

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy

Název studijního programu: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Název studijního oboru: Hudební věda

Disertační práce

MgA. Ing. Eliška Andršová

Obrazy a vize v orchestrálním díle Svatopluka Havelky
Imagery and Visions in the Orchestral Works of Svatopluk Havelka

Školitel: PhDr. Miroslav Pudlák, CSc.

2021

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 15. 4. 2021

.....

MgA. Ing. Eliška Andršová v. r.

Ráda bych poděkovala především PhDr. Miroslavu Pudlákovi, CSc. za vedení disertační práce, cenné připomínky a odborné rady, díky kterým mohla tato práce vzniknout. Velmi děkuji rodině Svatopluka Havelky, dceři Daniele Šupkové a synovi Ondřeji Havelkovi, za umožnění přístupu k pozůstalosti skladatele, obrovskou vstřícnost a možnost konzultací. Můj veliký dík patří také prof. PhDr. Jarmile Gabrielové, CSc., Miloši Haasemu, Markétě Těthalové, Evě Cílkové a Václavu Cílkovi za další konzultace.

Abstrakt

Tato disertační práce pojednává o Havelkových orchestrálních skladbách ve spojení s výtvarným uměním a vizuálním světem a také postojem skladatele vůči okolnímu světu. Pomocí vlastních analýz, historických studií i pramenů bádám nad průniky jednotlivých složek směrem do Havelkova kompozičního rukopisu.

Havelkovo dílo můžeme orientačně rozdělit do tří tvůrčích období. V prvním období (přibližně do roku 1963) vychází Havelkův kompoziční jazyk z tradice evropské hudby 20. století. Mimo raných skladeb Havelka komponuje *I. symfonii* a dále kantátu *Chvála světla*, ve které se odráží jeho pozitivní vztah komunistickému myšlení. Ve druhém tvůrčím období (přibližně od roku 1964 do roku 1975) se Havelka věnuje kratším orchestrálním skladbám a pracuje s inspiračními zdroji odkazujícími k vizuálnímu umění, obrazům i vizím. Ve skladbách jako např. *Pěna*, *Pocita Hieronymu Boschovi* či *Hudební obraz o Che Guevarovi* si zkouší práci s technikami tzv. Nové hudby a profiluje svůj kompoziční styl. Poslední období Havelkovy tvorby je spjata s duchovní tvorbou a reflektuje skladatelův vztah ke křesťanské víře. Vzhledem k tomu, že je Havelkova tvorba pevně spjata s jeho osobním přesvědčením a vztahem k výtvarnému umění, prochází tato disertační práce ve spojení s těmito prvky celé Havelkovo orchestrální dílo.

Klíčová slova:

Svatopluk Havelka, hudební skladba, kompoziční styl

Summary

The aim of this paper is to explore the role of the visual arts and a composer's views in his orchestral compositions. It also examines the composer's attitude to the contemporary world. Based on my own analysis, as well as other published studies and reviews, the paper describes the elements of Havelka's music and reflections of visual and literary sources in his orchestral compositions.

We can divide Havelka's orchestral work into three periods. Havelka's personal compositional style was based on the tradition of modern European music of the 20th century during his first period. At this time, Havelka composed his *First Symphony* and cantata *Praise of Light*, which manifests the composer's relationship to Communism. In the second creative period (1964–1975), Havelka composed mainly short orchestral compositions, such as *Foam*, *Che Guevara*, *Hommage á Hieronymus Bosch* and *Pyrrhos*. During this period Havelka's sources of inspiration refer to visual art, paintings and personal visions. The last period of Havelka's work is connected with spiritual work and reflects the composer's relationship to the Christian faith. Due to the fact that Havelka's work is firmly connected with his personal convictions and his relationship to the visual arts, this paper goes through Havelka's entire orchestral work in connection with these elements.

Keywords:

Svatopluk Havelka, composition, composition personal style

Obsah

Úvod a vymezení tématu	8
1 Stav bádání	10
1.1 Prameny	11
1.1.1 Pozůstalost Svatopluka Havelky.....	11
1.1.2 Ostatní prameny	12
2 Životopis Svatopluka Havelky	15
3 Orchestrální skladby z prvního období tvorby	24
3.1 Orchestrální tvorba do roku 1949	24
3.2 Orchestrální tvorba v letech 1949–1960	26
3.2.1 I. symfonie	26
3.2.2 Chvála světla.....	30
4 Obrazy a vize v orchestrální tvorbě od roku 1960	37
4.1 Šedesátá léta 20. století	37
4.1.1 Heptameron.....	39
4.1.2 Ostatní orchestrální tvorba v 60. a v 70. letech 20. století.....	45
4.2 Hudební obraz o Che Guevarovi.....	52
4.3 Pocta Hieronymu Boschovi	65
5 Víra v orchestrálním díle Svatopluka Havelky	77
5.1 Počátky duchovní tvorby	77
5.2 Jeroným Pražský	78
5.2.1 Libreto.....	80
5.2.2 Hudební stránka díla v souvislosti s textovým podkladem.....	81
5.2.3 Dobová reflexe a kontext.....	92
5.3 Víra v posledních orchestrálních skladbách.....	95
5.3.1 Profeteia	95
5.3.2 Znamení časů a Taneční symfonieta.....	102
6 Inspirační zdroje Svatopluka Havelky a jejich problematika.....	113
Závěr	117
Soupis díla	119
Seznam pramenů a literatury	127

Seznam obrázků.....	136
Seznam tabulek.....	138
Seznam příloh.....	139
Přílohy.....	140

Úvod a vymezení tématu

Svatopluk Havelka (1925–2009) je významný český skladatel 20. a 21. století. Doposud nevznikla žádná ucelenější monografie a ani tato práce si neklade za cíl se takovou monografií stát. Díky svému omezenému rozsahu se zaměřuje na skladatelovo orchestrální dílo vážné hudby, zejména v souvislosti s mimohudebními inspiračními zdroji, které mají podobu výtvarných děl a různých mimohudebních představ.

Jeho orchestrální tvorbu můžeme pomyslně rozdělit na tři etapy. V první etapě jeho tvorby (cca do roku 1963) vychází Havelkův rukopis z neoklasicismu. Kromě velmi raných děl do něj patří hlavně *I. symfonie* a kantáta *Chvála světla*. Druhé jmenované dílo manifestuje Havelkův pozitivní vztah ke komunistickému myšlení a poprvé se zde objevuje skladatelovo zaujetí výtvarným uměním ve spojení s fascinací dílem mexického malíře Diega Rivery. Pomyslný můstek mezi prvním a druhým obdobím tvoří orchestrální skladba *Heptameron* pro zpěvní hlasy, recitátora a orchestr, kde skladatel uplatňuje několik přístupů ke zhudebnění textu. Druhé období Havelkovy tvorby (přibližně od roku 1964 do roku 1975) je vrcholem Havelkovy tvorby. Skladatel v něm profiluje svůj kompoziční jazyk, pracuje s technikami tzv. Nové hudby a s hudbou téměrů. V průběhu tohoto období se Havelka postupně vnitřně odvrací od komunistické ideologie a hledá vlastní životní filozofii. Všechna orchestrální díla, která do druhého období spadají (jedná se o skladby *Pěna*, *Pyrrhos*, *Hudební obraz o Che Guevarovi*, *Pocta Hieronymu Boschovi*), jsou psána na základě výrazných inspiračních zdrojů a mají vnitřní filozofický podtext, který je často patrný již z názvů samotných. V krátké orchestrální skladbě *Pěna* z roku 1965 si Havelka zkouší techniky tzv. Nové hudby a nově přistupuje k práci s textem, který nechává odrecitovat před zazněním skladby. Symfonie-balet *Pyrrhos* a *Hudební obraz o Che Guevarovi* vycházejí z příběhů konkrétních hrdinů, jejichž životní osudy v Havelkovi v tomto období rezonují a fascinují jej. V *Poctě Hieronymu Boschovi* vychází Havelka z triptychů nizozemského malíře Hieronyma Boscha a obsah jeho výtvarného díla pomocí moderních kompozičních prvků doslova promítá do hudebního tvaru. Ve druhé polovině sedmdesátých let zároveň prochází osobní krizí, která vrcholí obratem ke křesťanství. Havelkovo poslední období tvorby (přibližně od roku 1975 do roku 2006) se nese ve znamení duchovní hudby. Kromě významných komorních skladeb Havelka komponuje tato orchestrální díla: oratorium *Jeroným Pražský* pro soprán, alt, tenor, bas, madrigalový sbor, smíšený sbor, dětský sbor a symfonický orchestr, kantátu *Profeteia* pro dětský sbor, orchestr a varhany na biblické texty, *Znamení časů* pro symfonický orchestr a *Taneční symfonietu* pro orchestr. Ve všech jmenovaných dílech reflektuje náboženské

představy, které se různým způsobem promítají do hudby. Kupříkladu se jedná o citace gregoriánských chorálů či zhudebnění modlitby Otčenáš (v oratoriu *Jeroným Pražský*). Po celé poslední období tvorby také Havelka zjednodušuje hudební fakturu, opouští principy tzv. Nové hudby a pracuje s diatonikou i konsonantními akordy.

Za nejvýznamnější Havelkovy skladby jsou považovány kompozice z druhého období tvorby. V této práci se snažím ukázat, že všechna tři období jsou součástí jednoho procesu tvůrčího vývoje skladatele a mají srovnatelnou hodnotu. Havelkův vývoj se totiž může jevit nekoherentním z hlediska mimohudebních obsahů skladeb, protože v rámci svých období hledá své politické a náboženské orientace.

Cílem této disertační práce je prozkoumat Havelkovo orchestrální dílo se zaměřením na hlavní kompoziční postupy ve spojení s mimohudebními inspiračními zdroji.

1 Stav bádání

Ačkoliv Svatopluk Havelka patří mezi významné české skladatele, doposud nevznikla jeho ucelenější monografie. Hudba Svatopluka Havelky však zaujala studenty vysokých škol, kteří se jejímu výzkumu věnovali ve svých bakalářských a diplomových pracích. Nejvíce těchto prací vzniklo na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze, kde Svatopluk Havelka pedagogicky působil.

Již v roce 1964 obhájil dirigent Antonín Šídlo diplomovou práci *Svatopluk Havelka: „Chvála světla“*, která obsahuje jedenáctistránkovou analýzu stejnojmenné kompozice. Vzhledem k ideologickému obsahu tohoto díla zde Antonín Šídlo vyzdvihuje mimo hudební stránku právě Havelkův příklon ke komunistickému režimu. Další diplomová práce, která se Havelkově hudbě věnuje, vznikla až o třiadvacet let později na katedře zvukové tvorby Filmové a televizní fakulty v Praze. Přestože se práce jmenuje *„Osobnost a dílo Svatopluka Havelky“*, autorka Lenka Mikulová se soustřeďuje hlavně na Havelkův životní příběh. Dosahuje toho zejména pomocí přepsaných rozhovorů, které vedla se samotným skladatelem, a čtenáři nabízí přesné citace jeho vyprávění. Co se týká samotného výzkumu jeho díla, větší prostor ponechává Lenka Mikulová pouze hudbě filmové. Havelkovy kompozice vážné hudby jsou v práci popsány pouze na několika stránkách, přičemž každé z nich je věnován kratší odstavec a jejich výčet není kompletní. Z práce je tedy zřejmé, že z pozice zvukařky vnímá Lenka Mikulová Svatopluka Havelku především jako skladatele filmové hudby.

Opačný přístup spatřujeme v bakalářské práci Petra Jiříkovského nesoucí název *Symfonická tvorba Svatopluka Havelky*. Práce vznikla na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze v roce 2012. Jiříkovský se zde nejvíce zaměřuje na Havelkovu *I. symfonii*, kterou stručně analyzuje a doplňuje notovými příklady. Další prací podobného charakteru je bakalářská práce Jany Kratochvílové s názvem *Raná tvorba Svatopluka Havelky s případovou studií kantáty Chvála světla*, která přináší podrobnou a informačně cennou sondu do Havelkova prvního tvůrčího období.

Mimo tyto práce nacházíme také jednu bakalářskou práci a dvě disertace, které se zaměřují na jiná témata a věnují tvorbě Svatopluka Havelky jenom částečný prostor či krátkou kapitolu. Jedná se o bakalářskou práci Lukáše Hradila *Doznívání jako kompoziční parametr*, disertační práci Slavomíra Hořinky *Barva zvuku a její úloha ve výstavbě hudební skladby* a disertační práci Jana Duška *Hudba v českém hraném filmu*.

1.1 Prameny

1.1.1 Pozůstalost Svatopluka Havelky

Mezi nejdůležitější prameny patří skladatelova pozůstalost, ke které rodina Svatopluka Havelky umožnila neomezený přístup poprvé od jeho smrti za účelem tohoto doktorského bádání. V současné době je pozůstalost uložena u dcery Svatopluka Havelky, Daniely Šupkové.

Ve skladatelově pozůstalosti se nachází rukopisy orchestrálních skladeb *Chvála světla*, *Jeroným Pražský*, *Heptameron*, *Růže ran*, *Taneční symfonieta*, *Profeteia* a *I. symfonie*. Dále rukopisy drobných skladeb *Evening Song*, *Fantasia G dur*, *Valašský pochod*, *Suita*, *Concertino Camera*, *Fanfára vesničkám*, *Pocta Fra Angelicovi* a také rukopisné partitury filmové hudby *Ucho*, *Agapé je láska* a *Princ a večernice*. Další notové materiály tvoří v pozůstalosti Svatopluka Havelky jeho rukopisné pracovní sešity s harmonickými cvičeními a vydané partitury skladeb *Chvála světla*, *Jeroným Pražský*, *Pyrrhos*, *Nonet* a *Pocta Hieronymu Boschovi*. Svatopluk Havelka si nevedl žádný sešit o uvádění svých skladeb, ale ukládal si některé koncertní programy, zejména pokud se jednalo o zahraniční koncert.¹

Další významný okruh pramenů z pozůstalosti je korespondence. Pisatelem nejdůležitějších dopisů byl muzikolog Jaroslav Smolka, jenž napsal několik podstatných recenzí Havelkových skladeb, o kterých jeho dopisy směrem ke Svatopluku Havelkovi pojednávají. Cenný dokument doby představuje dopis od významného slovenského režiséra Dušana Hanáka z roku 1985. Hanák v něm popisuje Havelkovi své tvůrčí plány a možnosti, omezené politickým režimem.² Další přijatou korespondencí jsou také oficiální dopisy od *Svazu českých skladatelů*, od *Ústředí lidové tvořivosti* ohledně objednávek nových skladeb a dále i různá narozeninová přání od Havelkových současníků, která si skladatel ponechal.

Důležitým pramenem nalezeným ve skladatelově pozůstalosti je vytištěný rozhovor s názvem *4.2. Rozhovor aneb vyhlížení obsahu*, který byl napsán na počítači, a v rámci toku textu mu předchází kapitola s názvem *4.1. Svatopluk Havelka*, ve které pisatel stručně popisuje biografické údaje skladatele. Přestože by se podle číslovaných kapitol mohlo zdát, že se jedná

¹ V pozůstalosti se nacházejí tyto koncertní programy: Kansas City Philharmonic (*Pěna*, 14. 12. 1968), Druhý slavnostní koncert Svazu českých skladatelů (*Pěna*, 26. 11. 1970), Pražské jaro 1978 (*Percussionata*, 25. 5. 1978), Koncertní život (*Pocta Hieronymu Boschovi*, 13 a 14. 3. 1979).

² V dopisu Dušana Hanáka, nalezeném v pozůstalosti Svatopluka Havelky, režisér píše: „*Máme tu málo nových vecí – hovoril som Ti, že ma tlačia do nejakej rozprávky, aj som mal ísť koncom mesiace do Viedne na stretnutie s koprodukčným partnerom, ale asi to vzdám. Čítal som nejaké staré slovenské rozprávky a zdá sa mi to – vo vzťahu k realitě a rýchlo plynúcimu času – ako únik.*“ Dopis má datum 18. 10. 1985.

o část jakési bakalářské, diplomové či disertační práce, tak se nepodařilo originální zdroj dohledat. Tento pramen je však velmi důležitý, protože zde autor rozhovoru pokládá Svatopluku Havelkovi osobní otázky, jež se týkají jeho vztahu ke komunismu, křesťanství i změny jeho náboženské orientace a které v jiných pramenech zůstávají nezodpovězené. A Svatopluk Havelka na všechno odpovídá upřímně a vyjadřuje se i ke své životní fázi, během které procházel krizí. K vytištěným odpovědím píše dokonce vlastní rukou i poznámky a návrhy k úpravám. S největší pravděpodobností se tedy jedná o korekturu textu, který zůstal nevydaný. Protože pisatel v úvodu píše, že Svatopluk Havelka momentálně pedagogicky působí na pražské Akademii múzických umění v Praze, rozhovor zřejmě vznikl mezi léty 1990 a 2006. Podle křesťanské tematiky, která je v něm akcentována, se mohlo jednat o text vzniklý na některé teologické fakultě. V rámci této disertační práce budu pro tento pramen používat pracovní název: *4.2. Rozhovor aneb vyhlížení obsahu*, který je vzatý z jeho nadpisu.

Mezi těmito prameny se v pozůstalosti dále nachází i obrazové materiály. Zejména se jedná o několik portrétových fotografií Svatopluka Havelky a také velkoformátové snímky vesnice a valašské přírody, kde Svatopluk Havelka vyrostl. Jeho silný vztah k dětství a kořenům dokládá také uschovaná knížka z nedělní školy.

1.1.2 Ostatní prameny

Největší část ostatních informací, ve kterých bylo Havelkovo dílo podrobněji popsáno, představují články a studie v hudebních časopisech. Ve většině případů se jedná o časopis *Hudební rozhledy*, ve kterém jsou hudební rozbory, rozhovory i recenze. Podrobnějšími analýzami skladeb se v Hudebních rozhledech zabývala stať Ivana Vojtěcha *Symfonie in B*, rozbor Václava Kučery *Havelkova Chvála světla* a stať Jaroslava Jiráňka *Umění rozezpívat myšlenku* zaobírající se Havelkovým dílem *Heptameron*. Mnoho článků do Hudebních rozhledů napsal také muzikolog Jaroslav Smolka, který byl Havelkovým dlouholetým přítelem. Je autorem řady recenzí koncertních provedení, rozhovorů a textů o Havelkově hudbě.³

O Havelkově díle nacházíme články i v archivech dalších hudebních periodik, jako jsou *Opus musicum*, *Harmonie* a odborné sborníky. Rozsáhlejší studii konkrétní skladby publikoval v roce 2002 Dalibor Demel ve sborníku *Živá hudba*. Studie má název *Mezi hudbou*

³ Mezi nejdůležitější texty Jaroslava Smolky patří: *Orchestrální Černík, Havelka a Vacek* (1977), *Svatopluk Havelka komorní: nad Nonetem a Percussionatou* (1979), tištěné vydání rozhovoru z Českého rozhlasu: *Se Svatoplukem Havelkou a Václavem Kučerou o výtvarných podnětech v jejich tvorbě* (1977) a text o oratoriu Jeroným Pražský: *Svatopluka Havelky Epistola de Magistri Hieronymi de Praga* (1989).

a výtvarným uměním: Svatopluk Havelka a Hieronymus Bosch a podrobněji se touto skladbou zabývá.

V rámci tohoto doktorského bádání jsem v roce 2020 publikovala studii skladby *Jeroným Pražský* v odborném časopisu *Muzikologické fórum*⁴ a v roce 2018 studii skladby *Poceta Hieronymu Boschovi* ve sborníku *Obsah – Forma*.⁵ Několik článků o Havelkově osobnosti vyšlo také v zájmových časopisech, jmenujme například *Květy*, do kterých přispívala muzikoložka Eva Pensdorfová. Zmínky o Havelkovi najdeme i v denním tisku, například v Rudém právu z roku 1969, a to vzhledem k tomu, že Havelka obdržel za svou ranou skladbu *Chvála světla* Státní cenu Klementa Gottwalda. Díky tomuto počínu a příklonu ke komunismu získal Havelka i několik odpůrců z kulturní veřejnosti, kteří stáli proti tehdejšímu režimu. Není proto divu, že o dvacet let později vyšla v napjaté předlistopadové atmosféře i kritika jeho skladby *Jeroným Pražský* v samizdatovém *Kulturním sborníku*. Autorem této kritiky se stal Petr Kofroň, podepsaný pod pseudonymem Šubrt, a Havelkovi zde vytýkal právě ideologickou obojetnost.

Co se týká hudebních slovníků, heslo Svatopluk Havelka můžeme nalézt v *Československém hudebním slovníku osob a institucí* (Bohumír Štědroň), v *Českém hudebním slovníku osob a institucí* (Jana Kratochvílová), v německojazyčném *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Pavel Kordík) a v anglickém *Grove music online* (Milan Slavický).

Havelkova tvorba je též zmíněna v několika knižně vydaných titulech. O době jeho prvních skladatelských počínů, včetně působení v ostravském rozhlasu a v souboru NoTa, pojednává kniha Oldřicha Šuleře *Laskavá setkání: s přáteli umělci rodného kraje*⁶, která je navíc doplněna i osobními vzpomínkami autora. Podobnými tématy se také zabývá publikace *Ostravský hudební život po roce 1945* od Jiřího Kusáka a kniha *Hudebníci a pěvci v kraji Leoše Janáčka: Paměti a dokumentace* od Františka Míti Hradila, Karla Steinmetze a Ilji Hurníka.

Bohužel neexistuje mnoho publikací, jejichž kapitoly by byly podrobněji zaměřené na Havelkův skladatelský rukopis. Výjimku můžeme nalézt u muzikoložky Jarmily Doubravové, která v knize *Sémantické gesto* věnuje několik kapitol Havelkově skladbě *Poceta Hieronymu*

⁴ *Muzikologické fórum: časopis České společnosti pro hudební vědu = Forum of musicology : journal of the Czech Musicological Society*. Praha: Česká společnost pro hudební vědu, 2020, roč. 9, č. 1.

⁵ NOVÁ, Magdaléna a Marie OPATRŇÁ, ed. *Obsah – Forma: sborník příspěvků z mezinárodní konference studentů doktorských programů = Content – Form: the proceedings of the international conference for doctoral students*. Praha: Katolická teologická fakulta, Univerzita Karlova, 2017.

⁶ ŠULEŘ, Oldřich. *Laskavá setkání: s přáteli umělci rodného kraje*. Ostrava: Repronis, 2008.

Boschovi a zkoumá ji z pohledu sémiotiky.⁷ Druhou knihou, ve které nacházíme rozbor Havelkovy skladby, konkrétně *I. symfonie*, je publikace *Česká symfonie 1945–1980* od Jaromíra Havlíka.⁸

Protože se Svatopluk Havelka věnoval kromě skládání vážné hudby i hudbě filmové, nacházíme kapitoly o jeho skladbách určených pro film v publikaci *Česká filmová hudba* od Antonína Matznera a Jiřího Pilky a také v knize *Hudba, film, kritika od Vladimíra Bora*. Dále existuje ještě heslovitá publikace s názvem *Filmové profily autorů* Luboše a Šárky Bartoškových, v níž se mimo výčet Havelkovy filmové hudby nachází i stručný seznam jeho scénických hudeb, avšak bohužel bez roku vzniku a bez informace o divadle, které hru premiérovalo.

Díky filmové hudbě se jméno Svatopluka Havelky dostalo i do cizojazyčných knih popisujících klenoty české kinematografie. Ve většině případů je ale pouze heslem doplněným o informaci, kdo danou filmovou hudbu interpretoval. Jedna z mála cizojazyčných knih, ve které nacházíme krátký odstavec o Havelkovi coby skladateli vážné hudby, je publikace Richarda Burtona *Prague: A Cultural and Literary History* pojednávající o orchestrálním díle *Jeroným Pražský*.⁹

Posledními prameny dokládajícími Havelkovu tvorbu jsou nahrávky několika hudebních pořadů Českého rozhlasu, ve kterých Havelka vypráví o svých skladbách z obecnějšího hlediska. Podobné informace obecnějšího rázu také nacházíme na průvodních slovech partitur, kompaktních disků a LP desek s vydanou tvorbou.

Zajímavým pramenem je také praktická ročníková práce ve formě dokumentárního filmu, který je uložený na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze. Krátkometrážní snímek pojednávající o Havelkově kompozici *Pocita Hieronymu Boschovi* natočil v roce 1989 Jaroslav Kvasnička – má název *Snad nejsem pesimista*. Pomocí technologie 16mm barevného filmu v něm nejprve vidíme Svatopluka Havelku na zkoušce s muzikanty a dále jeho postavu, která kráčí ulicemi Prahy. Pomocí stříhové montáže kombinuje Kvasnička tyto záběry krácející postavy s nasnímanými detaily obrazů Hieronyma Boscha, nad kterými se klenou úseky hudební kompozice i Havelkův namluvený komentář vysvětlující její podstatu.

⁷ DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémantické gesto*. Praha: Karolinum, 2001.

⁸ HAVLÍK, Jaromír. *Česká symfonie 1945–1980*. Praha: Panton, 1989.

⁹ BURTON, Richard D. E. *Prague: A Cultural and Literary History*. Oxford: Signal Books, 2003.

2 Životopis Svatopluka Havelky

Svatopluk Havelka se narodil 2. května 1925 v obci Vrbice ve Slezsku. Svatoplukův otec Bohumil Havelka pracoval jako strojnámě na dráze. Pocházel z velmi nuzných poměrů, proto se nemohla naplnit jeho touha po vyšším vzdělání. Vyučil se strojnámě, když byl přidělen koncem 1. světové války k námořnictvu v Pule. Odtud si přivezl uniformu i fotografie, které okouzly syna Svatopluka a započaly v něm jeho pozdější vztah k historii vojenství a k vojenské hudbě. Bohumil Havelka byl praktikujícím členem církve československé a ke křesťanské víře vedl i svého syna, který aktivně působil v Křesťanské mládeži. Rovněž miloval hudbu. Působil jako sborový zpěvák v hudebním spolku Smetana, kde se hrálo i divadlo.

Díky rodinnému zázemí získával Svatopluk Havelka hudební vzdělání již v útlém věku. Učil se hrát na housle a později i na klavír. Prvním jeho profesionálním učitelem hudby byl hudebník Alois Čech¹⁰, ke kterému pravidelně docházel na hodiny klavíru i harmonie. Současně s hudebním nadáním projevoval Havelka od dětství i výrazný výtvarný talent, a proto se učil soukromě malovat u Augustina Drašara¹¹. Havelka zavzpomínal v rozhovoru s Lenkou Mikulovou z roku 2007 na jednu z dopoledních nedělních hodin u Aloise Čecha, kde byl přítomný i Augustin Drašar a houslista Gabriel Štefánek. Lenka Mikulová přiblížila Havelkovu vzpomínku následovně:

„Tuto neděli se všichni Svatopluka zeptali:

„Tak co budeš, malíř, nebo skladatel?“

A Svatopluk bezděčně a bez uvážlivého rozhodování prohlásil:

„Spíš asi skladatel...“

Podle tohoto prohlášení se pak jeho životní dráha vyvíjela dál.“¹²

¹⁰ Alois Čech se narodil v roce 1902. Vystudoval flétnu na Pražské konzervatoři a k tomu soukromě studoval skladbu u K. B. Jiráka. Jako ředitel hudební školy v Novém Bohumíně řídil hudební spolek Smetana a v letech 1926–38 organizoval hudební školství na Těšínsku. Za okupace byl profesorem na Pražské konzervatoři a ředitelem hudební školy Unie českých hudebníků. Po osvobození se stal hudebním inspektorem pražského kraje a učitelem Odborné hudební školy pro nevidomé.

¹¹ Augustin Drašar (1893) byl český malíř působící na Moravě. Vystudoval AVU v Praze.

¹² MIKULOVÁ, Lenka. *Osobnost a skladatelské dílo Svatopluka Havelky*. Praha, 2007. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Filmová a televizní fakulta, Katedra zvukové tvorby.

Obr. 1 Kresba šestnáctiletého Svatopluka Havelky



Období protektorátu již rodina Havelkova prožívala ve Valašském Meziříčí, kde otec Bohumil získal služební byt. Mladý Svatopluk nastoupil na gymnázium Františka Palackého, kde se mimo jiné dále umělecky rozvíjel. Spoluzaložil studentský divadelní kroužek Tvar, pro nějž napsal své první scénické skladby, například hudbu ke hře Jaroslava Kvapila Princezna Pampeliška.¹³ Zajímal se také o lidovou hudbu, sbíral valašské lidové písně, ze kterých později čerpal při skládání.¹⁴ Okouzlen jazzem a érou swingu pravidelně hrával o školních přestávkách na klavír. Mezi jeho jazzové vzory patřila hudba Emila Ludvíka, Ladislava Habarta, Karla Krautgartnera a také Louise Armstronga, Dizzy Gillespieho, Charlieho Parkera a The Andrew Sisters.¹⁵ Jazzové gymnaziální přestávky a Havelkovy improvizace přitáhly také pozornost Vojtěcha Jasného, který studoval o ročník níž. Hudbu, linoucí se z vrchního patra gymnázia, chodívala celá třída Vojtěcha Jasného poslouchat.¹⁶ Právě v tomto okamžiku započalo přátelství Havelky a Jasného a jejich pozdější spolupráce na filmové hudbě.

Během gymnaziálních studií se Svatopluk setkal i s dalšími uměleckými osobnostmi, mezi něž patřila Marie Blumová, která ho vyučovala klavírní hře a také mu vyprávěla o kulturním

¹³ KAŇKA, Petr. Soudobá hudba bojující o soudobého humánního člověka. *Hudební rozhledy*. 1985, roč. 38, č. 9, s. 419.

¹⁴ HRADIL, František Mířa. *Hudebníci a pěvci v kraji Leoše Janáčka: Paměti a dokumentace*. Ostrava: Profil, 1981, s. 132.

¹⁵ KRATOCHVÍLOVÁ, Jana. *Raná tvorba Svatopluka Havelky s případovou studií kantáty Chvála světla*. Brno, 2017. Bakalářská práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Katedra hudební vědy, s. 9.

¹⁶ Rozhovor s Danielou Šupkovou, nar. 1951, Praha. 2. 3. 2018.

dění a soudobé hudbě.¹⁷ Bohužel se však nedožila konce války. V září roku 1942 byla kvůli svému židovskému původu transportována nejprve do Terezína a poté do koncentračního tábora Treblinka, kde zahynula.¹⁸

U Svatopluka Havelky tak najednou zůstalo mnoho zapůjčené hudební literatury. Kromě not to byly i vídeňské časopisy o soudobé hudbě, které pravidelně Marie Blumová odebírala. V rozhovoru s Lenkou Mikulovou vypověděl Havelka následující:

„Četl jsem například o Vojckovi nebo o provedení Gurrelieder a představoval jsem si, jak to asi funguje. Byl to pro mne velmi zajímavý přísun informací. Při čtení jsem měl vždy velmi bohatou představivost, což zřejmě také souviselo s mou zálibou k výtvarnu. Literatura mne také vždy velmi bavila. Zároveň jsem byl schopen si z textu vybavit instrumentaci, což je velmi důležitá věc pro zvukovou podobu orchestrální tvorby.“¹⁹

O průběhu hodin Havelka dále vypověděl:

„Když slečna Blumová vytáhla něco pro dva klavíry a hráli jsme třeba Debussyho, tak se mi to tak líbilo, že jsem pak hned napsal podobnou skladbu, také pro dva klavíry.“²⁰

Už z doby gymnaziálních studií tedy pocházejí Havelkovy první skladby vážné hudby, například *Noční hudba* pro orchestr, čtyři barokní písně pro střední hlas a klavír s názvem *Růže ran* anebo *Evening Song*²¹. Další osobností, která Havelku v době gymnaziálních studií ovlivnila, byl ředitel gymnázia František Nedbálek.²² Poté, co byl zatčen gestapem, se Svatopluk Havelka ujal vedení školního orchestru, se kterým mu pomáhal Emil Křepelka.²³

V roce 1944 Svatopluk Havelka odmaturoval a v roce 1945 začal studovat na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, kterou zakončil absolutoriem v roce 1949.²⁴

¹⁷ KRATOCHVÍLOVÁ, Jana. *Raná tvorba Svatopluka Havelky s případovou studií kantáty Chvála světla*. Brno, 2017. Bakalářská práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Katedra hudební vědy, s. 9.

¹⁸ Marie Blumová (1900–1942). *Holocaust* [online]. [cit. 2021-01-03]. Dostupné z: <https://www.holocaust.cz/databaze-obeti/obet/78130-marie-blumova/>

¹⁹ MIKULOVÁ, Lenka. *Osobnost a skladatelské dílo Svatopluka Havelky*. Praha, 2007. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Filmová a televizní fakulta, Katedra zvukové tvorby.

²⁰ Tamtéž.

²¹ *Evening Song* je komorní skladba Svatopluka Havelky nalezená v pozůstalosti skladatele.

²² František Nedbálek byl ředitelem gymnázia ve Valašském Meziříčí a za nacistické okupace se zapojil do odboje v Obráně národa. Dne 6. 12. 1940 byl zatčen v budově gymnázia, v roce 1943 byl popraven za odbojovou činnost.

²³ Emil Křepelka se narodil v roce 1922 a později proslul jako šéf opery *Slezského divadla Zdeňka Nejedlého* v Opavě a byl také dirigentem v *Janáčkově a Mahenově divadle* v Brně.

²⁴ Informace o studiích Svatopluka Havelky se v různých zdrojích liší. Na základě přístupu k pozůstalosti skladatele byl dohledán index Svatopluka Havelky, jehož kopii přikládám do příloh této disertační práce. Podle indexu můžeme vidět, že Havelka na Filozofické fakultě navštěvoval mj. přednášky z hudební vědy a z hudební pedagogiky a školu absolvoval v roce 1949.

Na doporučení spolužáka Ilji Hurníka také začal soukromé studium hudební kompozice u Karla Boleslava Jiráka, který ho vřele uvítal. Podobně jako několik předchozích osobností, se kterými se Havelka v mládí potkal, dostihly totiž i Karla Boleslava Jiráka okolnosti druhé světové války. V těžké poválečné době byl členy rozhlasového orchestru neprávem obviněn z kolaborace s Němci a z pozice ředitele hudebního odboru musel odejít. Měl pak zakázáno vyučovat na vysokých školách.

Havelka v průběhu svých vysokoškolských studií zkomponoval *Suitu pro malý orchestr*²⁵ (rok 1947) a díky soukromému studiu u K. B. Jiráka se seznamoval s hudbou Ernesta Křenka, Igora Stravinského, Paula Hindemitha a Arnolda Schoenberga. Studium vypůjčených Jirákových partitur, ve kterých stály i podpisy s věnováními slavných skladatelů, mu pomohlo k chápání atonální hudby, kterou byl v této době pohlcen natolik, že si pro sebe začal psát drobné studijní skici.²⁶ Jedinou hudbou, kterou v této době rázně odmítal, byla Schoenbergova dodekafonie.²⁷

Po studiích na Univerzitě Karlově nastoupil Havelka v roce 1949 do ostravského rozhlasu, kde působil jako redaktor lidové hudby a hudební režisér.²⁸ Komponoval zde řadu písní a tanců, které vycházely z poetiky valašského lidového folkloru, a upravoval lidové písně. Jednalo se o hudbu k rozhlasovým národopisným pásmům (*Velikonoce, Valašští betlémáři, Vánočními cestami*), ale i o samostatně stojící skladby, jako byl například *Valašský pochod* z léta roku 1949, který Havelka věnoval výstavě „*Valašsko v práci*“.²⁹ V Ostravě také založil soubor NoTa³⁰, pro který zkomponoval drobnější skladby (*Znělka NoTa, Na pole chlapci, Slunečnice, Dožínková, Verbuňk 1. máje*) a do kterého přispívali hudební skladatelé Miroslav Juchelka a Zbyněk Přecechtěl.³¹

²⁵ Rukopisná partitura *Suity pro malý orchestr* se nachází v pozůstalosti skladatele.

²⁶ MIKULOVÁ, Lenka. *Osobnost a skladatelské dílo Svatopluka Havelky*. Praha, 2007. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Filmová a televizní fakulta, Katedra zvukové tvorby.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ KUČERA, Václav. Svatopluk Havelka Chvála světla. In: HAVELKA, Svatopluk. *Chvála světla: kantáta pro soprán, alt, bas, smíšený sbor a orchestr* [notová partitura]. Praha: Panton, 1963.

²⁹ V pozůstalosti Svatopluka Havelky se nachází rukopisná partitura, na níž je dedikace uvedena.

³⁰ Soubor NoTa vznikl v roce 1949 v ostravském rozhlase za součinnosti skladatelů Svatopluka Havelky, Zbyňka Přecechtěla a Miroslava Juchelky. Všichni tři skladatelé psali pro tento soubor skladby vycházející z melodiky valašské, lašské a slezské hudby, mezi kterými byly typické taneční projevy málo známých tanců (*Trnka, Točená, Ruská polka, Troják, Verbuňk*). Odchodem Svatopluka Havelky a Miroslava Juchelky z ostravského rozhlasu se soubor NoTa rozpadl. In: HRADIL, František Mířa. *Hudebníci a pěvci v kraji Leoše Janáčka: Paměti a dokumentace*. Ostrava: Profil, 1981.

³¹ HRADIL, František Mířa. *Hudebníci a pěvci v kraji Leoše Janáčka: Paměti a dokumentace*. Ostrava: Profil, 1981, s. 132.

O rok později byl přijat jako cimbalista do Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého, který vedl Radim Drejsl.³² Tato spolupráce sehrála v Havelkově životě zásadní roli, protože to byl právě Symfonický orchestr Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého, který pod taktovkou Zdeňka Košlera 5. listopadu roku 1956 premiéroval Havelkovu *I. symfonii*.³³ Úspěšné provedení Havelkovy *I. symfonie* způsobilo, že symfonii poté nastudovala pod vedením dirigenta Jaromíra Nohejla i Moravská filharmonie Olomouc a dočkala se také provedení v Lipsku.³⁴ Poté zazněla na Pražském jaru v rámci *Koncertu ze skladeb československých soudobých skladatelů*, který se konal 30. května roku 1957.³⁵

Díky úspěšným koncertům se Svatopluk Havelka etabloval jako skladatel vážné hudby a mohl se věnovat tvorbě ve svobodném povolání. V této době žil Svatopluk Havelka v Praze, kde jeho manželka měla angažmá v divadle D 34.³⁶ V roce 1959 měla premiéru druhá velkolepá orchestrální skladba, kantáta *Chvála světla* pro soprán, alt, bas, smíšený sbor a orchestr, na texty Stanislava Kostky Neumanna.³⁷ Za toto dílo, které je odrazem skladatelova sepětí s dobou, obdržel Havelka Státní cenu Klementa Gottwalda.

Kromě vážné hudby se od padesátých let věnoval Havelka také komponování hudby pro film. Jeho prvotinou na poli filmové hudby se stala hudba k dokumentárnímu filmu *Lidé jednoho srdce*, který v roce 1953 režírovali Vojtěch Jasný (1925–2019) a Karel Kachyňa (1924–2004). Film vznikl při zájezdu Armádního uměleckého souboru do Číny, kterého se Havelka účastnil. S Vojtěchem Jasným Havelku spojovalo přátelství již z dob gymnázia. Oba dva byli také nasazeni v rámci vojenské služby do stejné zbrojovky v horách u Vsetína, nedaleko Valašského Meziříčí. Společné zážitky a přátelství vyústily k tomu, že se Havelka stal „dvorním skladatelem“ Vojtěcha Jasného. V roce 1954 zkomponoval hudbu pro jeho celovečerní film *Dnes večer všechno skončí* a jejich spolupráce pokračovala filmy *Příležitost* (1956), *Zářijové noci* (1957), *Touha* (1958), *Přežil jsem svou smrt* (1960), *Až přijde kocour* (1963) a *Dýmky* (1966).³⁸ Nejzávažnějším filmem Vojtěcha Jasného, ve kterém zaznívá

³² Radim Drejsl (1923–1953) byl český skladatel, dirigent a klavírista. Vystudoval skladbu na Akademii múzických umění v Praze u Pavla Bořkovce.

³³ KAŇKA, Petr. Soudobá hudba bojující o soudobého humánního člověka. *Hudební rozhledy*. 1985, roč. 38, č. 9, s. 419.

³⁴ VOJTĚCH, Ivan. Symfonie in B Svatopluka Havelky. *Hudební rozhledy*. 1959, roč. 12, č. 2, s. 54.

³⁵ Pražské jaro 2019–74. Mezinárodní hudební festival. *Archiv Pražského jara* [online]. [cit. 2021-01-03]. Dostupné z: <https://festival.cz/koncert/koncert-ze-skladeb-soudobych-ceskoslovenskych-skladatelu-2/>

³⁶ ŠUPKOVÁ, Daniela. *Citace dopisu* [elektronická pošta]. Message to eliska.andrsova4@gmail.com, 13. prosince 2019 10:00 [cit. 2020-07-07]. Osobní komunikace.

³⁷ KUČERA, Václav. Svatopluk Havelka *Chvála světla*. In: HAVELKA, Svatopluk. *Chvála světla: kantáta pro soprán, alt, bas, smíšený sbor a orchestr* [notová partitura]. Praha: Panton, 1963.

³⁸ BARTOŠEK, Luboš a Šárka BARTOŠKOVÁ. *Filmové profily*. Praha: Československý filmový ústav, 1990.

hudba Svatopluka Havelky, se stal snímek *Všichni dobří rodáci* (1968), který získal na mezinárodním festivalu v Cannes cenu za nejlepší režii. Vzhledem k tomu, že obsah filmu pojednává o násilné kolektivizaci na českém venkově, byl snímek nedlouho po svém uvedení stažen z distribuce a uzavřen v trezoru. Vojtěch Jasný poté odešel do exilu. V roce 1972 ještě napsal Havelka hudbu k Jasného televiznímu filmu *Nicht nur zur Weihnachtszeit* (TV film) v německé produkci.

Havelka však spolupracoval i s dalšími českými režiséry a v průběhu celé tvůrčí dráhy zkomponoval hudbu pro téměř stovku českých hraných i dokumentárních filmů. Mezi ty nejznámější patří: *Kdo chce zabít Jessii* (režie: Václav Vorlíček, 1966), *Ucho* (režie: Karel Kachyňa, 1970), „*Pane, vy jste vdova!*“ (režie Václav Vorlíček, 1970), *Praha secesní* (režie František Vlácil, 1974), *Město nic neví* (režie Dušan Klein, 1975), „*Marečku, podejte mi pero!*“ (režie Oldřich Lipský, 1976), *Tichá radost* (režie Dušan Hanák, 1977) a *Božská Ema* (Jiří Krejčík, 1979).

Filmová hudba přinesla Havelkovi také dvě ocenění. V roce 1963 získal za hudbu k filmu *Až přijde kocour* první místo v soutěži o nejlepší filmovou hudbu a v roce 1978 mu udělilo ministerstvo kultury ocenění za hudbu k pohádce *Princ a Večernice* (režie Václav Vorlíček, 1978). Komponoval rovněž hudbu k řadě divadelních inscenací a v roce 1955 dva hudební doprovody k celostátní spartakiádě.³⁹ Komponování hudby pro film tedy umožňovalo Havelkovi stabilní příjmy, a on se proto mohl svobodně věnovat tvorbě vážné hudby.⁴⁰

Po *I. symfonii* a *Chvále světla* dokončil v roce 1964 třetí celovečerní skladbu, jejíž název *Heptameron: Poéma o přírodě a lásce pro soprán, alt, tenor, bas, recitátora a orchestr* odkazuje na Havelkovo hledání mimohudebních inspiračních zdrojů. Skladbu, ve které Havelka vycházel z básnických textů S. K. Neumanna, Jiřího Wolkera, Paula Verlaina a Vítězslava Nezvala, premiéroval symfonický orchestr FOK dne 25. března 1964 pod taktovkou dirigenta Václava Smetáčka.⁴¹ V roce 1965 měla premiéru krátká orchestrální skladba *Pěna*. Z roku 1969 pochází symfonický obraz *Ernesto Che Guevara* o délce zhruba čtrnácti minut. Ačkoliv tuto skladbu Havelka nezamýšlel jako balet, byla jako balet inscenována a v roce 1975 ji provedl Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého s choreografií Jiřiny Mlíkovské.⁴² Oproti tomu osmadvacetiminutový balet *Pyrrhos*, který Havelka

³⁹ ŠUPKOVÁ, Daniela. *Citace dopisu* [elektronická pošta]. Message to eliska.andrsova@gmail.com, 13. prosince 2019 10:24 [cit. 2019-12-13]. Osobní komunikace.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ KAŇKA, Petr. Soudobá hudba bojující o soudobého humánního člověka. *Hudební rozhledy*. 1985, roč. 38, č. 9, s. 421.

⁴² Tamtéž.

zkomponoval roku 1970, se baletního provedení v Čechách nikdy nedočkal, zato s choreografií Pavla Šmoka byl s velkým úspěchem prováděn od roku 1975 do roku 1980 v Drážďanech.⁴³

Po orchestrálních skladbách inklinujících k jevištní realizaci dokončil Havelka v roce 1974 symfonickou fantazii pro orchestr s názvem *Poeta Hieronymu Boschovi*. Zhruba dvanáctiminutovou skladbu premiéroval Rozhlasový symfonický orchestr v říjnu roku 1974 v Kodani a později také v Hamburku (duben 1975) a v Praze (říjen 1975).⁴⁴ Skladba byla dedikována umělci Václavu Neumannovi, kterému Havelka věnoval i svou nejrozsáhlejší orchestrální kompozici *Jeroným Pražský*, jejíž plný název je v orchestrální partituru napsán v latinském jazyce: *Poggii Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio*.⁴⁵ Svatopluk Havelka toto celovečerní dílo pro čtyři sólové hlasy, komorní madrigalový sbor, dětský sbor, velký smíšený sbor a velký symfonický orchestr s rozšířenou skupinou bicích nástrojů dokončil v roce 1984 při příležitosti Roku české hudby. Skladba pojednává o příběhu mistra Jeronýma Pražského, který byl v roce 1416 odsouzen kostnickým koncilem k upálení na hranici.⁴⁶

Havelkova orchestrální i komorní tvorba procházela několika etapami, které reflektovaly jeho celoživotní hledání vnitřní filozofie. V době komponování prvních orchestrálních skladeb byl Havelka ovlivněn komunistickými ideály, což je zjevné zejména v *Chvále světla*. Po roce 1968 sám požádal o vyškrtnutí z řad členů KSČ.⁴⁷ Ale teprve v roce 1977 dochází v jeho životě k velkému zvratu, jemuž předcházely problémy s alkoholem a velkými depresemi.⁴⁸ Znovu se vrací ke křesťanství a zaměřuje se výhradně na duchovní hudbu. Kromě zmíněného oratoria *Jeroným Pražský* komponuje skladbu *Profeteia* pro dětský sbor, orchestr a varhany na biblické texty (1988).

Důležitou součástí Havelkova života se stalo také komponování komorních skladeb, kterému se věnoval v průběhu celé své tvůrčí dráhy. I v nich je od 80. let patrný příklon k duchovní tvorbě. Mezi jeho nejdůležitější skladby patří *Nonet* pro komorní soubor (1976), *Percussionata* pro čtyři hráče na bicí nástroje (1978), *Tichá radost* pro sólovou violu (1985),

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ MLEJNEK, Karel. Svatopluk Havelka. In: *Koncertní život. Koncertní program Symfonického orchestru hlavního města Prahy*. 1979. Pozůstalost Svatopluka Havelky.

⁴⁵ HAVELKA, Svatopluk. *Poggii Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio* [notová partitura]. Praha: Panton, 1984.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ ŠUPKOVÁ, Daniela. *Citace dopisu* [elektronická pošta]. Message to eliska.andrsova@gmail.com, 13. prosince 2019 10:24 [cit. 2019-12-13]. Osobní komunikace.

⁴⁸ ŠUPKOVÁ, Daniela. *Citace dopisu* [elektronická pošta]. Message to eliska.andrsova@gmail.com, 13. prosince 2019 10:24 [cit. 2019-12-13]. Osobní komunikace.

Rozhovory duše s Bohem pro klarinet a klavír (1991), *Skrytá mana a bílý kamének* pro dva hráče na bicí nástroje (1992) a *Parenéze* pro soprán, klavír a dva hráče na bicí nástroje (1993).

Po revoluci, v roce 1990, byl Svatopluk Havelka jmenován profesorem skladby na pražské Akademii múzických umění, kde působil až do roku 2004. Mezi Havelkovy žáky patřili Zbyněk Matějů (1958), Michal Nejtěk (1977), Jitka Koželuhová (1966), Slavomír Hořinka (1980) a Hanuš Bartoň (1960), který pod jeho vedením absolvoval aspiranturu. V době působení na HAMU také zkomponoval dvě poslední orchestrální skladby, symfonii *Znamení časů* (1997) a *Taneční symfonieta* (2001). První jmenované dílo vzniklo na objednávku ke stému výročí České filharmonie, která jej pod vedením japonského dirigenta Ken-Ičiro Kobajašiho uvedla v premiéře na abonentním koncertě dne 24. dubna 1997.

Po premiéře Havelka skladbu na několika místech zrevidoval, změny se týkaly instrumentačního posílení některých hlasů.⁴⁹ Poslední Havelkovou orchestrální skladbou byla *Taneční symfonieta* dedikovaná Orchestru Berg a v roce 2006 získal Cenu ministra kultury za celoživotní dílo.⁵⁰ Svatopluk Havelka měl dvě vlastní děti, dcera Daniela a syn Ondřej se narodili v manželství s Libuší Havelkovou (roz. Drboutovou). V roce 1962 došlo k rozvodu manželství. V roce 1963 se skladatel znovu oženil s Evou Kudrnovou a osvojil si její dvě děti. Svatopluk Havelka zemřel 24. února 2009 ve věku 83 let.

⁴⁹ Znamení časů – Svatopluk Havelka (Tituly – vážná hudba). *Rozhlas* [online]. [cit. 2021-01-03]. Dostupné z: https://www.rozhlas.cz/nakladatelstvi/vaznahudba/_zprava/znameni-casu-svatopluk-havelka--670838

⁵⁰ Ceny Ministerstva kultury České republiky za přínos v oblasti divadla, hudby, výtvarného umění a architektury pro rok 2011. *Ministerstvo kultury ČR* [online]. [cit. 2021-01-08]. Dostupné z: <https://www.mkr.cz/cenymk/2011/cena-ministerstva-kultury-za-prinos-v-oblasti-hudby.html>

Obr. 2 Svatopluk Havelka⁵¹



⁵¹ Pozůstalost Svatopluka Havelky.

3 Orchesterální skladby z prvního období tvorby

3.1 Orchesterální tvorba do roku 1949

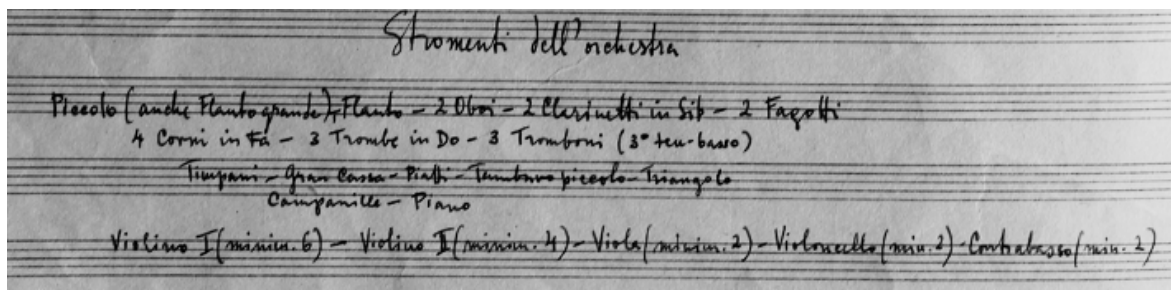
Již v prvotních orchesterálních skladbách můžeme spatřit Havelkův příklon k obrazotvornosti a mimohudebním inspiračním zdrojům. Nejranější skladby pocházejí z roku 1944 a dochovaly se pouze v rukopisu. Svatopluk Havelka je zkomponoval v maturitním ročníku gymnázia. Jedná se o krátkou orchesterální skladbu *Noční hudba pro orchestr*, v témže roce také Havelka zkomponoval cyklus písní *Růže ran* pro zpěv a klavír, ke kterému v sedmdesátých letech zpětně zinstrumentoval orchesterální doprovod. Zde si poprvé zkusil práci s básněmi, která se objevuje v jeho pozdějších a rozsáhlejších orchesterálních skladbách. V tomto cyklu vyšel Havelka ze stejnojmenné knihy německých barokních básní *Růže ran*, které přeložil Erik Adolf Saudek.⁵²

Havelka zinstrumentoval básně *V té chvílince* (G. R. Weckherlin), *Na smrt dítěte* (W. Fleming), *Po dešti* (W. Fleming) a *Kde jsou ty chvíle* (Ch. Hoffmann). Během vysokoškolských studií a soukromých hodin u K. B. Jiráka napsal Havelka v roce 1947 *Suitu pro malý orchestr*, která se také dochovala pouze v rukopisu. V rámci tohoto doktorského bádání byla v pozůstalosti skladatele rovněž nalezena dosud neobjevená rukopisná orchesterální skladba s názvem *Valašský pochod* z roku 1949, která vznikla u příležitosti výstavy „Valašsko v práci“ ve Vsetíně v létě roku 1949,⁵³ a na přední stránce rukopisné partitury si můžeme všimnout Havelkovy vlastní kresby (viz obr. 4). Skladba je tanečního charakteru, v orchestraci jsou použity tradiční nástroje orchestru. Co se týká bicí skupiny, již v této skladbě Havelka používá sedm různých bicích nástrojů (viz obr. 3). Soukromá nahrávka této skladby na gramofonové desce je uložena v pozůstalosti skladatele.

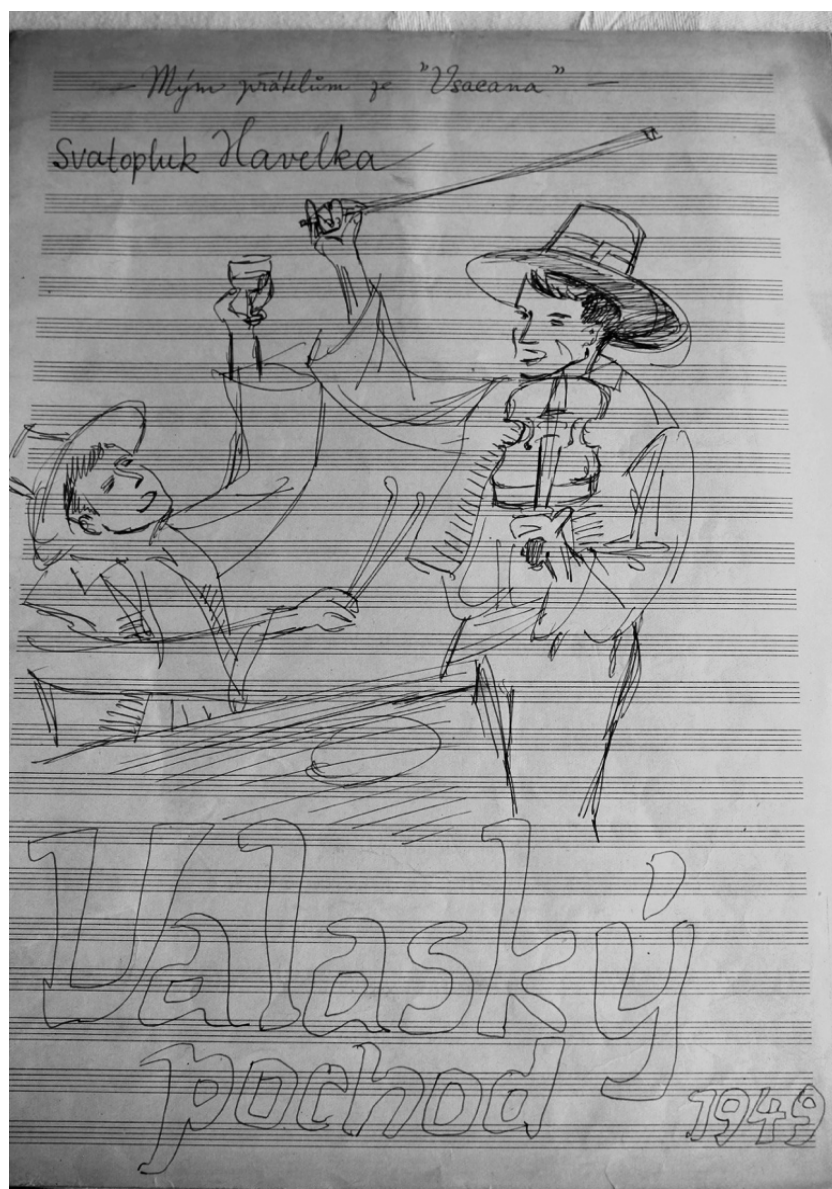
⁵² Erik Adolf Saudek (1904–1963) byl český překladatel. Knihu *Růže ran* přeložil pod pseudonymem Karel Brož.

⁵³ Popisek ohledně vzniku skladby je vepsán skladatelem na druhé straně rukopisné partitury.

Obr. 3 Orchestrace *Valašského pochodu*



Obr. 4 Kresba Svatopluka Havelky na rukopisné partituře skladby *Valašský pochod*⁵⁴



⁵⁴ Rukopis je uložen v pozůstalosti skladatele.

3.2 Orchestrální tvorba v letech 1949–1960

3.2.1 I. symfonie

Po studiích na Filozofické fakultě nastoupil Havelka v roce 1949 do ostravského rozhlasu, kde pracoval jako redaktor lidové hudby a hudební režisér. Založil zde také *soubor pro novou taneční hudbu na základě národního moravského života NOTA*⁵⁵, pro který napsal a upravil mnoho skladeb. V této době také v Ostravě působil *Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého*, který původně vznikl z hudební čtyry působící v rámci čs. vojenských jednotek v SSSR. Tento soubor se však začal velice rychle profesionalizovat, a to především když ho v roce 1949 převzal nový umělecký vedoucí Radim Drejsl.⁵⁶ Toho času student kompozice na pražské HAMU byl o pouhé dva roky starší než Svatopluk Havelka a patřil mezi žáky Pavla Bořkovce. V roce 1950 přijal do souboru Svatopluka Havelku jako cimbalistu.

Spolupráce s Radimem Drejslem byla pro Havelku zásadní. Pro AUS napsal Havelka řadu písní, tanců i choreografických scén a mohl si na nich zkusit práci s výrazovými prostředky.⁵⁷ Zároveň to bylo v době, kdy pod Drejslovým vedením začal soubor získávat vysokou uměleckou úroveň, která mu zajistila i zahraniční zakázky. V roce 1953 se ale stala velká tragédie – v necelých třiceti letech Radim Drejsl zemřel. Bylo to pouhé dva dny po jeho návratu ze studijního zájezdu s delegací Svazu československých skladatelů do Moskvy a Leningradu. Přestože oficiální verze konstatovala sebevraždu, podle názoru režiséra Vojtěcha Jasného uveřejněného v rozhovoru pro Týdeník Rozhlas se jednalo o vraždu zinscenovanou agenty sovětské KGB krátce po jeho návratu z cesty po SSSR. Vojtěch Jasný tvrdil:

„V mém životě i osudu znamenala velkou změnu návštěva Sovětského svazu a Číny. Letěli jsme tam s Karlem Kachyňou a s vedením Armádního uměleckého souboru – plukovníkem Veselým a uměleckým šéfem Radimem Drejslem. Cesta byla dlouhá, s mnoha přestávkami. V Moskvě jsme se zdrželi jen dva dny, ale příslušné úřady nám hned zapečetily kufry s kamerami a filmovým materiálem a mohli jsme je rozpečetit až v lidové Číně. Takže natáčet v SSSR nám bylo vlastně zakázáno. V průběhu letu přes Sibiř jsem se setkal v Irkutsku s polskými vyhnanci a dověděl se, jakým stalinským terorem prošli. A na cestě zpátky na konci roku 1952 jsme poznávali bídu, odrané střechy s dírami, cestující po Sibiři na střechách

⁵⁵ ŠULEŘ, Oldřich. *Laskavá setkání: s přáteli umělci rodného kraje*. Ostrava: Repronis, 2008.

⁵⁶ Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého. *Československá lidová armáda* [online]. [cit. 2020-10-06]. Dostupné z: <http://www.csla.cz/armada/kultura/aus.htm>

⁵⁷ KUČERA, Václav. *Havelkova Chvála světla. Hudební rozhledy*. 1960, roč. 13, č. 12, s. 507.

vlaků. Prostě jsme viděli na vlastní oči, jaká byla ta země pod Stalinem a jeho ministrem vnitra Berijou. Když jsme se na zpáteční cestě stavili v Moskvě, věnovali se nám různí funkcionáři a důstojníci, které jsem žádal, aby nás nechali aspoň teď točit. Marně, zase absolutní zákaz. Vracel jsem se vlakem z Užhorodu do Prahy s rozhodnutím dělat nadále vše pro naši vlastní, československou alternativu socialismu. Ale nikomu jsem se s tím nesvěřil, jen jsem pro to něco udělal. Velkou změnu v mém myšlení vyjádřily pak moje filmy – *Touha*, *Až přijde kocour*, *Záříjové noci*, *Rodáci* i *Česká rapsodie*.⁵⁸

Na spontánní reakci dotazovatelky, která pro doplnění uvedla informaci, že po této cestě Radim Drejsl údajně ze zoufalství spáchal sebevraždu, Vojtěch jasný reagoval následovně:

„Ale kdeže, to bylo jinak, Drejsla zabili! Vím to. Byli jsme přátelé, cestu do Sovětského svazu jsme prožívali spolu, byl to pro nás oba šok. Drejsl se tím netajil. Když jsme se pak sešli, říkal mi, že už ví, že je to všechno podvod a lež. A že to při nejbližší návštěvě Sovětského svazu řekne. Zrazoval jsem ho, aby to nedělal, že ho zabijou. Ale on to udělal a KGB ho dalo zavraždit. Zinscenovali to podobně jako „sebevraždu“ Jana Masaryka.“⁵⁹

Poté dále doplnil:

„V budově, kde sídlil Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého, měl Drejsl byt, do nějž jsem měl možnost bezprostředně po jeho smrti vstoupit. Se zavřenýma očima jsem celou tu scénu viděl: jak mu podřezali žíly, jak ho vyhodili z okna... Já na tom mohl být stejně, měl jsem štěstí, že mě taky nezabili. V knize mého osudu asi bylo psáno něco jiného.“⁶⁰

Po této ztrátě se Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého pokoušel dále profilovat a v roce 1956 připravil Svatopluku Havelkovi velkou premiéru, když nastudoval jeho *I. symfonii B moll*. Samotný vznik symfonie provázal Havelkův nápad napsat serenádu pro orchestr, ale skladba se neustále rozrůstala.⁶¹ Po roce komponování tak skladatel dokončil svou první velkou orchestrální skladbu, která zazněla pod taktovkou dirigenta Zdenka Košlera, který ji uvedl společně s premiérou *Vesnické symfonie* Václava Kašlíka. V první dobové recenzi od Antonína Hořejšího se proto obě díla nevyhnula srovnání:

„Okolnost, že dvě nová díla byla provedena na jednom koncertě, svádí přirozeně ke srovnání koncepce, kvalit i výsledků. A zde je nutno přidat více kladů, více opravdovosti a přesvědčivosti Sv. Havelkovi. Mladý skladatel (nar. 1925), původem ze Slezska, je žákem

⁵⁸ PILÁTOVÁ, Agáta. Vojtěch Jasný: Duch je důležitější než hmota. *Týdeník Rozhlas*. [online]. 2004, č. 40 [cit. 2020-08-06]. Dostupné z: <http://www.radioservis-as.cz/archiv04/4004/40titul.htm>

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ PACLT, Jaromír. Průvodní text na notové partituru. Svatopluk Havelka. *I. symfonie*.

*K. B. Jiráka. Znali jsme ho jen z drobnějších prací, které naznačovaly jeho příznivé vývojové možnosti. Nejsem asi sám, kterému je záhadou, v čem a na čem mladý autor uzrál, kde si osvojil stavební jistotu, docela i orchestrační pohotovost, kterými tak bezpečně a přesvědčivě ztvárnil dílo tak obsahově výrazné a poutavé.*⁶²

O rok později provedla symfonii Moravská filharmonie Olomouc pod vedením dirigenta Jaromíra Nohejla a poté v roce 1957 následovalo provedení na Pražském jaru, kde se pořádal koncert soudobé hudby Svazu československých skladatelů, a nastudoval ji Martin Turnovský.⁶³ Téměř dvačtyřicetiminutová symfonie se tak najednou octla v susedství nových českých děl a způsobila překvapení i vřelé přijetí u ostatních dobových kritiků a veřejnosti. Například Ivan Vojtěch v roce 1959 napsal:

*„Bořkovec, Hanuš, Kabeláč, Dobiáš, Kalabis a Jaroch vytvořili svými symfoniemi velmi zajímavou půdu, na níž Havelkova prvotina nejen že obhájila tvůrčí kvality, ale i směr své myšlenkové orientace a svou odvalu jít pevně zvolenou cestou a zařadit se do proudu soudobé české hudby jako jeden ze svěžích a platných hlasů.*⁶⁴

Havelkova symfonie bývá označována jako neoklasicistní a již v době uvedení další kritici uváděli, že se dílo odkazuje na hudbu Sergeje Prokofjeva a Dmitrije Šostakoviče.⁶⁵ Při bližším studiu notové partitury *I. symfonie* můžeme skutečně nalézt zřetelné podobnosti s *VI. symfonií* Dmitrije Šostakoviče. Jedná se především o instrumentaci a charakter hlavních témat. V první větě obou symfonií nastupuje hlavní téma již od prvních taktů ve smyčcích a odpovídá závažné melodické lince. V případě Šostakoviče je instrumentováno do cellové sekce, u Svatopluka Havelky se nachází v sekci prvních houslí. V případě druhé věty přednáší u obou autorů hlavní téma sólový klarinet a téma třetí věty uvozuje výrazný rytmus smyčcové sekce. Šostakovičův vzor je tedy jasně zřetelný. Podobný princip nacházíme i v hudební formě a časových disproporcích jednotlivých vět. Oba dva autoři volí třívětou formu symfonie a u obou je první věta *largo*. Co se časové disproporce týká, Havelkova rozsáhlá první věta má zhruba dvacet osm minut a druhá a třetí věta jenom necelý osm minut. V případě *VI. symfonie* Dmitrije Šostakoviče má první věta zhruba devatenáct minut a druhá a třetí věta zhruba šest minut.

⁶² HOŘEJŠ, Antonín. Dvě nové české symfonie. *Hudební rozhledy*. 1956, roč. 9, č. 23, s. 994.

⁶³ VOJTĚCH, Ivan. Symfonie in B Svatopluka Havelky. *Hudební rozhledy*. 1959, roč. 12, č. 2, s. 54.

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ KAŇKA, Petr. Soudobá hudba bojující o soudobého humánního člověka. *Hudební rozhledy*. 1985, roč. 38, č. 9, s. 419.

Havelka se hudbou Dmitrije Šostakoviče zabýval už během vysokoškolských studií a netajil se obdivem k ní. Ve své *I. symfonii* ale dokázal zkombinovat i několik dalších prvků, které jsou pro jeho tvorbu charakteristické. Jedná se především o užití folklorních prvků a lidových nápěvů. Nejvíce jsou patrné ve druhé větě, kde jsou zahrnuty v rychlé a výrazně melodické lince klarinetu (viz obr. 5 a obr. 6).

Obr. 5 Svatopluk Havelka: *I. symfonie* (začátek druhé věty, rychlá melodie v klarinetu odkazující k lidové hudbě)

Obr. 6 Pokračování tématu klarinetu z předchozího obrázku

Také se jedná o vedlejší téma první věty, kterým se v knize *Česká symfonie 1945–1980* zabýval Jaromír Havlík. Podle něj „*dochází v provedení první věty k přeintonování tohoto tématu k intonačním zdrojům severovýchodní Moravy*“⁶⁶ (viz obr. 7).

Obr. 7 „*Přeintonování*“ vedlejšího tématu první věty Havelkovy symfonie podle Jaromíra Havlíka⁶⁷



Třetí věta *Allegro* je ve formě ronda, ve formě A, B, A, C, B, A. Jako nositel tématu se nejprve vrací smyčcová sekce, která v unisonu hraje důraznou durovou melodii, která má charakter zbojnického tance. V průběhu této věty ale můžeme slyšet i prvky jazzové hudby, která Havelku ovlivňovala v mládí. Jimi jsou synkopické rytmy či osminy akcentované po třech – konkrétně v padesátém taktu, kde dochází k narušení dravého dvoučtvrtového rytmu pulzace. Příznačná je zde tedy i práce s rytmem, jež bude pro Havelku později natolik charakteristická. Celá třetí věta má gradační charakter a Havelka zde spěje k největšímu dynamickému i instrumentálnímu vrcholu. Na konci třetí věty přidává Havelka *Codu*, ve které motivicky pracuje s hlavním tématem třetí věty.

Ačkoliv se tedy Havelkova *I. symfonie* odkazuje na tradiční hudbu počátku 20. století, bylo podstatné ji v rámci této disertační práce neopomenout kvůli zmíněnému užívání lidových prvků. Skladatel se k nim bude navracet i ve své pozdní etapě orchestrální tvorby. Dále je důležité připomenout, že díky *I. symfonii* se Havelka úspěšně etabloval jako skladatel vážné hudby. V celkovém vývoji a proměně jeho stylu má tedy tato symfonie zvláštní postavení. Podrobné prvky hudební analýzy týkající se harmonického rozboru jednotlivých částí a hudební formy *I. symfonie* můžeme nalézt ve studii Ivana Vojtěcha *I. symfonie in B Svatopluka Havelky*⁶⁸ a také v bakalářské práci dirigenta Petra Jiříkovského s názvem *Symfonická tvorba Svatopluka Havelky*⁶⁹.

3.2.2 Chvála světla

Na rozdíl od *I. symfonie* můžeme ve druhé Havelkově rozsáhlé orchestrální skladbě spatřit jasný mimohudební podtext. Po uvedení *I. symfonie* byl v tehdejší Československu

⁶⁶ Havlík, Jaromír. *Česká symfonie 1945–1980*. Praha: Panton, 1989, s. 146.

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ Studie Ivana Vojtěcha *I. symfonie in B Svatopluka Havelky* vyšla v Hudebních rozhledech v roce 1959.

⁶⁹ Bakalářská práce Petra Jiříkovského vznikla v roce 2012 na katedře dirigování a je uložena na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze.

komunismus již dlouhou dobu hlavním názorovým proudem. Mnozí lidé věřili, že je to cesta k lepšímu světu, bez válek. Podobná představa mohla přivést Svatopluka Havelku ke komunismu. Ačkoliv byl vychováván v evangelické víře, už během vysokoškolských studií na Filozofické fakultě v Praze se od tohoto náboženství odvracel. Nejotevřeněji o tom sám Svatopluk Havelka promluvil v nepublikovaném rozhovoru, ve kterém uvedl, že mu na náboženství velmi vadilo to, že nedokázalo zabránit světovým válkám ani vyřešit materiální bídu lidí.⁷⁰ Komunismus mu byl blízký tím, že řešil sociální problematiku a sliboval spravedlivý společenský řád.⁷¹ Kromě toho na něj zapůsobila i návštěva Číny, kterou absolvoval s Armádním uměleckým souborem v roce 1952. O této cestě se vyjádřil následovně:

„Nejsilnějším impulzem k mému odpadnutí byla na sklonku léta 1952 návštěva Číny, kde jsem byl na tříměsíčním zájezdu s Armádním uměleckým souborem. V Číně jsem prožil neobyčejně intenzivní dotyk pro mě doposud neznámé kultury, nesmírně vyspělé a krásné. Setkával jsem se s lidmi, kteří mě zejména po stránce citové přímo ohromovali svou čistotou a upřímností. Když jsem si uvědomil jejich ateistická životní východiska, vyrostl ve mně velký otazník.“⁷²

V roce 1959 vyšel v Hudebních rozhledech rozhovor se Svatoplukem Havelkou, Ivanem Jirkem a Ivanem Řezáčem, který vedl Bohumil Karásek. Byl to zároveň jeden z prvních rozhovorů, ve kterém je zřetelně vyjádřen skladatelův postoj.

„Skladatelská práce, která je naším údělem, nastupuje poté, když jsme se rozhodli o určitou věc bojovat, kdy máme prožitek a chceme lidem vrátit, co jsme u nich a mezi nimi našli.“⁷³

V tomto bodě svého uměleckého vývoje a občanského uvědomění Havelka přistupuje k tvorbě jednoho ze svých nejrozsáhlejších děl. Kantáta *Chvála světla* pro soprán, alt, bas, smíšený sbor a orchestr zazněla poprvé v roce 1959 na sjezdu komunistické mládeže. O tomto díle mnozí kritici napsali, že se stalo jasným transparentem doby.⁷⁴ Jako textový podklad

⁷⁰ 4.2. Rozhovor aneb vyhlížení obsahu.

⁷¹ KARÁSEK, Bohumil. Havelka – Jirko – Řezáč. *Hudební rozhledy*. 1959, roč. 24, č. 3, s. 99–102.

⁷² O své cestě do Číny promluvil Svatopluk Havelka v pramenu „4.2. Rozhovor aneb vyhlížení obsahu“. Domnívám se, že se jedná o stejnou cestu, o které se zmiňoval i Vojtěch Jasný v souvislosti se smrtí Radima Drejsla, protože se shoduje její rok i období. Vojtěch Jasný vypověděl: „A na cestě zpátky na konci roku 1952 jsme poznávali bídu, odrané střechy s dírami, cestující po Sibíři na střechách vlaků.“ In: PILÁTOVÁ, Agáta. Vojtěch Jasný: Duch je důležitější než hmota. *Týdeník Rozhlas*. [online]. 2004, č. 40 [cit. 2020-08-06]. Dostupné z: <http://www.radioservis-as.cz/archiv04/4004/40titul.htm>

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ JIRKO, Ivan. Zpěv přírody a lásky: Nad novým dílem Svatopluka Havelky. *Hudební rozhledy*. 1964, roč. 17, č. 9, s. 368–369.

Havelka zvolil tvorbu Stanislava Kostky Neumanna⁷⁵, který napsal v roce 1937 sbírku *Sonáta horizontálního života*, která má pět žánrově odlišných oddílů.⁷⁶ Její název programově vyjadřuje „horizontální“ orientaci směrem k pozemským hodnotám, oproti „vertikálnímu“ pohledu k nebesům.⁷⁷ Skladba reflektuje pojem materialismus, ve kterém je z hlediska filozofie chápána hmota za prvotní základ univerza. Z toho důvodu si skladatel z Neumannovy *Sonáty horizontálního života* vybral básně, ve kterých jsou otevřeně manifestovány ideologické principy a oslava pozemskosti. To je patrné již z názvů jedenácti básní:

I. Chvála evoluce, Život, Země, Člověk.

II. Chvála modernosti, Chvála konkrétnosti, Optimismus, Těsto.

III. Chvála pozemskosti, Duch, Chvála světla.

Tři cyklické oddíly, do kterých jsou básně seskupeny, vytváří jeden velký hudební celek a jejich ideový obsah je patrný již z názvů jednotlivých částí. Vnitřní spojitosti mezi jednotlivými částmi lze vyzorovat po širší hudební analýze. Kupříkladu všechny části, které se vyznačují rychlejším tempem a skýtají vyvíjející se gradaci, jsou psané v monotematické evoluční formě, v typu rozvinuté strofické písně (A1-A2-A3).⁷⁸ Jedná se zároveň o části, které jsou spojené i obsahově: *Život, Člověk, Optimismus, Těsto, Duch*. Podrobnější hudební analýzu *Chvály světla* publikoval v roce 1960 Václav Kučera a nachází se v Hudebních rozhledech z téhož roku.⁷⁹

Ve spojení s *Chválou světla* je zajímavé přiblížit skutečnost, která byla doposud v rámci publikovaných studií a článků zmiňována jen okrajově. Jedná se o propojení myšlenkového světa kantáty s výtvarným dílem Diega Rivery. O tomto Havelkově východisku se v článku *Dobrý rodák Havelka* zmínil jako jeden z prvních Jan Šmolík a zdůraznil, že se opomíjí.⁸⁰ Diego Rivera byl mexický malíř, aktivní komunista a manžel Fridy Kahlo, který žil v letech

⁷⁵ Stanislav Kostka Neumann se narodil roku 1875 a v předválečné době se přikláněl k individualismu a anarchistickému hnutí. Jeho radikální postoj a ideál nové renesance ho přivedl nejprve do Československé strany socialistické, kterou však opustil, a v roce 1920 zorganizoval bývalé anarchistické skupiny ve Svaz komunistických skupin, které se staly jednou ze zakládajících složek Komunistické strany Čech. Neumannova výrazná kulturně politická osobnost byla těsně spjatá s dobou. Jeho organizátorská a publicistická činnost se soustředila kolem časopisu *Červen* a *Proletkult*, dále působil jako redaktor časopisu *Rudé právo*, *Komunistická revue* a *Reflektor*.

⁷⁶ STROHSOVÁ, Eva, MUKAŘOVSKÝ, Jan a PEŠAT, Zdeněk. *Dějiny české literatury*. Praha: Victoria Publishing, 1995.

⁷⁷ ČERVENKA, Miroslav. *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do r. 1945*. Praha: Československý spisovatel, 1990.

⁷⁸ KUČERA, Václav. Havelkova *Chvála světla*. *Hudební rozhledy*. 1960, roč. 13, č. 12, s. 507–510.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ ŠMOLÍK, Jan. Dobrý rodák Havelka. *Hudební rozhledy*. 1969, roč. 22, č. 15, s. 453.

1886–1957.⁸¹ Jeho cit pro vytváření velkých fresek vnukl Svatopluku Havelkovi nápad s velkolepou koncepcí kantáty *Chvála světla*.⁸² V roce 1931 byl Diego Rivera pozván do amerického Detroitu, aby pro zdejší Institut moderního umění vytvořil cyklus 27 fresek, jež později nazval „*Detroit Industry*“. Na obrázcích obr. 9 až 11 jsou mé vlastní fotografie z tohoto místa a můžeme na nich jako na konkrétním příkladu obecněji přiblížit princip toho, co zaujalo i Svatopluka Havelku v Riverově díle. Jedná se o formu práce, která tkví v cyklu námětů, jež jsou podrobně vypracovány a vytváří jeden velký celek. Na fotkách je patrné, že se nelze zblízka přiblížit stěnám a některé fresky vytvářející tento cyklus jsou dokonce umístěné až u stropu. Autor tedy dbá na to, aby divák přijímal dílo celkovým dojmem, přestože ho tvoří malé a pestré detaily. Tato „*pestrost uvnitř monumentální jednoty*“ byla doslovně to, co na Riverově díle nejvíce zaujalo Svatopluka Havelku.⁸³

Podrobnější informace nám bohužel nejsou známé a v pramenech ani studiích týkajících se *Chvály světla* se více informací, které by spojovaly Riverovo dílo a Havelkovy skladby, nenachází.⁸⁴ Při nahlédnutí do partitury si ale můžeme představit, že jedenáct žánrově odlišných částí vytváří také pestrost uvnitř velké jednoty, o kterou Havelka usiloval. Též můžeme nalézt propracované detaily Havelkovy partitury, které však spíše než k Riverovi odkazují k hlavnímu inspiračnímu zdroji, Neumannovým veršům. To je příklad závěrečné části, kde Svatopluk Havelka pracuje se zdůrazněním kladu a záporu, který odlišuje i hudebně (viz obr. 8). Na obr. 8 si můžeme všimnout partu sopránů, altů a tenorů, kteří zpívají: „*Milujme prostý, průzračný tvar a jasná, jasná slova...*“ Oproti nim vstupují basy se slovy „*úpadek, chaos, úpadek, chaos, rozklad, rozklad a zmar.*“ Zatímco soprány, alty a tenory zpívají homofonně, v jemné dynamice *pp*, a na slově „*tvar*“ splývají v čistý akord E dur, basy vstupují v agresivním forte, přecházejí do tóniny As dur a překrývají slova zbytku sboru. Svatopluk Havelka zde podtrhuje Neumannova slova hned několika výrazovými prostředky, a aby dosáhl lepší srozumitelnosti textu, používá homofonii. Ačkoliv na základě zaujetí dílem Diega Rivery mohl Havelka koncipovat celovečerní formát hudební skladby, domnívám se, že nejpodstatnějším zdrojem pro něj zůstaly právě Neumannovy verše. Pronikání výtvarného umění směrem do hudební kompozice se mu však podaří naplnit v pozdějších skladbách.

⁸¹ ŠTĚPÁNEK, Pavel. *Výtvarná kultura: časopis SČVU*. 1986, roč. 10, č. 6, s. 53.

⁸² ŠMOLÍK, Jan. Dobrý rodák Havelka. *Hudební rozhledy*. 1969, roč. 22, č. 15, s. 453.

⁸³ HAASE, Miloš. *Citace dopisu* [elektronická pošta]. Message to eliska.cilkova@gmail.com, 20. července 2020 10:50 [cit. 2020-07-20]. Osobní komunikace. Skladatel Miloš Haase byl blízký přítel Svatopluka Havelky.

⁸⁴ Otázku inspirace Riverovým dílem jsem probírala i s rodinnými příslušníky Svatopluka Havelky a s Milošem Haasem. Vypověděli, že víc detailů jim není známo.

Obr. 8 Svatopluk Havelka: *Chvála světla*

SOPRAN - ALTI I. II.
SOLI (za scénou)

TENOR
SOLO (za scénou)

5

ppp

ppp

S. v čis - tém — vzdu - chu. Mi - luj - me pros - tý, prů - zrač - ný
wah - ren — Wör - te. Lie - bet die kla - re, schlich - te Ge -
in cry - stal clear air. Love let us sim - ple, trans - par - ent

I. v čis - tém — vzdu - chu. Mi - luj - me pros - tý, prů - zrač - ný
wah - ren — Wör - te. Lie - bet die kla - re, schlich - te Ge -
in cry - stal clear air. Love let us sim - ple, trans - par - ent

II. v čis - tém — vzdu - chu. Mi - luj - me pros - tý, prů - zrač - ný
wah - ren — Wör - te. Lie - bet die kla - re, schlich - te Ge -
in cry - stal clear air. Love let us sim - ple, trans - par - ent

T. v čis - tém — vzdu - chu. Mi - luj - me pros - tý, prů - zrač - ný
wah - ren — Wör - te. Lie - bet die kla - re, schlich - te Ge -
in cry - stal clear air. Love let us sim - ple, trans - par - ent

B. *f molto espr.*
Ú - pa - dek, cha - os, ú - pa -
Nie - der - gang, Cha - os, Nie - der -
De - ca - dence, cha - os, de - ca -

Cor.
ppp

f molto espr.

6

S. tvar a jas - ná, jas - ná slo - va v čis - tém —
stalt, in rei - ná, rei - ner Luft wah - ren —
forms and cry - stal, cry - stal clear words in cry - stal

I. tvar a jas - ná, jas - ná slo - va v čis - tém —
stalt, in rei - ná, rei - ner Luft wah - ren —
forms and cry - stal, cry - stal clear words in cry - stal

II. tvar a jas - ná, jas - ná slo - va v čis - tém —
stalt, in rei - ná, rei - ner Luft wah - ren —
forms and cry - stal, cry - stal clear words in cry - stal

T. tvar a jas - ná, jas - ná slo - va v čis - tém —
stalt, in rei - ná, rei - ner Luft wah - ren —
forms and cry - stal, cry - stal clear words in cry - stal

B. dek, cha - os, roz - klad, roz - klad a zmar hol - du - jí, hol - du - jí, pís - né
gang, Cha - os, E - kel, E - kel Ge - walt wäh - len, ja wäh - len das Sum - men
dence, cha - os, de - cay, de - cay and worms, to these pay homage, hom - age, songs that

dim.

3

m. d.

3

m. s.

P 181

Obr. 9 Detroit Institute of Arts (fresky Diega Rivery)⁸⁵



Obr. 10 Detroit Institute of Arts (fresky Diega Rivery)⁸⁶



⁸⁵ Osobní archiv.

⁸⁶ Osobní archiv.

Obr. 11 Detroit Institute of Arts (fresky Diega Rivery)⁸⁷



⁸⁷ Osobní archiv.

4 Obrazy a vize v orchestrální tvorbě od roku 1960

4.1 Šedesátá léta 20. století

Šedesátá léta byla pro československou hudbu podnětná pro nové trendy. Díky mírnému politickému uvolnění začaly do Československa pronikat impulsy tzv. Nové hudby. Čeští skladatelé navštěvovali kurzy v Darmstadtu⁸⁸ a festival Varšavský podzim, zakládaly se nové specializované soubory (např. *Komorní harmonie*, *Musica viva pragensis*) a docházelo k pořádání seminářů a vystoupení za účasti zahraničních skladatelů (*Pierre Schaeffer*, *John Cage*). I v Havelkově orchestrální tvorbě zaujímají šedesátá léta zvláštní postavení. Zatímco *I. symfonie* i kantáta *Chvála světla* představovaly skladby, které byly ukotvené v hudební tradici, od počátku šedesátých let se Havelkův kompoziční styl proměňuje. Ačkoliv u něj nedochází k radikální změně stylu, jako se tomu stalo u několika jeho současníků (např. Jan Klusák, Zbyněk Vostřák), Havelka je do jisté míry tzv. Novou hudbou ovlivněn, začíná využívat některé její techniky (aleatoriku, práci s témbry, klastry).

Co se týká elektroakustické hudby, autonomní elektroakustická skladba Svatopluka Havelku neoslovila, ale byl to paradoxně on, kdo na oficiální půdě Svazu skladatelů otevřel diskuzi o vybudování elektroakustického studia.⁸⁹ Havelka se také účastnil práce v přípravné komisi a nechyběl ani na prvním semináři elektroakustické hudby v roce 1964.⁹⁰ Krátkou autonomní elektroakustickou skladbu si Havelka vyzkoušel pouze v ironické podobě v závěru filmu „*Marečku, podejte mi pero!*“ a jinak mu byla hlavně pro nepřítomnost interpreta cizí.⁹¹ Zaujalo ho však používání elektrofonických nástrojů v orchestru, například basové kytary.

⁸⁸ Darmstadtské hudební kurzy navštívil i Svatopluk Havelka, kde vyslechl koncert elektroakustické hudby. Tuto skutečnost se dovídáme z výpovědi Svatopluka Havelky v Literárních novinách z roku 1961. In: Autor neznámý. Hudba, která se rodí v laboratoři. *Literární noviny*. 18. 11. 1961, roč. X, č. 46, s. 3.

⁸⁹ HAASE, Miloš. *Citace dopisu* [elektronická pošta]. Message to eliska.cilkova@gmail.com, 20. července 2020 10:50 [cit. 2020-07-20]. Osobní komunikace. Skladatel Miloš Haase byl blízký přítel Svatopluka Havelky.

⁹⁰ I. seminář elektronické hudby v ČSSR. *Experimental Studio Bratislava – Experimental center for discovering and rediscovering Acoustic artists, by providing you with great Experimental music and acoustic art projects* [online]. 2013 [cit. 2020-07-18]. Dostupné z: <http://www.sonicart.sk/archives/481>

⁹¹ HAASE, Miloš. *Citace dopisu* [elektronická pošta]. Message to eliska.cilkova@gmail.com, 20. července 2020 10:50 [cit. 2020-07-20]. Osobní komunikace. Skladatel Miloš Haase byl blízký přítel Svatopluka Havelky.

Obr. 12 Diskuze nad elektroakustickou hudbou (vpravo je Svatopluk Havelka, vedle něj sedí Václav Trojan)⁹²



Z šedesátých let pochází tři Havelkovy orchestrální skladby. Jedná se o celovečerní skladbu *Heptameron* pro zpěvní hlasy, recitátora a orchestr z roku 1963, *Pěnu* pro orchestr z roku 1965 a symfonii-balet *Pyrrhos* z roku 1969 pro orchestr. Zvláště první dvě skladby jsou pozoruhodné, co se týká Havelkova přístupu k práci s textem. Připomeňme nyní orchestrální kantátu *Chvála světla* z roku 1959, ve které si skladatel zvolil jako inspirační zdroj básně S. K. Neumanna. V této kantátě jsme pozorovali tradiční přístup ke zhudebnění textu. Skladba *Heptameron* z roku 1963 následně představuje pomyslný můstek k následující orchestrální skladbě, protože v ní Havelka zkouší na několika místech práci s recitací textu bez hudby a dále nové kompoziční techniky a práci s témbry. V *Pěně* z roku 1965 už tedy skladatel upouští od zhudebňování textu a text samotný nechává zarecitovat před hudbou. Ke skladbě *Pěna* proto připojuje podtitul „*Hudba k básni*“. Tento vývoj Havelkovy práce s poezií si na ukázkách orchestrálních skladeb z 60. let nyní probereme, *Heptameronu* jako pomyslnému můstku budeme věnovat samostatnou kapitolu.

⁹² Osobní archiv Miloše Haaseho.

4.1.1 Heptameron

Celovečerní skladbu *Heptameron* pro zpěvní hlasy, recitátora a orchestr poprvé uvedl Symfonický orchestr hlavního města Prahy FOK dne 25. března roku 1964. Z hlediska hudební formy se jedná o sedmivěté dílo, které vychází z básnických textů Stanislava Kostky Neumanna, Jiřího Wolkra, Vítězslava Nezvala a Paula Verlaina (v českém překladu Františka Hrubína). Na rozdíl od *Chvály světla* se zde Havelka inspiroval milostným a citovým životem a obrodou lidského vztahu k přírodě. Proto i do podtitulu samotné kompozice napsal: „*Poema o přírodě a lásce*“. Skladbu *Heptameron* lze vnímat jako most směrem k Havelkově druhému skladatelskému období z důvodu nových přístupů.

V první řadě zde Havelka používá odlišný inspirační zdroj než v předchozích skladbách a obrací se do nitra člověka pomocí epicko-lyrického žánru poemy. Havelku zde nejprve zaujala kniha Markéty Navarrské *Heptameron* z roku 1558.⁹³ Jedná se o sbírku milostných povídek, které si vypráví hosté pyrenejských lázní Caunterests.⁹⁴ Po cestě domů zadrží tyto hosty (jedná se o pět šlechticů a pět dam) rozvodněná řeka v klášteře, kde nacházejí útočiště, a po sedm dní vyprávějí povídky.⁹⁵ Za finální textový podklad ale Havelka zvolil básnické texty slavných básníků, k jejichž zhudebnění přistupuje v každé větě odlišným způsobem.

Ve druhé řadě je v *Heptameronu* použito prvků tzv. Nové hudby, zejména práce s témbry. Havelka se dále zaměřuje na práci s lidským hlasem a velký důraz klade i na využívání netradičních bicích nástrojů.

Tato nová uvažování má potřebu sám reflektovat v poznámkách osnovy programového textu, které se nacházejí v rukopisné partitūře v pozůstalosti skladatele⁹⁶:

„*Heptameron*“ volně odvozen z knihy Markéty Navarrské, cyklu povídek milostného a citového života renesančních lidí. Přelom 15. a 16. století. Vnější podoba hepta – sedm, v závěrečné básni: ff, nutno zazpívat na sedmero způsobů, obsah titulu u S. H. rozšířen o žánr lyrický, přírodní a reflexivní.

Hlavní myšlenka a vyznění cyklu: jakési obdobné neumannovské „renouveau“, obroda smyslů, milostného citu, okouzlení přírodou. Úvodní báseň otevírá problematiku. Ne „únava životem“, ale některými jeho jevy. Ve způsobu vyjádření averze k romantickému rozcítlivění

⁹³ D'ANGOULÊME, Marguerite. *Heptameron*. Praha: Baronet, 1998.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška, Karolína SVĚTLÁ a Sofie PODLIPSKÁ. *Ženské listy: časopis pro záležitosti žen a dívek československých*. 1873, ročník 1. Vydal: F. A. Urbánek, Praha. 1926, s. 89.

⁹⁶ Havelka tyto poznámky nazval „Osnova programového textu“, ačkoliv později nebyly vydány. Scan je možné najít v příloze této disertace, jedná se o přílohu číslo 3.

autostylizací a k civilizačnímu cynismu a banalitě. Opozice vůči efemérním směrům dogmaticky zdůrazňujícím jednotlivé formové prostředky.

Lyrický pendant „Chvály světla“. Zdravými, silnými, obrozenými smysly blíže ke skutečnosti. Ve „Chvále“ člověk tvůrcem mezi druhými – zde člověk a hrouda si sdělují rytmus nitra svého. Intimní sdělení, „éducation sentimentale“ člověka naší doby. Lyrické texty seřazeny v dramatickém půdorysu, od palčivých otázek k filosofickému vyznění „Velkého a slavného léta“.

Ztvárnění: Potřeba syntézy stylu vokálního a instrumentálního. Důraz na melos podepřený „vnitřním zpěvem“. Redukce skupiny smyčců, která nehraje úlohu tradičního zvukového tmelu, individualizace její funkce, rozšíření úlohy timbrů a rytmických nástrojů, rozšíření a zrovnoprávnění bicích nástrojů a málo užívaných nástrojů (xylomarimba, vibrafon, elektrofonická kytara) mezi ostatními zvukovými činiteli, instrumentalizace lidského hlasu a metroritmické svázání recitace, recitovaný „recitativo accompagnato“ ne jako činitel spojovací, ale jako vedoucí hlas symfonické věty.⁹⁷

Nyní si hudební průběh skladby podrobněji probereme, abychom si všimli jednotlivých kompozičních prvků a práce s textem.

Samotný *Heptameron* otevírá úryvek Neumannovy básně, který je sólově přednesen recitátorem a Havelka si jej označil jako motto celé skladby:⁹⁸

„Však připoután k zemi je tu subtilní sluch lidský:

člověk a hrouda si sdělují rytmus nitra svého,

žár krve, píseň zrání, stesk temně erotický.⁹⁹

Po úvodní recitaci následuje pomalá úvodní věta, ve které v samotném počátku nastupuje důrazné téma přednesené sólovou trubkou v dynamice forte, za doprovodu víření činelů. V první větě také nacházíme ztvárnění, které Havelka popsal v poznámkách. Nejprve se jedná o redukci skupiny smyčců a rozšířenou práci s bicími nástroji. Ihned po prvotním doznění hlavního tématu v trubce nastupují bonga, která sólově hrají dva takty. Poté Havelka instrumentuje části hlavního tématu do ostatních nástrojů, které jsou proloženy rytmickými figurami ve flétnách, hobojích společně s xylofonem a vibrafonem. Následuje sólový vstup recitátora, který předčítá další tři věty, pak následuje rozvíjení a citace hlavního tématu, které

⁹⁷ HAVELKA, Svatopluk. Poznámky skladatele v rukopisné partituru. Pozůstalost Svatopluka Havelky.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Tamtéž.

se rovnoměrně prolíná s úryvky textu. Havelka si do poznámek ke ztvárnění vepsal „*instrumentalizace lidského hlasu, recitativ jako vedoucí hlas symfonické věty*“, což je zajímavé sledovat zvláště v kontextu předchozí a následné skladby. Zatímco ve *Chvále světla* se drží tradičního přístupu ke zhudebnění textu, *Pěna* z roku 1965 již nebude s textem v hudbě pracovat vůbec, ale recitativ bude stát samostatně před hudební složkou. První polovina první věty *Heptameronu* je poté provázána postupnou gradací, která ale postupně utichá, aby vznikl zvláštní prostor pro recitátora: „*Pro všechno dovedu se ještě nadchnouti, pro ryby ve vodě a mladé ratolesti, pro modrá nebesa a ptáky na pouti, pro hvozdů tajemství a rovin tiché štěstí.*“¹⁰⁰

Po slovech recitátora se znovu navrácí orchestr, který v závěru spočine na klastrovém souzvuku. Tím vzniká vnitřní vrchol, na kterém zaznívají poslední Neumannovy věty: „*Oh, zapomenouti, jak holý modřín v lesích! Oh, sebe neznati! Oh, netušiti žen! Svůj osud nechat plout jak oblak po nebesích! A nebýt bližními až k smrti unaven!*“¹⁰¹

V posledních jedenácti taktech orchestr za předpisu *morendo* v jemných dynamikách a komorní instrumentaci doslova skomírá a připravuje nástup k další větě. Z hlediska dalších kompozičních prvků v první větě je zajímavé pozorovat Havelkovu práci s klastry. Pomocí tří saxofonů typu alt, tenor a baryton vytváří skladatel subtilní zvukový témbr. Saxofony, které se běžně v orchestrálních skladbách nevyskytují, jsou v první větě použity velice nenápadně, například jako schované součásti klastrových souzvuků. V tomto bodě je nutné si uvědomit, že Svatopluk Havelka práci se saxofony dobře znal, protože během raného období tvorby psal a instrumentoval velké množství tanečních skladeb. Proto je zajímavé sledovat jeho kompoziční uvažování. Namísto toho, aby Havelka saxofony nechal hrát melodie či příznávky, používá je skrytým způsobem v klastrech ostatních nástrojů symfonického orchestru. Díky tomu vzniká měkce znějící vyznění celého souzvuku.

Druhá věta s názvem *Blues o shledání* na text Jiřího Wolкера přináší zcela odlišné zpracování hudby a textu, než jak tomu bylo ve větě první. S textem je pracováno tradičním písňovým způsobem, je zhudebněn do melodie, kterou zpívá sólový barytonista. Orchestr jej po krátké předehře v celé druhé větě doprovází, a společně tak vytváří jazzově laděnou píseň doprovázenou konsonantními akordy, v jejímž textu stojí: „*Víš, moje milá, víš, moje milá. Přišel jsem z velikých ulic, kde těžko mi bylo vzpomínat, snít a se smát. [...] Na rty tvé vložím*

¹⁰⁰ Fragment textu Stanislava Kostky Neumanna, který se nachází v partituře Svatopluka Havelky. Text pochází z oddílu „*Sloky nepojmenované*“ ze sbírky *Kniha lesů, vod a strání*.

¹⁰¹ Tamtéž.

své odpočívání, nemysli na zimu, dívej se, dívej se za ni! Já ruce tvé zapnu v kouzelný kruh a z očí tvých vydýchám paseku, slunce a vzduch, paseku, slunce a vzduch. ¹⁰²

Monotónní bluesový rytmus je však ke konci skladby místy narušen vstupy dechů a žesťů tak, že na některých místech vzniká zvláštní polyrytmie. Ve třetí větě se Havelka navrácí k autorovi S. K. Neumannovi a zhudebňuje jeho báseň *Poledne v seči* pro obsazení tenor a orchestr. Ačkoliv zde skladatel opouští bluesovou hudbu a vrací se k atonálnímu stylu, třetí věta poslechově asociuje písňovou formu, ve které má hlavní slovo tenor a orchestr zde funguje jako doprovodná a gradující složka. Oproti tomu čtvrtá věta, pro kterou si Havelka vybral báseň *Bělostný měsíc* od Paula Verlaina, přináší intimní a pomalé sólo ženského altu. Díky tomu vzniká prostor pro pátou větu, jež představuje odlišnou hudební část, kterou Havelka svěřil pouze do orchestru. V šesté větě, ve které Havelka pracuje s básní Vítězslava Nezvala *Snídaně v trávě*, nacházíme ono „zrovnoprávnění skupiny bicích nástrojů“, o kterém skladatel psal ve svých úvodních poznámkách. V celé této části totiž báseň přednáší recitátor, kterého v počátku doprovází rytmy bicích nástrojů. Později však tyto rytmy přebírá orchestr, jemuž Havelka instrumentuje úderné klastrové souzvuky, takže z hlediska celkového vyznění zde orchestr imituje velký aparát bicích nástrojů. Pro jednodušší notový zápis si Havelka vytváří tabulku číslovaných klastrů, které jsou v partituře označené nejvyšším tónem nástrojové skupiny a číslem.

Obr. 13 Ukázka zápisu číslovaných klastrů ve skladbě *Heptameron*

The image shows a page from a musical score for the piece 'Heptameron', page 137. The score is for a large ensemble and includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. C.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Trumpet (Tr.), Trombone (T.), Piano (Piano), Arpa (Arpa), and Recitator (Recit.). The score features several staves with musical notation. Above the Flute staff, there are circled numbers 1, 3, 5, 3, 4, 5, 3, indicating clusters. Above the Clarinet in B-flat staff, there are circled numbers 2, 2. Above the Clarinet in G staff, there are circled numbers 4, 4. Above the Piano staff, there are circled numbers 1, 1, 1, and the instruction '(sim.)' is written below the staff. Above the Arpa staff, there is a circled number 1. The Recitator part is written in a rhythmic notation with circled numbers 1, 3, 3, 3, 3. Below the Recitator staff, there are lyrics in Czech and German: '1. Ve čtvrtek o půl / Donnerstag halb drei', 'třetí / ge-nau', 'budí mne ptáci k svadině / Vogelsang mich zum Frühstück weckt und'. The page number '137' is in the top right corner.

¹⁰² WOLKER, Jiří. Blues o shledání. In: HAVELKA, Svatopluk. *Heptameron* [notová partitura]. Pozůstalost skladatele.

Obr. 14 Tabulka tónových klastrů v šesté větě skladby *Heptameron*

TABULKA TÓNOVÝCH KLASTRŮ

Klastry jsou v partituře označeny nejvyšším tónem nástrojové skupiny a číslem.

	①	②	③	④	⑤
I.					
Flauti II.					
III.					
Oboe					
Cor. inglese					
I.					
Clarinetto in Sib II.					
basso					
Alto					
Sassofoni (in Do) Tenore					
Barit.					
Fagotto					
Contrafagotto					
I.					
Corni in Fa II.					
III.					
Cornet à Piston in Si b					
I.					
Trombe in Do II.					
III.					
I.					
Tromboni II.					
III.					
Tuba					

P 529

Svatopluk Havelka použije stejný princip také ve skladbě *Pěna*, kde jej rozšíří. Skladatel si stejně jako v *Heptameronu* nejprve vytvoří tabulku s čísly klastrů, které jsou v partituře označené nejvyšším tónem nástrojové skupiny. Zatímco v šesté větě *Heptameronu* pracuje Havelka s dvěma až pěti klastrovými souzvuky pro jednotlivé skupiny nástrojů, v *Pěně*

zkomponuje každé skupině hráčů klastřů sedm. V *Heptameronu* vidíme přesné tónové výšky, v *Pěně*, například v partu klavíru, jsou klastry bez přesného určení tónových výšek. Zajímavé je, že Havelka použije identický klastrový souzvuk v obou skladbách. Jedná se o klastr číslo jedna, který hrají flétnisté, ale je jinak enharmonicky zapsán.

Obr. 15 Tabulka tónových klastřů v Havelkově skladbě *Pěna*

Tabulka tónových klastřů

The image shows a handwritten musical score titled "Tabulka tónových klastřů". It consists of seven columns, each representing a cluster, and several rows for different instruments. The instruments listed are: Flauti (1, 2), Oboi (1, 2), Corni inglese (1), Clarinetto I (B^b), Clarinetto basso, Fagotti (1, 2), Contrafagotto, Trombe (C) (1, 2, 3, 4), and Corni (F) (1, 2, 3). Each instrument part shows seven clusters, numbered 1 through 7, with notes and accidentals indicating the specific pitches for each cluster. The clusters are enharmonically equivalent, meaning they contain the same set of pitches but are written differently for each instrument's range and key signature.

V poslední sedmé větě s názvem *Velké a slavné léto* (J. Wolker) se Havelka vrací k hlavnímu tématu první věty, které tentokrát zpívá tenor a doprovází ho orchestr. Celá věta velmi graduje

do dynamického vrcholu, avšak v samotném závěru končí jemně, s posledním slovem v sólovém tenoru zpívajícím „Sbohem“.

Dvačtyřicetiminutový *Heptameron* se proto jeví jako konglomerát sedmi různých částí, které jsou oproti sobě v kontrastu. Kromě toho je podstatné, že Havelka vepsal do podtitulu *Heptameronu* slovo „poema“. Podle definice lyricko-epických žánrů v literatuře je poema básnickou povídkou, jejímž rysem je potlačení děje na úkor líčení citů, dojmů a nálad a může mít kontrastní části.¹⁰³ Zejména bluesová druhá věta působí v celém cyklu osamocně až vytrženě, avšak zřejmě díky Havelkově vztahu k jazzové hudbě chtěl skladatel báseň *Blues o shledání* přiblížit posluchači tímto doslovným způsobem. *Heptameron* lze hlavně považovat za onen můstek mezi skladatelovými obdobími, protože se v něm setkáváme s vícero přístupy. Smysl pro výstavbu většího díla s kontrastními částmi jsme pozorovali už v *Chvále světla*. S ní má Havelkův *Heptameron* společnou i část, ve které zpívá sólový alt. Zároveň si Havelka plně uvědomuje, že jeho *Chvála světla* postrádala citovost a intimitu a má potřebu tuto skutečnost reflektovat i v osnově programového textu, který ale zůstává nevydán. V *Heptameronu* také pozorujeme první práci s číslovanými klastry. I když se tabulka objevuje jen v šesté větě, která nepřesahuje délku větší, než je šest minut, na tento kompoziční prvek Havelka později naváže při psaní orchestrální skladby *Pěna*, kde své klastry rozšíří, a v případě klavírního partu se v *Pěně* dokonce osvobodí od přesných notových výšek. Příklon k hudbě téměrů a práci s rytmem a orchestrem jako „velkým aparátem bicích“ bude v dalších skladbách dále rozvíjet. Celovečerní dílo *Heptameron* má proto v Havelkově vývoji důležité postavení a stává se pro skladatele poslední celovečerní orchestrální skladbou před dlouhým obdobím nového hledání.

4.1.2 Ostatní orchestrální tvorba v 60. a v 70. letech 20. století

Po dokončení *Heptameronu* začal Havelka ve své kompoziční řeči ještě více rozvíjet některé výrazové prostředky, o kterých uvažoval již v osnově programového textu *Heptameronu*. Po zbytek šedesátých let se ve vážné hudbě věnoval jen komponování dvou kratších orchestrálních skladeb. V *Pěně* z roku 1965 se upevňuje v používání výrazových prostředků. Tato krátká orchestrální skladba o délce necelých dvanácti minut je v Havelkově vývoji

¹⁰³ RICHTEREC, Oldřich. *Úvod do studia ruské literatury*. 2., přeprac. a rozš. vyd. Hradec Králové: Gaudeamus, 2011, s. 109.

důležitá z několika hledisek. Za prvé je stejně jako *Chvála světla* a *Heptameron* založená na básnickém textu. Konkrétně se jedná o báseň *Pěna* od Hanse Magnuse Enzensbergera¹⁰⁴.

Za druhé v ní Havelka používá sonoristické prvky tzv. Nové hudby, jako jsou glissanda, a také klastrové plochy a hudbu témbrů, která se pro jeho rukopis stává charakteristickou. Skladba byla premiérována v roce 1965 při příležitosti oslav dvaceti let existence Moravské filharmonie Olomouc a poté se opakovaně hrála na mnoha koncertech v Československu i v zahraničí.¹⁰⁵

Německý básník Hans Magnus Enzensberger se narodil roku 1929 a do literárního světa vstoupil básnickými sbírkami *Obrana vlků* (1957), *Zeměmluva* (1960) a *Slepecké písmo* (1964).¹⁰⁶ Enzensbergerova první díla se vyznačují ráznými verši, ve kterých není přítomná osobní či zážitková lyrika, ale radikální negace tehdejší západoněmecké společnosti.¹⁰⁷ Hybnou silou Enzensbergerových raných veršů byl totiž vztek a pobouření, i když obligatorní vyrovnávání se s minulostí v nich hrálo vedlejší roli a jeho hlavní směřování bylo namířeno proti konzumní orientaci, maloměšťácké společnosti a proti hrozbám tehdejšího světa (atomové ohrožení).¹⁰⁸ Svatopluk Havelka si jako inspirační zdroj k nové skladbě vybral báseň *Pěna* z básnické sbírky *Zeměmluva* (1960). Namísto zhudebnění jejího textu, jako tomu bylo v předchozích skladbách, ale přistoupil k jinému řešení. Rozměrnou báseň *Pěna* nejprve přednese recitátor a teprve poté zaznívá symfonický orchestr. Tento princip byl podle pisatele recenze v Hudebních rozhledech dodržen při prvních dvou provedeních, později Havelka od recitace básně před prováděním skladby upustil.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Hans Magnus Enzensberger se narodil roku 1929 ve švábském městě Kaufbeuren. Rodina žila od roku 1931 v Norimberku. Studoval filozofii a filologii na univerzitách v Erlangenu, Freiburgu a Hamburku a od roku 1957 žil jako spisovatel na volné noze. V době politického vření v roce 1965 se přestěhoval do Západního Berlína, kde založil časopis *Kursbuch*, který řídil v letech 1965–1975. Postupně se víc a víc levicově politizoval, v roce 1968 strávil několik měsíců na Kubě.

¹⁰⁵ Orchestrální skladbu *Pěna* vydalo nakladatelství Panton v roce 1966 na gramofonové desce, společně s tvorbou Františka Chauna, a také jako tištěnou partituru. Skladba zazněla v roce 1968 ve dnech 13. až 15. října na festivalu v Kasselu (orchestr kasselského Státního divadla, dirigent G. Albrecht), dále 14. prosince v Kansas City (Kansas City Philharmonic, dir. Hans Schwieger) a později i na Kubě. Hojně se hrála i v Československu, mimo provedení v Olomouci zazněla *Pěna* například také v Praze roku 1966 na přehlídce tvorby československých skladatelů anebo v roce 1970 na koncertě *Při příležitosti oslav 25. výročí osvobození Československa* pořádaném Svazem českých skladatelů.

¹⁰⁶ STROMŠÍK, Jiří. Doslov. In: ENZENSBERGER, Hans Magnus a Jiří STROMŠÍK, ed. *Eseje*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2008. Edice současné české poezie (Pavel Mervart), s. 131.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁹ KAŇKA, Petr. Soudobá hudba bojující o soudobého humánního člověka. *Hudební rozhledy*. 1985, roč. 38, č. 9, s. 421.

Sám skladatel ale vepsal do partitury *Pěny* podtitul: „*Hudba k básni H. M. Enzensbergera*“, a proto můžeme tuto skladbu vnímat jako zhudebnění obsahu básně i jako Havelkův komentář k obsahu slov H. M. Enzensbergera.¹¹⁰

Pro lepší představu o Enzensbergerových řízných a energických verších cituji ukázkou z básně *Pěna*, jejíž český překlad se nachází v Havelkově rukopisné partituře. Rozsáhlou báseň přeložili Josef Hiršal a Bohumila Grögerová.¹¹¹

*Narodil jsem se zaslepen, pěnu v očích,
vřískaje steskem, nebo okem nespatriv,
na černý pátek dnes, před třiceti lety.*

Pěna u úst století!

Pěna v pokladnách!

Skučící pěna v dělohách a luxusních bunkrech!

Pěna v růžových bidetech!

Proti tomu nepomůže ani blesk a nebe!

To povléká zemi od paty k hlavě zběsilým soplem!

To nevyplení žádný oheň, žádný meč!

Proti tomu není upřímně řečeno žádné rady,

žádné sekery, žádného tajemství!

Je to příliš sladké! Vystupuje to z propasti!

A pění! A zubí se! A pění!

Podějte mi bratrskou ruku, vy zrádci,

obsypaní bradavicemi, střepinami z flaků a brilianty,

obyvatelé špinavých vedlejších vět,

¹¹⁰ HAVELKA, Svatopluk. *Pěna* [notová partitura]. Kopie čistopisu.

¹¹¹ Tamtéž.

*podejte mi Adamovo jablko k Jidášovu kousnutí,
 pěnlivé srdce z mýdla a výpis z konta, růžový od hemoglobinu!
 Stáhněte mě ke dnu, hlouběji k vám, k ostatním medúzám,
 do pěny volných povolání!*

Co se hudební formy týče, *Pěna* je jednovětou skladbou, ve které Havelka poprvé používá prvky aleatorní hudby. Na začátku partitury nalézáme tabulku s číslovanými klastry nástrojů, které fungují jako úspora pro notový zápis. Tento princip jsme pozorovali i u šesté věty *Heptameronu* a zde jej Havelka rozvíjí ještě víc. V klavíru Havelka používá klastry bez přesně udaného rozpětí (viz obr. 16) a v instrumentáři bicích nástrojů je obsaženo několik druhů paliček, party bicích nástrojů jsou vypracované do subtilních detailů (viz obr. 17).

Obr. 16 Svatopluk Havelka – *Pěna*, kopie rukopisné partitury



Celková forma skladby vyrůstá pozvolně, z volného rozvíjení modelů, které jsou vytvořené charakteristickými intervalovými kroky a tónbrou harmonií. Pro vyjádření glissand a tónbrouých aleatorních ploch si Havelka pomáhá grafickou notací, po vzoru skladatelů polské školy. Na obrázku č. 18 si můžeme všimnout glissand ve smyčcové sekci, která se odvíjí od nejvyššího možného zvuku na nástroji (takt 120, obr. 18, viz pokyn na obr. 17). Po celou dobu je skladba atonální a v jejím závěru a na ploše poslední minuty se nachází rozsáhlá gradace, při které mají poslední slovo bicí nástroje. Vzhledem k velkému užívání prvků tzv. Nové hudby se v dobovém kontextu nabízelo srovnání Havelkovy hudby s avantgardou. Dokazuje to například recenze v Hudebních rozhledech z roku 1967, kterou napsal muzikolog Ivan Jirko. Ve své recenzi s názvem *I v Kasselu mají festival* popisuje festival v Kasselu, na kterém byla provedena skladba Jána Cikkera *Meditace na téma H. Schultze „Blažení jsou mrtví“ pro orchestr* a Havelkova *Pěna*:

„Koncert konaný v budově Státního divadla v Kasselu měl zvláštní formu, která se ovšem zde již vžila. Dirigent Gerd Albrecht totiž nejprve pohovořil o každé skladbě, zahrál s orchestrem

charakteristická témata a úseky, předvedl a rozebral názorně některé instrumentační finesy a naznačil princip, jakým skladatel své myšlenky rozvíjí.¹¹²

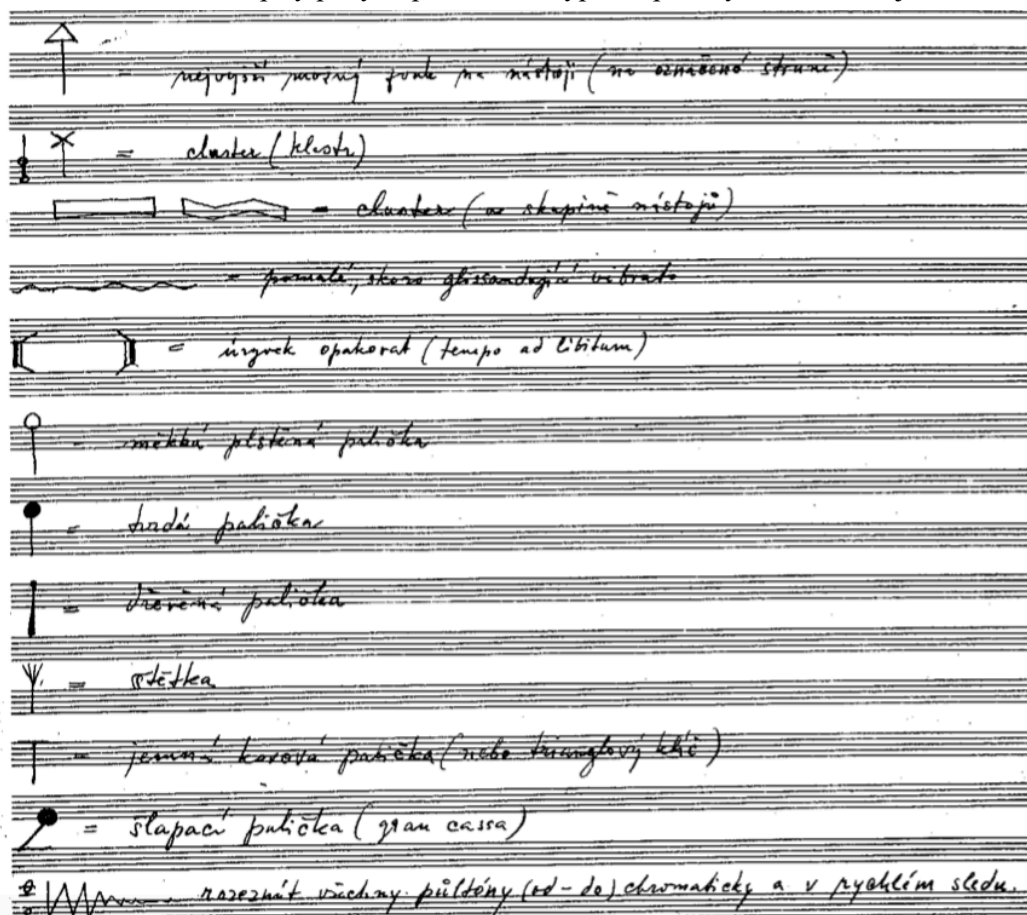
O Havelkově *Pěně* Ivan Jirko píše:

„I přítomný skladatel Svatopluk Havelka byl pozván na pódium, rozhovořil se – plynulou němčinou, jak neopomenul podtrhnout místní tisk – o své skladbě. Takto připraveni vyslechli pak posluchači celé Havelkovo dílo, podobně jako po pauze skladbu Cikkerovu.“¹¹³

V závěru shrnuje přijetí této skladby:

„Také ohlasy v tisku – pokud jsem je stačil zastihnout – byly velmi příznivé. Havelka byl například srovnáván s mladými polskými avantgardisty, přičemž byly zdůrazněny svébytné hodnoty hudby našeho skladatele, vycházející z domácích tradic.“¹¹⁴

Obr. 17 Předpisy pokynů pro hráče a vypsané paličky bicích nástrojů



¹¹² JIRKO, Ivan. I v Kasselu mají festival. *Hudební rozhledy*. 1967, roč. 20, č. 23, s. 72.

¹¹³ Tamtéž.

¹¹⁴ Tamtéž.

-29-

Přirovnání Havelkovy kompoziční řeči k polské škole se nabízí i v následujících orchestrálních skladbách, zejména v *Hudebním obrazu o Che Guevarovi*, kterému budu věnovat samostatnou kapitolu. Z konce šedesátých let ale pochází ještě skladba *Pyrrhos*¹¹⁵, s označením symfonie-balet, která zazněla v premiéře v Praze dne 30. března roku 1971, pod taktovkou dirigenta Jindřicha Rohana, v rámci koncertů Symfonického orchestru hl. města Prahy FOK.¹¹⁶ Ačkoliv bylo Havelkovým záměrem taneční ztvárnění, skladba se inscenace na domácí půdě nikdy nedočkala, ale v choreografii Pavla Šmoka byla později úspěšně opakovaně uváděna v Drážďanech, a to mezi léty 1975 a 1980.¹¹⁷ Autorem libreta, na jehož finální podobě se podílel i Svatopluk Havelka, se stal divadelní znalec Vladimír Vašut a společně s Havelkou v něm dospěli k příběhu s otevřeným koncem (obr. 19).¹¹⁸ Název skladby *Pyrrhos* odkazuje na princip Pyrrhova vítězství, tedy metaforu neúměrnosti vítězství ke skutečným obětem i dalším důsledkům. Z hlediska hudební analýzy se jedná o pětidílnou

¹¹⁵ Havelka dokončil skladbu *Pyrrhos* v roce 1969.

¹¹⁶ KUNA, Milan. Havelkův *Pyrrhos*. *Hudební rozhledy*. 1971, roč. 24, č. 5, s. 195.

¹¹⁷ KAŇKA, Petr. Soudobá hudba bojující o soudobého humánního člověka. *Hudební rozhledy*. 1985, roč. 38, č. 9, s. 421.

¹¹⁸ KUNA, Milan. Havelkův *Pyrrhos*. *Hudební rozhledy*. 1971, roč. 24, č. 5, s. 195.

skladbu s cyklickým rozvržením vět.¹¹⁹ Z prvků kompoziční řeči zde Havelka užívá aleatorních ploch, jejichž konečný tvar ponechává interpretům. Skladba je dlouhá necelých dvacet sedm minut a podobně jako *Pěna* má v závěru rozsáhlou hudební gradaci, která se *Pěně* charakterově podobá. Do rytmických vstupů orchestru a bicích nástrojů zde vstupují žestě v dlouhých tónech a postupně gradují až k dynamickému vrcholu. V tištěné partituře skladby nacházíme kromě textu libreta také cenný text Vladimíra Vašuta s názvem „*Zamyšlení se nad libretem Pyrrhos*“, který nám může poskytnout porozumění vizím autorů. Vašut zde nejprve popisuje úlohu baletního libreta, které má podle něj skrytý význam a je slovním vyjádřením obsahu baletu, a dále se filozoficky zamýšlí nad dílem samotným:

„Pyrrhos je balet bez konkrétního reálného příběhu a opravdových hrdinů – a přece nikoliv bez děje a pevné dramaturgie. Má vysokou míru stylizace a abstrakce, není tedy „realistický“ v běžném slova smyslu. Je to balet – chcete-li – filozofický: snaží se svými specifickými prostředky, velkoryse koncipovanými tanečními obrazy, odpovědět na prastarou, avšak stále palčivou otázku po smyslu lidské existence: Člověk se rodí do tohoto světa jako tvor smrtelný. Ví, že na konci pozemské pouti čeká na každého bez rozdílu neodvolatelný zánik, smrt, rozpad v prach. Tento ortel je dán každému již do kolébky: to však neznamená „bezvýchodné odsouzení k životu“, trpnou a trpkou rezignaci, apriorní odevzdání se pocitu nicoty a zmaru. Člověk se celým svým životem vzpírá osudu a bojuje se svou smrtelnou sudbou: pracuje, sní, nalézá, tvoří, poznává a přeměňuje svět. Hledá a objevuje nové ideály a bije se za jejich uskutečnění. A třeba mnohdy sražen na kolena, vždy – až do posledního vydechnutí – se znovu vzpřimuje a vrhá do dalšího zápasu. To, právě to dává jeho životu smysl a cenu: člověk sám je smrtelný, ale dílo, které vytvoří a zanechá, trvá. Pyrrhos je tedy obraz a oslava této mocné životní energie a aktivity, této statečné člověčenské vzpoury proti slabošské závratí z vědomí pomíjivosti. Název baletu – Pyrrhos – metaforicky napovídá onu krutou dialektiku vítězství a porážky, života a smrti, která je od lidské existence neodlučitelná. Pyrrhos je však hlasem polnice vybízející k bitvě, ne nářkem umíráčku na jejím konci: nekončí také záhubou hrdiny, ale vprostřed nového boje. Není memento mori: je výzvou k životu. V tomto jeho filozofickém stanovisku, ideovém vyznění a společenském „poslání“ je obsažen étos i patos naší doby, a v tom je toto dílo aktuální.“

Protože se mi během psaní disertační práce nepodařilo dohledat originální rukopis skladby, který se nenalézá ani v pozůstalosti Svatopluka Havelky, nevíme, jestli si sám Havelka rovněž nenapsal podobný text či osobní poznámky. Jistě by bylo cenné si přečíst podobné zamyšlení

¹¹⁹ KUNA, Milan. Havelkův Pyrrhos. *Hudební rozhledy*. 1971, roč. 24, č. 5, s. 195.

od Svatopluka Havelky samotného. Na druhou stranu je velmi podstatné upozornit na skutečnost, že *Pyrrhos* je de facto první orchestrální skladbou, při které se Havelka odkazuje na historickou postavu. Tento trend bude skladatel rozvíjet i v následných orchestrálních skladbách – z jeho nejvýznačnějšího druhého období. Jedná se o skladby *Hudební obraz o Che Guevarovi*, *Pocta Hieronymu Boschovi* a oratorium *Jeronym Pražský*.

Obr. 19 Libreto. Svatopluk Havelka – *Pyrrhos*¹²⁰

Libreto

I. část (Largo — Allegro moderato — Largo)
Osamocení muž jako kdyby se probíral z těžkého snu. Je na něm patrná únava, zřejmě po vyčerpávajícím boji. Muž posléze nabírá nové síly a staví se k novému zápasu. Muž je vně kruhu, vytvořeného z tanečnicků. Snaží se prorazit hradbu těl, dostat se dovnitř a zmocnit se svého „ideálu“ (personifikovaného tanečnicki v bílém), uzavřeného uprostřed kruhu. Zápas je úporný. Již se zdá, že muž zvítězí, ale opět je přemožen, nepodařilo se mu dosáhnout svého vysněného ideálu. Slysíme téma jeho „ideálu“, jeho fixní ideje, jehož tanečnická představitelka se objevuje nad kubusem těl v plném světle.

II. část (Scherzo)
Reálná vidina touhy jako by vlila muži novou energii do žil. Pouští se s nejvyšším úsilím opět do zápasu — až se mu podaří prorazit hradbu těl a prodat se dovnitř kruhu.

III. část (Variazioni)
1. „Idée fixe“ (Pas de deux)
Muž je u cíle. Splnění jeho touhy je na dosah ruky. Rozvíjí se pas de deux s bílou tanečnicí, vedené však stále na vzdálenost, jako kdyby nějaká odstředivá síla bránila tělesnému kontaktu, přímému doteku. Představa štěstí zůstává nenaplněna.

2. Pas de quatre
Tanečnice v bílém mizí; jako kdyby se však roztrojila, jsou na jejím místě tanečnice tři (zlatá, černá a červená). Pas de quatre vyjadřuje nemožnost dosažení čistého ideálu, ale naopak konkrétnost pokušení a svodů světa. Variace se postupně rozvíjejí s jednotlivými představitelkami „pokušení“.

3. „Idol mamonu“ (Pas de deux)
Idol mamonu reprezentuje zlatá tanečnice. Po okamžicích okouzlení idolem zlata přepadá muže deprese; uniká jeho magickému vlivu.

4. „Idol moci“ (Pas de deux)
Černá tanečnice, personifikující idol moci, je se sborem tanečnicků k dispozici muži jako svému veliteli. Avšak svět válek, násilí a třesku zbraní není schopen muže trvale upoutat.

5. „Idol extáze“ (Pas de deux) —
Bakchanále
Zdá se, že tento svod muže nadobro ovládne. Poddává se rozběsněným vášním v Bakchanále, jež tvoří závěr variací.

IV. část (Scherzino)
Muž zpitý třetěním smyslů je napadán boschovskými přisrkami, jež zrcadlí jeho delirantní a postnarkotický stav. Muž je jimi zvednut vysoko nad jejich hlavy, zmitá se nad kruhem jejich těl a nakonec je jimi vyvržen daleko za obvod kruhu.

V. část
(*Ab ultimo initio rem gerere*)
Muž, vypuzený ze světa svých představ a snů, prožívá opět depresi. Leží na zemi vysílený a bezmocný jako na začátku příběhu. Avšak pozvolna se v něm opět rodí touha po něčem čistém a dokonalém, nová vůle po dosažení ideálu. Vrhá se znovu proti sevřené hradbě těl, opět chce prorazit jejich kruh. Uprostřed lítého boje věta končí. Na Pyrrha čekají nová vítězství, nová zklamání.

4.2 Hudební obraz o Che Guevarovi

Během šedesátých let docházelo v Československu k uvolnění poměrů, které se zrcadlilo ve všech uměleckých oborech. Doba československé nové vlny, demokratizačních tendencí a pochybností vůči moskevskému modelu socialismu zapůsobila i na Svatopluka Havelku. Jako nadšený člen komunistické mládeže se sice stále držel své víry v socialismus, vnitřně se ale začal přiklánět k západní Nové levici.¹²¹

¹²⁰ VAŠUT, Vladimír. Zamyšlení se nad libretem Pyrrha. In: HAVELKA, Svatopluk. *Pyrrhos* [notová partitura]. Praha: Panton, 1970.

¹²¹ 4.2. Rozhovor aneb vyhlížení obsahu.

V roce 1961 se Havelka osobně setkal na Kubě s Ernestem Che Guevarou.¹²² Osobnost tohoto kubánského revolucionáře mu začala okamžitě imponovat. Ernesto Che Guevara se během šedesátých let stal symbolem – a to hlavně v USA – mladých lidí, kteří věřili, že společnost je nutné radikálně proměnit. Naproti tomu v socialistickém Československu byl sice představitelem spojeneckého státu, ale myšlenka další revolty či revoluce byla nežádoucí. Na mladé lidi na západě i východě však působil i svým vzhledem, který připomínal „prototyp“ revolucionáře. Na rozdíl od starých východních komunistických představitelů byl mladý, nejezdil vládním vozem, ale řídil motorku, a nebál se ani obětování vlastního života s cílem změny ve společnosti. Byl respektován například francouzskými intelektuály a stal se ikonickou postavou.¹²³ Ernesta Che Guevaru uznávali i někteří umělci, například americká písničkářka Joan Baez¹²⁴ nazpívala píseň *Hasta Siempre, Commandante Che Guevara*¹²⁵, jejíž název můžeme přeložit jako *Navždy, pane veliteli Che Guevaro*.

Pro Svatopluka Havelku se stal Ernesto Che Guevara skutečným hrdinou. Obdivoval jeho teoretické spisy i odhodlání k jejich naplnění.¹²⁶ Havelka si též uvědomoval, že měl Che Guevara lékařský diplom, a proto žasl nad tím, že se jako astmatik vědomě nebál ani pobytu v bolivijském pralese.¹²⁷ Symbol hrdiny a inspirace konkrétní osobností se pro Havelku staly později velmi podstatné. V této krátké orchestrální skladbě Svatopluk Havelka poprvé pracoval s promítnutím příběhu konkrétního člověka do hudební kompozice.

V nepublikovaném rozhovoru, který byl nalezen ve skladatelově pozůstalosti, Svatopluk Havelka o tomto období vypověděl:

„Mé radikální levicové smýšlení jsem samozřejmě nemohl veřejně prezentovat, neboť mé sympatie k západní Nové levici byly v opozici vůči onomu moskevskému modelu socialismu.

¹²² Ernesto Che Guevara (1928–1967) je považován za představitele kubánského revolučního hnutí. Byl aktivním stoupencem komunistického režimu a členem skupin, které pod vedením Fidela Castra vedly koncem padesátých let guerillové války vedoucí k pádu kubánského diktátora Fulgencia Batisty. Po revoluci se angažoval v masových popravách v havanské pevnosti La Cabaña. V roce 1966 opustil Che Guevara kvůli rozporům s Castrem a představiteli Sovětského svazu Kubu a pokračoval v šíření revoluce v dnešním Kongu a Bolívii, kde byl v roce 1967 na příkaz bolivijského prezidenta Reného Barrientose popraven.

¹²³ Podle ústního sdělení Václava Cílka (Geologický ústav Akademie věd) dne 16. listopadu 2019.

¹²⁴ Joan Baez (1941) je americká folková zpěvačka. Mnoho textů jejích písní pojednává o aktuálních tématech, o lidských právech a sociálních problémech. Joan Baez vystupovala proti válce ve Vietnamu, bývá označována za politickou aktivistku.

¹²⁵ Píseň *Hasta Siempre, Commandante Che Guevara* složil v roce 1965 kubánský skladatel Pablo Cueva. Text písně reaguje na dopis Ernesta Che Guevary, který napsal poté, co opustil Kubu, aby podpořil revoluci v Kongu a později i v Bolívii. V textu písně jsou také vylíčeny klíčové momenty kubánské revoluce a popisují Che Guevarovu roli revolučního velitele. Píseň se stala ikonickou po Guevarově smrti a její titul je součástí Guevarova známého přísloví „*Hasta la victoria siempre!*“ („Až do vítězství, vždy!“).

¹²⁶ Autor neznámý. Hudební obraz o Che Guevarovi. *Hudební rozhledy*. 1970, roč. 23, č. 2, s. 82–83.

¹²⁷ Tamtéž.

*V srpnu 1968 se potvrdil můj názor, že sovětský model je skutečně odporný, že je naprostou zradou socialistických ideálů a že v něm jde pouze o mocenskou hru a manipulaci s národy, které nemají žádnou možnost svobodně se vyslovit. Tyto události mě hluboce ranily. Jedno jsem tedy opustil a to druhé mne nemohlo uspokojit, neboť se ukázalo zrovna tak problematickým. Z toho se v roce 1969 odvíjela má práce na symfonickém obrazu Ernesta Che Guevary.*¹²⁸

Plný název Havelkovy skladby zní: „*Ernesto Che Guevara*“, s podtitulem „*Symfonický obraz pro orchestr*“. Důvod, proč Havelka použil podtitul „obraz“ namísto „symfonická báseň“, vysvětlil v rozhovoru pro *Hudební rozhledy* v roce 1970. Zdálo se mu, že by název „báseň“ sváděl k popisnému chápání skladby, a bylo pro něj podstatné udržet si i vizuální představu svých nápadů.¹²⁹ Slovo „obraz“ Havelka v tomto kontextu vnímal jako vícevýznamový pojem, který mu umožnil vystihnout zobecnění příběhu celé skladby.¹³⁰ Velmi na něj také zapůsobil slavný Che Guevarův portrét, který v roce 1968 spatřil osobně v Paříži. Zafixoval si jej jako ztělesnění vzpour a revolučního dění a došel k závěru, že Che Guevarův život i smrt měly světový význam.¹³¹ Počátkem listopadu roku 1969 začal pracovat na stejnojmenné symfonické skladbě¹³², jejíž premiéra se konala v Bratislavě dne 5. února 1970 – v provedení Slovenské filharmonie a pod taktovkou dirigenta Zdeňka Košlera.¹³³ Později se skladba hrála také na Kubě, v provedení Havanského orchestru při vzpomínkovém koncertu na Che Guevaru.¹³⁴

¹²⁸ 4.2. Rozhovor aneb vyhlížení obsahu.

¹²⁹ Autor neznámý. Hudební obraz o Che Guevarovi. *Hudební rozhledy*. 1970, roč. 23, č. 2, s. 83.

¹³⁰ Tamtéž.

¹³¹ Tamtéž.

¹³² Notová partitura Havelkovy skladby vyšla v nakladatelství Panton v roce 1975. Ve stati Petra Kaňky *Soudobá hudba bojující o soudobého humánního člověka* také nacházíme zmínku o tom, že byla Havelkova skladba *Ernesto Che Guevara* provedena jako baletní představení na HAMU. Tuto informaci potvrdila současná vedoucí katedry tance Ivanka Kubicová, která vypověděla, že v roce 1974 vytvořila studentka Marie Čížková, trenérka moderních gymnastek při Rudé hvězdě na Letné, absolventskou choreografií na Havelkovu hudbu, jejíž premiéra byla uvedena v divadle Disk.

¹³³ *Koncert z díla Svatopluka Havelky. Se Svatoplukem Havelkou hovoří Karel Mlejnek* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava – Praha, 20. 7. 1982.

¹³⁴ Tamtéž.

Obr. 20 Portrét Ernesta Che Guevary



Na této skladbě si můžeme ukázat konkrétní příklady, jak Havelka pracuje s vizuálními představami, které promítá do hudební složky. Z formálního hlediska se jedná o jednočástečnou kompozici se třemi hudebními tématy.

V samotném úvodu skladby se v prvních taktech postupně rozeznávají aleatorní plochy ve violoncellech. Havelka jimi chtěl vyjádřit představu chaosu, střetnutí a nekontrolovatelných situací, které si představoval ve spojení s životem Ernesta Che Guevary.¹³⁵ Po nahlédnutí do partitury vidíme na obr. 21 a obr. 22 postupné rozeznávání aleatorních ploch, nad kterými později zazní první téma skladby ve violách.

Obr. 21 Úvodní aleatorní plochy ve smyčcové sekci

A musical score for the string section of a concerto. The score is written for Violini (1 and 2), Viole, 1. pult (1 and 2), Violoncelli (div.), 2. pult (3 and 4), and Contrabassi (1 and 2). The time signature is 4/4 and the tempo is marked as quarter note = 48. The score shows the first few measures of the piece. The cellos (Violoncelli) are playing a complex, aleatoric texture in the first few measures, which is highlighted with boxes. The other instruments are mostly silent or playing simple accompaniment. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulation marks.

¹³⁵ *Koncert z díla Svatopluka Havelky. Se Svatoplukem Havelkou hovoří Karel Mlejnek* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava – Praha, 20. 7. 1982.

Obr. 22 Svatopluk Havelka: *Hudební obraz o Che Guevarovi* (začátek prvního tématu skladby, v sekci viol)

První téma se později ozývá i v ostatních nástrojích, které jej citují, a na ploše prvních sedmatřiceti taktů je doprovázeno aleatorními plochami, glissandy a rytmickými úseky, které předznamenávají téma druhé (viz obr. 23, takt 38). Toto druhé téma je tvořené jen dvěma takty a Havelka jej cituje bezprostředně osmkrát za sebou. Nejprve je instrumentováno do skupiny sedmi nástrojů, která jej cituje dvakrát. Potřetí a počtvrté slyšíme druhé téma v jednohlasu, který si rozdělují dva hráči na bicí nástroje: tympány a tom-tomy¹³⁶ (viz obr. 23). Tyto bicí nástroje jej následně citují ještě čtyřikrát, avšak za doprovodu smyčcových glissand.

¹³⁶ Tom-tomy jsou notovány na osnově označené jako T. rull.

Obr. 23 Druhé téma, začínající od změny tempa, takt 38

4 *molto accel.* ♩ = 88

Fg. $\frac{1}{2}$ *ff*

Cf. *ff* *a3*

Trb. $\frac{1}{3}$ *ff*

Tb. *ff*

I. Timp. *f*

II. T-tam *f*

II. Trul. *f*

II. B. *f*

Chit. b. *ff*

4 *molto accel.* ♩ = 88

Vcl. *ff* *(arco)*

Vcl. *ff*

Cb. *ff*

Fg. $\frac{1}{2}$ *ff* *(a2)*

Cf. *ff*

Trb. $\frac{1}{3}$ *ff* *(a3)*

Tb. *ff*

I. Timp. *f*

II. T-tam *p subito*

II. Trul. *p*

II. B. *p*

Chit. b. *ff*

Vcl. *ff* *(40)*

Cb. *ff*

15

Z hlediska závažnosti je pak nejvýznamnější třetí téma, ve kterém se vzhledem k ideovému obsahu skladby nachází významný kompoziční prvek. Je jím užití Che Guevarova kryptogramu, který Havelka schoval do opěrných bodů v tónech C G H G As Des E,

tedy Che¹³⁷ (viz obr. 24, melodie v trombonech). Havelka s tímto tématem pracuje především na vypjatých místech skladby.¹³⁸

Obr. 24 Třetí téma Havelkovy skladby (kryptogram C-h-e v trombonové melodii)

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is written for a large ensemble, including Trombone (Tr.b.), First Trombone (I. Mrb.), Second Trombone (II. Mrb.), Violin (Vbf.), Piano (Pno), Violins (VI. 1. and 2.), Viola (Vle), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with a circled number '80' indicating the start of a section. The trombone parts are the most prominent, with the first trombone part featuring a melodic line that includes the cryptogram C-h-e. The piano part has a complex, rhythmic accompaniment. The string parts are mostly playing chords or simple rhythmic patterns. The page number 'P 1562' is printed at the bottom center.

Po prvním zaznění všech témat skladby následuje nové provádění téhož materiálu, zpočátku fugátovým způsobem, ve kterém se nachází ostinata a figurace.¹³⁹ Tato část, která používá polyrytmiku a polymelodiku, vyúsťuje podle slov skladatele ke *krizi, katastrofě*.¹⁴⁰

¹³⁷ O práci s kryptogramem „Che“ se Havelka vyjádřil v rozhovoru pro *Hudební rozhledy* v roce 1970. Konkrétně vypověděl: „Hned na začátku uvádím všechna tři témata vlastně formou prvního provedení. To poslední, i když při prvním zaznění tlumené, má v sobě bojový náboj. S tím také pracuji na vypjatých místech. Jen pro zajímavost (ale docela na okraj!), je v něm malý kryptogram. Opěrnými body jeho melodiky jsou tóny c-h-e, tedy Che.“ In: Autor neznámý. *Hudební obraz o Che Guevarovi. Hudební rozhledy*. 1970, roč. 23, č. 2, s. 83.

¹³⁸ Tamtéž.

¹³⁹ HAVELKA, Svatopluk. *Hudební obraz o Che Guevarovi* [notová partitura]. Praha: Panton, 1975.

¹⁴⁰ Autor neznámý. *Hudební obraz o Che Guevarovi. Hudební rozhledy*. 1970, roč. 23, č. 2, s. 83.

V notové partitúře můžeme tuto část vysledovat jako výrazný prokomponovaný tutti úsek v dynamikách *ff*. V něm skladatel opět pracuje s aleatorikou, tentokrát v dřevěných dechových nástrojích, kterou doplňuje výraznými glissandy ve smyčcích a harfě a citacemi témat v ostatních nástrojích orchestru.

Obr. 25 Počátek obrazu krize a katastrofy v Havelkově partitúře, aleatorní plochy v dřevěných dechových nástrojích (tento úsek graduje až do dynamiky *ff*)

28

The image shows a page of a musical score, page 28, for an orchestra. The score is written for various instruments, including woodwinds, strings, and harp. The woodwind section (Flpic., Fl., Ob., Cl., Bsc., Fg., Trb., Tb., I. Camp., II. Mbf., III. P.sgr., IV. Mar., Vbf., Pno., Clib.) is the focus of the aleatoric textures mentioned in the caption. The string section (VI. 1., 1. & 2. lag., VI. 2., 3. lag., 4. lag., 1. & 2. lag., 3. lag., Vle., 2. lag., 3. lag., Vel., Cb.) features prominent glissandi. The harp (Arpa) also has glissandi. The score is marked with dynamics such as *mf* and *ff*. The tempo is marked with a '3' symbol, indicating a 3/4 time signature. The score is written in a complex, aleatoric style, with many notes and rests, and some notes are marked with 'a3' and 'a2'.

Po doznění této hudební části následuje pomalá část skladby s novým tematickým materiálem, kterou Havelka chápal jako panychidu¹⁴¹ za Che Guevaru¹⁴² (viz obr. 26, takt 137). Aby Havelka hudebně vykreslil celou Che Guevarovu osobnost, přál si v hudbě vzdáleně poukázat na jeho původ.¹⁴³ Za tímto účelem pracoval ve své Panychidě s ostinatem, které vytvořil zpomaleným rytmem argentinského tanga: čtvrt'ová nota = čtyřicet úderů za minutu¹⁴⁴ (viz obr. 26). Skladatel pracuje v této části pouze s bicími nástroji. Při srovnání této partitury s jinými skladbami si můžeme všimnout zvláštního znaku Havelkovy hudby. Pakliže chce Svatopluk Havelka hudebně přiblížit tematiku smrti, vyjadřuje ji pouze instrumentárem bicích nástrojů (podobného principu si všimneme i v oratoriu *Jeroným Pražský*). Panychidou za Che Guevaru také Havelka vyjadřuje hodnotu smrti Che Guevarovy osobnosti, které přikládal celosvětový význam.¹⁴⁵

Obr. 26 Panychida za Che Guevaru

The image displays a musical score for percussion instruments. The top system covers measures 135 to 140. The instruments listed are I. Timp., II. Camp., III. T. rull., and IV. P. s. m. The time signature is 4/4, and the tempo is marked as quarter note = 40. Measure 135 is circled. The bottom system continues from measure 140. Dynamics include *pp* and *ppp*. Performance instructions include *l. vibr.* and triplets (marked with '3').

¹⁴¹ Slovo *panychida* označuje v pravoslavné a řeckokatolické liturgii bohoslužbu za zemřelého.

¹⁴² Autor neznámý. Hudební obraz o Che Guevarovi. *Hudební rozhledy*. 1970, roč. 23, č. 2, s. 83.

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ Tamtéž.

Tato pomalá Panychida poté následně graduje až do hudebního finále, na jehož vrcholu zaznívá rozměrný citát druhé poloviny Internacionály (viz obr. 28, takt 266). V kontextu celé Havelkovy skladby, v níž se pracuje s moderními postupy soudobé hudby (témbr, aleatorika), vyznívá použití tonálního materiálu komunistické hymny samo o sobě překvapivě. Posлуhač v roce 1970 ji mohl vnímat v úzkém spojení s komunistickým režimem, což mohlo vyvolat rozpačité přijetí, o čemž svědčí i otazník tazatele Hudebních rozhledů z roku 1970: „*Nezdá se Vám, že citát na závěr, byť byl zamýšlen sebelépe, je tu příliš laciný?*“¹⁴⁶

Havelka si však pevně stojí za svým názorem a odpovídá: „*Cítil jsem ho tam jako velký hymnický zpěv a dělal jsem všechno, aby skutečně vyzněl jako hymnický zpěv naděje, a ne jako plakát. Posoudí to, a jistě přísně, posluchači až v konečné orchestrální podobě.*“¹⁴⁷

Havelkův záměr s užitím Internacionály se ve své době nesesetkal s pochopením, ale při pohledu na skladatelův vývoj v něm můžeme spatřit hlubší smysl. Originální francouzskou verzi Internacionály napsal básník *Eugène Pottier*¹⁴⁸ v roce 1871, v době potlačení komuny. V textu vyzývá dělníky ke vzpouře a revoluci. Internacionála byla později přeložena i do jiných jazyků a stala se hymnou socialismu. Domnívám se, že si Havelka svého hrdinu spojoval s prapůvodními hodnotami, které tato píseň původně symbolizovala.

Zároveň poskytuje Internacionála této skladbě konsonantní vyznění v závěru, který působí jako oslava Che Guevarova hrdinství. Sám Havelka tuto skutečnost vysvětlil až v roce 1982, v rozhovoru s Karlem Mlejnkem, a doplnil, že mu šlo o zdůraznění pozitivních stránek života.¹⁴⁹ Měl totiž dojem, že tato pointa chyběla u skladby *Pěna*, která po napínavém toku hudby končí gradací se závěrečnou disonantní figurací v žestích.¹⁵⁰

Na dalších dvou stránkách si můžeme všimnout, jakým způsobem Havelka citát Internacionály zakomponoval do orchestrální sazby. Nejprve jeho vstup připravuje na ploše dvaceti taktů, kde zaznívají citace třetího tématu (obr. 27). Toto téma má v sobě zmíněný

¹⁴⁶ Autor neznámý. Hudební obraz o Che Guevarovi. *Hudební rozhledy*. 1970, roč. 23, č. 2, s. 83.

¹⁴⁷ Tamtéž.

¹⁴⁸ Eugène Pottier byl francouzský básník. Žil v letech 1816–1877.

¹⁴⁹ *Koncert z díla Svatopluka Havelky. Se Svatoplukem Havelkou hovoří Karel Mlejnek* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava – Praha, 20. 7. 1982.

¹⁵⁰ V roce 1982 Havelka uvedl: „*Měl jsem pocit, že publikum má ze skladby Pěna neuspokojení, protože je tato skladba příliš drtí a příliš jim ukazuje černé stránky života. Setkání s Che Guevarou jako s osobností bylo jednak před léty osobní a také jsem po jeho smrti sledoval všechny materiály, které se týkaly posledních let jeho působení, ať už jako partizánského vůdce, anebo jako teoretika revolučního hnutí. Toto všechno mi dávalo inspiraci k tomu, abych doplnil to, co u skladby Pěna scházelo. Takový aktivní a pozitivní a čínorodý prvek.*“ In: *Koncert z díla Svatopluka Havelky. Se Svatoplukem Havelkou hovoří Karel Mlejnek* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava – Praha, 20. 7. 1982.

kryptogram Che a hrají ho lesní rohy a čtvrtá trumpeta. Havelka se zde tedy snaží osobnost Che Guevary jasně připomenout a připravuje plochu s citací Internacionály, která nastupuje v taktu 266 (viz obr. 28). Internacionálu hrají dvě unisono trumpety v dynamice *ff*. Citát Internacionály zde doprovází rytmické příznávky a také citace prvního taktu třetího Havelkova tématu. Příznávky Havelka komponuje do hobojů, anglického rohu, třetí a čtvrté trumpety, trombonů, bicí skupiny a části smyčcové sekce. Citace prvního taktu hrají flétny, pikoly, klarinety a klavír a celá tato část energicky spěje ke konci skladby, která končí v dynamice *ff*.

Obr. 27 Příprava vstupu Internacionály (v taktu 245 se v obsazení lesních rohů a čtvrté trumpety objevuje 3. téma)

The image shows a page of a musical score, page 61, for an orchestra. The score is arranged in systems. The instruments listed on the left are: Ob. 1, C. ingl., Cl. pic., Cl. 1., Bocl., Fg. 1/2, Cfg., Tr. 1/2, Cor. 1/2, 3/4, Trb. 1, 2, 3, I. Timp., II. Mbf., III. Tpic., IV. B., Chit. b., Pno, VI. 1., VI. 2., Vle., Vcl., and Cb. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A circled number '245' is placed above the woodwind staves, indicating the start of a specific section. The page number '61' is located in the top right corner.

Obr. 28 Začátek citace Internacionály (druhý takt zleva, v instrumentaci trumpet)

The image displays a page of a musical score for a large orchestra. The score is arranged in a standard format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the score are: Fl. pic., Fl. 1, Ob., C. ingl., Cl. pic., Cl. 1, Bsc. l., Fg. 2, Cfg., Tr. 3, 4, Cor. 3, Tr. b. 3, Tb., I. Timp., I. Mar., III. T. pic., II. 2., Chit. b., Pno, VI. 1, VI. 2, Vlc, Vcl, and Cb. The score is written in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo and mood are indicated as 'Allegro' and 'Marche'. The score shows the beginning of a section, with the second measure from the left being the start of the 'Internacionály' march. The trumpet part (Tr. 3, 4) is the focus of the caption. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*, *ff*), and articulation marks. A circled number '265' is visible at the top left of the first staff, and another circled number '265' is visible at the bottom left of the VI. 1 staff. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Obr. 29 Pokračování Internacionály v obsazení trumpet

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra, specifically focusing on the trumpet section. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The page number 270 is circled at the top. The trumpet parts are marked with '(a2)' and '(270)'. The score includes parts for various instruments: Fl. picc., Fl. 1 & 2, Ob. 1 & 2, C. ingl., Cl. picc., Cl. 1 & 2, B. scl., Fg. 1 & 2, Cfg., Tr. 1 & 2, Cor. 1 & 2, Tr. b. 1 & 2, Tb., I. Timp., I. Mar., II. T. picc., II. B., Chit. b., Pno, VI. 1 & 2, Vcl., and Cb. The trumpet parts are marked with '(a2)' and '(270)'. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for each instrument.

V tomto bodě uvažování o Havelkově hudbě je zásadní vidět i ostatní souvislosti, které souvisejí s prací na filmové hudbě. Během šedesátých let totiž zkomponoval hudbu i k několika českým filmům, které proti tehdejšímu režimu vystupovaly. Jedná se například o film *Všichni dobří rodáci* z roku 1968 nebo *Ucho* Karla Kachyni.

S režisérem Vojtěchem Jasným pojilo Svatopluka Havelku přátelství již z doby gymnaziálních studií a vojenské služby. V jeho celovečerním filmu *Všichni dobří rodáci* sledujeme proměnu osudů sedmi kamarádů z venkova během doby před únorem 1948

a po něm, kdy docházelo ke znárodnování majetku sedláků a vytváření zemědělských družstev na pozadí politických procesů. Jasného film byl uveden v československých kinech během léta a podzimu roku 1969 a poté byl zakázán a nesměl se promítat až do pádu komunistického režimu. Podařilo se mu však získat hlavní cenu za režii na mezinárodním filmovém festivalu v Cannes. Dalším celovečerním snímkem vystupujícím proti komunistické ideologii, ke kterému Havelka zkomponoval hudbu, se stalo *Ucho* režiséra Karla Kachyni. Komorní drama reflektující těžkou atmosféru doby 50. let vznikalo v letech 1969–1970, tedy již po pražském jaru, a proto mělo zakázanou distribuci už v době svého dokončení. Tento trezorový film se dočkal prvního uvedení až v roce 1990.

V nepublikovaném rozhovoru¹⁵¹, který byl nalezen ve skladatelově pozůstalosti, Havelka o době, kdy komponoval *Hudební obraz o Che Guevarovi*, uvádí následující: „Zároveň jsem ale ztrácel půdu pod nohama, takže na počátku sedmdesátých let má osobní krize vyvrcholila nechutí k životu a uchýlením se k alkoholu.“¹⁵² Tuto informaci potvrdila i dcera Svatopluka Havelky, Daniela Šupková.

Pokud se podíváme na osobnostní vývoj Svatopluka Havelky, všimneme si, že svou prvotní křesťanskou orientaci nahradil koncem padesátých let vírou v komunistickou ideologii. Na konci šedesátých let, po pražském jaru, je ale zmaten, hudebně se podílí na filmech vystupujících proti režimu, komponuje *Hudební obraz o Che Guevarovi* a ztrácí svá přesvědčení.

4.3 Pocta Hieronymu Boschovi

Havelkovým hlavním inspiračním východiskem pro komponování skladby *Pocta Hieronymu Boschovi* se stalo vrcholné dílo předního nizozemského malíře Hieronyma Boscha. Tato krátká orchestrální skladba pochází z roku 1974 a můžeme v ní nalézt jasný průnik výtvarné složky do hudební kompozice. Proto se nejprve zaměříme na nejdůležitější charakteristiky Boschova malířského stylu.

Dílo Hieronyma Boscha, který tvořil v 15. a 16. století, se vyznačuje vysokou mírou fantazie, propracovanými detaily a zobrazováním morálních a duchovních témat. K tomuto účelu vyobrazuje např. zvířata s částmi lidských těl, nejrůznější démony, stroje a situace a postavy s hluboce promyšlenou symbolikou. Do prvního tvůrčího období Hieronyma Boscha se řadí satirický deskový obraz *Léčení bláznovství* znázorňující smyšlené vyjímání kamene šílenství

¹⁵¹ 4.2. Rozhovor aneb vyhlížení obsahu.

¹⁵² Tamtéž.

z mozku blázna.¹⁵³ Jedná se o námět, s nímž se ve vlámské malbě můžeme setkat častěji.¹⁵⁴ Mezi další obrazy z Boschova prvního období patří *Lod' bláznů*, *Ukřižování*, triptych *Vůz sena* a významný obraz na kruhové desce známý pod názvem *Deska se sedmi smrtelnými hříchy*.¹⁵⁵ K symbolismu Boha, sledujícího dění na Boschových obrazech, a triptychu *Vůz sena* se ještě později vrátíme.

Obr. 30 Hieronymus Bosch: *Zahrada pozemských rozkoší*, rok vzniku 1503–1504¹⁵⁶



Jednoho z vrcholů své tvorby dosáhl Bosch v rozsáhlém triptychu *Zahrada pozemských rozkoší*. V jeho levém křídle můžeme vidět zobrazení stvoření Evy ve velmi zvláštním pozemském ráji. Střední část triptychu „vyznačující se velkou barevností a virtuosní kresbou líčí výjevy blouznivého a vášnivého holdování rozkoším těla, podávaného zde s příděchem humoru a zasazeného do rámce, jakéhosi smyslného snu, plného symbolických motivů, malovaných s jedinečnou vytríbeností a mohutnou básnickou obrazností.“¹⁵⁷ Pravé křídlo obrazu přináší obraz pekla a muk. Obrazy Hieronyma Boscha oplývají mnohotvárnou hrou výtvarných i náboženských symbolů a metafor. Ve své době byly nejednou považovány za kacířské. Přestože z hlediska použitého námětu lze Boschovo dílo rozdělit na obrazy „náboženské, žánrové a snové, všechny v různé intenzitě zasahuje enigmatika, symbolika

¹⁵³ PIJOAN, José. *Dějiny umění 1, Svazek 9*. Praha: Odeon, 1982, s. 270.

¹⁵⁴ Tamtéž.

¹⁵⁵ Tamtéž.

¹⁵⁶ Hieronymus Bosch (cca 1450–1516) – Galería, Museo del Prado, volné dílo [online]. [cit. 2021-02-01]. Dostupné z: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=45147809>

¹⁵⁷ PIJOAN, José. *Dějiny umění 1, Svazek 9*. Praha: Odeon, 1982, s. 270.

a hieroglyfika.¹⁵⁸ Tolik stručný výčet charakteristik Boschovy tvorby. Nyní si všimněme samotné Havelkovy kompozice.

Podnětem k napsání této skladby byla výzva k vytvoření „symfonické novinky“ od Václava Neumanna, toho času dirigenta České filharmonie.¹⁵⁹ Havelkova krátká orchestrální skladba dosáhla délky necelých třinácti minut. Jakou souvislost má její „obsah“ s obsahem Boschových obrazů? A jaké styčné body v nich můžeme nalézt? Nad podobnými otázkami přemýšleli i hudební teoretici a novináři již v době uvedení skladby. Díky tomu byla zaznamenána cenná výpověď samotného skladatele, kterou odvysílala rozhlasová stanice Český rozhlas Vltava počátkem ledna 1977.¹⁶⁰

Jaroslav Smolka se během rozhovoru Svatopluka Havelky ptá:

„Jaké byly okolnosti vzniku díla, co tě přivedlo právě k Hieronymu Boschovi?“

A skladatel mu odpovídá následovně:

„Především musím říct, že jsem se dílem Hieronyma Bosche zabýval už drahá léta. Malířovo jméno vyslovuji „Bosk“, i když se u nás častěji říká „Boš“, to je německé čtení; myslím, že je na čase obnovit u nás originální výslovnost „Bosk“.

Nebylo mi ovšem dříve jasné, jakou koncepci zvolím, jak se jeho díla chopím, protože zobrazování obrazů, to je – řekl bych – taková složitost na druhou, a tak jsem stále odkládal práci na tomto záměru. Původní přitažlivý inspirační zdroj byl jeho slavný triptych z počátečního období, takzvaný „Triptych senného vozu“ nebo „vozu sena“.

Samo o sobě, když říkáme triptych, už nás to nutí k představě, že ten hudební pendant bude pravděpodobně ve třech částech, ve třech dílech, ve třech větách. To znamená: budeme-li sledovat tři díly tohoto triptychu, zleva je Stvoření, uprostřed je hlavní dění – hlavní obsah oltářního triptychu, v krajním pravém panelu je odplata za to, co si lidé na sebe nadrobili, totiž zmar, hrůzy a tak dále.¹⁶¹

¹⁵⁸ DEMEL, Dalibor. Mezi hudbou a výtvarným uměním: Svatopluk Havelka a Hieronymus Bosch. *Sborník Živá hudba*, 2002, s. 148.

¹⁵⁹ SMOLKA, Jaroslav. *František Chaun/Svatopluk Havelka – Ghiribizzo/Hommage À Hieronymus Bosch* [průvodní text na obalu LP]. Praha: Panton, 1976.

¹⁶⁰ SMOLKA, Jaroslav. Se Svatoplukem Havelkou a Václavem Kučerou o výtvarných podnětech v jejich tvorbě. *Hudební rozhledy*. 1977, roč. 30, č. 5, s. 236.

¹⁶¹ Tamtéž.

Obr. 31 Hieronymus Bosch: Vůz sena, rok vzniku 1485–1490¹⁶²



Pokud se nyní zaměříme na celkovou formu skladby, povšimneme si, že z hlediska tektoniky je skladba skutečně třicást'ová a navazuje na ni krátká pomyslná coda, k jejímuž významu se ještě později dostaneme. Ze sémantického pohledu korespondují skladebné části s děním na obraze.

Tab. 1 Forma hudební kompozice

Tektonika	T1		T2		T3	Coda
Forma	A (1–47)	B (48–114)	C (115–191)	D (192–267)	E (268–308)	Coda (309–346)

Poznámka: T1, T2, T3 jsou hlavní části odlišené charakterem hudby, ABCDE jsou tematické oddíly

Počta Hieronymu Boschovi začíná v pomalém tempu a velmi jemné dynamice *pp*. Počáteční orchestrace připomíná skladatelovu symfonickou báseň *Pěna*, protože Svatopluk Havelka uvozuje obě skladby akordickým souzvukem, který hrají technikou flažoletu kontrabasy v divizi, a nepřetržitě jej drží deset a dvanáct taktů. Čtyř či šestihlasý souzvuk je zde složen ze dvou malých tercií, dvou čistý kvart a malé sekundy a představuje jednu ze základních akordických barev, které Havelka používá. Stejně jako ve skladbě *Pěna* je nejnižším tónem tohoto souzvuku malé *fis*. Po úvodním zaznění flažoletového souzvuku se ve třetím taktu

¹⁶² Hieronymus Bosch (cca 1450–1516) – Galería, Museo del Prado, volné dílo [online]. [cit. 2021-02-01]. Dostupné z: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=45147809>

v kontrabasech přidává s šestnáctinovou figurací celesta, kterou od čtvrtého taktu podporují housle. Technikou *sul tasto* ji pomocí dvojic klastrových souzvuků syrytmicky opakují, díky čemuž vzniká další témbrová plocha. Během celé první části skladby se tento statický souzvuk změní pouze dvakrát. Nejprve jej skladatel posune o zvětšenou kvintu nahoru, za mírného pozměnění vnitřních intervalů. Poté jej stejným způsobem s vnitřní změnou posouvá o zvětšenou kvartu dolů. Svatopluk Havelka tedy s tímto kompozičním prvkem pracuje velice úsporně. Až v samotném závěru první části jej během posledních šesti taktů rozvíjí k melodickému pohybu, který syrytmicky hraje celá smyčcová sekce. Během celé první části zůstávají kontrabasy notovány v dynamice *pp* a z hlediska funkce představují statický témbur, nad kterým se rodí hudební myšlenky. Stejný přístup k práci s kontrabasy zvolil Havelka i v *Pěně*. V její první části na ploše třiceti taktů nechával zaznívat kontrabasy v dlouhých držených flažoletových souzvucích, v dynamice *ppp*. V *Pěně* Havelka použil pět kontrabasů vytvářejících pětilhasé souzvuky, v *Poctě Hieronymu Boschovi* jich používá šest.

Obr. 32 Rozvoj úvodního souzvuku v *Poctě Hieronymu Boschovi* (vývoj kontrabasů během celé I. části kromě závěrečných 7 taktů ve znějící poloze)



Důležitým okamžikem je vstup hlavního motivu, který poprvé zaznívá už v pátém taktu v lesním rohu. Motiv má velmi výraznou hlavu, spočívající ve stoupající septimě, a je složen ze čtyř osminových not, z nichž poslední je ligaturou prodloužena o dvě a půl doby až do následujícího taktu. Pokud se zaměříme na konkrétní intervaly, na začátku přichází stoupající velká septima a poté následuje směrem dolů malá sekunda a čistá kvarta. Tento intervalový postup poslechově asociuje princip otázky, na kterou následně navazují krátké vstupy ostatních dechových nástrojů se stručnými dovětky. Ty ovšem nepřinášejí význačné rozvinutí, ale naopak vzájemné splývání a překrývání, tvořící témbrovou plochu.

Obr. 33 Hlavní motiv ve znějící poloze



Svatopluk Havelka pracuje během celé první části s motivem a jeho diminucí a augmentací. Díky propojování statických souzvuků s pohybem jednotlivých figur a vstupům dechů dochází k postupnému vrstvení zvuku v rámci plochy první části skladby, která mírně graduje. Vrchol nastává na konci první části, kde skladatel základní motiv znovu cituje dvakrát za sebou. Nejprve pomocí augmentace, jako hutně prokomponovaný souzvuk všech dřevěných dechových nástrojů s dovětkem smyčců (takt č. 40), a následně jej v samotném závěru nechává zaznít v sólovém hoboji, který doprovází tutti orchestr s harfovým glissandem (takt č. 45).

V krátkém dokumentárním filmu, který natočil Vladislav Kvasnička¹⁶³, se sám skladatel vyjádřil k této skladbě následovně: „*Tato skladba má vyznačit zrod něčeho – z nějaké pramlhoviny do určitějších věcí.*“¹⁶⁴ Na základě shrnutí průběhu první části skladby vidíme, že skladatelova výpověď skutečně koresponduje s hudebním děním v první části skladby: práce s motivem a mírnou gradací totiž končí „projasněně“ a „určitě“ – díky zasazení hlavního tématu do sólového hoboje, který poklidně doprovází zbytek orchestru. Pokud se nyní podíváme ještě na Boschovy triptychy *Vůz sena* a *Zahrada pozemských rozkoší*, můžeme si všimnout, že u obou je v levých křídlech vyobrazeno stvoření světa, jejich vnitřní ideové poselství také odpovídá myšlence „zrodu“, který chtěl skladatel znázornit.

Druhá část skladby, která začíná od taktu 48, je založena na kontrastu. Jedná se o kontrast dynamický, rytmický i harmonický zároveň. Pro její lepší pochopení se vrátíme ke sloům Svatopluka Havelky:

„Já jsem pochopitelně sledoval nejcharakterističtější znaky jeho díla. To je obrovská fantazie, obrovská schopnost navodit konflikty a mnohotvárnost až bizarnost světa, nejenom světa lidí, ale i říše, jež spadá až do sféry biologie, živočichopisu a tak dále: vždyť tam vidíme svět ryb, ptáků, promíšený s různými fantaskními bytostmi. To jsem chtěl nějakým adekvátním způsobem vyjádřit zvukově, čili šlo mi o to, abych to, co je nádherné jak v jednotlivých detailech, tak i v kompozici, vyjádřil tak, že bych určité hudební prvky, které jsou disparátní, spojoval.“¹⁶⁵

Již při prvním pohledu na notový zápis druhé části ihned vidíme velké množství zmíněných disparátních prvků. Jedná se o nejrůznější glissanda, prvky aleatoriky, repetované rytmické

¹⁶³ Vladislav Kvasnička (1956–2012) byl český kameraman a dokumentární režisér. V roce 1983 natočil krátký školní film s názvem *Snad nejsem pesimista*, ve kterém vystupuje Svatopluk Havelka a vysvětluje východiska ke skladbě Pocta Hieronymu Boschovi. Film je uložen v knihovně na pražské FAMU.

¹⁶⁴ KVASNIČKA, Vladislav. *Snad nejsem pesimista* [školní dokumentární film]. Praha: FAMU, 1983.

¹⁶⁵ SMOLKA, Jaroslav. Se Svatoplukem Havelkou a Václavem Kučerou o výtvarných podnětech v jejich tvorbě. *Hudební rozhledy*. 1977, roč. 30, č. 5, s. 236.

útvary, různé techniky hraní i dynamický kontrast. Druhá část je od té první charakterově odlišná a přináší nečekané zvraty. Po většinu času zde mají jednotlivé nástroje či jejich malé skupinky samostatné a výrazné vstupy. Blokovaná instrumentace, která byla tolik charakteristická pro první část, se vrací vždy jen na malou chvíli, a to jako výsledek gradace předchozího vrstvení. Vyniká také vertikální stránka faktury, která je mnohovrstevnatá, a koresponduje tak s obsahem prostředních částí triptychů. *Pi Joan* (1980) uvádí, že pro triptych *Zahrada pozemských rozkoší* je příznačná právě „výstavba prostoru s vysoko položeným horizontem a izolovanost každé postavy nebo skupiny, jakoby žijící ve vlastním světě, jehož stvůry jsou výsledkem fantastického spojení prvků, které jsou samy o sobě vyhroceně realistické.“¹⁶⁶ Při pohledu do notové partitury si všimněme, že je obsah prostřední části Boschových triptychů do hudby převeden natolik, že se partitura obrazu místy dokonce vizuálně podobá (viz obr. 34). V notografii navíc vidíme skryté prázdné osnovy, podobně jako tomu bylo u skladatelů polské školy.

¹⁶⁶ PIJOAN, José. *Dějiny umění 1, Svazek 9*. Praha: Odeon, 1982, s. 270.

36

200

205

Fl. picc. *mf*

Fl. 1. *mf*

Fl. 2. *mp* *f*

Ob. 1. *p*

Ob. 2. *p*

Cl. 1. *p*

Cl. 2. *mf*

Bsc. l. *mf*

Fg. 1. *mf*

Fg. 2. *mf*

Cfg. *f*

Trb. 1. *mf*

Trb. 2. *mf*

Trb. 3. *f*

Perc. 1. Guero *f*

Perc. 3. Piatto *pp*

Perc. 4. Cpili *pp*

Vfn. *mp*

Cel. *mf*

Arpa *mf*

Vle 1. *mf*

SOLI Vcl. 1. *mf*

SOLI Vcl. 2. *mf*

SOLI Vcl. 3.

SOLI Vcl. 4.

P 1826

¹⁶⁷ HAVELKA, Svatopluk. *Pocta Hieronymu Boschovi* [notová partitura]. Praha: Panton, 1980, s. 41.

Dalším zajímavým kompozičním prvkem je také citace melodie gregoriánského chorálu nastupující v taktu č. 149 a v nástrojovém obsazení trombonu a tuby. Obecně můžeme citaci chorálu v hudbě chápat jako symbol něčeho historického či spjatého s církevní tradicí.¹⁶⁸ Na Boschových obrazech se vyskytuje prvek, se kterým citace koresponduje. Konkrétně se jedná o vyobrazení Boha, který je v triptychu *Vůz sena* umístěn na nebi, odkud sleduje divoké dění fantaskních postav a skupinek shůry. Také je vyobrazen například jako Boží oko i v dalších Boschových dílech, jako je např. *Sedm smrtelných hříchů*, kde je „Boží oko neustále otevřeno a bdí.“¹⁶⁹ Svatopluk Havelka v tomto momentu skladby cituje první frázi z gregoriánského chorálu *Media vita in morte sumus*, česky *Uprostřed života jsme v smrti*.¹⁷⁰ Tento chorál je mylně připisován benediktinu Notkerovi I. ze St. Gallenu, přestože pravděpodobně vznikl již v polovině 8. století ve Francii.¹⁷¹ Jeho pochmurný text se zabývá pomíjivostí lidského života, ve kterém je jedinou útěchou víra v Boha.¹⁷² Jasně tak odkazuje na vyobrazené dění v prostředních částech obou triptychů.

Největší dynamická gradace poté přichází ve třetí části skladby, začínající taktem č. 268, kde se opět navrací bloková instrumentace a hra témbrových ploch. Faktura je již od začátku třetí části zahuštěnější, než tomu bylo v předchozím dění. Havelka zde pokračuje k vrstvení krátkých disparátních melodicko-rytmických útvarů, rozdělených do různých nástrojů a skupin, které po necelých třiceti taktech nechává splynout v tutti orchestr, jenž velkou gradací končí v dynamice *fff*. Působivě tak vykresluje obraz pekla, který můžeme spatřit ve třetí části obou triptychů.

Domnívám se, že nejdůležitějším okamžikem a zároveň vrcholem skladby je návrat chorálové melodie, která se objevuje v obsazení tuby a trombonu v taktech číslo 293 až 304, za doprovodu celého orchestru. Tato melodie poprvé zaznívá slabě a je nasazena na lehkou dobu. Poté je smíšeně instrumentovaný chorál v syrytmických nástrojových hlasech a v akordické sazbě a vystupuje jako zvukový blok proti zvukovému bloku ostatních nástrojů.¹⁷³ Celkovou gradaci také podporuje pokyn *acceler. poco a poco*, společně s rytmickými údery tympanu a tom-tomů v dynamice *fff*.

¹⁶⁸ DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémantické gesto*. Praha: Karolinum, 2001, s. 37.

¹⁶⁹ PIJOAN, José. *Dějiny umění 1, Svazek 9*. Praha: Odeon, 1982, s. 270.

¹⁷⁰ DOUBRAVOVÁ, Jarmila. Problém jednověté formy v současné hudbě. Svatopluk Havelka: Pocta Hieronymu Boschovi. *Hudební rozhledy*. 1978, roč. 31, č. 9, s. 415.

¹⁷¹ HAHN, Gerhard a Jürgen HENKYS. *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch Nr. 9*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004, s. 69–78.

¹⁷² HRADILOVÁ, Lucie. Den staré hudby Eurorádia na Vltavě. *Magazín klubu Vltava*. 2014, roč. 19, č. 1, s. 23.

¹⁷³ DOUBRAVOVÁ, Jarmila. Problém jednověté formy v současné hudbě. Svatopluk Havelka: Pocta Hieronymu Boschovi. *Hudební rozhledy*. 1978, roč. 31, č.9, s. 415.

Po tomto vrcholu následuje od taktu č. 308 závěrečná část skladby, která přináší nečekaný kontrast. Tuto část můžeme vnímat jako pomyslnou codu, ale také jako krátkou čtvrtou část skladby. Havelka zde zvolil oproti částem předchozím odlišné tempo, instrumentaci i harmonický materiál. Od taktu č. 328 začíná fanfárovitým způsobem zaznívat durový akord v trumpetách a flétnách (viz obr. 35). Takové užití čistého trojzvuku v základním tvaru jasně asociuje pozitivní vyznění, kterým chtěl Havelka záměrně podpořit své myšlenkové shrnutí Boschova díla. Sám o tom řekl:

„Já jsem stále váhal nad tím, mám-li postupovat při čtení triptychu odleva doprava, protože jsem nechtěl, aby mi to končilo pravou stranou, obrazem zmaru a zničení, což myslím není pro moji práci a pro moje dílo charakteristické; nekončívám katastrofou nebo něčím podobným. Během času myšlenka dozrála tak, že jsem si uvědomoval, že není nutné vyjadřovat onu stránku triptychu tímto způsobem, ale uchvátily mě u Bosche také jiné obrazy, jiné inspirační zdroje. Zaujala mne také jeho „Rajská zahrada“, jež je úplně jinak laděna a vyúsťuje daleko víc k jakémusi optimismu. Nakonec, než jsem přistoupil k poslední verzi, která se stala podkladem mé práce, utvořil jsem si jakýsi myšlenkový amalgám celého Boschova díla s tím, že jsem nesledoval jednotlivé jeho kreace, jednotlivé obrazy, ale v podstatě jsem si udělal svůj výklad celého jeho díla. S tím, že ho nepovažuji, jak se mnohdy uvádí, za dílo apokalyptické, které jenom předestírá hrůzy a zmar, ale že má i svoji dialektickou protiváhu. Ta spočívá v tom, že ukazuje, jak jsou velice kladné stránky života, velice progresivní. Třeba scénérie na triptychu „Rajské zahrady“: tam to nádherné sbratření lidí, kde vidíme bílé, černé, zvířátka, rostlinstvo, všechno v nádherné pohodě a příjemném stavu, to rozhodně nemůže být žádná apokalypsa. Myslím si, že to je ta druhá stránka Boschova díla a názoru, že totiž nejen hrůzné, ale i krásné prožitky tvoří dialektiku života a světa.“¹⁷⁴

¹⁷⁴ SMOLKA, Jaroslav. Se Svatoplukem Havelkou a Václavem Kučerou o výtvarných podnětech v jejich tvorbě. *Hudební rozhledy*. 1977, roč. 30, č. 5, s. 236.

Obr. 35 Svatopluk Havelka: Zaznívání durových souzvuků v závěrečné části skladby *Pocta Hieronymu Boschovi*¹⁷⁵

Závěrem této kapitoly můžeme dojít k výsledku, že obsah a forma skladby *Pocta Hieronymu Boschovi* se protíná s díly Hieronyma Boscha – zejména dvěma hlavními triptychy – hned několika průsečíky. Není to jen volba tříčástové formy, o které mluvil sám skladatel, či precizní propracovanost jednotlivých detailů, ale dokonce i podoba vizuální. Jak v obou triptyších, tak i v Havelkově partituru můžeme vidět poměrně uspořádanou krajní levou část symbolizující zrod. Prostřední části obrazů i partitury mají ve své ploše dvakrát větší rozsah a zahrnují pestré dění jak ve vertikální výstavbě faktury, tak i v počtu disparátních prvků v prostoru. Závěrečná třetí část obrazů ukazuje peklo a utrpení, podobně jako vyznívá dynamická a harmonická gradace v hudební kompozici. Svatopluk Havelka ale nad toto dílo staví ještě další rozměr, kterým je závěrečná coda či krátká pomyslná čtvrtá část skladby představující skladatelovu myšlenkovou sumarizaci celého Boschova díla.

Je zajímavé si všimnout, že i Boschův triptych *Vůz sena* obsahuje ve skutečnosti ještě i čtvrtý obraz. Ten uvidíme, pouze když je triptych zavřený. Na opačné straně křídel se nachází obraz poutníka symbolizujícího cestu životem.

¹⁷⁵ Svatopluk Havelka: *Pocta Hieronymu Boschovi* [notová partitura]. Praha: Panton, 1980, s. 41.

Obr. 36 Poutník vyobrazený na venkovních křídlech triptychu *Vůz sena*, který je viditelný, pouze když je triptych zavřený¹⁷⁶



¹⁷⁶ Hieronymus Bosch (cca 1450–1516) – Galería, Museo del Prado, volné dílo [online]. [cit. 2021-02-01]. Dostupné z: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=45147809>

5 Víra v orchestrálním díle Svatopluka Havelky

5.1 Počátky duchovní tvorby

Sedmdesátá léta dvacátého století se pro Svatopluka Havelku stala obdobím přehodnocování svých někdejších postojů. Rozčarování z dosavadního politického vývoje a osobní krize vyústily k těžkým depresím a alkoholismu.¹⁷⁷ I když společnost většinou vnímá sklon k alkoholismu a depresivním stavům tabuizovaně, Svatopluk Havelka dokázal později o tomto svém nejtěžším období mluvit zcela otevřeně. Přestože mu někteří z jeho současníků nedokázali odpustit jeho prvotní příklon ke komunistické ideologii a neuvěřili mu ani jeho pozdější vztah ke křesťanství¹⁷⁸, Havelka byl s etapami svého života vyrovnaný. Nikdy se netajil touhou po hledání své vlastní vnitřní filozofie ani tím, že vždy reagoval na dobu, se kterou byl spjatý.

Již v předchozí kapitole jsme podrobně probrali orchestrální skladbu *Pocła Hieronymu Boschovi*. Po ní následovala významná komorní skladba, která v rámci Havelkova vývoje nesmí zůstat opomenuta. *Nonet* z roku 1976 vznikl z podnětu četby Čapkova Kulhavého poutníka a jeho obsah vypovídá o Havelkových myšlenkových východiscích. Poutník si zde uvědomuje osamění a omezení v komunikaci s okolním světem, ačkoliv má vyhraněné své zásady, které ho vedou na jeho pouti životem. Protože *Nonet* vznikl v Havelkově nejtěžším životním období, můžeme se domnívat, že se sám skladatel mohl s tímto obsahem ztotožňovat. Kromě toho má *Nonet* v jeho tvorbě mimořádné postavení, protože se jedná o první komorní dílo od dob velmi raných komorních skladeb. Zhruba dvacetiminutovou skladbu premiérovalo České noneto 3. dubna roku 1976 v rámci Týdne nové tvorby.

Havelkova osobní krize dohnala skladatele až k přemýšlení o sebevraždě. V říjnu roku 1977 a ve chvíli, kdy se pokoušel si vzít život, ale nastal zlom. Svatopluk Havelka náhle uvěřil v Boha a o tomto momentu sám vypověděl:

„Moje odrazení ode dna bylo završeno 13. října 1977 duchovním znovuzrozením. Bůh je mocný a milostivý. Skutečné vykoupení a víra se opět dostavila. Stalo se to takovým náhlým způsobem, že se tomu divím až dodnes. Zvláště, když jsem byl v mládí vyučován, že takové

¹⁷⁷ Díky možnosti konzultací s rodinou Svatopluka Havelky jsem měla možnost tyto informace získat, ráda bych proto poděkovala jeho dceři Daniele Šupkové za to, že mi tyto informace sdělila sama od sebe a souhlasila s jejich zveřejněním v rámci disertační práce. Rozhovor s Danielou Šupkovou, ke kterému existuje i nahrávka pro osobní účely, vznikl 8. 2. 2020. Sám Havelka o této věci promluvil i v 4.2. *Rozhovoru aneb vyhlížení obsahu*, jehož ukázkou příkládám do příloh.

¹⁷⁸ Viz recenze Petra Kofroně, na straně 93 a 94.

*náhlé obrácení není možné, že jsou to jenom takové finty Armády spásy, která na ulicích vydává svědectví, aby získala lidi pro Pána Ježíše. Já jsem se tomu dřív spolu s jinými smál, no ale pak už jsem se smál úplně jinak – radostí, že se něco takového mohlo stát!*¹⁷⁹

Od této chvíle se přiklání k duchovní tvorbě, která proniká i do jeho komorních skladeb. Jedná se o skladby *Tichá radost* pro sólovou violu (1985), *Disegno* pro flétnu (1986), *Poeta Fra Angelicovi* pro sólovou kytaru (1987), *Rozhovory duše s Bohem* pro klarinet a klavír (1991), *Skrytá mana a bílý kamének pro dva hráče na bicí nástroje* (1992) a *Parenéze* (1993).

Co se týká orchestrálních skladeb, v nadcházejícím závěrečném a dlouhém období Havelkova života, které je ovlivněno křesťanskou vírou, komponuje skladatel čtyři orchestrální skladby. Za nejvýznamnější z nich lze považovat oratorium *Jeroným Pražský*, které bylo dokončeno jako první, v roce 1987. Protože je tato skladba zároveň nejrozsáhlejší Havelkovou orchestrální skladbou, budeme jí na následujících stránkách věnovat samostatnou kapitolu.

5.2 Jeroným Pražský

Představa celovečerního oratoria *Jeroným Pražský* se Svatopluku Havelkovi odvíjela od konkrétní vizuální představy. Jednalo se o imaginární obraz mistra Jeronýma Pražského jdoucího na hranici v Kostnici, kde byl v roce 1416 upálen. Havelka se o příběh mistra Jeronýma Pražského dlouhodobě zajímal a samotný proces procházení pramenů, hledání textů, koncipování a komponování mu zabral deset let. Svě nejrozsáhlejší orchestrální dílo dokončil v roce 1984 při příležitosti Roku české hudby. Ačkoliv má oratorium dlouhý originální název v latinském jazyce: „*Poggii Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio*“¹⁸⁰, skladatel přidal do závorky na rukopisnou partituru i zkrácený název v češtině „*Jeroným Pražský*“¹⁸¹, který budeme používat i v rámci této disertační práce.

Mistr Jeroným Pražský byl český teolog, filozof, řečník a profesor pražské univerzity. Byl také významným českým vzdělancem, a to především díky svým studiím na univerzitách

¹⁷⁹ Nepublikovaný rozhovor. Pozůstalost Svatopluka Havelky. S. 5. Autor neznámý. Podle uvedených životopisných údajů proběhl rozhovor po roce 1996. Vzhledem k silné předmluvě autora o síle křesťanské víry se můžeme domnívat, že byl určený k publikování v křesťanském periodiku či v teologické vysokoškolské práci.

¹⁸⁰ Tento latinský název můžeme přeložit jako “dopis Poggia Braccioliniho Leonardu Brunimu z Arreza o odsouzení mistra Jeronýma z Prahy”.

¹⁸¹ HAVELKA, Svatopluk. *Poggi Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio* [notová partitura]. Praha: Panton, 1984.

v Oxfordu, v Paříži a v Heidelbergu.¹⁸² Jako přítel Jana Husa se také hlásil k myšlenkám Jana Viklefa, které katolická církev označovala za kacířské. Historik Petr Bahník uvádí, že snahou Jeronýma Pražského bylo „sdělit myšlenku očisty církve, tedy myšlenku, která tehdy hýbala celou Evropou.“¹⁸³ V roce 1416 stihl mistra Jeronýma Pražského stejný osud jako Jana Husa a byl odsouzen kostnickým koncilem k smrti upálení na hranici. Během tohoto koncilu se však stala zvláštní věc. Mistr Jeroným Pražský dokázal oslnit některé přítomné soudce svou logickou argumentací, vystupováním i znalostí starověkých autorit. Jeho výstup nejvíce zapůsobil na Poggia Braccioliniho¹⁸⁴, jenž jako sekretář původně doprovázel papeže Jana XXIII.¹⁸⁵ O této události proto ještě téhož dne sepsal rozsáhlý dopis svému příteli Leonardu Brunimu z Arezza a Jeronýma vylíčil z pozice svědka jako vzdělaného člověka a „muže věčně lidské paměti hodného.“¹⁸⁶ Poggio Bracciolini dále uvedl, že díky výjimečnému vystoupení osobnosti mistra Jeronýma se zdá být pravda na jeho straně. Rozsáhlý Poggiův list si později husité přeložili do češtiny, protože pro ně bylo kromě jeho svědectví zásadní i to, že vysoce vzdělaný Ital psal o mistru Jeronýmovi Pražském pozitivně.¹⁸⁷

Při koncipování nového díla vycházel Svatopluk Havelka nejprve z knihy Františka Šmahela *Jeroným Pražský*, ale později se dostal až k samotnému dopisu Poggia Braccioliniho.¹⁸⁸ Tento zásadní dopis se stal ústředním textovým podkladem čtyřvěté vokálně-instrumentální skladby, jejíž délka dosahuje téměř sedmdesáti minut. Jako obsazení zvolil Havelka čtyři sólové hlasy, komorní madrigalový sbor, dětský sbor, velký smíšený sbor a velký symfonický orchestr s rozšířenou skupinou bicích nástrojů.

¹⁸² TOMEK, Václav Vladivoj. *W. Wladiwoje Tomka Děje země české*. Praha: Nákladem Českého musea, 1843. Malá encyklopedie nauk, s. 162.

¹⁸³ VYMĚTAL, Mikuláš. Kdo byl Jeroným Pražský? Šlo o kacíře a buřiče? [rozhlasový pořad]. *Český rozhlas Plus* [online]. [cit. 2021-02-01]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/jeronym-prazsky-byl-spis-intelektual-nezburic-tvrdi-historik-6533426>

¹⁸⁴ Poggio Bracciolini se narodil roku 1380. Studoval právo v Bologni, avšak po finančním krachu otce se musel vrátit domů a živil se jako opisovač. Jeho rukopis byl velmi ceněn a stal se díky němu přítelem významných humanistů, jako byli Coluccio Salutati či Leonardo Bruni. Studoval latinu a řečtinu a na Salutatiho doporučení byl přijat jako písař do papežské kanceláře. Roku 1410 se stal osobním sekretářem papeže Jana XXIII., třetího papeže schizmatu. V rámci své funkce cestoval po Německu či po Francii a účastnil se také kostnického koncilu (1414–1417), což mu umožnilo navštěvovat tamní klášterní knihovny a archivy, kde pátral po textech děl antických autorů.

¹⁸⁵ ČORNEJ, Petr. *Velké dějiny země Koruny české V*. Praha: Paseka, 2000, s. 173.

¹⁸⁶ Dopis v překladu Daniela Adama z Veleslavína. In: HAVELKA, Svatopluk. *Poggi Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio* [notová partitura]. Praha: Panton, 1984.

¹⁸⁷ ČORNEJ, Petr. *Velké dějiny země Koruny české V*. Praha: Paseka, 2000, s. 174.

¹⁸⁸ PENSĐORFOVÁ, Eva. Modernost, strašnou a požeňnanou... má v krvi. *Opus musicum*. 1986, s. 85.

5.2.1 Libreto

Dopis Poggia Braccioliniho ponechal Havelka v latině a rozdělil jej do čtyř částí, které mají v libretu partitury přidaný latinský název, stručně shrnující jejich obsah¹⁸⁹:

I. Poggius salutem dicit Leonardo Aretino et de defensione M. Hieronymi / Poggio zdraví Leonarda a obhajoba mistra Jeronýma

II. De pluribus martyribus / O mnohých mučednících

III. De laudatione M. Joannis Hus/ Chvála mistra Jana Husa

IV. De morte M. Hieronymi et epilogus/ Smrt mistra Jeronýma a epilog.

Jaroslav Smolka, který se Havelkovým oratoriem také zabýval, v recenzi pro *Hudební rozhledy* uvedl, že se Svatopluk Havelka nejprve seznámil s dopisem Poggia Braccioliniho v českém překladu Daniela Adama z Veleslavína v knize F. Šmahela.¹⁹⁰ Z porovnání původního latinského textu dopisu a libreta je však patrné, že Havelka znění dopisu samotného nijak nepozměnil a do jeho úseků přidal další texty.

Důvodem přidání těchto textů mezi řádky Poggia Braccioliniho se stal Havelkův ideový i hudební záměr. Během koncipování skladby četl Havelka publikaci *Dějiny husitského zpěvu*¹⁹¹, ve které autor Zdeněk Nejedlý popisuje Jeronýmův vztah k hudbě. Mimo to, že byl Jeroným Pražský aktivním zpěvákem, měl také údajně mohutný hlas, který dokázal sugestivně působit na ostatní.¹⁹² Tuto skutečnost si Havelka spojil se situací, která zapůsobila i na samotné účastníky koncilu a kterou popisuje i sám Poggio Bracciolini ve svém dopisu. Když totiž mistr Jeroným Pražský kráčel na popraviště, zpíval. Najednou tedy před Svatoplukem Havelkou vyvstal obraz vysoce vzdělaného člověka, který uměl využívat hudby jako posily v těžkých situacích. Havelkovi se poté celé oratorium odvíjelo od tohoto zvláštního výjevu, o kterém sám řekl: „*Musel to být zážitek, když šel se zpěvem v Kostnici na hranici.*“¹⁹³

Jaroslav Smolka v recenzi pro *Hudební rozhledy* uvedl, že aby si Svatopluk Havelka danou situaci „*co nejvíce konkretizoval, vyhledal si všechny písně, jež tu Jeroným zpíval, a promítl*

¹⁸⁹ HAVELKA, Svatopluk. *Poggi Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio* [notová partitura]. Praha: Panton, 1984.

¹⁹⁰ SMOLKA, Jaroslav. Svatopluka Havelky Epistola de Magistri Hieronymi de Praga. *Hudební rozhledy*. 1989, roč. 42, č. 6, s. 283.

¹⁹¹ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Dějiny husitského zpěvu*. 2. vyd., v ČSAV 1. vyd. Praha: ČSAV, 1956. s. 102.

¹⁹² Tamtéž.

¹⁹³ SMOLKA, Jaroslav. Svatopluka Havelky Epistola de Magistri Hieronymi de Praga. *Hudební rozhledy*. 1989, roč. 42, č. 6, s. 283.

*si sem i jiné, které mu skladatelskou představu tohoto výjevu prohloubily.*¹⁹⁴ Několik historických textů, které rozebereme na dalších stránkách, vložil Havelka do libreta partitury.

Co se textového pojetí dopisu týká, autor Poggio Bracciolini popisuje dění na kostnickém koncilu v minulém čase a k dokreslení napjaté situace používá přesné citace vět, které mistr Jeroným Pražský vyslovil. Díky použití přímé řeči získává dopis Poggia Braccioliniho silnou dokumentační hodnotu a napomáhá k přesnější představě o této situaci v reálném čase. Můžeme se proto domnívat, že se Svatopluk Havelka rozhodl pro vložení cizích textů do dopisu vždy, když v popisu dění této události vyvstává důležitý obraz. Tuto hypotézu se pokusíme dokázat v dalších kapitolách.

5.2.2 Hudební stránka díla v souvislosti s textovým podkladem

Nejprve se zaměříme na větu první: *Poggius salutem dicit Leonardo Aretino et de defensione M. Hieronymi*, jejíž název v českém překladu zní „*Poggio zdraví Leonarda a obhajoba mistra Jeronýma.*“¹⁹⁵ V této jediné větě není přidán žádný jiný historický text, a text z dopisu Poggia Braccilioniho je tedy nepřerušovaně zhudebněný. Úvod není svěřen orchestru, ale komornímu obsazení. Nejprve zaznívá tónbr dřevěných dechových nástrojů za doprovodu harfy a soprán, který v široce klenutém oblouku zpívá úvodní zdvořilostní formule Poggiova dopisu. V atonálním úvodu skladby využívá Havelka z kompozičního hlediska především intervalových postupů, imitací a citací melodie sopránů, kterou přebírají ostatní nástroje a poté i druhý soprán a oba alty. V nepravidelně střídajícím se metru vzniká postupně houstnoucí polyfonie. Jaroslav Smolka popsal tuto počáteční strukturu jako „*zvláště rozostřený motetový souzpěv, jehož světlou barvu podporuje cinkavý doprovod harfy, celesty a dalších laděných bicích.*“¹⁹⁶

Po zhruba třech a půl minutách přichází zvláštní kontrast, kterým je vstup sólového tenoru se srytmickým doprovodem ostatních hlasů madrigalového sboru. V Poggiově dopisu se v tomto okamžiku poprvé vyskytuje zmínka o mistru Jeronýmu Pražském. Vzápětí nastupují sólové basy, které s doprovodem tympánu rázně přednášejí Poggiova slova, přeložená do češtiny následovně: „*Znám se k tomu, že sem jak živ neviděl a nepoznal žádného, kterýž by veda při, zvláště hlavní a hrdla se dotýkající, tak blízko přiblížil*

¹⁹⁴ SMOLKA, Jaroslav. Svatopluka Havelky Epistola de Magistri Hieronymi de Praga. *Hudební rozhledy*. 1989, roč. 42, č. 6, s. 283.

¹⁹⁵ HAVELKA, Svatopluk. *Poggi Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio* [notová partitura]. Praha: Panton, 1984.

¹⁹⁶ SMOLKA, Jaroslav. Svatopluka Havelky Epistola de Magistri Hieronymi de Praga. *Hudební rozhledy*. 1989, roč. 42, č. 6, s. 285.

se výmluvnosti starých oratorů, kterýchž my sobě mnoho vážíme. Ku podivu zajisté bylo, jakými slovy, jak ozdobně a výmluvně, jak podstatně a důvodně, jak veselým obličejem a živým hlasem, a jak srdnatě a směle nepřátelům svým odpovídal a naposledy i při svou zavřel, až v pravdě čeho politovati, že tak slavný a znamenitý vtip člověka odvrátil se k učení a bludů kacířským – však pokudž pravé jest, což se mu připisuje.“¹⁹⁷

Tato hlavní část první věty široce graduje až do vrcholu, kde vzniká polyfonie hlasů přecházející v homofonii. Následuje krátká mezihra bicích nástrojů a zbytku orchestru, která díky unisonům čtyř hlubokých žesťů a znějící melodii varhan poslechově asociuje vážnost Jeronýmova soudu. Svatopluk Havelka použil tuto přechodovou mezihru, aby zdůraznil navazující text, kterým je přímá řeč Jeronýmova. Tu zakomponoval do pochmurné melodie sólového basu, která zaznívá v tichých replikách zbytku orchestru, jenž Jeronýmův zpěv také doprovází. Poggio Bracciolini zaznamenal Jeronýmovu řeč následovně: „*Jaká jest to nespravedlivost! Tři sta a čtyřiceti dní byl jsem držán v těžkém a temném žaláři, v smradu, v nečistotě, v lejnách, v okovách, v nouzi a nedostatku všech věcí. V tom času protivníky a nepřátely mé vždycky ste slyšeli; mne pak nyní jediné hodinky slyšeti nechcete. Z toho bezpochyby pošlo, když nepřátelům mým a utrhaní jejich uši jednoho každého z vás otevřiny byly, a oni tak v prodlouženém času namluvili vás a v tom stvrdili, že jsem kacíř, nepřítel víry křesťanské, protivník církve a lidí duchovních, že vy mne nyní, abych nevinu své hájil a bránil, dovoliti nechcete. A tak jste mne prvé v srdcích odsoudili a myslet vašich za zlého a nešlechtného člověka odsoudili, nežli ste, co bych provinil a jaký byl, poznati mohli.*“¹⁹⁸

Jeronýmova přímá řeč poté dále pokračuje a její poslední větu přednáší sólový tenor, který doprovází pouze smyčcová sekce.

„Já zajisté jsem človíček nestatečný a mdlý – o jehožto nyní hlavu a hrdlo běží; aniž pro sebe a zachování života svého to mluvím, poněvadž smrtedlný jsem: ale že se mi nevidí slušně ani z povahy moudrosti, aby tolik slavných a velebných mužův měli co proti mně nespravedlivého vyřknouti a uložit, což by ne tak skutkem jako příkladem na budoucí časy ke škodě býti mohlo.“¹⁹⁹

Na základě první věty tudíž můžeme vyzorovat Havelkův klíč k instrumentaci přímé řeči mistra Jeronýma, který je uplatněný v celé skladbě. Pakliže se mistr Jeroným Pražský hájí před koncilem, jeho přímou řeč Havelka komponuje do obsazení sólového basu

¹⁹⁷ Dopis v překladu Daniela Adama z Veleslavína. In: HAVELKA, Svatopluk. *Poggi Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio* [notová partitura]. Praha: Panton, 1984.

¹⁹⁸ Tamtéž.

¹⁹⁹ Tamtéž.

s doprovodem smíšeného sboru. V okamžiku, kdy se ale mistr Jeroným Pražský zaobírá svou vlastní osobou a mluví o sobě, přednáší jeho slova sólový tenor za syrytmického doprovodu smyčcové sekce v poklidných dlouhých hodnotách. Havelka chtěl zjevně odlišit dvě výrazové polohy v přednesu mistra Jeronýma Pražského, které se odvíjí od obsahu sdělení. První poloha představuje rozhořčený hlas, hájící se před nespravedlivým soudem, druhá poloha je niternější a klidnější, odkazující k vnitřnímu světu mistra Jeronýma Pražského.

Z tektonického hlediska má dále první věta utichající tendenci. Po Jeronýmově promluvě už přichází jen prosté písňové unisono dětského sboru nad homofonií smíšeného sboru, do jehož chorálně intonovaných frází se polyfonně prolíná sólový bas. Zatímco dětský sbor přednáší Poggiův popis situace, sólový bas opět přednáší Jeronýmovu přímou řeč směrem ke koncilu, která stojí v dopisu: „*Kamž se nyní jedinou obrátiti mám, Velební Otcové? Od koho žádat pomoci budu? Koho za milost prositi? K komu se uteku? Zda-li k vám, ó Důstojní Otcové?*“²⁰⁰

Textová sdělení dvou odstavců dopisu se v tomto okamžiku skladby vzájemně prolínají. Samotný závěr také zaznívá bez doprovodu orchestrálních nástrojů a díky poklidným dlouhým notovým hodnotám a modálním tóninám působí smířlivě. V posledních čtyřech taktech v hlasech zaznívá v dynamice *p* držený akord H dur.

Druhá věta Havelkovy skladby představuje pomalý díl, ve kterém jsou kontrasty jednotlivých částí vystavěny na základě změn ve faktuře. V českém jazyce má tato věta název: *O mnohých mučednících*²⁰¹. V jejím počátku zaznívá fender piano, působící v kontextu s historickým námětem netradičně, a doprovází malý sbor. Poggio Bracciolini v daném úseku svého dopisu popisuje to, co spatřil na koncilu: „*A tu nejprve, maje začítí mluvití, prosil Boha, aby mu takovou mysl, to srdce a tu výmluvnost' dáti ráčil, kteráž by k dobrému a spasitedlnému duše jeho sloužila.*“²⁰²

Následně přidává Svatopluk Havelka první text, a to modlitbu *Otče náš*, která zaznívá vzápětí a je ponechána v latině. Můžeme se proto domnívat, že si na základě textu Poggia Braccioliniho Svatopluk Havelka modlího se Jeronýma představil a tuto představu chtěl nějak zpřítomnit. Modlitbu *Otče náš* Havelka zkomponoval do obsazení sólového altu s doprovodem smíšeného sboru, přičemž všechny hlasy zpívají homofonně a ve velmi

²⁰⁰ Dopis v překladu Daniela Adama z Veleslavína. In: HAVELKA, Svatopluk. *Poggi Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio* [notová partitura]. Praha: Panton, 1984.

²⁰¹ Tamtéž.

²⁰² Tamtéž.

pomalém tempu. Poté se opět vrací Jeronýmova přímá řeč a princip jejího obsazení v sólovém basu a smíšeného sboru je dodržený stejně, jako tomu bylo v první větě.

„Vím o tom, Ctihodní otcové a páni! Že jsou mnozí a slavní muži snášeti a trpěti musili to, čehož jsou svými ctnostmi nikdá hodně nezasloužili; vím, že jsou bývali přemoženi a přesvědčeni falešnými svědky a na smrt' odsouzeni od nespravedlivých soudců.“²⁰³

Po tomto úseku popisuje Poggio Bracciolini v minulém čase Jeronýmo vyprávění o mučednících, do kterého zahrnul křesťanské, židovské i pohanské: „Potom dotekl Platonova vězení, Anaxogorova utíkání, Zenonova mučení a jiných množství pohanů neprávě a bez viny odsúzených.“²⁰⁴

Skládáje obdiv vůči Jeronýmovým znalostem, jmenuje Poggio Bracciolini všechny mučedníky, o kterých mistr Jeroným Pražský promluvil, až se dostává ke sv. Štěpánovi: „Takž i sv. Štěpán od roty kněžské, že byl ukamenován, apoštolové všickni na smrt' odsouzeni, ne jako nevinní a dobří, ale jako buřiči lidu, potupníci Boha, a zlých nešlechtností pachatelé.“²⁰⁵

Po tomto úseku dopisu vkládá Svatopluk Havelka druhý text, kterým je gregoriánský chorál *Sederunt principes*²⁰⁶, připomínající památku mučedníka sv. Štěpána.²⁰⁷ Jaroslav Smolka v recenzi pro *Hudební rozhledy* uvedl, že pro své oratorium našel Svatopluk Havelka konstrukční i hudebně ideovou oporu ve zpracování tohoto chorálu Pérotinem.²⁰⁸ Z kompozičního hlediska si můžeme všimnout, že Havelka použil melodii gregoriánského chorálu *Sederunt principes*, který začíná rozloženým mollovým akordem. Perotinus tuto melodii také použil, ale tóny z prvního slova zakomponoval do velké augmentace v tenoru.

²⁰³ Dopis v překladu Daniela Adama z Veleslavína. In: HAVELKA, Svatopluk. *Poggi Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio* [notová partitura]. Praha: Panton, 1984.

²⁰⁴ Tamtéž.

²⁰⁵ Tamtéž.

²⁰⁶ Tamtéž.

²⁰⁷ Text *Sederunt principes* připomíná nespravedlivé odsouzení člověka radou mocných.

²⁰⁸ SMOLKA, Jaroslav. Svatopluka Havelky Epistola de Magistri Hieronymi de Praga. *Hudební rozhledy*. 1989, roč. 42, č. 6, s. 284.

Obr. 37 Magister Perotinus: Začátek a konec chorálu *Sederunt principes* (Graduale, Sancti Stephani Protomartyris. 1199)

2

Sederunt

Pérotin
MCIC

Quadruplum

Triplum

Duplum

Tenor*

[Se -]

[Se -]

[Se -]

[Se -]

Se -

Obr. 38 Magister Perotinus: Začátek a konec chorálu *Sederunt principes* (Graduale, Sancti Stephani Protomartyris. 1199)

prín - ci - pes, et ad - vér - sum me lo - que - bán - tur:

et in - í - qui per - se - cú - ti sunt me.

FINE

Obr. 39 Svatopluk Havelka: Zhudebnění Chorálu *Sederunt principes*

BASSO Solo

CARO

S.

A.

T.

ORG.

C.B.

se - ve - runt PRIN - CI - PES ET AD - VER - SUM ME

(sempre)

(sempre)

(sempre)

P 2630

Obr. 40 Svatopluk Havelka: Zhudebnění Chorálu *Sederunt principes*

Název *Chvála mistra Jana Husa* nese třetí věta, která je rychlým scherzem s nepravidelným střídáním dvoudobých a třídobých taktů. Na rozdíl od dvou předchozích vět se zde pracuje se zpívaným textem až od osmadvacátého taktu. Před ním hrají pouze kontrabasy a violoncella rytmicko-melodické figury, které posluchače provázejí v celém průběhu třetí věty. Havelka patrně zvolil tento krátký a rázný instrumentální úvod, aby připravil prostor pro dramatický popis situace, který nad rytmicko-melodickými figurami téměř kontinuálně zpívá smíšený sbor.

„Očekávali pak všickni na to, aby aneb vymluvil se a očistil, odvolaje bludy, z nichž byl vinen, aneb za odpuštění viny své a za milost prosil! Ale on tuze na svém stál, právě se žádným kacířstvím nebýti vinen, a nechtěje odvolati bludův, kteréž mu jiní křivě přičítali. Naposledy dal se vychvalování mistra Jana Husa, před tím na oheň odsouzeného a upáleného, tvrdě to o něm, že byl muž dobrý, spravedlivý, svatý a té smrti nehodný.“²⁰⁹

Ve středním díle skladby se ke smíšenému sboru připojuje sbor dětský, pro který Havelka zkomponoval výraznou melodii v dlouhých hodnotách, která vůči ostatnímu orchestru v scherzu polyrytmicky kontrastuje. Dětský sbor přednáší Poggiův empatický postřeh: „Velikou nad tím lítost měli všickni okolo stojící; nebo žádostiví byli při hrdle zachovati muže tak slavného, kdyby on sám rozumu svého užívati chtěl.“²¹⁰ Poté už dětský sbor utichá a zbývající text přednáší za doprovodu rytmických figur opět smíšený sbor. Zároveň se v poslední části třetí věty objevuje výrazný kompoziční a významový prvek, kterým je práce

²⁰⁹ Dopis v překladu Daniela Adama z Veleslavína. In: HAVELKA, Svatopluk. *Poggi Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio* [notová partitura]. Praha: Panton, 1984.

²¹⁰ Tamtéž.

s fragmentem husitského chorálu *Kdož jsú boží bojovníci*. Přestože husitská revoluce, jež si jako svou hymnu tuto píseň vytvořila, vzplála až tři roky po Jeronýmově smrti, Havelka v tomto chorálu mohl spatřit symbol předzvěsti vzpoury a obrany Husova učení, které vyznával mistr Jeroným Pražský během kostnického koncilu. Chorál pro něj tedy doslova představoval umocnění myšlenek Jeronýmovy obrany.²¹¹

Během orchestrální mezihry se chorál ozývá nejprve v žesťových nástrojích ve formě úvodní fráze, kde se ozve celkem čtyřikrát. Při čtvrtém zaznění nastupuje také smíšený sbor, který referuje zmínku o tom, že byl *dobry a svaty mistr Jan Hus odsouzen*.²¹² V závěru třetí věty pak Havelka vkládá střední část chorálu do finálního scherzo proudu sboru a orchestru, v unisonu čtyř trombonů a dalších basových nástrojů.²¹³

Obr. 41 První zaznění chorálu *Ktož jsú boží bojovníci* v trombonech

Čtvrtá věta představuje vrchol celého oratoria, protože Poggio Bracciolini popisuje v textu rozsudek smrti a poté Jeronýmovu cestu na hranici až k jeho skonání. V orchestrální partituru má tato věta příznačný název „*Smrt mistra Jeronýma a epilog*“. Při srovnání této skladby se skladbou *Hudební obraz o Che Guevarovi* nacházíme výrazný znak Havelkova kompozičního rukopisu ve spojení s obrazotvorností. V této

²¹¹ SMOLKA, Jaroslav. Svatopluka Havelky Epistola de Magistri Hieronymi de Praga. *Hudební rozhledy*. 1989, roč. 42, č. 6, s. 284.

²¹² Dopis v překladu Daniela Adama z Veleslavína. In: HAVELKA, Svatopluk. *Poggi Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio* [notová partitura]. Praha: Panton, 1984.

²¹³ SMOLKA, Jaroslav. Svatopluka Havelky Epistola de Magistri Hieronymi de Praga. *Hudební rozhledy*. 1989, roč. 42, č. 6, s. 284.

části oratoria totiž Svatopluk Havelka zdůrazňuje závažnost smrti *mistra Jeronýma Pražského* a z hlediska instrumentace používá pouze bicí nástroje. Stejný princip jsme pozorovali u skladby *Hudební obraz o Che Guevarovi*, kde v okamžiku připomenutí smrti svého „hrdiny“ skladatel rovněž použil pouze instrumentář bicích nástrojů.²¹⁴

Obr. 42 Svatopluk Havelka (začátek čtvrté věty)

IV
De morte M. Hieronymi et epilogus

Z hlediska kompoziční práce s historickými citacemi je také čtvrtá věta nejsložitější. Po instrumentálním úvodu líčí nejprve smíšený sbor Jeronýmův příchod k hranici, a jakmile dojde k závěrečným slovům věty „kam šel, neleka je se ohně, ani muk, ani ohavné smrti se boje“²¹⁵, zaznívá v basech citát antifony *Media vita in morte sumus*²¹⁶. Tato antifona, jež v českém překladu znamená „Uprostřed života jsme ve smrti“, je připisována benediktinu Notkerovi. Pro Svatopluka Havelku mělo užití tohoto chorálu hluboce symbolický význam a všimněme si, že skladatel již citaci antifony *Media vita in morte sumus* jednou použil ve skladbě *Poeta Hieronymu Boschovi*.²¹⁷ Můžeme se proto domnívat, že včleněním této historické citace chtěl Havelka zdůraznit těžkost situace, ve které se ocitl mistr Jeroným

²¹⁴ Podrobněji viz kapitola 4.2. Hudební obraz o Che Guevarovi.

²¹⁵ Dopis v překladu Daniela Adama z Veleslavína. In: HAVELKA, Svatopluk. *Poggi Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio* [notová partitura]. Praha: Panton, 1984.

²¹⁶ Historický chorál připisovaný Notkeru Balbulovi. *Uprostřed života jsme v smrti*.

²¹⁷ Podrobněji viz kapitola 4.3. Poeta Hieronymu Boschovi.

Pražský, tváří v tvář nevyhnutelnému osudu smrti. Podobně bezvýchodné výjevy jsme mohli spatřit i na obraze Hieronyma Boscha. Z toho je patrné, že pro Havelku existuje spojení mezi vizuálními prvky a použitými hudebními symboly. Na rozdíl od skladby *Poeta Hieronymu Boschovi* je v Havelkově oratoriu nástup citace antifony *Media vita in morte sumus* bez poslechu s partiturou téměř nezpozorovatelný, protože částečně zaniká ve faktuře orchestru.

Obr. 43 Citace antifony *Media vita in morte sumus* v basech

The image shows a page of a musical score. At the top, there are four vocal staves labeled S., A., T., and B. Each staff contains a line of music with Latin lyrics underneath. The lyrics are: "AC FA-CI-E A-LAC-RI AD E-XI-TUM SV-UM AC-CES-SIT, NON IG-NEM EX-PA-VIT, NON TOR-MEN-TI GE-NUS NON MOR-TEM." Below the vocal staves is a large section for the orchestra, starting with a 5/8 time signature. The orchestral parts are labeled: 1.2., OB., 3.4., 2 CL., TR., SOPRANI, BASSI, TAMBOUR, MARB., and ORG. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc." and "f".

Během Poggiova popisu scény smutečního pochodu, když šel mistr Jeroným Pražský na hranici, zaznívají v orchestru hoboje s doprovodem ženského sboru a připomínají stejný motiv, který byl uplatněn ve druhé větě při zpěvu o mnohých mučednících. Vzápětí Havelka včleňuje další historický prvek, kterým je text gregoriánského chorálu *Et si coram hominibus tormenta*, jenž skladatel poznal díky zpracování skladatele milánské školy Giovanniniho Vaniniho.²¹⁸ Chorál zaznívá v dětském sboru, do kterého vzápětí začne zpívat sólový bas text *Credo in unum Deum* neboli *Věřím v jednoho Boha*.²¹⁹ Tento text údajně sám Jeroným Pražský při upalování na hranici zpíval.²²⁰ Posledním chorálem, který se v této části čtvrté věty vyskytuje, je *Justorum animae in manu Dei sunt*²²¹ a Havelka jej zasazuje do unisona velkého sboru. Díky vzájemnému propojování chorálních nápěvů a postupnému zahušťování orchestrální sazby dosahuje mohutného zvuku, který následně ustává, aby vznikl prostor pro druhý díl čtvrté věty. V jejím úvodu nejprve přichází melodie sólového hoboje, na kterou melodicky navazuje začátek poslední Jeronýmovy přímé řeči, kterou přednáší sólový tenor.

²¹⁸ SMOLKA, Jaroslav. Svatopluka Havelky Epistola de Magistri Hieronymi de Praga. *Hudební rozhledy*. 1989, roč. 42, č. 6, s. 284.

²¹⁹ *Věřím v jednoho Boha*.

²²⁰ SMOLKA, Jaroslav. Svatopluka Havelky Epistola de Magistri Hieronymi de Praga. *Hudební rozhledy*. 1989, roč. 42, č. 6, s. 284.

²²¹ *Spravedliví jsou v ruce Božích*.

Havelka Jeronýmův text ponechal ve staré němčině, tak, jak jej zapsal Poggio Bracciolini, a melodickou linku intonačně připodobnil chorálové melodice. V překladu zní silná Jeronýmova řeč následovně:

„Milované děti, jak jsem právě zpíval, tak i nejinak věřím. Umírám nyní, protože nesouhlasím s koncilem a protože netvrdím, že mistr Jan Hus byl spravedlivě a řádně odsouzen koncilem. Víím totiž dobře, že byl opravdovým kazatelem evangelia Ježíše Krista.“²²²

Poslední slova Jeronýma Pražského přednáší sólový tenor. Havelka jej mohl zvolit z důvodu, aby poukázal na Jeronýmovo smíření se s osudem. Sólový tenor totiž v první větě představoval hlasovou polohu, která popisuje vlastní zamyšlení se nad svou osobností. A protože jsme ve druhé větě, když se Jeroným hájil před soudem, pozorovali rozhořčený bas, v závěru poslední věty tento nápěvný tenor můžeme vnímat jako moment vyrovnání se s osudem. V závěru skladby pak ještě vystupuje epilog Poggia Braccioliniho a jeho závěrečná slova Leonardu Brunimu z Arreza:

„Tímto způsobem muž (kromě víry) znamenitý a slavný zahynul. Díval jsem se na skonání jeho; jak se s ním dalo, všechno jsem spatřil. Buď to, že z nedůvěry anebo pro neústupnost zasloužil: v pravdě ze školy filozofské smrt' tohoto člověka vypsati by mohl. Dlouhoť jsem píseň zpíval, maje k tomu nazbyt chvíle. Nebo neměv co jiného dělati, aspoň něco dělati jsem chtěl a vypsati tobě věc nemnoho rozdílnou od starých historií.“²²³

Silná slova Poggia Braccioliniho Havelka svěřil sólovému altu, po kterém tento závěrečný epilog postupně zpívá smíšený a dětský sbor. Celkový hudební výraz této části má charakter chorálových nápěvů a církevních módů a končí smírně a klidně.

Na základě této analýzy se nám podařilo vypočítat několik důležitých prvků, se kterými Svatopluk Havelka pracuje. V první řadě se jedná o přenášení Havelkových vizuálních představ do hudby. Projevuje se to například, když skladatel přidává text z modlitby *Otče náš* ve chvíli, kdy Poggio Bracciolini popisuje Jeronýmovo pomodlení se. Dále se jedná o situaci, kdy si skladatel představuje jdoucího Jeronýma na hranici a má potřebu zasadit do své faktury písně, které zde údajně Jeroným opravdu zpíval. Z tohoto pohledu můžeme v tomto oratoriu sledovat až „dokumentární“ přístup skladatele, který si uvědomuje hodnotu Jeronýmova příběhu a snaží se na základě reálných zdrojů konkrétní situace působivě vykreslit.

²²² Dopis v překladu Daniela Adama z Veleslavína. In: HAVELKA, Svatopluk. *Poggi Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio* [notová partitura]. Praha: Panton, 1984.

²²³ Tamtéž.

Ve druhé řadě má Havelka potřebu celý Jeronýmův příběh podpořit symboly. Jedná se o užití chorálu *Ktož jsú boží bojovníci*, zaznívající ve chvíli připomínky mistra Jana Husa, a také o citát antifony *Media vita in morte sumus*. Druhý zmíněný citát chápu jako symbol, který jsme popsali již ve skladbě *Poceta Hieronymu Boschovi*, a domnívám se, že pro Havelku znamená bezvýhodnost lidského osudu.

Co se celkové formy týká, mohutná čtyřvětá výstavba skladby s historickým námětem poukázala na Havelkovu kompoziční strategii, jak naplnit velkou hudební formu. Pomocí zhudebnění dopisu Poggia Braccioliniho dochází i k částečné genezi instrumentace a formy. Pisatel nepoužívá pouze minulý čas, ale svůj poutavý popis situace doplňuje přímou řečí mistra Jeronýma Pražského, což umožňuje tyto dvě textové polohy rozlišit i hudebně. Samotnou přímou řeč mistra Jeronýma Pražského také Havelka svěřuje různým hlasům podle obsahu sdělení.

Ačkoliv je česká kantátová a oratorní tvorba rozsáhlá, celovečerní díla s námětem historických postav jsou v ní vzácná. Připomeňme v tomto kontextu například skladby *Legenda de passione St. Adalberti martyris* Marka Kopelenta (1981) nebo *Odkaz Jana Amose Komenského* Otmaru Máchy (1955). Havelkovo oratorium tedy představuje významné dílo nejen ve skladatelově vývoji, ale je zásadní i v kontextu dějin české hudby 20. století.

5.2.3 Dobová reflexe a kontext

Premiéra skladby zazněla 19. března roku 1987 v rámci abonementních koncertů České filharmonie.²²⁴ Orchester řídil dirigent Václav Neumann, kterému Havelka dílo věnoval, a zpívali sólisté Brigita Šulcová, Anna Barová, Vladimír Doležal a Richard Novák a dále členové Pražských madrigalistů a sbor České filharmonie spolu s Kühnovým dětským sborem.²²⁵ Záznam byl vydaný na LP desce a skladba později vyšla v nakladatelství Panton i jako tištěná notová partitura.²²⁶

O dobrém přijetí díla se můžeme přesvědčit v dobových recenzích. Mezi ty nejdůležitější patří článek „*Modernost, strašnou a požehnanou... má v krvi*“ Evy Pensdorfové, který byl v roce 1986 publikován v časopisu *Opus musicum*. Pisatelka vyzdvihuje kvality Havelkova oratoria se zdůrazněním na schopnost skladatele vyjádřit hudbou smysl Jeronýmovy smrti.²²⁷ Autorka

²²⁴ SMOLKA, Jaroslav. Svatopluka Havelky Epistola de Magistri Hieronymi de Praga. *Hudební rozhledy*. 1989, roč. 42, č. 6, s. 286.

²²⁵ Tamtéž.

²²⁶ HAVELKA, Svatopluk. *Poggi Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio* [notová partitura]. Praha: Panton, 1984.

²²⁷ PENSDFORFOVÁ, Eva. *Modernost, strašnou a požehnanou... má v krvi*. *Opus musicum*. 1986, s. 85.

také popisuje aktuální dění okolo Havelky, a proto se můžeme dočíst o německém violistovi Berndu Rinnem, který zadal Havelkovi novou objednávku na skladbu, jež měla zaznít na koncertě festivalu v Königsteinu, který se měl stát jakousi východoněmeckou protiváhou festivalu v Darmstadtu.²²⁸ Tímto dílem se později stala skladba *Tichá radost pro sólovou violu* a Bernd Rinne ji premiérově uvedl v prosinci 1986 ve Frankfurtu nad Mohanem. Později zazněla i v Čechách v podání Jana Pěrušky. Je tedy zřejmé, že Havelka byl v době uvedení *Jeronýma Pražského* na vrcholu kariéry, přijímán veřejností, interprety i *Svazem českých skladatelů a koncertních umělců*, který mu rok po premiéře uspořádal dne 25. 11. 1985 autorský večer.²²⁹

Druhý důležitý dobový dokument představuje zmíněná studie Jaroslava Smolky s názvem „*Svatopluka Havelky Epistola de Magistri Hieronymi de Praga*“, která vyšla v roce 1989 v Hudebních rozhledech. Smolka Havelkovu skladbu označuje jako teprve sedmé české dílo, které je celovečerní a jehož námět tkví v osobnostech starších českých dějin.²³⁰

Pro celistvost našeho výzkumu také zmiňme i dobovou kritiku s negativnějším vyzněním. Napsal ji Petr Kofroň do *Kritického sborníku*²³¹ 1989 a místo vlastního jména použil pseudonym Šubrt²³². V jeho textu se mimo úvodní chvály dočítáme i následující:

„*Nejvíce odpuzují zejména dvě poslední části s pochodovou, motorickou gradací, která se stala takřka schématem českých poválečných symfonií. Ti (i Havelka) si ji zřejmě přinesli z komunistického zápalu 50. let a tehdejších šostakovičovsko-prokofjevovských opusů. Dílo rovněž provokuje, co se ideje týče. Působí totiž známou českou oportunitou: víra ano, ale ne příliš, a když už, tak se hlásit k „pokrokovému“ Husovi. A všichni jsou spokojeni: Havelka s tím, že naservíroval trochu víry a cti s odpovídající dávkou odvahy a zároveň se mu dostalo uznání orgánů, orgány s tím, že mohly ocenit trochu víry a cti (bude se jim to hodit na nějakých mezinárodních setkáních) a zároveň mohly zavřít pár náboženských horlivců, posluchačstvo s tím, že bylo svědkem trochy té víry a cti, ale nebylo zas tolik obtěžováno, aby se muselo po víře a cti ptát ve vlastním životě, pomlaskává si, že dílo není režimu úplně košer,*

²²⁸ PENSDORFOVÁ, Eva. Modernost, strašnou a požehnanou... má v krvi. *Opus musicum*. 1986, s. 85.

²²⁹ Tamtéž.

²³⁰ Podle Jaroslava Smolky je Havelkovo oratorium sedmé v řadě českých děl, která vychází z příběhů historických postav. Jako předchozí díla Smolka jmenuje následující: *Svatá Ludmila* (1886, Antonín Dvořák), *Jan Hus* (1915, Jaroslav Jeremiáš), *Svatý Václav* (1928, Josef Bohuslav Foerster), *E fontibus Bohemicis* (1970, Miroslav Kabeláč) a *Legenda de passione St. Adalberti martyris* (1981, Marek Kopelent). In: SMOLKA, Jaroslav. *Svatopluka Havelky Epistola de Magistri Hieronymi de Praga. Hudební rozhledy*. 1989, roč. 42, č. 6, s. 283.

²³¹ Kritický sborník byl původně samizdatový časopis, který se oficiálně vydával od roku 1990.

²³² KOFROŇ, Petr. Havelka v Kristu. *Kritický sborník*, 1989, č. 2, s. 76–77.

*ale současně nedopadá za jeho poslech (nebo dokonce vychvalování či schvalování!) nějaká nepříjemná odplata.*²³³

Z řádků Petra Kofroně je patrný odraz napjaté předlistopadové atmosféry v roce 1989. Přestože Svatopluk Havelka v této době už nebyl stoupencem komunistického režimu, jeho minulost mu nebyla pozapomenuta.

Během psaní disertační práce jsem proto oslovila i několik dalších Havelkových současníků, protože mne zajímalo, jak Havelkův příklon ke křesťanské víře v posledním období tvorby vnímali. Někteří z nich se k tomuto problému nechtěli vyjadřovat, jiní upřímně připustili otazník nad Havelkovou osobnostní změnou. Například Vojtěch Mojžíš²³⁴ uvedl:

*„Do hlavy lidí nevidím, nevím ani, jak velký ten příklon byl. V posledních letech je to častý jev, nejen u umělců. Doufejme jen, že v tomto případě jde o příklon upřímný.*²³⁵

I Petr Kofroň v závěru své recenze uvedl:

„Havelkovo dílo vlastně posvěcuje onu českou schizofrenii soukromé/veřejné. A ta zase zpětně posvěcuje jeho: Havelka, v soukromí očekávající druhý příchod Krista, se totiž na veřejnosti dočkal za svůj List Poggia Braccioliniho Státní ceny Klementa Gottwalda.“

Z pozice pisatele Petra Kofroně, jakožto někoho, kdo byl zvyklý atakovat režim z radikálních pozic, je zjevné, že si Petr Kofroň vybral Svatopluka Havelku jako příklad skladatele, který je podle něj oportunistou. Jeho recenze, končící slovy o Státní ceně Klementa Gottwalda, má dokonce nadpis *„Havelka v Kristu“*. Je pochopitelné, že v době, kdy tato recenze vznikla, mohlo Havelkovo dílo budit otazníky, stejně jako je v té době musela budit změna jeho náboženské orientace. Samotný fakt, že se mi po oslovení někteří Havelkovi současníci nechtěli ohledně tohoto problému více vyjádřit, ukazuje na nevyjasněný otazník, který se může klenout nad osobností Svatopluka Havelky. V této disertační práci ale ukazují, že Svatopluk Havelka hledá životní východiska skrze svá díla již od komponování prvních orchestrálních skladeb a že není oportunistický, ale spíše horlivě hledající.

²³³ KOFROŇ, Petr. Havelka v Kristu. *Kritický sborník*. 1989, č. 2, s. 76–77.

²³⁴ Vojtěch Mojžíš je český hudební skladatel a pedagog. Narodil se v roce 1949 v Brně, kde později vystudoval kompozici na JAMU u Ctirada Kohoutka.

²³⁵ MOJŽÍŠ, Vojtěch. *Citace dopisu* [elektronická pošta]. Message to eliska.cilkova@gmail.com, 15. srpna 2020 13:07 [cit. 2020-09-15]. Osobní komunikace.

5.3 Víra v posledních orchestrálních skladbách

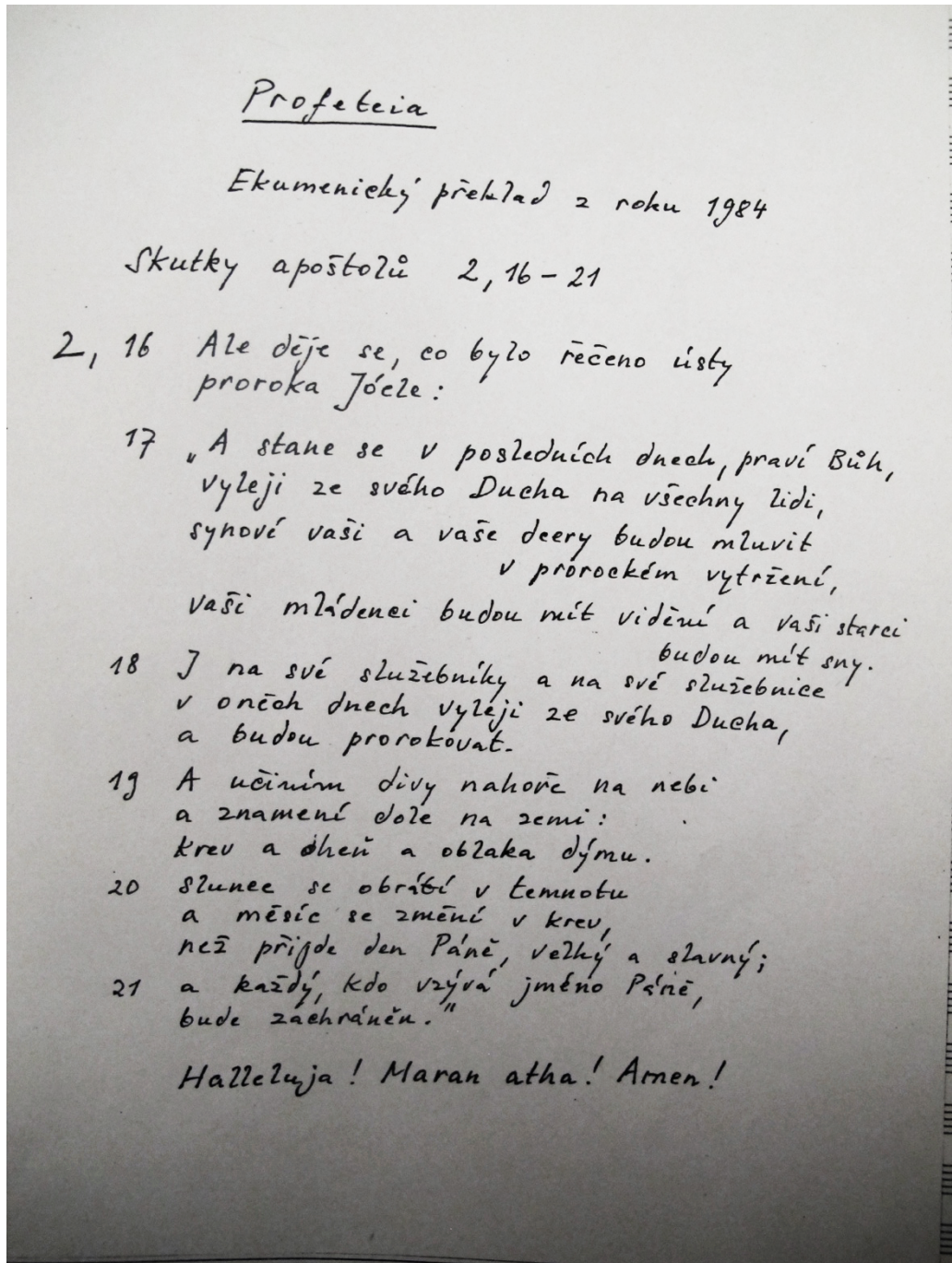
5.3.1 Profeteia

V osmdesátých letech se Svatopluk Havelka začal zajímat o letniční církve, ke které docházel na pravidelná setkání. Název tohoto hnutí odkazuje ke křesťanskému svátku Letnice. Podle Bible došlo během Letnic k seslání Ducha svatého na apoštoly po Ježíšově nanebevstoupení. Církve letničního hnutí kladou důraz na přímou osobní zkušenost s Bohem, prostřednictvím křtu Duchem svatým.²³⁶ Projevem této zkušenosti je to, že dochází u letničních křesťanů ke schopnosti modlit se neznámým jazykem (tzv. glosolálie), která pro ně zároveň slouží i jako znamení, že nastaly „*druhé Letnice*“ a brzo znovu dojde k příchodu Krista na zem.²³⁷ Zážitky ze setkávání se s letničními promítnul Havelka do téměř půlhodinové orchestrální skladby *Profeteia* pro orchestr, dětský sbor a varhany, kterou dokončil v roce 1988. Samotný název *Profeteia* odkazuje k řecké textové předloze, konkrétně k citátu z novozákonního Joelova prorocství, který Havelka vepsal do partitury (viz obr. 45).²³⁸ Skladba *Profeteia* se vyznačuje velmi pomalým úvodem. Zaznívá zde flétnové sólo, které je nositelem tématu a využívá tóny chromatické stupnice. Po jeho doznění se k flétně připojuje basklarinet a na ploše osmi taktů oba nástroje toto úvodní téma rozvíjejí. Basklarinet má v notaci stejnou melodii jako flétna a v praxi zaznívá o velkou nónu níže. Po uplynutí osmi taktů se k oběma nástrojům přidává ještě druhá flétna a fagot, který Havelka zasazuje v instrumentaci mezi flétny a basklarinet. Již v předchozím bádání nad Havelkovými orchestrálními skladbami jsme zpozorovali uvedení témat od prvních taktů skladeb (např. *I. symfonie*, *Poceta Hieronymu Boschovi*, *Jeroným Pražský*). Ve skladbě *Profeteia* vidíme stejný princip, avšak na rozdíl od předchozích skladeb se skladba ve své expozici vyznačuje velkou úsporností, která kromě klidného rytmu tkví i v komorním vyznění. Celá expozice je notována bez změny metra a vyjma několika taktů hrají nástroje bez doprovodu orchestru.

²³⁶ NEŠPOR, Zdeněk R. a Zdeněk VOJTÍŠEK. *Encyklopedie menších křesťanských církví v České republice*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, s. 33.

²³⁷ Tamtéž.

²³⁸ VEBER, Petr. Rozhlasová symfonikové s premiérou. *Hudební rozhledy*. 1989, roč. 42, č. 12, s. 542.



Po expozici Havelka pozvolna pokračuje s citacemi melodických úseků v žestích, do kterých vstupuje zbytek orchestru. Dochází k mírnému zahušťování orchestrální faktury a nově také ke změnám v metru téměř v každém taktu. V závěru první části se opět navrací hlasy sólových nástrojů, konkrétně flétny, hoboje a pikoly. V další části skladby *Profeteia* pracuje Havelka s úseky melodických témat, která instrumentuje do hoboje a klarinetů a doprovází je rytmy bicích nástrojů. Tak jako u předchozích orchestrálních skladeb, i zde Havelka

²³⁹ HAVELKA, Svatopluk. *Profeteia* [notová partitura]. Kopie rukopisu uloženého v Českém rozhlasu.

zkomponoval bicí do několika skupin, ve kterých jsou i méně obvyklé bicí nástroje, a v orchestraci je také (stejně jako u skladby *Hudební obraz o Che Guevarovi*) basová kytara.

Ačkoliv tedy nalézáme podobnosti, co se týče instrumentace a práce s tématem, s předchozími orchestrálními skladbami, charakterově je skladba *Profeteia* odlišná. V rámci sledování celého vývoje orchestrálních kompozic ji považuji za soustředěnou a intimní skladbu, jejíž zmíněný pomalý a komorní úvod můžeme chápat jako předznamenání celé půlhodinové kompozice. Nejsou zde žádné velké dynamické, rytmické ani tempové kontrasty. Nenacházíme ani žádná hudební znázornění konfliktů a dramát. V téměř celé skladbě je dodrženo pomalé tempo, které začíná na hodnotě čtvrtová nota = padesát dva úderů za minutu, a s pozvolným rozvíjením na ploše třiceti taktů nepřesahuje hodnotu sedmdesáti úderů za minutu. Časté jsou vstupy sólových nástrojů, které citují melodické úseky, a i v dynamice pracuje Havelka s tiššími plochami. Až v samotném závěru skladby dochází ke zrychlení tempa a zahušťování faktury do tutti úseku.

Zvláštní postavení zde zaujímá dětský sbor. Poprvé se ozývá až po šestnácti minutách pomalé orchestrální hudby a na ploše čtyř taktů vyřkne v řečtině „*Ala túto estinto eirémenon dia tú proféfú Jóel.*“²⁴⁰ Vzápětí začíná prokomponovaná diatonická plocha deseti taktů pro šestnáct dětských hlasů (osm sopránů a osm altů) a zbytek sboru. Na této ploše můžeme slyšet glosolálie (obr. 46 a obr. 47). S určitostí by pro nás ale nebylo možné rozklíčovat obsah slov na základě nahlédnutí do partitury. V roce 1998 tuto plochu Svatopluk Havelka osvětlil a v rozhovoru s Jitkou Koželuhovou v křesťanském sborníku *Okruh a střed* vysvětlil obsah této plochy následovně:

„*Glosolálie neboli jazyky je modlitba duchem (imaginárními slabikami), které jsou posluchači nesrozumitelné, ale Duch svatý promluví skrze tento „jazyk“ modlitebníka k Bohu. 12. a 14. kapitola 1. listu ke Korintským o tomto charismatu promlouvá velmi podrobně. „Jazykem“ se dá i zpívat, a to i sborově.*

„*Neboť když se modlím jazykem, můj duch se modlí, avšak má mysl je bez užitku.*“
(1. Kor. 14,14)

„*Co tedy? Budu se modlit duchem, ale budu se modlit i myslí. Budu zpívat chvály duchem, ale budu zpívat chvály i myslí.*“ (1. Kor. 14,15)

²⁴⁰ Z řečtiny volně přeloženo jako: „*Bylo to zjevné podle proroka Joela.*“

V mé kantátě „Profeteia“ zpívá šestnáct dětských hlasů v „jazyku“ po dobu čtyřiceti vteřin.²⁴¹

²⁴¹ KOŽELUHOVÁ, Jitka. Touha po Bohu. Rozhovor se skladatelem Svatoplukem Havelkou. *Okruh a střed*. 1998, s. 15.

Obr. 46 Úsek s prokomponovanými glosoláliemi (scan kopie rukopisu)

34

Handwritten musical score for a vocal ensemble with 16 parts and instruments. The score is written on 16 staves, numbered 1 through 16. The first five staves are for vocal parts: 1. S.1. soli, 2. S.1. soli, 3. S.1. soli, 4. S.1. soli, 5. S.2. soli, 6. S.2. soli, 7. S.2. soli, 8. S.2. soli, 9. A.1. soli, 10. A.1. soli, 11. A.1. soli, 12. A.1. soli, 13. A.2. soli, 14. A.2. soli, 15. A.2. soli, 16. Coro. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *mf*, *pp*). A green vertical line is drawn through the first five staves. The word "Coro" is circled in green on the 16th staff. The score is for a piece in G major, 4/4 time, with a tempo marking of *mp*. The lyrics are: "Ta' la ma dy le sa ro ke ta la ny Ba ny to ke sa pa rio to le ja Ei tcha ho re man Hal - le ka ty ne lo mi so cha to dy a dy a ta a ka son so ne ka sa la mo re tcha hoj na ky pa Hal-la-lu-ja, hal-la-lu-ja Hal - le da dy ka to ma sa kon ho mon ka To' ban hy ka sa ta ty Hal - le no na ka si tai sa ro ga na man ba li ke Ba sa na ka ny tu Ho ten Hal - lu - ja, hal - lu - ja." The score also includes parts for Chimes (P.1) and two percussion parts (T.2. and Fla.) with dynamic markings of *div.* and *pp*.

Handwritten musical score for a children's choir, featuring 14 staves. The score includes vocal parts for Soprano 1 (S.1. soli), Soprano 2 (S.2. soli), Alto 1 (A.1. soli), Alto 2 (A.2. soli), and a Chorus (Coro). The lyrics are in Czech and include "Haleluja". The score is marked with "cresc." and "dim." and ends with a circled "38!!".

Po přednesení glosolálií pokračuje dětský sbor v řečtině až do samotného závěru, kde zaznívá synkopované „Haleluja“ podpořené syrytmickým tleskáním. Na ploše s glosoláliemi pracuje Havelka s diatonickými módy, které ponechává až do samotného konce skladby. V posledních 55 taktách se také poprvé objevují varhany, které mají podle notové partitury pouze doprovodnou funkci a podporují harmonii. Havelka do partu varhan vepisuje akordické

souzvuky a s pokynem *ad lib*. Během psaní disertační práce jsem pracovala s archivní nahrávkou, kde varhany nejsou vůbec slyšet. Osvětlnila mi to až recenze z Hudebních rozhledů, kde anonymní pisatel upozorňuje na to, že během premiéry nefungovaly.²⁴² Díky možnosti nahlédnout do skladatelovy pozůstalosti bylo také možné najít Havelkovy osobní poznámky k této skladbě. V nich skladatel píše:

„Jednovětá symfonická skladba s účastí dětského sboru a varhan (ad lib) je inspirována poměrně krátkým textem ze starozákonního proroka Jóela (polovina 8. st. před n. l.), který na rozdíl od charakteru většiny starozákonní profeteie zvěstuje „dobrou zprávu“. Jedinečnost obsahu jeho poselství lidem „čistého srdce“ je zdůrazněna též doslovnou citací v novozákonní knize Skutků apoštolských (2. kapitola, verše 16–21). Událost prvních křesťanských letnic (r. 30) je zde interpretována jako uskutečnění radostného zaslíbení, které odkazuje na Joélovo „předpovědění“ před dávnými časy. (Po rozsáhlé orchestrální introdukci přednáší dětský sbor zpívanou glosolálii, pak vlastní text prorocství v lahodné Lukášově řečtině a v monumentálním závěru zaznívá radostná jubilace celého symfonického aparátu.)

Nepochybuji o tom, že ta současná „apokalyptická vyjádření času“ integrují i tu „dobrou zprávu starého prorocství“ i tu „událost letnic“, jak je patrné z narůstající naděje a očekávání „života přicházejícího věku“, z touhy po opravdové bratrské lásce a míru mezi lidmi, a v neposlední řadě, v šíři i hloubce duchovní obnovy, v těchto „posledních dnech“ druhého tisíciletí.“²⁴³

Havelkovu skladbu *Profeteia* můžeme chápat jako promítnutí Havelkovy vlastní zkušenosti do kompozice, která je obrazem duchovního procesu. Dlouhá a pomalá část, která se nachází před glosolálií, představuje soustředěnost a intimitu modlícího se člověka. Úsek s glosoláliemi pak můžeme považovat za vnitřní vrchol skladby, protože „mluvení jazyky“ je důkazem o křtu *Duchem svatým*. Uznávaný český psycholog Pavel Říčan ve své publikaci *Psychologie náboženství a spirituality* popsal, že i když glosolalik říká slova a věty ve slabikách, které jsou často podobné jeho mateřské řeči, necítí se být subjektem glosolálie, ale *ona je mu dána, aby skrze ni promlouval Duch*.²⁴⁴ Ve své knize také připomněl přímou zkušenost Martina C. Putny, která je pro nás důležitá v kontextu se Svatoplukem Havelkou: *„Ocitnete-li se v charismatické skupině, jste nejprve šokováni (na Maninách se jazyky mluví, u Antonína huláká), potom nadšení, že se tu blízko vás, takřka na dosah, děje cosi*

²⁴² VEBER, Petr. Rozhlasová symfoniková s premiérou. *Hudební rozhledy*. 1989, č. 12, s. 542.

²⁴³ Poznámky skladatele nalezené v pozůstalosti, které jsou psané na volných listech a jsou přiložené k rukopisu. Podrobněji viz Přílohy.

²⁴⁴ ŘÍČAN, Pavel. *Psychologie náboženství a spirituality*. Praha: Portál, 2007, s. 98.

nadpřirozeného, a potom traumatizováni, že vy tento dar nemáte a že nejste ten vyvolený. A toužíte – moc, moc, moc.“²⁴⁵ Vzhledem k osobnostnímu vývoji Svatopluka Havelky můžeme nyní lépe pochopit, proč mohl být letniční církví tak zaujat. Již v předchozí kapitole jsme zmínili, že se obrat k víře u Svatopluka Havelky stal náhle a pro něj samotného překvapivě. Ve chvíli, kdy byl blízko ke smrti, zažil Svatopluk Havelka svůj intimní zázrak²⁴⁶, který sám popsal v nepublikovaném rozhovoru a předal ho i své rodině. Zjevně se tedy mohl cítit dobře v duchovní skupině letniční církve, kde byl blízko k něčemu „*takřka nadpřirozenému*“ – tak, jak to popisuje Martin C. Putna, a mohlo to pomoci Havelkovi zpracovávat vlastní zkušenost. Jeho obrat ke křesťanské víře, kterou hudebně reflektoval ve skladbách z posledního období, se zdá být vysvětlitelný. Není tedy pouhou „módní vlnou“, jak mu to bylo vyčítáno některými současníky.

Premiéru skladby *Profeteia* provedl pod taktovkou Vladimíra Válka Symfonický orchestr Českého rozhlasu a Kühnův dětský sbor ve Smetanově síni 11. září 1989. Co se týká dobového přijetí, v roce 1989 píše v recenzi „*Rozhlasová symfonikové s premiérou*“ kritik Petr Veber o Havelkově skladbě a jejím přijetí pozitivně. Upozorňuje však na to, že během premiéry nefungovaly varhany.

V rámci Havelkova kompozičního vývoje přichází po orchestrální skladbě *Profeteia* tři významné komorní skladby, ve kterých se skladatel dále drží křesťanských námětů. Jejich zaměření je patrné už ze samotných názvů. Jedná se o skladby: *Rozhovory duše s Bohem* pro klarinet a klavír (1991), *Skrytá mana a bílý kamének pro dva hráče na bicí nástroje* (1992) a *Parenéze* (1993) pro soprán, klavír a bicí. Po velkých orchestrálních freskách tak Havelka komponuje tyto intimní a komorní skladby. Poté se znovu navrácí k orchestrálním skladbám, na které se zaměříme v poslední kapitole.

5.3.2 Znamení časů a Taneční symfonieta

Poslední dvě dekády Havelkovy tvorby byly kromě závažných komorních skladeb protkány i dvěma orchestrálními díly. Jedná se o symfonický obraz *Znamení časů* (1996) a *Taneční symfonieta* (2001). V obou dílech se autor přiklonil k biblické symbolice a použil oproštěný a jednodušší styl své kompoziční řeči, ve které se odkazuje k duchovní hudbě, například pomocí použití modálních harmonií. Obě skladby jsou také kratšího trvání a mají stejnou hudební formu se čtyřvětým rozvržením.

²⁴⁵ ŘÍČAN, Pavel. *Psychologie náboženství a spirituality*. Praha: Portál, 2007, s. 98.

²⁴⁶ Podle ústního vyprávění Daniely Šupkové. Rozhovor s Danielou Šupkovou, ke kterému existuje i nahrávka pro osobní účely, vznikl 8. 2. 2020.

Nejprve v roce 1996 dokončil symfonický obraz *Znamení časů*. Skladba byla zkomponována ke 100. výročí České filharmonie, premiérově ji uvedl dirigent Ken-Ičiro Kobajaši na abonentním koncertě České filharmonie dne 24. dubna 1997. Po uvedení Havelka v detailech revidoval partituru a změny se týkaly posílení některých hlasů.²⁴⁷ Nejprve se nabízí otázka, proč Havelka zvolil podtitul symfonický obraz, namísto symfonie. I přesto, že má skladba kratší časové trvání, necelou půl hodinu²⁴⁸, z hlediska hudební formy by se mohla za symfonii považovat, protože má čtyři věty.

Použití slova *obraz* zde ale souvisí s myšlenkovým poselstvím díla a Havelka jej již použil i u skladby *Hudební obraz o Che Guevarovi*. Tam pro něj tento slovní obrat znamenal možnost vícevýznamového chápání, které upřednostnil před slovem *báseň*. Domnívám se, že stejně tak v případě *Znamení časů* nechtěl Havelka použít slovo symfonie, protože svou skladbu vnímal i z hlediska mimohudebních významů i poselství.

Z krátké recenze Petra Zapletala z roku 2003 o provedení skladby *Znamení časů* v rámci koncertu Symfonického orchestru Českého rozhlasu se dozvídáme, že podle výkladu Svatopluka Havelky název skladby odkazuje k „*obrazu tématu křesťanského chápání času*.“²⁴⁹

Havelka zde komponuje čtyři věty, které jsou nepřerušované a plynou v jednom proudu hudby. V případě klasické symfonie by docházelo k pauzám mezi větami, zde ale Havelka staví skladbu jako jeden pomyslný příběh, který směřuje k určitému vývoji. Abychom tomuto příběhu porozuměli, zaměříme se na jednotlivé věty, kterým dal skladatel názvy.²⁵⁰

První věta, jejíž název zní *Ježíš byl vzkříšen*, se nese v pomalém a bezkonfliktním výrazu. Svatopluk Havelka zde pracuje se šesti melodiemi, které užívají modálních a diatonických materiálů. První z melodií je nejúspěšnější, pracuje s malými intervalovými kroky a je instrumentována do sólové flétny (viz obr. 48). Tuto melodii doprovází pouze držené dl v dynamice *pp* ve druhých houslích. Havelkovi jde o vyniknutí sólové melodie s minimalistickým doprovodem, který se nemění. Pro každou melodii užívá jiný typ

²⁴⁷ *Znamení časů* – Svatopluk Havelka. *Informace o Českém rozhlase* [online]. 1997 [cit. 2020-04-04]. Dostupné z: <https://informace.rozhlas.cz/znameni-casu-svatopluk-havelka-8032282>

²⁴⁸ Podle archivních nahrávek délka skladby odpovídala stopázím: 28:49 (Nahrávka z premiéry 24. 4. 1997, dirigent Ken-Ičiro Kobajaši, Česká filharmonie) a 23:51 (Nahrávka z provedení v roce 2003, dirigent Tomáš Koutník, SOČR). Zdroj – Archiv ČrO.

²⁴⁹ V krátké recenzi o Havelkově *Znamení časů* z roku 2003 uvádí pisatel Petr Zapletal, že vazba tohoto díla se k jubileu České filharmonie nevztahovala a že teprve výklad skladatele doplnil, že se jedná o obraz tématu chápání času podle křesťanství. IN: Havelkovo *Znamení časů* v SOČR. *Hudební rozhledy*. 2003, roč. 56, č. 4, s. 5.

²⁵⁰ O existenci názvů vět se dozvídáme z recenze Petra Zapletala. V tištěné notové partitуре vydané Českým rozhlasem se nenachází. IN: Havelkovo *Znamení časů* v SOČR. *Hudební rozhledy*. 2003, roč. 56, č. 4, s. 5.

instrumentace. Druhou melodii přednáší první housle, druhé housle a violy, třetí melodii tři sólové klarinety. Čtvrtou melodii Havelka instrumentuje do sólového hoboj s doprovodem harfy a pátou do celé smyčcové sekce s harfou. Melodie nastupují bezprostředně za sebou a poslední z nich přichází v trojhlasu fagotů (viz obr. 49). Tento trojhlas díky polyfonnímu zpracování odkazuje na hudbu starších dob a pro jeho závěr Havelka komponuje paralelní kvinty. Celá první věta se nese v klidném tempu a úsporné instrumentaci, jako by otevírala vnitřní vizi skladatele.

Obr. 48 Začátek skladby *Znamení časů* (první melodie flétny)



Obr. 49 Šestá melodie v závěru první věty *Znamení časů*

Teprve druhá věta s názvem *Michael a jeho andělé bojovali s drakem – Satanem* přináší stavebně rozsáhlý výjev dramatického střetu a asociativně líčí boje proti Satanovi. K poměru celku ale představuje spíše krátkou epizodu, ve které Havelka užívá rytmických ostinat smyčcového orchestru vedených v paralelních kvintách. Tato věta má dramatický charakter, který znázorňuje boj andělů s drakem. Třetí pomalá věta s názvem *Noc pokročila, den se přiblížil* obsahově navazuje na větu první. Hlavní důraz zde stejně jako v první větě klade Havelka na práci s melodiemi. Věta je opět v pomalém tempu a co se instrumentace týká, má hustší fakturu s rychlejšími změnami v instrumentaci. Nejdůležitější větou je poslední, čtvrtá věta – *Svatba Beránkova k určitým dějům či představám z Písma*.²⁵¹ Ačkoliv zde Havelka volí opět jednodušší typ hudby, nacházíme v ní odkazy k předchozím větám, což dokazuje

²⁵¹ V roce 2009 vyšla v nakladatelství Český rozhlas orchestrální partitura, jejíž sazbu vytvářel přímý žák Svatopluka Havelky – docent Hanuš Bartoň. Po nahlédnutí do partitury zjišťujeme, že se v ní nenacházejí názvy jednotlivých částí, které dokládá jak rukopis skladby, tak dvě dobové recenze. V rámci doktorského bádání proběhla konzultace s Hanušem Bartoněm, který uvedl, že měl v roce 2009 jako předlohu k vysázení not pouze party, ve kterých názvy nebyly uvedené. Domnívám se, že k tomu dále přispěl i fakt, že byla partitura vydána až po Havelkově smrti. Rukopis skladby se v pozůstalosti Svatopluka Havelky nenachází a není známo, kde by mohl být.

provázanost celého díla. Poslední větu uvádí podobně jako v případě první věty zpěvná melodie flétny. Toto ústřední téma celé věty se během celého provedení zopakuje celkem čtyřikrát a při druhém provedení je doprovázeno synkopovanou hudbou taneční povahy. Havelka opět využívá modálních harmonií a rytmických postupů připomínajících lidovou hudbu. Závěrečná část odkazuje k taneční hudbě a použitím durových akordů poslechově asociuje svatební veselí.

Pokud bychom chtěli uvažovat nad tím, jak v Havelkově skladbě interpretovat křesťanské chápání času a jak se více přiblížit k postoji skladatele, pak bychom se měli zaměřit na samotné názvy vět. V první větě s názvem „*Ježíš je vzkříšen*“ Havelka užívá klidné melodie a zpřítomňuje obraz vzkříšení. Druhá věta, která přináší zápas s drakem, přímo odkazuje na Zjevení sv. Jana. Verš, který Havelka použil pro její název (*Michael a jeho andělé bojovali s drakem – Satanem*), totiž pochází z dvanácté kapitoly a jedná se konkrétně o sedmý verš. Protože se zápas s drakem odehraje až na konci věků, děj hudby – zdá se – osciluje mezi minulostí Ježíšovi doby, naší současností a koncem věků. Obsahuje v sobě tedy určitou nadčasovost ve smyslu biblické zvěsti. Zjevené slovo Boží zní všemi věky a popisované události proznívají dějinami. Třetí věta s názvem „*Noc pokročila, den se přiblížil*“ odkazuje na list apoštola Pavla Římanům a konkrétně se jedná o doslovnou citaci dvanáctého verše třinácté kapitoly. Třetí pomalou větu můžeme vnímat jako dozrávání situace ke konečnému vítězství Beránkově. Název čtvrté věty „*Svatba Beránkova k určitým dějům či představám z Písma*“ opět odkazuje ke Zjevení sv. Jana. Samotnou svatbu Beránkovu bychom mohli vnímat nábožensky, jako konečné vítězství nad zlem, ale také ve smyslu Havelkova dějinného optimismu. Snad se ve vlastní interpretaci nepustím příliš daleko, když v tomto bodě své práce znovu navrhnou, že přechod Havelky komunisty k Havelkovi jako věřícímu člověku se ve skutečnosti opravdu jeví jako průběžný proces touhy po klidném a harmonickém světě. Ten se však již v roce 1968 nejevil dosažitelný politickými prostředky. Havelka od svého uvěření nastoupil na svou duchovní cestu.

Poslední Havelkovou orchestrální skladbou se stala *Taneční symfonieta* pro komorní orchestr, od které se v Havelkově pozůstalosti nachází rukopis, čistopis i prvotní skica. Tato skladba byla dopsána v roce 2001 a v dedikaci partitury je uveden Peter Vrábel²⁵² a Orchester Berg. Protože se skici ostatních orchestrálních skladeb v pozůstalosti nenachází, je zajímavé do nalezené skici *Taneční symfoniety* nahlédnout (obr. 50 a obr. 51). V rozhovoru s názvem

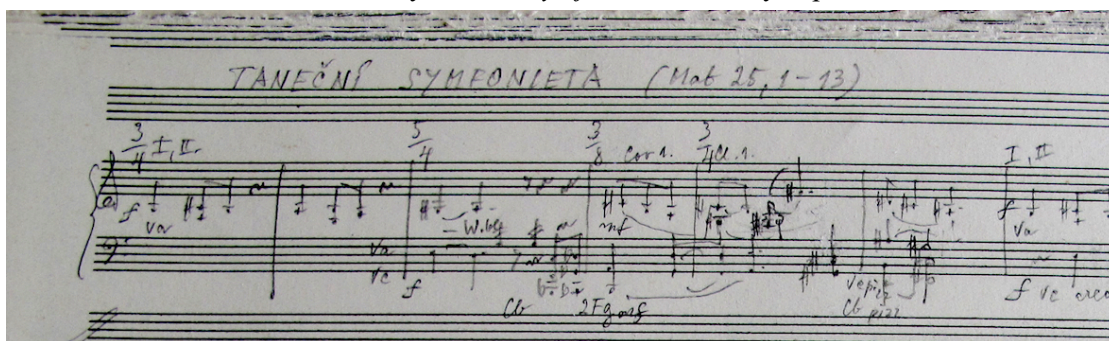
²⁵² Peter Vrábel (1969) je slovenský dirigent žijící v Praze. V roce 1995 založil Orchester Berg.

4.2. *Rozhovor aneb vyhlížení obsahu* Havelka vypověděl o svém postupu kompoziční práce následující:

„Dříve jsem psal většinou orchestrální nebo vokálně instrumentální hudbu rovnou do partitury a bez skici. Měl jsem to dopředu promyšlené, věděl jsem přesně, co přijde na následujících stranách. Takže když následovalo menší nástrojové obsazení, šetřil jsem papírem a rovnou partituru dělil, třeba i na tři řádky na jedné stránce. Nedovedu pochopit, jak to vůbec bylo možné.

Dneska si napřed udělám takovou první surovou skicu, pak následuje *particello*, kde už mám všechny hlasy s instrumentačními poznámkami.“²⁵³

Obr. 50 Začátek skladby *Taneční symfonieta*, zvětšených prvních 6 taktů



Obr. 51 Začátek skladby *Taneční symfonieta*, zvětšených prvních 6 taktů



²⁵³ 4.2. *Rozhovor aneb vyhlížení obsahu*.

Jak vidíme na obr. 50 a obr. 51, v materiálech nalezených v pozůstalosti skladatele Havelkův postup souhlasí s tím, co o svém pozdním způsobu kompoziční práce sám vypověděl. Protože jsou notové papíry rukou roztržené na polovinu a nepředchází jim žádná úvodní strana, zjevně se skutečně jedná o první nástin skladby (obr. 50), ve kterém jsou přítomné i škrty, jako je například devátý takt na obr. 4. Po nahlédnutí do čistopisu, který se nachází v pozůstalosti skladatele, se ukázalo, že Havelka svou instrumentaci i uvažování o dynamice dodržel přesně tak, jako tomu bylo ve skice (viz obr. 52).

Obr. 52 Ukázka z čistopisu *Taneční symfoniety*

-3-

TANEČNÍ SYMFONIETA
pro komorní orchestr
SVATOPLUK HAVELKA

♩ = 112 - 118

1

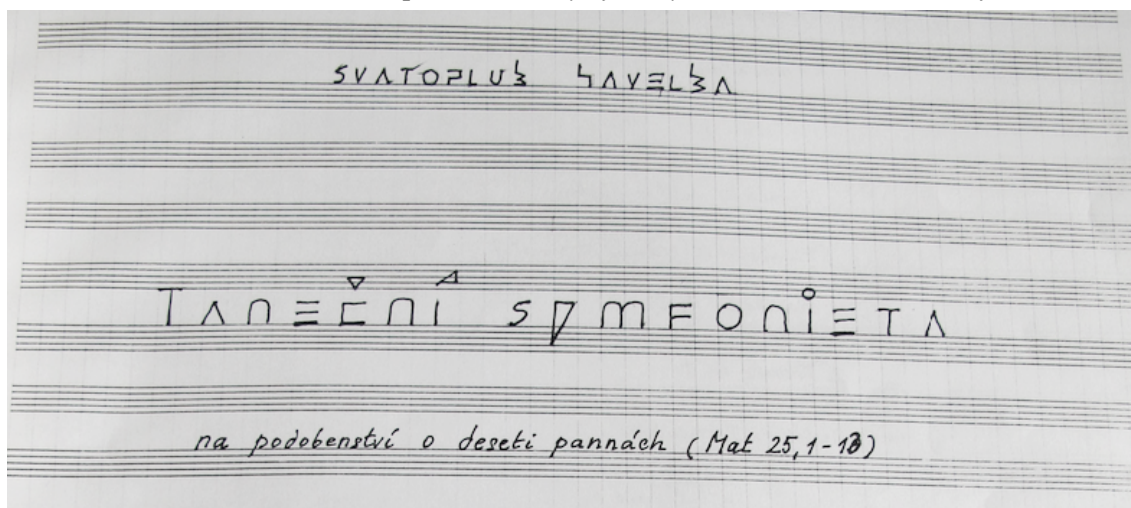
1. Flauti
2. Flauti
2. Klarineti
on Bb (C)
2. Fagotti
1. Trombe
(C)
2. Basni
in FA
Batteria 1.
Batteria 2.
Batteria 3.
Piano
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

♩ = 112 - 118

1

V rámci našeho bádání je také nesmírně důležité neopomenout odkaz na Matoušovo evangelium. Tento odkaz si skladatel vepsal již do své skici (viz obr. 50), do svého particella (viz obr. 51) a také na titulní stranu čistopisné partitury (viz obr. 53). Je tedy evidentní, že tento inspirační zdroj ho vedl od samotného začátku komponování.

Obr. 53 Titulní strana čistopisu *Taneční symfoniety* s odkazem na Matoušovy verše



Po nahlédnutí do Nového zákona se dostáváme ke znění textu z Matoušova evangelia, který zní následovně:

Matouš 25:1-13: O deseti družičkách

²⁵ „Tehdy bude nebeské království podobné deseti družičkám, které vzaly své lampy a vyšly naproti ženichovi. ² Pět z nich bylo rozumných a pět bláhových. ³ Ty bláhové si s sebou vzaly lampy, ale žádný olej. ⁴ Ty rozumné si kromě lamp vzaly také nádoby s olejem. ⁵ Když ženich dlouho nešel, začaly všechny podřimovat a usnuly.

⁶ O půlnoci se strhl křik: „Ženich je tu! Jděte mu naproti!“ ⁷ Všechny družičky vstaly a připravily si lampy. ⁸ Tehdy řekly ty bláhové těm rozumným: „Dejte nám trochu svého oleje, naše lampy hasnou.“ ⁹ Ty rozumné jim ale odpověděly: „Nebude ho dost pro nás všechny. Jděte si raději nakoupit k prodavačům.“ ¹⁰ Když odešly kupovat olej, přišel ženich a ty, které byly připravené, s ním šly na svatbu. A dveře se zavřely.

¹¹ Když potom přišly ty zbylé družičky a říkaly: „Pane, pane, otevři nám!“ ¹², odpověděl jim: „Amen, říkám vám, že vás neznám.“

¹³ Proto bděte, vždyť neznáte den ani hodinu.“²⁵⁴

²⁵⁴ Nový zákon: Žalmy: Nová Bible kralická. Nový zákon 4., revid. vyd., Žalmy 1. vyd. Přeložil Alexandr FLEK. České Budějovice: Biblion, 2006, s. 41.

Taneční symfonieta má délku 27 minut a je volně rozvržena do čtyř částí, které plynou v jednom proudu hudby. Tímto stylem rozvržení i plynutí se formálně podobá také *Znamení časů*. Díky dohledání plného znění Matoušových veršů můžeme lépe rozumět i hudebnímu obsahu jednotlivých částí. První část skladby uvozuje třítaktové téma tanečního charakteru, se kterým Havelka pracuje v celém jejím průběhu. Poslechově asociuje tance a hry družiček krátících si čas čekáním na Ženicha – Ježíše Krista.²⁵⁵ Havelka zde používá modální a tonální materiál a v celé části pracuje s tanečním typem hudby. Následně skladba plynule přechází do druhé části skladby – scény snu. Druhé téma, které se zde objevuje, má výrazné terciové kroky a charakterem se podobá melodice Debussyho hudby.²⁵⁶ Poslechově připomíná úryvek z jeho klavírní skladby *Dívka s vlasy jako len*, protože využívá pět stejných intervalových postupů: směrem dolů je to malá tercie, poté velká tercie a malá tercie (viz obr. 54). Směrem nahoru: malá tercie a velká tercie. Havelkovo téma končí postupem velké sekundy směrem nahoru a v proudu taneční hudby poslechově asociuje obraz snění, o kterém se píše i v první části Matoušova textu: „*Když ženich dlouho nešel, začaly všechny podřimovat a usnuly.*“ Havelka je instrumentuje do flétny, klarinetu a vibrafonu.

Obr. 54. Druhé téma Svatopluka Havelky



Třetí část skladby zachycuje představu křiku uprostřed noci: „*Hle ženich, vyjděte mu vstříc!*“²⁵⁷ Uvozuje ji výrazné téma v unisonu smyčcové sekce s doprovodem tympanu na těžkou dobu. Havelka zde odkazuje na lidový tanec mateník a třetí větu staví do výrazného scherzosa.²⁵⁸ Mateníky jsou typické tance přes nohu ze severního moravského Horácka, které mají proměnlivé metrum.²⁵⁹ Tato část skladby se tedy rytmicky proměňuje, využívá citací folklorních motivů. Obsahově představuje „*zmatek se zapalováním lamp a přípravami na uvítání.*“²⁶⁰ V jejím závěru Havelka cituje úvodní téma skladby. Poslední věta představuje prokomponovaný úsek charakteru taneční a folklorní hudby, který se nese ve slavnostním a radostném duchu. Z hlediska obrazů představuje výjev příchodu Ženicha a svatbu

²⁵⁵ SMOLKA, Jaroslav. Text v bookletu CD. *Svatopluk Havelka: Výběr z díla*. Hot Jazz Records. 2005.

²⁵⁶ Druhé téma.

²⁵⁷ SMOLKA, Jaroslav. Text v bookletu CD. *Svatopluk Havelka: Výběr z díla*. Hot Jazz Records. 2005.

²⁵⁸ Tamtéž.

²⁵⁹ *Československá etnografie, svazek 7*. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV, 1959.

²⁶⁰ SMOLKA, Jaroslav. Text v bookletu CD. *Svatopluk Havelka: Výběr z díla*. Hot Jazz Records. 2005.

Beránkovu.²⁶¹ Tuto hybnou hudbu, která je proložená zpěvnými motivy lidových písní a dechovek, můžeme chápat i jako symbol vyjádření náboženské radosti nad příchodem Spasitele. V Havelkově slovu do programu nacházíme o Taneční symfonietě následující řádky:

„Podnětem k vytvoření „Taneční symfoniety“ byla výzva dirigenta Komorního orchestru Berg Petera Vrábela, jemuž vděčím, že téma „parúsie“, které mi dlouho leží na srdci, mohlo dostat tento tvar a dospět k dnešní premiéře. Zpracování biblického podobenství má v české hudbě předchůdce v operním prologu B. Martinů v jeho „Hrách o Marii“. Moje skladba je určena k ztvárnění tanečnímu a drží se důsledně dějové osnovy textu podobenství s jedinou licencí – po usnutí – scéna snu (s pas de deux, vyjadřující symboliku starozákonní Písne písní). Podobenství je velice poetickým tlumočením druhého příchodu („parúsie“) Ježíše Krista jako „svatby Beránkovy“ s nevěstou: zástupem vykoupených. Kristus ve svých prorockých říká, že příchod „Syna člověka“ bude nečekaný – proto ta dramatická situace: uprostřed noci. Charakter a styl hudby je v kontextu mých prací z 90. let příznačný vystupňovaným příklonem k tradici a k mé celoživotní lásce: k etnické a lidové hudbě.“²⁶²

Po těchto slovech Havelka cituje text Suzi Gablikové „Selhala moderna²⁶³“, aby vyjádřil svůj umělecký postoj a osvětlil, proč se v rámci této skladby navrácí k lidovému stylu hudby, ze kterého vycházela i jeho raná tvorba. Havelkovu *Taneční symfonietu* můžeme považovat za originální syntézu prvků taneční hudby s duchovním námětem. Přestože jsou její úseky

²⁶¹ SMOLKA, Jaroslav. Text v bookletu CD. *Svatopluk Havelka: Výběr z díla*. Hot Jazz Records. 2005.

²⁶² HAVELKA, Svatoopluk. Slovo do programu. In: VRÁBEL, Petr. *Citace dopisu* [elektronická pošta]. Message to eliska.andrsova@gmail.com, 10. dubna 2020 10:54 [cit. 2020-10-04]. Osobní komunikace.

²⁶³ *V programových poznámkách cituje Havelka následující řádky Suzi Gablikové: „S jakousi pozdní lítostí si dnes uvědomujeme, že tradice i autorita měly a mají svou důležitost. A to nikoli jen proto, že avantgardě vlastně umožnily její existenci – byť jen tím, že představovaly něco, proti čemu mohla protestovat. Jak je vidět, dostali jsme se do situace, kdy dochází k vyrovnání polarizovaného a protiklady se zároveň mění ve svůj opak. Umělec je pod neustálým tlakem „být moderní“, zároveň však zjišťuje, že být dnes moderní znamená být tradiční. Je to historická zákonitost, kterou Herakleitos nazval enantiodromia. Jinak řečeno: když jeden princip dosáhne vrcholného momentu své síly, kolabuje ve svůj vlastní protějšek. Umělci zjišťují, že jediná cesta, jak stvořit něco nového, je vypůjčit si to z minulosti. Toto všechno v několika letech vedlo ke znechucení jak výrazivem, tak i podmínkami moderny – následně i k odmítnutí ideologie pokroku a originality.*

V druhé polovině století jsme byli svědky tolika různých forem aktivit, že většina předsudků je dnes nepochybně zničena. Staré s novým se promísilo. Zároveň je zřejmé, že imitace ani invence samy o sobě nejsou ani dobré, ani špatné. Při současném stupni naší svobody neexistují žádné metody, jak někomu něco předepisovat, nebo mu v něčem bránit. Zároveň můžeme vidět, že ani vzpoura, ani svoboda nestačí: moderna nás příliš posunula směrem k radikální subjektivitě a destruktivnímu relativismu. Víme nyní naprosto jasně, že jen když existují tradiční pravidla, lze mít radost z toho, že je můžeme bořit. Tradice učí moudrosti a závěrečná lekce moderny může znít tak, že nepotřebujeme víc než existenci napětí mezi svobodou a zdrženlivostí. Právě toto napětí nese ovoce. Po dlouhé fázi rebelantského odmítání a boření jsme konečně schopni pochopit, že to, co nám uniká, je smysl pro meze.

Jestliže projekt duchovní regenerace pochopíme jako nutnost, budeme hledat takové prostředky, jež nám znovu umožní přistupovat k umění jako k celistvé bytosti – vybaveni nejenom estetickou přirozeností, ale také morální přirozeností s filozofickým a společenským cílem stále na mysli.“ Suzi Gabliková.

komponovány v tonální a modální hudbě, Havelka – v této době vyzrálý skladatel poučený technikami moderní hudby 20. století – zde přece jen uplatňuje části svého stylu ze středního období. Týká se to zejména kompozičních prvků, jako je práce s rytmem a třemi bicími skupinami orchestru, dále barevné instrumentace, kterou užívá kupříkladu k vyjádření scény snu.

Za důležitou souvislost v rámci svého výzkumu považuji podobnost *Taneční symfoniety* se symfonickým obrazem *Znamení časů*, který vznikl o několik let dříve. Obě skladby se odkazují na biblický text. Ačkoliv v *Taneční symfonietě* pracuje Havelka s Matoušovým podobenstvím a ve *Znamení časů* odkazuje na Zjevení Janovo, obě skladby končí svatbou Beránkovou a závěrečná část obou dvou představuje veselou taneční hudbu, která poslechem asociuje oslavu a veselí. Tento přístup je velmi důležitý, pakliže si uvědomíme, že skladby z Havelkova středního období končily pointami, které nebyly vždy pozitivní. U *Pěny* jsme například pozorovali velkou gradaci, o které sám Havelka řekl, že příliš drtila posluchače a ukazovala jim temné stránky života. U jiných skladeb jsme si všimli otevřených konců, jako tomu bylo v případě symfonie-baletu *Pyrrhos* anebo u skladby *Pocťa Hieronymu Boschovi*.

Dirigent Peter Vrábek, kterému byla skladba věnována, uvedl, že v době komponování *Taneční symfoniety* Svatopluku Havelkovi umírala manželka, o čemž s dirigentem hovořil a řekl mu, že „v okamžiku, až přijde smrt, musí být člověk připravený.“²⁶⁴ V této souvislosti je důležité si uvědomit, že i text Matoušova podobenství můžeme vnímat jako příběh o nutné připravenosti k příchodu Krista. Zapálené olejové lampy, ve kterých svítí oheň, můžeme volně interpretovat jako vnitřní oheň a světlo v člověku, které je nutné si udržovat. Domnívám se proto, že tato východiska mohla být pro Svatopluka Havelku důležitá. Vrábek, kterému je skladba věnována, dále vypověděl, že Havelkova *Taneční symfonieta* mu byla blízká především „svou jednoduchostí, rytmičností i duchovním světem, který byl schovaný za notami.“²⁶⁵ V našem přemýšlení o Havelkově *Taneční symfonietě* proto můžeme dojít k závěru, že tento „svět“ byl ve skutečnosti hluboký postoj smířeného člověka.

Pokud se na Havelkovy poslední tři orchestrální skladby podíváme nyní, můžeme si ještě všimnout, že obsahově vytváří jakýsi triptych. Soustředěná *Profeteia* je odrazem vnitřního stavu člověka, který se nachází v duchovním procesu a díky glosolálii je svědkem znamení o příchodu Krista. Orchestrální skladba *Znamení časů* následně přibližuje křesťanské chápání

²⁶⁴ VRÁBEK, Petr. *Citace dopisu* [elektronická pošta]. Message to eliska.andrsova@gmail.com, 10. dubna 2020 10:54 [cit. 2020-10-04]. Osobní komunikace.

²⁶⁵ Tamtéž.

času a pomyslný triptych Havelka uzavírá *Taneční symfonietou*, ve které metaforicky upozorňuje na základě Matoušova evangelia na konec života a příchod Ježíše Krista.

6 Inspirační zdroje Svatopluka Havelky a jejich problematika

Při promýšlení Havelkova díla vyvstalo několik problémů, které nyní probereme a pokusíme se je shrnout směrem k závěrům této práce.

V době, kdy se Svatopluk Havelka etabloval jako skladatel vážné hudby (po uvedení *I. symfonie* v roce 1956), přicházely do Československa vlivy tzv. Nové hudby. Toho času bylo Svatopluku Havelkovi přes třicet let a byl jedním z uznávaných mladých skladatelů. Již v této době psali o Havelkovi kritici v recenzích, že je bude zajímat, kam se bude jeho hudební jazyk dál ubírat.²⁶⁶ Dalo se totiž očekávat, že skladatel převezme prvky tzv. Nové hudby a začne psát hudbu absolutní, která byla charakteristická například pro polskou školu i některé Havelkovy české současníky²⁶⁷. Svatopluk Havelka ale namísto toho převzal jen některé prvky tzv. Nové hudby a integroval je do svého vlastního stylu. O jeho orchestrálních skladbách z druhého tvůrčího období můžeme říct, že jsou do jisté míry expresivní a pomocí práce s mimohudebními inspiračními zdroji subjektivně vyjadřují představy, takže můžeme konstatovat, že se blíží více k tzv. programní hudbě. Například v orchestrální skladbě *Hudební obraz o Che Guevarovi* se Havelka jasně snaží přiblížit posluchači Che Guevarův příběh. Dosahuje toho pomocí hudební formy i výrazových prostředků – např. aleatorního úvodu, kterým chce vyjádřit svoji konkrétní vizi „*bojů a chaotických situací*“.²⁶⁸

Aleatorika zde tedy funguje jako symbol vyjadřující konkrétní věc. Podobné souvislosti nacházíme i v ostatních skladbách. Nejvíce z nich – co se týká užití prvků tzv. Nové hudby – vyniká *Pěna*.²⁶⁹ Během prvních provedení nebyl Havelka schopen vzdát se svého záměru – sólové recitace celé básně před tím, než začne hrát hudba. Stejně jako v *Hudebním obraze o Che Guevarovi* mu v *Pěně* šlo o vyjádření určitého poselství. Teprve po několika provedeních *Pěny* Havelka upustil od záměru nutné recitace před básní a skladbu nechal zaznívat samotnou bez recitace.²⁷⁰ Touto krátkou orchestrální skladbou vyjadřuje Havelka intenzivní náladu veršů Hanse Magnuse Enzensbergera a jeho kompozice je bezesporu přesvědčivá i jako samostatný celek bez úvodní recitace. Na základě těchto příkladů

²⁶⁶ Nad dalším vývojem Svatopluka Havelky vyslovil otazník i Ivan Vojtěch v recenzi *I. symfonie* z roku 1959. In: VOJTĚCH, Ivan. *Symfonie in B Svatopluka Havelky. Hudební rozhledy*. 1959, roč. 12, č. 2, s. 54.

²⁶⁷ Např. Jan Klusák, Zbyněk Vostrák.

²⁶⁸ *Koncert z díla Svatopluka Havelky. Se Svatoplukem Havelkou hovoří Karel Mlejnek* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava – Praha, 20. 7. 1982.

²⁶⁹ Podrobněji viz kapitola 4.1.2. Ostatní orchestrální tvorba v 60. a v 70. letech 20. století.

²⁷⁰ O problematice recitace básně *Pěna* před samotnou kompozicí hovořil Havelka s Petrem Zapletalem v rozhlasovém pořadu *Koncert z díla Svatopluka Havelky* vysílaném dne 10. 4. 1975 a dále o něm píše Petr Kaňka ve stati *Soudobá hudba bojující o soudobého humánního člověka*.

i předchozích analýz v disertační práci jsme mohli vypořádat, že se Svatopluk Havelka ve všech svých orchestrálních skladbách drží programnosti a zároveň do svého kompozičního stylu integruje prvky tzv. Nové hudby.

Další okruh problematiky se týká toho, jak se Havelkovy mimohudební ideje promítají do koncipování hudební formy. Je totiž zajímavé si všimnout faktu, že Havelka o svém kompozičním stylu v rozhovorech téměř nemluvil a vždy se více vyjadřoval k mimohudebním obsahům skladeb.²⁷¹ Přesto si můžeme na základě našeho pozorování všimnout, že v některých Havelkových orchestrálních skladbách dochází právě díky těmto mimohudebním idejím ke genezi hudební formy. Nejvýraznějším příkladem je skladba *Pocta Hieronymu Boschovi* z roku 1974. Jak jsme už probrali v předchozí samostatné kapitole, Havelku na triptychu Hieronyma Boscha zaujala představa, že by i jeho skladba mohla být tříčást'ová.²⁷² Zároveň velmi uvažoval nad tím, jestli triptych číst zleva doprava, či zprava doleva, protože si nepřál, aby mu skladba končila negativně.²⁷³ V souvislosti s uvažováním o závěru skladby si nakonec uvědomil, že není nutné vyjadřovat triptych doslovně, ale že je možné podívat se i na další díla Hieronyma Boscha, která podle Havelky „*vyúst'ovala daleko víc k jakémusi optimismu.*“²⁷⁴ Závěr skladby *Pocta Hieronymu Boschovi* končí významově otevřeně a tento konec můžeme chápat jako Havelkovo intimní myšlenkové shrnutí Boschova díla. Z pozdních skladeb můžeme jako příklad vlivu mimohudebního inspiračního zdroje na hudební formu uvést skladbu *Profeteia*, ve které jsme sledovali proces citového stavu člověka směřujícího k vrcholné glosolálii a oslavě Krista.

Mimohudební inspirační zdroje také přinášely Havelkovi možnosti kompoziční práce s historickými prvky a citacemi, kterou jsme pozorovali napříč jeho tvorbou. Například ve středním díle skladby *Pocta Hieronymu Boschovi* krátce zaznívá antifona *Media vita*

²⁷¹ V rozhovorech se vždy Svatopluk Havelka s oblibou vyjadřoval k mimohudebním obsahům skladeb, více než ke svému kompozičnímu stylu. Například v rozhovoru s Petrem Zapletalem z roku 1975 ohledně orchestrální skladby *Pěna* skladatel vypověděl: „*Titul Pěna symbolizuje sedlinu všeho negativního, všeho, co brzdí přirozený běh věcí a kladný rozvoj společenských poměrů. A ve verších Hanse Magnuse Enzensbergera má ten význam, že celá ta poema je protestní básně proti negativním jevům společenským. Já jsem chtěl ve svém hudebním komentáři – dá-li se to tak říci – vyjádřit dynamičnost Enzensbergerových veršů. To napětí mezi hodnotami kladnými a zápornými. S tím, že jak Enzensberger, tak i já jsem fandil tomu pozitivnímu, což snad posluchač ze skladby vycítí.*“ Podobné výpovědi k ostatním skladbám nalézáme i v ostatních pramenech. *Koncert z díla Svatopluka Havelky*. Se Svatoplukem Havelkou hovoří Petr Zapletal [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava – Praha, 10. 4. 1975.

²⁷² Svatopluk Havelka v rozhovoru v Hudebních rozhledech J. Smolkovi řekl: „*Samo o sobě, když říkáme triptych, už nás to nutí k představě, že ten hudební pendant bude pravděpodobně ve třech částech, ve třech dílech, ve třech větách.*“ In: SMOLKA, Jaroslav. Se Svatoplukem Havelkou a Václavem Kučerou o výtvarných podnětech v jejich tvorbě. *Hudební rozhledy*. 1977, roč. 30, č. 5, s. 236.

²⁷³ SMOLKA, Jaroslav. Se Svatoplukem Havelkou a Václavem Kučerou o výtvarných podnětech v jejich tvorbě. *Hudební rozhledy*. 1977, roč. 30, č. 5, s. 236.

²⁷⁴ Tamtéž.

*in morte sumus*²⁷⁵ a skladatel jí reflektuje dění v triptychu Hieronyma Boscha. S touto antifonou Havelka pracuje i v oratoriu *Jeroným Pražský* v okamžiku, kdy Jeroným kráčí na hranici. Svatopluk Havelka totiž historické prvky nevyužívá jako zdroj hudebního materiálu pro své skladby, ale pracuje s nimi pouze v místech, kde chce s pomocí symbolů vyjádřit konkrétní obsahy. Týká se to i skladby *Hudební obraz o Che Guevarovi*, v jejímž závěru zaznívá *Internacionála*.

S touto citací *Internacionály* souvisí náš další podstatný poznatek, a sice že Svatopluk Havelka často koncentruje určité poselství právě do závěrů skladeb. V období komponování *Hudebního obrazu o Che Guevarovi* se Havelka odvracel od sovětského modelu komunistické ideologie a vnitřně hledal nové vzory a východiska, které pro něj ztělesňoval právě Ernesto Che Guevara. Protože má *Internacionála* původ již v 19. století a obsahově líčí sociální nespravedlnosti a chuť ke vzpouře, můžeme ji vnímat jako závěrečnou pointu odkazující se na její původní význam. *Hudební obraz o Che Guevarovi* tedy není jen skladbou připomínající kubánského hrdinu, ale kompozicí s širším kontextem a důkazem o Havelkově osobnostním vývoji. Havelka uplatňuje podobný přístup i v ostatních orchestrálních skladbách. Například v kompozicích *Pěna* a *Pyrrhos* pozorujeme závěrečnou rozsáhlou hudební gradaci vrcholící po napětí předchozího toku hudby, v němž se obě skladby svým obsahem dotýkají tématu skepse. Tyto poznatky jsme pozorovali i v pozdějších skladbách, např. v kantátě *Profeteia*, kde v závěru zaznívá radostné „*Alleluja*“ podpořené tleskáním sboru, anebo v *Poctě Hieronymu Boschovi*, ve které závěrečný durový akord symbolizuje skladatelovo myšlenkové shrnutí Boschova díla.

Poslední a důležitý okruh problematiky, který se nám v souvislosti s Havelkovými mimohudebními inspiračními zdroji otevřel, se týká vizuálních aspektů a výtvarného umění v jeho tvorbě. Právě na ně jsme se zaměřovali v každé z našich analýz a nejvíce jsme je pozorovali ve skladbách *Hudební obraz o Che Guevarovi*, v *Poctě Hieronymu Boschovi*, v oratoriu *Jeroným Pražský* a v *Taneční symfonietě*. Došli jsme k závěru, že si Svatopluk Havelka během komponování hudby pomáhal vizualizacemi konkrétních situací, které převáděl do hudby, případně se nechal v případě *Pocty Hieronymu Boschovi* inspirovat celým obrazem Hieronyma Boscha. Na základě analýz a těchto zjištění by se mohla nabízet otázka, jakou úlohu měla v Havelkově orchestrální tvorbě zkušenost s filmovou hudbou. Je obecně známé, že komponování hudby pro film totiž nejčastěji probíhá tak, že má skladatel před sebou obraz, který ho má inspirovat. Svatopluk Havelka se stal autorem hudby k desítkám

²⁷⁵ Uprostřed života jsme v smrti.

československých filmů²⁷⁶, a proto se ho na přínos filmové hudby v jeho tvorbě zeptal i Karel Mlejnek. Havelka mu ale odpověděl, že si skládání filmové hudby považuje hlavně díky zkušenosti, kterou skladatel při této práci získává.²⁷⁷ Díky tomu, že se nahrávání opakuje a poté se nahrávka míchá, má skladatel okamžitou kontrolu nad tím, co zapsal do not.²⁷⁸

Když se dále podíváme na rozhovor, který s Havelkou vedla Lenka Mikulová, dočteme se, že Havelkův smysl k instrumentaci mohl skutečně souviset s jeho výtvarným talentem.²⁷⁹ Podle samotného Havelky v něm dokázaly barvy probouzet různá vzrušení, což pravděpodobně mohlo souviset s využitím prvků témbrové hudby v orchestraci.²⁸⁰

Díky našim analýzám, ve kterých jsme pozorovali převádění vizuálních situací do hudební složky, a díky těmto pramenům tedy docházíme k závěru, že důležitější roli než zkušenost s filmovou hudbou hrálo v případě Svatopluka Havelky jeho vlastní výtvarné nadání, kterým oplýval již od útlého dětství.

²⁷⁶ Soupis Havelkovy filmové hudby je možno nalézt v Soupisu díla na straně 118–119.

²⁷⁷ *Koncert z díla Svatopluka Havelky. Se Svatoplukem Havelkou hovoří Karel Mlejnek* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava – Praha, 20. 7. 1982.

²⁷⁸ Tamtéž.

²⁷⁹ V rozhovoru s Lenkou Mikulovou Havelka řekl: „*Je možné, že je má symfonická hudba ovlivněna mou prací u filmu a že se mi i při komponování hudby vybavuje i inspirace filmem. I kritikové to říkají. Můj smysl k instrumentaci také asi souvisí s mým výtvarným talentem. Když se podívám na nějaký obraz, tak na mě ty barvy přímo mluví. Zvláštním způsobem mě vzrušují, silně mě přímo bombardují. S tím asi souvisí moje orchestrace, která je přímo zaměřená na barevnou stránku nástrojů.*“ In: MIKULOVÁ, Lenka. *Osobnost a skladatelské dílo Svatopluka Havelky*. Praha, 2007. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Filmová a televizní fakulta, Katedra zvukové tvorby.

²⁸⁰ Tamtéž.

Závěr

V předložené práci jsme se soustředili na úlohu obrazů a vizí v orchestrálním díle Svatopluka Havelky. Během tohoto bádání a analýz nám postupně vyvstalo několik problémů, které jsme shrnuli v poslední kapitole.

Svatopluk Havelka dokázal integrovat prvky tzv. Nové hudby do svého kompozičního stylu a vývoj jeho kompoziční řeči výrazně ovlivňovala práce s mimohudebními inspiračními zdroji. Pomocí nich vystavěl v případě několika orchestrálních skladeb hudební formu, a to směrem k závěrům skladeb, u kterých mu záleželo na filozofickém vyznění.

V Havelkově tvorbě se také velmi promítá postavení jeho osobnosti v rámci politicko-společenského dění. Během raného období tvorby nejdříve sympatizoval s komunistickým režimem, později se od něj začal distancovat a v posledním období tvorby se věnoval duchovní hudbě. Ačkoliv Havelkovo orchestrální dílo můžeme pomyslně rozdělit na tři období, která souvisejí s charakterem doby i jeho osobnostním vývojem, můj vlastní pohled badatele se během psaní této disertační práce mírně pozměnil. Na základě analýz v této disertační práci jsem ukázala, že tato období jsou vnitřně provázána, přestože je někteří Havelkovi současníci vnímali jako oddělené životní etapy. V tomto smyslu se totiž na povrchu Havelkovy osobnosti odehrává téměř oportunistický a pro svoji generaci typický příběh člověka věřícího v komunismus (50. léta), později příběh reformního komunisty (60. léta) a ještě později člověka depresivně zklamaného vývojem světa (70. léta), který jeho současníkům mohl připadat jako extrémní cesta od komunismu ke křesťanství. My jsme však díky jednotlivým analýzám sledovali proces postupného uměleckého vývoje skladatele, který je chronologicky patrný od jednoho díla k druhému a jeví se jako koherentní. Samotný ráz Havelkovy hudby navíc podle mého názoru svědčí o vnitřní upřímnosti a skutečném hledání pozitivních hodnot lidského života.

Ve třech orchestrálních skladbách pracuje Svatopluk Havelka s konkrétním příběhem člověka. Jedná se o *Hudební obraz o Che Guevarovi*, symfonii-balet *Pyrrhos* a oratorium *Jeroným Pražský*. V rámci našeho bádání jsme si všimli, že se skladatel mohl s některými aspekty příběhů jeho „hrdinů“ ztotožňovat. Pro Svatopluka Havelku byla také velmi důležitá práce s obrazy, míním tím vizualizaci konkrétních scén a situací, které skladatel převáděl do hudby. Nejvíce jsme ji pozorovali ve skladbách *Hudební obraz o Che Guevarovi*, *Pocťa Hieronymu Boschovi*, *Jeroným Pražský* a v *Taneční symfonietě*. Na základě analýz a pramenů jsme ukázali, že tato kompoziční práce souvisela s jeho výtvarným nadáním.

Součástí tohoto studia bylo dále zjištění stavu pozůstalosti skladatele, která doposud nebyla přístupná. Pozůstalost se v současnosti nachází u dcery Svatopluka Havelky, Daniely Šupkové. Na základě přístupu do pozůstalosti jsme mohli popsat její stav a pro lepší uchopení analýz pracovat s několika důležitými materiály. Jedná se o Havelkovy nepublikované poznámky k orchestrálním skladbám, rukopisné partitury a nepublikované rozhovory. Část těchto materiálů jsem po souhlasu rodiny přiložila do těla textu a také do příloh této disertační práce.

Díky přístupu k pozůstalosti a navázání kontaktu s rodinou Svatopluka Havelky byl také sepsán Havelkův kompletní životopis. Tento životopis zrevidovali a doplnili potomci Svatopluka Havelky – dcera Daniela Šupková a syn Ondřej Havelka. Dále byl vytvořen soupis Havelkova díla a jeho periodizace.

Soupis díla

Zdroje: Pozůstalost Svatopluka Havelky. Archiv České filharmonie. Archiv Českého rozhlasu. Archiv Národní knihovny ČR. Knihovna Ústavu hudební vědy. Městská knihovna v Praze. Český hudební slovník osob a institucí. Portál musicbase.cz.

Orchestrální tvorba

Noční hudba pro orchestr. Rok vzniku 1944. Nevydáno. Délka cca 20 min.

Suita pro malý orchestr. Rok vzniku 1947. Nevydáno. Délka cca 16 min.

Čtyři hudebně dramatické suity na slova moravské lidové poezie pro sóla, komorní sbor, recitátora, voiceband a komorní orchestr. 1948–1951. Archiv Českého rozhlasu Ostrava. Délka cca 30 min.

Jaro. Vokální rapsodie pro tři sólové hlasy, smíšený sbor, dětský sbor a velký orchestr. 1949. Archiv Čs. rozhlasu Ostrava. Délka cca 25 min.

Valašský pochod pro orchestr. Rok vzniku 1949. Rukopis se nachází v pozůstalosti, kde se také nachází gramofonová deska s nahrávkou skladby.

Symfonie č. 1 b moll. Rok vzniku 1955–1956. Vydáno Státním hudebním vydavatelstvím v roce 1961 a dále v roce 2008 v Českém rozhlasu. Nahrávka Supraphon 1960. Délka cca 42 min.

Chvála světla. Kantáta pro soprán, alt, bas, smíšený sbor a velký orchestr na verše ze sbírky „Sonáta horizontálního života“ S. K. Neumanna. Rok vzniku 1959. Vydáno v nakladatelství Panton v roce 1963, nahrávka Supraphon 1961. Skladba získala Státní cenu Klementa Gottwalda. Délka cca 48 min.

Heptameron. Poéma o přírodě a lásce pro soprán, alt, tenor, bas a recitátora a orchestr. Rok vzniku 1963. Vydáno v nakladatelství Panton v roce 1970, nahrávka Supraphon 1967. Délka cca 43 min.

Pěna. Symfonická báseň ke stejnojmenné básni Hanse Magnuse Enzensbergera. Rok vzniku 1965. Vydáno v nakladatelství Panton v roce 1966, v témže nakladatelství vyšla i nahrávka na gramofonové desce v roce 1971. Délka cca 12 min.

Ernesto Che Guevara. Symfonický obraz. Rok vzniku 1969. Vydáno v nakladatelství Panton v roce 1975, v témže nakladatelství vyšla nahrávka na LP v roce 1975. Délka cca 14 min.

Pyrrhos. Symfonie-balet. Rok vzniku 1970. Vydáno v nakladatelství Supraphon v roce 1974. Délka cca 28 min.

Hommage a Hieronymus Bosch. Symfonická fantazie pro orchestr. Rok vzniku 1974. Vydáno v nakladatelství Panton v roce 1980, partitura i nahrávka. Délka cca 12 min.

Dětská suita pro orchestr z hudby k filmu Honzíkova cesta. Rok vzniku 1982. Rukopis se nachází v pozůstalosti skladatele.

Poggii Florentini ad Leonardum Aretinum epistola de M. Hieronymi de Praga / List Poggia Braccioliniho Leonardu Brunimu z Arezza o odsouzení mistra Jeronýma z Prahy. Rok vzniku 1984. Vydáno v nakladatelství Panton v roce 1989, nahrávka Panton 1990. Délka cca 68 min. Kopie rukopisu se nachází v pozůstalosti skladatele.

Profeteia. Rok vzniku 1988. Pro dětský sbor, orchestr a varhany. Kopie čistopisu vydána v Českém hudebním fondu v roce 1989. Kopie rukopisu se nachází v pozůstalosti skladatele. Délka cca 28 min.

Znamení časů pro symfonický orchestr. Celovečerní kompozice. Rok vzniku 1996. Vydáno v nakladatelství Českého rozhlasu v roce 2009. Skladba vznikla na objednávku ke 100. výročí České filharmonie.

Taneční symfonieta pro komorní orchestr. Rok vzniku 2001. Skladba byla vydána v nakladatelství Triga v roce 2002. Nahrávka LH Promotion 2005. Rukopis i prvotní skica se nacházejí v pozůstalosti skladatele.

„Fanfára“ pro symfonický orchestr. Údaj o této skladbě se nachází na portálu musicbase.cz. Podle informací na portálu měla tuto skladbu dirigovat dirigentka Miriam Němcová, na objednávku Karlovarského symfonického orchestru.²⁸¹ Rukopis skladby se v pozůstalosti skladatele nenachází a jinde se jej nepodařilo dohledat. O skladbě nemá žádné informace dirigentka Miriam Němcová ani vedení orchestru, kteří byli zkontaktováni emailovou formou, ani rodina Svatopluka Havelky.

²⁸¹ Fanfára. *Music Base: Hudební informační středisko* [online]. 2012 [cit. 2020-07-11]. Dostupné z: <https://www.musicbase.cz/skladby/11487-fanfara/>

Komorní díla

Velmi raná tvorba:

Fantasia G dur pro klavír. Není uvedený rok. Nevydáno. Rukopis skladby se nachází v pozůstalosti skladatele.

Concertino Camera pro dvoje housle a violu. Rok vzniku 1942. Nevydáno. Rukopis skladby se nachází v pozůstalosti skladatele.

Evening Song pro klavír. Rok vzniku 1943. Nevydáno. Rukopis skladby se nachází v pozůstalosti skladatele.

Růže ran. Písně pro zpěv a klavír (též orchestr) na texty barokních básníků. Rok vzniku 1944. Skladba v úpravě pro zpěv a klavír je dochována v rukopisu, který se nachází v pozůstalosti skladatele. Svatopluk Havelka později skladbu zinstrumentoval i pro orchestr, v roce 1972 vyšlo notové vydání v nakladatelství Panton, v roce 1975 vyšla ve stejném nakladatelství nahrávka na gramofonové desce.

Pozdější komorní tvorba:

Nonet. Skladba pro komorní soubor. Rok vzniku 1976. Vydáno v nakladatelství Supraphon v roce 1979, nahrávka vyšla v nakladatelství Český rozhlas na CD v roce 1998.

Percussionata pro čtyři hráče na bicí nástroje. Rok vzniku 1978. Vydáno v nakladatelství Supraphon, nahrávku vydal Panton v roce 1995.

Tichá radost pro sólovou violu. Rok vzniku 1985. Vydáno v nakladatelství Českého hudebního fondu v roce 1986.

Disegno pro sólovou flétnu. Rok vzniku 1986. Rukopis se nachází v pozůstalosti skladatele. Nahrávka Český rozhlas 2005.

Poeta Fra Angelicovi pro sólovou kytaru. Rok vzniku 1987. Rukopis se nachází v pozůstalosti skladatele.

Soliloquia animae ad Deum /Rozhovory duše s Bohem/ pro klarinet a klavír. Rok vzniku 1991. Nahrávka vyšla v Supraphonu v roce 1995.

Skrytá mana a bílý kamének. Komorní skladba pro dva hráče na bicí nástroje. Rok vzniku 1992. Nahrávka vyšla v Pantonu v roce 1995.

Parenéze. Pět písní na řecké texty biblických epištol pro soprán, klavír a dva hráče na bicí. Rok vzniku 1993. Skladba byla vydána nakladatelstvím Českého rozhlasu v roce 2011.

„Fanfára pro vesničky SOS“. Pro čtyři trubky in C. Rok vzniku 1993. Jedná se o krátkou nevydanou skladbu, jejíž rukopis se nachází v pozůstalosti skladatele.

„... se zvučnými činely“ pro vibrafon a kovové bicí. Rok vzniku 1994. Nahrávku vydalo nakladatelství Panton na CD „Svatopluk Havelka work for persuccions“ v roce 1995.

Agapé je láska. Komorní skladba na český biblický text 1. listu apoštola Pavla Korintským pro soprán, housle, violu, violoncello a klavír. Rok vzniku 1998. Skladba byla vydána v nakladatelství Českého rozhlasu v roce 2009.

Hymnos. Komorní kantáta pro baryton, klarinet a vibrafon na řecký text apoštola Pavla Filipským. Rok vzniku 1999. Skladba byla vydána v nakladatelství Českého rozhlasu v roce 2009.

312 Azusa Street L.A. Komorní skladba pro marimbu a vibrafon. Rok vzniku 2003. Nahrávka vyšla v 2HP Production / Arta Records v roce 2010.

Tři psalmodie, pro cimbál, dva soprány a baryton. Skladba byla provedena na festivalu Forfest, provedl ji soubor Moens.

Alfa i omega, pro soprán a instrumentální soubor, rok vzniku 2004. Skladba byla premiérována na festivalu Forfest interpretkou Kristýnou Valouškovou a souborem MoEns, nebyla vydána.

Scénická hudba

Soupis divadelních her, ke kterým Svatopluk Havelka zkomponoval hudbu, je vedený bez ročníků v publikaci *Filmové profily* autorů Luboše a Šárky Bartoškových.²⁸² Kromě tohoto výčtu se v pozůstalosti skladatele nachází ještě rukopis partitury ke hře Princezna Pampeliška z roku 1943.

Jánošík.

Vstanou noví bojovníci.

Křest sv. Vladimíra.

Král Lávra.

Vivisekce (Laterna magika).

Tvrdohlavá žena a zamilovaný školní mládenec. 1981. (Divadlo na Vinohradech.)

²⁸² BARTOŠEK, Luboš a Šárka BARTOŠKOVÁ. *Filmové profily*. Praha: Československý filmový ústav, 1990.

Vstanou noví bojovníci (Divadlo Zdeňka Nejedlého).
Dobrý člověk ještě žije (Divadlo na Vinohradech).
Jejich den (Tylovo divadlo).
Romeo a Julie (Divadlo na Vinohradech).
Vězňové z Altony (Tylovo divadlo).
Naši furianti (Realistické divadlo).
Dalskabáty aneb Hříšná ves (Divadlo na Vinohradech).

Filmová hudba

Zdroje: Publikace *Česká filmová hudba* (A. Matzner, J. Pilka), publikace *Filmové profily* (L. Bartošek, Š. Bartošková), publikace *Hudba, film, kritika* (V. Bor), Československá filmová databáze (dostupné online).

V rámci soupisu Havelkovy filmové hudby bych na tomto místě ráda upozornila na chybu, která se v Havelkově soupisu filmové hudby často uvádí. Hudbu k filmu *Božská Ema* Jiřího Krejčíka nesložil Svatopluk Havelka, ale Zdeněk Liška. Na tuto skutečnost mě upozornil hudební skladatel Miloš Haase, který dále zdůraznil, že se tato chyba opakuje v mnoha publikacích (např. i v knize *Česká filmová hudba* autorů Antonína Matznera a Jiřího Pilky).

Červené tulipánky, 1952.

Lidé jednoho srdce, 1953. (Dokumentární film)

Vánoční dárek, 1953.

Matůš, 1953.

Dnes večer všechno končí, 1954.

Bez obav, 1955. (Dokumentární film)

Příležitost, 1956.

Honzíkova cesta, 1956.

Zářijové noci, 1957.

Schůzka o půl čtvrté, 1957.

Touha, 1958.

Hry a sny, 1958.

Dům na Ořechovce, 1959.
Vstup zakázán, 1959.
Zpívající pudřenka, 1959.
Přežil jsem svou smrt, 1960.
Případ Lupínek, 1960.
Zlé pondělí, 1960.
Jarní povětrí, 1961.
Pohádka o staré tramvaji, 1961.
Anička jde do školy, 1962.
Bílá oblaka, 1962.
Kuřata na cestách, 1962.
Až přijde kocour, 1963.
Bez svatozáře, 1963.
Lucie, 1963.
Táto, sežeň štěně!, 1964.
Marie, 1964.
Místenka bez návratu, 1964.
Povídky o dětech, 1964.
První den mého syna, 1964.
Skok do tmy, 1964.
Volejte Martina, 1965.
Kdo chce zabít Jessii?, 1966.
Dýmky, 1966.
Hotel pro cizince, 1966.
Martin a devět bláznů, 1966.
Martin a červené sklíčko, 1966.
U telefonu Martin, 1966.

Znamení raka, 1966.

Pozdní doznání, 1967.

Stud, 1967.

Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky, 1967.

Všichni dobří rodáci, 1968.

Na Žižkově válečném voze, 1968.

Ohlédnutí, 1968.

Tony, tobě přeskočilo, 1968.

Těch několik dnů..., 1968.

Hvězda Betlémská, 1969.

Růžové Merkury, 1969.

Svatej z Krejcárku, 1969.

Jeden z nich je vrah, 1970.

Pane, vy jste vdova!, 1970.

Ucho, 1970.

Den se sedmi křížky, 1970. (Dokumentární film)

Lekce, 1971.

Píšťalka, 1971,

Nicht nut zur Weihnachtszeit, 1972.

O statečné Kačence aneb krčma hrůzy, 1972.

Parohy, 1972.

Vychovatel, 1972.

Zatykač na královnu, 1973.

Tajemství zlatého Buddhy, 1973.

Rodeo, 1973.

Prach & broky, 1973.

Hra, kterou nikdo nepískal, 1973.

Na posedu, 1974.

Náš furiant, 1974.

Pozor, medvěd!, 1974.

Praha secesní, 1974. (Dokumentární film)

Případ mrtvého muže, 1974.

Město nic neví, 1975.

Marečku, podejte mi pero!, 1976.

Případ mrtvých spolužáků, 1976.

Lidé blízko nebe, 1976. (Dokumentární film)

Čekání na loď, 1976. (Dokumentární film)

Proč nevěřit na zázraky, 1977.

Princ a Večernice, 1978.

Mapa zámořských objevů, 1978.

Pytláci, 1981.

Vinobraní, 1982.

Tichá radost, 1985.

Nebojsa, 1988.

Botička, 1988.

Skřivánčí ticho, 1989.

Byli jsme to my?, 1990.

Ramóna má návštěvu, 1990.

Tichá bolest, 1990.

Šípková Růženka aneb Spící krasavice, 1990.

Zdravý nemocný Vlastimil Brodský, 1999. (Dokumentární film)

Seznam pramenů a literatury

Prameny

Autor neznámý. *Nepublikovaný rozhovor*. Pozůstalost Svatopluka Havelky. Podle uvedených životopisných údajů proběhl rozhovor po roce 1996. Vzhledem k silné předmluvě autora o síle křesťanské víry se můžeme domnívat, že byl určený k publikování v křesťanském periodiku či v teologické vysokoškolské práci. Ukázku z rozhovoru přidávám do příloh této disertační práce, má nadpis 4.2. *Rozhovor aneb vyhlížení obsahu*.

HAVELKA, Svatopluk. *I. symfonie* [notová partitura]. Praha: Český hudební fond, 1958.

HAVELKA, Svatopluk. *Ernesto Che Guevara: symfonický obraz pro orchestr* [notová partitura]. Praha: Panton, 1975.

HAVELKA, Svatopluk. *Heptameron: symfonická poema o přírodě a lásce pro soprán, alt, tenor a baryton sólo, recitátora a orchestr na slova básníků S. K. Neumanna, J. Wolkera, V. Nezvala a P. Verlaina* [notová partitura]. Praha: Panton, 1970.

HAVELKA, Svatopluk. *Hudební obraz o Che Guevarovi* [notová partitura]. Praha: Panton, 1975.

HAVELKA, Svatopluk. *Chvála světla* [LP deska]. Praha: Supraphon, 1961.

HAVELKA, Svatopluk. *Pěna* [notová partitura]. Praha: Panton, 1966.

HAVELKA, Svatopluk. *Poceta Hieronymu Boschovi* [notová partitura]. Praha: Panton, 1980.

HAVELKA, Svatopluk. *Poggi Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio* [notová partitura]. Praha: Panton, 1984.

HAVELKA, Svatopluk. *Poggii Florentini ad Leonardum Aretinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio* [notová partitura]. Praha: Panton, 1984.

HAVELKA, Svatopluk. *Profeteia* [notová partitura]. Český hudební fond, 1989.

HAVELKA, Svatopluk. *Pyrrhos: symfonie-balet* [notová partitura]. Praha: Supraphon, 1974.

HAVELKA, Svatopluk. *Růže ran* [notová partitura]. Pozůstalost Svatopluka Havelky.

HAVELKA, Svatopluk. *Taneční symfonieta* [rukopisná notová partitura]. Pozůstalost Svatopluka Havelky.

HAVELKA, Svatopluk. *Taneční symfonieta* [rukopisná notová partitura]. Pozůstalost Svatopluka Havelky.

HAVELKA, Svatopluk. *Taneční symfonieta* [notová partitura]. Pozůstalost Svatopluka Havelky.

HAVELKA, Svatopluk. *Valašský pochod* [notová partitura]. Pozůstalost Svatopluka Havelky.

HAVELKA, Svatopluk. *Znamení časů* [notová partitura]. Český rozhlas, vydavatelství a nakladatelství. Praha, 2009.

Koncert z díla Svatopluka Havelky. Se Svatoplukem Havelkou hovoří Karel Mlejnek [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava – Praha, 20. 7. 1982.

Koncert z díla Svatopluka Havelky. Se Svatoplukem Havelkou hovoří Petr Zapletal [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava – Praha, 10. 4. 1975.

KVASNIČKA, Vladislav. *Snad nejsem pesimista* [školní dokumentární film]. Praha: FAMU, 1983.

Nový zákon: Žalmy: Nová Bible kralická. Nový zákon 4., revid. vyd., Žalmy 1. vyd. Přeložil Alexandr FLEK. České Budějovice: Biblion, 2006. ISBN 0-903528-5-5.

VAŠUT, Vladimír. Zamyšlení se nad libretem Pyrrha. In: HAVELKA, Svatopluk. *Pyrrhos* [notová partitura]. Praha: Panton, 1970.

WOLKER, Jiří. Blues o shledání. In: HAVELKA, Svatopluk. *Heptameron* [notová partitura]. Pozůstalost skladatele.

Literatura

Autor neznámý. Hudba, která se rodí v laboratoři. *Literární noviny*. 18. 11. 1961, roč. X, č. 46. ISSN 0459-5203.

Autor neznámý. Hudební obraz o Che Guevarovi. *Hudební rozhledy*. 1970, roč. 23, č. 2. ISSN 0018-6996.

BARTOŠEK, Luboš a Šárka BARTOŠKOVÁ. *Filmové profily*. Praha: Československý filmový ústav, 1990.

BURTON, Richard D. E. *Prague: A Cultural and Literary History*. Oxford: Signal Books, 2003. ISBN 1-902669-63-0.

ČERNÍČEK, Jan. Od dechovky k symfonické fresce. Rodáci jako polyžánrové dílo Svatopluka Havelky. In: ČECHOVÁ, Briana (ed.). *Všichni dobří rodáci*. Praha: Národní filmový archiv, 2013, s. 114–139.

- ČERVENKA, Miroslav. *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do r. 1945*. Praha: Československý spisovatel, 1990.
- Československá etnografie, svazek 7. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV, 1959.
- ČORNEJ, Petr. *Velké dějiny země Koruny české V*. Praha: Paseka, 2000. ISBN 978-80-7432-007-1.
- D'ANGOULÊME, Marguerite. *Heptameron*. Praha: Baronet, 1998.
- DEMEL, Dalibor. Mezi hudbou a výtvarným uměním: Svatopluk Havelka a Hieronymus Bosch. *Sborník Živá hudba*. 2002. ISSN 0514-7735.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila. Problém jednověté formy v současné hudbě. Svatopluk Havelka: Pocta Hieronymu Boschovi. *Hudební rozhledy*. 1978, roč. 31, č. 9. ISSN 0018-6996.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémantické gesto*. Praha: Karolinum, 2001. ISBN 80-246-0180-X.
- HAHN, Gerhard a Jürgen HENKYS. *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch Nr. 9*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004, s. 69–78.
- HAVLÍK, Jaromír. *Česká symfonie 1945–1980*. Praha: Panton, 1989. Knižnice Hudebních rozhledů. ISBN 80-7039-005-0.
- HOMOLOVÁ, Květa. *Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století: slovníková příručka*. 3. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982.
- HOREJS, Antonín. Dvě nové české symfonie. *Hudební rozhledy*. 1956, roč. 9, č. 23. ISSN 0018-6996.
- HOŘEJŠÍ, Antonín. Dvě nové české symfonie. *Hudební rozhledy*. 1956, roč. 9, č. 23. ISSN 0018-6996.
- HRADIL, František Mířa. *Hudebníci a pěvci v kraji Leoše Janáčka: Paměti a dokumentace*. Ostrava: Profil, 1981.
- HRADILOVÁ, Lucie. Den staré hudby Eurorádia na Vltavě. *Magazín klubu Vltava*. 2014, roč. 19, č. 1. ISSN 2533-6967.
- JIRÁNEK, Jaroslav. Umění rozezpívat myšlenku. *Hudební rozhledy*. 1961, roč. 14, č. 1. ISSN 0018-6996.
- JIRKO, Ivan. I v Kasselu mají festival. *Hudební rozhledy*. 1967, roč. 20, č. 23. ISSN 0018-6996.

- JIRKO, Ivan. Zpěv přírody a lásky: Nad novým dílem Svatopluka Havelky. *Hudební rozhledy*. 1964, roč. 17, č. 9. ISSN 0018-6996.
- JIŘÍKOVSKÝ, Petr. *Symfonická tvorba Svatopluka Havelky*. Praha, 2012. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Hudební a taneční fakulta, Katedra dirigování.
- KAŇKA, Petr. Soudobá hudba bojující o soudobého humánního člověka. *Hudební rozhledy*. 1985, roč. 38, č. 9. ISSN 0018-6996.
- KARÁSEK, Bohumil. Havelka – Jirko – Řezáč. *Hudební rozhledy*. 1959, roč. 24, č. 3. ISSN 0018-6996.
- KOFROŇ, Petr. Havelka v Kristu. *Kritický sborník*. 1989, č. 2, s. 76–77.
- KOŽELUHOVÁ, Jitka. Touha po Bohu. Rozhovor se skladatelem Svatoplukem Havelkou. *Okruh a střed*. 1998. ISSN 1212-1037.
- KRÁSNOHORSKÁ, Eliška, Karolína SVĚTLÁ a Sofie PODLIPSKÁ. *Ženské listy: časopis pro záležitosti žen a dívek československých*. 1873, ročník 1. Vydal: F. A. Urbánek, Praha. 1926. S. 89. ISSN 1802-7237.
- KRATOCHVÍLOVÁ, Jana. *Raná tvorba Svatopluka Havelky s případovou studií kantáty Chvála světla*. Brno, 2017. Bakalářská práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Katedra hudební vědy.
- KUČERA, Václav. Havelkova Chvála světla. *Hudební rozhledy*. 1960, roč. 13, č. 12. ISSN 0018-6996.
- KUČERA, Václav. Svatopluk Havelka Chvála světla. In: HAVELKA, Svatopluk. *Chvála světla: kantáta pro soprán, alt, bas, smíšený sbor a orchestr* [notová partitura]. Praha: Panton, 1963.
- KUNA, Milan. *Exulantem proti své vůli: život a dílo Karla Boleslava Jiráka*. Praha: Edition Bärenreiter, 2003. ISBN 80-86385-24-8.
- KUNA, Milan. Havelkův Pyrrhos. *Hudební rozhledy*. 1971, roč. 24, č. 5. ISSN 0018-6996.
- KUSÁK, Jiří. *Ostravský hudební život po roce 1945*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě – Pedagogická fakulta, 2008. ISBN 978-80-7368-575-1.
- MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002. ISBN 80-7272-013-9.

MATZNER, Antonín. *60 Pražských jar*. Praha: Pražské jaro ve vydavatelství Togga, 2006. ISBN 80-903735-0-X.

MIKULOVÁ, Lenka. *Osobnost a skladatelské dílo Svatopluka Havelky*. Praha, 2007. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Filmová a televizní fakulta, Katedra zvukové tvorby.

MLEJNEK, Karel. Svatopluk Havelka. In: *Koncertní život. Koncertní program Symfonického orchestru hlavního města Prahy*. 1979. Pozůstalost Svatopluka Havelky.

Muzikologické fórum: časopis České společnosti pro hudební vědu = Forum of musicology: journal of the Czech Musicological Society. Praha: Česká společnost pro hudební vědu, 2020, roč. 9, č. 1. ISSN 1805-3866.

NEJEDLÝ, Zdeněk. *Dějiny husitského zpěvu*. 2. vyd., v ČSAV 1. vyd. Praha: ČSAV, 1956.

NEŠPOR, Zdeněk R. a Zdeněk VOJTÍŠEK. *Encyklopedie menších křesťanských církví v České republice*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. ISBN 978-80-246-3315-2.

NOVÁ, Magdaléna a Marie OPATRŇÁ, ed. *Obsah – Forma: sborník příspěvků z mezinárodní konference studentů doktorských programů = Content – Form: the proceedings of the international conference for doctoral students*. Praha: Katolická teologická fakulta, Univerzita Karlova, 2017. ISBN 978-80-87922-10-1.

PEČMAN, Rudolf. *Havelkova Symfonie v Moravské filharmonii*. *Hudební rozhledy*, 1958, roč. 11, č. 2. ISSN 0018-6996.

PENSĐORFOVÁ, Eva. Modernost, strašnou a požehnanou... má v krvi. *Opus musicum*. 1986, s. 83. ISSN 0862-8505.

PENSĐORFOVÁ, Eva. Za velké umění dneška se bojuje! *Hudební rozhledy*. 1962, roč. 12, č. 37, ISSN 0018-6996.

PIJOAN, José. *Dějiny umění 1, Svazek 9*. Praha: Odeon, 1982. ISBN 01-520-77.

PILKA, Jiří. Jeden z nejmladších: hudební skladatel Svatopluk Havelka. *Hudební rozhledy*. 1960, roč. 6, č. 1. ISSN 0018-6996.

PŘÁDNÁ, Stanislava, Zdena ŠKAPOVÁ a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, 2002. ISBN 80-86102-17-3.

- RICHTEREK, Oldřich. *Úvod do studia ruské literatury*. 2., přeprac. a rozš. vyd. Hradec Králové: Gaudeamus, 2011. ISBN 978-80-7435-106-8.
- ŘÍČAN, Pavel. *Psychologie náboženství a spirituality*. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-312-3.
- SMOLÍK, Jan. Dobrý rodák Havelka. *Hudební rozhledy*. 1969, roč. 22, č. 15. ISSN 0018-6996.
- SMOLKA, Jaroslav. K otázkám hodnocení staré hudby. *Opus musicum*. 1988, roč. 10, č. 5. ISSN 0862-8505.
- SMOLKA, Jaroslav. Se Svatoplukem Havelkou a Václavem Kučerou o výtvarných podnětech v jejich tvorbě. *Hudební rozhledy*. 1977, roč. 30, č. 5. ISSN 0018-6996.
- SMOLKA, Jaroslav. Svatopluk Havelka komorní: nad Nonetem a Percussionatou. *Hudební rozhledy*. 1979, roč. 32, č. 10. ISSN 0018-6996.
- SMOLKA, Jaroslav. Svatopluka Havelky Epistola de Magistri Hieronymi de Praga. *Hudební rozhledy*. 1989, roč. 42, č. 6. ISSN 0018-6996.
- STROHSOVÁ, Eva, Jan MUKAŘOVSKÝ a Zdeněk PEŠAT. *Dějiny české literatury*. Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-85865-48-3.
- STROMŠÍK, Jiří. Doslov. In: ENZENSBERGER, Hans Magnus a Jiří STROMŠÍK, ed. *Eseje*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2008. Edice současné české poezie (Pavel Mervart). ISBN 978-80-86818-77-1.
- ŠÍDLO, Antonín. *Svatopluk Havelka „Chvála světla“*. Praha, 1964. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Hudební fakulta. Katedra dirigování.
- ŠMOLÍK, Jan. Dobrý rodák Havelka. *Hudební rozhledy*. 1969, roč. 22, č. 15. ISSN 0018-6996.
- ŠTEFANIDES, Jiří. *Hudební kultura na Ostravsku po roce 1945*. Ostrava: Profil, 1948.
- ŠTĚPÁNEK, Pavel. *Výtvarná kultura: časopis SČVU*. 1986, roč. 10, č. 6. ISSN 0139-9365.
- ŠULEŘ, Oldřich. *Laskavá setkání: s přáteli umělci rodného kraje*. Ostrava: Repronis, 2008. ISBN 978-80-7329-194-5.
- ŠULEŘ, Oldřich. *Laskavá setkání: s přáteli umělci rodného kraje*. Ostrava: Repronis, 2008. ISBN 978-80-7329-194-5.

TOMEK, Václav Vladivoj. *W. Wladiwoje Tomka Děje země české*. Praha: Nákladem Českého musea, 1843. Malá encyklopedie nauk.

VEBER, Petr. Rozhlasová symfoniková s premiérou. *Hudební rozhledy*. 1989, roč. 42, č. 12. ISSN 0018-6996.

VIČAR, Jan. Skladatelská generace 70. let: názory a orientace. *Opus musicum*. 1983, č. 15. ISSN 0862-8505.

VOJTĚCH, Ivan. Symfonie in B Svatopluka Havelky. *Hudební rozhledy*. 1959, roč. 12, č. 2. ISSN 0018-6996.

ZAPLETAL, Petr. Havelkovo Znamení času v programu SOČR. *Hudební rozhledy*. 2003, roč. 56, č. 4. ISSN 0018-6996.

Internetové odkazy

Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého. *Československá lidová armáda* [online]. [cit. 2020-10-06]. Dostupné z: <http://www.csla.cz/armada/kultura/aus.htm>

Ceny Ministerstva kultury České republiky za přínos v oblasti divadla, hudby, výtvarného umění a architektury pro rok 2011. *Ministerstvo kultury ČR* [online]. [cit. 2021-01-08]. Dostupné z: <https://www.mkcr.cz/cenymk/2011/cena-ministerstva-kultury-za-prinos-v-oblasti-hudby.html>

Fanfára. *Music Base: Hudební informační středisko* [online]. 2012 [cit. 2020-07-11]. Dostupné z: <https://www.musicbase.cz/skladby/11487-fanfara/>

Hieronymus Bosch (cca 1450–1516) – Galería, Museo del Prado, volné dílo [online]. [cit. 2021-02-01]. Dostupné z: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=45147809>

I. seminář elektronické hudby v ČSSR. *Experimental Studio Bratislava – Experimental center for discovering and rediscovering Acoustic artists, by providing you with great Experimental music and acoustic art projects* [online]. 2013 [cit. 2020-07-18]. Dostupné z: <http://www.sonicart.sk/archives/481>

Marie Blumová (1900–1942). *Holocaust* [online]. [cit. 2021-01-03]. Dostupné z: <https://www.holocaust.cz/databaze-obeti/obet/78130-marie-blumova/>

PILÁTOVÁ, Agáta. Vojtěch Jasný: Duch je důležitější než hmota. *Týdeník Rozhlas* [online]. 2004, č. 40 [cit. 2020-08-06]. Dostupné z: <http://www.radioservis-as.cz/archiv04/4004/40titul.htm>

Pražské jaro 2019–74. Mezinárodní hudební festival. *Archiv Pražského jara* [online]. [cit. 2021-01-03]. Dostupné z: <https://festival.cz/koncert/koncert-ze-skladeb-soudobych-ceskoslovenskych-skladatelu-2/>

VYMĚTAL, Mikuláš. Kdo byl Jeroným Pražský? Šlo o kacíře a buřiče? [rozhlasový pořad]. *Český rozhlas Plus* [online]. [cit. 2021-02-01]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/jeronym-prazsky-byl-spis-intelektual-nez-buric-tvrdi-historik-6533426>

Znamení časů – Svatopluk Havelka (Tituly – vážná hudba). *Rozhlas* [online]. [cit. 2021-01-03]. Dostupné z: https://www.rozhlas.cz/nakladatelstvi/vaznahudba/_zprava/znameni-casu-svatopluk-havelka--670838

Znamení časů – Svatopluk Havelka. *Informace o Českém rozhlase* [online]. 1997 [cit. 2020-04-04]. Dostupné z: <https://informace.rozhlas.cz/znameni-casu-svatopluk-havelka-8032282>

Průvodní texty na gramofonových deskách

SMOLKA, Jaroslav. *František Chaun/Svatopluk Havelka – Ghibibizzo/Hommage À Hieronymus Bosch* [průvodní text na obalu LP]. Praha: Panton, 1976.

VOJTĚCH, Ivan. Svatopluk Havelka – I. symfonie – průvodní text na obalu LP. Gramofonový klub, základní řada. 1962

PILKA, Jiří. Heptameron – průvodní text na obalu LP, Supraphon, 1967.

SLAVICKÝ, Milan. Poggii Florentini ad Leonardum Arentinum Epistola de Magistri Hieronymi de Praga Supplicio – průvodní text na obalu LP. Praha: Panton, 1988.

SMOLKA, Jaroslav. Text v bookletu CD. *Svatopluk Havelka: Výběr z díla*. Hot Jazz Records. 2005.

Osobní korespondence

HAASE, Miloš. *Citace dopisu* [elektronická pošta]. Message to eliska.cilkova@gmail.com, 20. července 2020 10:50 [cit. 2020-07-20]. Osobní komunikace. Skladatel Miloš Haase byl blízký přítel Svatopluka Havelky.

HAVELKA, Svatopluk. Slovo do programu. In: VRÁBEL, Petr. *Citace dopisu* [elektronická pošta]. Message to eliska.andrsova@gmail.com, 10. dubna 2020 10:54 [cit. 2020-10-04]. Osobní komunikace.

MOJŽÍŠ, Vojtěch. *Citace dopisu* [elektronická pošta]. Message to eliska.cilkova@gmail.com, 15. srpna 2020 13:07 [cit. 2020-09-15]. Osobní komunikace.

ŠUPKOVÁ, Daniela. *Citace dopisu* [elektronická pošta]. Message to eliska.andrsova4@gmail.com, 13. prosince 2020 10:00 [cit. 2020-07-07]. Osobní komunikace.

VRÁBEL, Petr. *Citace dopisu* [elektronická pošta]. Message to eliska.andrsova@gmail.com, 10. dubna 2020 10:54 [cit. 2020-10-04]. Osobní komunikace.

Seznam obrázků

Obr. 1 Kresba šestnáctiletého Svatopluka Havelky.....	16
Obr. 2 Svatopluk Havelka.....	23
Obr. 3 Orchestrace <i>Valašského pochodu</i>	25
Obr. 4 Kresba Svatopluka Havelky na rukopisné partituře skladby <i>Valašský pochod</i>	25
Obr. 5 Svatopluk Havelka: <i>I. symfonie</i> (začátek druhé věty, rychlá melodie v klarinetu odkazující k lidové hudbě).....	29
Obr. 6 Pokračování tématu klarinetu z předchozího obrázku.....	29
Obr. 7 „ <i>Přeintonování</i> “ vedlejšího tématu první věty Havelkovy symfonie podle Jaromíra Havlíka.....	30
Obr. 8 Svatopluk Havelka: <i>Chvála světla</i>	34
Obr. 9 Detroit Institute of Arts (fresky Diega Rivery)	35
Obr. 10 Detroit Institute of Arts (fresky Diega Rivery)	35
Obr. 11 Detroit Institute of Arts (fresky Diega Rivery)	36
Obr. 12 Diskuze nad elektroakustickou hudbou (vpravo je Svatopluk Havelka, vedle něj sedí Václav Trojan).....	38
Obr. 13 Ukázka zápisu číslovaných klastrů ve skladbě <i>Heptameron</i>	42
Obr. 14 Tabulka tónových klastrů v šesté větě skladby <i>Heptameron</i>	43
Obr. 15 Tabulka tónových klastrů v Havelkově skladbě <i>Pěna</i>	44
Obr. 16 Svatopluk Havelka – <i>Pěna</i> , kopie rukopisné partitury	48
Obr. 17 Předpisy pokynů pro hráče a vypsání paličky bicích nástrojů.....	49
Obr. 18 Ukázka ze skladby <i>Pěna</i>	50
Obr. 19 Libreto. Svatopluk Havelka – <i>Pyrrhos</i>	52
Obr. 20 Portrét Ernesta Che Guevary	55
Obr. 21 Úvodní aleatorní plochy ve smyčcové sekci	55
Obr. 22 Svatopluk Havelka: <i>Hudební obraz o Che Guevarovi</i> (začátek prvního tématu skladby, v sekci viol)	56
Obr. 23 Druhé téma, začínající od změny tempa, takt 38.....	57
Obr. 24 Třetí téma Havelkovy skladby (kryptogram C-h-e v trombonové melodii).....	58
Obr. 25 Počátek obrazu krize a katastrofy v Havelkově partituře, aleatorní plochy v dřevěných dechových nástrojích (tento úsek graduje až do dynamiky <i>ff</i>).....	59
Obr. 26 Panychida za Che Guevaru.....	60

Obr. 27 Příprava vstupu Internacionály (v taktu 245 se v obsazení lesních rohů a čtvrté trumpety objevuje 3. téma)	62
Obr. 28 Začátek citace Internacionály (druhý takt zleva, v instrumentaci trumpet)	63
Obr. 29 Pokračování Internacionály v obsazení trumpet.....	64
Obr. 30 Hieronymus Bosch: Zahrada pozemských rozkoší, rok vzniku 1503–1504	66
Obr. 31 Hieronymus Bosch: Vůz sena, rok vzniku 1485–1490	68
Obr. 32 Rozvoj úvodního souzvuku v Poctě Hieronymu Boschovi (vývoj kontrabasů během celé I. části kromě závěrečných 7 taktů ve znějící poloze).....	69
Obr. 33 Hlavní motiv ve znějící poloze.....	69
Obr. 34 Svatopluk Havelka: Disparátní prvky ve skladbě Pocta Hieronymu Boschovi	72
Obr. 35 Svatopluk Havelka: Zaznívání durových souzvuků v závěrečné části skladby <i>Pocta Hieronymu Boschovi</i>	75
Obr. 36 Poutník vyobrazený na venkovních křídlech triptychu <i>Vůz sena</i> , který je viditelný, pouze když je triptych zavřený	76
Obr. 37 Magister Perotinus: Začátek a konec chorálu <i>Sederunt principes</i> (Graduale, Sancti Stephani Protomartyris. 1199)	85
Obr. 38 Magister Perotinus: Začátek a konec chorálu <i>Sederunt principes</i> (Graduale, Sancti Stephani Protomartyris. 1199)	85
Obr. 39 Svatopluk Havelka: Zhudebnění Chorálu <i>Sederunt principes</i>	85
Obr. 40 Svatopluk Havelka: Zhudebnění Chorálu <i>Sederunt principes</i>	86
Obr. 41 První zaznění chorálu <i>Ktož jsú boží bojovníci</i> v trombonech.....	87
Obr. 42 Svatopluk Havelka (začátek čtvrté věty).....	88
Obr. 43 Citace antifony <i>Media vita in morte sumus</i> v basech	89
Obr. 44 Citace antifony <i>Media vita in morte sumus</i> v basech	90
Obr. 45 <i>Profeteia</i>	96
Obr. 46 Úsek s prokomponovanými glosoláliemi (scan kopie rukopisu).....	99
Obr. 47 Úsek s prokomponovanými glosoláliemi (scan kopie rukopisu).....	100
Obr. 48 Začátek skladby <i>Znamení časů</i> (první melodie flétny)	104
Obr. 49 Šestá melodie v závěru první věty <i>Znamení časů</i>	104
Obr. 50 Začátek skladby <i>Taneční symfonieta</i> , zvětšených prvních 6 taktů.....	106
Obr. 51 Začátek skladby <i>Taneční symfonieta</i> , zvětšených prvních 6 taktů.....	106
Obr. 52 Ukázka z čistopisu <i>Taneční symfoniety</i>	107
Obr. 53 Titulní strana čistopisu <i>Taneční symfoniety</i> s odkazem na Matoušovy verše	108
Obr. 54. Druhé téma Svatopluka Havelky	109

Seznam tabulek

Tab. 1 Forma hudební kompozice	68
--------------------------------------	----

Seznam příloh

Příloha 1 Ukázka z nepublikovaného rozhovoru „4.2. Rozhovor aneb vyhlížení obsahu“....	140
Příloha 2 Poznámky skladatele k orchestrální skladbě <i>Profeteia</i> nalezené v pozůstalosti Svatopluka Havelky	142
Příloha 3 Poznámky do programové osnovy ke skladbě <i>Heptameron</i>	144
Příloha 4 Změny v partituře „ <i>Znamení časů</i> “, které skladatel provedl po premiéře.....	145
Příloha 5 Index Svatoopluka Havelky	146
Příloha 6 Ukázky objevených komorních skladeb, které se nacházejí v pozůstalosti Svatopluka Havelky. „ <i>Fanfára pro vesničky SOS</i> “ a <i>Evening Song</i>	148
Příloha 7 Kresby a malby Svatoopluka Havelky nalezené v pozůstalosti skladatele.....	149

Přílohy

Příloha 1 Ukázka z nepublikovaného rozhovoru „4.2. Rozhovor aneb vyhlížení obsahu“

4.2. Rozhovor aneb vyhlížení obsahu

Vyrůstal jste v evangelickém kulturním prostředí. Přesto jste svůj skladatelský vzestup zahájil jako mladý marxisticky orientovaný intelektuál. Po pětadvaceti letech nevíry ale nastal váš zásadní životní obrat. Opět jste našel cestu zpět k Bohu. Mohl byste svůj sestup do ateistického pekla a následné vzkříšení k životu věčnému v Ježiši Kristu blíže filozoficky přiblížit?

Moji rodiče přestoupili po první světové válce z katolického prostředí do tradičního evangelického sboru na Valašsku. Já jsem byl tímto prostředím v mládí značně ovlivněn, zejména věroučně. Teologie, která tehdy převládala i praktický život víry byli na jedné straně velmi dobré a krásné, ale na druhé straně do církve silně pronikaly vlivy velmi problematického pojetí křesťanství. Konkrétně šlo o liberální teologii. Mnoha otázkám jsem prostě nerozuměl. Aniž bych chtěl kohokoli za něco kritizovat, zůstaly mi odpovědi na ně zapečetěny a časem vedly k tomu, že jsem o svou víru úplně přišel. Do mých dvaceti sedmi let jsem měl stále vědomí, že jsem křesťan i přesto, že intenzita prožitku a hloubka mého vztahu s Bohem nebyla nijak výrazná. Navíc, když jsem byl v Praze na studiích, styk s některými studenty bohosloví paradoxně narušil mé věroučné jistoty.

Nejsilnějším impulzem k mému odpadnutí ale byla na sklonku léta 1952 návštěva Číny, kde jsem byl na tříměsíčním zájezdu s Armádním uměleckým souborem. V Číně jsem prožil neobyčejně intenzivní dotyk pro mě doposud neznámé kultury, nesmírně vyspělé a krásné. Setkával jsem se s lidmi, kteří mě zejména po stránce citové přímo ohromovali svou čistotou a upřímností. Když jsem si uvědomil jejich ateistická životní východiska, vyrostl ve mně veliký otazník. Je ale také fakt, že v té době jsem byl od Boha již tak vzdálen, že jsem i díky této zkušenosti přestal praktikovat křesťanský život, totiž navštěvovat bohoslužby, modlit se, studovat Písmo atd. Od té doby jsem se stal bezvěrcem a trvalo to celých pětadvacet let.

Moje vnitřní argumenty proč nevěřím se mi tenkrát zdály být velmi silné, zejména pak ty, že křesťané nezabránili dvěma světovým válkám, že se nevyrovnali s materiální bídou lidí. Došel jsem k názoru, že sociální problematiku začali řešit až komunisté a ~~poté i nacisté~~, takže akční radius křesťanů a jejich vnitřní duchovní síla veškerá žádná. Křesťanství, to jsou jenom prázdná slova a „skutek utek“, jak se lidově říká. V tomto smyslu jsem byl jistým způsobem nepřímo utvrzován činností profesora Josefa Lukla Hromádky, který sice zůstal věřícím a příkladem pro křesťany, ale navázal úzkou spolupráci s komunisty.

Neodolatelně jsem inklinoval k myšlence radikálního socialismu, až komunismu. Přesto jsem hluboce přesvědčen o tom, že jestliže mé tehdejší tvůrčí plody (to byla má 1. symfonie a pak ideologicky silně vypjatá Chvála světla na základě marxistické materialistické utopie) měly takovou, řekl bych silnou uměleckou potenci, bylo to zajisté tím, že ve mně ještě stále doutnalo to dobré, určitá vnitřní síla, kterou ve mně zanechalo křesťanství.

Mé radikální levicové smýšlení jsem samozřejmě nemohl veřejně prezentovat, neboť bylo v opozici vůči onomu moskevskému modelu socialismu. V srpnu 1968 se potvrdil můj názor, že sovětský model je skutečně odporný, že je naprostou zradou socialistických ideálů a že v něm jde pouze o mocenskou hru a manipulaci s národy, které nemají žádnou možnost svobodně se vyslovit. Tyto události mě hluboce ranily.

Jedno jsem tedy opustil a to druhé mne nemohlo uspokojit, neboť se ukázalo zrovna tak problematickým. Z toho se v roce 1969 odvíjela má práce na symfonickém obrazu Ernesto Che Guevara. Zároveň jsem ale ztrácel půdu pod nohama, takže na počátku sedmdesátých let má osobní krize vyvrcholila nechutí k životu a uchýlením se k alkoholu.

Uvědomil jsem si ale, že pokud nechci odstartovat svůj rychlý konec, musím se alkoholu bezpodmínečně zbavit. To se mi ~~po nějaké době~~ skutečně ~~zázrakem~~ podařilo, takže dodnes abstinuji. Velký podíl na tom má také manželka, která statečně nesla můj zápas se mnou a velmi mi pomohla.

Příloha 2 Poznámky skladatele k orchestrální skladbě *Profeteia* nalezené v pozůstalosti Svatopluka Havelky

Svatopluk Havelka: Profeteia

Skladba pro symfonický orchestr, dětský sbor a varhany (ad lib.).
(Užito biblického textu)

Spisovatel Kurt Vonnegut jr. říká: "Uvažoval jsem tu a tam, k čemu je vlastně umění dobré. To nejlepší, nač jsem přišel, nazývám teorií kanárka v uhlém dole. Tato teorie říká, že umělci jsou pro společnost užiteční svou citlivostí. Jsou to mimochodem citliví lidé. Převalí se na záda jako kanárek v zamořeném dole dřív, než si robustnější typy uvědomí, že vůbec nějaké nebezpečí existuje." Souhlasím s Vonnegutovou teorií už také proto, že jí chápu jako teorii "varování" a "strážné služby", že z ní vyzařuje dojemná starost o bližního a snaha podat pomocnou ruku i prostřednictvím uměleckého sdělení. "Naše" století, které prošlo hrůznými jatkami dvou světových válek (a hrozba třetí visí jako "Damoklův meč" nad hlavami současníků) zrodilo umění, kterému dalo do vínku apel být "hlasem volajícího" a "strážcem majáku". Každá méně odpovědná role umění je únikem z reality a cestou k útěsné a sladké lži kýče. Naproti tomu - stavění na odív jevy vnější a špekující a oblíba bezvýhodných a děsivých nálad u eklektických formátů plodí open nechvalně známý "kult ošklivosti", který umělecké publikum tak tvrdošíjně a právem odmítá. "Znamení času" na konci tohoto ^{tisíci} letí (nukleární arzenály mohou "vyrobit" milion šest set tisíc "Hirošim", hlad a přelidnění v třetím světě, ekologický kolaps, ozónová díra, AIDS, narkomanie, okultismus...) nedávají ovšem, nahlíženo statisticky, žádný důvod k optimismu.

Přes tato zjištění a bez útěku do iracionality jsem chtěl svou skladbou vyjádřit odlišný výklad skutečnosti než bývá u některých módních katastrofických a pesimistických póz pokládáno za vysoce moderní. Jednovětá symfonická skladba s účastí dětského sboru a

varhan (ad libitum) je inspirována poměrně krátkým textem ze starozákonního proroka Jóae (polovina 8. stol. před n.l.), který na rozdíl od charakteru většiny starozákonní profetie zvěstuje "dobrou zprávu". Jedinečnost obsahu jeho poselství lidem "čistého srdce" je zdůrazněna též doslovnou citací v novozákonní knize Skutků apoštolských (2. kapitola, verše 16-21). Událost prvních křesťanských letnic (r. 30) je zde interpretována jako uskutečnění radostného zasiíbení, které odkazuje na Jóaelovo "předpovědění" před dávnými časy. (Po rozsáhlé orchestrální introdukci přednáší dětský sbor zpívanou glosolálii, pak vlastní text proroctví v lahodné lukášovské řečtině a v monumentálním závěru zaznívá radostná jubilace celého provozovacího aparátu.)

Nepochybuji o tom, že ta přítomná "apokalyptická znamení času" integrují i tu "dobrou zprávu" starého proroctví i tu "událost letnic", jak je patrné z narůstající naděje a očekávání "života přicházejícího věku", z touhy po opravdové bratrské lásce a míru mezi lidmi a v neposlední řadě, v šíři i hloubce duchovní obnovy v těchto "posledních dnech" druhého tisíciletí.

Svatopluk Havelka

Osnova programového textu:

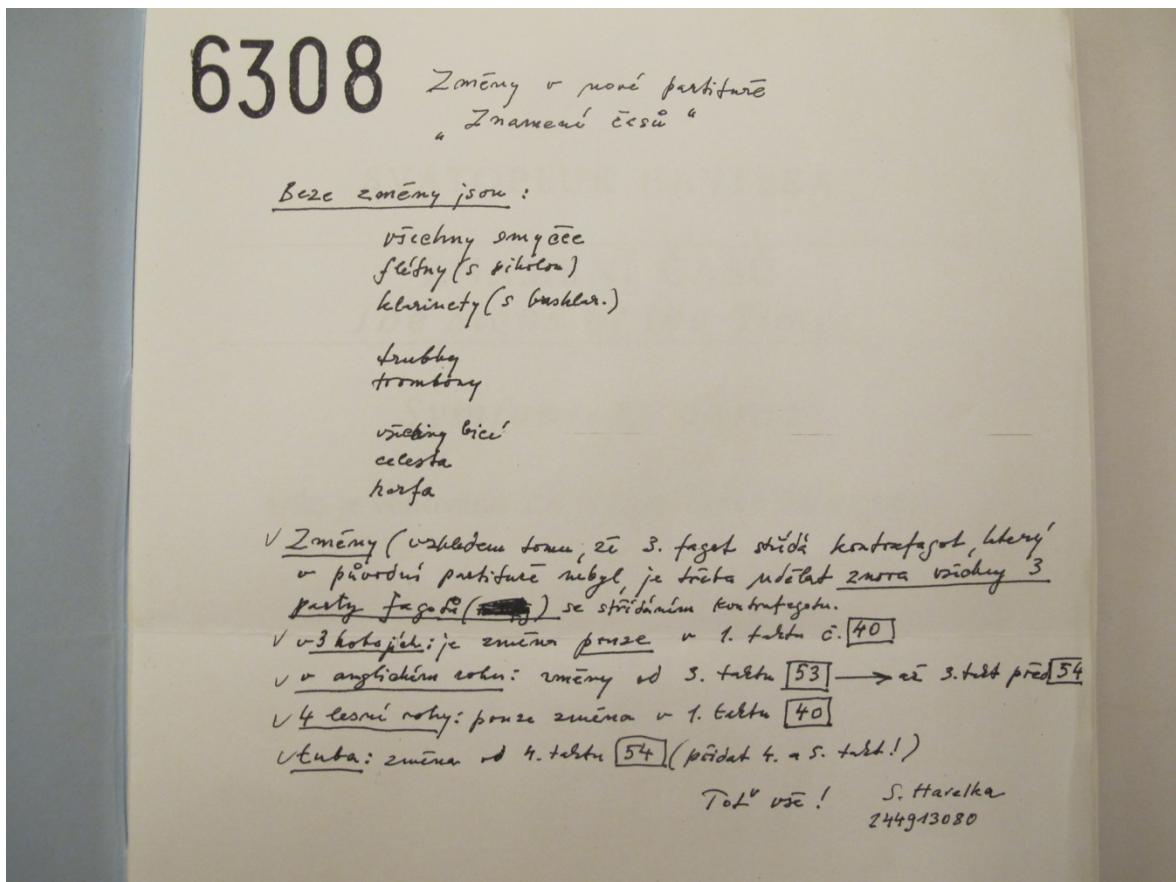
Název „Heptameron“ volně odvozen z knihy Markéty Navarrské, cyklu povídek milostného a citového života renesančních lidí. Přelom 15. a 16. století.

Vnější podoba- hepta-sedm, v závěrečné básni: ff „nutno to zazpívat na s e d m e r o způsob“, obsah titulu u S.H. rozšířen o žánr lyriky přírodní a reflexivní.

Hlavní myšlenka a vyznění cyklu: jakési obdobné neumannovaké ~~„renouveau“~~ „renouveau“, obroda smyslů, milostného citu, okouzlení přírodou. Úvodní básně otvírá problematiku. Ne „únava životem“, ale některými jeho jevy. Ve způsobu vyjádření averze k romantickému rozcitlivění a autostylisaci- a k civilizačnímu cynismu a banalitě. Opozice vůči efemérním směrům dogmaticky zdůrazňujícím jednotlivé formové prostředky.

Lyrický pendant „Chvály světla“. Zdravými, silnými, obrozenými smysly blíže ke skutečnosti. Ve „Chvále“ „člověk je tvůrcem mezi druhými“- zde „člověkem a hrouda si sdílují rytmus nitra svého“. Intimní sdělení, „éducation sentimentale“ člověka naší doby. Lyrické texty seřazeny v dramatickém půdorysu, od palčivých otázek k filosofickému vyznění „Velkého a slavného léta“.

Ztvárnění: Potřeba syntézy stylu vokálního a instrumentálního. Důraz na melos podepřený „vnitřním zpěvem“. Redukce skupiny smyčců, která nehraje úlohu tradičního zvukového tmelu, individualisace její funkce, rozšíření úlohy timbrů a rytmických nástrojů, rozšíření a zrovnoprávnění bicích nástrojů a málo užívaných nástrojů /xylomarimba, vibrafon, elektrofonická kytara/ mezi ostatními zvukovými činiteli, instrumentalizace lidského hlasu a metroritmické svázání recitace, recitovaný „recitativo accompagnato“ ~~jakax~~ ne jako činitel spojo- va cí, ale jako vedoucí hlas symfonické věty. V „Snídání v trávě“ celý orchestr upraven na baterii, „Bělostný měsíc alt sólo bez doprovodu, „Notturmo“ kantiléna proměnná ve vibraci všech zvuků orchestru. V „Intermezzu“ moderní uchopení zvukomalby, u S.H. typické vynechávání basových ^{poloh} v delších úsecích skladby, vnější přehlednost makrostruktury a velmi rytmicky komplikované dění v malých strukturách skladebného organismu. Oproti „Chvále“ výraz subtilnější, komornější, barevnější. Velká náročnost na interpretaci. Prolomení hráze symfonických konvencí, pronikání impulzů z jiných žánrů a snaha po stylovém vyjádření odpovídajícímu citění dnešního člověka.



²⁸³ Archiv České filharmonie.

Příloha 5 Index Svatopluka Havelky²⁸⁴

**SEZNAM
PŘEDNÁŠEK,
(INDEX LECTIONUM)**
do kterých byl zapsán
jako řádný(á) posluchač(ka)
(quas se frequentaturum rite professus est)

Svatopluk Havelka

Rodiště (oriundus) Vrbiice

Otec (pater) Bohumil Havelka

Zapsán na fakultě
(Inscriptio in facultate)

filosofické

UNIVERSITY KARLOVY V PRAZE.
(Universitas Carolinae Pragensis)

14. VIII. 1945
9. VIII. 1945

Posluchačovo jméno (studiosí nomen): Svatopluk Havelka
běh stud. roku 1945/46
Semestre 2. ročník
Fakulta (Facultas) 1

Název přednášky (Index scholarum et nomina magistorum)	Počet hodin (Quod per heb- dom- horas)	Svržení kvěsturo- vo o zápisu a za- placení kolektív- něb osobně (Recepti. nomina diplacurum solutus aut immunitatem testatur quæstor)	Svržení přednášející- o zápisu (Receptum mag- testatur magi-)
Kozák, Filos. seminář	2		
30. X. 1945 Fad. Panaha Hutter, Jednotka ve středověku	3		
Hutter, O hudebníu prahu	2		
Hutter Proseminář hudební vědy	2		

Prozatímní zápis
KVĚSTURA UNIVERSITĚ KARLOVY
V Praze dne 11. XI. 1948

Libich,
Hudební pedagogika 2

Libich,
Hudební pedag. seminář 2

ABSOLUTORIUM!

Zaplaceno za poplatek a osmihor. kolek 20.-

dne 19. 6. 40. pod plátkem 8624 podpis Pauer

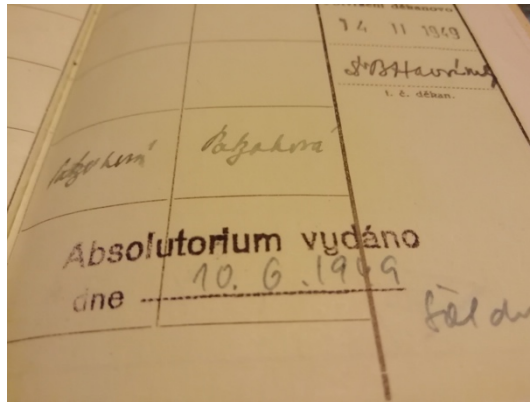
Vydáno dne

Pro další úřední záznamy:

Vyhověl výnosu MSVU
č. 1 - 235.271/48-VII
dne 26. I. 1949

1. 20.3. 1949

²⁸⁴ Fotografie pořídila dcera Svatopluka Havelky, Daniela Šupková.



Příloha 6 Ukázky objevených komorních skladeb, které se nacházejí v pozůstalosti Svatopluka Havelky. „Fanfára pro vesničky SOS“ a Evening Song.

"Fanfára pro vesničky SOS"
(věnováno Hudebnímu rozkladu) Svatopluk Havelka

Gravemente ♩ = 126

4 Trombe C

24. 5. 1973

evening
song

svatopluk havelka
1973

Příloha 7 Kresby a malby Svatopluka Havelky nalezené v pozůstalosti skladatele



