

Vysloužil, Jiří

Hábova Matka jako operní typ

In: *Otázky divadla a filmu. III. Závodský, Artur (editor)*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 85-119

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120978>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIRÍ VYSLOUŽIL

HÁBOVA MATKA JAKO OPERNÍ TYP

1

Po úspěšné brněnské premiéře své třetí opery *Její pastorkyňa* v roce 1904 na libreto podle stejnojmenného dramatu Gabriely Preissové pomýšlí Leoš Janáček na zhudebnění dalšího dramatu z moravského (slováckého) života, na Maryšu bratří Mrštíků. Brzy však svého pokusu zanechává a na poli operní hudby se k rustikálnímu tématu vážného (tragického) rázu již nikdy nevrací (Janáčková lyrická opera *Příhody lišky Bystroušky* později převede téma venkova do úplně jiné polohy filosofické a dramatické). Je si asi dobře vědom toho, že v *Její pastorkyni* vytvořil svůj individuální a proto i těžko opakovatelný typ *tragické opery z venkovského života* (s katarzí v závěru, která ruší předchozí ponurý charakter dramatického konfliktu), že by v dalším dramatu ze Slovácka jen opakoval mnohé z toho, co hudbou tak osobitě vypověděl v operním tvaru *Jenůfy*.

Nicméně o celých třicet let později sahá po tomto odloženém textu divadelník, spisovatel a skladatel Emil František Burian a komponuje na něj operu, již ponechává původní název dramatické předlohy bratří Mrštíků. A přibližně ve stejné době, kdy vzniká *Burianova Maryša* (1938), projde našimi a evropskými scénami (po své leningradské premiéře v r. 1935) tragická opera ze sovětského (ukrajinského) venkovského života *Tichý Don*, kterou podle stejnojmenné románové epopeje Michaila Solochova napsal Burianův současník Ivan Dzeržinskij.

V západoevropské operní produkci z údobí mezi dvěma světovými válkami sice vlna oper rustikálního typu, jež v 19. století objevil německý romantismus (Weberův *Čarostřelec*) a po něm v silně již poměštělé podobě italský a francouzský verismus (Bizetova *Carmen*, Mascagniho *Cavalleria rusticana* a Leoncavallovi *Komedianti*), dozněla, ale v operní tvorbě mnohých národních kultur zůstává téma venkova stále přitažlivé.

Bylo by velmi povrchní, kdybychom chtěli z této látkové podobnosti a časové posloupnosti vyvozovat závislost, nebo dokonce slohovou odvozenost *Její pastorkyně*, *Maryši* a *Tichého Donu* na italském verismu;

ve skutečnosti tak někteří kritikové a publicisté z neznalosti věci genezi Janáčkovy *Její pastorkyně* interpretovali. Takovouto interpretaci možno snadno korigovat, jestliže oceníme slohovou a hudební odlišnost děl.

Svou vlastní problematiku a genezi však mají také samotná libreta (literární předlohy) slovanských rustikálních oper. Původní látkový materiálový podklad k jejich syžetům budeme hledat především v historických, společenských, etnických i kulturních zvláštnotech a danostech venkova, který nepřestává být v řadě evropských zemí (zejména slovanských) ani ve 20. století dynamickou dějinnou silou. Fenomén venkova obsahuje v těchto zemích stále potenciální revoltující prvky ve smyslu třídním i antropologickém, je nositelem živých, dalšího vývoje a proměn schopných uměleckých jevů, zahrnovaných obecně pod pojem tradiční folklór. Četnost, teritoriální rozprostraněnost, intenzita a kvalita těchto dynamických prvků a jevů není ovšem všude stejná. Nesetkáváme se s ní např. ve všech etnických oblastech a ve všech sociálních vrstvách venkova českých zemí stejnou měrou. Ale některé sociálně a ekonomicky méně vyvinuté kraje zase jimi oplývají a také díky svým početným lidským i materiálovým zdrojům a díky svým přírodním krásám se významně podílejí na proměnách moderního národního společenství a jako takové výrazně dotvářejí jeho sociální, duchovní a kulturní profil (pro situaci na Moravě je při tom příznačný celkový posun sociální a kulturní dynamičnosti z Hané a Slovácka na Valaško, respektive na Horácko). Touto cestou vstupuje i do českého umění v údobí mezi dvěma válkami i opětovně fenomén venkova jako jeho významná látková, respektive stylotvorná složka, jako další nový článek proudu realistické umělecké tvorby rustikálního typu, již v Čechách a na Moravě zahájilo 19. století.

Přímo na Valašsku tento umělecký proud našel své četné pokračovatele v regionálních prózách a malbách tvůrců, kteří vyrostli nebo kteří alespoň důvěrně srůstli s tamějším terénem a životem (prozaikové Metoděj Jahn, Josef Kalus, Čeněk Kramoliš, Vojtěch Martínek, Fr. Sokol Tůma, malíři Bohumír Jaroněk, Emil Hlavica, Jan Kobzáň, Alois a Josef Schneiderkové, Antonín Strnadel). V poezii a v hudbě však Valaško přesáhlo i hranice svého vlastního regionu, objevili je tvůrci žijící a tvořící v kulturních centrech, kteří se nadchli nejenom jeho přírodními krásami a folklórní rázovitostí (v poezii Petr Bezruč, v hudbě Vítězslav Novák již v devadesátých letech minulého století), ale kteří si uvědomili, že i tento chudý vysunutý horský kraj náleží národní pospolitosti, že osudy svých lidí a svými ději vzrůstá do dynamismu novodobého národního života. Takto objevila později, v třicátých letech Valaško ve svých prózách *Advent* a *Chudá přadlena* Jarmila Glazarová, o níž se zvláště zmiňujeme proto, že kritičností pohledu a lyrickoepickým zpracováním představuje v tehdejší venkovské próze české zvláštní psychologizující typ. Glazarová se ve svém líčení nevyhne literární kresbě valašské krajiny a přírody, podáním zvykoslovných zvláštností valašských a mluvy svůj příběh přesně krajově lokalizuje. V *Adventu* však kromě toho pronikne k citovému a duchovnímu světu valašské ženou a tky, heroicky se potýkající se sociální křivdou a nerovností, s duchovní zaostalostí a pudovostí povahy svého muže, jehož tvrdý zápas

s valašskou přírodou a touha po majetku naučily podřídít všechno jeho konání hmotným zájmům. Františka z Adventu Jarmily Glazarové je žena a matka, která se stává svým duchovním pojetím života hlasatelkou životní obrody a harmonie. Je to pravdivě zobrazená postava, typ, jehož živý předobraz mohla Glazarová poznat na rožnovských Bečvách (kam je Advent lokalizován), ale také kdekoliv jinde na Valašsku, poněvadž tamější život, moudrost a tíha jeho tradic i drsná realita přítomnosti, které jej naplňovaly, stavěly valašskou ženu do podobných životních situací, před řešení podobných problémů, s jakými se setkáme v baladickém příběhu Františky, ženy valašského sedláka Podešvy.

2

Opera o deseti obrazech ve čtvrttónové soustavě, *Matka*, op. 35 od Aloise Háby (na vlastní libreto), která vznikla o celých deset let před baladickými prózami Jarmily Glazarové, tedy nezávisle na nich (předpokládáme, že Glazarová neznala operu Hábovu, že tedy objevila svoje valašské téma sama), dokazuje rozšířenost a tím také jistou typičnost naší látky ve valašském terénu. V Hábově *Matce* můžeme dokonce hovořit o evidentní autenticitě látkového podkladu pro text libreta.

Skladatel (narozen 21. června 1893 ve Vizovicích, zemřel 18. listopadu 1973 v Praze) vyhmátl svůj operní příběh o valašské ženě-matce přímo ze života, neboť jej prožil sám jako syn početné rodiny valašského chalupníka a lidového muzikanta, hudece. Veden v dětství přísně a nesmlouvavě otcem, prakticky založeným a pudovým, k fyzické práci na poli, ale obklopen zároveň láskou a oduševnělou starostlivostí své moudré matky, pochopil, jaká úloha připadla této ženě při výchově dětí v rodině, jak těžký životní úděl přijala, když se odhodlala pečovat harmonicky o duchovní i materiální blaho a růst svých blízkých. „Vor all dem, was ich in meiner walachischen Heimat erlebte,“ čteme ve skladatelových německy psaných margináliích k tištěné partitúře opery,¹ „schien mir der Typ der Mutter als das im ländlichen Leben den höchsten Wert besitzende. Die Bauernfrau und Mutter hat auf dem Lande das schwerste Leben und die größte Verantwortung.“

V poznání této životní pravdy a v objevení této ideje jsou obsaženy základní předpoklady vzniku *Matky* jako námětu pro libreto a odtud i jako české opery ze současného života. Žádnými jinými motivacemi či paralelami bychom Hábovo rozhodnutí komponovat *Matku* nevysvětlili (třeba poukazem na veristickou nebo slovanskou rustikální operu). Hába rostl se svou budoucí operní látkou od dětských let, neustále se s ní setkával, když se již ve věku lidské a umělecké zralosti vracel do rodné chalupy ve Vizovicích.

K rozhodnutí napsat *Matku* jako operu dospěl Hába někdy na jaře roku 1927, kdy začíná s vlastní kompozicí libreta a partitury. V dopise z Prahy (datován 8. června 1927), který zaslál řediteli nakladatelství Universal Edition ve Vídni dr. Emilu Hertzкови, píše: „Zur Zeit kom-

¹ Praha - Dilla 1953, strojepis, str. 6.

poniere ich eine wirksame Handlung mit gutem Text. Ich habe keinen Ehrgeiz Kitsch zu produzieren. Das, was ich jetzt schaffe, wird einmal so gut gehen wie Janáček's »Jenufa«. Es ist aber eine ganz andere Handlung, wenn auch vom Lande. Besetzung: 4 Hauptrollen, 9 Streicher, 2 Posaune, 2 Klarinetten, Klavier, 2 Harfen, Schlagwerk. Zehn Szenebilder. Das Stück heißt Mutter. Eigener Text. Nebenbei — Hochzeitsszenen mit Tanz und Gesang. In der kleinen Besetzung wird sich die Vierteltonmusik machen lassen, da die Instrumente vorhanden sind.“ Hábovy představy a záměry jsou hned na začátku komponování velmi určité, i když později skladatel např. doplnil obsazení a tím i zvukový obraz svého orchestru o čtvrttónové harmonium a dvě čtvrttónové trumpety. V dalším dopise témuž adresátovi (Praha 3. ledna 1928) Hába stručně sděluje: „Die Vierteltonoper die Mutter werde ich in diesem Jahre fertig machen.“ Ale ani do konce roku 1928 není partitura hotová. Až 12. června 1929 přinášejí Listy Hudební Matice Tempo² zprávu o tom, že „Alois Hába dokončil operu o 10 obrazech na vlastní text s názvem Matka“. Nicméně podle Hábova dopisu z léta 1929, který poslal nakladatelství Universal Edition³ je zjevné, že pracoval na partituru ještě v druhé polovině roku 1929: „Bis Dezember wird die Partitur meiner Vierteltonoper (Kammermusik-orchester) fertig (Eigener Text). Um die Übersetzung Sorge ich selbst.“⁴

Komponování *Matky* vyplnilo tedy tři léta Hábova tvůrčího usilování (v letech 1927–1929 vznikly ještě čtvrttónové fantazie pro violu a violoncello se čtvrttónovým klavírem, op. 32 a 33 a půltónová fantazie pro flétnu s klavírem, op. 34). Při Hábově příslovečné tvůrčí ekonomičnosti, produktivitě a spontánnosti to nebyla nijak krátká doba. Tři léta, během nichž *Matka* vznikala, svědčí beze sporu o náročnosti úkolu, jakým měla být kompozice opery ve čtvrttónové soustavě, ale zároveň potvrzují též Hábovu vnitřní zaujatost tématem, problémem jeho operního zpracování a vůbec dokládají nesmírnou skladatelovu vůli přivést neobyčejný tvůrčí záměr ke zdárnému konci.

V úsilí o zdar tohoto díla byl Hába podněcován několika subjektivními i objektivními jevy:

a) Lákala ho idea spojení hudby s dramatickým textem, poněvadž jedině tímto spojením mohl vyjádřit naprosto určitě svou uměleckou apoteózu venkovské ženy-matky a mohl při tom ještě využít i jevištních dramatických prostředků.

b) V opeře na valašské rustikální téma měl Hába příležitost více než v kterémkoliv dřívějším svém díle uplatnit a rozvinout vlastní ideu čtvrttónové hudby, opírající se o znalost a studium intervalově

² Roč. VIII-1929, str. 314.

³ Adresátka Fr. R o t h e, Praha 17. srpna 1929.

⁴ Začátkem roku 1930 musela být partitura *Matky* hotova v konečném znění. Přináší o tom zprávu Tempo (IX-1930, str. 300) s poznámkou, že o „nedávno dokončenou operu *Matka* projevila zájem opera ve Frankfurtě (šéf Steinberg)“. Srov. k tomu též Hábov dopis nakladatelství Universal Edition (adresát K a l m u s, datováno 14. ledna 1930): „Am 30. und 21. I. will ich mit H. W. Steinberg und dem Intendanten Prof. Turnau die Verhandlungen, welche ich wegen der Premiere meiner Vierteltonoper Mutter (am Frankfurter Opernhaus) in Prag angefangen habe, in Frankfurt zum Abschluss zu bringen.“

jemně diferencované mluvy a písňě (hudby) valašské, respektive moravskoslovenské provenience.

c) Hábu musela ke kompozici opery právě v letech 1927–1929 podněcovat i dynamická repertoárová politika Národního divadla v Praze, v němž došlo po roce 1926 krátce za sebou k několika význačným premiérám moderních operních děl (roku 1926 byl uveden Bergův *Vojcek*, po něm Janáčkova *Věc Makropulos* a předtím již podstatná část Janáčkova operního díla). Hába jistě očekával, že se i jeho opernímu dílu otevře jednou cesta na scénu opery Národního divadla v Praze (její šéf Otakar Ostrčil také o provedení Matky uvažoval).

d) Pro vlastní genezi Matky měla bezprostřední význam i skutečnost, že Hába poznal operu dvou současných a stylově vyhraněných skladatelských individualit⁵, že byl jejich příkladem podněcován k napsání vlastního operního díla, v němž se odhodlal domyslet a modifikovat vlastní kompoziční a slohové zásady. Ano, mám na mysli operu *Vojcek* a zejména Janáčkovu *Její pastorkyňu* a *Věc Makropulos* – jako impulsy a příklady, nikoli však jako modely a vzory, jež by chtěl Hába ve vlastním díle slepě následovat. To by nebylo dost dobře možné ani z kompozičních důvodů. Bergova kompoziční technika a hudba směřovala již ve Vojckovi zřetelně k „atonalitě“, k ožívování klasických a předklasických forem a k jejich funkčnímu využití v opeře. A to jsou principy, které Hába nepřijal nebo jichž se při formování vlastní kompoziční techniky a slohu vědomě vzdal již ve svých dřívějších dilech (po op. 8). Janáček inspiračními zdroji svého umění a folklorními kořeny své hudby je sice Hábovu uměleckému naturelu bližší, ale nakonec i jeho hudba a kompoziční technika těží z některých klasických principů, zejména z principu motivického opakování, které vede mnohdy ke strofičnosti operních arios, zpěvů i sborů. Ve svých posledních operách *Příhody lišky Bystroušky*, *Věc Makropulos*, *Z mrtvého domu*, kterážto opera vzniká ovšem současně s *Matkou*, Janáček sice opustil půdu realistického dramatu, ale libretním podkladem *Její pastorkyně*, tedy Janáčkovy opery Hábově Matce syžetově nejblíže, je dramatický text, jehož formální schéma a vnitřní stavba se v zásadě nevychyluje z norem dramatu aristotelovského typu⁶.

Když se Hába rozhodl zhudebnit Matku jako operu, stanul před alternativou, že buď požádá o napsání libreta někoho jiného, nebo že si libreto napíše sám. V prvním případě by se jeho autorský podíl omezil jenom na poskytnutí libretní fabule nebo nejvýše folklorního materiálu. Hába by však přitom musel počítat s tím, že se jeho libretista pokusí o dramatizaci látky, to znamená o její slovesnou a jevištní adaptaci, třeba po způsobu dramatu z moravského venkovského života. Povaha Matky a osvědčené vzory by k takovému pojetí musely asi každého svádět. V případě svého úplného autorství by si Hába naopak uchoval volný přístup nejenom

⁵ Dragutin Čolič, jihoslovanský skladatel a Hábův žák v letech 1927–1929, mi vyprávěl, jak Hába v hodinách skladby a hudební analýzy probíral a rozebíral po premiérách a reprízách Bergovo a Janáčkovu dílo. Hábovy analýzy vynikaly detailní znalostí partitur Bergových a Janáčkových oper; Hába je obsáhl četbou a hlavně svým pronikavým sluchem.

⁶ K tomu srov. Artur Závodský, *Gabriela Preissová*, Praha 1962, str. 129–138.

k ideovému pojetí a jevištnímu ztvárnění, ale mohl si být jist i tím, že ve svém textu uplatní autenticitu jazyka, dějových motivů, charakteru prostředí a postav, které tak dobře znal z vlastní autopsie. Jako autor libreta však bral na sebe riziko, jež bylo dáno nejenom Hábovým úsilím o maximální autenticitu (ta mohla vést k popisnému, naturalistickému pojetí), ale též dosavadní literární a divadelní nezkušenosti (Hába napsal dosud jenom teoretická pojednání o hudbě, Matka jako text a hudba byla jeho první opera).

3

V zájmu autenticity děje, jazyka a prostředí i ve snaze o uchování prostoru pro možné vlastní pojetí, však Hába nakonec rezignoval na spolupráci s literárním profesionálem a tím nepřímo i na libreto klasického dramatického typu a na jeho normy. Hába v text tyto normy nebere vůbec v úvahu. Deset obrazů Matky mohli bychom jenom s velkou dávkou licence interpretovat jako expozici, kolizi, krizi, peripetii a rozuzlení se závěrečnou katarzí. Jako expoziční v pravém smyslu slova by se snad daly označit některé prozaické partie prvních čtyř obrazů (charakteristika Křena, popis situace a údělu rodiny po smrti jeho první ženy), ale obě dramatické dominanty této první části libreta, ponurá sugestivní pohřební scéna (1. obraz) a svatební scéna s bujarými písněmi a tanci (4. obraz), vnesou hned do počátku jevištního děje krajně exponované momenty, s jakými se již v libreto nesetkáváme. „Expozice“ Matky je tedy z hudebnědramatického hlediska scénicky nejvypjatější a tím i neúčinnější částí Hábova textu, svým dynamickým obsahem převrací obvyklou dějovou gradaci klasického dramatu a libreta na ruby. Tento postup má ovšem v Matce svoji vnitřní logiku, která souvisí s Hábovým pojetím látky a její motivací. Děj Matky začne tragicky – smrtí – a směřuje ke kladnému, smírnému naplnění života, k jeho stálému obnovování. V „peripetii“ (5. až 8. obraz) dochází k postupnému zmírňování a vyjasňování konfliktů a nikoli k jejich zaostrování, vyjímaje snad význačné scény, v nichž se Maruša dožaduje na vitální, pudově žádostivém Křenovi (Křen: „Héj, aja héj, omládl sem před tú novú svadbú. Už mi to zasěj v žilách hraje. Šak su ešče zdravé chlapisko a mám chuť po ženskéj. Ej to teplé tělo zasej obejmút a stisknúť,“ str. 93–95 partitury) svého práva na mateřství a lidskou důstojnost. (Maruša: „Dva roky už sme spolu. Já sa ti tady dŕu na děcka a ty mňa tělem využíváš. Stromy kvetú . . ., ale potom nasazujú na ovoce. Měsíc po měsíci čekám a doposaváď nemám svého vlastního děcka,“ str. 158–159 partitury). (Maruša: „Doktor mi řekl, že možu mět děcka, a já, já chcu mět děcka, z celej duše si jich přeju. Ale ty, ty už nechceš. Ty si vinen. Enom ženskej užít a dál nic, ty sobče jeden!“ str. 163–165 partitury).

Ostatní „konfliktní“ scény tvoří jenom okrajové epizody a do vlastního dění zasahují nepřímo (rýsuji se spor dětí o skromné dědictví – Francka: „Už je pryč? Já se téj kmoťře dívím, že s našú macechú pořád drží, ona, sestra naší nebožky maměnky. Kdy už to vezme konec! Zas nový krk, zasěj nový žráč na světě! Nění nás už dost v chalupě?“ Nanka: „Ale

Francko, nebuď taková, nevyčítaj!“ Francka: „Mám co vyčítat. Už zas bude náš podíl menší, už to nebude ani těch pět tisíc korun a kdo si nás vezme bez peněz!“ Nanka: „A co by nevzál? Což neumíme dělat? Na živobytí si dycky zeženem.“ Str. 195—200 partitury).

Vlastní myšlenkové jádro druhé části (peripetie) Matky, spor Křena a Maruši o fyzické či duchovní pojetí manželské lásky, o poručnické vedení dětí k fyzické práci nebo o harmonickou výchovu v souladu s jejich vlohami (Maruša Křenovi: „Nebíj jich! Nač jich hóníš na pole? Šak je tam dost druhých. Čem jich nenecháš, když sa dobře učíja? Což sa mosíja všeci dřít enom na poli? Je aj jiná práca. Nech jich na pokoji když jím učení ide. Ti starší měli bez toho tupú hlavu,“ str. 225—227 partitury), přejde do samomluv Marušiných, z nichž poznáváme její moudrost, citovost, její niterný vztah k dětem. (Maruša: „Toš spěte mojí milánci, enom spěte. Kady chodím na vás myslím a v duši vám přeju, abyste sa vydařili, abyste byli múdří a hodní. Šak sem vás chtěla mět a moc sem sa pro vás od otca aj od nevlastních děcek natrpěla,“ str. 263—264 partitury.) Lyricky reflexivní ráz „peripetie“, která z hlediska dramatické výstavby a obsahu ani skutečnou peripetii není, je v Hábově textu umocňována popěvkou-ukolébavkami (Maruša: „Hali hali halučký, můj Tonečku malúčký,“ str. 181 n. a 203 n. partitury), slovními podobenstvími (Maruša: „Bať že je. Starosti dost. Ale praví sa, že kdo stvořil zajička, stvořil aj trávníček,“ str. 189—190 partitury), nejednou spojenými i s pověrami (švagrová: „Pámbu daj Marušo. A tady je pětikoruna, obrázek a vdoleček. Daj to Tonečkovi na oči, nech si vybere; nech víme, lesti bude pánem učěným, boháčem nebo hospodářem,“ str. 186—187 partitury). Četná deminutiva charakterizují dikci Hábova textu a zvýrazňují Marušinu něhu, citovost (Maruša: „No spěte, milánci moji, no spěte. A co ten nájmenší v kolébce. Také sa skopál svýma malúčkýma kopulenkami a usmívá sa ve spání jak andělíček. Co sa mu zdá v téj čistěj dušence,“ str. 267—268 partitury).

Matku stručně zakončuje desátý obraz (pouhých 20 stran z celkového počtu 329 stran partitury). Děje rodiny valašského chalupníka a muzikanta Křena jsou uzavřeny smírem a životní pohodou obou manželů, kteří mezitím zestárli a jimž z deseti dětí zůstal pro podporu a pro potěchů nejmladší syn Toneček. Přechod z „bezkonfliktní“ druhé části, oddělené od 10. obrazu časovým rozpětím deseti let, je náhlý, není scénicky připraven a Hába do svého textu nepřipustil ani závěr, který by ho jako skladatele svedl ke konvenčnímu opernímu finále (třeba s okázalou hudební apoteózou hrdinky). Zkratkovitá katarze bez předchozího „rozuzlení“ je vystavěna na prostém dialogu Křena a Maruše, v němž po některých nezbytných prozaických faktech (sdělení, co se stalo s ostatními dětmi) nastupuje Marušina promluva s Křenem, která dává za pravdu životu založenému na lásce, úctě i respektování lidské důstojnosti a právech každého člověka (Křen: „Marušo, nevyčítaj! Já sem to tak zle nikdy nemyslél. Ale člověk bývá někdy mrcha, dokud je mladý. Hned si všecko nerozváží, když jedna starost ide za druhú.“ K tomu Maruša: „Šak ťa nechcu špičkovat. Enom když sa všecko v dobrém obrátilo. Život je múdřejší než naše myšlénky,“ str. 310—313 partitury); a v samotném závěru opět Maruša: „Když sem jím [svým dětem, pozn. J. V.] dávala mateřské pože-

nání, pošuškala sem jim ešče v kuchyni, aby sa v tom cizím svĕtĕ niĕeho nebáli, aby si na mnĕ spomněli, když jim bude zle, aby nikdy nezapomněli, že sem jich z lásky přivedla na svĕt, že sem jich chtěla mĕt. A nebójím sa, že sa ve svĕtĕ ztratíja. Víja, že nejsou na tom svĕtĕ enom z mého těla, ale aj z méj boží duše, kerá si jich žádala,“ str. 317–319 partitury; Křen jí pak usmířen přitakává: „Dobře sa stalo, Marušo, dobře sa stalo,“ (str. 320 partitury).

Maruša nepřestává být ani v závĕreĕném obrazu opery hlavním nosítelem jevištního dění, jež Hába prokládá od pátého obrazu reflexivními promluvami i lyrizujícími výpověďmi. Desátý obraz nemůžeme proto z formálního i scénického hlediska chápat ani při porušení jednoty času za samostatný celek (o dějstvích se v Matce vůbec nedá hovořit). Proto má pravdu Hába, když sám upozorňuje na dvoudílnost formy svého díla,⁷ a pravdu má také František Bartoš, když ve svém rozboru Matky tuto dvoudílnost vysvětluje i vnitřním dramatickým obsahem.⁸

Zvláštnost dramatické formy Hábovy Matky jako libreta i jako opery je dána i celkovou lyrickoepickou dikcí textu, která bez ohledu na časovou sevřenost a očekávanou dramatickou gradaci hromadí za sebou různé životní události a promluvy svých hrdinů. Tím se Matka blíží typu epického divadla, tak jak je např. v dvacátých letech vytvořil Bertolt Brecht,⁹ než typu uzavřeného dramatu, tak jak je např. v opeře představuje Wagnerovo hudební drama (*Gesamtkunstwerk*). Proto libreto Hábovy Matky ani nemůžeme posuzovat z hlediska norem divadla aristotelovského typu a vytýkat mu třeba nedramatičnost nebo formální nekonciznost.¹⁰ Divadelnost, scénickou funkčnost a působivost Hábova libreta musíme hledat mimo tuto formu a normy, to znamená, přímo v konfliktech, situacích a výjevech z lidového života, z nichž Hába dějově, psychologicky a jazykově těží a jež pak hudbou umocňuje (pohřební scĕna, svatba, dialogy Křenovy, Maruši a švagrové, reflexivní a psychologizující promluvy Marušiny). Celkovou účinnost a funkčnost těchto jevišt-

⁷ V rozhovoru s Františkem Palou, který otisklo *České slovo* a z něhož pak podstatnou část převzalo *Tempo IX-1929/1930*, str. 350.

⁸ František Bartoš ve svém rozboru poukazuje na specifičnost Hábova textu a opery; zároveň naznačuje i jistou problematickosti obou děl z hlediska dramatické stavby a dynamičnosti: „Větší působivost prvých čtyř scĕn, tvořících prvou část opery, proti statické části druhé bude jistĕ pokládána za minus. Dá se však vysvětlit určením, jež Hába v své koncepci přidĕlil obĕma tĕm částem. Prvá z nich (prvé čtyři obrazy) je vnĕjší expositivní proces, který je vnitřním konfliktem scĕn dalších. Působivost prvých obrazů dává kontrastní svĕtlo temné nejistotĕ scĕn následujících, jež se vyjasňují až v obraze posledním, desátém, v tĕ tiché a nijak patetické apotheose mateřství. Proti vnĕjšku nastupuje tu dění vnitřní, jež má opĕt svou zduchovělou gradaci. Nedostatek pravĕ scénické účinnosti v běžném slova smyslu je vytvářen tímto transponováním druhé části do zcela jiné sfĕry.“ *Čtvrttónová opera Aloise Háby, k premiĕře „Matky“ v Mnichovĕ 17. kvĕtna t. r.*, *Tempo IX-1929/1930*, str. 321.

⁹ Podle typologie Artura Závodsckého v díle *Drama a jeho výstavba*, Brno 1971, zejména str. 27–28.

¹⁰ Něco jiného jsou některé dílčí nedostatky technicko-kompozičního rázu, jako např. shodné a schematické otevření 2., 7. a 9. obrazu, opakovaný motiv pobízení Křenových děcek do práce nebo některé naturalismy textu. Ale ty vyplývají spíše ze snahy po maximální autenticitĕ děje a nijak nesouvisejí s formovým typem libreta.

ních transkripci lidových scén a motivů zvýrazňuje v Matce i to, že Hába je pro operní látku doslova objevuje, že je exponuje tam, kde to je možné i v jakémisi jevištním kontrastu s písní (popěvkem) nebo i tancem (na vlastní text a potom také i na vlastní hudbu v lidovém duchu).

Hába je vůbec prvním českým operním skladatelem, který uvádí lidový pohřební ceremoniál do opery (1. obraz). Staví ho na lidové nínii, archaických plačkách („Och, ty naše dobrá susedko“), na chorální antifoně kněze („Odpocinutí věčné dajž jí ó Pane“) a na recitativním lidovém Otčenáši („Otče náš, jenž jsi na nebesích“). Do scény svatby (4. obraz) včleňuje sled písní a tanců („Maruša Machaňová“, „Mládenci z Lúček“ aj.), Křenovu mužnost a erotickou roztouženost charakterizuje popěvkem (3. obraz), v němž stylizuje melodické a textové idiomy valašských halekaček („Héj, eja héj“), do 6. obrazu umísť dvě ukolébavky (obě s incipitem „Hali hali halučký“). Umělecká originalita¹¹ a scénická působivost těchto písňových textů je obsažena i v jejich formě a v metrytmické struktuře. Nejsou psány, jako ostatně celé Hábovo libreto ve verších (kromě textů k tanečním písním a oběma ukolébavkám), ale volně rytmičovanou prózou, případně bezrozměrovými verši (tak jak se s nimi setkáváme v archaických obřadních písních a halekačkách), jež volně a nepravidelně střídají šesti- i viceslabičné větní dílce a celky. Vyšší básnické útvary, strofy — pokud se o nich dá u Háby vůbec hovořit, odvodíme z analogických metrytmických dílců (osmislabičný daktylotrochejský incipit s anakruzi¹² na citoslovci „Oj“) a z významu (obsahu) textu. Na normotvornou funkci metrických konstant trochejského a daktylského typu přitom spoléhat nemůžeme, poněvadž v rytmičované próze Hábově prostě neexistuje.¹³ V pohřební nínii Hábové lze hovořit nejvýše o určitých metrických tendencích (trochejských a daktylských), jak to konečně dokládají metrická schémata připojená pod textem pohřební nenie:

(A)	<i>Oh, ty naša dobrá susedko,</i>	8 slabik
	x x x x x x x x x	
	<i>ty milá Aničko,</i>	6 sl.
	x x x x x x	
	<i>Cos nám to udělala?</i>	7 sl.
	x x x x x x x	
	<i>Proč nám enom odešla!</i>	7 sl.
	x x x x x x x	
	<i>Oh, ty chudáčku nebohý,</i>	8 sl.
	x x x x x x x x	
	<i>tak brzo moselas opustiť teno svēt.</i>	12 sl.
	x x x x x x x x x x x x	

¹¹ Ukolébavky najdeme již ve Smetanově *Hubičce*, svatební píseň v *Janáčkově Její pastorkyni*.

¹² Pro klasifikaci jednoslabičných, případně dvouslabičných slov a slovních skupin jako anakruze (předrážky) beru v úvahu i Hábovo zhudebnění. Hába pojímá anakruzi hudebně jako předtaktí, které však není totožné s předtaktím, jak se vyskytuje v německé vokální hudbě v důsledku převládající jambické metrytmické normy němčiny.

¹³ Při variabilním počtu slabik větných celků i při nepravidelném střídání trochejského a daktylského metra metrický půdorys nezachycuje naprosto přesně výraznou metrickou tendenci přízvuknosti a nepřívuknosti.

	<i>Muža's¹⁴ tady zanechala</i>	8 sl.
	˘ x ˘ x ˘ x ˘ x	
	<i>a šest nezaopatřených dětí.</i>	10 sl.
	˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x	
	<i>A kdo sa věčil bude starat o ty nebohé siroty nedorostlé.</i>	20 sl.
	˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x	
	<i>Kdo bude hospodřit za tebe.</i>	10 sl.
	x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x	
(B)	<i>Oh, susedko. Tak ta měli všeci rádi.</i>	12 sl. (6 + 6)
	x ˘ x x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x	
	<i>A Pán Bůh ta tak mladú k sobě povolil, susedko,</i>	15 sl.
	x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x	
	<i>ani's téj radosti na světě moc neužila, susedko Aničko.</i>	20 sl.
	˘ x x ˘ x x ˘ x x (x) ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x	
(C)	<i>Oh, kábyys tady ostala.</i>	8 sl. (1 + 7)
	x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x	
	<i>(Oh) aspoň, co bys ty děcka vypiplala</i>	11 sl.
	x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x	
	<i>a viděla, co z nich bude,</i>	8 sl.
	˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x	
	<i>ale ani to ti Pán Bůh nedál;</i>	10 sl.
	˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x	
	<i>s těžkým srdcem sas lúčila,</i>	8 sl.
	˘ x ˘ x x ˘ x ˘ x	
	<i>kádyž¹⁵ moselas v takovéj nejistotě všechno tady opustit.</i>	18 sl.
	x ˘ x x ˘ x x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x	
(D)	<i>Ani to naše naříkání a bédování už nečuješ,</i>	18 sl.
	˘ x x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x (x) ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x	
	<i>ale tvá duša snaď ho cíli na onom světě.</i>	14 sl.
	˘ x x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x ˘ x	

V hudebně analytické části naší studie poznáme, že tato volnost a nepravidelnost metrorhythmické a veršové formy Hábových písňových textů a prozaických výpovědí má svůj význam i pro vnější a vnitřní hudební formu jeho opery, která se podobně jako Hábov text vyhýbá opakování motivů, témat a metrorhythmických vzorců a inklinuje k netradičnímu formování hudební věty na základě volného řazení nových hudebních myšlenek. Volná, prozaická forma Hábova textu tedy navozuje umělecky velmi originální pojetí vokální kompozice a vokálních forem vůbec.¹⁵

V souvislosti s textem Hábova libreta bude třeba zvážit ještě otázku, jaký asi mohla mít význam intonace a přízvukový systém jihovalašského dialektu na dikci a intonaci Hábovy hudby.

Jihovalašský dialekt, respektive hovorová řeč vizovická, která některé jihovalašské dialektismy dodnes uchovává, náleží do jazykové oblasti s vyhraněným kvalitativním přízvukovým systémem, který je spojuje se spisovnou češtinou a s jinými českými dialekty. Na druhé

¹⁴ Varianta v hlasech: „Oh susedo, muža's tady zanechala.“ „Aničko chudáčku, moselas v takovéj nejistotě všechno tady opustit.“

¹⁵ Hába tento kompoziční způsob nazývá „netematickým slohem“; hudební sloh je ovšem složitý fenomén, „netematismus“ tvoří jenom jednu, byť i neobyčejně důležitou složku slohu. O tom srov. více v hudebněanalytické části studie. Jak jsme již naznačili, „netematismus“ znají i některé archaické typy lidových písní, objevíme ho i v recitativních nápěvcích Janáčkových oper, nikoliv však v písňových textech. Její pastorálnost, které mají pravidelnou strofickou formu. Strofiky, to znamená na základě opakování a obměňování podobných a shodných hudebních částí, je založena hudební forma Janáčkových písní a ariós. Uvidíme, že ani Hábovi není tento „tematický“ kompoziční způsob v Matce úplně cizí. „Netematismus“ nebo „tematismus“ vokální skladby tedy do značné míry závisí na formě textu.

straně však se v jihovalašském dialektu a v hovorové řeči vizovické výrazně uplatňuje kvantita, zejména délka samohlásek, již tyto nářeční typy vděčí za svou neobyčejnou zvukovou živost, strukturní mnohotvárnost, a tím i originalitu. Intenzivním uplatněním kvantitativy jako významného intonačního a prozodického prvku se jihovalašské nářečí a hovorová řeč vizovická liší od spisovné češtiny a ostatních českých dialektů.¹⁶

Hába výborně zná svérázný jazykový projev svého rodného kraje, hovořil jím od dětství a slyšel jej doma ve Vizovicích a v jihovalašském terénu, jímž jako hoch procházel s lidovou muzikou svého otce. Dokonce i v Hábově současné dikci najdeme některé příznačné jihovalašské prvky. Hába hovoří lapidárně, v krátkých větách, ale o to intenzivněji uplatňuje v řeči zpevnost větných frází, kvantitativu hlásek atp.

Jestliže se tedy rozhodl napsat libreto Matky ve vizovickém nářečí, pak to učinil nejenom proto, že chtěl vytvořit svému dílu krajový kolorit, ale že tím minil zároveň využít některé originální zvukové a tvarové prvky nářečí svého rodného kraje. Přirozeně i do Hábova textu pronikla slova, která jsou jihovalašskému dialektu cizí („spánek“, „súžení“, „nevlastní“, „piplat sa“, „sobec“ atp.); Hába se také neubráníl (zejména v syntaxi) umělé stylizaci. Na druhé straně však uplatnil funkčně dialektismy („vdovčisko“, „žrác“, „stekloň“, „palážgat“, „kopuleny“, „dušenka“ atp.), jednoduché syntaktické vazby („dříme sa mi“, „zkus tej buchty“ atp.). Zcela zvláštní pozornost věnoval pak některým tvaroslovným a hláskoslovným prvkům. Z nich důsledně využil především kvantitativy samohlásek, která je velmi osobitá („věděl“, „hónil“, „vaření“, „namlouvání“, „nění“, „dokúd“ atp.). Tato tendence různě v textu střídá slabiky a slova s dlouhými a krátkými samohláskami má velký význam pro rytmickou a metrickou stránku Hábovy hudby, jak ještě podrobněji ukážeme.

Tímto zjištěním však není zdaleka vyčerpána tvarová a zvuková bohatost a diferencovanost Hábova textu. I dialektologové se shodují v tom, že východomoravská nářečí vyznačuje kromě kvantitativy i melodičnost větních frází a celků. Naše lingvistika však až na nečetné výjimky nenalezla způsob, který by nějak graficky objektivizoval i melodiku řeči a nářečí. Předpokládalo by to zdokonalení záznamových metod nejlépe za pomoci moderních zvukozápisných přístrojů. Pro školného hudebníka s vyvinutým hudebním sluchem a s citlivou představivostí však nepředstavuje objektivizace a grafická fixace zvukových složek včetně melodické intonace řeči dosažitelnou metou. Na rozdíl od dialektologa vnímá hudebník řeč především hudebně, to znamená, chápe ji zároveň jako rytmický a melodický fenomén, třeba i za cenu jisté autostylizace, již převádí vágní melodičnost a rytmičnost slovních frází a celků notovým písmem do hudebně určité podoby. První pokus v tomto směru učinil již moravský rodák a hymnograf Jan Blahoslav, který notoval mluvu kazatelů,¹⁷ ale teprve Leoš Janáček položil zvukovému hudebnímu studiu východomoravských nářečí pevné základy svou „nápěv-

¹⁶ K tomu srov. monografii Věry Michálkové, *Studie o východomoravské nářeční větě*, Praha 1971.

¹⁷ K tomu srov. předmluvu Otakara Hostinského k jeho edici *Jan Blahoslav a Jan Josquin*, Praha 1896, str. LXXVI–LXXVII.

kovou teorií“. Hába na tyto Janáčkovy výzkumy programaticky navázal.

Krátce před kompozicí Matky začal soustavně studovat a zapisovat „ná-
pěvky mluvy“ a hledal v nich podobně jako Janáček základní formy
ná-
pěvnosti české hudby. Hlavním Hábovým materiálem byla východo-
moravská nářečí a dětská mluva, která „má zárodky samostatné, nové
kultury hudební, zvláště melodické“, jak napsal ve svém zdůvodnění žá-
dosti o zřízení fonografického archivu „nápěvků mluvy“ a lidových písní
při oddělení pro čtvrttónovou hudbu státní konzervatoře v Praze.¹⁸ Hába
tedy interpretuje řeč jako svého druhu hudební fenomén, ztotožňuje ji
do jisté míry s hudbou, poněvadž podle něho vedle rytmu a metra obsa-
huje i „zárodky samostatné melodičnosti“. Janáček tuto „melodičnost“
mluvy určoval hlavními, tj. doškálnými intervaly, Hába však svůj výklad
mluvených nápěvků založil na poznatku, že valašský a slovácký lid
v řeči, podobně jako tamější zpěváci při zpěvu, obměňuje „hlavní inter-
valy většinou zvyšováním a snižováním o půltón, ale i o menší intervaly
než půltón“.¹⁹ Podle Hábova pojetí se tyto mikrointervally rovnají
zhruba čtvrttónům.

„Melodičnost“ mluvy v každém případě přerůstá dimenze tra-
diční půltónové soustavy²⁰ a jako taková je měřitelná jenom v rámci tóno-
vého systému, který tyto mikrointervally obsahuje, to je například ve
čtvrttónové soustavě. Toto Hábovo zjištění má i svůj význam
pro psychologické studium mluvy, neboť v jemných mikro-
intervalových a rytmických hodnotách se zvukově objektivizuje psychické
rozpoložení, povaha i temperament člověka.

Jestliže tedy Hába v libretu Matky užil hovorové řeči Vizovicka a jiho-
valašských dialektismů, pak je přijímal v této jejich komplexní zvukové
a významové mnohotvárnosti a diferencovanosti. Zjištění mikrointervalů
ve východomoravských nářečích a hovorové řeči otevíralo mu pak cestu
k tomu, aby i ve skladbě s dramatickým textem ověřil estetickou a kom-
poziční funkčnost čtvrttónové soustavy, kterou vybudoval ve svých dří-
vějších instrumentálních skladbách a teoretických pracích.²¹

Kritický posuzovatel by mohl nepochybně Hábovu libretu vytknout
řadu věcí: malou dramaticčnost, formální nekoncepčnost a někdy i divadelní
neobratnost. Jestliže by se rozhodl zkoumat Matku jenom jako literární
dílo nebo divadelní hru bez hudby, pak by možná dospěl k závěru, že
Hába svým příběhem o venkovské ženě-matce přišel i se značným časo-
vým zpožděním po řadě realistických dramát z venkovského
života, jejichž kulminační body na Moravě představuje dílo

¹⁸ Hábova žádost ministerstvu školství a osvěty ze dne 3. března 1924.

¹⁹ Alois Hába, *Můj lidský a umělecký vývoj* (rukopisná autobiografie z roku 1942).

²⁰ To určil již naprosto přesně Otakar Hostinský, když napsal, že „mluva ne-
obmezuje se dvanácti určitými stupni v oktávě jako hudba, nýbrž užívá všech
možných v objemu hlasu ležících tónů, a tudíž z valné části v intervalech se po-
hybuje, jež notovým písmem hudebním nikterak nelze vyznačit“. *O české dekla-
maci hudební* (Praha 1886); podle nového vydání v knize *Hostinský o hudbě*
(Praha 1961, str. 271–272).

²¹ Čtvrttónová *Sborová suita na citoslovce valašské lidové poesie*, op. 13, která
vznikla před Matkou, nepoužívá textu jako nositele určitých pojmových a myšlen-
kových sdělení, pracuje s ním jako s autonomní zvukovou hodnotou.

Gabriely Preissové a bratří Mrštíků a v Čechách Ladislava Stroupežnického a Aloise Jiráska. U žádného z těchto děl by však tento posuzovatel nemohl konstatovat, že zpodobuje současnou va-
lašskou tematiku a její specifické problémy sociální, kulturní i etické. Toto srovnání proto hovoří spíše pro tematickou originalnost Hábova textu a nikoli pro jeho odvozenost a časovou opožděnost.

Libreto Matky však musíme posuzovat i jako operní text, to je jako slovesné dílo, které má obsahovat jisté latentní zvukové nebo i hudební fenomény, jako dílo, jež předem počítá s hudbou jako s hlavním integrujícím uměleckých prostředkem. V analýze libreta jsme se snažili dokázat, že Hábov text řadu takovýchto fenoménů skutečně obsahuje. Mohli jsme dokonce konstatovat, že Hába objevil v nářeční a hovorové dikci jihovalašské etnické lokality analogické melodické fenomény, jaké před tím objevil v tamější lidové hudbě. To ho jistě nakonec utvrdilo v myšlence, že se rozhodl komponovat Matku jako operu čvrttónovou. Položme si však nyní otázku, jak se Hába s tímto svým libretem vyrovnal jako hudební tvůrce? Jaký je Matka operní typ?

4

U skladatele, který psal dosud instrumentální hudbu, by se dalo očekávat, že ve své první operní partituru uplatní především složku instrumentální a že tím využije hudby jako relativně autonomního nositele jevištního děje a formy. V době kompozice Matky, kdy na jedné straně ještě žily nebo alespoň doznávaly estetické normy hudebního dramatu Wagnerova (v německé opeře Richard Strauß, v české opeře zejména Vítězslav Novák) a kdy na druhé straně zase docházelo k renesanci klasických a předklasických forem v opeře a ve scénickém oratoriu (Alban Berg, Paul Hindemith, Igor Stravinskij), by ani Hábovo eventuální symfonické (instrumentální) pojetí opery nepřekvapilo. Vždyť kdyby Hába Wagnerovu koncepci opery přijal, pak by vůbec nevybočoval ze stále platných estetických norem hudebního dramatu, které jeho tvůrce založil na přísné tematické práci, na ideově motivované hudební sémantice a na hudební symbolice (symfonicky vedený orchestr Wagnerův přednáší hudební témata a motivy, které symbolizují věci a dokonce ideje, a pracuje s nimi hudebně na základě opakování a obměn s přihlédnutím k dramatickému ději a psychologii postav).

Mnohé orchestrální partie Hábovy Matky, interludia (největší k 1. a 9. obrazu), ale i některá jiná samostatná orchestrální čísla uvnitř vlastního jevištního dění (monumentální smuteční pochod závěrem prvního obrazu, rytmicky zneklidnělý tanec v úvodu ke svatební cestě ve 4. obrazu) představují Hábu jako skladatele, který dovede napsat pregnantní a obsahově sugestivní orchestrální větu. Jestliže v ní však budeme pátrat po společných stylistických postupech s hudbou wagnerovského směru, pak je objevíme spíše v dílčích složkách a nikoli v tektonice, ve výsledné struktuře hudebního proudu. Bude to především chromatismus melodie a harmonie, transformovaný ovšem v Matce do intervalově zjemnělé bichromatické melodickoharmonické věty, který ukáže k Wagnerovi

jako k iniciátorovi určujících proměn moderní harmonie a tonality. A bude to jistě i zvláštní funkční využívání temných témbřů a senzibility nástrojů a skupin (viol a vůbec hlubších smyčcových nástrojů), kterými Hába podobně jako Wagner navozuje ponurou, stisněnou scénickou atmosféru (1. obraz).

Hlavní slohovou normu, symboliku Wagnerovu, Hába však naprosto odmítá. Nepovyšuje a priori hudbu na dominantní stylistický prostředek operní partitury, ale všestranně zkoumá nosnost zhudebněného slova jako možného ústředního článku hudby a opery, v němž je zpředmětněna její idea a jenž je určující složkou vlastního děje a psychologie jednajících postav. Proto se také stává, jak dále vidíme, východiskem, středem jevištního dění a hudebního sdělení Hábova zpěv a nikoli orchestrální hudební projev.

V této relaci hudby a slova můžeme spatřovat specifičnost Hábova pojetí, které ho nesporně sblízuje s oním proudem slovanšské opery, který v druhé polovině 19. století a na přelomu našeho věku objevil pro operu fónickou a psychologickou dynamičnost hovorové a prozaické řeči. V nedokončené opeře *Zenitba* (a v písňovém cyklu *Z dětské vesničky*) Modesta Petroviče Musorgského, v *Její pastorkyni* a jiných operách Janáčkových (také v komorním písňovém cyklu *Zápisník zmizelého*) je poměr orchestrální, respektive instrumentální a vokální složky úplně opačný nežli v hudebním dramatu. Zhudebněný text není ve svém zvukovém zpodobení podřazenou složkou tak složitého a mohutného zvukového komplexu, jak představují operní partitury wagnerovského nebo straušovského (u nás novákovského) typu. Zpěv prostě tvoří v Matce dominantní složku jevištního dění a hudby. Dalo by se to jistě demonstrovat na některých kvantitativních ukazatelích. Ale pouhý statistický výčet a porovnání časových limitů vlastních instrumentálních a vokálních čísel by mohl vést ke zkresleným interpretacím, které by obcházely hlavního hodnotového ukazatele, to je obsah Hábovy hudby, podstatu hudebního slohu jeho opery.

Hába je svým hudebním založením polyfonik, to je patrné z četných jeho instrumentálních skladeb, které napsal před Matkou. Polyfoničkou zůstane i v Matce. Stačí otevřít kteroukoliv stránku partitury, abychom si ověřili, jak samostatně melodicky myslí v jednotlivých hlasech (přirozeně se přitom nevyhýbá ani homofonii: Křenovu taneční píseň „Hleďte si ho vdověčko“ začne akordickým průvodem čtvrttónově a půltónově alterovanými trojzvuky z tóniny e a potom teprve v gradaci přejde k polyfonii). V Hábově operní partituře jde ovšem o polyfonii svého druhu. Jejím vnějším znakem je redukce, maximální ekonomie zvukových prostředků. Ve srovnání se staršími orchestrálními skladbami, půltónovou *Symfoničkou fantazií op. 8* a čtvrttónovou *Symfoničkou hudbou* (bez opusového čísla) usiluje Hába v Matce o střídme, ale zároveň neobvyklejné funkční využití nástrojů v jejich reálném individuálním zvuku.²²

²² Pro ilustraci Hábovy instrumentální ekonomie a funkčnosti uvedu alespoň jeden příklad. V závěru k 5. obrazu, v němž Maruša a Křen unaveni prací a spory uléhají ke spánku, jsou k prostému recitativnímu sdělení Křenovu („Musíme jít už spat, je už k půlnoci. Zhasni světlo!“) exponovány vzestupně paralelní souzvuky

Co do způsobu i n s t r u m e n t a c e, tj. barevnosti a intenzity zvukového proudu i co do obsazení (dvacetičlenný orchestr) je Matka operou nejspíše komorní, již ovšem v dynamicky exponovaném nástrojovém tutti není nedostupná ani zvuková monumentalita (Marcia funèbre v závěru 1. obrazu). Tato komornost Hábovy partitury nepochybně otevírá prostor zpěvním hlasům, které nikde zvuková masa nástrojů nepřekrývá; naopak: citlivě vedenými duplikacemi podpoří Hába obtížnou intonaci pěvců ve čtvrttónech.

Na první pohled by se tedy mohlo zdát, že toto prioritní postavení zpěvu v Matce určují vnější faktory, to je komornost Hábova čtvrttónového orchestru, v němž skladatel exponuje vedle speciálně konstruovaných čtvrttónových nástrojů – klarinetů, trubek, klavíru, harmonia – i tradiční půltónové nástroje – smyčce, harfy, pozouny, tympány. V o k á l n o s t Matky však nakonec velmi úzce souvisí především s Hábovým pojetím opery. Hába chápe zpívané slovo jako určující strukturní hudební a obsahovou složku opery, vychází přitom z prostého faktu, že se člověk primárně projevuje řečí, že tato řeč je nástrojem myšlení a dorozumívání, že zároveň vyjadřuje i psychické stavy, nastrojení a mentalitu člověka. Proto také nebudeme na Hábovu vokální melodii pohlížet jenom ze stanoviska absolutní hudby – tato norma platí v neobarokních operách Hindemithových. Spíše si položíme otázku, jak dalece má Hábov cantus firmus nebo homofonně doprovázená vokální melodie svůj specifický hudební obsah, jak dalece je nositelem konkrétního jevištního uměleckého sdělení a jak dalece také roste ze slova i fónicky, metroritmicky, formálně a emotivně.

V analýze Hábova libreta jsme konstatovali, že je psáno ve vizovické hovorové mluvě (s četnými charakteristickými východomoravskými dialektismy) převážně volně rytmizovanou prózou (veršované jsou částečně jenom některé písně). Jde o jazykový typ, který patří do východomoravské nářeční oblasti. Po stránce fonologické, rytmické, prozodické a nakonec i melodické analyzoval tyto nářeční typy již před lety Leoš J a n á č e k.²³ O Janáčkově se i v souvislosti s hudební analýzou Matky zmiňujeme proto, že si kromě významu slovní kvantity ve východomoravských nářečích povšimnul i nápěvné klenutosti slov a slovních spojení (Janáčkovy „nápěvky mluvy“ s „vypuklým rysem nápěvným“), že svoje „nápěvky mluvy“, jejich notové zápisy srovnal s notovými zápisy lidových písní z východní Moravy a že pak na základě tohoto srovnání a živého poslechu hovorové mluvy i písní dospěl k poznání, že charakteristická fóničnost, rytmičnost a melodičnost východomoravské mluvy „přenáší se ve zpěv i v písně“.²⁴ Dialektology, fonology a teoretiky umění nebyly tyto Janáčkovy názory dosud vyvráceny, naopak sama Janáčkova operní tvorba, počínajíc Její pastorkyní, dokumentuje jejich uměleckou platnost. Janáček

ve smyčcích a harfách. Prostou barevností smyčců a harf je dosaženo sugestivní imprese pozdní noční nálady. – Novým zvláštním způsobem je v Matce využito klavíru (čtvrttónového); není mu přisouzena toliko funkce harmonické výplně, ale mnohdy samostatně dokresluje barevné zvukové kontury hudebního proudu.

²³ Nejobsáhleji v úvodu ke sbírce *Národní písně moravské* (1901), kapitola I. *Sčasování v lidové písni, II. Nápěv lidových písní*, v mém vydání knihy *Leoš Janáček o lidové písni a lidové hudbě* (Praha 1955, str. 244 n. a 282 n.).

²⁴ Cit. dílo J a n á č e k o, str. 286.

díky své neobyčejné emotivnosti a muzikálnosti dokázal vdechnout i několikátónovým vokálním nápěvkům uměleckost. Stylizoval hudebně fónický, prozodický i emocionální obsah textů svých oper tím, že je zformoval specifickými prostředky hudby, vyznačujícími se ve srovnání s řečí („hudebně“ velmi neurčitou a variabilní) měřitelnými relacemi výškovými (intervaly v melodii a v harmonii), délkovými (rytmus), silovými (dynamika, přízvucnost slabik a not, hudební metrum) i témbrovými (barevnost hlasů a nástrojů partitury, jejíž integrální složkou se vokální nápěvy a nápěvky stávají).²⁵

Žádná česká opera dosud neproověřila životnost Janáčkovy „nápěvkové teorie“ takovým způsobem jako právě Hábova Matka. Hábu mohla k jeho analogickému pojetí hudby a slova (vokální nápěvnosti) podnítit charakteristická „východomoravská“ fóničnost jeho libreta, v němž vědomě a na základě znalosti i studia živé hovorové mluvy a dialektismů zdůraznil některé kvantitativní a kvalitativní fónické a prozodické formy. Hába, poněvadž byl zároveň přesvědčen o tom, že tyto fenomény obsahují „zárodky nové kultury hudební, zvláště melodické“, pokusil se o hudební stylizační transformaci charakteristické fóničnosti svého libreta. Vyšel přitom ze zásady, že co do jevištní dějové funkčnosti a zvukové příznačnosti jsou si všechny části libreta a opery rovnocenné, že se odlišují toliko motivací a dynamičností děje a že tudíž ve zhudebnění žádají stálou neutuchající emocionální zaujatost hudebního tvůrce, která nedovolí, aby se do partitury dostal „tón čistý (akustický)“, ale naopak hudba „zabodnutá v životě, v krvi, v prostředí“, abychom parafrázovali metaforický výrok Janáčkův (z dopisu Maxi Brodovi, 2. července 1924). Tím vším Hába bezděky odmítl základní estetickou normu tradiční áriové opery, v níž má recitativ menší hudební závažnost nežli různá vokální a hudební čísla.

5

Hába vytvořil v Matce vlastní estetickou normu opery, jejíž jisté analogie bychom mohli hledat v Janáčkových operách. Zřetelně ji vyslovil hned v prvních taktech 1. obrazu. Švagrová stojí se svým právě ovdovělým švagrem Franckem (Křenem) u rakve nebožky a pronáší zkratkovité prozaické věty, které ze sdělovací intonace přejdou v emocionálně proslovenou výčitku. V grafickém zápise libreta je tento sémantický význam vyznačen interpunkcí: v části (A) tečkami za větou, v části (B) zvolavníky:

- (A) *„No už je v pánu chudera.
Už je nebožka.
Už dotrpěla.
Už si ten kříž na světě odbyla.*
- (B) *Vidiš Francku!
Taks to dodělál!“*

²⁵ Jenom z neznalosti fónických a prozodických zvláštností východomoravských nářečí a hovorové mluvy mohl anglický muzikolog John Tyrrell dospět k úplnému odmítnutí Janáčkovy „nápěvkové teorie“ a hovořit v souvislosti s jeho operní tvorbou o mytu nápěvků.

①

Allegro moderato

mf *svagroví:*

No už je v pá - nu chude-ra. UŽ je nebožka, UŽ do-tr-pě-la.

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc.

Cb.

Klar.

Harfa

Dvanáctitaktová, vnitřně intenzívně členěná neperiodická hudební věta (2 : 1 : 1 : 2 – 3 : 1 : 1 : 1 taktů) plně koresponduje svým hudebním obsahem a formovým členěním s formou a obsahem textové výpovědi švagrové. Klidná vyprávěcí intonace dílu (A) je zhudebněna příznačnými „vypuklými nápěvký“, v rytmu a v proměnném hudebním metru je skromně využito charakteristických kvantitativních hodnot slabik („v pánu“, „kříž“) i přízvučnosti. Melodie vybočí až v závěrečném taktu z doškálných intervalů čtvrtónově alterované mixolydické in Es (es, vyšší e, vyšší f, g, vyšší g, hes, vyšší h, c, vyšší c, des, es). Klidnou sdělovací intonaci vokálního nápěvku podpoří i státičnost harmonie, která je porušena toliko vybočením tónické prodlevy na Es do mimotonální dominanty z d moll na čtvrté, to znamená nepřízvučné době druhého taktu (kombinovaný sedmizvuk vyšší a, vyšší c, vyšší e, nižší h, nižší d, nižší f, vyšší f). Zásadní zlom nastane až v druhé, emotivně vzrušenější části, ve výpovědi švagrové (B). Tato část je v orchestru připravena třemi modulujícími takty, po nichž na mimotonální dominantě z tóniny in F (vyšší c, vyšší e, g, nižší h) příznačný „vypuklý nápěvek“ nasadí úsečnými a důraznými rytmickými motivy. V hudebním rytmu využívá Hába účinnu kvantitu posledních dlouhých slabik slov, jimž odpovídají dlouhé noty jako kontrastní délkové hodnoty proti notám krátkým a krátkým slabikám. Důraznost a emotivnost nápěvků se v orchestru zvýrazňuje modulačními změnami (v podstatě sledy mimotonálních dominant z tónin F, As),

akcentováním některých význačných slov („Francku“, „Taks to“) a dublováním, zesílením charakteristických motivů s tečkovaným rytmem („Vidíš“, „udělál“). Hudební proud orchestru, jeho barevnost výgradují

hned v prvním taktu zvukově a ténbrově průrazné žesťové nástroje (trubky, pozoun) a tympány, z nichž se ve zdvojení s violami objeví samostatný šestnáctinový motiv.

Hned vstupní dvanáctitaktovou neperiodickou větu, skládající se z několika nápěvků, můžeme i při její úryvkovosti považovat za strukturu eminentně hudební. Intenzita propojení některých společných kvantitativních a kvalitativních fenoménů slova a hudby je v ní optimální, ale zároveň toto stručné nápěvkové hudebnědramatické sdělení obsahuje všechny určující umělecké ukazatele hudby (notačně přesné fixovaný rytmus, metrum, intervalové poměry v melodii a harmonii, dynamiku, barevnost). V této své celistvosti je tato neperiodická hudební věta uměleckou mikrostrukturou vysoce funkční, podřazenou vyšším hudebním celkům, jevištnímu ději a ideji. Je dílčí podřazenou složkou obsáhlejšího hudebnědramatického sdělení, dialogu švagrové s Franckem. Pro formu tohoto sdělení je příznačné, že se v něm žádný hudební a textový motiv (téma) neopakuje. Smrt nebožky Křenové osvětluje Hába z různého úhlu, různými slovy a různými nápěvků, čtverým odlišným způsobem konstatování faktu smrti ve výpovědi švagrové, na rozdíl od uměleckého zpodobení podobného faktu, smrti nemluvněte, v Janáčkově Její pastorkyni opakováním slov a hudebních motivů – nápěvků:

② Moderato (♩ = 88)

Tož umřel tož u - mřel můj chlapeček radostný,
 můj chlapeček radostný, tož u - mřel

Podrobná analýza celé první scény 1. obrazu Matky (str. 7–24, tištěné partitury) by ukázala, že v ní platí analogické principy organického propojení slova a hudby, podobně jak tyto principy platí též v jiných dialogických a monologických scénách Matky (přirozeně hudební struktura je

v nich vždy diferencována a modifikována podle obsahu textu, podle charakteru jevištního dění a jednajících osob).

Prozaická povaha Hábova libreta indikuje svým volně rytmizovaným a formálně nepravidelným členěním charakteristický nápěvkový způsob hudebnědramatických sdělení, jejichž makrostruktury (neperiodické, netematické věty a hudebnědramatické scény) i mikrostruktury (nápěvky) se nedají klasifikovat jako hudební útvary svého druhu autonomní, samostatné. Kdybychom z nich eliminovali text, ztratily by umělecké opodstatnění a smysl. Tato neoddělitelnost, strukturní kompaktnost hudby a slova vytváří v Matce n o r m u, již objevíme všude tam, kde se slovo stane výchozím určujícím článkem jevištního uměleckého sdělení a kde třeba přeroste v důsledku zvláštní emotivnosti dramatické situace ve vyšší hudební kvalitu — z p ě v. Tehdy sice vokální linka opustí zkratovitost nápěvkové hudební dikce, ale uplatní, aniž se vzdá některých jejích stylistických prostředků, při zhudebnění textu ve zvýšené míře některé specifické fenomény hudby, zejména melodičnost. V emocionálně zjitřených samomluvách Marušiných, např. v jejím niterném úzkostlivém zamyšlení nad budoucím údělem ženy-matky ve 4. obrazu

③ Andante

Mám co sem chtěla, a - le šak sama nevím, co sa mi na Francovi
za - lí - bl - lo. Na šest dě - cek i - du! Nevím, — nevím,
jak sa bu - du s něma pořá - dat, kdež to ví, lesti mo - jů dobro - tá
na - pohrd - nú. Bó - - že pomož mi u - nést aj tú starosť ,

převyšuje melodická intenzita (kvalita) zpěvu melodickou intenzitu (kvalitu) nápěvkových hudebnědramatických sdělení, ale řada fónických a hudebních ukazatelů (rytmus, metrum, forma a nakonec i klenuté obrysy melodických jader) dokládá platnost, respektování zvoleného a přijatého kompozičního principu.

Jak je to však s platností této estetické hudebnědramatické normy v těch partiích Hábovy Matky, které do scénického dění včleňují některé popěvky a písně folklorního typu, tedy životní a uměleckou praxí ustálené a typizované vokální hudební formy, to znamená jevy jiné hudební a slovesné kategorie, než jsou prozaická dialogická a monologická sdělení, která musel teprve skladatel převést z jazyka hovorové prózy do jazyka umělecké hudby?

Hudební mikrostruktury a makrostruktury Hábových prozaických vý-



povědi jsme charakterizovali jako hudební útvary nápěvkového typu, jako neperiodické netematické hudební věty a celky, které jenom v textově souvislejších a emotivně akcentovaných monozích přerostou do skutečného zpěvu. Zpěv jako specifický druh hudby je však základním určujícím prostředkem vokálních forem, svou melodickou intenzitou a šíří je diferencuje od koncizních nápěvků a zároveň je stylisticky sblíží s instrumentálními, tj. relativně autonomními hudebními formami. Jestliže Hába užívá ve své opeře i vokálních forem, vydatně tím posiluje podíl vlastní hudby, jejíž ryzí podobu v partituře zastupují obsažné, významově funkční orchestrální introdukce, interludia a několik samostatných instrumentálních čísel, umístěných přímo do středu jevištního dění.

Jaké jsou tedy určující fenomény vokálních forem Matky a jaká je jejich formotvorná a významová podstata a funkce?

Těmito základními hudebními fenomény jsou tempo, takt a rytmus jako hlavní nositelé hudební formy a melodie, jež této formě dává specifický hudební obsah. Poznáme, že i ve vokálních hudebních formách vystupují tyto fenomény jako nadřazené a relativně autonomní hodnoty, které však přitom nejsou zásadně v rozporu s některými zvukovými, tj. latentními hudebními prvky, např. s prozodickými a jinými fónickými kvalitami textu, s motorickým rytmem pochodu, tance atp.

Hudební metr — takt — se ustálil v lidové interpretační praxi v instrumentálním doprovodu k východomoravským tancům a tanečním písním. Odtud jej také Hába přejímá jako měrnou, permanentně se opakující hodnotu i do hudební věty některých vokálních a instrumentálních forem. V jedné z tanečních písní typu jihovalašské kúláné, jejíž stylizovanou podobu Hába notuje s ohledem na deklamaci zpěvu ve 4/4 taktu, vyznívá jednotný takt v doprovodu písně v příznačných osminách

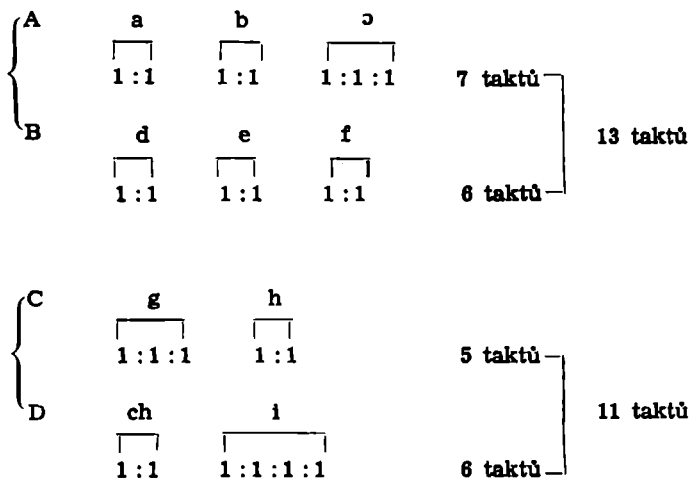


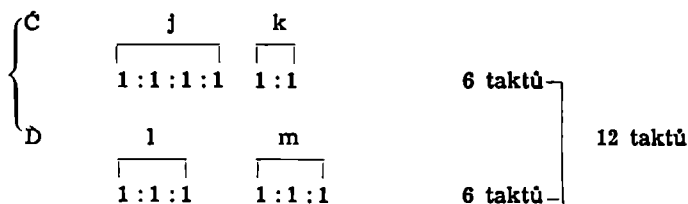
s takovou setrvačností a pravidelností, že se jeho motorickému pohybu a silové diferenciaci (přízvučností a nepřízvučností not a dob) přízpusobuje vnitřní obsah zpěvní melodie. Úsečné, pregnanční rytmické figury v souladu s měnící se slabičností větních frází (7 až 13 slabičných) a s jejich kvantitativními hodnotami (délkou slabik) rozmanitě modifikují časové rozměry 4/4 taktu výběrem, slučováním a kombinováním různých tónových délek (rytmických hodnot) od  až po , jež jsou pak sjednocovány na bázi hudebního metra v kompaktní hudební celek. Tento celek se skládá ze dvoutaktových a třítaktových polovět, z nichž se pak skládají věty (periody) a z nichž se zase skládá forma písně. Vnitřní motivické členění a forma svatební písně družby ze 4. obrazu „Maruša Macháňová“ vypadá takto:


5 a tempo (Allegro moderato)

mf **Brúto:**

Maruša Maché - nò - vá — to by - la děv - čica vybí - ra - vá žádny šohaj
z naší obce jí sa ne - lú - bíl; — až když jednúc přišel vdovec přespol - ní, přespol - ní,
by - la ru - ka v ruká - vě! Hnedkaj by - la ru - ka v ruká - vě.
Nedivte sa nesmějte sa pravda je to pravdúci vdovec sa jí přeca zalú - - bíl.
meno animato
Ho - ja - ja, ho - ja - já, dyna - ná, *mf* hoja - ja dy - na dy - na hoja dyna dy - na ho - ja
hoja dyna dyná — hója - já. *mf* Nedivte sa nesměj - te sa prav - da je to
pravdúci vdovec sa jí přeca zalú - - bíl, — cha cha cha cha cha cha cha cha cha
cha cha cha cha cha - cha cha cha cha na - konec sa jí vdovec za - lú - - bíl.





Polověty nápěvu družbovy taneční písně tvoří tři nepravidelné periody, které jsou rytmicky a tonálně zřetelně ohraničeny, perioda A od periody B, např. rytmicky prodlouženým závěrovým vzorcem  a tóninovým vybočením (kadencí) do tóniny in F ze základní tóniny in D.

Hudební periodicitou dosahuje družbova píseň jednoho z důležitých předpokladů rozvinuté, relativně autonomní hudební formy. Jaký je však hudební obsah jejích period a polovět, jaká je jejich vzájemná motivická (tematická) vazba?

Hába komponoval Matku v netematickém slohu, píše o tom sám v citovaných již marginálních k vydané partituru: „Die Oper ist im sogenannten nichtthematischen Stil geschrieben. Das bedeutet, daß sich die melodischen Einfälle weder im Gesang noch im Orchester wiederholen.“ Teoretická sebereflexe uměleckých zásad naznačuje normativnost Hábova záměru, kterou se skladatel snaží všemožně umělecky realizovat. Sám text družbovy písně, jehož strofy tvoří bezrozměrný verš, se však opakování nevyhýbá (opakují se v něm některá slova, slovní skupiny nebo dokonce souvětí). Přes všechny normativní záměr Hábov princip opakování zasáhne občas i hudební strukturu družbovy písně. Z obsahového i formálního hlediska se nedá podceňovat ani funkčnost opakování a obměňování určitých charakteristických rytmických formulí (motivů). Tyto opakující se rytmické formule a motivy posilují jednotnost (tematičnost) obsahu a formy písně, jejích polovět i period: např. v periodě A motivy a b se společným, pro východomoravské tance charakteristickým opožděným nástupem zpěvu a tečkovaným rytmem. Hába však zřejmě jenom bezděky, s opakováním slov („přespolní“) a slovních skupin (v periodě C) připustí i opakování melodických myšlenek. Rytmicky jsou obě polověty (g, h) v periodě C transformovány, ale jejich intervalová skladba zůstává v zásadě stejná.

Družbova píseň není jediným případem „tematismu“ (nepravidelné periodické formy s tematickým opakováním) v Matce. Nápěv překrásné ukolébavky „Hali hali halučky“ z 6. obrazu se dá dokonce klasifikovat jako tematická hudební věta: viz notový příklad č. 6.

Hudební forma tohoto veršovaného popěvku je založena na opakování a obměňování tří různých jednotaktových motivů a, b, c.

S „tematismem“ jako stavebním tvárným postupem hudební formy se setkáváme i v instrumentální složce Hábovy partitury. Za jeho volnou rytmickou modifikaci můžeme považovat Hábov cílevědomý způsob přejímání charakteristických rytmických motivů ze zpěvních partů do orchestrálních introdukcí, interludií, případně kód. Obsahové, hudebnědramatické důvody tohoto motivického spojení instrumentální složky s vokální slož-

⑥ Moderato

Musical score for voice and piano, marked Moderato. The score consists of four staves with lyrics in Czech. The lyrics are: "Ha-li-ha-li ha-lučký, můj To-nečku ma-lučký ku-kuš! Ha-li ha-li ha-lučký, můj To-nečku ma-lučký ku-kuš! Ha-lučký, můj To-nečku ma-lučký ku-kuš. Ku-kuš, ku-kuš, ku-kuš." The score includes dynamic markings like *p* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

kou a jejím prostřednictvím i s jevištním děním jsou evidentní. Popudivý, pudový Křen např. na začátku 6. obrazu rázně pobízí do práce svoje děti rytmicky úsečnými nápěvky,

⑦

Musical score for voice, marked Moderato. The lyrics are: "Vy ztra-cení pova-lečí! sect sa moší, vá-zat sa moší a bář-ka i-de..".

jejichž rytmické rozměry pak přejímají a obměňují instrumentální motivy orchestrální introdukce (str. 206–215, tištěné partitury):

⑧

Musical score for piano, showing a rhythmic motif.

Někdy se však může stát též charakteristický rytmický motiv integrální složkou několika melodických myšlenek, z nichž se pak vyvinou motivy (témata) příbuzného strukturního rodu, ve skutečnosti varianty. Pochodový motiv

⑨

Musical score for piano, showing a rhythmic motif, followed by the text "std.".

z monumentální kódy 1. obrazu (Marcia funěbre) zdaleka neplní toliko funkci ostinátní doprovodné figury, ale přijímá i úlohu konstantní strukturní substance hudební věty, jejich motivů a témat,

⑩

Musical score for piano, showing a rhythmic motif.

s nimiž ovšem Hába ve své instrumentální hudební větě pracuje zcela netradičně: kromě jejího stálého melodického obměňování a obohacování ji posouvá na různé doby taktu, dává jí tonálně a harmonicky nový význam, zvukově monumentalizuje atp. „Tematismus“ Hábova smutečního pochodu je tedy hudebním kompozičním principem svého druhu, je nejspíše syntézou obou mezních skladebných způsobů, „netematického“ a „tematického“, jejichž základní postupy, tj. maximální myšlenkovou volnost na straně jedné a monotematicčnost na straně druhé integruje.²⁶

Již rytmickou a metrickou stylizací, která je též ve vokálních a instrumentálních formách Matky podřazena hudebním kategoriím jiného, třeba i vyššího řádu, nebo jež s nimi alespoň rovnomocně koresponduje, ocitl se Hábovův zhudebněný text ve zcela nových dimenzích. Tyto dimenze spoluutvářejí celý komplex vzájemně propojených složek, vedle hudebního metra a rytmu zejména melodie, tonalita a harmonie, dynamika a témbro, jimž je jako výsledný scelující jev nadřazena hudební forma. O tom jsme obecně již hovořili. Nicméně při určování funkce a poměru slova a hudby jako dvou kvalitativně přece jen odlišných složek hudebnědramatického textu jsme byli povinni zcela konkrétně posoudit otázku, jak dalece Hába respektoval a využíval latentních metrických a rytmických prvků textu svého libreta, do jaké míry z nich dokázal vytvořit relativně autonomní a významné složky své hudební věty. Bohatost, diferencovanost a zároveň i hudebnědramatická funkčnost metrytmických hudebních forem Matky svědčí o Hábově neutuchající invenční vynalézavosti, o jeho tvůrčí zaujatosti tématem a zároveň klasifikuje jeho metrytmické myšlení jako významnou estetickou hodnotu. Její cenu zvyšuje též to, že Hába i při velké metrytmické volnosti své hudby vždy plně respektoval základní normy české hudební deklamace.²⁷

Tento tvořivý dynamický přístup uplatňuje Hába i ve složce melodické, respektive tonálněharmonické. Ukázali jsme, že melodie Hábových nářeků jsou samostatné umělecké tvary, že jenom relativně závisí na intonaci řeči, na její vágní melodické klenutosti a zkratkovitosti. Tato melodická samostatnost nabývá ve vokálních formách Matky na intenzitě:

²⁶ Hába tohoto způsobu užije ve svých pozdějších skladbách vědomě a nazve ho příznačně „smíšeným slohem“.

²⁷ Respektování těchto norem nijak neznamená, že by skladatel nemohl v jejich rámci volně vytvářet osobité metrytmické formy. Hába jako by byl v Matce pamětliv slov Janáčkových, který v polemice s Otakarem Hostinským varoval před pasivním zrcadlením textového rytmu a metra v hudbě. Janáček k tomu píše: „Dr. Otakar Hostinský ve svém spisu O české deklamaci hudební (Rozpravy hudební č. 9, Praha) horuje po dokonalé, naprosté shodě přízvukové a časoměrné slabik ve slově a tónů v nápěvu. Skladatel hudební, přišel na slova, netvoří již samostatné rytmy, ale přízpůsobuje se toliko v tomto směru rytmu slova. Dotýkám se toliko jediného neblahého z toho následku. Jelikož jest časoměrná míra mluveného slova nepatrná v poměru k časoměrné míře hudební, nevynikají i celé rytmické útvary tak jasně a plasticky, tj. píseň aneb i celá opera zbavuje se toho nejpůsobivějšího zřídla záliby: rozmanitých, bohatých i působivých rytmů! Pan Dr. Hostinský horuje však i po úplné shodě melodického spádu v mluvě a nápěvu. Štěstí, že není ještě hudební harmonie v mluvě, připřáhnul by jistě i v tom skladatele ku slovu jako ku galefe.“ Srov. moje vydání knihy *Leoš Janáček o lidové písni a lidové hudbě*, str. 129.

projevuje se zdlouháním nápěvně význačných tónů a frází, jejich melismatickým zdobením, projevuje se zvláštním spojováním tónů a tónových skupin, hudební kantabilitou — zpěvem, který mluva nezná. Ve vymýšlení a v tvorbě melodií, jejichž integrální složkou je také rytmus, vidí Hába těžiště skladby, dominující obsahový fenomén svého hudebnědramatického sdělení a formy, který v hudebním proudu nabývá stále nové podoby a který se nemá ve skladbě opakovat: neboť — tak formuluje Hába svou tezi — tak, jak se nic v životě neopakuje, a tak, jak ve volné mluvě neopakuje myšlenky, tak má i skladatel samostatně a volně hudebně myslet, to znamená neopakovat hudební témata a motivy. Tento psychologicky motivovaný melodický „netematismus“, který je podle Háby i mírou tvůrčovy umělecké potence, vede k reálnému hudebnímu myšlení.²⁸

V Hábově pojetí jej podporuje i maximální volnost výběru různých intervalů, intervalových řad a tónových systémů. Hábovi v Matce nestačí jediný tónový systém, ale užívá tónových systémů modálních (tzv. církevní stupnice), durově mollových, diatonických a chromatických, s nimiž pracuje funkčně, to znamená, že je zvažuje z hlediska jejich obsahových a sdělovacích kvalit a možností a že je pak včleňuje do své harmonicky a tonálně intenzivně se proměňující hudební věty. Tak např. melodiemi modálního typu (modálně intervalového a tóninového obsahu) blíže určuje východomoravský rustikální kolorit svého díla, přínaležitost svých postav jihovlašskému etniku. V nápěvcích a ve vokálních formách Matky najdeme melodicotonální prvky všech druhů charakteristických „východomoravských tónin (modů), lydické, mixolydické, dórské a aiolské, jež můžeme spolu s rázovitou úsečnou rytmikou klasifikovat jako východomoravské hudební dialektismy, tak, jak jsme analogicky jako nářeční východomoravské dialektismy klasifikovali některé charakteristické lexikální a syntaktické prvky Hábova libreta. Hned v prvním nápěvku opery (not. př. 1) ozve se mixolydický modus. Jinou charakteristickou konstrukční jednotkou melodiky a tonality Matky jsou různá tetrachordální jádra, jimiž vnikají do hudební věty kvartsekundové melodické formule, které Hába volně vyplňuje doškálnými (diatonickými) i nedoškálnými tóny — mikrointervaly:



²⁸ Alois Hába, *O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu*, Praha 1925, str. 35–36. Životní praxe nás však poučuje, že se některé jevy v životě opakují (byť i v modifikované podobě), že i ve volné mluvě, když chceme např. některé naše myšlenky zdůraznit, opakujeme slova a větné fráze. Hábovo teoretické zdůvodnění „netematismu“ tedy nesmíme brát jako závaznou a pro všechny umělecké projevy platnou normu. Vždyť ani Hába později takto neuvažoval. Hábov nedogmatický postoj k „netematismu“ ilustrují i jeho skladby, které napsal po Matce: je v nich řada opusů přísně „tematického slohu“ i slohu „smíšeného“.

I tyto tetrachordální útvary zvýrazňují lidový, východomoravský ráz Hábovy hudby a zařazují ho k onomu proudu nové české hudby, který objevil na přelomu 19. a 20. století dynamickou životnost východních hudebních dialektů. Ani v Hábově uměleckém ztvárnění neztrácejí tyto dialektismy nic na své strukturní originalitě a funkčnosti, neboť Hába je ve srovnání s Vítězslavem Novákem a Leošem Janáčkem kompozičně aktualizuje, tj. zpracovává prostředky harmonie a polyfonie postromantického typu. Cenu této Hábovy umělecké originality podtrhuje i skutečnost, že svých intervalů, tónin a systémů užívá jako reálných obsahových hodnot a složek hudebního sdělení. Matka začíná temnými chromatickými melodiemi v temných tóninách (in Fis a Es) a končí diatonickými intervaly a jasnou tóninou in D dur. To jistě odpovídá základnímu obsahovému ladění a vývoji opery. Poměr dur a moll, tzv. jasných a temných tónin, úzkých a širokých intervalů, diatoniky a chromatiky jako spouštěcích složek hudebnědramatického obsahu, respektuje Hába důsledně a detailně v celém díle. Úsilí o tuto reálnost hudebního myšlení můžeme demonstrovat na kterémkoliv čísle Hábovy opery. Ověříme si ji však hudebně analyticky na několikrát již vzpomínané lidové nenie čtyř lidových zpěvaček „pohřebních bab“, která náleží ze slohového, strukturálního i obsahového hlediska ke klíčové vokální hudebnědramatické scéně 1. obrazu.

Jde o rozvinutou vokální formu, k a n t a b i l n í A n d a n t e, naplňující 50 taktů partitury hudbou, v níž instrumentální složka (je zastoupena převážně nižší temnější polohou klarinetů a smyčců) zdvojuje oba hlavní zpěvní proudy, melodicky a polohově exponovaný zpěv první pohřební baby, dosahující ve svitvých výškách až tónu hes² a harmonickomelodicky exponovaný hudební proud tří pohřebních bab, opírající se spíše o temnější střední a nízké polohy ženského hlasu. Vokálnost Hábovy nenie strukturně specifikuje bezprostřední návaznost její melodie a formy na stroficky a veršově a s y m e t r i c k ý t e x t; z jeho větných dílců a vět vyrůstají klenutá nápěvková jádra, která jsou ve volné polyfonní hudební větě spojována, rytmicky zdlužována a melismaticky zdobena. Metrorytmické a strofické asymetričnosti textu odpovídá i proměnné a s y m e t r i c k é h u d e b n í m e t r u m: v nenie se 12krát vystřídá takt, z toho $\frac{3}{4}$ takt 2krát, $\frac{4}{4}$ takt 6krát, $\frac{5}{4}$ takt 3krát a $\frac{6}{4}$ takt jedenkrát. Z asymetričnosti textu pramení i nepravidelnost, n e p r a v i d e l n á p e r i o d i c h n o s t h u d e b n í c h f r á z í a c e l k ů, takže hudebněmotivické a formální schéma Hábovy nenie vypadá takto:²⁰

²⁰ Ze schématu, které chápe vedoucí melodické hlasy polyfonní struktury nenie, i z fotokopie dvou stránek partitury „Plaček“ je zjevné, že ani nenie není úplně „netematická“, neboť se v ní opakují v příslušných rytmickomelodických modifikacích některé nápěvky (motivy) a textové formule. Vyznačujeme je společnými písmeny (a, h). V jednotlivých hlasech nenie se však objevují různé příznačné klenuté nápěvky tetrachordálního charakteru a parlandové recitativní motivy na jednom nebo dvou tónech, které je tedy možno chápat jako velmi volné modifikace jednoho melodickorytmického modelu.

Andante:

(A)

6 taktů

$\frac{4}{4}$ a : b : c : a' $\frac{5}{4}$

8 taktů

$\frac{4}{4}$ a'' : d $\frac{5}{4}$: e $\frac{0}{4}$ $\frac{4}{4}$

6 taktů

$\frac{4}{4}$ f : g

8 taktů

$\frac{4}{4}$ h : ch : h

(B)

14 taktů

$\frac{4}{4}$ i $\frac{3}{4}$ j $\frac{4}{4}$ k $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

(C)

7 taktů

$\frac{4}{4}$ l : m

(D)

Přitom všem Hába v celé neniei pečuje o správnou hudební deklara-ci, která respektuje přízvucnost jako hlavní prozodickou normu a délku jako jinou důležitou složku metra a rytmu. Hudebním metrem, rytmem, formou, klenutostí nápěvků je též nenie bezprostředně spjata s fónickými kvalitami textu. Obsahovou substancí tohoto baladického ponurého textu, jeho vlastní psychologický a scénický smysl, jež vyjadřují naříkavé citoslovce „oh“ a prozaické komentáře pohřebních bab o tragickém dosahu smrti ženy-matky, však emotivně zvýrazňují a hudebně zpředměťují především melodické a tonálněharmonické složky Hábovy hudby.³⁰

Nenie je rozhodně nejponuřejší vokální forma a hudebnědramatická scéna Matky; v ní také dospívá zcela zákonitě Hábův bichromatismus svého kulminačního bodu. Hlavní konstrukční jednotkou melo-

³⁰ Obsah neniei, její celkový výpravný tón se však příslušně odráží i v rytmice, která se vyhýbá ostrým, úsečným formulím. V rytmice neniei převažují formule s rovnými dobami.

die a harmonie se stávají úzké intervaly čtvrttónové a půltónové, melodika se vyhýbá skočným intervalům, postupuje zpravidla stupňovitě po čtvrt-, půl-, tříčtvrt- a pětičtvrttónech. Tyto mikrointervaly pronikají i do harmonie. Funkční uplatnění chromatických a bichromatických intervalů, jejich bezprostřední vázanost na emocionální a obsahové kvality textu, jejich reálný význam a smysl jako integrálních složek hudebnědramatického sdělení, dá se objektivně měřit v každém melodickém článku, v každém souzvuku nenie. Hned vstupní zpěvní preambule 1. pohřební baby vyplní ambitus tónů hes¹ – es² (v podstatě tetrachordální útvar) úzkými chromatickými a bichromatickými intervaly, tříčtvrttónem (hes¹ – vyšší c²), pětičtvrttónem (vyšší c² – es²), tříčtvrttónem (es² – vyšší f²), pětičtvrttónem (e² – vyšší cis²), půltónem (vyšší cis² – vyšší c²), tříčtvrttónem (vyšší c² – hes¹) a čtvrttónem (hes¹ – vyšší a¹). Tyto mikrointervaly se objeví i v harmonii, jejíž základ tvoří zpěv tři ostatních pohřebních bab (neúplný čtvrttónově alterovaný dominantní terckvartakord z tóniny in B vyšší c¹ – es¹ – vyšší f¹ spojený se čtvrttónově alterovaným, tonálně těžko určitelným kvartovým akordem h – vyšší e¹ – as¹). Tyto úzké intervaly vyvolávají v Hábově hudební větě stále napětí, jsou nositelem afektu zcela reálného obsahu. Můžeme je považovat za hudební zpředmětnění pláče, naříkavého vzdechu, smutku. Nikoli náhodou Hába svými mikrointervaly zhušťuje ta místa nenie, v nichž svou obsahovou a scénickou intenci stupňuje i jazykovými prostředky. V druhé polovětě (frázi) 1. strofy „Oh ty susedo, Aničko milá, oh, oh“ s trojím naříkavým citoslovcem „oh“ klesá melodickoharmonický proud tří pohřebních bab po čtvrttónech, tedy v maximálně možných úzkých intervalových sledech právě na onom opakovaném naříkavém citoslovcí „oh“. První hlas tohoto melodicko-harmonického proudu sleduje čtvrttóny, nižší a¹ – as¹ – vyšší g¹ – g¹ – vyšší fis¹ – fis¹ – vyšší f¹. Podobně je tomu i v dalších hlasech. Přitom se v důsledku úplné bichromatizace všech tří melodií uvolní též tonální stabilita hudební věty, která se řetězcem bezprostředně za sebou jdoucích mimotonálních septakordů (čtvrttónově alterovaných sekund a terckvartakordů základních tvarů fis¹ – nižší a¹ – nižší e², nižší f¹ – as¹ – es², vyšší g¹ – vyšší d² – f², vyšší e¹ – g¹ – d², vyšší fis¹ – vyšší cis² – e², fis¹ – cis² – nižší e², vyšší f¹ – vyšší c² – es², což je dominantní septakord z tóniny in B), vychýlí z tóniny in B.

Hába tedy používá intervalů svých tónových systémů v melodice i harmonii cílevědomě, zvýrazňuje jimi obsahové a scénické intence svého libreta, pracuje s nimi zároveň jako se základními konstrukčními jednotkami hudební věty vždy podle obsahu a podle smyslu hudebnědramatického záměru. Důsledně bichromatická je orchestrální introdukce k 1. obrazu (*Allegro non troppo, energico*). Hába však jedinečným způsobem exponuje čtvrttónové mikrointervaly v monumentální instrumentální hudebnědramatické kódě 1. obrazu v smutečném pochodu (*Marcia funebre*), v němž se rozvine na ostinátně se opakující pochodové formulí na tónu C pásmo různě mikrotonálně modifikovaných témat a motivů.

12a

Marcia funebre



12b

Čtvrtónový
klavír
Klarinety
Smyčce



Tónový obsah prvního tématu (notový příklad 12a) vyplní mikrointervalvy vyšší d – es (čtvrttón), es – nižší e (čtvrttón), es – nižší d (tříčtvrtitón), nižší d – d (čtvrttón), d – vyšší d (čtvrttón), vyšší d – f (pětičtvrtitón), f – fis (půltón), fis – nižší e (pětičtvrtitón), nižší e – c (nižší velká tzv. neutrální tercie). Tónový obsah druhého motivu (notový příklad 12b) postupujícího a sestupujícího ve zdvojených paralelních čistých kvintách tvoří výlučně čtvrttónové kroky (intervalvy velkých sekund c – d a g – a a vyplní čtyři čtvrttóny). I v ostatních melodiích a harmoniích smutečného pochodu objeví se tyto čtvrttónové mikrointervalové struktury ve funkci základních konstrukčních složek hudební věty, takže celé toto číslo působí i při volnosti své formy jako hudební monolit.³¹⁾

Bichromatické, tj. úzké, stísněné, smutné, malé (mollové) intervalvy tvoří integrální složku, obsahovou dominantu hudebnědramatického sdělení ponuré pohřební scény Matky. Ale jakou významovou a obsahovou změnu mohou znamenat diatonické (čtvrttónové i půltónové), tj. širší, jasnější, velké (durové) intervalové struktury! Hába na nich staví převážně hudebnědramatické obrazy a scény, v nichž již spolu se svými operními postavami dospěl k životní vyrovnanosti a jasu. Převážně diatonické jsou dynamické folklórní taneční a lyrické písně Křenovy („Hej, eja héj omládl sem,“ tištěné partitury str. 93 n.), Marušiny (ukolébavky), svatebčanů (4. obraz). Tak např. v citované již družbově písni (notový příklad 6) oba krajní tóny tetrachordu a – d vyplní vesměs širší diatonické intervalvy, a – vyšší h (pětičtvrtitón), vyšší h – d¹ (pětičtvrtitón), d¹ – vyšší e² (pětičtvrtitón), vyšší e² – vyšší h¹ (čistá kvarta), vyšší h¹ – d² (pětičtvrtitón). Co do intenzity a frekvence mikrointervalů dosahuje Hábova hudba v prvním obraze Matky mezní hranice. Ale právě tato intenzivně bichromatizovaná hudební věta zřetelně naznačuje, jakou výraznou významovou změnu může navodit i elementární melodický nebo harmonický jev diatonického tónového obsahu, jak může hudebně dopovědět, zpředměnit psychologický nebo i filosofický smysl textu. V recitativním rezponzóriu „Odpčinutí věčné dajž jí, o pane, a světlo věčné ať jí svítí, nech odpočívá ve svatém pokoji, amen,“ jež bichromatikou v melodii a harmonii přímo hýmí (i do modlitby kněze a odpovědi lidu dolehla tísnivá tragická pohřební atmosféra), zazní na první slabice slova „amen“ v instrumentálním průvodu svítivý durový (diatonický) kvintakord vyšší c – vyšší e – vyšší g a celý závěr této prosté lidové modlitby tím nabude zcela reálný, nezamě-

³¹⁾ Hábovo Marcia funèbre se podobá po formální stránce passacaglii, tedy variační formě s ostinátním basem. Je jediným hudebním útvarem celé Matky, který můžeme klasifikovat kategorií rozvinutých instrumentálních forem.

13

Andantino

Sbor smírný:

Od - po - či - nu - tí věčné dajž jí o pa - ne a světlo věčné

VI. I.

VI. II.

Vlc.

Vcl.

at jí svi - tí, nech od - po - či - vá ve svatém po - ko - ji a - men

p

pp

cresc.

p

cresc.

nitelný význam (paprsek jasů tu anticipuje zároveň celkové vyznění opery, jejíž hlavní ideou má být překonávání smrti životem).

Hábovu Matku jsme typologicky zařadili k onomu proudu slovanské opery, v níž slovo tvoří důležitou, dokonce výchozí určující složku partitury, a jejích vokálních forem zvláště. Hudební a sémantickou analýzou, již předcházely obsahový, fonologický, scénický a dialektologický rozbor textu jsme si ověřili, že Hába v Matce vytvořil operní typ, který v melodickém a metroritmickém duktu hudby navázal na onu linii české a evropské hudby a opery, která společně s rustikální tematikou přijala a dále rozvinula některé základní skladební principy a hudební fenomény folklóru tzv. východních slovanských etnik. Proto Matka svou modální melodikou a tonalitou, svým čtvrttónovým systémem, svým vnitřně volně členěným hudebním rytmem, metrem a formou nepředstavuje ani ve vývoji české a evropské hudby i opery ani v samotném skladatelově vývoji úplný zvrat, jak by se snad na první pohled zdálo. Vždyť Hába např. již od svého prvního *smyčcového kvartetu op. 4* (1919) v melodice a v tonálním obsahu své hudby stále výrazněji uplatňoval zmíněné hudební dialektismy, které pak ve *smyčcovém kvartetu op. 7*, v prvním svém díle ve čtvrttónové soustavě (1920), intervalově dále zjemnil a tvarově modifikoval.

V Matce však Hába přece jen stanul před novým úkolem. Dosud komponoval výlučně instrumentální hudbu, myslel ve svých opusech především jako absolutní hudebník, tj. v relativně autonomních fenoménech a kategoriích hudby. To však nebylo v kompozici, jejíž podklad tvořilo libreto, možné. V operě Matka musel Hába i jako hudebník počítat s no-

vým uměleckým jevem, textem, který má svoje reálné zvukové, prozodické i významové hodnoty a který jako takový v mnohém anticipuje vlastní kompoziční způsob i hudební sloh. Z našeho rozboru vyplývá, že Hába hned ve své první operě (vokální kompozici zvláštního typu) prokázal výjimečný smysl pro převedení textu do zvukové kvality vyššího řádu — do hudby, že respektoval deklamační a prozodické zvláštnosti textu a že se přitom zároveň uplatnil jako neobyčejný hudebník a znalec duše lidového člověka. Svým vyhraněným vokálním myšlením se tak zařadil Hába k typu hudebnědramatického skladatele, který představuje v české operě Leoš Janáček a v ruské operě Modest Petrovič Musorgskij. I při této slohové orientaci nezapřel Hába v Matce skladatelskou individualnost. Ve srovnání s Janáčkem a Musorgským myslí harmonicky moderněji a polyfonně, vyhýbá se prostě harmonické nebo jen figurativní výplni hudební věty. Hába „tematizuje“ hlasy své operní partitury a dosahuje tak obsahové plnosti, plasticity a intenzity. Toto pojetí opírá i v Matce o svůj „netematický sloh“, který je mu zárukou reálnosti hudebního myšlení a představ. „Netematismus“ Hábov však nechce být ani v Matce neměnitelnou kompoziční normou; skladatel ji nejednou porušuje opakováním a obměňováním charakteristických hudebních myšlenek a prvků.

Opera ve čtvrttónové soustavě Matka, jediná tohoto druhu v české i v evropské hudbě, představuje osobitý hudebnědramatický typ. Nestala se nikdy repertoárovou operou, ale není ani operním dilem, které by se nedalo vnímat jako každá jiná hudba, které bychom nedokázali hodnotit objektivními muzikologickými metodami a estetickými interpretacemi. Časový odstup a trojí scénické nastudování Matky, německé v Mnichově (1931), české v Praze (1947, 1964 s reprízou ve Florencii) a v neposlední řadě vynikající gramofonová nahrávka celé opery operním souborem pražského Národního divadla, rozptýlily prvotní skepsi teoretika Schönbergova kruhu a lektora vídeňského nakladatelství Universal Edition Erwina Steina, který měl v roce 1930 svým rozpačitým posudkem³² odsunout Hábovu partituru k mrtvým číslicům inventáře moderní hudby. Dnes máme k dispozici i tištěnou partituru Hábova díla. Každý vnímavý hudebník se může přesvědčit sluchově (poslechem opery z gramofonové desky) i opticky (četbou a studiem partitury) o hudebních, scénických a ideových kvalitách díla, o reálnosti Hábovy umělecké ideje. Matka patří rozhodně k vrcholným opusům skladatelovým, pozoruhodně obohacuje českou, slovanskou a evropskou moderní operu o typ lyricko-výpravného hudebnědramatického díla, které svým osobitým hudebním slohem a obsahem řadí Hábu k uměleckým tvůrcům realistické orientace.

Tato Hábova umělecká orientace se dále rozvinula a obohatila v dalších dvou operách: v operě s púltónovou soustavou *Nová země, op. 47* (1936)

³² Steinův posudek je uložen v archívu nakladatelství Universal Edition ve Vídni (bez signatury). Vyhýbá se jakémukoliv hodnocení Hábova díla a nepokouší se ani o postižení kompozičních principů a logiky Hábovy hudby, které jsou i z pouhé četby partitury zjevné.

podle románu sovětského prozaika Fjodora Gladkova na libreto Ferdinanda Pujmana, jejímž tématem je přerod ruské polofeudální vesnice ve vesnici socialistického typu; a v opeře o šestitónové soustavě *Nezaměstnaní (Přijď království Tvé) op. 50* (1942) na vlastní libreto v úpravě Ferdinanda Pujmana, v níž Hába umělecky ztvárnil palčivou sociální otázku městského proletariátu v rozvinuté kapitalistické společnosti.

HÁBAS VIERTELTONOPER DIE MUTTER ALS OPERNTYPUS

Der tschechische Komponist, Musiktheoretiker, Organisator, Schriftsteller und Pädagog Alois Hába (1893—1973) komponierte seine erste Oper *Die Mutter*, Op. 35, in den Jahren 1927—1930. Hába lernte zu dieser Zeit bedeutende zeitgenössische Opern Bergs (*Woyzeck*) und Janáček's (*Jenůfa*, *Sache Makropulos*) kennen, die im 1926 kurz nacheinander das Opernensemble des Nationaltheaters in Prag aufführte. Es waren jedoch nicht allein äußere Gründe, die zur Entstehung von Hábas Oper führten. Der Komponist, der aus dem volkstümlichen Milieu der südlichen mährischen Walachei stammte, wollte einer walachischen Frau und Mutter, die nach seinen Worten das schwerste Geschick und die größte Verantwortung im Leben und bei der Erziehung einer ländlichen Familie zu tragen hatte, auf künstlerische Weise huldigen. Die Oper entstand also auch auf Grund innerer Motive, Hába's eigener Lebenserfahrung und Autopsie, und sollte zu einem künstlerischen Zeugnis von dem schlichten Heroismus einer walachischen Mutter, Erzieherin und Wiedererweckerin werden.

Authentizität der Handlung, des Milieus und der Personen wollte Hába nicht nur in der Musik, sondern auch im Text völlig respektieren. Deshalb faßte er den Entschluß, das Libretto zu seiner Oper selbst, und zwar in Prosa, zu schreiben. Er gestaltete es als lyrisch-epische dramatische Form, in der die Gesetze der traditionellen Operndramaturgie ganz und gar auf den Kopf gestellt wurden. *Die Mutter* beginnt mit einem Begräbnis, also mit einem Merkmal des Todes, jedoch am Ende widerspiegelt sich die volkstümliche Weisheit und der Glaube an den Sieg des Lebens über den Tod, des Guten über das Böse. Durch zahlreiche Dialektismen und folklorische Szenen (mit Liedern und Tänzen), die Hába funktionsgemäß zur Bereicherung der szenischen Handlung benützt, wird die Authentizität seiner Oper hervorgehoben.

In Hábas Musik entdecken wir auch zahlreiche Musikelemente und Phänomene von folklorischer Provenienz. Sogar die Grundlagen des Vierteltonsystems, in dem die Oper geschrieben worden ist, sind von den charakteristischen archaischen folklorischen Liedern der Südwalachei und Ostmährens abgeleitet. Hába lernte diese Lieder in seiner Jugendzeit direkt in der Volkskapelle seines Vaters kennen, mit der er durch die mährische Walachei wanderte. Von großer Bedeutung war auch Hábas späteres theoretisches Studium dieser Lieder, das ihm ermöglichte, seine frühere Kenntnis der Vierteltöne an authentischen phonographischen Aufzeichnungen zu überprüfen. Hába studierte theoretisch auch die phonische und prosodische Seite der Mundarten und gewann dadurch wertvolles Material für die eigene kompositorische Arbeit mit dem Text. In der *Mutter* geht Hába vom Wort aus, d. h. er respektiert voll seine phonischen, prosodischen und semantischen Werte. Unmittelbare Abhängigkeit der Musik Hábas von seinem dramatischen Text — vom Libretto — wird auch durch die musikalischen Formen der *Mutter* dokumentiert. Der vokale Bestandteil wird durch den instrumentalen meist nur musikalisch und inhaltlich ergänzt und ausdrucksvoller gemacht. Obgleich Hába in seiner Opernpartitur alle Mittel und Möglichkeiten der modernen Musik ausnützt, vermißt sein Orchester den symphonischen Charakter, wie wir ihn zum Beisp. in modernen deutschen (R. Strauß, P. Hindemith, A. Berg u. a.) oder auch tschechischen (V. Novák) Opern finden können. Hábas *Mutter* gehört im Gegenteil typologisch zu jenem Strom der slawischen Oper, in der das Wort einen wichtigen Bestandteil, manchmal sogar den Ausgangspunkt und bestimmenden Faktor der Partitur, besonders ihrer Vokalformen bildet.

Dem Verfasser dieser Studie gelang es, an Hand musikalischer und semantischer Analyse zu beweisen, daß Hába mit der *Mutter* einen Operntypus geschaffen hatte, der auch im melodischen und metrorhythmischen Duktus der Musik an diejenige Linie der tschechischen und europäischen Musik und Oper anknüpft, die nebst der rustikalen Thematik auch einige kompositorische Grundprinzipien und musikalische Phänomene der Folklore der sog. östlichen slawischen Ethnika an-

genommen und weiterentwickelt hatte. Trotz ihrer auf den sog. Kirchentönen gegründeten Melodik und Tonalität, trotz ihres Vierteltonsystems, ihres innerlich freigelegten musikalischen Rhythmus und Metrums und ihrer eigenartigen Form stellt die *Mutter* in der Entwicklung der tschechischen und europäischen Musik und Oper keinen so großen Umsturz dar, wie es auf den ersten Blick aussehen könnte. Hába setzte ja zum Beisp. schon ab seinem ersten Streichquartett Op. 4 (1919) in der Melodik und in dem tonalen Gehalt seiner Musik immer markanter die oben erwähnten Dialektismen durch, deren Intervalle er dann in seinem II. Streichquartett Op. 7 (1920) — es war sein erstes Werk im Vierteltonsystem — weiter verfeinerte und die er zugleich formell modifizierte. In der *Mutter* stand jedoch Hába vor einer neuen Aufgabe. Bisher komponierte er ausschließlich instrumentale Musik, daher konnte er in seinen Werken als absoluter Musiker denken, d. h. in relativ autonomen Phänomenen und Kategorien der Musik. Das war jedoch in einer Komposition, der ein Libretto zugrunde lag, nicht möglich. In der Oper die *Mutter* mußte Hába auch als Musiker mit der neuen künstlerischen Erscheinung, nämlich mit dem Operntext, rechnen, die ihre eigenen realen lautlichen, prosodischen und semantischen Werte hat und die als solche in mancher Hinsicht eigene Kompositionsweise und eigenen musikalischen Stil antizipiert. Der Autor dieser Studie ist der Meinung, daß Hába gleich in seiner ersten Oper (einer Vokalkomposition von besonderer Art) außergewöhnlichen Sinn für Versetzung eines Textes in eine lautliche Qualität höheren Ranges — in die Musik — bewährte, daß er die deklamatorischen und prosodischen Eigentümlichkeiten seines Textes respektierte und daß er sich zugleich nicht nur als ausgezeichnete Musiker, sondern auch als Seelen- und Menschenkenner des Volkes betätigte. Durch sein ausgeprägtes vokales Denken und Fühlen hat sich Hába also zu demjenigen musikalisch-dramatischen Typus eingereiht, der in der tschechischen Oper von Leoš Janáček, in der russischen Oper von Modest Petrovitch Musorgskij repräsentiert wird. Aber auch bei dieser stilistischen Orientierung konnte Hába in der *Mutter* die eigene kompositorische Individualität nicht verleugnen. Im Vergleich mit Janáček und Musorgskij denkt er harmonisch und polyphonisch modern, d. h. er meidet jede einfache harmonische oder nur figurative Ausfüllung des musikalischen Satzes. Hába „thematisiert“ die einzelnen Stimmen seiner Opernpartitur und erzielt auf diese Weise inhaltliche Fülle, Plastizität und Intensität. Diese seine Auffassung gründet sich auch in der *Mutter* auf seinen „athematischen Stil“, denn der ist für ihn eine Garantie der Realität seiner musikalischen Denk- und Vorstellungsweise. Hábas „Athematismus“ will jedoch nicht einmal in der *Mutter* zu einer unveränderlichen kompositorischen Norm werden. Der Komponist verstößt oft gegen diese Norm durch Wiederholung und Modifizierung von bestimmten charakteristischen musikalischen Gedanken und Motiven.

Die *Mutter*, eine Oper im Vierteltonsystem, die einzige dieser Art in der tschechischen und europäischen Musik, stellt also einen eigenartigen musikalisch-dramatischen Typus dar. Sie wurde nie zu einer Repertoireoper, doch andererseits ist sie auch keinesfalls ein Opernwerk, das man nicht wie jede andere Musik wahrnehmen könnte, oder das wir mit objektiven musikwissenschaftlichen Methoden und ästhetischen Interpretationen nicht bewerten könnten. Der zeitliche Abstand und die dreimalige Einstudierung der *Mutter*, deutsch in München (1931), tschechisch in Prag (1947 und 1964 mit Reprise in Florenz), und nicht zuletzt die hervorragende Schallplattenaufnahme der ganzen Oper von dem Opernensemble des Prager Nationaltheaters zerstreuten die anfängliche Skepsis des Theoretikers aus dem Kreise Schönbergs und Lektors des Wiener Verlages Universal Edition Erwin Steins, dessen verlegene Beurteilung im Jahre 1930 Hábas Partitur zu toten Inventarnummern der modernen Musik verschieben sollte. Heute haben wir sogar eine gedruckte Partitur von Hábas Werk zur Verfügung. Jeder empfindsame Musiker kann sich klanglich (durch das Anhören der Oper von der Schallplatte) und optisch (durch das Lesen und Studium der Partitur) von den musikalischen, szenischen und gedanklichen Qualitäten des Werkes und von der Realität Hábas künstlerischer Idee überzeugen. Die *Mutter* ist entschieden eine der Spitzenleistungen des Komponisten. Mit ihr wurde die tschechische, slawische und europäische Opernliteratur um einen merkwürdigen lyrisch-epischen und musikalisch-dramatischen Typus bereichert. Dank ihrem eigenartigen Stil und Gehalt wird Hába unter Künstler realistisch-orientiert eingereiht. Diese künstlerische Orientierung Hábas wurde in den beiden danachfolgenden Opern

weiter entwickelt und bereichert: in der Oper im Halbtons system *Nová země (Neues Land)*, Op. 47 (1936) nach dem Roman des sowjetischen Prosaikers Fjodor Gladkov auf das Libretto von Ferdinand Pujman, deren Thema die Umwandlung eines halbfeudalen russischen Dorfes in ein Dorf von sozialistischem Typus bildet, und in der Oper im Sechsteltons system *Nezaměstnaní, Přijď království Tvé (Arbeitslose, Dein Reich komme)*, Op. 50 (1942) auf eigenes Libretto, adaptiert von Pujman, in der Hába die brennende soziale Frage des Stadtproletariats in der entwickelten kapitalistischen Gesellschaft künstlerisch gestaltete.

