

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE, PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY

MgA. Milan Franěk

**HUDBA A SLOVO V KOMORNÍCH CYKLECH
LUKÁŠE HURNÍKA**

DISERTAČNÍ PRÁCE

2008

OBSAH

ÚVOD	3
Uvedení do problematiky	3
Cíl a metodologie práce	5
Přehled a charakteristika zdrojů	6
1 KOMORNÍ VOKÁLNÍ HUDBA LUKÁŠE HURNÍKA	13
1.1 Portrét osobnosti	13
1.2 Vokální komorní hudba	17
1.2.1 Kantáty	20
1.2.2 Sbory	23
1.2.3 Melodramy	24
1.2.4 Písně a příbuzné útvary	24
Shrnutí	25
2. DVA KOMORNÍ CYKLY	26
2.1 TŘI MADRIGALY	26
2.1.1 Most Mirabeau	27
2.1.2 Jsem šťastná	34
2.1.3 Dívky, věřte mi	43
Shrnutí	49
2.2 KAFKOVO ROZJÍMÁNÍ	52
2.2.1 Roztržité vyhlížení z okna	54
2.2.2. Touha stát se Indiánem	66
2.2.3 Stromy	77
Shrnutí	91
ZÁVĚRY	93
SUMMARY	96
LITERATURA A PRAMENY	99

ÚVOD

Uvedení do problematiky

Soudobá hudební tvorba je žánrově i obsahově nesmírně bohatá. Již téměř dvacet let neexistují žádná ideologická omezení, jež by skladatele nutila přizpůsobovat se zákazům (oficiálně prezentovaným, či nevysloveným, přesto však všeobecně přijímaným), nebo jež by tvůrcům kladla mantinely v podobě autocenzury. Tato volnost se zřetelně projevuje ve vokální tvorbě, kde zhudebňované slovo vždy celkem srozumitelně dosvědčuje ideové a estetické východisko autora i jeho záměr. Slovo se navzdory uměleckému jazyku a jeho významovým nuancím či asociacím, k nimž vybízí, vždy alespoň zdá být na první pohled uchopitelnějším, srozumitelnějším. Výrazy *na první pohled* a *zdá se být* považuji za důležité, vždyť významová pole, která se k uměleckému jazyku váží, nejsou o nic užší než ta, jež nám předestírá hudba. Prvotní významy slov jsou však přece jen natolik konkrétní, že většině lidí ani umělecký text nezůstává zcela cizí. Uvedená vlastnost vokální hudby je příznivá také pro oblast, kde umění plní nepostradatelnou úlohu – pro výchovu. Navzdory tomu, že dnes činitelé rozhodující o obsahu a formách vzdělání zatlačují estetickou výchovu do ústraní, zůstává stále ještě alespoň nepatrný prostor pro to, aby ani mladý člověk bez uměleckých ambic nezůstal uměním nedotčen. Neznamená to ovšem, že by každý musel hudbu aktivně provozovat. Taková praxe se do našeho školství již nevrátí a nakonec odpovídá nynějšímu životnímu trendu, který učinil z hudby snadno dostupný objekt konzumace – poslechu. Nyní jde především o to, aby se mladý člověk neseznamoval jen s hudbou, kterou sám poslouchá a která většinou přináší poměrně laciné uspokojení pomocí lehce srozumitelných, třeba i líbivých, podbízivých a opakujících se výrazových klišé. Škola má stále ještě příležitost dostávat žáka do hlubších rovin poznání, zážitků, zakoušení uměleckých kvalit, a tím i do hlubších rovin formování jeho etických postojů, než to dokáže ulice nebo žákovy vlastní preference.

Cesta k úspěchu v tomto směru ovšem nevede jen úzkým koridorem jediného předmětu, vždyť nakonec i život sám přináší člověku estetické vjemy v komplexnějších podobách – hudba zní v určitém, k tomu určeném prostoru, interpret upravuje svůj zevnějšek podle příležitosti. Ale nejen to. Mezi běžnými posluchači jsou oblíbeny právě ty žánry, jejichž podstatou jsou syntézy: muzikál, taneční vystoupení či písňové recitály. A třebaže v uvedených případech hraje prim hudba populární, nemusí přijít zkrátka ani jiná hudba. Vždyť mnozí soudobí skladatelé nejsou žánrově vyhraněni a ve své tvorbě netají nejrůznější prolínání. Pro efektivní školní praxi považuji tedy volbu autora podobného typu za první

podmínku úspěšných kontaktů s hudbou. Druhou podmínku spatřuji ve výběru hudby samotné, z výše uvedených důvodů preferuji skladby vokální. Konkretizace obsahů ve slovech není samozřejmě jediným důvodem, vokální tvorba sice nabízí přirozené přesahy přinejmenším hudby a literatury, ještě spíše však ukazuje spojitosti další. Zatímco doménou hudby je především vliv v emocionální rovině, z textu vysvítají jeho historické a geografické souvislosti či etická poselství. Hudba spojená se slovem nabízí tvořivému učiteli tolik prostoru, že jej nikdy nemůže využít beze zbytku. Kromě toho dává příležitost také aktivitě žáka, který třeba jen některou ze složek díla může alespoň částečně ovládnout aktivně (například výňatky z textu). A právě skutečné poznání problému je vždy cennější než memorování faktů o něm. Poznání autora či stylu prostřednictvím konkrétního díla tedy znamená, že takové dílo poznamená různé sféry osobnosti, že ovlivní nejen poznání, ale obohatí emocionální život a pomůže rozlišovat to, co je v životě správné a co nikoli.

Uvažujeme-li o dílech vhodných pro současnou školu, pak nelze pominout skutečnost, že mladý člověk dnes většinou není schopen dlouhodobé koncentrace pozornosti. Přiměřený rozsah uměleckých děl se tedy jeví jako naprostá nezbytnost. Z tohoto důvodu, ale i z důvodů estetických má význam rozmanité obsazení. Vokální projev ve spojení s nástroji vytváří v tvorbě současných skladatelů rozmanité kombinace, jež se zvláště poznatelně promítají do témburu i faktury. Menší uskupení mají většinou tu výhodu, že usnadňují poslechovou orientaci, a tedy postihování detailů, umožňují však také případnou demonstraci problémů přímo v partituře.

Vokální komorní tvorba Lukáše Hurníka představuje dílo, které považuji z výše uvedených hledisek za zvláště vhodné. Má neoddiskutovatelné umělecké kvality, je psáno sdělným, nikoli však nenáročným hudebním jazykem. Totéž lze prohlásit o textech; jejich autory jsou významní literáti, náměty jsou nadčasově platné. Za hudební kompozicí a volbou slova stojí jistě i skutečnost, že Lukáš Hurník se stal významným českým hudebním popularizátorem a že jeho život je s osudy hudby a jejích posluchačů trvale spojen v profesi publicisty a manažera.

Cíl a metodologie práce

Cíl této práce spočívá v komplexní analýze dvou vokálních komorních cyklů Lukáše Hurníka. Jeden z nich určil třem ženským hlasům, druhý barytonu za doprovodu klarinetu a klavíru. První z cyklů představuje trojici madrigalů na slova francouzských básníků, kteří na přelomu 19. a 20. století spatřovali svět i sebe sama v dekadentních kontextech. Ty jim nedovolovaly vychutnávat ani radostné chvíle v naprostém opojení štěstím, když i do nich vstupovaly myšlenky na pomíjivost a krátkost šťastných okamžiků a života vůbec. Dnešnímu mladému člověku není toto nazírání příliš vzdáleno, i když má nové, aktuální souvislosti a dopady. Veškerou dočasnost, v jejímž znamení se texty nesou, sdělný neoklasicistní výraz hudby jen podtrhuje. Nikoli však v tragickém stínu, nýbrž jako objektivní fakt, který musíme přijmout. Druhý cyklus zhudebňuje texty Franze Kafky. Opět se týká lidské existence. Člověk se tu objevuje nejen ve světle objektivní pomíjivosti, ale také jako bytost, již se zmocňuje údiv nad vlastním omezením a dočasností. Ten nakonec vede téměř k popření všeho, co člověk vnímá a prožívá: není to vše jen prelud? Takové úvahy opět nejsou mladému člověku vzdáleny, jako méně obvyklá se mu však může jevit hudební řeč tohoto cyklu. Příznačné expresivní momenty vyjádřené syrovým, disonantním jazykem nepokrývají ovšem příliš rozměrné plochy a jsou protkány celou řadou takových souvislostí, jež dávají naději nejen na přijetí mladým posluchačem, ale mohou znamenat i jeho vstup do světa poslechově náročnější hudby.

Z ohledu na uvedené charakteristiky vyplývá, že atribut *komplexní* nepředpokládá bezpodmínečné vyčerpání všech analytických hledisek beze zbytku. Každé dílo je strukturně a obsahově svébytné, a chceme-li se dobrat jeho analytické interpretace, nelze k němu přistupovat mechanicky. Ze soustavy nezbytných analytických pohledů jsem proto volil vždy ty, které přirozeně korespondují s obsahem a formou díla a s kontexty, jež se do díla promítají a jež jsou pro ně také rozhodující. Jsme si vědomi, že každý takový pohled je do jisté míry subjektivní. Analýzami ovšem směřuji k pedagogické interpretaci vybraných skladeb a žádná výuka se bez subjektivních vlivů na straně učitele ani žáka neobejde. Proto také v rozbořech neposkytuji metodické návody na práci se skladbami, ale vyzdvihuji momenty, které navzdory svému vlastnímu pohledu na věc považuji z pedagogického hlediska za objektivně nosné. Tyto akcenty z rozborů logicky vyplývají a leckdy nechávají problémy navzdory očekávání otevřené. Vždyť zejména estetické dopady představených skladeb nelze nikdy postihnout do naprosté hloubky a nelze ani anticipovat didaktické situace, které příslušný pedagog vytvoří, nebo v nichž se třeba i bez vlastního přičinění z podnětu svých žáků ocitne.

Práci jsem rozčlenil do dvou kapitol, první představuje Lukáše Hurníka v souvislosti biografické a v souvislosti s jeho komorní vokální hudbou. Třebaže Lukáš Hurník představuje již tu skladatelskou generaci, která se sama prezentuje na webových stránkách, neshromažďuje údaje o sobě a o své tvorbě úplně detailně. Nelze je pak získat ani v rozhovoru se skladatelem, a dokonce ani literatura takové skutečnosti nezaznamenává. Leckdy proto nejsou známy například roky, kdy některé skladby vznikly, nebo místa, kde zazněly poprvé. Rovněž tak nelze přesně zjistit například údaje o některých (byť méně významných) Hurníkových teoretických pracích z dob studií.

Do druhé kapitoly jsem soustředil těžiště práce v podobě analýzy dvou Hurníkových cyklů – *Tři madrigalů* pro ženské hlasy a cyklu *Kafkovo rozjímání* pro baryton, klarinet a klavír. Jak jsem již uvedl, v rozbořech jsem směřoval k impulsům pro pedagogickou interpretaci, získané poznatky jsem tedy neustále konfrontoval s možnostmi, jež hudební výchova prezentací skladeb může poskytnout. Obsah skladeb a textů předurčuje práci s nimi pro vyšší třídy základní školy a pro školy střední, v současné škole se navíc vybraná díla mohou stát jedním z objektů pro realizaci vzdělávacích programů. Nabízejí totiž dostatek podnětů pro průniky z oblasti hudby, literatury, historie a etiky. Z rozborů pak tyto impulsy přirozeně vyplývají.

Přehled a charakteristika zdrojů

Zájem o tvorbu skladatele, který je příslušníkem střední generace, je téměř vždy provázen nedostatky v oblasti zdrojů a celistvých informací. Monografie o těchto autorech z pochopitelných důvodů ještě nevznikly a o jejich tvorbě většinou neexistují studie. Soudobá hudba mnohdy nemá příležitosti znít na pódíích opakovaně, o slovo se totiž hlásí tolik skladatelů, že ani jeden z nich nemá v tomto směru monopol. Proto se také o této hudbě dočteme spíše ve stručných doprovodných slovech koncertních programů, jež ovšem pro hlubší vhled do skladeb mohou být skutečně jen rámcovým vodítkem. V lepší situaci se ocitají skladby zaznamenané na zvukových nosičích. Bývají doprovázeny odborným písemným komentářem a mají větší naději na rozšíření. Některým Hurníkovým skladbám se této cti dostalo a dostalo se jim také sice krátkého, ale výstižného komentáře samotného skladatele.¹ V této situaci jsem za prvotní zdroj informací považoval webové stránky skladatele.² Poskytují skladatelův stručný biografický přehled a totéž o jeho díle. Některé

¹ HURNÍK, L. *Fusion music*. CD. Praha, Ultraphon, 1999.

² Cit. 20. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.hurnik.cz/info/Quis%20text.htm>>.

z vokálních komorních skladeb je možné zde nalézt v notách,³ jiné ve zvukové podobě,⁴ k dalším jsou pak dostupné texty,⁵ chybí zde však datace vzniku. Přestože jsem vlastní analýzy nemohl opřít o literaturu, jež by se Hurníkovými skladbami takto zabývala, mohl jsem alespoň vycházet ze srovnání, jež některé tituly potažmo nabízejí, když charakterizují tvorbu jiných skladatelů. Soudobý český madrigal připomíná například M. Nedělka.⁶ Dílo Carla Orffa, na jehož rytmiku upozorňuji při rozboru druhé části Hurníkova cyklu *Kařkovo rozjímání*, charakterizuje jednak A. Liess,⁷ jednak J. Paclt⁸ a z metodického hlediska F. Čulík.⁹

Nedostatek konkrétního teoretického materiálu k analýze Hurníkovy hudby neznamená, že by situace byla po této stránce bezvýchodná. Vokální komorní cykly Lukáše Hurníka představují hudební díla jako taková, a proto lze přirozené analytické východisko nalézt v literatuře, která se analýzou v obecné i konkrétní rovině zabývá. Metodologii komplexní analýzy uměleckého díla jak ve vztahu k hudbě, tak s ohledem na slovo lze nalézt v práci J. Kulky a kolektivu.¹⁰ Kulka poskytuje především podrobnou osnovu analýzy, která však neznamená dogma. Má se naopak přizpůsobit povaze zkoumaného díla. Příklady rozborů uvedených v tomto textu svědčí o tom, že hlediska vytčená autorem jsou reálná a že analýzy na jejich principech mají opodstatnění. Obdobně zaměřená je studie M. Zenkla.¹¹ V metodologické rovině vytýká zákonitosti rozboru a poté metodiku rozpracovává podle stupňů škol, kde se má analýza provádět. Autor považuje analýzu za zcela nejproduktivnější proces poznávání hudebních jevů, ovšem za předpokladu, že se odehrává komplexně. Komplexnost neznamená vyčerpávající vědeckou náročnost ani podrobnost, nýbrž respektování všech (či alespoň většiny) analytických hledisek, která na momentální úrovni recipientů zajišťují dílu v souladu s hudebněvýchovnými cíli jeho celistvou pedagogickou interpretaci.

³ Sbor *God is calling*.

⁴ Sbory *God is calling* (v elektronickém zvukovém provedení), *Pasticcio*, kantáty *Magnificat*, *Svatovojtěšská hodinka* (neúplná), *Quis credidit?* (neúplná).

⁵ *Kantáta o čaji*.

⁶ NEDĚLKA, M. *Z odkazu žáku Pavla Borkovce*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2001. 120 s. ISBN 80-7290-041-2.

⁷ LIESS, A. *Carl Orff: Idee und Werk*. 1. vyd. Zürich : Atlantis, 1955. 171 s.

⁸ PACLT, J. *Tvůrci moderní hudby; O německé moderní hudbě 20. století*. 1. vyd. Praha : SHV, 1965. 60 s.

⁹ ČULÍK, F. *Hlasová výchova a intonace ve 3.-6. školním roce s přihlédnutím k Schulwerku*. 1. vyd. Bučovice : s.n., 1966. Nestr.

¹⁰ KULKA, J. aj. *Komplexní analýza uměleckého díla*. Praha : SPN, 1988. 93 s.

¹¹ ZENKL, M. Příspěvek k metodice komplexního rozboru skladeb. In: *Živá hudba, VIII*. Praha : AMU, 1983, s. 341–390.

Do historie hudební analýzy a teorie analýzy sémantické nechává nahlédnout J. Jiránek,¹² pro strukturální a stylový rozbor soudobých skladeb pak poskytují východisko C. Kohoutek, K. Janeček a K. Risinger. Kohoutkova *Hudební kompozice*¹³ charakterizuje evropský hudební vývoj právě z hlediska stylových proměn a v souvislosti s nimi přináší kompendium soudobých skladebných směrů a technik, které dokládá četnými notovými příklady. Pro rozbor Hurníkovy hudby je důležitá zejména Kohoutkova charakteristika modalit, rozšířené tonality a klasifikace kompozičních faktorů.

Melodickou stavbu všestranně analyzuje Janečkova *Melodika*.¹⁴ Pro rozbor soudobé hudby považují za nepodstatnější první kapitolu nazvanou *Soustava praktické melodiky*. Autor v ní klasifikuje melodie podle stupně samostatnosti či vázanosti k harmonickému okolí, pojednává o melodických pásmech ve vícehlasu a všímá si vlivu tónového systému na charakter melodie, zejména podílu diatoniky a chromatiky na stavbě melodických linií. Klasifikace melodické vázanosti či samostatnosti je samozřejmě nejpodstatnější pro kompoziční praxi, v analytických pohledech pro praxi pedagogickou vystupuje do popředí spíše vedení melodické linie a významy s tímto vedením spojené. Naukou o melodii se zabývá rovněž L. Mazel,¹⁵ jehož sám Janeček nazval svým předchůdcem, jenž však zřejmě nedosáhl preciznosti Janečkova třídění. Mazelova práce poskytuje na druhé straně analytikovi jistý nadhled spjatý s přirozenou melodickou stavbou, jako jsou intervalové složení, převládající směr melodického pohybu, celkový tvar linie, dosažení melodického vrcholu i vztah melodie a mluvního projevu. Podobně autor sleduje rytmickou stavbu melodie, vystihuje podíl rytmu na gradačním nárůstu a při rozboru ukázek především z ruské tvorby se snaží postihnout významy, které lze v rytmických útvarech nalézt. Oporu harmonickému rozboru poskytuje práce K. Janečka *Základy moderní harmonie*.¹⁶ Pro analýzu zdánlivě harmonicky obtížně definovatelných ploch s nedostatkem akordického podkladu má význam zejména teorie reálních a imaginárních tónů – vysvětluje harmonické působení tónů časově izolovaných, v jejichž sledech přesto dokážeme vystopovat vzájemné harmonické vztahy. Neméně podstatná je klasifikace harmonického pohybu, která vysvětluje harmonickou staticitost či pohyblivost ploch různého rozsahu a tektonického významu. Janečkova práce se opírá o množství příkladů, které uváděné teze dokládají. Autor se ovšem opíral i o příklady

¹² JIRÁNEK, J. *Úvod do historie hudební analýzy a teorie sémantické hudební analýzy*. 1. vyd. Praha : SPN, 1991.

55 s.

¹³ KOHOUTEK, C. *Hudební kompozice*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1989. 519 s.

¹⁴ JANEČEK, K. *Melodika*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 203 s.

¹⁵ MAZEL, L. *O melodii*. 1. vyd. Moskva : Gosudarstvennoje muzykal'noje izdatel'stvo, 1952. 300 s.

¹⁶ JANEČEK, K. *Základy moderní harmonie*. Praha : ČSAV, 1965. 383 s.

netypické, na něž analytik v praxi narazí a jejichž rozbor se může stát problematickým. Uvádí proto plochy, z nichž sice jsou patrné tonální vztahy, ale k centrálnímu souzvuku nedospívají. V takových případech Janeček doporučuje spolehnout se na tonální dojem, který v analyzátorovi skladba vzbuzuje. Tento moment považují pro analytickou praxi za obzvlášť důležitý, neboť rozbor nemá skončit v abstrakci neživých složek díla, ale má interpretovat hudbu jako živý organismus, který člověk nejen vnímá, nýbrž který jej podněcuje k další aktivitě. Další prací z oblasti současné harmonie je Risingerova *Nauka o harmonii XX. století*.¹⁷ Vznikla na základě autorova výzkumu a promítají se do ní Risingerovy dlouhodobé zkušenosti teoretické i skladatelské. Empirie a praxe se zde tak dostávají do sympatického sváru, který v podstatě vylučuje dogmatismus, neboť sám autor uvádí, že i postupy, které nedoporučuje, lze v hudební tvorbě nalézt. V takových případech záleží na kontextu a na poslechové zkušenosti, abychom legitimitu uplatněných postupů rozpoznali. Problematikou soudobé harmonie se zabývá také studie V. Berkova.¹⁸ Autor v ní sice většinou uvádí jevy, které zpracovávají i naši výše uvedení teoretici, Berkov je však dokládá nikoli vlastními příklady, nýbrž ukázkami z děl jiných skladatelů. Tentýž harmonický materiál tak lze poznat v dalších souvislostech – v dílech pozdních romantiků i ve skladbách 20. století. Představuje plochy, kde absence tóniky připomíná obdobné příklady Janečkovy, uvádí též zahuštěné či alterované akordy a akordické paralelismy, které na větších plochách tonalitu rovněž oslabují či adekvátním způsobem rozšiřují.

Analytickému postihování tektonických znaků napomáhá Janečkova *Tektonika*,¹⁹ zejména druhá kapitola. V ní totiž autor charakterizuje hudební myšlenky, jejichž uplatnění je v soudobé hudbě velmi různorodé. Rovněž tektonické funkce, jejichž klasifikaci věnuje Janeček čtvrtou kapitolu, užívají současní skladatelé v neobvyklých poměrech a vztazích a pro jejich pochopení poskytuje tato práce dostatečně široké teoretické zázemí. K. Risinger v *Nauce o hudební tektonice*²⁰ klasifikuje tektonické celky ještě zevrubněji, neboť bere v úvahu i nejmenší detaily jejich náplně. To nakonec odpovídá hudebnímu myšlení 20. století. Důležitý je ovšem i náhled nad úlohou tektoniky jako obecného principu stavby hudebního díla, kam směřuje studie M. Zenkla.²¹ Autor dokládá, že hudební výrazivo podléhá

¹⁷ RISINGER, K. *Nauka o harmonii XX. století*. Praha : Supraphon, 1978. 659 s.

¹⁸ BERKOV, V. Ob otnositel'noj ladotonal'noj nepredel'jonnosti. In: *Muzyka i sovremennost'*, 5. Moskva : Muzyka, 1967, s. 319–371.

¹⁹ JANEČEK, K. *Tektonika*. 1. vyd. Praha – Bratislava : Supraphon, 1968. 244 s.

²⁰ RISINGER, K. *Nauka o hudební tektonice XX. století*. Praha : AMU, 1998. 573 s.

²¹ ZENKL, M. Existují nové tektonické principy? In: *Živá hudba, IX*. Praha : AMU, 1986, s. 143–148.

nejrůznějším stylovým proměnám a zvrátům, zatímco základní tektonický princip kontrastu, na jehož základě lze analyzovat hudbu minulých epoch i přítomnosti, je hudbě vlastní stále.

Při rozboru vokálních skladeb a při přípravě k jejich pedagogické interpretaci vyvstává nutnost věnovat analytickou pozornost též textu. Hurník zpracoval texty autorů, které právem považujeme za zástupce vrcholných představitelů literatury 20. století, tím spíše je pak zde nelze pominout. V obou případech Hurník zhudebnil texty drobné, proto jsem předpokládal, že přímo o nich v odborné literatuře zmínky nenajdu. Tak tomu také skutečně bylo s výjimkou básně zhudebněné v prvním ze *Tří madrigalů*. Zde jsem se mohl opřít o literaturu, jež se zabývá jak básní samotnou, tak cyklem, jehož součástí představuje. Čerpal jsem proto z monografie M. Décaudina,²² který zde studuje Apollinairovu poetiku zejména ve vztahu k *Alkoholům*, analyzuje zdroje a projevy básnickovy obrazotvornosti, identifikuje vztah sbírky *Alkoholy* k francouzské poezii vůbec a mapuje recepci Apollinairova díla v dobových dokumentech. Největším přínosem pro mou práci byly autorovy tematické analýzy básně *Most Mirabeau*. Obraznosti Apollinairova jazyka se věnovalo rovněž varšavské kolokvium o básnickově tvorbě,²³ jehož příspěvky jsou zachyceny ve sborníku – ve zvláštním vydání revue *Lettres modernes Minard*.²⁴ Sborník obsahuje studie předních francouzských literárních vědců věnované Apollinairovi a jeho vztahu k hudbě. Tematické studie analyzují obraz slavíka, rytmu a hudebních motivů, a ačkoliv nenabízejí rozborů textů, jež najdeme v *Madrigalech*, jsou cenným zdrojem poznání Apollinairova vztahu k hudbě jako k jednomu z podstatných tvůrčích podnětů. Typické prostředky Apollinairova jazyka akcentuje kritický komentovaný výběr z Apollinairových *Alkoholů*.²⁵ Editor analyzuje téma a rytmus básně *Most Mirabeau* (pomíjí tedy pohled na poetiku básnickova jazyka v šíři, jakou vyčerpává Décaudin), podává téměř učebnicový přehled Apollinairova díla a uvádí další odbornou literaturu, jež se touto problematikou zabývá. Jakýsi most mezi dvěma literárními světy, s nimiž jsem se při zpracování tématu setkal, představují akta z mezinárodního kolokvia pořádaného Ústavem románských studií FFUK v květnu 2002.²⁶ Přední světoví odborníci, mezi nimiž byl i M.

²² DÉCAUDIN, M. *Alcools de Guillaume Apollinaire*. 1. vyd. Paris : Gallimard, 1993. 224 s. ISBN: 2-07-038355-5.

²³ *Guillaume Apollinaire : kolokvium Apollinaire*. Varšava, 3.–6. 12. 1968. ed. DÉCAUDIN, M.

²⁴ *Lettres modernes Minard*. 1. vyd. Paris, 1969. 252 s.

²⁵ *Apollinaire, G. Alcools. Choix de poèmes*. Ed. LEFÈVRE, R. Paris : Larousse, 1965. 111 s.

²⁶ *Apollinaire à livre ouvert. Actes du Colloque International tenu à Prague du 8 au 12 mai 2002*. ed. BERÁNKOVÁ, E. 1. vyd. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 232 s. ISBN 80-7308-065-6.

Décaudin, se zde zabývali filiací pražských motivů v Apollinairově díle, L. Brunet²⁷ se však vydal po podobných stopách také v díle Franze Kafky. Fikci v jeho díle srovnal s fikcí Apollinairovou a došel k závěru, že zatímco Kafkovy postavy se od reálného světa odvracejí, Apollinaire upřednostňuje jejich zakotvení do každodenního života, ve kterém však neobstojí.

Rozbory Kafkových děl, jež se v Hurníkově hudbě objevují, sice nejsou k dispozici, k analýze však lze nalézt dosti přesná východiska ve statích, jež se ke Kafkovu dílu vztahují. Zde také lze objevit četné analogie s texty, které zhudebnil Lukáš Hurník. O genezi Kafkových prvotin s názvem *Rozjímání* se zmiňuje J. Čermák.²⁸ Možnosti vnímání Kafkova díla upřesňuje V. Kafka a připomíná, že zejména v nejznámějších rozsáhlejších prózách Franz Kafka neapeluje na naši obrazotvornost. Čtenářova obrazotvornost má znát v těchto případech hranice, jejichž překročení může být zavádějící.²⁹

Jestliže jsem vybrané skladby analyzoval s vědomím, že se mohou stát východiskem pro pedagogickou práci, pak jsem se opíral též o literaturu, jež se touto problematikou zabývá. Podobně jako je tomu u literatury analytické, ani zde jsem nenarazil na tituly, jež by přímo skladby Lukáše Hurníka nazíraly v tomto kontextu, k dispozici však jsem měl texty jiné, obecnější. Vokální hudba ve škole je námětem kapitoly *Žánry a druhy hudby* v učebnici J. Herdena *Hudba ve škole*. Představuje obsáhlou oporu pro školeného pedagoga, jemuž předkládá jak charakteristiky příslušných skladeb, tak jejich notové ukázky. Popisuje příklady didaktických situací, jež lze navodit a rozvíjet.³⁰ Za inspirující považuji rovněž studii J. Herdena *Teorie a praxe poslechu hudby*.³¹ Již téměř před 20 lety se autor zabýval otázkou interdisciplinarity, jež je ústředním problémem současného vzdělávání. Otázkami pedagogické interpretace v jejím komplexu se pak zabývá E. Michalová.³² Tatáž autorka se v obecné rovině zabývá i analýzou hudebního díla ve vztahu k pedagogické praxi.³³

²⁷ BRUNET, L. Réalité et illusion dans les récits d'Apollinaire et de Kafka, quelques similitudes. In : *Apollinaire à livre ouvert. Actes du Colloque International tenu à Prague du 8 au 12 mai 2002*. ed. BERÁNKOVÁ, E. 1. vyd. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, s. 17–33. ISBN 80-7308-065-6.

²⁸ ČERMÁK, J. *Franz Kafka v zasetí české řeči*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <http://www.obecspisovatele.cz/dokoran/dokoran_31/dokoran_30.htm>.

²⁹ KAFKA, V. *Poznámka překladatele*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.volny.cz/ifolber/psaci/texty/kafka/popis/pozprekl.html>>.

³⁰ HERDEN, J. *Hudba pro děti*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova, 1992, s. 25–126.

³¹ HERDEN, J. *Teorie a praxe poslechu hudby*. In: *Teoretické základy hudební pedagogiky*. Praha : Univerzita Karlova, 1990, s. 89–104.

³² MICHALOVÁ, E. *Hudba ve světle pedagogiky*. In: *Hudební pedagogika a výchova – minulost, přítomnost, budoucnost*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Pedagogická fakulta, 2004, s. 46–51.

³³ MICHALOVÁ, E. *Pedagogická analýza hudebního díla*. In: *Olomoucké jarní muzikologické konference*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, 2000, s. 109–112.

Pedagogickou interpretací soudobé hudební tvorby se zabývá též P. Bělohlávková.³⁴ Analyzuje skladby českých autorů, kteří tvořili pod vlivem rozmachu avantgardních vlivů v šedesátých letech 20. století, a na základě detailních pohledů do struktury vybraných děl dochází k obecné charakteristice stylu i k zákonitostem příznačným pro jednotlivé skladatele. Inspirace pro analytické pronikání k podstatě soudobé hudby v pedagogickém kontextu lze nalézt též v práci I. Ašenbrennerové.³⁵ Podstatou konstant se zabývá rovněž P. Bělohlávková,³⁶ a to ve vybrané instruktivní tvorbě. Specifiky sémantické analýzy se zabývá M. Sedláček,³⁷ který též poukazuje na nutnost analýzy jako nezbytného prostředku k plnému porozumění uměleckému dílu.³⁸ Vztahem hudby a slova, třebaže ve sborech inspirovaných lidovou poezií, se zabývá S. Pecháček.³⁹ České sborové tvorbě 20. století se věnuje také M. Hons v analytických sondách,⁴⁰ analytický vhled do osobitého díla Arvo Pärta pak přináší Vít Zouhar.⁴¹ Třebaže dva posledně jmenované příspěvky nejsou vysloveně pedagogické, obsahují podněty, jež ve výuce lze akceptovat, rozvinout a zapojit do didaktických situací. Ty se mohou týkat jak úzce zaměřených pohledů na hudební řeč, tak na četné další, třeba i mimohudební kontexty.

³⁴ BĚLOHLÁVKOVÁ, P. Transformace či popírání tradice – dva výchozí momenty vývoje artificiální hudby na konci 20. století. In: *Čeští hudební klasikové na prahu 21. století*. Ostrava : Pedagogická fakulta Ostravské univerzity, 2002, s. 144–155.

³⁵ AŠENBRENEROVÁ, I. *Opera pro děti*. 1. vyd. Ústí nad Labem : Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2004. 136 s. ISBN 80-7044-570-X.

³⁶ BĚLOHLÁVKOVÁ, P. Metoda konstant v instruktivní tvorbě Jana Kapra. In: *Hudba pre deti v tvorbe skladateľov 20. storočia v stredoeurópskom priestore*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela – Fakulta humanitných vied, 2005, s. 156–160.

³⁷ SEDLÁČEK, M. K problematice sémantické analýzy v kontextu komplexní analýzy. In: *Olomoucké jarní muzikologické konference*. Olomouc : Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, 2000, s. 49–52.

³⁸ SEDLÁČEK, M. Analytický přístup jako prostředek k porozumění hudebnímu uměleckému dílu. In: *Musica viva in schola, XVIII*. Brno : Masarykova univerzita, 2004, s. 108–111.

³⁹ PECHÁČEK, S. Folklorní inspirace v české sborové tvorbě. In: *Hudba pre deti v tvorbe skladateľov 20. storočia v stredoeurópskom priestore*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela – Fakulta humanitných vied, 2005, s. 74–93.

⁴⁰ HONS, M. Česká sborová tvorba 20. století a moderní kompoziční techniky. In: *Olomoucké jarní muzikologické konference*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, 2000, s. 19–22.

⁴¹ ZOUHAR, V. Nenápadné struktury. Analytické poznámky ke skladbě Credo arvo Pärta. In: *Olomoucké jarní muzikologické konference*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, 2000, s. 57–66.

1 KOMORNÍ VOKÁLNÍ HUDBA LUKÁŠE HURNÍKA

1.1 Portrét osobnosti

Lukáš Hurník patří v současnosti k našim nejvýraznějším skladatelským osobnostem. Je příslušníkem střední generace – narodil se 12. 7. 1967 v Praze v rodině hudebního skladatele, popularizátora, klavíristy a pedagoga Ilji Hurníka a klavíristky a pedagožky Jany Hurníkové. Hudebnické zázemí tedy neustále určovalo Hurníkovy rané kontakty se světem; v tomto ohledu můžeme nalézt jisté podobnosti s dětstvím jeho otce Ilji Hurníka.⁴²

V případě Lukášově to však bylo zázemí zcela hudebně profesionální a navíc nepoznamenané pohnutými událostmi třicátých let – německým zabráním Sudet. Rodina jeho otce byla tehdy nucena opustit domov v Porubě a najít si útočiště u pražského příbuzenstva. Dětství Lukáše Hurníka bylo v tomto směru podstatně klidnější a příznivější, pokud pomineme mantinely, jimiž komunistický režim ohraničoval možnosti běžného jedince ve sféře soukromé, kulturní, ideologické i materiální. Mladému Lukášovi se tak dostalo gymnaziálního a posléze i vysokoškolského vzdělání. Když v polovině osmdesátých let vstoupil na Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze, zvolil si dva studijní obory – hudební výchovu a český jazyk a od počátku studia svůj zájem výrazně směřoval do sféry hudební jak po stránce praktické, tak i teoretické. Oficiální hudební kultura byla v osmdesátých letech sice ještě poznamenána socialistickým realismem, čemuž odpovídal i obsah vysokoškolské přípravy budoucího hudebního pedagoga, na druhé straně však byla tato doba stále více poznamenávána rodící se tzv. přestavbou prosazovanou v Sovětském svazu. Jejím průvodním jevem byla i větší otevřenost Západu, odkud se k nám oficiální i neoficiální cestou dostávala tehdy aktuální hudba. Ta měla u nás větší šance na uplatnění než například literatura, protože hudební jazyk je přece jen méně jednoznačný než slovo. Tehdejší československý režim považoval tedy hudbu většinou za méně ideologicky nebezpečnou než jasně formulované a srozumitelné literární texty. Leckteré skladby, zejména z oblasti hudby populární, se proto stávaly oficiálně tolerovanou součástí kultury, a dokonce bylo možné se jim věnovat z teoretického hlediska. Lukáš Hurník takto využil například tvorbu dnes již legendárního populárního hudebníka Franka Zappy, když o něm v roce 1988 pojednal ve studentské vědecké práci. Podobně zaměřil i svou diplomovou práci, již v závěru studia roku 1990 úspěšně obhájil. Nakonec i v doktorském studiu se v rámci oboru hudební teorie a

⁴² Viz HURNÍK, I. *Dětství ve Slezsku*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1979. 272 s.

pedagogika na téže fakultě věnoval podobné problematice – v roce 1999 obhájil disertační práci *Stylové syntézy a jejich využití pro rozvoj hudební apercepce*.⁴³

Kompozici studoval Lukáš Hurník u svého otce Ilji Hurníka. Jako žák Vítězslava Nováka prošel Ilja Hurník plynulým stylovým vývojem, v němž se osobitým způsobem setkává tradiční sdělnost s vyjadřovací novostí. Ale nejen to. Ilja Hurník zacílil rozsáhlou část svého hudebního díla instruktivně, tedy pedagogicky, je činný literárně, publicisticky i koncertně, představuje tedy vpravdě múzickou osobnost. Lukáš Hurník se pak jeví jako logický pokračovatel tohoto širokého tvůrčího rozmachu a múzické všestrannosti.

Kompozice není jedinou oblastí, v níž se Hurník uplatňuje. Od roku 1991 pracuje v Českém rozhlasu a v roce 2002 se navíc stal ředitelem Českého rozhlasu 3, tedy stanice, jež se specializuje na vysílání hudby vysokých uměleckých kvalit. Tato práce s sebou nese úkoly hudebně publicistické a popularizační, do značné míry tedy i pedagogické, a Hurníkovo vzdělání se pro takovou syntézu jeví jako optimální. Značnou popularitu získal téměř třísetdílný Hurníkův rozhlasový cyklus *Da capo*, který sám autor charakterizuje následujícím způsobem:

„Nejen bicepsy, tricepsy a břišní svalstvo je nutno trénovat. Také naše sluchové orgány by se měly cvičit, aby dokázaly rozlišit jemné nuance, které na ně skladatelé vymysleli. *Da capo* je jakýsi hudební fitness, v němž se Lukáš Hurník pokouší vycvičit posluchačovy uši k tomu, aby slyšely, co jim dosud unikalo. Každý z nás samozřejmě ví, co je to melodie, rytmus či tempo. Při procházce světem základních hudebních pojmů však přesto narazíme na spoustu nedovysvětlených a neprobádaných zákoutí, která se vyplatí blíže prozkoumat nebo o nich pouvažovat. A možná se přitom párkrát i zasmějeme. *Da capo* je určeno všem posluchačům, pro které hudba nepředstavuje jen uklidňující proud příjemných zvuků, nýbrž něco, čím se stojí za to zabývat.“⁴⁴

V pořadu jde tedy zejména o osvětlení pojmů, jejichž význam leckdo třeba jen nejasně tuší, a o utvrzení jejich významu spojením s příslušnou hudbou. Jiný Hurníkův pořad představoval v závěru devadesátých let cyklus *Ti nejlepší z klasiky*: v podstatě tradičně koncipovanou řadu koncertů přenášela z Anežského kláštera v Praze Česká televize, přičemž každý přenos měl určitého společného jmenovatele – formu, žánr či styl. Hudba však nezůstávala osamocena, Hurník ji provázal slovem, rozhovory s umělci, takže koncerty opět dostávaly punc srozumitelnosti i pro ty, komu by jejich koncepce mohla ujít.

⁴³ HURNÍK, L. *Stylové syntézy a jejich využití pro rozvoj hudební apercepce*. Disertační práce. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 1999.

⁴⁴ HURNÍK, L. *Da capo*. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <http://www.rozhlas.cz/vltava/porady/_zprava/40208>.

Vrcholem Hurníkových hudebně popularizačních snah se stal jeho televizní soutěžní pořad *Vinceró*. Na počátku nového století a vlastně i tisíciletí se měl stát protějškem oblíbených soutěží, jejichž tematický záběr byl ovšem téměř bezbřehý a jejichž popularitu určovala do značné míry i výše možných výher. V Hurníkově pořadu o pohádkové finanční obnosy nešlo, ale záleželo na hudebních schopnostech, na vědomostech soutěžících a na uspokojení ze správného řešení. Divácká veřejnost však soutěž nepovažovala za zvlášť atraktivní, zadávané úkoly se jí jevily leckdy jako příliš obtížné či nezáživné, a potvrdily tak, že Čechy se za kdysi příslovečnou konzervatoř Evropy s vysokou úrovní hudební gramotnosti již dávno nemohou považovat.

Hudebně popularizační tendence se objevují rovněž v Hurníkových fejetonech pro časopis *Harmonie*. Jsou psány z pohledu člověka, pro něhož je hudba samozřejmou součástí života. Nic z toho však čtenáři nevnucují. Vzbuzují pocit, že takový stav je zcela přirozený, že ani sám autor nepovažuje hudbu a ty, kdo ji provozují, za nedotknutelné, a proto si může dovolit zadívat se na hudbu i na hudebníka kriticky či s humorným nadhledem jako na kteroukoliv jinou oblast života. V Hurníkových fejetonech se tak ocitáme na smutečním obřadu, kde violoncellista hrající k poslednímu rozloučení zaujal nesprávné místo a mizí smutečním hostům z dohledu spolu s rakví,⁴⁵ nahlížíme do deníku dospívající školačky přítomné výchovnému koncertu, tušíme rozporuplný účinek akce a může nám být poučením, že školačka nerozlišuje mezi druhy a žánry, tedy ani mezi tím, co napsal klasik a co skladatel populární hudby. Záleží však na tom, zda hudba dívku oslovuje, či nikoli.⁴⁶

Podobný charakter má též Hurníkova publikace *Tajemství hudby odtajněno* s podtitulem *Hudební nauka s nadhledem*.⁴⁷ Představuje popularizační text doplněný kompaktním diskem, kde hudba demonstruje jevy teoreticky prezentované. Čtenáře a posluchače text seznamuje s hierarchií hudebního výraziva v různých stylech a osvětluje mu význam termínů, jež jsou pro uvědomělý vstup do světa hudby nepostradatelné. Čtivý jazyk a zábavný způsob podání, jež jsou pro Hurníka typické, vytvářejí z publikace nejen působivý celek, ale umožňují její využití zejména při hudebním vzdělávání mládeže všude tam, kde jinak hrozí suchopárná teorie, nebo kde pedagog hledá inspiraci pro podobné vlastní cesty své činnosti.

⁴⁵ HURNÍK, L. *Obřad*. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.muzikus.cz/klasiccka-hudba-jazz-clanky/Fejton-Lukase-Hurnika-Obřad-30~leden~2004/>>.

⁴⁶ HURNÍK, L. *Pozor, děti*. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.muzikus.cz/klasiccka-hudba-jazz-clanky/Fejton-Lukase-Hurnika-Pozor-deti-16~prosinec~2003/>>.

⁴⁷ HURNÍK, L. *Tajemství hudby odtajněno*. 1. vyd. Praha : GRADA, 2000. 133 s. ISBN: 80-7169-278-6.

Hudební pedagogikou se sice Hurník nezabývá ve školní praxi, má však o tuto oblast trvalý a cílevědomý zájem. Spolu s Marií Liškovou vytvořil tematicky a metodicky celistvou řadu učebnic hudební výchovy pro 2.–4. ročník základní školy.⁴⁸ Autoři při tom vyšli ze zásady, že do světa hudby člověk vstupuje prostřednictvím konkrétního díla a činností, jež vzbuzují emocionální prožitky, a ty pak zpětně evokují zájem o podstatu hudebního sdělení. Spolu s Alexandrem Charalambidisem a Zbyňkem Císařem vytvořil Lukáš Hurník také dvoudílný učebnicový komplet *Hudební výchova 1 pro gymnázia*⁴⁹ a *Hudební výchova 2 pro gymnázia*.⁵⁰ Tyto učebnice vycházejí z aktuálních osnov gymnázií, v promyšlené struktuře se věnují vývoji hudby, nabízejí náměty k hudebním činnostem s uplatněním poznatků z hudební teorie a obsahují též notový materiál k vokální interpretaci. Každý díl doplňují dva kompaktní disky s nahrávkami hudebních ukázek potřebných k práci s učebnicemi. Komplet navazuje na řadu učebnic pro 6.-9. ročník ZŠ a pro nižší ročníky víceletých gymnázií.

S autorstvím učebních textů souvisejí i další Hurníkovy hudebněvýchovné aktivity, třebaže zasahují širší oblast než jen školskou a mimoškolní hudební výchovu. Od roku 2006 je Lukáš Hurník předsedou *České hudební rady*⁵¹ představující národní sekci *Mezinárodní hudební rady při UNESCO*.

Další nekompoziční aktivitou Lukáše Hurníka je sbormistrovská a dirigentská činnost. Umělecky totiž vede a řídí smíšený sbor *Gaudium Pragense*,⁵² který vznikl koncem roku 1989 a který se soustřeďuje na interpretaci sborové komorní hudby. Prvním vedoucím sboru se stal Jiří Smutný, který v roce 1998 postoupil své místo Lukáši Hurníkovi. Korepetitorkou sboru se v té době stala skladatelova matka Jana Hurníková, absolventka

⁴⁸ LIŠKOVÁ, M. HURNÍK, L. *Hudební výchova pro 2. ročník základní školy*. 1. vyd. Praha : SPN, 1998. 103 s. ISBN 80-7235-009-9. LIŠKOVÁ, M. HURNÍK, L. *Hudební výchova pro 3. ročník základní školy*. 1. vyd. Praha : SPN, 1998. 111 s. ISBN 80-7235-027-7. LIŠKOVÁ, M. HURNÍK, L. *Hudební výchova pro 4. ročník základní školy*. 1. vyd. Praha : SPN, 1998. 103 s. ISBN 80-7235-045-5.

⁴⁹ CHARALAMBIDIS, A., CÍSAŘ, Z. HURNÍK, L. *Hudební výchova 1 pro gymnázia*. 1. vyd. Praha : SPN, 2003. 158 s. ISBN 80-7235-211-3.

⁵⁰ CHARALAMBIDIS, A., CÍSAŘ, Z. HURNÍK, L. *Hudební výchova 2 pro gymnázia*. 1. vyd. Praha : SPN, 2003. 191 s. ISBN 80-7235-219-9.

⁵¹ *Česká hudební rada* (ČHR) je nevládní společnost sdružující v současnosti 43 důležitých hudebních organizací, individuální členy a členy čestné. Od r. 1994 uděluje podobně jako *Mezinárodní hudební rada* ceny výjimečným osobnostem nebo organizacím české hudební kultury. Sekretariát ČHR je v současnosti součástí Institutu umění v Divadelním ústavu v Praze. Spolupracuje s Ministerstvem kultury a s Ministerstvem školství. Rozvíjí témata Evropské a Mezinárodní hudební rady: koncepci kulturní politiky, optimalizaci hudebního školství, podporu soudobé tvorby a hudebního školství. ČHR vznikla již v r. 1972, politický systém však její činnost v souladu s *Mezinárodní hudební radou při UNESCO* neumožňoval. Teprve v roce 1993 byla u nás činnost ČHR obnovena, a to zejména s cílem analyzovat konkrétní dopady deklarovány ve Statutu ČHR. (Srov. *Česká hudební rada*. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <http://chr.nipax.cz/index.php?action=zakl_info&lang=cz>).

⁵² Srov. *Gaudium Pragense*. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.gaudiumpragense.cz/>>.

pražské AMU v klavírní třídě Ilony Štěpánové-Kurzové. Sbor interpretuje evropskou hudbu, zvláště se však zaměřuje na interpretaci hudby české – má na repertoáru několik Hurníkových skladeb. Vystupuje nejen koncertně, ale také při dalších příležitostech, tedy na objednávku.

S veškerými uměleckými aktivitami Lukáše Hurníka souvisí společenské uznání vyjádřené například v roce 2007 *Masarykovou akademií umění*,⁵³ jež mu udělila *Cenu Rudolfa II.*

1.2 Vokální komorní hudba

Lukáš Hurník začal svou hudební dráhu jako rocker hudební skupiny Biwoy, kde hrál na baskytaru a zároveň vytvářel pro skupinu písňový repertoár. Spolupracoval při tom s bubeníkem Klaudiem Kryšpínem⁵⁴ a v této součinnosti našel východiska pro osobité stylové syntézy ve vlastní tvorbě. Rocková hudba pak pronikla do některých jeho dalších kompozic, například do *Hot-suity* pro čtyřruční klavír, která v roce 1990 získala první cenu na mezinárodní skladatelské soutěži *Piano Duo Assotiation of Japan* v Tokiu. Po tomto úspěchu přišla ocenění tuzemská: na skladatelské soutěži *Generace*⁵⁵ za *Příběhy pro smíšený sbor* a na soutěži *Jihlava*⁵⁶ za *Tři madrigaly*.

⁵³ *MASARYKOVA AKADEMIE UMĚNÍ* (MAU) je nevládní, apolitická a nezisková organizace navazující na odkaz T. G. Masaryka, která vznikla roku 1990 v Praze. Mezi jejími zakladateli byla i vnučka T. G. Masaryka PhDr. Anna Masaryková. Jako cíl sleduje MAU rozvíjení, propagaci a podporu kultury, umění a vzdělání, výstav, koncertů, seminářů, stáží, kolokvií a vernisáží. Tvoří ji řádní a přispívající členové spolu s prezidiem, čestní členové a oceněné osobnosti. Na návrh členů *Masarykovy akademie umění* jsou oceňováni jednotlivci i organizace za kulturní a uměleckou činnost a podporu umění. Ocenění mohou obdržet fyzické i právnické osoby, státy, města či obce (viz *MASARYKOVA AKADEMIE UMĚNÍ*. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.mau.cz/>>).

⁵⁴ Klaudius Kryšpín narozený v r. 1968 je vynikající český bubeník, který svou hudebnickou dráhu spojil se skupinou *Pražský výběr*. V roce 1988 z tehdejšího Československa emigroval do Austrálie a vrátil se v roce 2003. O tři roky později se stal členem *Pražského výběru II* (viz KUČERA, I. *My jsme muzikanti, přicházíme z České země...* Cit. 29. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/my-jsme-muzikanti-prichazime-z-Ceske-zeme~11~srpen~2005/>>).

⁵⁵ Soutěž výstižně charakterizuje Veronika Ševčíková v *Českém hudebním slovníku osob a institucí*:

„Prehistorie *Generace* se datuje od roku 1970. Nejprve to však byla nesoutěžní regionální přehlídka amatérského divadla a poezie či soutěž v kolektivní interpretaci literárních textů, vycházející z činnosti ostravské literární skupiny *Autoři v povijanu*, resp. pozdějšího *Klubu mladých umělců*. Od roku 1974 se k těmto oborům přidala próza, výtvarné umění a také hudba. Další ročník, nesoucí podtitul Festival mladé autorské tvorby, proběhl poprvé ve třech samostatných sekcích – literární, výtvarné a hudební. Vyhlášovatelé soutěže byly Dům kultury Vítkovických železáren Klementa Gottwalda, Svaz českých spisovatelů, Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, Krajské kulturní středisko Ostrava a Krajský výbor Socialistického svazu mládeže.

Úroveň soutěžních prací ročník od ročníku vzrůstala, stejně jako počet účastníků (ve vrcholné fázi soutěže na přelomu 80. a 90. let se jí každoročně účastnilo až 180 soutěžících). Na počátku 90. let zanikla *Generace* ve své tříoborové soutěžní podobě; ze všech samostatně probíhajících a organizovaných sekcí přežila pouze jedna – sekce hudební. Hudební obor *Generace* se od počátku zaměřoval výhradně na kompozice z oblasti komorní hudby a byl ve svých aktivitách jednoznačně nejagilnější. Prvotním impulsem směřujícím k jeho ustavení byla činnost ostravské skupiny mladých skladatelů, jež si říkali *Notoryjci*. Jejich hudební projekty byly zpočátku úzce svázané se zmíněnou skupinou *Autorů v povijanu*. Výrazně úspěšným

Vokální komorní hudba má v tvorbě Lukáše Hurníka bohaté zastoupení. Je to zvláště v současné době pochopitelné, vždyť skladatel píše hudbu proto, aby se co nejdříve dostala k posluchači, a díla pro velké obsazení tyto nároky splňují mnohdy až po létech, kdy jsou k dispozici nutné materiální prostředky. Jestliže navíc skladatel píše hudbu vokální, má na brzké provedení díla ještě větší naději. V Čechách totiž stále funguje poměrně bohatá síť

krokem vedení hudební sekce *Generace* se stalo navázání spolupráce s ostravským hudebním festivalem *Janáčkův máj*. Počínaje rokem 1979 byly vítězné skladby pravidelně prezentovány na koncertním Matiné organizovaném v rámci tohoto mezinárodního festivalu. První *Matiné Generace* proběhlo 24. května 1980 v přísáli Společenského sálu Domu kultury pracujících Vítkovice. Oficiální protokoly hudební sekce *Generace*, jejichž kopie byly uloženy v Českém hudebním fondu, mapují poměrně podrobně všechny proběhnuvší ročníky soutěže s výjimkou prvních dvou (tj. 1974 a 1975). V pátém ročníku *Generace*, resp. v prvním ročníku soutěže její hudební sekce (1974) byli za své práce oceněni skladatelé Oliver Dohnanyi, Jan Grossmann, Pavel Kopecký, František Poledník, Jan Žižka a Ivan Kurz. Od šestého ročníku (1975) se organizátoři zavázali pořádat soutěž každoročně s úmyslem podnítit a popularizovat mladou skladatelskou tvorbu mezi nejširšími vrstvami publika.

Podmínky *Generace* se v průběhu let neměnily. Po celá 80. léta byly jejími organizátory Krajské kulturní středisko v Ostravě, Dům kultury ROH Vítkovic, Svaz českých spisovatelů - pobočka v Ostravě, Svaz českých skladatelů a koncertních umělců - pobočka v Ostravě, Český hudební fond, Krajská organizace Svazu českých výtvarných umělců v Ostravě, Nakladatelství Profil v Ostravě a Krajský výbor Socialistického svazu mládeže v Ostravě. V 90. letech soutěž vyhláší Tvůrčí centrum Ostrava, Nadace Český hudební fond, Český rozhlas Ostrava a Ministerstvo kultury České republiky. Skladatelská soutěž *Generace* byla a je vyhlášována celostátně pro všechny mladé autory do 30 let (původní věková hranice byla při ustavení hudební sekce *Generace* do 35 let), kteří se věnují kompozici v oblasti nonartificiální hudby (jak amatérům tak profesionálům, nejčastěji studentům konzervatoří a hudebních akademií). Základním jejím cílem byla snaha nabídnout začínajícím domácím komponistům konkurenční prostředí a z něj plynoucí možnosti umělecké konfrontace. Přihlášené skladby se tradičně posuzují ve dvoukolovém hodnocení (individuálním a následně společném) odbornou porotou složenou z předních současných skladatelů. Díla jsou hodnocena jak po stránce originality umělecké invence, tak i po stránce kompozičně technické a estetické. Závěrečné výroky poroty vyústí jednak ve vyhlášení laureátů (tj. v udělení cen, příp. čestných uznání) v jednotlivých kategoriích a jednak ve výběr nejzajímavějších skladeb, které jsou poté studovány mladými výkonnými umělci a provedeny na festivalovém Matiné. Zvukový záznam Matiné bývá zpravidla pořizován Českým rozhlasem Ostrava. Nahrávky z většiny ročníků Matiné let 1991–2003 byly technicky upravovány a archivovány. Ocenění nejlepších skladeb provázelo také udělení finanční odměny.

Soutěžní skladby *Generace* byly zpočátku hodnoceny v jediné kategorii (1974–79). Se vzrůstajícím počtem účastníků soutěže a diverzifikací úrovně jednotlivých kompozic vešlo v platnost nejprve dělení do dvou samostatných kategorií (1980–86), vymezených podle jejich interpretační náročností (tj. skladby určené pro interpretaci profesionálními umělci a skladby určené pro interpretaci amatéry v oblasti zájmově umělecké činnosti). Rokem 1987 vešla navíc v platnost třetí samostatně hodnocená kategorie určená nejmladším komponistům do 18 let. K zásadní dramaturgické změně soutěže, týkající se jednotlivých kategorií, došlo v roce 1993, kdy nad nejednoznačným kritériem interpretační náročnosti skladeb zvítězilo kritérium věkové. Hranice, jež byly dodržovány v letech 1993–97 byly limitovány věkem do 18, do 24 a do 30 let. K dílčí úpravě platné dosud došlo ještě v roce 1998, kdy byla nejnižší věková kategorie účastníků soutěže zvýšena z 18 na 20 roků a druhá věková kategorie prodloužena do 25 let. Mezní účastnická hranice (30 let) však zůstává stejná.

Svým významem *Generace* patří mezi prestižní skladatelské soutěže. Po celou dobu její existence se významně podílel na její organizaci i jako porotce tajemník ostravské organizace Svazu českých skladatelů a pak Asociace hudebních umělců a vědců a ředitel Janáčkovy konzervatoře v Ostravě skladatel Milan Báchorek. V průběhu let se *Generace* zúčastnily stovky mladých českých skladatelů, kteří tak měli možnost prezentovat svou tvorbu na veřejnosti. Tato soutěž tedy zásadním způsobem připravuje nástup nových českých skladatelských osobností.“ (ŠEVČÍKOVÁ, V. *Generace*. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.musicologica.cz/slovník/hesla.php?op=heslo&hid=1000377>>).

⁵⁶ Mezinárodní skladatelskou soutěž *Jihlava* vyhláší od roku 2000 Společnost pro pořádání *Festivalu sborového umění* (dále jen FSU) Jihlava a DKO s.r.o. Jihlava za odborné spolupráce vládní organizace NIPOS-ARTAMA Praha (srov. *FSU – festival sborového umění*. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <http://www.fsujihlava.com/index.php?menu=87>>).

pěveckých těles, a to amatérských, poloprofesionálních i profesionálních, neboť stále platí, že lidský hlas je nástroj nejpodivuhodnější a přitom nejdostupnější. Pěvecké sbory samozřejmě rády sahají po nové tvorbě, a aktualizují tak svůj repertoár. K vokální hudbě nevede ovšem skladatele jen pragmatismus: jakmile do hudby vstupuje slovo, stává se umělecké sdělení konkrétnějším, srozumitelnějším, jasnějším, má znatelnou naději na pochopení, oblibu, šíření, popularitu. Může se snadno stát zdrojem potěšení pro interpreta i posluchače a přinést tolik očekávané ovoce.

Vezmeme-li v úvahu skutečnost, že vokální komorní hudba představuje pouze jednu z oblastí Hurníkovy tvorby, že Hurníkova činnost je tak všestranná, jak jsem uvedl výše, a že zatím trvá necelá dvě desetiletí, ukazuje se, že máme před sebou skladatele skutečně produktivního. Ve výčtu Hurníkova vokálního komorního díla nalézáme dosud 13 skladeb rozmanitého žánru a obsazení:

Kafkovo rozjímání baryton, klarinet a klavír, nebo pro baryton a komorní orchestr,

Magnificat pro smíšený sbor a varhany,

Kantátu o čaji pro smíšený sbor, dvoje housle, violoncello, cembalo a varhany,

Svatovojtěšskou hodinku pro soprán, smíšený sbor a varhany,

Quis credidit? pro baryton, dětský sbor a varhany,

Pasticcio pro smíšený sbor a varhany,

God Is Calling pro smíšený sbor a varhany ad libitum,

Tři madrigaly pro tři ženské hlasy,

Příběhy pro smíšený sbor,

Pod kosou času pro recitátora, flétnu, housle, violoncello a klavír,

Tance smrti pro recitátora, flétnu, cembalo a violoncello,

Tři české koledy pro smíšený sbor, dvoje housle a varhany,

Betlémskou muziku pro soprán, dvoje housle a violoncello.

Cykly *Kafkovo rozjímání* a *Tři madrigaly* se budu analyticky zabývat později, nyní se tedy budu věnovat stručné charakteristice ostatních zde uvedených skladeb. V tomto výčtu se objevují díla kantátová, madrigaly, písně, sbory a melodramy. Žánrová pestrost svědčí o širokém skladatelově záběru, o uměleckých záměrech, které do příslušného žánru vtěluje a také o interpretačních možnostech, které tato hudba poskytuje.

1.2.1 Kantáty

Kantáta představuje Hurníkův oblíbený žánr. Je výrazem kompoziční kontinuity, již skladatel rozvíjí slavnou kantátovou tradici opřenou zejména o dílo J. S. Bacha. Všimněme si v této souvislosti například označení *Magnificat* či *Kantáta o čaji*. Oba názvy jsou zároveň výstižným svědectvím námětovým – Hurníkova kantáta se týká jak věcí duchovních, tak světských; i zde soudobý skladatel respektuje třísetletou žánrovou tradici, jíž nakonec podle všeho očekávání odpovídá i polyfonní faktura a imitační technika.

Magnificat

Kantáta charakteristická převahou neobarokního hudebního jazyka nápadně exponuje výraz chvály *magnificat* a představuje ho v nejrůznějších hudebních podobách a významech – jako odhodlanou, oslavnou a v glorifikaci nesmlouvavou, pregnantně rytmizovanou introdukční aklamací, či jako zpěvný výraz nevyslovitelného citového rozpoložení z daru transcendentní lásky v pětihlasé fuze. Spojení *anima mea* je pak v drobných hodnotách s akcentem na první slabiku slova *mea* připomínkou síly a odhodlání ducha, jemuž se dostává nepochopitelného a snad i nezaslouženého údělu. Kantátu má v repertoáru sbor *Gaudium Pragense*, který ji také v roce 2004 přednesl v italském Udine a v červnu 2008 ji provede na jihlavském Festivalu sborového umění.

Kantáta o čaji

Dílo zaznělo poprvé na Pražském jaru v roce 2004. V bazilice svatého Jiří na Pražském hradě ji provedl soubor *Gutta Musicae*⁵⁷ vedený Svatoplukem Jányšem. V témže roce se dílu dostalo ještě provedení v karlovarském Městském divadle. Tam kantátu interpretoval soubor *Gaudium Pragense* s Lucií Zejfartovou.

Kantáta o šesti částech představuje analogii světských kantát Bachových. Zatímco však barokní mistr s úsměvným nadhledem oslavil ve svém díle dýmku či kávu, soudobý skladatel takto vyzdvihl jeden z běžných nápojů – čaj. Hudební dikce je opět příznačná – nezapře barokní vzory naplněné soudobým výrazivem. Tomu odpovídá i obsazení jednotlivých částí: *árie, dueto, melodram, sbor, árie, recitativ a sbor*. Zatímco však Bachova *Kávová kantáta* je malým dramatem, *Kantáta o čaji* přináší texty převážně lyrické. Rozdíl spočívá též v původu textů: Bach využil text jediného autora Christiana

⁵⁷ Soubor *Gutta Musicae* navazuje na tradici, jíž u nás položili Pražští madrigalisté pod vedením Miroslava Venhody. (Viz *Gutta Musicae*. Cit. 20. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.janys.cz/>>).

Friedricha Henriciho (uměleckým jménem Picandera),⁵⁸ Hurník do jednoho celku sestavil texty rozmanitého původu, a to dokonce i text neznámého autora. Hurníkova kompozice je však o to zajímavější, neboť texty pocházejí z různých zemí a epoch a jejich jediným pojítkem zůstává předmět zájmu – prastarý nápoj z Východu. Jestliže je pravlastí čajového obřadu Čína, odkud se tato ceremonie přenesla do Japonska, zaslechneme ve skladbě plným právem verše Wang Weje,⁵⁹ Lu Tchunga i Macua Bašóa.⁶⁰ Opodstatnění získávají ovšem i slova evropských literátů: Lucase von Bostela,⁶¹ Bertolta Brechta či Ludvíka

⁵⁸ Srov. *Kaffeekantate (BWV 211)*. Cit. 20. 4. 2008. Dostupné na <http://www.almut-fingerle.de/projekte_kaffeekante.htm>.

⁵⁹ Wang Wej, druhým jménem Mo-t'ie, je čínský básník 8. století, tedy dynastie Tchan. Pocházel z okresu Čchi v tchaj-jüanské prefektuře z dobře situované rodiny: jeho otec Čchu-lien se stal zástupcem vojenského guvernéra Fen-čou (Fen-čou s'-ma). Později rodina přesídlila do Pehu a začala obývat oblast Na východ od řeky. V roce 721 získal Wej první úřednické místo. Představoval vzorného, ušlechtilého mladého člověka se smyslem pro povinnost a s trvalou synovskou oddaností své matce Cchuej. On i jeho bratr Ťin měli velké umělecké nadání, jež ovšem Wejovi nebránilo v úspěšném služebním postupu. Stal se prvním tajemníkem dvorské kanceláře pro státní záležitosti (šang-šu jou-čcheng) a příležitostně zastával i funkce pomocného tajemníka ve dvorském sekretariátu (jou še-i), inspektora císařského cenzorátu (t'ien-čcha jü-š'), korektora v kancléřství (cuo pu-čchüe) a vedoucího odboru rituálních předmětů (kchu-pu w lang-čung).

Smrt matky nesl tak tíživě, že sám téměř přišel žalem a psychickým vysílením život. Po skončení předepsaného období smutku získal místo vedoucího odboru na ministerstvu personálních záležitostí (li-pu lang-čung) a na sklonku éry Tchien-pao (742-755) byl jmenován dohlížitelem kancléřství (t'i-s'-čung). V době proticísařského povstání byl Wej zajat vzbouřenci a byl přinucen pro ně úřednický pracovat. Tehdy však tajně napsal báseň, v níž vyjádřil zármutek nad tím, že musí jednat proti svému přesvědčení, a tyto verše mu nakonec zachránily život. Když totiž bylo povstání potlačeno a vzbouřence čekaly nemilosrdné tresty, vešla Wejova báseň v pravou chvíli ve známost, Wej byl omilostněn a získal funkci společníka korunního prince (tchaj-c' čung-yün). Později byl povýšen na kadeta v paláci korunního prince (tchaj-c' čung-šu-c'), na tajemníka-dohlázele ve dvorském sekretariátu (čung-šu še-žen), znovu získal hodnost tajemníka-dohlázele v kancléřství (t'i-s'-čung) a nakonec byl povýšen do funkce prvního tajemníka dvorské kanceláře pro státní záležitosti (šang-šu jou-čcheng).

V těchto funkcích měl přirozeně dost prostoru pro uměleckou tvorbu – Wej proslul zejména pětislabičným veršem, ale také uměním kaligrafickým a malířským. Stal se mistrem krajiny, do níž jakoby neviditelně promítal odrazy přírodních zákonů. Tato zvláštnost se přisuzuje určitému tvůrčímu odosobnění, kdy se zdá, že Wejovy obrazy nejsou dílem lidským, nýbrž přírodním (viz LOMOVÁ, O. *Poselství krajiny. Obraz přírody v díle tchangského básníka Wang Weje*. Cit. 20. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.dharmagaia.cz/index.php?pg=knihy&kt=lomova&tp=bk&sb=&ic=252>>).

⁶⁰ Macuo Bašó (vlastním jménem Macuo Munefusa) je nejznámější japonský básník a zakladatel básnické formy později nazvané haiku. Pseudonym Bašó zvolil podle banánovníku, který mu věnoval v roce 1680 jeden z jeho žáků. Na počátku své básnické dráhy publikoval ovšem pod pseudonymem Tósei.

Narodil se roku 1644 ve městě Ueno, pocházel z chudé samurajské rodiny. V letech 1667–71 studoval japonskou poezii v Kjótu a od roku 1680 žil trvale ve městě Eda, dnešním Tokiu. Po své zemi dost cestoval, o čemž svědčí nejen Bašóova poezie, ale také cestovní deníky. Jako básník získal takový věhlas, že se v Edu stal mistrem formy haikai no renga (řazených básní), psaní poezie vyučoval a byl sudím v básnických soutěžích.

Haikai no renga představovala především verše pro každodenní zábavu, proto se v Bašóových básních objevují slangové výrazy nebo čínská slova. Pro Bašóa jsou typická také tzv. hokku – úvodní verše k básním renga. Hokku jsou verše o osmnácti a více slabikách a představují v podstatě reflexivní poezii. Bašó zemřel v roce 1694 (viz *Macuo Bašó*. Cit. 20. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.spisovatele.cz/macuo-baso>>).

⁶¹ Lukas von Bostel, německý literát, se narodil roku 1649 v rodině hamburského obchodníka a radního. Vystudoval universitu v Heidelbergu, v roce 1674 byl v Leidenu promován doktorem práv. Poté procestoval téměř celou Evropu a po návratu na počátku 80. let začal působit jako předseda soudní nižší instance. V roce 1709 byl dokonce zvolen hamburským starostou a v letech 170–1712 se významně se podílel na vytvoření hamburské ústavy. Lukas von Bostel zemřel v Hamburku v roce 1716 (viz *Lukas von Bostel*. Cit. 28. 4. 2008. Dostupné na <http://de.wikipedia.org/wiki/Lucas_von_Bostel>).

Kundery.⁶² Vždyť čaj se stal nápojem celosvětovým, třebaže dnes i poněkud zprofanovaným a spěšnou přípravou leckdy znehodnocovaným.

Většinu textů ovšem skladatel nevyužil v jejich doslovné podobě (v převážné míře jsou to stejně překlady), ale upravil je tak, aby z nich vytvořil významově provázaný celek. Podle předlohy Wejovy a Brechtovy tedy básník čeká na ženu, a když zjišťuje, že očekávání je marné, utíká se k šálku čaje. Zcela přirozeně pak pokračuje anonymní tvůrce, když nám předestírá obraz žen s čajovými konvicemi a připomíná líbeznost ženy a lahodného nápoje. V kontextu s předešlými verši ovšem tato spojitost vyznívá poněkud teskně. Lu Thungovy verše blahorečí opojné moci čaje, když sbor začne přednášet exotická jména čajových druhů. Ano, nejspíš právě ty měl čínský na mysli, když opěvoval stav duše, jež čaj vyvolává. Poté nás Bašó staví tváří v tvář výjevu z podzimní přírody – schnoucí listí podobné vyvařenému čaji je vydáno větru napospas. V závěr se vracíme do reality: Kundera přiznává, že čaj znamená pro něj skutečné probouzení do každého dne, a Lucas von Bostel poněkud rozpustile připomíná, že i v pití čaje musí člověk znát míru.

Svatovojtěšská hodinka

Kantáta k počtě snad nejznámějšího Slavníkovce, legendárního světce, který se zasloužil o christianizaci českých zemí, vznikla v roce 1996 k počtě tisícího výročí mučednické smrti svatého Vojtěcha. Vyznačuje se pregnantním rytmem a syrovým zvukem, připomínajícím kantáty Carla Orffa. Hurník tu zhudebnil rozmanité texty, při jejichž úpravě se inspiroval Sušilovou sbírkou. Dílo poprvé zaznělo v podání souboru *Gaudium Pagensae* roku 2007 v pražském Karolinu.

Quis credidit?

Tuto komorní kantátu charakterizuje skladatel následovně:

„V úryvku z Izajáše, který pro mne vybrala Vladimíra Lukařová, jsem byl nejprve osloven zejména opakujícím se zvoláním, zda někdo uvěří zprávě, která se tu podává. Naše doba nás přece učí hned tak něčemu neuvěřit, takže mi ta otázka připadala dosti živá. Druhá věc, která mne zaujala, byl obsahový kontrast mezi *temnotou* na začátku a *světlem*

Z jeho literárního díla je pozoruhodné zejména libreto nazvané *Der hochmüthige, gestürzt und wieder erhabene Croesus* (Pyšný, poražený a znovu povstávající Krésus), jemuž se dostalo zhudebnění Johannem Philippem Förtschem a Reinhardem Keiserem.

⁶² Kunderova kniha *Piju čaj* je nejen prozaickým vyjádřením autorova vztahu k čaji, ale je také oslavou dnes zdánlivě obyčejného nápoje ve verších, jež navazují na tradici japonské poezie haiku. Kundera zde navíc představuje i antologii čínské poezie na totéž téma. Srov. HOJDA, O. *Básnickova cesta čaje (Ludvika Kundery Piju čaj)*. Cit. 20. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=189>>.

na konci. Důležitá mi připadala také pasáž, v níž se konstatuje, že *bloudíme jako ovce*. Když jsem se pak při kompozici zabýval textem intenzivně, našel jsem i mnohem hlubší roviny. Některé jsem se pokusil vyjádřit hudbou (a to velmi různorodou: od dvojité fugy přes blues až k minimalistickým ostinátům) jiné si s dovolením nechávám pro sebe.⁶³

1.2.2 Sbory

Sborová tvorba představuje pro Lukáše Hurníka oblast trvalého zájmu, a to nejen z profesionálních důvodů, ale také proto, že ji skladatel může slyšet v podání sboru *Gaudium Pragense*, který sám vede.

God is calling!

Smíšený sbor na slova Petra Čenského lze charakterizovat jako parodickou duchovní skladbu. Spatřuje v člověku (a v lidstvu obecně) rozporuplnou bytost, jejíž vztah k transcendentnu je možná deformován vlastními představami o tom, v čem skutečná zbožnost a lidskost spočívá. Je však člověk omezený pozemským poznáním schopen vztah k nadsvětským jevům, jež může jen tušit prostřednictvím víry, držet v rovině, která by transcendentnu nejlépe odpovídala? Vysvětlení kupodivu nepřinášejí modlitby, vždyť, alespoň podle textové předlohy, jednostranné oslovování Boha člověkem v modlitbách a bohoslužbách končí v okamžiku, kdy Bůh člověka skutečně oslovuje. Odpověď naopak přinášejí citace z Mozartovy Tragické symfonie g moll a z melodie, již můžeme právem označit za bachovskou. To vše mohou být připomínky okamžiků, kdy se transcendentno dotklo Země. Skladba pochází z roku 2004 a v červnu 2008 ji uvede sbor *Gaudium Pragense* na jihlavském Festivalu sborového umění.

Pasticcio

Sbor vznikl spojením známých kánonických nápěvů umělých, liturgických i lidových, například kánonu Williama Boyce *Aleluja*, Hanse Leo Hasslera *Cantate Domino*, kánonů neznámých autorů *Dona nobis pacem*, *Viva la musica* a lidových písní *Vyletěla holubička ze skály* či *Bejvávalo*. Pasticcio představuje oblíbenou součást sborového repertoáru, neboť ze známé hudby, jež nám jinak může znít obyčejně, dospívá ke složitým, neotřele působícím kontrapunktům.

⁶³ HURNÍK, L. *Quis credidit?* Cit. 20. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.hurnik.cz/info/Quis%20text.htm>>.

1.2.3 Melodramy

Melodram se stal v současné době žánrem poněkud opomíjeným, je však jednou z možností, jak ponechat mladé generaci otevřené dveře k umělecké hudbě, je-li text dostatečně esteticky nosný a není-li melodram nepřiměřeně rozsáhlý. Melodram navíc přirozeně propojuje svět literatury a hudby, a staví se tak i do příznivého světla z pohledu výchovy k umění. Hurník tyto obzory otvírá s texty světově uznávaných básníků.

Příběhy

Příběhy představují sedmiminutový melodram na slova Guillaumea Apollinaira, oblíbeného Hurníkova básníka.

Pod kosou času

Tři melodramy na Shakespearovy *Sonety* podobného rozsahu pojal do svého repertoáru *Ensemble Martinů* s Borisem Rösnerem. Provedli dílo v roce 2004 na festivalu Smetanova Litomyšl a na koncertě pořádaném Českým spolkem pro komorní hudbu v pražském Sále Martinů. O rok později dílo zaznělo za téhož obsazení v pražské Chodovské tvrzi.

Tance smrti

Jako literární předloha posloužily skladateli lidové texty o konci života.

1.2.4 Písně a příbuzné útvary

Na tomto místě se stručně zmíním jen o jediném cyklu, neboť *Tři madrigaly* a *Kafkovo rozjímání*, jež zde mají místo, jsou předmětem mého hlubšího analytického zájmu v následující kapitole.

Betlémská muzika

Podobně jako téměř každý skladatel nevyhnul se ani Lukáš Hurník idylické vánoční hudbě v podobě suity z českých koled. Obsazení svědčí o tom, že tyto koledy jsou určeny pro pódium a na něm školeným hudebníkům, nikoli tedy pro běžný zpěv s libovolným doprovodem. Cyklus poprvé zazněl na trmickém zámku v prosinci roku 2004, kdy jej provedl komorní soubor *Trillo*.⁶⁴

⁶⁴ Komorní soubor *Trillo* je tvořen 2 zobcovými flétnami a bassem continuumem – cembalem a violoncellem. Vznikl v roce 1998 a interpretuje převážně barokní a soudobou hudbu. Jeho členy jsou Kateřina Hurníková, Renáta Němečková (zobcové flétny), Lukáš Vendl (cembalo, varhany), Ondřej Michal (violoncello) a Helena

Shrnutí

Lukáš Hurník patří k pozoruhodným skladatelským osobnostem současnosti, a to nejen zásluhou kompozičních kvalit, ale také vlivem širokého záběru svých činností. K této šíři jej předurčilo inspirativní zázemí v rodině hudebního skladatele Ilji Hurníka, talent i vzdělání. Zatímco hudebněteoretické a hudebněpedagogické vzdělání získal Lukáš Hurník v institucionální podobě na Karlově Univerzitě, kompozičně se vyškolil u svého otce. Pracovat začal v hudební redakci Českého rozhlasu, kde nyní zastává funkci ředitele stanice *Český rozhlas 3 – Vltava*. S touto prací je spojena potřeba hudebně popularizační činnosti, již Hurník promítá do rozhlasových i televizních cyklů o hudbě a do fejetonů. Hudebněpedagogické vzdělání mu také umožňuje věnovat se přípravě učebních textů pro základní i střední školy a aktivní činnost v *České hudební radě*. Hurník působí rovněž na poli interpretačním, a to jako umělecký vedoucí a dirigent sboru *Gaudium Pragense*.

Skladatelsky zasahuje Hurník široké žánrové spektrum o různých průnicích – odrazovým můstkem k současné kompoziční praxi byly skladateli začátky s hudbou rockovou. Bohatě je v tvorbě Lukáše Hurníka zastoupena vokální komorní hudba. Spojení hudby a slova přispívá ke sdělnosti, nepočtené obsazení pak umožňuje celkem krátkou cestu skladeb od autora na pódium. Hurník píše kantáty, sbory, melodramy i písně a pro všechny útvary vybírá aktuální texty. V kantátové tvorbě můžeme nalézt spojitost s dílem Bachovým, a to jak ve stylu hudební řeči (ovšem ne ve stylové imitaci), tak ve volbě zhudebněného slova. I sborová kompozice se pro Hurníka stává prostředkem přinášejícím závažné obsahy, třebaže forma sdělování zcela vážná vždy není. Pro taková díla je pak příznačný úsměvný či shovívavý nadhled. Rovněž pro melodramy vybírá skladatel texty osvědčených tvůrců a dokonce i texty lidové, neboť i ony představují osvědčené umělecké hodnoty prověřené časem. Písně a útvary jim blízké jsou v Hurníkově tvorbě zastoupeny cykly na slova významných literátů 20. století a také na texty lidových vánočních koled. Společným znakem uvedené Hurníkovy hudby je sdělnost, jež však neznamena lacinost. Skladatel spojuje tradici se současností, posluchačskou atraktivitu s komplikovaností a nalézá opory v textech, jež, ať již pocházejí z pera autorů současných, nebo dávných či dokonce neznámých, zůstávají stále platné i pro současného posluchače.

2 DVA KOMORNÍ CYKLY

2.1 TŘI MADRIGALY

Tři madrigaly pro tři ženské hlasy na slova francouzských básníků spatřily světlo světa v převratném roce 1989. Přívlastek *převratný* tu má opodstatnění nejen ve vztahu k událostem, které zasáhly českou společnost a podstatnou část východní Evropy vůbec, ale také ve vztahu ke skladateli samotnému. V tomto roce již téměř uzavíral svá vysokoškolská studia, v nichž hudební obor doplňovala příprava bohemistická, obojí pak s pedagogickou profilací. Hurník ovšem nesměřoval k učitelské dráze, takže madrigaly by bylo možno na první pohled jen stěží považovat za díla s didaktickými či instruktivními intencemi. Jsou to spíše půvabná koncertní dílka svědčící o autorově dozrávání pod vlivem nejlepších neoklasicistních tradic, jimž v české hudbě položili základy Pavel Bořkovec, Iša Krejčí, Bohuslav Martinů, Jiří Pauer či Jan Klusák. A právě ve srovnání s jejich tvorbou tento raný Hurníkův cyklus přesvědčivě ob stojí. Madrigaly se také v krátké době dočkaly nastudování – koncertně i studiově je interpretovaly tehdejší Hurníkovy spolužačky Veronika Hösslová, Marta Marinová a Jana Kadochová. V jejich podání se také cyklus objevil na kompaktním disku.⁶⁵

Soudobý madrigal představuje navzdory svým renesančním kořenům osobitý útvar. První zvláštností bývá bezesporu text. Právě jeho zásluhou se tomuto označení dostává širšího významu, neboť madrigal současnosti většinou není jen lyricky milostným zpěvem, případně zpěvem s politickým, alegorickým či satirickým podtextem.⁶⁶ Odvažuje se totiž zpracovávat i náměty závažnější, filozofické, na něž nelze nalézt jednoznačné odpovědi. Hudba si ovšem víceméně udržuje přehlednou formu i fakturu nemluvě o melodice, představující dominující výrazový prostředek. Hurníkovy madrigaly se však od většiny cyklů jiných skladatelů přece jen liší. Zatímco bývá příznačné, že skladatel volí jako společného jmenovatele vokálního cyklu verše z jednoho cyklu literárního,⁶⁷ Hurník sahá do tvorby dvou básníků – Apollinaira a Préverta v různých překladech.⁶⁸ A zatímco cyklus jediného autora by zaručoval jistou jednotu či alespoň vnitřní souvislost jednotlivých částí,

⁶⁵ HURNÍK, L. *Fusion music*. CD. Praha, Ultraphon, 1999.

⁶⁶ Srov. BURLAS, L. *Formy a druhy hudobného umenia*. 1. vyd. Žilina : EDIS, 2006, s.158–167.

⁶⁷ Například Pavel Bořkovec pro své *Madrigaly o čase* našel texty v dílně své dcery Hany Proškové (viz NEDĚLKA, M. *Z odkazu žáků Pavla Bořkovce*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2001, s. 8). Jan Klusák své Černé madrigaly pro smíšený sbor zkomponoval na verše Františka Halase (viz POLEDNÁK, I. *Vášeň rozumu. Skladatel Jan Klusák - člověk, osobnost, tvůrce*. 1. vyd. Olomouc : Filozofická fakulta Univerzity Palackého, 2004, s. 277–278). Jiří Pauer pak zvolil verše Michelangellovy (viz NEDĚLKA, M. *Z odkazu žáků Pavla Bořkovce*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2001, s. 8.) a České madrigaly Bohuslava Martinů zpracovávají lyrickou na moravské lidové texty (viz MIHULE, J. *Martinů – osud skladatele*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2002, s. 295).

⁶⁸ Hurník využívá překladů J. Seiferta, P. Kopty a K. Čapka, texty si ovšem dále upravuje (srov. ČAPEK, K. *Francouzská poezie nové doby*. 11. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1981. 231 s.).

Hurníkovi se naskytla možnost vybrat a uspořádat literární obsah volně, snad i poněkud svérázně, především však podle vlastního tvůrčího programu. Určitá svéráznost v řazení obsahů se projevuje jakýmsi spodním vrcholem, jež můžeme nalézt uprostřed cyklu: zatímco první madrigal na Apollinairův *Most Mirabeau* je konstatováním nezadržitelného uplývání času, a tedy v podstatě všeobjímajícím pohledem na pomíjivost světa a života, druhý madrigal *Jsem šťastná* na Prévertova slova je intimní výpovědí o lásce (třebaže i sem pronikne stín nejistoty z dočasnosti). A jestliže v posledním madrigalu *Dívky, věřte mi* demonstruje Apollinaire nadhled nad dočasností a s lehkou ironií vyhlíží konec života, jestliže se tedy znovu dotýká věcí neměnných a obecně platných, pak druhý madrigal vychází z tohoto rámce skutečně jako nejméně závažný. Vždyť zasahuje jen rovinu individuální. Na druhé straně však tato rovina osobních prožitků a emocí je u každého člověka různá právě tak, jak jedinečný a neopakovatelný je každý z nás. Současně se proto nabízí také otázka, zda střední madrigal představuje již uvedený spodní vrchol, nebo zda tato intimní výpověď naopak nekumuluje veškerý expresivní náboj, a nestává se tedy vrcholem skutečným. Ať už je však naše stanovisko jakékoliv, nelze se v tomto případě omezit jen na literární stránku cyklu. Vždyť *Tři madrigaly* jsou především hudebním dílem, kde teprve propojení jazykového a hudebního výraziva ukazuje cestu k porozumění svébytnému útvaru, jaký zhudebněná poezie představuje.

2.1.1 Most Mirabeau

Text prvního z madrigalů vybral Hurník z Apollinairova cyklu *Alkoholy*. Báseň se poprvé objevila v revue *Soirées de Paris* 1 roku 1912, kdy Apollinaire opustila milenka Marie Laurencin.⁶⁹ Konec vztahu byl pro básníka o to bolestnější, že vše zapříčinila jeho vlastní žárlivost. Exprese se tu však neoblékla do pláče ani výčitek, nýbrž do stoického klidu a nadhledu. Tím se vlastnostem ostatních básní téže sbírky poněkud vymyká. A liší se nakonec i od další Apollinairovy tvorby, například od *Pásma (La Zone)*, které je u nás z Apollinairovy tvorby jistě nejznámější.⁷⁰ Lyrický subjekt básně *Most Mirabeau* se totiž explicitně na nikoho neobrací. Ocítá se proto mimo komunikační rámec běžný pro elegickou poezii, ke které lze báseň beze sporu přiřadit. Tematizována je pouze první osoba, *ty* – k němu básník promlouvá a ono je také pohlceno nezvratně plynoucím časem. Tento aspekt konstrukce fikčního světa podtrhují celkové téma nezvratitelnosti našich

⁶⁹ APOLLINAIRE, G. *Alcools. Choix de poèmes*. Ed. Roger Lefevre. Paris : Larousse, 1965. 111 s.

⁷⁰ Čapkův překlad měl zásadní dopad na celou českou avantgardu (srov. NEZVAL. V. *Moderní básnické směry*. 7. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1989. 255 s.).

osudů, plynutí času a nepostižitelnost okamžiku: oproti pevné kamenné stavbě symbolizující pevnost a trvalost stojí křehkost lidského doteku – odrazu milenců v plynoucí vodě.

Tematicky bývá báseň usouvztažňována s dalšími básněmi, kde Apollinaire reaguje na odchod své milenky (srov. *Marie, Cors de chasse*), objevují se však i spojitosti meziautorské: nedávno zesnulý Michel Décaudin, přední znalec Apollinairova díla, poukazuje na souvislost druhého verše refrénu, který odkazuje na 177. verš *Velkého testamentu* F. Villona: *Allé s'en est et je demeure*.⁷¹

Již stavba textu může čtenáře zaujmout vyvážeností formy, jež jako by se přímo nabízela ke zhudebnění – spočívá ve čtyřech alexandrinských čtyřverších s následným refrémem. K této podobě však básník nedospěl okamžitě – báseň původně koncipoval jako sled čtyř trojverší, kde druhé a třetí bylo spojeno v jeden dekasyllab (desetislabičný verš). Definitivní rytmické a strofické členění nejen posiluje již uvedenou hudebnost básně, ale činí přehlednějším i syntaktické členění, a přispívá ke srozumitelnosti textu. Pozoruhodné navíc je rýmové uspořádání, jež se shoduje se středověkou francouzskou milostnou lyrikou v pravidelné alternaci ženského a mužského rýmu. Modernistu Apollinaira tedy spojuje se starší literaturou víc, než by se mohlo na první pohled zdát: elegická tematika básně i alexandrinský verš, a to nejen v tomto díle.

První část cyklu představuje tedy již z literárního hlediska posluchačsky vděčný kus a hudba tomuto duchu zcela odpovídá. První madrigal je nápadně podobný strofické písni, kde strofu představuje vždy sedmitaktová věta (3.–9. takt, 17.–23. takt, 31.–37. takt) s odlišným textem, zatímco refrén je tvořen pěticí taktů zhudebnujících stále týž text (10.–14., 24.–28., 38.–42. takt). Strofický charakter se nesnaží narušit ani mírné a téměř neměnné tempo, ani dynamika, jež se stává pro každý díl příznačnou – introdukce a strofa se odvíjejí ve střední síle, refrén je důraznější, koda je naopak nejtíšší. Dynamické stupně se přitom jasně terasovitě liší, takže zvýrazňují hranice formových dílů. Strofy jsou uvnitř na první pohled asymetrické, předvětí se tedy rozkládá na třítaktové ploše (3.–5. takt), zatímco závětí obsahuje o takt méně, ovšem s tím, že na předchozí polovětu navazuje již v jejím posledním, tedy 5. taktu. Nedodrжуje tak pauzu, jež by symetrii zajistila,⁷² což vyvolává mírné napětí, zvláště když se obě polověty v souladu s tradiční větou stavbou jinak shodují v závěrech (vždy sestup *h–a*). Formová nepravidelnost pak působí dvojnásob

⁷¹ DÉCAUDIN, M. *Alcools de Guillaume Apollinaire*. 1. vyd. Paris : Gallimard, 1993. 224 s. ISBN: 2-07-038355-5.

⁷² Posuny začátků frází na různé doby v taktu svědčí o inspiraci průkopníky neoklasicismu, zejména Igorem Stravinským.

překvapivě. Neočekávané je rovněž další, druhé závětí (8–9. takt). Rámec madrigalu tvoří introdukce a koda (1. příklad), přičemž dvoutaktová introdukce vystupuje v úloze vnější i vnitřní – před každou strofou (1.–2. takt, 15.–16. takt, 29.–30. takt), koda (42.–46. takt) je pouze vnější. Hudba obou těchto tektonických funkcí však důsledně vychází z týchž motivů, třebaže na první poslech působí zejména zásluhou rytmického uspořádání odlišně.

Introdukce

MS
mf
Mira-beau, Mira-beau, ó

A
mf
ó, ó, Mira-

Koda

mf
po dni přij-de noc, plyň čase, zlo-mil jsem tvou moc, zlo -

mf
po dni přij-de noc, plyň čase, zlo-mil jsem tvou moc,

mf
po dni přij-de noc, plyň čase, zlo-mil jsem tvou, zlomil jsem tvou moc, -

rit. - p
-mil, zlomil jsem tvou moc.

p
zlo - mil tvou moc.

p
tvou moc.

1. Z porovnání introdukce a kody vyplývá, že koda je vystavěna jednak z dvojnásobně augmentovaného motivu introdukce (v introdukci g–d–f, v kodě pak cis–a–b v sopránu), v obou případech pak zůstává rytmicky nezměněna čtyřosminová skupina, již však v introdukci melodicky lomí počáteční kvartový propad g–d, zatímco do kody vstupuje ve volné rači inverzi (gis–a–h–gis); v kodě navíc najdeme stopu altového ostinata, a to na tónech g–a, tedy v obráceném pořadí, než jak tyto dva tóny nejnižší hlas původně exponoval

Dvoutaktový ostinátní model není sice melodicky výrazný, vždyť v něm dominuje pouhá sestupná sekunda a jen na poslední době jej zpestří sekundový sestup osmin *c-h*, dodává však každé strofě jistotu v neustálém proudění řeky pod mostem jako v paralele k uplývání času. Je to také introdukce, jež vzbuzuje náš podvědomý zájem o tonální poměry v prvním dvoutaktí a v následující hudbě vůbec. Již zběžný pohled na partituru vypovídá o tom, že se zde pohybujeme v rozšířeně tonálním prostoru. Jeho hranice jsou proměnlivé tak, jak proměnlivá je centralita jednotlivých úseků, avšak právě vymezení centrálními souzvuky, či alespoň tóny činí tuto hudbu přitažlivou. Právě toto vymezení totiž vyváženě směřuje nejistotu širokého prostoru za klid třeba jen letmo uvedených tónik. Introdukce tak navozuje pocit tóniky na tónu *g*, jenž převažuje ve spodním hlasu. A skutečně také, považujeme-li rozšířenou tonalitu za průnik durové řady nejrozmanitějšími mody,⁷³ tóny *es-as* představují v těchto intencích součásti modu frygického. Melodický oblouk vrchního hlasu je však zřetelně rozklenut mezi jinými piliři – mezi dvěma tóny *a*. Centrum *G* pro dvojici nižších hlasů a *A* pro soprán nejsou ovšem v trvalém rozporu – všechny linie ústí totiž v závěru strofy do souzvuku *e-gis-h* (9., 24., 38. takt), který předznamenává jejich sjednocení na centru *A* pro refrén. I zde pak zůstává prostor pro akcentaci původního *G*, třebaže v úloze polovičního závěru, když na něm spočine závěr první polověty (12., 26., 40. takt). Závěti refrénu končí ovšem jednoznačně in *A* (2. příklad).

Začátek předvěti

The image shows a musical score for the beginning of a prelude. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: "Duše se raduje, hned stě - ná. Ho - diny bi - jou, po dni přij - de". The middle staff is the piano accompaniment, with lyrics: "Ho - diny bi - jou, po dni přij - de". The bottom staff is the piano accompaniment, with lyrics: "Duše hned stě - ná. Ho - diny bi - jou, po dni přij - de". The score is in G major and 2/4 time. The tempo is marked "L'Allegro". The score is for the beginning of the prelude, as indicated by the title "Začátek předvěti".

2. Polověty refrénu vystupují v tradičním rozvrhu závěrů – předvěti zůstává otevřeno na souzvuku *G*, závěti uzavřeno na centru *A*

⁷³ Srov. KOHOUTEK, C. *Hudební kompozice*. Praha : Supraphon, 1989, s. 293–295.

Zcela tradičně pak v tomto směru plní úlohu koda, jež uvedené centrum utvrzuje (3. příklad).

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The lyrics are in Czech. The Soprano part has the lyrics: "- mil, zlomil jsem tvou moc." The Alto part has: "zlo - mil tvou moc." The Bass part has: "tvou moc." The score includes dynamic markings such as "rit." (ritardando) and "p" (piano). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

3. Finální souzvuk A je kodou utvrzován především ve spojení se subdominantou d-f-a

Příslušnost hlasů k jednomu či více tonálním centrům úzce souvisí s fakturou, jež vymezuje v podstatě dva bloky hudby – v introdukci a strofách blok s jasnou profilací sopránu jako nositele melodie a s ostinátními doprovodnými figurami zbývajících hlasů, v refrénu pak blok s převážně syrrytmicky krácejícími trojzvuky. Je patrné, že ostinata mohou snadněji zachovávat nezávislost v preferencích center, zatímco trojzvuky se odpoutávají od téhož centra a posléze se k němu kadenčně vrací. Tyto fakturní rozdíly mají nakonec dopad do sémantické sféry: strofy poskytují větší prostor pro nezávislost hlasů, z nichž jedině soprán plní beze zbytku úlohu sdělovací – přednáší text básně, zatímco doprovodná ostinata v tomto směru mají význam zanedbatelný. Jediný hlas tak přes veškerou svou melodickou nosnost zůstává nad ostinátní vrstvou osamocen a ponořen sám do sebe: *Pod mostem Mirabeau bez konce teče Seina, unáší vzpomínky i lásky beze jména. Zůstává pohroužen do vlastního stesku: Láska slábne jako vyčerpaný vodopád, láska ubývá, život se vleče, jeho smysl pad'. A uvědomuje si marnost prožitého: Míjejí dny a týdny beze jména a naše minulost i lásky opadnou jak pěna. Ani jeden doprovodný hlas však nedá najevo byť jen špetku soucitu: jsou skutečně jen nezúčastněným doprovodem, lhostejným k výpovědi o marnosti, nebo si v nevyjádřeném soucítění udržují odstup od věci, již dobře znají, a jen čekají, kdy k podobnému poznání dojde i hlavní aktér? Následující refrén nasvědčuje spíše druhé domněnce. Naději tu vyjadřují slova *Hodiny bijou, po dni přijde noc, plyň, čase, zlomil jsem tvou moc.* A jelikož se zde trojice hlasů až na nepatrné výjimky rytmicky sjednocuje, proklamovaná naděje tu nabývá až jakéhosi militantního rázu (viz 2. příklad). Neúprosně vyznívají zejména počáteční paralelismy kvintakordů. Zvětšený trojzvuk na počátku i na konci prvního taktu v refrénu nás nenechává na pochybách o odhodlání nezvratitelnému zákonu čelit, následující dva takty*

s celkem tradiční kadenční klenbou (*c-e-g/ a-c-e/ f-a-c/ d-f-a/ g-h-d*) však tento úmysl poněkud oslabují a hned následující dva takty v této tendenci ještě pokračují. Takový účinek je nakonec dán i tím, do jaké míry zde podléháme tonální jistotě či nejistotě. Zatímco první takt refrénu rámovaný zvětšeným trojzvukem *f-a-cis* nás nechává pouze tušit nové centrum *A*, následující dva takty rozvíjejí kadenci in *C*. Třetímu taktu refrénu ubírá úvodní mollová subdominanta *f-as-c* snad poslední zbytky původně proklamované odvahy, závěr pak projasňuje rozvod trojzvuku *e-gis-h* do dosud nevyjádřeného, avšak v prvním taktu refrénu tušeného centra *A*.

Jestliže jsem v úvodu k Hurníkovu cyklu poznamenal, že dominujícím výrazovým prostředkem madrigalu obecně je melodie, pak zde považuji za nutné toto tvrzení doplnit. Hurník totiž s melodií zachází jednak nápaditě, jednak vůči interpretům až poněkud bezohledně. Když v komentáři k nahrávce dodává, že madrigaly „působí nevinně na publikum, nikoli však na interprety“, ⁷⁴ má na mysli jednak obtížnost vzájemného souznění, ale také problémy, jimiž se vyznačují melodické linie. Zachází s nimi totiž jako s liniemi instrumentálními, takže zpěváci jsou vystaveni neustálému překonávání melodických skoků, nezpěvných postupů či rozložených souzvuků. To vše znásobuje rozšířená tonalita a proměnlivost tonálních center, což ovšem neplatí jen pro tento první madrigal, ale pro celý cyklus. Na druhé straně takto zvrátněné melodické linie plné zvrátů v sobě skrývají vysoce expresivní náboj a dokáží v posluchači vyvolávat celkem jednoznačně definovatelné dojmy. Jestliže tedy alt ve své nenápadnosti zajišťuje strofám především stabilitu znějícího centra *G*, pak počátek mezzosopránového ostinata vyznívá jako bezstarostný popěvek, jehož závěr však v drobných krocích osminových hodnot s novými a nečekanými tóny *es-as* působí o poznání stísněněji (viz 1. příklad). Sopránová linie má strmou klenbu, jež by obstála v nástrojovém partu – příznačné jsou pro ni melodické články sestupných sekund, jež na sebe navazují v posunech např. *d-cis*, *e-d*. Takovéto sledy působí poněkud ornamentálně a snad i stísněně, skoky, které jim předcházejí, však jejich okolí podstatně provzdušňují (4. příklad).

⁷⁴ HURNÍK, L. *Fusion music*. Sleeve note. Praha : Ultraphon, 1999, s. 3.

2 **MOST MIRABEAU**
(APOLLINAIRE)

♩ = 90

S *mf [solo]* Pod mostem Mira-beau

MS *mf* Mira-beau, Mira-beau, ó, Mira-beau

A *mf* ó, ó, Mira-beau

4. Transponovaný sekundový sled v sopránu jako vrchol strmého melodického oblouku

Kumulace takovýchto sekundových postupů ve třetím strofickém závěti je pak předzvěstí vrcholu, který je vykreslen rozkladem nónového akordu $g-b-d-f-a$ (5. příklad).

[tutti]

f Duše se raduje, hned stě - ná.

Ho -

Duše hned stě - ná.

5. Sekundové postupy s následným akordickým vzepětím v rámci velké nóny

Podobně vyznívá melodie refrénu – jako doklad triumfu (či spíše sebeklamu z pocitů vítězství nad během času) se však vzpíná o poznání přímočařeji mezi tóny $cis''-f''$, aby po krátkém návratu k výchozímu tónu nabrala dech a mohla se dotknout g'' . Odtud se již prudčeji spouští po akordických tónech tóniky C a subdominanty F k dominantnímu g' .

Závěti refrénu je melodicky mnohem umírněnější, jen mírně vyklenuté, čímž poněkud odporuje triumfálním slovům *plyň, čase, zlomil jsem tvou moc*. Jako by radost z vítězství začaly kalit pochybnosti (6. příklad). Tatáž slova se pak v kodě dynamicky téměř ztrácejí – sebevědomí z přemožení času je snad nenávratně ztraceno.

[tutti]

Duše se raduje, hned stě - - ná. Ho - diny bi - jou, po dni přij - de

Ho - - diny bi - jou, po dni přij - de

Duše hned stě - - ná. Ho - diny bi - jou, po dni přij - de

noc, plyň čase, zlo - mil jsem tvou moc.

noc, plyň čase, zlo - mil jsem tvou moc. Ó - - , Mira-beau, Mira-beau,

noc, plyň čase, zlo - mil jsem tvou moc.

6. Rozeklaná melodie předvěti v refrénu a povlovná melodická klenba v jeho závěti na dalším řádku

2.1.2 Jsem šťastná

Druhou část cyklu na text Jacquese Préverta můžeme označit za důmyslně propracovaný dialog dvou světů, jež se střetávají v nitru každého z nás – světa citu a rozumu. Cit zde zastupuje štěstí snad poprvé, a tedy i naivně zamilované dívky a je to bezpochyby právě tato emoce, jež zaplavuje celou dívčinu bytost; vždyť děvče mluví samo za sebe a o sobě: *Jsem šťastná, že mě má rád, a myslím na to jen...* Rozum vystupuje jako druhá osoba, jež dívku oslovuje: *Řekl ti, že tě má rád, jenomže neřekl, že je to napořád.* Personifikace rozumu do samostatně promlouvající osoby tak zcela jasně dokresluje dívčino duševní rozpoložení: je příliš zahlcena náhlým štěstím, než aby mohla uvažovat o stálosti citu, jehož se jí dostalo, a pokud invektivám rozumu vůbec naslouchá, pak na ně zcela jistě nereaguje.

Hlas citu i rozumu dostávají v Hurníkově madrigalu nejprve prostor k samostatným projevům – výpověď dívky o vlastním štěstí představuje první díl (a, 1.–13. takt), druhý díl

patří řeči rozumu (*b*, 14.–27. takt), třetí díl (*a*, 30.–41. takt) představuje reprízu dílu prvního, vrůstá do něj však koda (*k*, 42.–45. takt), v níž si opět bere slovo rozum. Takovéto vyjádření formy je ovšem zjednodušeno, neboť druhý díl je propojen s vnitřní kodou (*k^b*, 27.–29. takt), jež však nepůsobí zdaleka tak nápadně jako koda vnější. Podíl na nevýraznosti či nápadnosti nenese ovšem ani tak hudební výrazivo jako spíše text. S druhým dílem (*b*) je ve 27. taktu propojena koda (*k^b*), jež se rozprostírá v následujících dvou taktech. A zatímco soprán s altem pokračují v duchu výpovědi rozumu (*jenomže neřekl, že je to napořád*), mezzosoprán v bezbřehé zaslepenosti štěstím se nechává unést vlnou citu (*jsem šťastná*) a nedává rozumu příležitost k vítězství. Na zkušenosti z této vnitřní kody a z kody vnější pak můžeme mezzosoprán označit za hlas v opozici – do plochy rozumu (díle *b* a vnitřní koda *k^b*) vnáší mezzosoprán projev emoce, do plochy citu (reprízovaný díl *a* s vnější kodou *k*) vnáší naopak pochybnost vyvolanou rozumovou úvahou.

Aktérům jednotlivých dílů skladatel nápadně přizpůsobil veškeré hudební výrazivo. Hudba krajních dílů má převážně expoziční povahu, hudba středního dílu nabývá charakteru evolučního, epizodického. První díl je tak tvořen v podstatě dvěma antiteckými myšlenkami, jež zároveň odpovídají členění na předvěti a závětí, přičemž pro obě polověty jsou motivicky určující vždy jejich první dvoutaktí. Předvěti tak vyrůstá z jakéhosi naivně radostného a možná i dětinsky skočného popěvku kvartového ambitu, tedy v rozsahu, jaký je vlastní nezávaznému improvizovanému popěvku. Závětí je ve svém potvrzování štěstí razantnější a snad i zbrklejší – sestup od *f''* ke *g'* poněkud připomíná sčasovku, zde ovšem v kontextu naivního, nedospělého projevu aktérky básně (7. příklad).

JSEM ŠTASTNÁ (PRÉVERT)

5

♩ = 104
mf [sóló]

S
Já — jsem šťast - ná, vše - ra ře - kl mi, —

Ms
mf [sóló]
Já — jsem šťast - ná, jsem

A

— že mě má rád. — Jsem šťast - ná, šťast - ná,

šťast - ná, že mě má rád a — myslím na to jen,

pp

7. Z obou dvoutaktí (1.–4. takt ukázky) vyrůstají obdobné myšlenky v antitezi k myšlence navazující

Vnitřní koda motivicky utvrzuje hudbu obou polovět, a to zásluhou dikce slova *šťastná* – na osmině s pauzou či na čtvrt'ové hodnotě a následující hodnotě delší (8. příklad).

mf *pp* *mf*

jsem šťast - ná, šťast - ná, jsem šťast - ná, jsem šťast - ná, jsem

a — vol - ná ja - ko sen, šťast - ná, jsem šťast - ná, jsem

šťast - ná, jsem šťast - ná,

šťast - ná, — jsem šťast - ná.

[tutti] ře - kl ti, že má tě rád, že tě má

ře - kl ti, že má tě rád,

8. V kodě má prvořadý význam rytmus slova „šťastná“. Rytmus také zřetelně ukazuje souvislost kodové hudby s oběma předchozími polovětami

Charakteru prvního dílu odpovídá rovněž umístění melodického těžiště. Soustředuje se do sopránové linie, jež sice plyne nad kontrapunkticky vedeným mezzosopránem, ale nepozbývá nikde důrazu, zatímco již zmíněný mezzosoprán se dostává ke slovu jen na okamžik v komplementárně uspořádaném *myslím na to jen* v 7. taktu. Zato alt zcela mlčí, takže faktura je transparentní, zato v barvě poněkud labilní, neboť ji obstarávají pouze vyšší hlasy. Vyvolává však tím větší dojem pohybu či alespoň tendence k němu (9. příklad).

— že mě má rád. — Jsem šťast - ná, šťast - ná,
šťast - ná, že mě má rád a myslím na to jen,

9. Mezzosoprán představuje v prvním dílu hlas doprovodný, vynikne jen na místech s bohatším pohybem, kde zároveň plní úlohu komplementární

Epizodický, mírně konfliktní charakter středního dílu vyplývá rovněž z podstaty výpovědi. Rozum se dostává do střetu s předchozím pocitem štěstí, jež však zřejmě nebude štěstím trvalým. Je to také rozum, jež představuje rozdílná barva – nejprve spojení mezzosopránu a altu, později celá hlasová trojice. A právě tezovité⁷⁵ unisono mezzosopránu a altu (10. příklad) působí ve srovnání s hudbou předešlého dílu až poněkud výhrůžně (14.–15. takt).

⁷⁵ Srov. KOHOUTEK, C. *Hudební kompozice*. Praha : Supraphon, 1989, s. 209.

šťast-ná, jsem šťast-ná, [tutti]
šťast - ná, jsem šťast - ná. ře-kl ti, že má tě rád, že tě má
ře-kl ti, že má tě ráu,

10. Výhrůžka či snad varování na počátku středního dílu (2.–4. takt ukázky)

Napětí je posléze rozmělněno plazivou⁷⁶ melodickou linií sopránů, ovšem ne nadlouho (11. příklad).

že tě má rád, je-nom-že ne-ře-kl, že je to na-po-řád,
rád, je-nom-že ne-ře-kl. na-po-řád.
rád, že je to na-po-řád, ó,

11. Sopránová linie náhle napětí pozvolna tlumí

Tentýž varovný motiv se totiž vzápětí ozve znovu, tentokrát však v paralelních kvintách krajních hlasů a s prodlévajícím g v hlasu středním (12. příklad).

⁷⁶ KOHOUTEK, C. *Hudební kompozice*. Praha : Supraphon, 1989, s. 210.

ře-kl ti, že má tě rád, že tě má rád, — je-nom-že
 ře-kl ti, že má tě rád, že tě má rád, — je-nom-že
 ře-kl ti, že má tě rád, rád, rád,

12. Paralelní kvinty krajních linií a účast všech hlasů dodává varování na naléhavosti

Zesílené napětí také již tak snadno neopadá, ale setrvává dále ve varovné melodické rozeklanosti (13. příklad).

cresc. ne-ře-kl, je-nom-že ne-ře-kl, že je to na-po-řád, že je to
cresc. je to na-po-řád? Já jsem šťast-ná
cresc. ne-ře-kl, že je to na-po-řád, je to

13. Varování nabývá trvalejšího charakteru

Opadávání vybudovaného napětí, varování, upozorňování lze pak rozpoznat v kodě (k^b). Objevuje se zde bezstarostný motiv ze samého začátku skladby (nyní se slovem *napořád*), a zatímco dvakrát je neúplný, potřetí „dorůstá“ do téměř původní podoby. Protentokrát však ještě nedosahuje pregnantního rytmického tvaru, neboť mu stále chybí tečka u druhé doby (14. příklad).

poco rit. - - - *a tempo*
mf
mf
mf
mf

na-po-řád, na-po-řád. Já jsem šťast-ná,
 na-po-řád, na-po-řád. Já jsem šťast-
 na-po-řád.

14. Vzestupný motiv v terciovém ambitu avizuje návrat k počátečnímu dílu, zatím však nedosahuje věrné podoby svého vzoru

Nejvýraznější je motiv rozumu ve vnější kodě (*k*). Pohyb mezzosopránů v rámci zmenšené sexty *dis-b⁺*, zastavení na citlivém *fis'*, to vše není pouhé varování, je to i shovívavá včítka mladistvé zamilovanosti, že se zcela nechává unést vášni, jíž může za čas litovat.

Obsahům, jež slovo podmiňuje, odpovídá volba tónové zásoby – rozšířená tonalita poskytuje v tomto směru dostatečně proměnlivou vyjadřovací sféru zajišťující jak výrazovou umírněnost, tak zvýšenou expresivitu. První a závěrečný díl charakterizuje zřetelná inklinace k dórskému modu *G*, třebaže jedenkrát se zde objevuje i snížený šestý stupeň (9. takt) a třebaže koda moduluje do *C*. V podstatě skromná tónová zásoba církevního modu tak dotváří prostotu zamilovaného popěvku šťastné bytosti. Tonální centra středního dílu již tak snadno uchopitelná nejsou. Faktura získává výraznější polyfonní rysy a souzvuky všech tří linií v rámci rozšířené tonality spíše jen občas dávají tušit, že se vztahují k centrům vyjádřeným víceméně sporadicky. Plochy hudby tonálně zakotvenější se tu střídají s místy modulačního rázu, což nakonec odpovídá epizodickému charakteru středního dílu a vlastně i útoku rozumu na bezhlavý cit. Počáteční takty dílu *b* tak vnímáme ještě pod vlivem centra *C* z právě doznělé vnitřní kody (15. příklad), zatímco hned takty bezprostředně následující získávají modulační charakter (16. příklad).

šťast-ná, jsem šťast-ná, [tutti]
šťast-ná, jsem šťast-ná. ře-kl ti, že má tě rád, že tě má
ře-kl ti, že má tě rád, že tě má

15. Začátek druhého dílu lze vztáhnout k centru C, a to zejména zásluhou těsně předcházejícího kodového závěru

že tě má rád, je-nom-že ne-ře-kl, že je to na-po-řád, že tě má
rád, je-nom-že ne-ře-kl na-po-řád, rád, je-nom-že ne-ře-kl na-po-řád,
p
rád, že je to na-po-řád, ó

16. Modulační ráz tohoto úseku je dán proměnlivostí některých stupňů (např. b-h, a-as) i septimovými souzvuky, jichž hlasy v polyfonní faktuře dosahují, aniž by je rozváděly, např. a-(c)-es-g, a-(c)-es-(g)-b, as-c-(es)-g

Nové centrum G je patrné v závětí, a to zejména na jeho počátku, vzápětí se však znovu rozměňuje do plochy, jejíž centralita je neurčitá (17. příklad).

ře-kl ti, že má tě rád, že tě má rád, je-nom-že

ře-kl ti, že má tě rád, že tě má rád, je-nom-že

ře-kl ti, že má tě rád, rád,

cresc. ne-ře-kl, je-nom-že ne-ře-kl, že je to na-po-řád, že je to

cresc. je to na-po-řád? Já jsem šťast-ná

ne - ře - kl, že je to na - po - řád, je to

17. Druhý řádek ukázky opouští centrum G, tonální vztahy jsou značně rozvolněny

V repríze dílu *a* je pak centrum vyjádřeno o něco jasněji než v expozici, jíž se účastnily pouze dva hlasy – skladatel svěřuje centrální g altu. A třebaže závětí podobně jako v prvním uvedení tohoto dílu opět směřuje do C, koda vrací centrum na G, když alt krouží kolem tónu g' tak, že vrchní b' tíhne k centru svrchu, zatímco fis' představuje citlivý tón se stoupající tendencí (18. příklad).

šťast - ná, — jsem šťast - ná, — jsem šťast - ná.
šťast - ná, jsem šťast - ná. Je - nom - že ne - ře - kl,
— stná, jsem šťast - ná, — jsem šťast - ná.

že je to na - po - řád.

18. Centrum G je zdůrazněno zejména altovými tóny b' a fis – oba tíhnou ke g'

2.1.3 Dívenky, věřte mi

Motto závěrečného madrigalu *lepší je umřít, nežli žít na zemi* je snad nadsázka, v níž navzdory lehkému tónu tušíme stín pomíjivosti a dočasnosti, jež na Guillaumea Apollinaira doléhaly: *Než slunce šípy zacílí, dívenky se vesele honí s motýli. Slunce je zažehne jako troud. dívenky s vlasy jako len, musíte vydechnout.* Nadsázka i vážnější stránka básníkovy výpovědi určily dvě výrazové polohy tohoto madrigalu, a přispěly tak ke strukturaci třípětidílné formy obohacené o dvojici kod, z nichž první (k^1) čerpá motivicky z prvního dílu a druhá (k^2) přináší hudbu novou, zato však o poznání méně závažnou. Přesný formový rozvrh lze tedy vyjádřit následujícím schématem (díly obsahující hudbu hlavních tektonických funkcí označují tučně):

a (1.–5. takt)

b (6.–17. takt)

a (18.–22. takt)

b' (23.–32. takt)

m (32.–34. takt)

a' (35.–37. takt)

k¹ (38.–42. takt)

k[̄] (43.–47. takt)

Různost obou dílů, jejichž hudba plní hlavní tektonické funkce, nápadně charakterizuje rytmus. První díl (*a, a'*) je hravý, ale rozložení frází se vymyká metrickému uspořádání, takže nám nedovoluje ztotožnit tuto skočnost s pravidelnými důrazy na těžkých dobách. Druhý díl (*b, b'*) je sice vážnější, ale ani jemu se podobný princip nevyhýbá. A zatímco první díl začínal osminovým předtaktím (19. příklad), ve druhém dílu je tomu naopak (20. příklad) – soprán se dostává ke slovu po osminové pauze. Toto je ovšem jen vnější rozdílnost; podstatné je zde prodlužování některých rytmických hodnot tak, že ve větě narušují vnitřní i vnější symetrii.

Soprano: *mf* Dí - ven-ky, věř-te mi, lep - ší je um-řít, —
Mezzo-soprano: *mf* Dí - ven-ky, věř-te mi, věř - te mi, lep - ší je um-řít, —
Alto: *mf* Dí - ven-ky, věř te mi, věř - te mi, lep - ší je um - řít, —

19. Fráze prvního dílu s předtaktím

Soprano: *p* Než slun - ce ší - - py za-ci-li, dí - ven - ky se ve-se-le,
Mezzo-soprano: *p* Dí - ven-ky, věř - te mi, dí - venky, věř - te mi, dí - ven-ky se ve-se-
Alto: *p* Dí - ven-ky, věř - te mi, dí - venky, věř - te mi, dí - ven-ky, věř - te mi,

20. Fráze druhého dílu s osminovým zpožděním ve vrchním hlasu

Je to právě text, jemuž skladatel svůj hudební jazyk přizpůsobuje natolik, že jej promítá i do formového uspořádání. Jestliže má totiž v úmyslu vybraná slova či slovní spojení zdůraznit, pak je opakuje přesně tak, jak to činí v repríze dílu *b*, tedy v dílu *b'*. Málokterý výraz vyjadřuje pomíjivost natolik výstižně jako substantivum *prach*. Nejde tu však o

mechanické opakování, ale o uvedení slova nejprve ve spojení *a v slunci rozvířený prach* (27.–30. takt) a posléze o jeho akcentaci ve spojení *a nic než prach* (31. takt). Totéž platí o stěžejním verši *dívanky, věřte mi*, jenž nakonec propůjčil Apollinairově básni jméno. Z těchto slov sestává mezivěta fungující jako spojka reprizovaného druhého (*b'*) a znovu uvedeného dílu prvního (*a*) ve 32.–34. taktu.

The image shows a musical score for a madrigal. It consists of two systems of three staves each. The top system includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Czech. The score is marked with 'rit.', 'poco meno mosso', and two 'solo' sections. The second system is marked 'tutti' and 'a tempo'. The lyrics are: 'A nic, než prach. Dívenky, věřte, dívenky, věřte. prach. Věř - te. Prach a věř - te. mi. Dívenky, věřte mi, lepší je umřít, mi. Dívenky, věřte mi, věřte mi, lepší je umřít, mi. Dívenky, věřte mi, věřte mi, lepší je umřít, mi.'

21. Mezivěta zdůrazňující úvodní výzvu básně (v ukázce 1. řádek a 1. takt řádku následujícího)

Již jsem uvedl, že pro oba stěžejní díly této formy je charakteristický rytmus, není to však samozřejmě jediný znak odlišnosti. Další podstatný moment lze spatřit v tóninovém plánu, zatímco melodická stavba i faktura zůstávají v obou dílech v podstatě jednotné. Díky této stmelenosti může také poslední madrigal působit celkem zdařile jako finále cyklu – pokud by se totiž poměrně malé ploše dostalo příliš nápadného členění, očekávali bychom po jejím doznění další hudbu, jež by cyklus výrazově zrekapitulovala a snad i sjednotila. Takto zůstává trojice madrigalů stále v rovině drobných skladeb, jež majestátní rámec nevyžadují.

Melodii skladatel přisuzuje podobně jako v prvním madrigalu instrumentální tvary – v členitém rytmu, jenž snadno vyvolává asociace s barokními nástrojovými party, se zejména sopránová linie vyhoupne hned v 1. taktu ke *g''*, aby vzápětí tento vrchol opustila v kvintovém propadu, a to dokonce hned dvakrát za sebou (22. příklad).

S
Dí - ven-ky, věř - te mi, lep - ší je um - řít, —

Ms
Dí - ven-ky, věř - te mi, věř - te mi, lep - ší je um - řít, —

A
Dí - ven-ky, věř - te mi, věř - te mi, lep - ší je um - řít, —

S
než - lí žít na ze - mi, lep - ší je um - řít, než žít na ze - mi.

Ms
— než žít na ze - mi, lep ší je um - řít, než žít na ze - mi.

A
— než ži - lí na ze - mi, lep - ší je um - řít, než žít na ze - mi.

22. Strmý melodický vzestup a pád v úvodních taktech; dvojice šestnáctin dodávají melodii ráz motoricky ubíhající barokní melodie

Nejslyšitelnější kontrast obou dílů zaznamenáváme pak v tóninovém plánu. První díl setrvává in *G* a jeho oscilace mezi durovou tóninou a mixolydickým modem vyvolává pocit jemné, chvilkové nejistoty (viz 22. příklad). Druhý díl přísluší k centru *E*, jeho zásoba je však znatelně širší, takže jak sama melodická linie, tak především vzniklé souzvuky výraz značně dramatizují. Centru *E* se v těchto souzvučích dostává protějšků, jež v rámci rozšířené tonality zastávají rozmanité kinetické funkce. Mezi nimi jsou zvláště nápadné souzvuky kvartové: *c' - f'' - h'*, *h - e' - a'* (23. příklad).

Než slun - ce ší - - py za-ci-li, dí-ven-ky se ve-se-le,
 Dí-ven-ky, věř-te mi, dí-venky, věř-te mi, dí - ven-ky se ve-se-
 Di - ven-ky, věř-te mi, dí-venky, věř-te mi, dí - ven-ky, věř-te mi,

23. Kvartové souzvuky v kontextu souzvuků terciových v ukázce na 4. době 2. taktu(c-f-h) a na 2. době taktu následujícího (h-e-a)

Nejednoznačný funkční význam uvedených souzvuků koresponduje s použitím textu, který ve druhém dílu ztrácí na počáteční jistotě. Jako by mluvčí skutečně nabýval pocitu zmaru a pomíjivosti. Vždyť nakonec jen v sopránové linii plyne text básně dále, zatímco nižší hlasy se na několika málo tónech úporně snaží přesvědčit publikum *dívanky, věřte mi*, avšak bez náležité odezvy. Její absence je zvláště nápadná v závěrečné frázi tohoto dílu při slovech *musíte vydechnout*. Text přináší sice jen konstatování, zvětšený trojzvuk mu však přisuzuje mnohem více – význam nezodpovězené otázky, význam smyslu lidské existence a důvodu její konečnosti (24. příklad).

dech - nout, mu-si-te vy - dech-nout. Dí - venky, věř-te mi, lep-
 - nout, vy - dech - nout. Dí - venky, věř-te mi, věř - te
 vy - dech - nout, vy - dech-nout. Dí - venky, věř-te mi, věř - te

24. Zvětšený trojzvuk na 3. době 2. taktu (c-e-gis) jako výraz marně kladené otázky

Podobný význam vysledujeme rovněž v mezivěť, kde dominuje kvartový souzvuk *b-e'-a'* a jež nakonec spočívá na tónech *dis'-g'-a'* (viz 21. příklad). Srozumitelný významový

soulad hudební a verbální výpovědi pak nabízejí také imitace šestnáctinového motivu *honí*, třebaže nadále se tento motiv objevuje i v dalších textových souvislostech (25. příklad).

dí-ven-ky se ve-se-le ho-ní smo-tý-
-le, dí-ven-ky, dí-ven-ky se ho-ní, ho-ní.
dí-ven-ky, dí-ven-ky se ho-ní, ho-ní.

25. Skupinu šestnáctin lze v souladu s příslušejícím textem považovat za motiv pohybu

Motivy pohybu se v jistém smyslu vyznačuje i druhá koda – ne již sice šestnáctinovými skupinami, zato však nápadným melodickým vzednutím na tónech tvrdě malého septakordu *g-h-d-f*, který, třebaže v mixolydické *G* nezastává dominantní funkci, na moment takto působí. V melodickém sestupu se mu totiž dostává rozvodu do trojzvuku *c-e-g*, v tomto případě tedy souzvuku subdominantního. Sám závěr působí neméně vzletně, když finální tónice bez tercie předchází trojzvuk šestého stupně a trojzvuk téhož stupně ze stejnojmenné mollové tóniny. Chromaticko-terciová příbuznost postrádá jednoznačnost harmonicky dokonalého závěru,⁷⁷ vzdušnost tohoto spoje však nenechává na madrigalu spočinout stín nejasností, či smutku z nejistoty (26. příklad).

⁷⁷ Srov. JANEČEK, K. *Základy moderní harmonie*. 1. vyd. Praha : ČSAV, 1965, s. 200–201.

trá - pit se, chřádnout na ze - mi. Dí - ven - ky, věř - te mi, dí - ven - ky,
 trá - pit se na - ze - mi mi mi mi mi mi mi mi mi mi mi mi mi
 trá - pit se, chřádnout na ze - mi. Dí - ven - ky, věř - te mi, dí - ven - ky,
 věř - te mi, věř - te mi, věř - te mi.
 poco rit.
 věř - te mi, věř - te mi, věř - te mi.
 věř - te mi, věř - te mi, věř - te mi.
 věř - te mi, věř - te mi, věř - te mi.

26. Koda v odlehčujícím, usmiřujícím významu (od 2. taktu ukázky) – vzletná melodie opisující tradiční spoj dominantního septakordu s tónikou a chromaticko-terciově příbuzné souzvuky ve finále

Shrnutí

Tři madrigaly představují osobitý cyklus začínajícího skladatele, nesou však rysy neomylně prokomponovaného dílka inspirovaného neoklasicistním stylem. Takový výběr hudebního výraziva není náhodný: mnozí soudobí skladatelé prošli či procházejí touto vývojovou etapou zcela přirozeně,⁷⁸ vždyt' mladickému tvůrčímu elánu poskytuje vhodné možnosti ke svébytnému, přitom však srozumitelnému vyjadřování. Převažující výrazovou rovinou neoklasicistního hudebního jazyka zůstává pozitivní vztah ke světu – shovívavost, velkorysost, nadsázka, archetypálně tedy spíše motivy života, světla a lásky jako všeho, co se před mladým tvůrcem otevírá a co mu život nabízí nejen v ryze umělecké rovině. Hurník zde tedy zúročil své dosavadní životní a především odborné zkušenosti a vytvořil cyklus, který na první pohled působí jako řada tří miniatur či snad koncertních přídavek, který je však ve své podstatě daleko závažnější. Jeho textové předlohy se totiž týkají podstaty

⁷⁸ Srov. NEDĚLKA, M. Z odkazu žáků Pavla Borkovce. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2001, s 4–7.

lidské existence, ať již v rovině obecné, či individuální (ve druhém madrigalu). Tyto obsahy autor zpracoval s nevšední invencí a důvtipem, se smyslem pro vyváženost formy a pro budování gradačního oblouku. Ten se nakonec vedle již uvedených parametrů projevuje tempovým nárůstem od mírného tempa v první části cyklu po tempo podstatně hybnější v závěrečném madrigalu. Ve shodě se žánrem a jeho určením zaujme ovšem na Hurníkových madrigalech především jejich melodická stavba. Skladatel si totiž ve vztahu k interpretům počíná až poněkud bezohledně, vždyť melodické linie určené lidským hlasům nesou zřetelné stopy instrumentálního uvažování. Hurník není ovšem zdaleka jediný, kdo s vokálními party takto nakládá. Obrátíme-li se do historie soudobé české madrigalové tvorby, pak zjistíme, že v podobném duchu komponoval například své *Madrigaly o čase*⁷⁹ na slova Hany Proškové již Pavel Bořkovec, zatímco třeba Jiří Pauer v *Madrigalech na slova Michelangela Buonarrotiho* vokální charakter tohoto žánru respektoval⁸⁰ podobně jako ve *Čtyřech madrigalech* Bohuslav Martinů. Pokud jde ovšem o závažnost textových předloh, lze mezi všechny uvedené představitele soudobého českého madrigalu položit rovnítko. Nezadržitelnost času je společným jmenovatelem Bořkovcových madrigalů, třebaže je nazírán někdy s úsměvem: *Když mládenec se prvně holí, ach, co by za to dal, i když se řízne, až to bolí, jen kdyby měl vrásky, byl by rád (...)* *Ty, čase, touhám nevěřící, kéž by nebyl tak růžolící, kéž by jen starší vypadal.* Pro Martinů je čas spojen s pomíjivostí, jak si ji uvědomoval lidový básník: *Na tom světě nic stálého...* Pro Pauera je čas neúprosným zákonem: *Kdo se zrodí, spěje k smrti v letu dnů a každá věc musí zajít nakonec.* Takovým je čas i pro Hurníka v Apollinairově poezii: *Míjejí dny a týdny beze jména a naše minulost i lásky opadnou jak pěna.* Všechny čtyři cykly nechávají též prostor pro intimní výpovědi o čase a člověku. Jeden z Bořkovcových madrigalů připomíná: *Člověk je sám, sám žije od začátku...*, básník v Pauerově madrigalu klade cit a lásku nad smrt: *Lásko, ty vyhániš smrt z mého myšlení...* Martinů exponuje téma nešťastné lásky: *Zpomen má milá, zpomen na sebe, co sem vystál pro tebe.* V Hurníkově madrigalu se motiv lásky vtěluje do okamžité naivní radosti: *Jsem šťastná, že mě má rád...* Nelze zapomenout ani na rozdílné obsazení všech uvedených cyklů: smíšený sbor v madrigalech Martinů, Bořkovcových i Pauerových umožňuje sdělovat závažné obsahy v celé jejich hloubce plným, sytým zvukem, jako by byly vyslovovány s obecnou platností na základě prověřené zkušenosti. Madrigaly Hurníkovy představují v tomto ohledu výpověď ženských

⁷⁹ Srov. NEDĚLKA, M. *Z odkazu žáků Pavla Bořkovce*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2001, s. 8.

⁸⁰ Srov. NEDĚLKA, M. *Z odkazu žáků Pavla Bořkovce*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2001, s. 8–9.

hlasů – s příděchem mladické, čerstvě nabyté zkušenosti, někde dokonce s jistou dávkou naivity, na druhé straně však i se stopou ženské lásky, prozíravosti, opatrnosti a obav. Tím vším se trojice Hurníkových madrigalů připojuje k cyklům, jimž bychom neměli dovolit upadnout v zapomnění a jež mohou vnímavého posluchače oslovovat jak čistě hudebními, tak i mimohudebními obsahy.

2.2 KAFKOVO ROZJÍMÁNÍ

Trojdílný cyklus spatřil světlo světa v roce 1990. Skladatel si ke zhudebnění vybral tři texty z próz, jež Franz Kafka uvedl pod názvem *Rozjímání*, a instrumentoval je ve dvou podobách. První, jež vznikla v uvedeném roce, určil barytonu, klarinetu a klavíru. Objevují se tu tedy minimálně dvě linie, jež spolu mohou soupeřit či doplňovat se na melodické úrovni – dechový nástroj a lidský hlas. A skutečně tomu tak je. Baryton i klarinet vytvářejí ve svébytných kontrapunktech, v komplementárním rytmu, nebo třeba jen v unisonové shodě zvukově pozoruhodné duo, jež klavír harmonicky doplňuje, nebo také melodicky obohacuje a barevně zpestřuje. Právě tuto verzi zde analyzuji, je faktálně přehledná, umožňuje snadnou orientaci v partituře při poslechu v rámci hudební výchovy, lze v ní jasně nalézat motivické souvislosti a vztahy jednotlivých vrstev. Toto obsazení je navíc dostupné pro běžné uvádění skladby na koncertních pódiiích, a to dokonce i v rámci výchovy mladých interpretů například na konzervatořích či na vysokých hudebních školách. Sám jsem měl možnost cyklus nastudovat a koncertně uvést spolu s barytonistou Romanem Janálem a klarinetistou Pavlem Škrnou 15. 8. 1995 na festivalu *Mladé pódium* v Galerii umění v Karlových Varech. Druhou verzi cyklu určil Lukáš Hurník barytonu a orchestru. Vypracoval ji v roce 2005 do zvukově monumentální podoby pro velkou koncertní síň. Premiéry této verze se 13. 6. 2005 ujali barytonista Roman Janál a Komorní orchestr BERG řízený Petrem Vrábem.⁸¹ Texty, které Hurník zařadil do svého cyklu, můžeme ve zdrojích nalézt pod žánrovým označením *povídky*. Již na první pohled je však zřejmé, že takovému označení odpovídají jen pramálo. První problematyczny faktor představuje jejich rozsah – jsou to jen několikařádkové výpovědi. Další problém spočívá v charakteru textů, které nenesou epické obsahy, ale zprostředkovávají autorovy dojmy, úvahy. Raději se tedy přikloňme k neutrálnímu označení *prózy*. Cyklus, z něhož Hurník vybral ke zhudebnění tři, nazval Kafka v roce 1913 příznačně *Rozjímání* (v originále *Betrachtung*). Patří mezi spisovatelovy prvotiny, má však pro vztah naší země a Kafkova díla poměrně značný význam. Vždyť epizoda, jež se kolem tohoto drobného cyklu odehrála, znamenala i první kontakt české veřejnosti (třebaže jen úzkého kruhu) s Kafkovými texty. Námětová a formální nevšednost těchto próz zapůsobila totiž na spisovatele a kritika Františka Langera natolik, že jeho recenze se měla objevit v *Uměleckém měsíčníku*. Německý originál díla tehdy nebyl přílišnou překážkou, a proto si

⁸¹ Místo, kde dílo poprvé zaznělo, se mi zjistit nepodařilo a ani sám skladatel si je v rozhovoru dne 15. 4. 2008 nedokázal vybavit. Připomněl mi pouze, že v tomto obsazení zaznamenal skladbu 4. 9. 2006 Český rozhlas, v jehož fonotéce je skladba k dispozici pro vysílání.

Kafka vyžádal výtisk od lipského nakladatele dopisem (tento dopis je ostatně zachován).⁸² V roce 1919 se o vydání tohoto Kafkova díla pokusil ve Staré Říši na Moravě v katolickém vydavatelství Josef Florian, a to v překladu Mileny Jesenské. Vydavatel si dokonce již objednal ilustrace od malíře Karla Votlučky, žijícího v Praze. Votlučka, známý spíše jako realistický umělec, totiž tvořil i pod vlivem kubismu a právě v tomto stylu vznikla v jeho dílně celá řada portrétů známých postav světové kultury. Patří k nim i portrét Franze Kafky podle fotografie z roku 1917. Roku 1921, kdy Kafka ještě nebyl nikde, ani v německy mluvících zemích ilustrován, vytvořil ilustraci ke Kafkově próze *Přání stát se Indiánem*. A pokud pomineme kresbu na obálce prvního německého vydání *Proměny* od Ottomara Starka, je ilustrace českého výtvarníka vůbec první ilustrací ke Kafkovi na světě. Němečtí nakladatelé totiž v otázce výtvarného doprovodu Kafkových děl pocítovali jistý osten, který přetrvával i po autorově smrti. Vždyť Kafka reagoval na Starkovu původní kresbu velmi nesouhlasně a zcela ji odmítl. V Čechách však tato epizoda nebyla příliš známa, a tak se nakladatel mohl vydat vlastní cestou a mohl angažovat výtvarníka podle vlastního uvážení. Slibné počátky na cestě Kafkových próz k českému čtenáři však přesto neznamenal příznivý závěr. Nejistota a nejasnost existence, pocit zmaru, nenapravitelné tesknosti a všepronikající pesimismus zřejmě nakladateli bránily ve vydání za času, kdy země zbavená války neměla chuť ani sílu vracet se, byť jen v umění, k situacím, jež neradostné pocity vzbuzovaly a živily.⁸³

Kafkovo dílo se ovšem již v té době těšilo přízni těch literárních kruhů, které spatřovaly svět buď z jakéhosi nadhledu (a nenechávaly se kolébat poválečnou radostí), nebo těch, které sledovaly určité politické cíle. K prvnímu okruhu patřila jistě Milena Jesenská, významná postava české meziválečné literatury, třebaže působila v té době ve Vídni. Požádala o vydání Kafkových próz S. K. Neumanna, který pak ve svém časopise *Kmen* roku 1920 toto dílko v jejím překladu spolu s dalšími Kafkovými texty uveřejnil. Kafkovo dílo se tak ocitlo v krajně levicovém, anarchokomunistickém prostředí (z něhož Neumann vycházel) a dostalo se mu tak vulgárně marxistického výkladu. Ve dvou nekrolozích za Kafkou tak Neumann Kafku charakterizuje jako nelítostného kritika „dnešní nespravedlivé společnosti“,⁸⁴ jako obhájce proletariátu „tepajícího bohatce formou velmi složitou, ale i

⁸² ČERMÁK, J. *Franz Kafka v zajetí české řeči*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <http://www.obecspisovatelu.cz/dokoran/dokoran_31/dokoran_30.htm>.

⁸³ Je snad více než příznačné, že tentýž nakladatel Kafkovy prózy vydal až na přelomu 20. a 30. let za měnicí se situace v tzv. *Arších*.

⁸⁴ ČERMÁK, J. *Franz Kafka v zajetí české řeči*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <http://www.obecspisovatelu.cz/dokoran/dokoran_31/dokoran_30.htm>.

dojímavou“,⁸⁵ jako „jemnou a čistou duši, hnusící si tento shnilý svět a jej pitvající ostrým nožem svého rozumu“.⁸⁶ Tento chirurgický slovník a neznalost Kafkova života a díla asi přispěly k tomu, aby v jiném nekrologu byl označen za doktora medicíny s poznámkou, že jeho sociálně kritické názory se formovaly stykem s živořícími pacienty.⁸⁷

Takto byl nakonec Kafka vykládán ještě v nedávné současnosti, třebaže v mírnější, sofistikovanější podobě. Objektivní, ideologicky nezatížený pohled na Kafkovo dílo však ukazuje, že spisovatel se ve svých textech, ať už jsou to romány, povídky, či jen drobné prózy, jimž se dostalo zhudebnění, dotýká otázek až archetypálních – dobra, zla, převahy jednoho z nich, smyslu a vůbec i samé možnosti existence, sil, jimž je jedinec podřízen a jimž se pokouší vzepřít. Všechny tyto problémy nazírá ovšem ve zcela konkrétních situacích, jež na počátku jeho tvorby představují někdy momenty hravé až pantomimické (tak je tomu například v analyzovaném cyklu), jež však jinde musíme chápat v jejich prvoplánové podobě. Jinak bychom se opět pustili na cestu mýtů a dohadů: „Jen neochota brát Kafku imanentně, doslova, dala vyrůst takové babylónské věži výkladů, která již sama o sobě je jakýmsi nechtěným obrazem duchovního Babelu našeho století.“⁸⁸

2.2.1 Roztržité vyhlížení z okna

„Co budeme dělat za těch jarních dnů, které se teď rychle blíží? Dnes ráno bylo nebe šedivé, ale přistoupíte-li k oknu teď, jste překvapeni a tváří se opřete o okenní kliku. Dole vidíte světlo slunce, ovšem již zapadajícího, na dětské tváři děvčátka, které si vykračuje a rozhlíží se, a zároveň na ní vidíte stín muže, který přichází rychleji za ním. Potom muž přejde a tvář dítěte je úplně jasná.“⁸⁹

Přestože cyklus nese titul *rozjímání*, první věta se takovému označení poněkud vymyká. Očekáváme totiž meditaci buď o stěžejních problémech lidské existence, nebo vystoupení mysli do transcendentních sfér. Kafkův text však zachycuje prostý a na první pohled nijak

⁸⁵ ČERMÁK, J. *Franz Kafka v zajetí české řeči*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <http://www.obecspisovatelu.cz/dokoran/dokoran_31/dokoran_30.htm>.

⁸⁶ ČERMÁK, J. *Franz Kafka v zajetí české řeči*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <http://www.obecspisovatelu.cz/dokoran/dokoran_31/dokoran_30.htm>.

⁸⁷ Viz ČERMÁK, J. *Franz Kafka v zajetí české řeči*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <http://www.obecspisovatelu.cz/dokoran/dokoran_31/dokoran_30.htm>.

⁸⁸ KAFKA, V. *Poznámka překladatele*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.volny.cz/ifolber/psaci/texty/kafka/popis/pozprekl.html>>.

⁸⁹ KAFKA, F. *Povídka*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.odaha.com/franzkafka.php?f=RoztrziteVyhlizeni>>.

pozoruhodný okamžik, či snad několik málo okamžiků s různým vztahem mluvčího ke skutečnosti. Odtud se teprve odvíjejí asociace, pro něž je takový moment impulsem. První podnět spočívá v otázce: *Co budeme dělat za těch jarních dnů, které se teď rychle blíží?* Ať už se v ní skrývá obava, či snad naděje, odpověď zůstává vyřčena nepřímou – nebe bylo v noci ještě šedivé, ale teď už můžeme vidět slunce. Není to však jen sluneční svit, ale dívčí tvář, v níž se slunce zhlíží. A jako slunce občas zastíňují mraky, tak se dětská tvář ocitá ve stínu chvatně přicházejícího muže. Všimněme si zde právě momentu chůze. Pro Kafku tento pohyb znamená mnoho, jak se můžeme dočíst v jiném jeho cyklu nazvaném *Z osmerkových sešitů*: „Každý člověk nosí v sobě pokoj. To si lze ověřit dokonce sluchem. Když se zaposloucháme do rychlé chůze nějakého člověka, třeba v noci, kdy je všude ticho, zaslechneme například drnění špatně upevněného nástěnného zrcadla.“⁹⁰ Zde přináší chůze neobvyklé napětí, očekávání, možná strach, nic z toho se však nenaplnuje, snad aby zůstala pravdivou spisovatelova teze o tom, že každý člověk nosí v sobě klid. Muž přejde a tvář dítěte je zcela jasná. Podobně jako byla dětská tvář paralelou slunce, stal se přecházející muž paralelou oblaku, který se září, již dočasně zastínil, nemá pranic společného. Tak jako oblak a slunce jsou od sebe vzdáleny na miliardy kilometrů, zůstaly od sebe na ulici vzdáleny osudy dvou postav, pro něž se jediným pojátkem stal okamžik, kdy se jejich cesty míjely. A jako se nám při pohledu z obrovské pozemské vzdálenosti zdá, že mrak se slunce dotýká, tak se při pohledu ze vzdáleného okna zdálo, že osudy dvou postav se na ulici musejí alespoň dotknout, když ne doslova protnout.

Podobně jako text sleduje letmý dotyk momentu, působí i hudba dojmem neuchopitelnosti, prchavosti. Její účinek však nespočívá v impresionistických obratech, ale zakládá se na liniích vrstlých do rozšířeného tonálního prostoru. Ten nám ponechává představu nedohledného prostranství, na němž se znějící hudba objevuje jako prchavý záblesk myšlenky, vzpomínky, dojmu či vidiny. Nic na tom nemění ani vcelku tradiční formový půdorys – třídílná forma s reprízou, třebaže s jistými nepravidelnostmi, poskytuje totiž pevný rámec, jež při poslechu vděčně sledujeme, neboť přináší jistoty opakování již dříve slyšeného, tedy známého. Přitom zde však nalézáme i dostatek nového, a to opět jednak zásluhou stále vpřed plynoucího textu, jednak zásluhou hudby samotné. S reprízami (třebaže na malé ploše) se tu setkáváme v hudbě obou tektonických funkcí, tedy jak v hudbě expoziční, tak v hudbě introdukční, kodové i v mezivěť; zajímavý je ovšem v tomto ohledu rozsah, v jakém se reprízy objevují a v jakém se shoduje reprízovaná

⁹⁰ KAFKA, F. *Z osmerkových sešitů*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.odaha.com/franzkafka.php?f=ZOsmervychSesitu>>.

hudba, pokud plní funkci expoziční a pokud plní tektonické funkce vedlejší. Expoziční hudba spočívá ve větném dílu *a*, který ve svých reprízách podléhá vždy změnám, takže shodné zůstávají první čtyři takty. V hudbě, jež plní vedlejší tektonické funkce (introdukce, mezivěta a koda), zůstávají shodné jen neúplné počáteční dva takty. Shoda tak jistým způsobem dodává na důležitosti hudbě tam, kde sděluje závažné obsahy, zatímco tam, kde hudba plní méně podstatné úlohy, stává se shoda jakýmsi smelovacím prostředkem zajišťujícím motivickou kompaktnost skladby. Jestliže nyní nahlížíme na formu z tohoto úhlu pohledu, tedy poněkud svrchu, zjišťujeme, že další místa určující formovou strukturu můžeme spolehlivě nalézat v závěrech jednotlivých dílů. Závěry jsou totiž vždy odlišné. První díl (*a*, 8.–13. takt) tak ústí do otázky, zde ovšem svérázně melodicky vyjádřené kvintovým skokem $d''-g'$. Zdá se, jako by toto melodické a nakonec i rytmické zatěžkání mělo frázi s téměř konečnou platností uzavřít, vždyť slovo *blíží* spočívá na čtvrtce a půlové hodnotě. Je to však právě již výše uvedený dotyk okamžiku skrytý v úvodní otázce, jež skladatele opravňuje uzavřít je do poměrně autonomní fráze (13. takt). Jistá melodická uzavřenost jako by měla probouzet jen minimum očekávání dalších věcí, jako by odpověď na vyřčenou otázku byla téměř nereálná. Následující mezivěta naplněná obdobnou hudbou (*m^a*, 14.–18. takt) není již ve svém závěru zdaleka tak rigorózní, její poslední tóny navíc dokonale splývají s vokální linií dalšího dílu naplněného opět známou hudbou (*a'*, 19.–23. takt). Jeho závěr můžeme charakterizovat na rozdíl od závěrů předchozích jako dramatický, a to především zásluhou drobnějšího, osminového pohybu ústícího do půlové hodnoty. Melodie, jež se několikrát jakoby nemůže odpoutat od tónu *f'* a jež nakonec dosáhne jen jednočárkovaného *a*, nás také nenechává na pochybách o blízkosti čehosi dramatičtějšího. A skutečně: vzápětí se před námi odvíjí vzrušená plocha stylizovaných výkřiků a přerývaného dechu v bezmoci a neschopnosti přihlížejícího učinit cokoli pro odvrácení předvídaného nebezpečí (*B*, 24.–43. takt). Návrat hudby prvního dílu (*a'*) ve 44. taktu avizuje pak i pokyn *Tempo I*. Jeho závěr nezůstává bez melodického napětí – sestupná zvětšená kvarta (51.–52. takt) také skutečně nechává prostor pro napojení kody (*k*, 53.–59. takt). V ní znovu zaslechneme motivy, které se vlivem frekvence v reprízách staly pro tuto první část Hurníkovy kaskovské trilogie doslova příznačnými. A nejen to, poslední trojice taktů (60.–62. takt) se stává spojkou k následující části cyklu. Z výše uvedených charakteristik nyní vyplývá forma této části, již lze vyjádřit následujícím schématem (hudbu hlavních tektonických funkcí označuji tučně):

i^a (1.–7. takt)

a (8.–13. takt)

m^a (14.–18. takt)

a' (19.–23. takt)

B (24.–43. takt)

a''(44.–52. takt)

k^a (53.–59. takt)

m (60.–62. takt)

Struktura formy s indexy naznačujícími vztahy introdukce a mezivěty k dílu *a* spolu s obměnami tohoto dílu napovídá, jak důsledně skladatel řešil otázku reprízy. Při pohledu na text si zároveň uvědomujeme, že v tomto směru zde hudba a slovo nekorespondují, vždyť návrat je v tomto Kafkově textu vyloučen. V tom se také princip hudební a literární formy liší, hudba by však bez reprízy neobstála, neboť by se vymkla jednomu ze svých základních principů.⁹¹ Srovnáme-li tedy například introdukci (*i^a*) a mezivětu (*m^a*), neujde nám jejich téměř absolutní shoda. Výjimku představuje jen úvodní dvojtaktí s osminovou oktávovou figurou. Vyvolává dojem doprovodu, jehož pokračování nadále očekáváme, jakmile se však ve 3. taktu objevuje jasná melodická linie, figura mizí. Její reminiscenci najdeme až v prvním větěném dílu (*a*) a také v mezivětě (*m^a*), ovšem pouze na ploše jediného taktu.⁹² Právě introdukce nechává ovšem jasně vyniknout tonální centrum *G*, a to jak v uvedené figurě, tak v prodlevě, na níž introdukce s výjimkou jednoho taktu spočívá. Pozvolná gradace spočívá ve střetech prodlevy s ostatními hlasy, jež s basovým tónem svírají stále ostřejší úhel – oktáva *g-g* se přirostřuje v *g-fis* a posléze v *g-f* a *g-es*, dosažená konsonance je pak basu impulsem k opuštění nehybné pozice (27. příklad).

⁹¹ Viz ZENKL, M. Existují nové tektonické principy? In *Živá hudba*, IX. Praha : AMU, 1986, s. 143–148.

⁹² Doprovodná hudba se zapojuje i do hudby expoziční a představuje jednoduchý tmelící element. (srov. JANEČEK, K.: *Tektonika*. 1. vyd. Praha – Bratislava, Supraphon 1968, s. 168).

Handwritten musical score for clarinet and bassoon. The top system shows the clarinet (clar. (inc.)) and bassoon (baryton) staves. The clarinet part is marked 'cantabile' and 'mf'. The bassoon part is marked 'p'. The bottom system shows the vocal line with lyrics 'Co budeme dělat za těch jar-mich dnů,' and piano accompaniment. The piano part includes markings like 'xp', 'comp', and 'log.'.

27. *Střet prodlevy a vrchních hlasů v instrumentální introdukci nese s sebou nezadržitelné napětí, jež vyústí v pohyb všech doprovodných hlasů, bas kráčí paralelně s vrchním melodickým hlasem*

Pro jednotlivé expoziční (či reprízové) díly *a* platí, že se vzájemně shodují právě jen ve svých začátcích. Skladatel tak vytváří předpoklady pro to, abychom nový text vnímali nejprve na pozadí již slyšeného, abychom jej však vzápětí mohli sledovat v nových hudebních souvislostech. A zcela jistě při tom nemůžeme zůstat jen u sledování melodie, třebaže ji vnímáme nejintenzivněji. Dostatečně důrazně nás totiž upoutává také faktura a harmonie: doprovodná linie prvního dílu (*a*) je fakturně hustší a všestranně pohyblivější než faktura introdukce. Bas se záhy odpoutává od centrálního *g* a sleduje rozšířeně tonální kadenci, v níž dominují disonance vystavěné na různých principech, nepostrádající však logiku alespoň částečných rozvodů. Souzvuku *ges-as-des* v 9. taktu se tak dostává

rozvodu do akordu *f-a-c* v taktu následujícím, septakord *h-dis-f-as* je spojen s trojzvukem *es-g-b* v 11. taktu a za septakordem *d-fis-a-c* (12. takt) následuje septakord *es-g-h-d* ve 13. taktu. Taková harmonická věta je poměrně expresivní již sama o sobě, zde však představuje podklad pro neméně expresivní melodii. Již sekundový sestup pro zájmeno *co* evokuje představu vzdechu, snad trochu znučeného, či možná bezradného. Hned o takt dále nás v tomto pocitu utvrzuje slovo *dělat* na obdobném sestupu, transponovaném jen o půltón níž. A do tohoto takřka bezcílného uvažování vpadá téměř výkřik *jarních dnů* rozpínající se v rámci velké nóny a opřený o výrazné harmonické proměny sledující čtvrt'ovou pulsaci. Podobně naléhavě nakonec vyznívá i závěr dílu se slovy *rychle blíží*. I zde cítíme opět v nónovém rozmezí nervózní, zvýšený hlas v nejistotě z toho, zda lze nalézt uspokojivou odpověď (28. příklad).

28. Stylizované výkřiky „jarních dnů“ a „rychle blíží“ svědčí o expresivitě, již skladatel z Kafkova textu vyčetl, či kterou mu přisoudil

Volná repríza dílu *a* (*a'*, 19.–23. takt) přináší, jak jsem uvedl výše, poněkud vzrušený závěr – melodie se na dvoutaktové ploše marně pokouší zbavit se tíže v rozmezí tónů *f-a'*

(22.–23. takt), tento zápas (29. příklad) je však zároveň předzvěstí daleko vzrušenější plochy – dílu B (24.–43. takt).

4 poco più mosso

he — be še — di — ve — , ale pristoupí te — li

poco più mosso

29. Melodie jako by po předchozím vzduutí neměla silu oprostít se od nově nabyté tíže; činí to tedy alespoň doprovodný nástroj – klarinet (ve vrchní lince)

Exaltovanost nového dílu je v hudbě patrná daleko dříve než v přednášeném textu. Vždyť slova nám zpočátku představují jen sluncem zalitou dětskou tvář a teprve potom nás stává tváří v tvář domnělému dramatu – stínu muže, který se blíží k hrájícímu si děvčátku (viz výše). Avšak to, co v nás od počátku budí rozechvění, je účinek hudby, převážně dvou motivů, které se nám v drobných obměnách vrývají do paměti v očekávání nehody, konfliktu, katastrofy. První z motivů spočívá ve dvou kvintových skocích, jeden je vzestupný, druhý následuje po dvou půltónových sestupech směrem dolů (viz poslední takt 29. příkladu). Motiv se posléze objevuje také v podobě, kdy druhou (původně sestupnou) kvintu zastupuje její obrat, tedy stoupající kvarta. To už se ale stává výrazně vygradovanou předzvěstí další stylizace, tentokrát nepochybně výkřiků. Ty také představují druhý motiv zásadní pro tento díl. Spočívají ve vzestupu jakoby mollové řady od prvního ke třetímu stupni a v okamžitém návratu ke stupni prvnímu či druhému (například *a-h-c-a* či *a-h-c-h* a v následném výrazném skoku výš, například o sextu či o septimu (30. příklad).

4 poco più mosso

he — be — se — di — ve — , ale pristoupi te — li

poco più mosso

kok — nu teč, jste překvapeni a tvaří se o — pře te

poco più mosso

30. Melodické postupy zmiňané nejprve v kvintových vlnách a posléze ve stylizaci výkřiků předjímají tragickou událost

Když pak takový skok pozbývá svého rozmachu (například na slovech *o okenní kliku*), připravuje nás k opětovnému vzednutí napětí obdobnými prostředky, to už však i v rovině textové – k děvčátku se blíží stín (31. příklad).

5

o okenní kli-ku. Uvidí te světlo slunce na dětskéhudi

6

děvat-ka, a zároveň máhí - vidí-te stín

31. Obdobný postup uvozený chvílkovým opadem vzrušení v 1. taktu příkladu

Dramaticky burcující jsou pak hned následující figury – šestnáctinové vzestupy vzdáleně připomínající Janáčkovy sčarovky proložené chromatickými opady, na nichž melodie vážně v půlových hodnotách, činí napětí téměř nesnesitelným a ve vnímavém posluchači může probouzet pocit, který zná například ze sledování napínavých filmových scén – navzdory tomu, že není účastníkem sledované scény, chce udělat něco pro to, aby neštěstí zamezil (32. příklad).

32. V šestnáctinových postupech proložených delšími hodnotami se skrývá až nesnesitelná tíseň v očekávání neblahé události

Ani v této situaci nelze samozřejmě dramatický účinek přisuzovat pouze vokální linii. Na významu tu totiž nabývá ještě další melodická linie – klarinetová. Zdvojuje stěžejní výše popsané motivy, čímž dodává specifický a v této souvislosti dramaticky zvučný tón, zároveň se však chová poměrně svébytně, když vůči vokální lince postupuje v intencích komplementárního rytmu (viz 6. příklad). Podobně lze hodnotit klavírní doprovod. Oktávové zdvojování dramatických motivů vyznívá přičiněním tohoto nástroje k překvapivě mohutnému unisonu všech interpretů, klavír je však zostřuje disonancemi dvojího účinku, a to když v pravé ruce tón *es'* svírá s *a* zmenšenou kvintu (viz 31. příklad) a když v témže okamžiku nad toutéž figurou, ovšem v ruce levé, zní tón *A* (viz 31. příklad).

Když nová a také poslední repríza prvního dílu přináší text o tom, že navzdory chmurnému očekávání se nic nepříhodilo (*potom ten muž prejde a tvár dítete je úplne jasná*), vnímáme najednou i hudbu původních předzvěstí již jako méně závažnou. Svou úlohu tu samozřejmě hraje její predešlá vícera expozice, jejíž zásluhou nám poněkud zevšedněla, přispívá k tomu také slabý dynamický stupeň dílu *a''* (44.–52. takt) i poněkud klidné závěry frází. Výraz *klidné* musíme ovšem zejména v závěru první fráze vztáhnout zejména na rytmus a melodický pohyb – fráze ústí do delších hodnot téže výšky, zatímco klavírní protipohyb oktavově zdvojené melodie a doprovodných akordů je stále zdrojem zvukového ostří; melodická a akordická linie si tu počínají poněkud bezohledně, když spolu vytvářejí dva septimové souzvuky a nakonec i akord zahuštěný (33. příklad).

Handwritten musical score for voice and piano. The score is in 4/4 time and features a vocal line with lyrics in Czech and a piano accompaniment. The lyrics are: "jasna, úplně jas - ma a tvář dítěte je úplně". The score includes dynamic markings like "poco rit." and "p", and a page number "-4-" at the bottom center.

33. Závěr fráze je sice ve vokální linii melodicky nivelizován, doprovodu je však vyhrazena dvojice septimových souzvuků a nakonec akord zahuštěný. Disonance přítomné v každém akordu tak vybízejí k citlivému a snad i opatrnému vnímání výpovědi vyřčené v textu: „Tvář dítěte je úplně jasná“

Závěr druhé fráze je naproti tomu skutečně harmonicky i fakturně prostý, jasný. Melodie čerpá z předešlých motivů, vine se však již pouze nad figurou, jež se objevila v introdukci, takže mezi oběma linkami cítíme dost prostoru k pocitovému nadechnutí před nenápadným spočinutím slova jasná na závěrečném *b* (viz poslední takt předchozího příkladu).

V duchu motivické kompaktnosti příznačné pro první část cyklu vyřešil skladatel i koda (*k^a*, 53.–59. takt). Přichází zde s motivy již tolikrát slyšené hudby, zde dokonce ve zhuštěné podobě – v augmentaci svěřené klarinetu a v podobě bližší původnímu východisku v klavíru. Koda však přesto nepůsobí otrele, a to zásluhou skladatelova smyslu pro zkratku (34. příklad).

8] *a tempo*

jazna!

p

legato

a tempo

34. Koda čerpá důsledně z hudby reprizovaného dílu, motivická zkratka z ní však činí finální hudbu na pravém místě. Vyústění střídavých tónů do trylku představuje neklidnou spojku s další částí cyklu

Pokud jsem v předešlých odstavcích připomněl ojedinělou stopu Janáčkovu uměleckého jazyka při zmínce o sčasovce, zde musím poukázat na podobný jev. Dokládá, že tvůrčí myšlení osobitým způsobem spojuje tradici a přítomnost v nové hudbě, kde stopy minulých epoch jsou tu méně, tu zřetelněji poznatelné. Když totiž koda vyčerpala své melodické možnosti, ulpívá její linie na střídavých tónech $d''-e''$, a to nejprve v triolovém a pak v šestnáctinovém pohybu, který přejde v trylek podobně, jak to s neméně dramatickým výrazem činí Janáček v druhé části cyklu *Po zarostlém chodníčku* nazvané *Lístek odvanutý*. Zatímco však trylek spojil v Janáčkově skladbě jednotlivé díly téhož kusu, zde spojuje dvě části cyklu.

2.2.2. Touha stát se Indiánem

„Kdyby tak byl člověk Indián, vždy pohotový, a předkloněn ve vzduchu na pádicím koni, stále znovu by se zachvíval krátkými otrěsy země, až by pak nechal ostruhy ostruhami, neboť žádné ostruhy nejsou, až by pak odhodil uzdu, neboť žádná uzda není, a zemi jak hladce vysečenou step by před sebou už skoro neviděl, již bez koňské šíje a hlavy.“⁹³

Kafku celoživotně pronásledovala hrůza z moci, kterou její držitelé, pokud k tomu měli podmínky, odpradávná bezohledně uplatňovali, a již generaci od generace podléhala většina lidstva v nejrůznějších společenských zřízeních. Výkon moci je také Kafkovým oblíbeným námětem a bývá spojován s naprostým oproštěním od emocí na straně držitele moci a mnohdy jen s němou hrůzou těch, na něž moc svou vahou dopadá. Moc nebere v potaz hodnotu života ovládaných a je prodchnuta přísnou účelovostí. Touha vyjadřovaná v této krátké próze znamená nejen sen o fyzické svobodě, ale je také apoteózou svobody a síly ducha, a to v jedinečné, individuální rovině. Ostražitý, pohotový a bystrý člověk potřebuje jen pramálo hmotných statků k tomu, aby své kvality mohl osvědčit. A naopak: hmotné zabezpečení nezlepší člověka po duchovní stránce. Proto také Indián jako synekdochické zpodobení jakékoli lidské bytosti nepotřebuje ostruhy ani uzdu a nakonec ani koně k tomu, aby si uvědomoval sebe sama, své kvality a schopnosti, aby se soustředil na své vlastní, jedinečné prožívání hodnoty, jež je výjimečná, nenahraditelná a neopakovatelná a již je sám život.

Všimněme si ovšem také Indiána, nyní jako skutečné postavy (třebaže v Kafkově textu plní úlohu poetickou). Nemůže nám totiž ujít Kafkova anticipace toho, jak na Indiána nejspíš bude pohlížet čtenář poznamenaný evropskou civilizací: zřejmě jako na jezdce, který si na koni, jehož násilně ovládá ostruhami a uzdou, podmaňuje step. Nic z toho tu však není. Člověk-Indián je součástí přírody, z níž si bere jen to, co nutně potřebuje, bez násilí a brutality. Do třetice si pak všimněme pohybu, o němž text hovoří. V předchozí próze to byla chvatná chůze, zde již něco více – cval stepí jako metaforické vyjádření lidské cesty životem. Chvatný pohyb je také výrazovým prostředkem, který druhou část cyklu od počátku charakterizuje ve zřetelně rytmizované doprovodné figuře s nepravidelným rozmístěním příznaků (37. příklad).

⁹³ KAFKA, F. *Povídka*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <http://www.odaha.com/franzkafka.php?f=TouhaStatSeIndianem>.

Handwritten musical score for a piano piece. The score is written on four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked as $\text{♩} = 120$. The second staff is a grand staff (treble and bass clefs). The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and some triplets. A dynamic marking *f* is present in the third staff.

Handwritten musical score for a piano piece with lyrics. The score is written on four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked as $\text{♩} = 120$. The second staff is a grand staff (treble and bass clefs). The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and some triplets. A dynamic marking *f* is present in the second staff. The lyrics are written in the second staff: "Kdyby tak byl člověk Indián,".

35. Přestože metrum je čtyřdobé, rytmus doprovodné figury toto členění poněkud zastírá, a to nepravidelným rozmístěním příznávek a pomlk mezi nimi. Na první poslech právě rytmus působí poněkud nevšedně až exoticky

Ovšem i tam, kde se takto utvářené příznávky neobjevují, můžeme většinou nalézt stopy jejich rytmu například v rytmizaci basové figury (36. příklad).

36. Rytmus příznávek přenesený do basové linie se stává prostředkem příznačným pro první díl (poslední takt ukázky)

Tento rytmus charakterizuje jak introdukci (*i*^a, 1.–2. takt), tak první díl (*a*, 3.–6. takt), mezivětu (*m*, 7.–14. takt) a reprízovaný první díl uvedený po mezivětě a rozšířený o novou hudbu (*a'*, 15.–26. takt), kde ovšem v doprovodu charakteristický rytmus znovu najdeme (37. příklad).

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Indiám —, In-dian —. Vždy pohotoví". Performance markings include *f*, *mp*, *stacc.*, *mf*, and *chac.*

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "a haběžicím ko-mu — stále zhorby:". Performance markings include *f* and *mf*.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "chvěl, stále mrouv knatky-mi o-třesy země. Až by pak nedal svoje ostruhy". Performance markings include *f* and a box containing the number "12".

37. I v rozšíření reprízovaného dílu a' se objevuje charakteristický rytmus nepravidelně střídáných osminových not a pomlk, třebaže se tato basová figura nevyskytuje v každém taktu

Jestliže první díl charakterizovaly působivé doprovodné rytmy s příznačnými nepravidelnostmi, pro druhý díl (b, 27.–42. takt) je typický téměř motorický pohyb utvrzený pozoruhodným způsobem – pěvcův part zdvojuje basová linie (38. příklad). A jestliže jsem v předchozí části cyklu upozornil na jistou spojitost s Janáčkovou hudební řečí, zde se nabízí srovnání s pregnantní rytmikou Carla Orffa.⁹⁴

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are: "ostruhami, protože vůbec žádné ostruhy nejsou, aťbypak". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are: "odhodit i medu, neboť začne vzda není a zemi jako čerstvě vysečenou step by". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "cres." and "dec.".

38. Vokální linie souzní s basem; zvuk však není ochuzen, pěvci se spíše dostává zvláštní podpory nejen v melodické, ale též v rytmické a tónobrové podobě

⁹⁴ Srov. LIESS, A. *Carl Orff: Idee und Werk*. 1. vyd. Zürich : Atlantis, 1955. 171 s.

ČULÍK, F. *Hlasová výchova a intonace ve 3.-6. školním roce s přihlédnutím k Schulwerku*. 1. vyd. Bučovice : s.n., 1966. Nestr.

PACLT, J. *Tvůrci moderní hudby; O německé moderní hudbě 20. století*. 1. vyd. Praha : SHV, 1965. 60 s.

Motorický pohyb ustává až v závěrečných čtyřech taktech, kde nepravidelné příznávky vyvolávají očekávání návratu prvního dílu, ten však překvapivě nepřichází vcelku, ale připomene se nám jen motivy, jež se dříve podílely na jeho rozšíření (39. příklad, *a''*, 43.–46. takt).

13

hlavy

již bez šíje a hlavy

39. Se slovy „již bez šíje a hlavy“ se nám připomínají motivy, jež rozšiřovaly reprízovaný první díl (srov. 37. příklad)

Následující devítitaktovou plochu pak pokrývá kodová hudba (*k*, 47.–55. takt).

Uvedené charakteristiky představují tedy formu, jejíž hlavní znak spočívá ve velice nevýrazném orámování toutéž hudbou. Obsah takového útvaru lze schematicky zachytit jen velmi nepřesně, přináší však informace o rozsahových proporcích formy. Vysvítá z něj například, že díly *a* i *a''*, třebaže obsahují jinou hudbu, se rozkládají na shodné ploše, takže navzdory různě náplni nároky na jakýsi rámeček skladby přece jen alespoň do určité splňují:

i^a (1.–2. takt)

a (3.–6. takt)

m (7.–14. takt)

a' (15.–26. takt)

b (27.–42. takt)

a'' (43.–46. takt)

k (47.–55. takt)

Daleko podstatnější než kvantitativní údaje jsou však vztahy obsahové. Podobně jako v předchozí skladbě nalézáme i zde těsné propojení vokální a instrumentální složky. Působí však ještě o stupeň kompaktněji. Je to jistě nutné, vždyť pod tlakem dramatického náboje, který skladbu prostupuje od prvního taktu a který tolik kontrastuje s obsahem skladby předcházející, může posluchač zpočátku lehko upadnout ve zmatek: co vlastně v proudu rychle uplyvající hudby zachytit, jaký výrazový prostředek je nejpodstatnější a jaký průběh skladby lze vůbec anticipovat? Motivické souvislosti jednotlivých vrstev kompozice pak takovou situaci rychle vyjasňují, třebaže si je při prvním poslechu nemusíme zcela zřetelně uvědomovat. Vždyť v této skladbě se lineární myšlení stává daleko podstatnějším než v kusu předešlém, a soustředíme-li se především na přednášený text, vnímáme ostatní linie chť nechtě v jejich stínu. Přesto ani při pouhém poslechu nejsou vzájemné souvislosti zanedbatelné, a pokud chceme proniknout k jejich podstatě hlouběji, pomůže nám pohled do partitury. Ta nám ovšem nejprve nabízí pohled do rozšířeného tonálního prostoru vymezeného v prvním dílu centrem *D* (viz 36. a 37. příklad), s centrem *A* ovšem již v mezivěť, v první, rozšířené repríze dílu *a* pak centry *D* a později také *A*, s druhým dílem vybočujícím k centrům *E*, *A* (40. příklad), přičemž právě centrum *A* nadále ovládá reminiscenci prvního dílu *a*'' (viz 39. příklad, 2. řádek). Následující koda modulačně připravuje nové centrum *C* pro finální část cyklu. Modulace probíhá na melodické bázi prostřednictvím enharmonické záměny (41. příklad).

42

chvěl, slade mornu knatkými o-třesy země. Až by pak nedal svoje ostruhy

ostruhami, protože vůbec žádné ostruhy nejsou, až by pak

40. Druhý díl představuje poměrně rozsáhlou plochu s dvojitým vybočením: zřetelně se prosazuje nejprve centrum E, později A, a to tím výrazněji, že bas věrně zdvojuje pěvecký part

114

3. STROMY

115

rit. $\text{♩} = 80$

Nebot jsme jako
pju legato
una corda

41. V kodě vystupují do popředí melodické linie, enharmonické záměny v nich připravují půdu pro nové centrum C, k němuž se bude tonálně vztahovat následující část cyklu

Pohled na všechny tyto posuny vyvolává předpoklad, že i vzájemné motivické souvislosti se budou projevovat v transpozicích a ve vztazích k různým tonálním centrům. Vždyť tento

způsob práce je i určitou zárukou vzrušeného výrazu, jímž tato skladba oplývá. První taková souvislost se sice nevzdaluje od centra *A*, stává se však východiskem pro obdobné postupy v transpozici: motorická hudba mezivěty (*m*) s charakteristickými repetovanými tóny uvozenými sestupným zvětšeným trojzvukem *e''-c''-gis'* se totiž postupně stává doprovodnou vrstvou motivů, jež rozšiřují reprízu prvního dílu (*a'*). Zároveň zvolna ovlivňuje i pěvecký part (srov. 37. příklad, part klarinetu na 1. řádku ukázky a melodizaci slov *a na běžícím koni* na 2. řádku). Když pěvecký part tuto melodiku přebírá ve druhém dílu (*b*) téměř doslova, vztahuje se tato zřetelně nejprve k centru *E*, vzápětí pak k centru *A*. Tón, který v této důležité úloze vystupuje, má svou pozici připravenou vždy určitou dominantní funkcí – buď zvětšeným trojzvukem, nebo trojzvukem zmenšeným, vždy ovšem takovým akordem, který obsahuje citlivý tón (viz 40. příklad).

Další motivické souvislosti spočívají ve zdvojování vokálních linií nástroji. Některé případy jsem již uvedl výše, když jsem se zmiňoval o souznění levé ruky klavíru a barytonu, nemohu proto pominout ani obdobné případy týkající se pravé ruky tohoto nástroje a pěveckého partu. Jejich unisono má podobný účinek, avšak s tím rozdílem, že samostatná linie levé ruky tu zajišťuje plnější zvuk – basové tóny nástroje vyvolávají pocit stability, ukotvení (41. příklad).

The image shows a handwritten musical score for piano and voice. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line in the left hand and a more active right hand. The vocal line includes lyrics in Czech: "přítel sebou ut skora ne-viděl, než bez koňské šije a hlavy bez šije a". The score includes dynamic markings such as "cresc." and "p".

41. Pravá ruka klavíru zvukově splývá s barytonem, tím jej zřetelně barevně podporuje; levá ruka je samostatná, zaručuje plný zvuk a pocit stability

Motivické souvislosti vypovídají o celkové atmosféře druhé části Hurníkova cyklu poměrně mnoho. Uvedené příklady představují hudbu vzrušenou, pohyblivou, plnou neustále až elektrizujícího napětí a určité dravosti. Velký podíl na tomto výrazu patří rytmu, ať již zmíněným příznávkám, nebo motorickému pohybu, souzvukům, jež zde vznikají kontrapunktickou cestou v rámci rozšířené tonality, ale především samotnou melodizací textu. Již jeho úvodní fráze působí živelně, a to nejen zásluhou rytmicky pregnantního doprovodu. Sama tonalita čerpá z cikánské moll a basový kontrapunkt tento účinek jen potvrzuje; synkopický rytmus pak vyvolává představu divoké jízdy, koňského cvalu a melodická rozeklanost dodává slovu *Indián* možná až rozpustilý přídech (viz 37. příklad, 1. řádek ukázky). Za příznačné pak můžeme považovat lomené melodické postupy, a to i v dosti rozsáhlých vzdálenostech. Poprvé vyjadřují opojení z divoké jízdy i z pohotovosti a ostražitosti, jež jsou Indiánovi vlastní (viz 37. příklad, 2.–3. řádek ukázky). Porovnejme na tomto místě uvedený motiv s obdobným postupem v závěru skladby – tam jen nepatrný posun spodního tónu působí tísnivěji (viz 39. příklad, 2. řádek ukázky). Vraťme se však zpět k lomeným melodiím. Jsou příznačné pro rozšíření prvního dílu v jeho repríze (*a'*) a zřetelně souvisejí s *krátkými otřesy země*, o nichž je zmínka v textu. Skutečně také se zde melodie lomí ve vypjatých tritonech, navíc v dokonalém souznění s klavírem (viz 40. příklad, 1. řádek ukázky od 2. taktu). Naopak melodická nivelizace na repetovaných tónech protkaná náhlými vzepětími či poklesy dává jednak prostor vnímat zřetelně přednášený proud řeči, jednak upoutává vždy slovy, jež na neočekávané zvraty připadají – sledujeme-li slova melodickými zvraty podtržená, zjišťujeme, že jsou to pro význam zhudebněné výpovědi slova klíčová: *ostruhy – nejsou* (viz 40. příklad).

Za poslední z výrazových prostředků, jež jsou pro utváření této části cyklu podstatné, považují tempo a dynamiku. Pro oba platí převážná kontinuita bez výraznějších proměn – tempo si uchovává až na kodu živost, dynamika je obdobně průrazná. Další z textů Kafkova *Rozjímání* nás tedy s pomocí hudby oslovuje hlouběji, komplexněji a emocionálněji.

2.2.3 Stromy

„*Neboť jsme jako kmeny stromů ve sněhu. Napohled tu hladce spočívají a řekl bys, že stačí malý náraz, abys je odsunul. Nikoli, nejde to, jsou totiž s půdou pevně spojeny. Ale hleďme, dokonce i to je pouze zdánlivé.*“⁹⁵

„*Hlobíme babylónskou šachtu.*“⁹⁶

Již předchozí text se nesl ve znamení autorovy výpovědi a jejího následného popření. Zatímco však tam se popření odehrávalo po krocích v postupném vymazávání výjevů z původně celistvého obrazu, zde probíhá v jediném okamžiku: sněhový pokryv budí v jednom momentu zdání, že stromy jsou jako slabá stébla lehce vyvratitelné z půdy, vzápětí však odhalujeme skutečnost – jejich pevné spojení s místem, které jim dává životní prostor, stabilitu, jistotu. Kafka tu vychází z odvěkého vztahu *strom – člověk*. Má kořeny v prostém faktu – stromy jsou našimi stálými společníky a při troše fantazie můžeme nalézt paralely jejich tvarů s lidskými postavami. Velmi často byl strom zásluhou rozměrů vnímán jako vzácná, nadpřirozená bytost, ke které se člověk obracel v nejtěžších chvílích o pomoc či o radu, svěřoval se jí. Jak jinak by mohly vzniknout balady o dřevě, jež v podobě hudebního nástroje zpívalo o tajemstvích svěřených mu ještě v dobách, kdy bylo plné života? Strom znamenal též mystický symbol síly, statečnosti a dlouhověkosti. Podle letitých, dodnes žijících stromů, které nalézáme kolem historických budov, ale i u prostých chalup či selských stavení, můžeme odhadovat, jak vážené postavení měl strom v očích našich předků. Nakonec i skutečnost, že různé národy povýšily určité stromy na svůj symbol, svědčí o tradičně výjimečném vztahu ke stromům. V současné době strom sice ztratil svou odvěkou posvátnost a ve světle vědy jej umíme zcela pragmaticky definovat jako organismus nepostradatelný pro udržení života, umělecké pohledy na něj však dále nabízejí to, co lidstvo cítilo před staletími: symboliku ročních období, poetiku ladnosti a působivých tvarů, romantiku šumu a vůní i podobnost jejich osudů s osudy lidskými. Proto také je strom vděčným metaforickým obratem v poezii, jejíž příklady nelze zejména v pedagogických souvislostech pominout.

⁹⁵ KAFKA, F. *Povídka*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.odaha.com/franzkafka.php?f=Stromy>>.

⁹⁶ KAFKA, F. *Z deníků*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.odaha.com/franzkafka.php?f=ZDeniku>>.

Karel Havlíček Borovský: Hrob (ze sbírky O posledních věcech člověka)

„Dobře se pod lipkou
budeš, synku, mívat,
pěkně ti tam budou na ní
zjara práci zpívat.

(...)

Lipka z tebe vsaje
toku medového,
pilné včelky nashírají
med do úle svého.

(...)“⁹⁷

Jaroslav Vrchlický: Dubům Rožmberského rybníka (ze sbírky Strom života)

„Iste světem pro sebe, olbřími, staré duby,
vy harfy praotců, vy věků Memnoni,
ať všechno serve čas, i zpěv můj do záhuby
vás nové zory svít jak dnes vždy osloní!“⁹⁸

Antonín Sova: Smilování (ze sbírky Ještě jednou se vrátíme)

„Vše vadlo na mně, kořeny v černé zemi svraskalé a skrčené,
mé větve holé jak pěsti zaťaté k zrudlému hrozily nebi...“⁹⁹

Vladimír Holan: Poslední (ze sbírky Strach)

„Poslední list se třese na platanu,
neboť on dobře ví, že co je bez chvění, není pevné.
Třesu se, Bože můj, neboť tuším,
že brzy umřu a pevný měl bych být.“¹⁰⁰

⁹⁷ HAVLÍČEK, K. *Hrob*. Cit. 13. 4. 2008. Dostupné na <<http://botany.cz/cs/kvetena-poezie>>.

⁹⁸ VRCHLICKÝ, J. *Dubům Rožmberského rybníka*. Cit. 13. 4. 2008. Dostupné na <<http://botany.cz/cs/kvetena-poezie>>.

⁹⁹ SOVA, A. *Smilování*. Cit. 13. 4. 2008. Dostupné na <<http://botany.cz/cs/kvetena-poezie>>.

¹⁰⁰ HOLAN, V. *Strach*. Cit. 13. 4. 2008. Dostupné na <<http://botany.cz/cs/kvetena-poezie>>.

Vladimír Holan: Borovice (ze sbírky Bolest)

*„Jak je krásná ta stará borovice vejmutovka
na kopci tvého dětství,*

které jsi dnes zase navštívil...

*Pod jejím šuměním vzpomínáš svých mrtvých
a přemítáš, kdy dojde na tebe.*

(...)¹⁰¹

Jan Skácel: Rozhovor

„Jak se ti daří můj milý?

Jako stromečku,

*ke kterému přivázali ovečku,
aby nezaběhla do černého lesa*

a zlý vlk nevydal se za ní.

A jak se daří mé milé?

Jako břízce bílé,

která se ve větru klaní,

klaní, klaní.“¹⁰²

Jsme-li tedy podle Kafky jako stromy, pak i nám na tomto světě přísluší pevné místo, a to nejen ve fyzickém, nýbrž i v duchovním smyslu. Vazby, jež nás poutají k domovu a k našim blízkým, lze jen těžko zpřetrhat, a pokud se tak stane, znamená to pro leckterého člověka těžkou osobní krizi, stále přítomný stesk, a někdy dokonce podvědomou nechuť k životu ústící v odchod z tohoto světa. Nejde tu však jen o vztahy k našemu bezprostřednímu okolí, ale i o práci, záliby, o mateřský jazyk a vůbec o kulturu, do níž po celý život vrůstáme a bez níž se nám svět stává cizím. Na druhé straně však právě tyto skutečnosti můžeme dnes vnímat poněkud rezervovaně, vždyť svět je nám dnes mnohem dostupnější než byl v časech Kafkových, vnímáme ho komplexněji, rozdíly kultur se mnohdy stírají vlivem vzájemných překryvů a prolínání. Přesto ani nyní nejsme prosti osobních vztahů k tomu a k těm, kdo nás obklopují, a k tomu, co vytváří naši vlastní „živnou půdu“. Kafkova výpověď je tedy platná a pravdivá i dnes.

¹⁰¹ HOLAN, V. *Borovice*. Cit. 13. 4. 2008. Dostupné na <<http://botany.cz/cs/kvetena-poezie>>.

¹⁰² SKÁCEL, J. *Rozhovor*. Cit. 13. 4. 2008. Dostupné na <http://www.rotrekl.cz/s_skacel.htm>.

Na rozdíl od předchozích dvou částí cyklu, kde skladatel důsledně vycházel vždy z textu jednoho díla, použil zde kromě prózy nazvané *Stromy* ještě sentenci z Kafkových *Deníků*. Jako celek působí *Deníky* myšlenkově nesourodě, vždyť Kafka si v nich po dlouhé období let 1902–1924¹⁰³ zaznamenával náhlé nápady, útržkovité reflexe zážitků i prožívání. Právě proto ovšem nabízejí možnost bez problémů vybrat třeba i jedinou větu. Nad jejími významy a kontexty pak lze uvažovat téměř donekonečna. Právě tak je tomu v případě zde vybrané věty a její spojitosti s textem prózy *Stromy*. Věta z Kafkových deníků znamená zde především překvapení. Starověký Babylón máme totiž spojen s věží, jež tam vyrostla někdy před rokem 2269 př.n.l. A protože stavba byla výsledkem nezměrné pýchy a velikášství, bylo po jejím dokončení potrestáno naprostým zmatením jazyků, jež poznamenalo veškeré lidstvo.¹⁰⁴ O babylónské šachtě zmínku v biblických textech nenalzáme, ale Kafkovi vytanula na mysli jako přirozený základ nutně spjatý se zpupnou věží jak v přímém, tak v přeneseném smyslu. Stavba musí mít solidní, hluboké základy. Nejsou vidět, tak jako pod sněhem nejsou vidět kořeny stromů. Mají však stejný účel – upevnění, jež má být trvalé a jež také tak vnímáme. Ani kořeny, ani základy nezaručují ovšem pevnost a trvalost absolutní, pomíjivost nakonec vždy zvítězí. Šachta znamená však též cosi nízkého, nedobrého, smetiště, stoku, propadliště. Právě do této šachty patří pohrdání, pýcha či touha po bezuzdné moci. Stály nejen u myšlenky na stavbu díla, jež se mělo dotknout hvězd a doložit, že není dokonalejší tvořivé bytosti nad člověka, ale rodí se snad v každé civilizaci a generaci, jež jsou k nim ovšem různě vnímavé a přizpůsobivé. Kafka jako příslušník židovského národa zažil leccos z takových projevů a tušil, že se ještě vyhrotí. I proto můžeme v jeho zápiscích větu o šachtě najít. V Hurníkově skladbě je tedy Kafkova věta připomínkou možností, jež člověk má – jsou dány nejen jeho vzrůstem, ale i omezenou délkou života, a to už třeba jen ve srovnání s věkem, jakého se dožívá strom. V tomto kontextu vybízí však také k zamyšlení nad tím, kdo či co je schopen křivd, zla a útlaku a kdo či co znamená pro život na zemi osudovou ztrátu. Strom, nebo člověk?

Některé znaky Hurníkovy hudební řeči v předchozích částech cyklu přímo podněcovaly k nalézání kontinuity hudebního vyjadřování – k postižení vztahů mezi uměleckým jazykem zcela soudobého díla a mezi jazykem skladatelů, jejichž tvorba vnesla do stále se rozšiřujícího paradigmatu hudby osvědčené hodnoty. Podobné spojitosti nabízí i část poslední, zejména její první díl (3.–13. takt). Oslovuje nás zde totiž melodie s obrovským expresivním nábojem, jenž ovšem není dán náhlými zvraty ani členitým rytmem, ani

¹⁰³ WIKIPEDIA, *Franz Kafka*. Cit. 13. 4. 2008. Dostupné na <http://cs.wikipedia.org/wiki/Franz_Kafka>.

¹⁰⁴ Srov. 1Mo 11,1–9.

závratným tempem. Právě naopak: všechny zúčastněné hlasy krácejí v mírně zvlněných liniích, jež se jen zvolna odhodlávají k dosažení většího ambitu, rytmus není nijak zvlášť členitý a tempo udává majestátní, avšak odhodlaný krok. Pocit jakési až hrozivé stability a pevnosti vyvolává též ostinato, tvrdošíjně směřující v basu od prvního ke spodnímu pátému stupni, jako by ho již na samém začátku poznamenávala předzvěst babylónské šachty. Neméně expresivně si ovšem počíná klarinet, který v introdukci (1.–2. takt) předznamenává vokální frázi a který ji nadále provází expresivním kontrapunktem. Jen jakoby náhodně se pak s barytonem setkává v unisonu, ale vzápětí se opět rozestupuje do bohatších podob vzájemného souznění (42. příklad).

3. STROMY

rit. 15 $\text{♩} = 80$

mf

Nebot jsme jako

p

una corda

stromy ve snehu, Napohled tu hladce spocivajd, a řekl bys, že

16 *cresc.*

staj malý hakraz abys je odsunul, odsunul, abys je

cresc.

od su nul, abys je odou nul

f

mf

p

42. V introdukci exponuje klarinet podstatnou část první vokální fráze, již zde je patrné, že výraznějšího zvlnění nedosáhne příliš brzy, jako by skladatel odměřoval jakýkoliv náznak expresivity po špetkách. Klarinet si v kontrapunktu počíná víceméně bezohledně, s barytonem splývá jen na okamžik při slovech „abys je odsunul“ na rozhraní 2. a 3. taktu posledního řádku ukázky

Znaky, jichž jsem si na předchozích řádcích blíže všiml, mě podněcují ke srovnání s dílem jiného českého soudobého skladatele, shodou okolností komponovaným rovněž na text Franze Kafky, a sice s I. větou *Vokální symfonie* Vladimíra Sommera. Její název *V noci* je identický s krátkou Kafkovou prózou a právě zde nalézám první spojitosti s prózou *Stromy*. I próza *V noci* totiž reflektuje podmínky lidské existence, i ona svým způsobem pochybuje o zdánlivé jistotě pozemského bytí, podstatné trhliny v této iluzi ovšem nenalézá v podobenství se stromy, nýbrž v paralele spánku: spící člověk je bezbranný, proto potřebuje ochránce, který za noci udržuje oheň a trpělivě bdí. Nutně pak vyvstává otázka, jak je tomu za dne, vždyť člověk ani v bdělém stavu není všemocný.¹⁰⁵ Nabízejí se ovšem i další paralely, tentokrát v hudební rovině. Závažné obsahy Kafkova textu inspirovaly skladatele v obou případech k využití mollového tónorodu, zde k rozšířené tonalitě in C. Melodie se v obou případech více převážně v krocích kombinovaných s rozmáchlejšími intervaly. Zejména půltóny působí v takových kontextech vysoce expresivně. Vokální part je v obou případech organicky zakomponován do přediva ostatních, instrumentálních hlasů. Ve *Vokální symfonii* se dokonce stává rovnocenným s party orchestrálními, nad něž ho vyvyšuje jen skutečnost, že přednášené slovo konkretizuje hudební sdělení. V Hurníkově skladbě zůstává sice baryton stále hlasem sólovým, ale i zde se v poměrně těsné faktuře zaplétá do expresivního instrumentálního kontrapunktu. Oba skladatelé pak pocítovali nutnost potvrdit závažnost sdělení atributem stálosti, trvalosti, snad i neměnnosti a oba k tomu zvolili tentýž prostředek – ostinato. Vzhledem k rozsahu kompozice využil Sommer rozlehlé téma pro stavbu monumentální passaglie, Hurník zvolil prostředek skromnější – dvoutaktové ostinato v rámci méně komplikovaného a kratšího větného dílu. To, co jsem zde dosud uvedl, platí tedy pouze pro první díl Hurníkovy skladby. Další srovnávání by již ztrácelo význam, neboť Hurníkova hudba se v dalších dílech ubírá do svébytných výrazových poloh se stopami neoklasicizujících tendencí, zatímco Sommer zůstává věrný expresi.

Jak se tedy třetí část cyklu *Kafkovo rozjímání* dále odvíjí? První díl (*a*, 3.–13. takt) spojuje s dalším dílem dvoutaktová mezivěta (*m*, 14.–15. takt), jež připravuje nové centrum – *H*. Následuje velký druhý díl (*B*, 16.–59. takt) poměrně bohatě vnitřně strukturovaný, a to i zásluhou repríz, jež se v mírných obměnách o rozsah tohoto dílu zasluhují. První malý díl tak nalézáme na devítitaktové ploše (*b*, 16.–24. takt) in *H*. Tato hudba se stane několikerým východiskem pro následující takty, proto považuji za vhodné

¹⁰⁵ Srov. NEDĚLKA, M. *Z odkazu žáků Pavla Bořkovce*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2001, s. 23–25.

díl *b* blíže strukturovat a charakterizovat. Uvozuje ho šestitaktové předvětí (16.–21. takt), v němž všechny hlasy kromě basu v klavíru jsou melodicky rozeklané. Nejvýrazněji pochopitelně vnímáme tritonový krok barytonu, jednou vzestupný ($f-h$, podruhé sestupný ($f-h$). Vždy se na něm zastavuje rytmický pohyb a zastavení znamená moment údivu: *Nikoli, nejde to* (43. příklad).

Handwritten musical score for voice and piano, numbered 43. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows measures 16-21, with a tritone interval (F to G) in the bass line. The second system shows measures 22-24. The lyrics are: "Niko-li Nejde to Jsem totiž spící a právě ono je". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

43. Pro předvětí nového větného dílu je charakteristický údiv vyjádřený tritonem (ve 2. taktu a na rozhraní 5. a 6. taktu ukázky) a zastavením pohybu – zdání, že člověk je silnější než strom, bylo klamné

Závětí (22.–24. takt) je rovněž melodicky rozeklané, avšak rytmicky plynulejší, proto již také tak vypjatě nepůsobí (viz 43. příklad, poslední dvojtaktí 2. řádku ukázky).

Druhý malý díl (*c*, 25.–36. takt) začíná obdobným předvětím jako díl předchozí, odpovídají mu však dvě závětí. Obě inklinují k novému centru *Es* a obě si zároveň doslova hrají se slovem *spojeny*, jež se jednou opakuje v pregnantní rytmizaci a podruhé se zahaluje do neobarokní koloratury (44. příklad).

44. Důraz na slovo „spojeny“ pregnantní rytmiací a koloraturou (2. řádek ukázky)

Následující díl *b'* (37.–47. takt) představuje nenápadnou obměnu svého předchůdce. Disponuje nyní delším, devítitaktovým předvětím, opět *in H*. Jeho větší rozměr spočívá v prodloužení doslovnou transpozicí motivu se slovy *nejde to* o tercii výš, zato se znatelnější obměnou doprovodných linií. Závětí je však nyní jen dvoutaktové a jeho centrum spočívá *in A* (45. příklad).

20 Tempo I

mf
Nikola
Nesde to
mf
Tempo I

Nesde to
jsou totiž spědou
poco più mosso

21

per-me spojeny, jsou totiž spědou pevně spoje-my, jsou totiž spědou
f
stacc.
poco più mosso

45. Předvěti je prodlouženo o transpozici motivu „nejde to“ – objevuje se nejprve na 1. řádku ukázky v posledních dvou taktech a posléze ve 2. a 3. taktu na 2. řádku, to již v transpozici; závěti „jsou totiž s pudou pevně spojeny“ je naopak oproti svému předchůdci v dílu b zkráceno

Volná repríza dílu *c* (nyní *c'*, 48.–66. takt) nezahrnuje na rozdíl od původní podoby tohoto dílu předvětí, ale spočívá pouze ve dvojici závětí in *Es* jako prve. Rozdíl tu však přesto najdeme: druhé závětí je ochuzeno o jednu ze závěrečných koloratur a jako určitou kompenzaci přináší 3 takty nové hudby s novým centrem in *D* a s textem, který ve skladbě dosud nezazněl. Jsou to opět slova údivu, či snad dokonce rozčarování: *ale hledme, i to je pouze zdánlivé* (46. příklad).

46. Druhé závětí (2.–4. takt ukázky) je ochuzeno o jednu koloraturu, přináší však novou hudbu s novým textem: *nic není trvalé ani absolutně spolehlivé. Novost hudby neznamená v této trojici taktů jen nové motivy s melodií recitativního rázu, ale též nové centrum D* (srov. 44. příklad)

Následující spojce (*m*, 67.–72. takt) přisoudil skladatel nejen modulační úlohu, ale svěřil jí též úlohu jakési reprízy. Zaposloucháme-li se totiž pozorně do klarinetové melodie, neujdou nám motivy, které jsme v doprovodné úloze zaslechli v tolikrát exponovaném závětí dílů *c* a *c'*: čtyři šestnáctiny následované čtvrtkou téměř jako konstanta, s níž se setkáme i dále (47. příklad).

Tempo I

The image shows two systems of handwritten musical notation for piano. The first system consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics "-ne" and a melodic line. The second staff is a piano accompaniment with chords and a melodic line. The third staff is a piano accompaniment with chords and a melodic line. The fourth staff is a piano accompaniment with chords and a melodic line. The second system also consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Hlubíme Baby-" and a melodic line. The second staff is a piano accompaniment with chords and a melodic line. The third staff is a piano accompaniment with chords and a melodic line. The fourth staff is a piano accompaniment with chords and a melodic line. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *pp*, and *xp*, and a measure number 23 in a box.

47. Spojka rekapituluje dříve exponované doprovodné motivy, nenápadný rytmický útvar v podobě šestnáctin a čtvrtky (v ukázce od 2. taktu 2. řádku) získal funkci konstanty

Podobnou konstantou disponuje i klavír, a to rovněž od závěti dílů *c* a *c'*: skupinu šestnáctinových not drammatizuje šestnáctinová pauza a zklidňují dvě osminy. Tato konstanta neopouští ani závěrečný díl – je připomínkou obsahů, jejichž vyslovování byla nedávno přítomna (48. příklad).

pevně spojeny, spojeny, spojeny, spojeny, jsou totiž půdou pevně

48. Konstanta klavíru spočívá ve skupině šestnáctin přerušných pauzou téže hodnoty; vystupuje nad působivě rozklenutou melodií

Spojka připravila nové centrum *Des*, závěr následujícího čtyřtaktí je však opustí a představí centrum nové – *B*. Toto čtyřtaktí (*d*, 73.–76. takt) je ovšem pozoruhodné především tím, že v něm naposledy zaslechne slova, nyní o babylónské šachtě, a sugestivně vykreslenou melodickou křivku – její směr jako by byl podmíněn buď prvotními významy zhudebněných slov, nebo významy, s nimiž si výrazy metonymicky spojujeme. Můžeme tak nalézt skutečné paralely mezi melodickým sestupem a slovem

hloubíme, či mezi vzepětím a adjektivem *babylónskou* i mezi tritonovým propadem slova *šachtu* (49. příklad).

The image displays two systems of handwritten musical notation. System 23 (top) features a vocal line in treble clef with lyrics "Hloubíme Baby-" and a piano accompaniment in bass clef. System 24 (bottom) continues the vocal line with lyrics "lo'nskou Ba-by-ld-nskou šach-tu" and piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "p" and "xP".

49. Melodie se slovy „hloubíme babylónskou šachtu“ podněcuje k hledání významových souvislostí mezi svým směrem a smyslem zhudebněných slov

Uvedené čtyřtaktí uvrhlo výraz do ponuré polohy – slovo *šachtu* je vysloveno snad nejexpresivněji z celého cyklu, do náhlého sforzata proniká hrůza z vyřčeného a ze spojitostí, jež asociuje. Výraz se však prudce mění v melodii bachovsky chorálního typu – je zřetelně diatonická v *B* dur (s výjimkou mixolydické septimy před závěrem), v širokém rozklenutí budí dojem nekonečnosti. Neutrální vokál ji nesvazuje s konkrétními významy, spíše se zdá, jako by se snášela z transcendentních výšin, kde sdělování netkví ve slovech, jež jsou pro tyto účely příliš nedokonalá. Přináší zážitek katarze, jež však nalézá výraz v soudobém hudebním cítění – doprovází ji zahuštěný souzvuk a melodie dosahuje ve svém závěru kupodivu právě jen jednoho ze zahušťujících tónů, nikoli tónu základního.

Katarze je zřejmě neuzavřená a nekonečná stejně jako vše, co se týká smyslu existence, zákonů vesmíru či mikrokosmu v každém člověku. To vše nalzáme v Kafkově tvorbě, o tom všem nás také přesvědčuje hudba Lukáše Hurníka. I jejím prostřednictvím se nám otvírají nekonečné obzory na cestě k objevování světa a lidského nitra.

Shrnutí

Hurníkův cyklus je pozoruhodný jak z uměleckého, tak z pedagogického hlediska. Přestože vznikl za skladatelova mládí, nese stopy zralé umělecké řeči. Upoutává myšlenkovou úsporností a důmyslnou technikou motivické práce, melodickou invencí. Melodie nejsou z těch, které by si člověk po zaslechnutí okamžitě zazpíval, nikoli však proto, že by nebyly zajímavé, nýbrž proto, že nejsou jednoduché. Přesto však (nebo spíš proto) vzbuzují v člověku touhu poslouchat napjatě až do konce a alespoň nepatrně odhadovat pokračování hudby při zachycení již dříve slyšeného. Napětí v očekávání vyvolává Hurník svérázným pojetím reprízovosti. Téměř se vyhýbá tradičnímu opakování, repríza přináší změny, ovšem vždy v takové míře, že její principy jsou zachytitelné. Myšlenková kompaktnost navíc leckdy opakování ani nevyžaduje, Hurník tak může uvádět jen zkratky či několik příznačných elementů, které reprízu určitým způsobem zastupují. Motivická soudržnost navíc poznamenává veškeré obsazení skladeb. Nástroje významně podporují lidský hlas prostým zdvojováním jeho linie, čímž mu dopřávají i osobitý témbrový doplněk, a prosazují se samozřejmě jako rytmická opora. Zejména klarinet pak též předjímá průběh barytonového partu a vytváří k barytonu téměř rovnocenné melodické protějšky. Klarinet i klavír také specifickým způsobem sjednocují jinak rozdílnou hudbu různých větných dílů uváděním poměrně nenápadných rytmických útvarů v podobě jakýchsi konstant, které prostupují téměř celou skladbu. Tím, že doprovázejí různou hudbu, a jsou tedy svědky různých obsahů, o nichž hudba i text vypovídají, mohou toto svědectví právoplatně přinášet i na jiných místech ve zcela nových souvislostech. Uvedené jevy se sice ukazují jako detaily, podněcují však k pozornému poslechu, k pohledům do partitury a k objevování souvislostí. Výsledkem je vždy radost z nalezení takových vztahů, a tedy i z hlubšího pochopení skladatelovy práce, ale také z pronikání k estetickým hodnotám díla. Vždyť náplní struktury je hudba, jejíž kvality můžeme odhalovat průběžně, při opakovaném poslechu, a přesto se nám nemůže stát lacinou, oposlouchanou zvukovou kulisou. S tím souvisí též tonalita. Hurník čerpá z tonality rozšířené, která nechává přirozený prostor pro expresivitu i zpěvnost.

V analyzovaném cyklu se projevuje skladatelův smysl pro polyfonní hudební uvažování. Přestože je však Hurník znám jako obdivovatel Bachův, jeho horizontální myšlení je převážně neimitační, či imitační jen volně. Z vedení hlasů lze vypožorovat spíše důslednou cestu za zvukem odpovídajícím situaci, což je tím hmatatelnější, že zde máme před sebou dílo vokálně-instrumentální. Hudba tu nabízí možnost vnímat Kafkovy texty právě v rovině významů, jež při pouhé četbě nemusejí být každému nápadné. Čtenář by si také z Kafkových próz zřejmě stěží vybral právě jen tuto trojici (a započítáme-li sem i zhudebněnou sentenci z *Deníků*, pak vlastně čtveřici), vždyť na první pohled je zcela nesouvislá. Souvislý celek tu z ní vytvořila především hudba a posílila tento účinek důsledným propojením všech částí mezivěťami. Hudba také vytváří nezbytné kontrasty mezi částmi s tím, že jako výrazově nejrazantnější a nejtemperamentnější se jeví část prostřední. Obsahová závažnost však jasně směřuje k závěru cyklu.

Sledování hudebních obsahů do značné míry usnadňuje text. Ani on není prost širokých významových souvislostí, přesto však konkretizuje to, co hudba prvoplánově sdělovat nemůže. Za společného jmenovatele textů vybraných pro tento cyklus můžeme považovat otázky podmínek lidské existence, prožívání vlastního nitra a vnímání okolního světa, rozlišování toho, co je správné, a toho, co správné není. Tyto problémy jistě nejsou nové, zvláště ne v umělecké tvorbě, v Hurníkově cyklu spjatém s dílem Franze Kafky nalézají však specifická vyjádření, jež zasahují emocionální sféru osobnosti, a otevírají nám tak světy, do nichž bychom jinak stěží pronikli.

ZÁVĚRY

Cíl této práce spočíval v komplexní analýze dvojice cyklů, jež se řadí k celkem početné vokální tvorbě Lukáše Hurníka. Jádrem se stala druhá kapitola, jež se výslovně touto problematikou zabývala. K výběru skladeb mne motivovala řada faktorů: obsahy a parametry hudební, literární a z obou vyplývající výhledy na pedagogickou interpretaci v současné škole. Nesledoval jsem však primárně exaktní vyjádření podnětů, jež by pro uplatnění vybraných skladeb byly směrodatné, nestanovil jsem tedy přesně ani vzdělávací stupeň, na němž se skladby mohou uplatnit. Tyto možnosti jsou značně variabilní již podle toho, který z výsledků analýz bude konkrétní pedagog preferovat, k jakým účelům skladbu použije a v jaké situaci se rozhodne skladbu uplatnit. Šlo mi tedy o to, aby impulsy pro takovouto interpretaci z rozborů vysvítaly, ale aby si nenárokovaly dogmatickou nedotknutelnost.

Přestože v centru mé pozornosti stála analýza komplexní, vyčerpávající všechny atributy seriózního rozboru, nemohl jsem si počínat schematicky. Respekt k oběma složkám skladeb – k hudbě i textu – mě totiž při rozboru každého díla vedl individuální analytickou cestou. Navzdory této rozdílnosti však žádná analýza nemohla pominout ty své složky, které komplexnost zaručují: nemohl jsem se tedy vyhnout chronologickým údajům o genezi díla, určení formy, vzhledu do tektoniky, postižení hudebního výraziva, alespoň základním údajům o prvním nastudování díla (a to vzhledem ke skutečnostem, že jde o skladby, jež vznikly poměrně nedávno) ani srovnáním a připomínkou vztahů k jiným dílům, pokud to bylo v daných případech aktuální. Komplex hudebního výraziva měl pro mě podstatný význam zvláště při nalézání významů, jimiž hudba disponuje a jimiž sděluje zamýšlené obsahy. Zdálo by se, že situaci mi v tomto směru usnadnil text, jenž by hudební významy mohl zřetelně zpřesňovat, toto usnadnění bylo však jen částečné. Zhudebněné texty jsou totiž útvary uměleckými, jejichž pochopení vyžaduje rovněž analýzu. Poetika jazyka tak zavádí čtenáře především do světa emocionálních prožitků, ale rozšiřuje též jeho noetické obzory.

V rozboru *Tři madrigalů* jsem představil osobitý cyklus začínajícího skladatele, kterého ani v době vzniku cyklu nebylo možno označit za nezkušeného. Neoklasicistní lehkost výrazu plně odpovídá charakteru textů, z nichž na nás tíže sdělení ve veškeré obsahové šíři začíná doléhat zpravidla teprve posléze: lidský život sestává z pomíjivých epizod a sám je rovněž pomíjivý; toto pomyšlení může kalit i okamžiky největší radosti. Zajímavé je, že právě v madrigalech se takovýmito tématy zabývali i Hurníkovi

nedávní předchůdci, a přisoudili tak formě, jež dříve opěvovala především lásku, nové obsahy a vlastnosti. Poučenému posluchači tato kolize původního určení a nových záměrů není cizí, tím intenzivněji jej pak závažné obsahy mohou zasahovat.

V cyklu *Kafkovo rozjímání* si vzal skladatel za předlohu krátké texty Franze Kafky. Kafka jako představitel expresionismu inspiroval Hurníka k odpovídajícímu hudebnímu výrazu, což však neznamena expresionistický jazyk v pravém slova smyslu. Hurníkova hudba je tu sice expresivní a posluchačsky náročnější než výše uvedený cyklus madrigalů, ve své podstatě však zůstává srozumitelná a záleží na průvodci touto hudbou (tedy na učiteli), jak dokáže využít možností své vlastní pedagogicko-analytické interpretace a k jakým podrobnostem, souvislostem a především zážitkům své publikum dovede. Kafkovy texty vyvolávají ve čtenáři nejrůznější pocity – vzbuzují úzkost, strach, ale pomáhají též uvědomovat si, že naše současnost našťěstí není úplně taková, jak ji spisovatel líčí. Krátké prózy, jež Hurník zhudebnil, jsou v tomto směru realističtější, ani ony nám však nenasazují v pohledu na svět růžové brýle. Vedou nás spíše k zamyšlení nad vlastními možnostmi v souvislosti se stále ještě omezeným rozsahem lidského poznání a s ohraničenou dobou života. Některé sentence jsou ovšem dokonce tak krátké, že jejich objasnění po posluchači paradoxně žádá nejen delší přemýšlení a využití jeho odborných i obecných životních zkušeností, ale také pátrání v historii lidstva jako celku. Hurníkova hudba taková hledání usnadňuje, když posluchače emocionálně ladí k přijímání Kafkových textů a když se textu stává rovnocenným partnerem v té sféře sdělování, kterou slovo již není schopno obsáhnout. Zvláštní a v této souvislosti vlastně do krajnosti dovedený případ lze spatřit tam, kde text je již uzavřen a lidskému hlasu zůstává pouze neutrální vokál – na první pohled nic neříkající, ve skutečnosti však přesahující významy slovy sdělitelné.

Z těchto závěrů vyplývá, že jsem analýzy směřoval do výuky hudební výchovy především ve všeobecně vzdělávacím rámci. Nekladl jsem tedy důraz na interpretační problémy, třebaže druhý z analyzovaných cyklů jsem jako interpret sám poznal. Představil jsem zde především hudbu, která si navzdory umělecké náročnosti zachovává mnoho ze sdělnosti, jež je pro prezentaci soudobé hudby tolik potřebná. První analyzovaný cyklus považuji v tomto směru za bezvýhradně přijatelný i tam, kde posluchači mají s takovouto tvorbou minimální zkušenosti, ve druhém cyklu spatřuji zásluhou jeho vlastností jakýsi most, který může posluchače získat i pro poslech hudby, již třeba nebude od prvního okamžiku pokládat za zcela srozumitelnou, kterou však

bude chtít dále poznávat a hlouběji chápat. Bude v ní snad totiž nalézat nejen estetické uspokojení, ale i odpovědi na otázky, jež by mu jinak zůstaly nezodpovězeny.

SUMMARY

The emphasis of this thesis was put on a complex analysis of two cycles, which belong to the rather abundant vocal output of Lukáš Hurník. A second chapter became essential which explicitly discusses these aspects in detail. There were several factors which motivated me to choose this topic: musical and literary content and its parameters as well as the emerging views on pedagogical interpretation in a current school. However, I did not primarily follow the exact explication of these incitations, which would normally be conclusive for the chosen compositions. I also did not determine the exact educational level in which these compositions could be used. This offers numerous variable possibilities of usage, depending on which result of the analysis will be preferred by a particular educator, to which purpose and in what situation he decides to use this composition. The main interest was therefore to make sure, that certain impulses to this interpretation would be clearly evident in the results of these analyses but simultaneously would not claim to be dogmatically untouchable. Even though the main point of my observation was the complex analysis, containing all the attributes of a serious study, I could not act schematically. The respect to both aspects of the pieces - to the music and the text - led me during the study of each composition towards an individual analytical path. Despite this distinctness, each analysis could not neglect its components, which guarantees the complexity: therefore I could not leave out the chronological dates of the genesis of the compositions, identification of the form, the view into the tectatonic, the infliction of musical phraseology and the at least basic information about the first studies of the pieces (with regard to the fact, that these compositions were composed relatively recently) as well as the comparison and relations to other compositions, where it was relevant. The complexity of the musical phraseology was of essential importance to me; mainly in the finding of the meanings, which music disposes with and expresses intended contents. It might seem that the text would make this particular situation easier and could refine more exactly the musical expression. However this occurred only partially. The literary texts set to music are artistic formations, their understanding requires also an analysis. The poetics of the language takes the reader into the world of emotional experiences but also broadens his noetic scope.

In the analysis of *Tři madrigaly (Three Madrigals)* I introduced idiomatic cycle of a young composer, who however, even at the time of the cycle creation, was certainly not inexperienced. The lightness of Neoclassicism fully corresponds with the character of the text. However its gravity of the statement in its entire contextual broadness begins to descend on us eventually: human life consists of ephemeral episodes and is itself ephemeral as well; this thought can dim even the moments of the greatest joy. It is perhaps interesting that also many Hurník's predecessors were concerned with these topics, particularly in the madrigals and gave the form - which previously chanted mainly love - new contents and characteristics. The conflict between the original assignation and the new contemplations are not unknown to an educated listener. Therefore he can then be influenced with even greater intensity by these significant contents.

In the cycle *Kafkovo rozjímání (Kafka's Contemplation)* the composer used short texts from Franz Kafka. Kafka as the representative of Expressionism inspired Hurník to a correspondent musical expression, which of course does not mean an expressionistic language in its true sense. Hurník's music is here expressive and more demanding for the listener than the above mentioned cycle of madrigals, however in its basic essence it remains understandable and it all depends on the guide through this music (in this case the teacher) and his ability to use the possibilities of his own pedagogical-analytic interpretation and to what details, contingency and mainly the experiences he can pass on to his listeners. Kafka's texts invoke in the listener various feelings - they evoke anxiety, fear, but they also help us to realize, that the presents is fortunately not as such as the writer describes it. These short proses which Hurník set to music, are in this direction more realistic but also they do not make us to see the world with pink rose glasses. They rather inspire us to think more about our own possibilities in connection to the still limited comprehensiveness of the human realization and the bordered period of life. Some statements are even so short, that its clarification from the listener requires not only a longer consideration and usage of his scholarly and general life experiences, but also the search in the history of humanity as a whole. Hurník's music makes this search easier, when it tunes the listener in an emotional way to receive Kafka's texts and when the text becomes equivalent as a partner in this sphere of expression, in which the word alone cannot do any more. Very striking are examples where the text already ended and the human voice remains with only a neutral syllable - which on first sight does not express anything - but in fact it goes beyond all meanings

that can be expressed through words.

From these conclusions is clear, that I directed my analyses in to the music education mainly of the generally-educational scope. I did not focus on interpretation issues, even though I played the second cycle of my analyses myself. I introduced mainly music which, even though artistically very demanding, remains very communicative, which is necessary for a presentation of contemporary music. In my opinion the first cycle of my analysis can be received without any problems by listeners, even those who do not have any experiences or very little with contemporary music. In the second cycle (mainly because of its particular characteristics) I see a certain bridge, which can win a listener even though if he does not completely understand at first, but inspires him to want to further get to know and understand the deepness of this work. The listener will hopefully find not only the esthetic satisfaction but also the answers to all questions, which would otherwise remain unanswered.

LITERATURA A PRAMENY

APOLLINAIRE, G. *Alcools. Choix de poèmes*. Ed. Roger Lefèvre. Paris : Larousse, 1965. 111 s. Číslo ediční řady: 5118.

Apollinaire à livre ouvert. Actes du Colloque International tenu à Prague du 8 au 12 mai 2002. ed. BERÁNKOVÁ, E. 1. vyd. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. 232 s. ISBN 80-7308-065-6.

AŠENBRENEROVÁ, I. *Opera pro děti*. 1. vyd. Ústí nad Labem : Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2004. 136 s. ISBN 80-7044-570-X.

BERKOV, V. Ob otnositel'noj ladotonal'noj nepredel'jonnosti. In: *Muzyka i sovremennost', 5*. Moskva : Muzyka, 1967, s. 319–371.

BĚLOHLÁVKOVÁ, P. Metoda konstant v instruktivní tvorbě Jana Kapra. In: *Hudba pre deti v tvorbe skladateľov 20. storočia v stredoeurópskom priestore*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela – Fakulta humanitných vied, 2005, s. 156–160. ISBN 80-8083-155-6.

BĚLOHLÁVKOVÁ, P. Transformace či popírání tradice – dva výchozí momenty vývoje umělé hudby na konci 20. století. In: *Čeští hudební klasikové na prahu 21. století*. Ostrava : Pedagogická fakulta Ostravské univerzity, 2002, s. 144–155.

Bible. 1. vyd. Praha : Ústřední církevní nakladatelství, 1979. 981 s.

BRUNET, L. Réalité et illusion dans les récits d'Apollinaire et de Kafka, quelques similitudes. In: *Apollinaire à livre ouvert. Actes du Colloque International tenu à Prague du 8 au 12 mai 2002*. ed. BERÁNKOVÁ, E. 1. vyd. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, s. 17–33. ISBN 80-7308-065-6.

BURLAS, L. *Formy a druhy hudobného umenia*. 1. vyd. Žilina . EDIS, 2006. 306 s. ISBN 80-8070-522-4.

ČAPEK, K. *Francouzská poezie nové doby*. 11. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1981. 231 s.

ČERMÁK, J. *Franz Kafka v zajetí české řeči*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <http://www.oecspisovatelu.cz/dokoran/dokoran_31/dokoran_30.htm>.

Česká hudební rada. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <http://chr.nipax.cz/index.php?action=zakl_info&lang=cz>.

ČULÍK, F. *Hlasová výchova a intonace ve 3.-6. školním roce s přihlédnutím k Schulwerku*. 1. vyd. Bučovice : s.n., 1966. Nestr.

DÉCAUDIN, M. *Alcools de Guillaume Apollinaire*. 1. vyd. Paris : Gallimard, 1993. 224 s. ISBN: 2-07-038355-5.

FSU – festival sborového umění. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <http://www.fsujihlava.com/index.php?menu=87>>.

Gaudium Pragense. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.gaudiumpragense.cz/>>.

Guillaume Apollinaire : kolokvium Apollinaire. Varšava, 3.–6. 12. 1968. ed. DÉCAUDIN, M.

Gutta Musicae. Cit. 20. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.ianvs.cz/>>.

HAVLÍČEK, K. *Hrob*. Cit. 13. 4. 2008. Dostupné na <<http://botany.cz/cs/kvetena-poezie>>.

HERDEN, J. *Hudba pro děti*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova, 1992. 194 s. ISBN 80-7066-522-X.

HERDEN, J. Teorie a praxe poslechu hudby. In: *Teoretické základy hudební pedagogiky*. Praha : Univerzita Karlova, 1990, s. 89–104. ISSN 80-7066-191-7.

HOJDA, O. *Básníková cesta čaje (Ludvíka Kundery Piju čaj)*. Cit. 20. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=189>>.

HOLAN, V. *Borovice*. Cit. 13. 4. 2008. Dostupné na <<http://botany.cz/cs/kvetena-poezie>>.

HOLAN, V. *Strach*. Cit. 13. 4. 2008. Dostupné na <<http://botany.cz/cs/kvetena-poezie>>.

HONS, M. Česká sborová tvorba 20. století a moderní kompoziční techniky. In: *Olomoucké jarní muzikologické konference*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, 2000, s. 19–22. ISBN 80-244-0181-9.

HURNÍK, I. *Dětství ve Slezsku*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1979. 272 s.

HURNÍK, L. *Da capo*. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <http://www.rozhlas.cz/vltava/porady/_zprava/40208>.

HURNÍK, L. *Fusion music*. CD. Praha, Ultraphon, 1999.

HURNÍK, L. *Lukáš Hurník*. Cit. 20. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.hurnik.cz>>.

HURNÍK, L. *Obřad*. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Fejton-Lukase-Hurnika-Obrad~30~leden~2004/>>.

HURNÍK, L. *Pozor, děti*. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Fejton-Lukase-Hurnika-Pozor-deti~16~prosinec~2003/>>.

HURNÍK, L. *Quis credidit?* Cit. 20. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.hurnik.cz/info/Quis%20text.htm>>.

HURNÍK, L. *Stylové syntézy a jejich využití pro rozvoj hudební apercepce*. Disertační práce. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 1999.

HURNÍK, L. *Tajemství hudby odtajněno*. 1. vyd. Praha : GRADA, 2000. 133 s. ISBN: 80-7169-278-6.

CHARALAMBIDIS, A., CÍSAŘ, Z. HURNÍK, L. *Hudební výchova 1 pro gymnázia*. 1. vyd. Praha : SPN, 2003. 158 s. ISBN 80-7235-211-3.

CHARALAMBIDIS, A., CÍSAŘ, Z. HURNÍK, L. *Hudební výchova 2 pro gymnázia*. 1. vyd. Praha : SPN, 2003. 191 s. ISBN 80-7235-219-9.

JANEČEK, K. *Melodika*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 203 s.

JANEČEK, K. *Tektonika*. 1. vyd. Praha – Bratislava : Supraphon, 1968. 244 s.

JANEČEK, K. *Základy moderní harmonie*. 1. vyd. Praha : ČSAV, 1965. 383 s.

JIRÁNEK, J. *Úvod do historie hudební analýzy a teorie sémantické hudební analýzy*. 1. vyd. Praha : SPN, 1991.

Kaffeeekantate (BWV 211). Cit. 20. 4. 2008. Dostupné na <http://www.almut-fingerle.de/projekte_kaffeeekante.htm>.

KAFKA, F. *Povídka*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.odaha.com/franzkafka.php?f=Stromy>>.

KAFKA, F. *Povídka*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.odaha.com/franzkafka.php?f=TouhaStatSeIndianem>>.

KAFKA, F. *Povídka*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.odaha.com/franzkafka.php?f=RoztrziteVyhlizeni>>.

KAFKA, F. *Z deníků*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.odaha.com/franzkafka.php?f=ZDeniku>>.

KAFKA, F. *Z osmerkových sešitů*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.odaha.com/franzkafka.php?f=ZOsmervovychSesitu>>.

KAFKA, V. *Poznámka překladatele*. Cit. 6. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.volny.cz/ifolber/psaci/texty/kafka/popis/pozprekl.html>>.

KOHOUTEK, C. *Hudební kompozice*. Praha : Supraphon, 1989. 519 s. ISBN 80-7058-150-6.

KUČERA, I. *My jsme muzikanti, přicházíme z České země...* Cit. 29. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-elanky/my-jsme-muzikanti-prichazime-z-Ceske-zeme~11~srpen~2005/>>.

KULKA, J. aj. *Komplexní analýza uměleckého díla*. Praha : SPN, 1988. 93 s. *Lettres modernes Minard*. 1. vyd. Paris, 1969. 252 s.

LIESS, A. *Carl Orff: Idee und Werk*. 1. vyd. Zürich : Atlantis, 1955. 171 s.

- LIŠKOVÁ, M. HURNÍK, L. *Hudební výchova pro 2. ročník základní školy*. 1. vyd. Praha : SPN, 1998. 103 s. ISBN 80-7235-009-9.
- LIŠKOVÁ, M. HURNÍK, L. *Hudební výchova pro 3. ročník základní školy*. 1. vyd. Praha : SPN, 1998. 111 s. ISBN 80-7235-027-7.
- LIŠKOVÁ, M. HURNÍK, L. *Hudební výchova pro 4. ročník základní školy*. 1. vyd. Praha : SPN, 1998. 103 s. ISBN 80-7235-045-5.
- LOMOVÁ, O. *Poselství krajiny. Obraz přírody v díle tchangského básníka Wang Weje*. Cit. 20. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.dharmagaia.cz/index.php?pg=knihy&kt=lomova&tp=bk&sb=&ic=252>>.
- Lukas von Bostel*. Cit. 28. 4. 2008. Dostupné na <http://de.wikipedia.org/wiki/Lucas_von_Bostel>.
- Macuo Bašó*. Cit. 20. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.spisovatele.cz/macuo-baso>>.
- MAZEL, L. *O melodii*. 1. vyd. Moskva : Gosudarstvennoje muzykaľnoje izdatěľstvo, 1952. 300 s
- MASARYKOVÁ AKADEMIE UMĚNÍ. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.mau.cz/>>.
- MIHULE, J. *Martinů – osud skladatele*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2002. 626 s. ISBN 80-246-0426-4.
- MICHALOVÁ, E. Hudba vo svetle pedagogiky. In: *Hudební pedagogika a výchova – minulost, přítomnost, budoucnost*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Pedagogická fakulta, 2004, s. 46–51. ISBN 80-244-0826-0.
- MICHALOVÁ, E. Pedagogická analýza hudobného diela. In: *Olomoucké jarní muzikologické konference*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, 2000, s. 109–112. ISBN 80-244-0181-9.
- NEDĚLKA, M. *Z odkazu žáků Pavla Bořkovce*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2001. 120 s. ISBN 80-7290-041-2.
- NEZVAL. V. *Moderní básnické směry*. 7. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1989. 255 s.
- PACLT, J. *Tvůrci moderní hudby; O německé moderní hudbě 20. století*. 1. vyd. Praha : SHV, 1965. 60 s.
- PECHÁČEK, S. Folklorní inspirace v české sborové tvorbě. In: *Hudba pre deti v tvorbe skladateľov 20. storočia v stredoEurópskom priestore*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela – Fakulta humanitných vied, 2005, s. 74–93. ISBN 80-8083-155-6.
- POLEDŇÁK, I. *Vášeň rozumu. Skladatel Jan Klusák - člověk, osobnost, tvůrce*. 1. vyd. Olomouc : Filozofická fakulta Univerzity Palackého, 2004. 415 s. ISBN 80-244-0932-1.
- RISINGER, K. *Nauka o harmonii XX. století*. Praha : Supraphon, 1978. 659 s.

RISINGER, K. *Nauka o hudební tektonice XX. století*. Praha : AMU, 1998. 573 s.

Rozhovor se skladatelem Lukášem Hurníkem dne 15. 4. 2008.

SEDLÁČEK, M. K problematice sémantické analýzy v kontextu komplexní analýzy. In: *Olomoucké jarní muzikologické konference*. Olomouc : Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, 2000, s. 49–52.

SEDLÁČEK, M. Analytický přístup jako prostředek k porozumění hudebnímu uměleckému dílu. In: *Musica viva in schola, XVIII*. Brno : Masarykova univerzita, 2004, s. 108–111. ISBN 80-210-3418-1.

SKÁCEL, J. *Rozhovor*. Cit. 13. 4. 2008. Dostupné na <http://www.rotrekl.cz/s_skacel.htm>.

SOVA, A. *Smilování*. Cit. 13. 4. 2008. Dostupné na <<http://botany.cz/cs/kvetena-poezie>>.

ŠEVČÍKOVÁ, V. *Generace*. Cit. 19. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.musicologica.cz/slovník/hesla.php?op=heslo&hid=1000377>>.

Trillo. Cit. 20. 4. 2008. Dostupné na <<http://www.helena.pellar.cz/trillo.php?lang=czech&image=aha>>.

VRCHLICKÝ, J. *Dubům Rožmberského rybníka*. Cit. 13. 4. 2008. Dostupné na <<http://botany.cz/cs/kvetena-poezie>>.

WIKIPEDIA, *Franz Kafka*. Cit. 13. 4. 2008. Dostupné na <http://cs.wikipedia.org/wiki/Franz_Kafka>.

ZENKL, M. Existují nové tektonické principy? In *Živá hudba, IX*. Praha : AMU, 1986, s. 143–148.

ZOUHAR, V. Nenápadné struktury. Analytické poznámky ke skladbě Credo arvo Pärta. In: *Olomoucké jarní muzikologické konference*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, 2000, s. 57–66. ISBN 80-244-0181-9.