

MgA. Ing. Eliška Andršová
Obrazy a vize v orchestrálním díle Svatopluka Havelky
Imagery and Visions in the Orchestral Works of Svatopluk Havelka
Disertační práce UK FF, Ústav hudební vědy, Praha 2021, 150 s., notové příklady a obrázky v textu
Posudek oponentky

Ve své disertační práci se MgA. Ing. Eliška Andršová rozhodla věnovat životu a tvorbě Svatopluka Havelky (1925–2009), který patřil bezesporu k nejvýraznějším skladatelským osobnostem české hudby druhé poloviny 20. století. Soustředila se přitom pochopitelně pouze na část skladatelova rozsáhlého díla. Vymezení „orchestrální dílo“, které se objevuje v názvu práce, přitom není přesné, neboť zvolený výběr zahrnuje i díla s účastí vokální složky – kantáty a oratorium.

Práce Elišky Andršové je rozdělena do šesti hlavních oddílů nebo kapitol, z nichž první dvě pojednávají stav bádání a přinášejí stručný životopis skladatele, zatímco všechny další se věnují primárně jeho tvorbě. Ve shodě s chápáním dosavadní nepočtené literatury se i autorka disertace přiklání k rozčlenění Havelkova tvůrčího vývoje na tři etapy, a věnuje se postupně dílům z let 1949–1960 (kap. 3), dílům z 60. let 20. století (kap. 4) a dílům vzniklým postupně od 70. let až do přelomu 20. a 21. století (kap. 5). Šestá kapitola pak přináší autorčiny úvahy o inspiračních zdrojích tvorby Svatopluka Havelky a jejich problematice.

Kapitola 1 Stav bádání obsahuje v poněkud neuspořádané a neúplné podobě výčet dosavadní literatury k tématu, včetně studentských kvalifikačních prací. Zmínky o literatuře jsou zařazeny jednak na začátku této kapitoly (s. 10) a jednak – poněkud nelogicky – v jejím závěru, v podkapitole 1.1.2 Ostatní prameny (s. 12–14). Až na výjimky chybí důkladnější kritické zhodnocení přínosu či případných nedostatků zmiňovaných prací, a to především s ohledem na autorčino vlastní tázání. U několika citovaných prací (srov. např. s. 10) postrádám bližší bibliografické údaje. Uvedené práce, ale i některé další, navíc nejsou ani zahrnuty v seznamu pramenů a literatury v závěru disertace. Z rozsáhlejších knižních publikací postrádám např. odkaz na pojednání Jaroslava Smolky *Česká kantáta a oratorium* (1970). – Pokud jde o prameny, získala autorka práce, jak píše, „neomezený přístup“ k pozůstalosti Svatopluka Havelky, uložené dosud v skladatelově rodině, a mohla tedy z této příznivé okolnosti s výhodou čerpat. Ve svém textu (s. 11–12) podává stručný přehled o obsahu této pozůstalosti, tj. především o skladatelových autografech (partiturách) a o jeho vesměs přijaté korespondenci. Co v tomto oddílu o pramenech postrádám, jsou údaje o případném uložení dalších důležitých pramenů, jež se v pozůstalosti nenacházejí. Tyto informace – konstatující vesměs ztrátu či nevěstnost autografů určitých kompozic – se v neúplné a rozptýlené podobě nacházejí na několika málo místech v dalším textu. – V oddílu 1.1.2 (s. 12) řadí autorka správně mezi prameny také dobové recenze a rozbory Havelkových skladeb, publikované tehdy, podobně jako rozhovory se skladatelem, především v časopisu *Hudební rozhledy*. Bohužel, v následujících kapitolách 3–5 tyto texty sice poměrně extenzivně cituje, ale nezachází s nimi jako s prameny, jež musí být pokaždé podrobeny kritické interpretaci a vyhodnocení. Naopak, ponechává je vesměs bez komentáře, což vzbuzuje dojem, že se nad nimi a nad historickým kontextem, v němž vznikaly, kriticky nezamýšlí a víceméně přejímá stanoviska a názory tehdejších autorů (srov. též níže).

Kapitola 2 Životopis Svatopluka Havelky (s. 15–23) je stručná. Zpracována je převážně na základě vybraných prací z těch, jež jsou zmíněny v předchozí kapitole, a částečně také na základě autorčina studia Havelkovy pozůstalosti a svědectví skladatelovy dcery. K dílčím, ale cenným doplněním a upřesněním údajů v dosavadní literatuře patří informace o skladatelově studiu na Filosofické fakultě University Karlovy v Praze, kterou autorka také poněkud „nelogicky“ zařadila do pouhé podčarové poznámky (pozn. 24, s. 17).

V kapitolách 3–5 se Eliška Andršová postupně zabývá Havelkovými orchestrálními resp. vokálně orchestrálními díly z jednotlivých tvůrčích období (srov. výše). Pozornost věnuje jmenovitě skladatelově *I. symfonii* (1956, s. 27/28–30, z toho téměř celou s. 29 zaujímá notová ukázka) a kantátě *Chvála světla* (1959) na slova S.K. Neumanna (s. 30/31–33). Dále jsou to skladby *Heptameron* pro zpěvní hlasy, recitátora a orchestr na slova S.K. Neumanna, J. Wolker, V. Nezvala a P. Verlaina (1964, s. 39–42, 45), orchestrální věta *Pěna* podle stejnojmenné básně Hanse Magnuse Enzensbergera (1965), baletní hudba *Pyrrhos* (1971), symfonický obraz pro orchestr *Ernesto Che Guevara* (1970, oddíl 4.2, s. 52–65, s četnými notovými příklady) a *Pocťa Hieronymu Boschovi* pro orchestr (1974, oddíl 4.3, s. 65–75, opět s obrazovými a notovými ukázkami). Z kompozic z posledního období tvorby, v němž se skladatel obrací k duchovním námětům, věnuje autorka v kap. 5 (s. 77nn.) největší pozornost celovečernímu oratoriu *Jeroným Pražský* (1984, prov. 1987), a dále stručněji zmiňuje skladby *Profeteia* pro orchestr, dětský sbor a varhany (1988), *Znamení časů* (1996) a *Taneční symfonieta* (2001) pro orchestr.

V úvodu autorka píše, že cílem této disertační práce je prozkoumat Havelkovo orchestrální dílo se zaměřením na hlavní kompoziční postupy ve spojení s mimohudebními inspiračními zdroji (s. 9). Domnívám se, že v předloženém textu se jí příliš nepodařilo tohoto cíle dosáhnout – zejména pokud jde o bližší charakteristiku a hlubší analýzu oněch hlavních kompozičních postupů a jejich proměn v průběhu let. Až na částečnou výjimku oratoria o Jeronýmovi Pražském jsou autorčiny komentáře ke kompoziční problematice pojednávaných skladeb velmi stručné a omezují se v zásadě na elementární popisy vnější formy a na upozornění na některé harmonické a instrumentační zvláštnosti (klastry, pojednání bicích nástrojů, atp.) Tyto charakteristiky jsou přitom spolu s informacemi o vzniku skladeb a jejich prvních provedeních často doslova přejímány z výše zmíněných dobových recenzí a v některých případech dokonce z obalů LP desek a z CD bookletů. V textu práce se kromě toho objevuje řada „nešikovných“, nepřesných i chybných formulací; bibliografické odkazy jsou na více místech neúplné anebo zcela chybí. Některé konkrétní příklady:

Abstrakt (nestr.): „...vychází Havelkův kompoziční jazyk z tradice evropské hudby 20. století“ (resp. angl. „...the tradition of modern European music of the 20th century...“; podtrhla jg) – co přesně autorka touto „tradicí evropské hudby“ resp. „tradicí moderní evropské hudby“ míní?

s. 10: bakalářská práce Lukáše Hradila a disertační práce Slavomíra Hořinky a Jana Duška – chybí bližší bibliografické údaje, jak v podčarové poznámce, tak také v seznamu pramenů a literatury v závěru práce
s. 11: kapitola 1.1 Prameny – uvádí výčet notových autografů a korespondence, jež jsou uloženy ve skladatelově pozůstalosti, avšak chybí údaje o notových i písemných pramenech uložených na jiných místech (v jiných institucích), případně o tom, které z těchto pramenů, zejména notových autografů, jsou t.č. ztraceny nebo neznámé. (Ojedinelé informace tohoto druhu jsou víceméně náhodně roztroušeny v dalším textu.)

s. 14, pozn. 7–9: bibliografické údaje jsou neúplné – chybí odkazy na čísla stránek; podobně je tomu v řadě poznámek v dalším textu

s. 16: chybí bližší popiska ke kresbě šestnáctiletého Svatopluka Havelky – dochovala se v autorově pozůstalosti?

s. 17, pozn. 24: informace obsažená v této poznámce by patřila spíše do hlavního textu

s. 27: „V první dobové recenzi od Antonína Hořejšího...“ – správně: od Antonína Hořejše, srov. s. 28, pozn. 62; v Seznamu pramenů a literatury je na s. 129 uveden příslušný bibliografický odkaz dvakrát pod dvěma různými, v obou případech nesprávně napsanými jmény: HOREJS, Antonín a HOŘEJŠÍ, Antonín

s. 28: „časově disproporce jednotlivých vět“ u Šostakoviče a u Havelky (podtrhla jg) – termín „disproporce“ má podle mě dosti silné negativní konotace, na místě by byl podle mě jiný, „neutrální“ termín; u Šostakoviče i u Havelky šlo přece o kompoziční záměr, a nikoliv o nepodařené formové řešení symfonického cyklu

s. 29: „užití...lidových nápěvů“ v Havelkově I. symfonii – jak je to myšleno, jedná se snad o citace nápěvů lidových písní?

s. 30–31: „Po uvedení *I. symfonie* byl v tehdejší Československu komunismus již dlouhou dobu hlavním názorovým proudem“ – s tímto tvrzením nemohu souhlasit, a to v několika ohledech:

a) komunistický převrat byl v Československu proveden v únoru 1948, neboli, v roce premiéry Havelkovy symfonie (1956) uplynulo od této události pouhých 8 let, což je historicky vzato velmi krátká a nikoliv dlouhá doba; navíc, v témže roce 1956 se konal přelomový XX. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu, na němž tehdejší 1. tajemník KSSS Nikita Chruščov odsoudil stalinské praktiky a tzv. kult osobnosti, a konec 50. let a následně 60. léta pak přinesly i do tehdejšího Československa částečné politické uvolnění; pod dojmem odhalení XX. sjezdu KSSS propuklo také v témže roce 1956 v Maďarsku protikomunistické povstání, které bylo krvavě potlačeno sovětskými tanky

b) kdo byl nositelem onoho „hlavního názorového proudu“? Měla a má autorka na mysli vládní a stranické špičky a vedoucí politické funkcionáře, anebo řadové obyvatele? Myslím si, že se s tímto „hlavním názorovým proudem“ ztotožňovaly desítky tisíc a statisíce prostých lidí, kteří byli v roce 1953 v důsledku tzv. měnové reformy ožebračeni o zbytky svých úspor, nebo malí a střední živnostníci, kterým byly jejich živnosti a obchůdky znárodněny (neboli ukradeny), anebo zejména zemědělci, kterým byla podobným způsobem ukradena půda, na níž předtím hospodařily generace jejich předků a kteří byli často násilím donuceni vstoupit do zemědělských družstev? – srov. film Vojtěcha Jasného *Všichni dobří rodáci* s hudbou Svatopluka Havelky, který autorka také zmiňuje ve své práci

c) pokud se pamatují, tak se ani v oficiální ideologické doktríně a propagandě nemluvalo o tom, že bychom se nyní (= po r. 1948) rázem ocitli v komunismu – což měla být jakási ideální společnost, k níž se mělo dospět někdy ve vzdálené budoucnosti; oficiálně byla Československá republika (ČSR) po r. 1948 lidovou demokracií, což bylo zakotveno i v poučkové Ústavě, a cílem, k němuž se směřovalo, mělo být nejprve vybudování socialismu; teprve poté se mělo přistoupit k budování komunismu; o tom, že socialismus v Československu byl již vybudován, rozhodla Celostátní konference Komunistické strany Československa (KSČ) pod vedením tehdejšího prezidenta republiky a zároveň nejvyššího stranického představitele (= prvního tajemníka ústředního výboru KSČ) Antonína Novotného v roce 1960; bylo to pak vtěleno i do Ústavy a název státu se změnil na Československá socialistická republika (ČSSR); v roce 1960 byla také vyhlášena rozsáhlá amnestie, při níž vyšla z vězení řada politických vězňů, odsouzených v 50. letech k doživotním anebo mnohaletým trestům; nicméně o tom, že by se po vybudování socialismu mělo nyní po r. 1960 přistoupit k budování komunismu, se (pokud si pamatují) jak v 60. letech, tak také v období „normalizace“ po r. 1970 jaksi přestalo mluvit

s. 31: „Kantáta *Chvála světla*...zazněla poprvé v roce 1959 na sjezdu komunistické mládeže“ – odkud má autorka tuto informaci? Dostupné slovníkové aj. zdroje uvádějí vesměs rok 1959 jako datum dokončení kompozice, zatímco premiéra se uskutečnila, pokud se nemýlím, v roce 1961; a údajný sjezd komunistické mládeže se v roce 1959 ani 1961 nekonal a ani nemohl konat, protože organizace, která by se nazývala „komunistická mládež“, v té době neexistovala; oficiální mládežnickou organizací byl v letech 1949–1968 Československý svaz mládeže (ČSM)

s. 32, pozn. 75: „...které se staly jednou ze zakládajících složek Komunistické strany Čech“ – správně: Komunistické strany Československa

s. 37: čeští a slovenští skladatelé se seznamovali s Novou hudbou nejprve na festivalu Varšavská jeseň (Varšavský podzim – po r. 1956); do Darmstadtu jezdili někteří z nich až od 60. let

s. 42: „...orchestr, jemuž Havelka instrumentuje úderné klastrové souzvuky...“ (podtrhla jg) – podle mě syntakticky nesprávná formulace; podobně na řadě jiných míst textu

s. 52: [Havelka] „jako nadšený člen komunistické mládeže...“ – opět, kde vzala autorka tuto formulaci? srov. výše pozn. k straně 31; navíc: v polovině 60. let dovršil Havelka čtyřicítku, takže se už jen těžko mohl řadit mezi „mládež“ – Československý svaz mládeže byl podle stanov určen pro mládež mezi 15 a

26 lety; poté se „nejuvědomělejší“ členové ČSM stávali členy KSČ (nebo spíše byli do řad KSČ navrhováni a více či méně dobrovolně nabíráni); je ovšem pravda, že vedoucí funkcionáři ČSM byli vesměs zasloužilí komunističtí „harcovníci“ v pokročilém středním věku

s. 56: „Nejprve je [téma] instrumentováno do skupiny sedmi nástrojů ...“ – srov. výše pozn. k straně 42; obdobných formulací je v dalším textu hodně, ale už je nebudu jednotlivě komentovat

s. 61: „...použití tonálního materiálu komunistické hymny...“ [= *Internacionály*] – správně: ...hymny mezinárodního dělnického hnutí...; níže je podobná nepřesná formulace „...stala se hymnou socialismu“

s. 62: trumpeta – nespisovný název příslušného žesťového nástroje; níže se objevuje ještě několikrát

s. 65: „...kdy docházelo ke znárodnování majetku sedláků a vytváření zemědělských družstev na pozadí politických procesů“ – srov. výše poznámku (komentář) k s. 30–31; pokud šlo o majetek sedláků, tzn. především o půdu, tak ta jim nebyla oficiálně (podle zákona) „znárodněna“, neboli převedena do vlastnictví státu, ale museli ji odevzdat do společného vlastnictví jednotného zemědělského družstva (JZD); podobně velký dobytek: krávy, prasata, a tenkrát i koně; do JZD vstupovali někteří zemědělci víceméně dobrovolně, zvláště ti chudší anebo takoví, kteří nevlastnili žádnou zemědělskou půdu a živilo se sezónně jako nádeníci a pomocníci při sklizních; proti těm, kteří se vstupu do družstva bránili, používaly tehdejší stranické a státní orgány různě odstupňovaný nátlak a represí, od stanovení nepřiměřeně vysokých „dodávek“, tzn. odvodů z veškeré produkce usedlosti a trestů za jejich nesplnění, přes vyvlastnění veškerého majetku těch nejbohatších sedláků a jejich nucené vystěhování do úředně přikázaného místa pobytu, až po tresty vězení za údajnou sabotáž nebo jiné činy proti režimu; vrchol této vlny kolektivizace venkova a represí proti venkovskému obyvatelstvu ostatně spadl, pokud se pamatují, až do druhé poloviny 50. let, tzn. do doby o něco pozdější než do té, v níž se odehrávaly ty velké politické procesy

s. 65, závěr odd. 4.2 Hudební obraz o Che Guevarovi a přechod k odd. 4.3 Pocta Hieronymu Boschovi: zde bych očekávala o něco málo delší spojovací text (odstavec), komentující a vysvětlující či chápající Havelkův obrat od „pokrokových“, byť tehdy z pohledu zdejšího vládnoucího režimu poněkud „nepohodlných“ námětů (*Che Guevara*) k pozdně středověkému či raně novověkému vizionáři Hieronymu Boschovi

s. 68: „...kontrabasy v divizi...“ – velmi neobratná a nesprávná (zavádějící) formulace

s. 69 „čistá kvarta“ (obr. 33): příslušný interval samozřejmě zní jako čistá kvarta, ale notován je jako zvětšená tercie

s. 80: „...v knize F. Šmahela“ – v které knize? chybí bibliografický odkaz

s. 91: „Celkový hudební výraz této části má charakter chorálových nápěvů a církevních módů...“ (???)

s. 95: „...k citátu z novozákonního Joelova proroctví...“ – nepřesná formulace, ve skutečnosti jde o úryvek ze starozákonního proroka Joele, který je citován v novozákonní knize Skutky apoštolů (srov. s. 96, obrázek 45)

s. 97, pozn. 240: „Bylo to zjevně podle proroka Joela“ – správněji podle Ekumenického překladu: „Ale děje se, co bylo řečeno ústy proroka Joela“ (srov. s. 96, obr. 45)

s. 108, pozn. 254: Proč autorka použila na tomto místě překlad bible (Nového zákona) z pera evangelikálního kazatele Alexandra Fleka a neuchýlila se k spolehlivému Ekumenickému překladu, který jak zřejmo užíval i Svatopluk Havelka (srov. s. 96, obr. 45)?

s. 110: Suzi Gablíková – chybí bibliografický odkaz

s. 111: „...komponovány v tonální a modální hudbě“ – (???)

s. 113: „...a začne psát hudbu absolutní, která byla charakteristická například pro polskou školu i některé Havelkovy české současníky“ (podtrhla jg) – zde mám dvě námitky:

a) termín „absolutní hudba“ bych si v daném kontextu raději zcela odpustila, historicky, filosoficky i esteticky patří do zcela jiných souvislostí; autorka jej ostatně pro účely svého výkladu blíže nedefinuje a čtenář/ka se může jenom domýšlet, že měla na mysli něco jako opak „práce s mimohudebními

inspiračními zdroji..." (níže na s. 113), jež se mohou případně promítnout do názvu skladby a jejích částí b) pokud měla autorka skutečně na mysli právě toto, pak skladatelé, k nimž odkazuje (polská škola, Zbyněk Vostřák, Jan Klusák) taktéž psali díla, která „...se blíží více k tzv. programní hudbě“ (tamtéž): srov. Witold Lutosławski, *Muzyka žalobna, Jeux vénitiens (Benátské hry), Trois poèmes d'Henri Michaux* ad.; Krzysztof Penderecki, *Tren (Ofiarom Hiroszimy), Anaklasis, Fluorescence, De natura sonoris 1–2*, ad.; podobně oba zmínění čeští skladatelé s. 117: „...postavení jeho osobnosti v rámci politicko-společenského dění“ (??); „...sympatizoval s komunistickým režimem...“ – srov. výše komentář k s. 30–31

Závěr:

Přes všechny moje nemalé námitky jsem srozuměna s tím, že práce MgA. Ing. Elišky Andršové bude přijata k ústní obhajobě.

V Praze 22. 10. – 31. 10. 2021

prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.