

JIŘÍ VYSLOUŽIL (BRNO)

K HUSOVĚ KOMPOVÁNÍ S DVANÁCTITÓNOVOU ŘADOU

1. Ze dvou institucionálních a ideálních učitelů skladby se Karel Husa naučil dokonale skládat v brahmsovsko-novákovském tematismu u pražského profesora Jaroslava Řídkého. Ten ho naučil milovat i Leoše Janáčka a Bélu Bartóka, tyto dva hudební „avantgardisty“ z exteritoriální Evropy, jak je ve své *Philosophie der Neuen Musik* (1949) nazval německý hudební sociolog a estetik Theodor Wiesengrund Adorno. Pařížský učitel Arthur Honegger vysvobodil svého českého žáka z fetiše durově-mollové tonality a otevřel mu tím cestu k dvanáctitónově. hudbě. Nebyla to však hudba dvanáctitónové řady Druhé vídeňské školy Schönbergovy, nýbrž to bylo spíše svobodné zacházení s dvanáctitónovou množinou, které nevyklučovalo ani diatoniku.

Ani u Řídkého, ani u Honeggera se však Karel Husa v hudebním vývoji nezastavil. Když ve své děkovné promoční řeči při udělení titulu doktor honoris causa svého mateřského ústavu pražské Akademie muzických umění zauvažoval o evropském modernismu, vyjádřil se o skladbě s dvanáctitónovou řadou takto: *A proč Schönberg, který napsal tak skvělá romantická díla jako „Die verklärte Nacht“ a „Gurre-Lieder“, která byla přijímána s nadšením, proč by ten se na jednou dal na scestí? A dvanáctitónová teorie také mně pomohla hledat nové možnosti a snad i nalézat postupně nový osobitý styl* (2000).

2. Otázka Husova směřování ke skladbě s dvanáctitónovou řadou vyžaduje nejdříve časové upřesnění. V Praze se v době Husových studií Schönberg a jeho žáci nedávali. V Paříži hned po 1945, kdy zde Karel Husa od 1946 studoval, ano. V Opera comique se dávalo pod taktovkou schönbergiána René Leibowitze *Očekávání*, na koncertech i Alban Berg a Anton Webern. Karel Husa něco z díla těchto vídeňských protagonistů dvanáctitónové hudby slyšel, avšak jako pařížský dopisovatel *Tempa* o svých dojmech pouze informoval bez jakéhokoliv zaujetí. Později, již za svého pobytu v Americe, se dokonce přiznal k tomu, že hudbě dvanáctitónové řady Druhé vídeňské školy vůbec neporozuměl: *Skladby Schönbergovy, Bergovy a Webernovy se v pařížských koncertech provozovaly stále více. Pro mne byl tehdy dvanáctitónový systém nesrozumitelný, ale nezavrhoval jsem jej, neboť jsem si říkal, že tito skladatelé dovedli skvěle komponovat v tradičním stylu* (*Proměny*, 1962).

O svém pařížském neporozumění vůči Schönbergovi se vyjádřil již v úplně jiné situaci, po prvních vlastních zkušenostech se dvěma skladbami s dvanáctitónovou řadou, *Poemou pro violu a komorní orchestr* (1959) a *Mozaikami pro orchestr* (1961). Významný byl časový kontext Husova přiznání, k němuž došlo ve chvíli „triumfu dvanáctitónové kompoziční techniky“ v americké hudební moderně, jak o něm například píše newyorský profesor H. Wiley Hitchcock v knize *Music in the United States: Historical Introduction* (1969). *Mozaiky* přitom složil Karel Husa během svého půlletého pobytu v Evropě. Sám je také na festivalu *Das neue Werk Severoněmeckého rozhlasu v Hamburku* dirigoval. Violová *Poema* byla premiérována na festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM) v Kolíně nad Rýnem.

Německá hudební kritika reagovala na Husovy dvanáctitónové skladby vesměs pozitivně. Kritik *Münsterischer Zeitung* Hans Hauptmann například o violové *Poemě* v článku *Chaos und Phantasie in neuer Musik* napsal: „*Mehrere interessante Uraufführungen auf dem 34. Festival der Weltmusik in Köln. Der in Amerika wirkende Tscheche Karel Husa hat mit seinem „Poem“ für Bratsche und Kammerorchester den Selbstzweck überwunden und die musikalische Phantasie eingeschaltet, die wieder zur Linie, Emotion und instrumentalen Farbe geführt hat. Ein Morgenrot nach dem Dunkel der technischen Klausurzeit* (16. června 1960). Karel Husa nelpěl již v prvních dvanáctitónových skladbách na bezpodmínečném dodržování pravidel.

3. Když se Karel Husa rozhodl již jako americký občan skládat dvanáctitónovou hudbu, ve skutečnosti přijal nejracionálnější formotvorný princip evropské hudební moderny. Americký hudební teoretik a skladatel z Husova okruhu Craig Cummings se ve studii *Distinctive Serial Aspects of Karel Husa's Poeme* zmiňuje o tom, že vzniku tohoto Husova prvního dvanáctitónového díla předcházely četné pokusy o sestavení (dvanáctitónové) řady jako základu horizontál a vertikál každé z jejích jednotlivých vět. V Archivu Karla Husy na Cornell University v Ithace je uloženo velké množství Husových návrhů (skic) na dvanáctitónovou řadu. „Sestavování“ řady podřizoval tvůrčímu záměru a pak s ní teprve kompozičně pracoval. Dvanáctitónovou řadu první věty violové *Poemy* sestavil například z těchto dvanácti tónů:

h f e f i s g h e s a s a d e s d e s c

Ve dvanáctitónové množině základní řady se žádný tón neopakuje, druhá a třetí buňka jsou založeny na chromatických postupech, intervalová struktura první buňky však má tetrachordální základ. Tetrachordální buňky se objevují i v průběhu hudebního dění. skladby. Nepůsobí v ní jako protikladné hodnoty chromatických buněk, nýbrž v dichotomii tónového systému, jehož základ je dvanáctitónový. Karel Husa se nebránil svobodnějšímu zacházení s řadou a jejími deriváty. Odstupoval od rigorózních pravidel Schönbergovy dvanáctitónové řady, Husův serialismus se svým dělením řady do buněk blíží spíše webernovskému, též umístováním tónů (bodů) do širokých oktávových ambitů. Karel Husa při zacházení s racionálně strukturovanými buňkami dával průchod své přirozené hudebnosti, o níž se vždy po provádění jeho děl zmiňovala hudební kritika, včetně takových

kritických autorit jako byl Hans Heinz Stuckenschmidt. Spíše jen evidentní soudy hudební kritiky jako by odkrývaly tajemství Husovy hudební ingenuity, řekněme moderně kultivované české muzikantství.

4. Časový hiát mezi *Mozaikami* a další dvanáctitónovou skladbou, *Koncertem pro altový saxofon a dechový band-orchestra* (1967), naznačuje jisté problémy v nastoupené cestě, které však nebyly tvůrčího, nýbrž spíše provozního charakteru. Náš skladatel čekal na průnik do významnějších hudebních médií, který by mu vrátil dřívější sebevědomí. Vrátily mu je chicagské Fine Arts String Quartet úspěšnými provedeními *Smyčcového kvartetu č. 2* na tourné tělesa po Spojených státech a vzápětí objednávka na nový smyčcový kvartet, v pořadí Husových smyčcových kvartetů již třetí.

Na cestě za *novým osobitým stylem* má význam paradigmatu. Prvním Husovým tvůrčím záměrem v třetím *Smyčcovém kvartetu* bylo napsat skladbu koncertantního rázu. V první větě díla uplatňuje v kvartetní sazbě jako koncertantní nástroj violu, v obou dalších větách housle, ve finální čtvrté větě koncertují všechny čtyři nástroje. Při četbě a poslechu partitury napadá myšlenka, že Karel Husa propadl hudební poetice *concerta grossa* nebo *concerta da camera* svého velkého českého předchůdce Bohuslava Martinů. Poukazují na to i hudební moravismy díla, i jeho blízkost k Janáčkovým *Listům důvěrným* (ty Janáčkovy modálně zbarvené současovky!). Ideový a koncertantní záměr díla ovlivnil i výběr tónů dvanáctitónové řady začínající tónem *D*. Usnadňuje virtuózní produkce na smyčcových nástrojích. Tón *D* také znamená tóninové centrum první věty, se zvláštním charakterem horizontál a vertikál jeden z důkazů toho, že Karel Husa neskládal (nebo jen výjimečně) „atonální“ hudbu, jak někdy tvrdí někteří američtí analytici.

Třetí *Kvartet* dokončil Karel Husa na jaře 1968, získal za něj prestižní americkou Pulitzerovu cenu. Je též skvělou vizitkou Husova koncertantního umění, které pak později prokázal pěti symphonickými koncerty v čele s *Concerto per orchestra* z 1986.

5. Karel Husa se v jednom americkém interview přiznal k tomu, že doposavad skládal „absolutní“ hudební formy, i když to není tak úplně pravda, jak v své analýze Husovy *Symfonie č. 1* (1953) již dříve dokázal Jaromír Havlík (*Hudební věda*, 1993).

Po dokončení třetího *Kvartetu* začal Karel Husa skládat novou „čistě“ hudební skladbu *Concerto for Wind Ensemble*. Do doby práce na skladbě postihly Husovu první vlast a rodnou Prahu tragické „srpnové události 1968“. Zasáhly vědomí našeho skladatele, považoval násilný zásah *Brežněvova Sovětského svazu za hrubý zásah do lidských práv a svobod*,

Změnil původní „čistě“ hudební koncepci díla a vytvořil skladbu s intencionálním programem. Nazval ji podle toho *Hudba pro Prahu 1968*, původně v obsazení pro koncertní dechový orchestr (americký band). Původní znění potom přepracoval pro symfonický orchestr evropského typu. V této orchestraci zazněla *Hudba pro Prahu 1968* poprvé v Evropě 31. ledna 1970 v Mnichově za řízení skladatele. Skladba má čtyři věty: *I. Introduction and Fanfare (Adagio, Allegro)*, *II. Aria (Moderato molto)*, *III. Interlude (Mistorioso)*, *attacca*, *IV. Toccata and*

Chorale (Vivace, Adagio). Její hudební formy jsou (neobarokní). Práce s dvanáctitónovou řadou je podřízena ideové intenci hudebního díla.

Skladatel ji popsal v programu americké premiéry díla takto: *Skladbu stmeluje trojice stěžejních myšlenek. První a nejzávažnější z nich představuje starý husitský bojový chorál z 15. století Ktož jsú boží bojovníci a zákona jeho, symbolizující vzdor a naději, kdykoli na český národ dolehne těžká rána osudu. Použili ji i mnozí čeští skladatelé, včetně Smetany v Mé vlasti. Začátek této duchovní písně ohlašují v úvodní větě tichounce tympany, posléze vyvrcholí v unisonu (Chorale). Na žádném místě není píseň citována ve své úplnosti. Druhou stěžejní myšlenkou je hlahol zvonů rozléhající se městem známým též jako Praha stověžatá, využívající velkolepého zvuku jejích chrámových zvonů, zosobňujících zde úzkostné volání, ale i vítězný pokřik. Poslední ze základních myšlenek je motiv sestávající z trojice akordů, jenž se poprvé objeví velice nenápadně v podkladu piccolového sóla na začátku skladby ve flétnách, klarinetech a hornách. Později se vynoří, tentokráte ve výrazné dynamice, například uprostřed Árie.*

Karel Husa pracuje v *Hudbě pro Prahu 1968* s deriváty dvanáctitónové řady
 $g\ as\ ges\ f\ c\ des\ es\ d\ e\ a\ hes\ h,$

do níž integroval některé melodické úryvky z husitského chorálu. Žádný z českých skladatelů s touto významnou hudební památkou českých dějin takto nepochoval. Hudební význam husitského chorálu v Husově *Hudbě pro Prahu 1968* není tedy pouze formotvorný, nýbrž i symbolický.

V hudebním vývoji Karla Husy je *Hudba pro Prahu 1968* skladbou ideového zlomu. Skládal nadále „čistou“ (absolutní) hudbu. Nyní si však uvědomil, že skladatel v určitých mezních situacích ve společnosti nemůže stát stranou veřejného dění. Řídil se touto zásadou i v dalších skladbách velkých i komorních hudebních forem.

SUMMARY ON HUSA'S USE OF TWELVE-TONE ROWS

Professor Emeritus of the Masaryk University, PhDr. Jiří Vysloužil, DrSc., is the author of the monograph *Karel Husa: Skladatel mezi Evropou a Amerikou* (Karel Husa: A Composer between Europe and America) (Praha 2011). His fundamental treatise aims at one of key questions of musical output of Karel Husa, American composer of Czech birth and honorary doctor of the Masaryk university in Brno. He acquired the twelve-tone technique only while in the USA. Before that, during his studies at the Prague Conservatoire and at the Academy of Performing Arts in Prague (1942-1947), the music by Schoenberg and his pupils was hardly heard anywhere. He got to know it while in Paris (1947-1954). His limited interest in the twelve-tone technique is testified by his reports for the Prague music magazine *Tempo* (published until 1948). The change came after Husa's arrival to the USA (1954). He was impressed by the entrance made by the dodecaphony and serialism into the American musical scene. In 1968 he wrote his *String Quartet No. 3* in which he united the twelve-tone (neo-)baroque concertato forms. He was awarded the Pulitzer Prize for it. He then carried on composing in the twelve-tone technique. There was one composition of his which was originally intended for the American concert band, but under the influence of occupation of Czechoslovakia by the Warsaw Pact armies, he switched to programmatic intentions. He called it

Hudba pro Prahu 1968 (Music for Prague 1968). In 1969 he arranged the score for a symphony orchestra and performed it as conductor at its European premiere (31 January 1970 in Munich). In the work with the twelve-tone row he integrated the musical idioms of the Hussite battle chorale *Ktož jsú Boží bojovníci* (Those Who Are Warriors of God) which gave the composition a unique ideological meaning by processing the derivatives of the tone row.

