

Vít Spilka  
Laudatio

---

Pierre Boulez  
Proslov při převzetí titulu  
Doctor honoris causa

---

Pierre Boulez:  
Janáčkův čas ještě přijde  
*(rozhovor Wandy Dobrovské s Pierrem Boulezem)*

Slavnostní zasedání Umělecké rady JAMU  
11. června 2009  
Brno, Besední dům



Vaše Magnificence, Spectabiles, Honorabiles,  
vážené dámy, vážení pánové, milí hosté.

Je pro mne velkou ctí a potěšením, že mohu na tomto slavnostním zasedání Umělecké rady JAMU přednést návrh jménem Hudební fakulty k udělení čestného doktorátu jedné z nejvýznamnějších osobností současného hudebního světa, osobnosti, která byla po celý svůj život oddána tvorbě a interpretaci moderního umění, osobnosti, která se mimo jiné výraznou měrou zasloužila o uvádění Janáčkových skladeb na nejprestižnějších světových pódii, skladateli a dirigentovi Pierru Boulezovi. Pro Janáčkovu akademii múzických umění je velkou poctou, že může udělit doktorát muži, který celý svůj život s neuvěřitelnou pílí a houževnatostí probojoval myšlenky moderního uměleckého uvažování a zároveň dokázal, že soudobé umění může intenzivní mírou oslovovat dnešního člověka a naplňovat tak jeho často nedostatečný duchovní rozměr.

I když se předpokládá, že u formátu takového světově proslulého umělce, jakým Boulez je, jsou životní údaje všeobecně známy, přesto mi dovoluete malé shrnutí. Ještě dříve než vstoupil na pařížskou konzervatoř, studoval v Lyonu matematiku, později během studia v Paříži se věnoval nejprve dvanáctitónové technice, kde nejvíce podnětů získal od Reného Leibowitze, zásadní vliv však na něj měl Olivier Messiaen, který jej učil hudební analýze. Mezi jeho spolužáky v Messiaenově třídě patřili např. Karlheinz Stockhausen nebo Iannis Xenakis, kteří později zasáhli významným způsobem do dalšího vývoje hudby 20. století.

V kompozici, podněcen Messiaenovým výzkumem osamostatnění jednotlivých hudebních parametrů, dochází Boulez začátkem padesátých let k aplikaci řadové techniky nejen na tónové výšky, ale i na rytmus, dynamiku a artikulaci. Tím jsou položeny základy tzv. multiserialismu, který se stává v té době novým mezinárodním stylem. Bylo to zejména Boulezovo působení na Mezinárodních prázdninových kurzech pro novou hudbu v Darmstadtu, kde se z vůdčích osobností – což byli Pierre Boulez, Luigi Nono a Karlheinz Stockhausen – zformovala tzv. „Darmstadtská škola“. Boulez vystupoval jako hlavní mluvčí uměleckého směru, který nechťel být zneužitelný jakoukoliv propagandou. Obrovským úspěchem se stala

komorní kantáta *Le marteau sans maître* (1954), ve které se Boulezovi podařilo spojit nový, seriální hudební jazyk s neobyčejnou senzitivitou a poetickou působivostí.

Od těch dob je Pierre Boulez řazen mezi přední evropské skladatele a jeho dílo se neustále rozrůstá – i když není počtem veliké, jsou to díla zásadního významu a mistrovského zpracování. Ve svých hudebních projevech se Boulez neomezoval pouze na klasické nástroje, ale brzy je začal spojovat s elektronikou a s využitím rozvinutých technologií.

Hudební činnost Pierra Bouleze se však neomezovala pouze na komponování: už ve studentských letech projevil mimořádné dirigentské schopnosti, které se projeví při náhodném záskoku s divadelním souborem Jeana Louise Barraulta. Pod Barraultovou záštitou Boulez založil koncertní řadu *Domaine musical*, která uváděla soudobou hudbu bez jakékoliv státní podpory.

Jako dirigent se rovněž rázem vyšvihl mezi světovou špičku, což potvrdila jeho angažmá u nejlepších světových orchestrů, jako jsou Clevelandský symfonický orchestr, Symfonický orchestr BBC, Newyorská filharmonie. Po léta je spojen s Chicagským symfonickým orchestrem, v posledních letech spolupracuje obzvláště s Berlínskou a Vídeňskou filharmonií. Mezi jeho další působiště patřil London Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, Mahler Chamber Orchestra a od roku 2005 i Staatskapelle Berlin. V popředí jeho dirigentského zájmu stáli zejména ti autoři, kteří tvořili základy hudby dvacátého století: Claude Debussy, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Igor Stravinskij, Alban Berg, Anton Webern, Béla Bartók a Olivier Messiaen. Respekt si získal také skvělými interpretacemi děl skladatelů klasicismu a romantismu, zejména pak nastudováním oper Richarda Wagnera. Dirigentské činnosti, která obnáší stovky nahrávek a koncertů, se Pierre Boulez věnoval vždy se záviděníhodnou vitalitou – byl například prvním dirigentem v historii, který dokázal provést Stravinského *Svěcení jara* zpaměti – a to ve svých osmdesáti letech! Boulezovo dirigování je charakteristické precizností a velikým respektem k partituře, zároveň je však projevem skladatele, který vyhledává v díle jiných z vlastního hlediska zajímavé a mnohdy objevné momenty.

S Boulezovou dirigentskou činností je ovšem úzce spojena i činnost organizační: v roce 1976 založil Ensemble Intercontemporain, který se

stal vzorem pro další soubory tohoto druhu a vybudoval v Paříži *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM), který byl otevřen v roce 1977 a představuje jedno z nejdůležitějších světových hudebních center vůbec.

Jako dirigent a organizátor se Pierre Boulez vždy zasazoval o díla jiných. Vlastní díla a postoje pak ozřejmoval ve svých spisech. Mladistvý zápal šel někdy ruku v ruce s formulováním výbušných polemických textů, většina se jich však zabývá otázkami kompoziční techniky a současné hudební estetiky. Dnes patří tyto texty k základním dokumentům soudobého skladatelského myšlení.

Pierre Boulez je univerzální hudební osobností, jaká má v dějinách jen stěží obdoby – nejen vůdčí skladatelský zjev, ale také interpret prvního řádu, vynikající teoretik a hudební spisovatel, význačný organizátor a propagátor soudobé hudby, zároveň i obdivovaný pedagog. Ze své generace, která byla velmi silná a po druhé světové válce rozvinula koncepci „Nové hudby“ do nevídané šíře, zůstává dnes jediný. Jeho jméno je symbolem kultivovaného a široce vzdělaného hudebníka, který dokázal prosadit nové myšlenky a uskutečnit je.

Z našeho pohledu si neobyčejně ceníme pozornosti, kterou věnoval dílu Leoše Janáčka, jehož jméno naše vysoká škola nese: bylo to zvláště triumfální vídeňské uvedení opery *Z mrtvého domu*, které zároveň znamenalo poslední operní provedení pod Boulezovou taktovkou. Samotný fakt, že Boulez zakončil svoji kariéru operního dirigenta nastudováním tohoto vrcholného dramatického díla 20. století, má snad v sobě trochu symboliky a je poctou pro samotného Janáčka. Janáčkovu dílu se však věnuje i nadále a k dalším nezapomenutelným počinům patřilo provedení *Sinfonietty* v New Yorku (2007) a *Glagolské mše* v Londýně (2008). Proto také u příležitosti slavnostního zahájení mezinárodního kolokvia „Leoš Janáček – culture européenne et création“, které se uskutečnilo v Paříži v dubnu 2008, převzal Pierre Boulez pamětní medaili Leoše Janáčka za šíření Janáčkovy díla ve světě. Dalo by se říci, že teprve trvalým zařazením Janáčkových skladeb do repertoáru Pierra Bouleze došlo k faktickému uznání Janáčka ve světovém hudebním kontextu.

Důkazem toho, do jaké míry byl donedávna Janáček často zkráceným způsobem definován na poli hudební historie, je příklad popisovaný Mila-

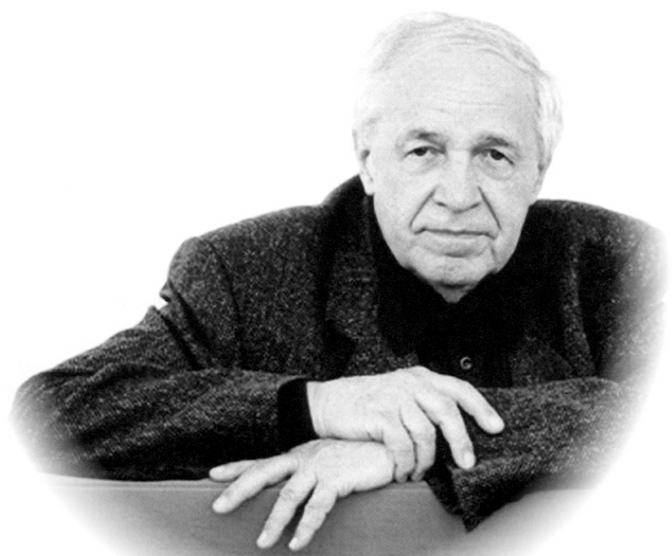
nem Kunderou v jeho knize „Můj Janáček“, kde nás spisovatel seznamuje s téměř šokujícím textem uvedeným pod heslem Janáček v nejrozšířenějším a zároveň nejserióznějším francouzském naučném slovníku Larousse. Slovník Janáčka charakterizuje víceméně podřadným, z našeho pohledu až nepochopitelným způsobem – zestručnělou formou si dovoluji slovník citovat: „Skladatel se oddával systematickému sběru lidových písní, jejichž míza živila nadále veškeré jeho dílo i jeho politické myšlení, jeho dílo je svou podstatou nacionální a etnické, jeho opery jsou prodchnuty socialistickou ideologií (?!), používá tradičních forem, otvírá nové obzory neobvyklými melodiemi, charakteristickými rytmy a barevnou instrumentací.“ Tato značně primitivní a v mnohém zavádějící charakteristika Janáčkovy osobnosti jistě nemůže nijak přispět k jeho světovému věhlasu a čtenáři bez znalosti věci může vkořenit řadu nesmyslných předsudků. Protikladem tohoto zkresleného uvažování je právě přístup Pierra Bouleze, který došel k poznání Janáčkovy díla ryze vlastní cestou a dokázal v dobách, kdy zvláště ve Francii nebyl skladatel téměř vůbec znám, zařazovat jeho skladby v kontextu děl nejvýznamnějších skladatelů 20. století. Později dokonce prosadil dramaturgii sestavenou výhradně z Janáčkových skladeb, jež byla uplatněna např. na již citovaném koncertě v londýnské Royal Albert Hall, kde Boulez tematicky propojil tři vrcholná skladatelova díla: *Sinfonietta*, *Capriccio* a *Glagolskou mši*.

Vážení přítomní, naše dnešní shromáždění se koná na takříkajíc posvátné půdě brněnského Besedního domu, který byl svědkem řady premiér Janáčkových skladeb, jakož i dirigentského a organizačního působení skladatele, svědkem celoživotního Janáčkovy zápasu o uznání svého díla. Je proto symbolické, že udělení titulu Doctor honoris causa Pierru Boulezovi probíhá právě ve zdech prodchnutých bohatou hudební historií, kde genius loci na nás dýchá z každého zákoutí tohoto domu. V této souvislosti nás rovněž napadají mnohé osobnostní paralely mezi Janáčkem a Boulezem – oba celý svůj život zaujímali novátorské a nekonvenční postoje, oba svou tvorbou významně a zcela originálně obohatili pokladnici hudby 20. století.

Závěrem mi dovoluji, abych Pierru Boulezovi popřál jménem nás všech v tomto sále i jménem široké kulturní veřejnosti pevné zdraví, do dalších let hodně síly a tvůrčí energie, radosti a naplnění z aktivního hudebního

života. Rovněž mi dovoďte, abych ukončil svou dnešní řeč větou, na které se snad všichni shodneme: Jsme šťastni, že Janáček našel v Boulezovi svého dirigentského génia, jsme šťastni, že Boulez objevil pro sebe našeho Janáčka.

doc. MgA. Vít Spilka  
děkan Hudební fakulty JAMU





Vážené dámy, vážení pánové,

čest, kterou mi dnes prokazujete, mi dává příležitost k zamyšlení nad tím, k čemu jsem velice citlivý: blízké souvislosti anebo relativně slabé vztahy, které existují mezi kulturami – v tomto případě, mezi kulturami hudebními. To vysvětluje důvod, proč jsem s velkým potěšením přijal vyznamenání, které je předmětem našeho dnešního setkání.

Jsem příslušníkem generace vychované převážně v době druhé světové války, to znamená v době katastrof a uzavření uvnitř hranic, což zapříčinilo, že komunikace mezi kulturami se stala v té době nesmírně obtížnou, téměř nemožnou. Každá země se pod tlakem své situace obrátila do svého nitra: výsledkem bylo, že tato výjimečná situace podmiňovala pohyb a výměny.

Po skončení války má generace, která dosáhla věku dvaceti let, hnána zvědavostí, usilovala především o jedno: vymanit se z tohoto uzavření, otevřít dokořán dveře vědomostem a znalostem, dozvědět se o jiných kulturách co se s nimi stalo. A tak se zrodil ten proslulý Darmstadt, kde se setkala mnoho různých národností, kde došlo ke konfrontaci tradic a náhledů. To byla ta nejlepší škola k získání trvalé otevřenosti ducha, přání objevovat, hledat a prohlubovat kulturní vztahy.

Vyznamenání, které mi dnes nabízíte, je udělováno právě ve městě spojeném speciálně s jedním jménem a s jednou kulturou. Samozřejmě, jedná se o Brno a o Janáčka – skladatele, kterého jsem objevil dosti pozdě, neboť během mých studií na pařížské Konzervatoři, a navzdory tomu, že mým profesorem byl Olivier Messiaen, člověk širokého duševního obzoru, nebylo ani zmínky o Janáčkově. Teprve mnohem později a náhodou jsem objevil ve spřátelené knihovně partituru *Zápisník zmizelého*. Po jejím přečtení jsem si uvědomil, ne-li širokost génia skladatele, v každém případě okamžitě jeho originalitu. Tímto způsobem jsem postupně objevoval další díla, která jsem buď naprogramoval, nebo hrál; posledním bylo „Z mrtvého domu“, realizované s režisérem Patrice Chéreau.

Čím více jsem se zabýval tímto dílem, tím více jsem k němu přilnul, pochopil jsem doslova jeho výjimečnost; určitý druh aerolitu, jehož podivnost i zvláštnost jsou fascinující. Jako všichni skladatelé tohoto formátu, kteří znovuvytvářejí kulturu a zároveň k ní nejsou zcela přizpůsobitelní.

A jestliže mají schopnost ovlivnit nasměrování myšlenek a hudební sensibility, zůstávají bez přímých následovníků, neboť jsou zcela výjimeční. Je třeba tuto zvláštnost vyhledávat, abychom k ní dospěli? Je jisté, že ve výzkumu existuje záměrná konstanta podrobená vůli, ale – a tak je tomu i v případě Janáčka – existuje také intuice, spontánnost, která výzkum nasměruje. Viděl jsem skici, ve kterých skladatel zaznamenává hluky přírody nebo modulace konverzace; pokouší se určitým způsobem dát do souladu, alespoň dočasně, dvě mluvy. Dle mého mínění právě v této umíněnosti, se kterou bere v úvahu běžné zdroje, které „zosobňuje“ na nejvyšší úrovni, tkví největší originalita Janáčkovy myšlení a vyjadřování.

Janáček je tedy fenomén ryze místní a zároveň je výjimečným představitelem univerzálnosti. Z tohoto hlediska je vzorem, kterému se málokdo vyrovná, kulturních dědictví, neboť kultury se neobávají žádných konfrontací a vzájemných výměn, naopak se tak stávají silnějšími a individuálnějšími právě díky tomuto co nejvíce otevřenému koloběhu myšlenek.

Již jsem vám to řekl: přijímám s velkou radostí čest, kterou mi dnes prokazujete, z celého srdce vám děkuji, ale také vám děkuji za obohacení mého vlastního kulturního dědictví.

Pierre BOULEZ  
Vídeň, červen 2009

přeložila Alexandra Noubelová

Madame, Monsieur,

l'honneur que vous m'accordez aujourd'hui me donne l'occasion de réfléchir sur un point auquel je suis particulièrement sensible : le lien de proximité ou la relation relativement faible qui existent entre les cultures – et, dans ce cas particulier, entre les cultures proprement musicales. Cela expliquera pourquoi j'ai accepté avec grand plaisir la distinction qui fait aujourd'hui l'objet de notre réunion.

Je fais partie d'une génération élevée en majeure partie pendant le temps de la seconde guerre mondiale, c'est-à-dire à une période de catastrophe et d'enfermement à l'intérieur de frontières, grâce à quoi la communication entre les cultures devenait excessivement difficile, voire impossible. Chaque pays, forcé par la situation, se repliait sur lui-même : ainsi le mouvement et les échanges étaient expliqués par une situation exceptionnelle.

Au sortir de la guerre, ma génération, ayant atteint le seuil des vingt ans, aspirait avant tout, poussée par la curiosité, à une chose : sortir de cet enfermement, ouvrir toutes grandes les portes de la connaissance, savoir ce qu'étaient les autres cultures, ce qu'elles étaient devenues. C'est ainsi que ce fameux Darmstadt est né, où ont pu se rencontrer beaucoup de nationalités différentes, où se sont confrontés traditions et points de vue : Cela a été la meilleure école pour acquérir à jamais une ouverture d'esprit, un désir de découverte, une recherche dans l'approfondissement des relations culturelles.

La distinction que vous m'offrez aujourd'hui se passe précisément dans une ville liée tout spécialement à un nom et à une culture. Bien sûr, il s'agit de Brno et de Janacek – un compositeur que j'ai découvert assez tardivement, car lors de mes études au conservatoire de Paris, et en dépit du fait que j'ai eu Olivier Messiaen comme professeur, un homme d'une grande ouverture d'esprit, le nom de Janacek n'était même pas évoqué. Ce n'est qu'assez tard et assez incidemment que j'ai découvert dans une bibliothèque amie une partition du *Journal d'un Disparu*. Dès que je l'ai lue, j'ai pu percevoir sinon l'étendue du génie du compositeur, en tout cas immédiatement son originalité. C'est ainsi que j'ai découvert peu à peu les autres œuvres que j'ai soit programmées, soit jouées, la plus récente étant

„de la maison des morts“ montée avec Patrice Chéreau comme metteur en scène.

Plus je suis allée dans l'exploration de cette œuvre, plus je m'y suis attaché, la trouvant, littéralement, exceptionnelle : une sorte d'aérolithe dont l'étrangeté et la singularité sont fascinantes. Comme tous les compositeurs de cette envergure, ils réécrivent une culture et en même temps lui sont jamais totalement assimilable. S'ils peuvent influencer la direction d'une pensée, d'une sensibilité musicale, ils restent sans descendance directe, car ils sont trop singuliers pour cela. Cette singularité, faut-il la rechercher pour y aboutir ? Il y a certes une constante volontaire dans la recherche, mais – et aussi bien dans le cas de Janacek – il y a également une intuition, une spontanéité qui aiguillent les recherches. J'ai vu certaines esquisses où le compositeur note soit des bruits de la nature, soit les inflexions de la conversation ; il essaye, en quelque sorte, de faire coïncider, ne serait-ce que temporairement, deux langages. C'est à mon sens, dans cette obstination à penser à des sources communes qu'il „personnalise“ au plus haut point, qu'on peut trouver l'originalité extrême de sa pensée et de son langage.

Janacek est donc un phénomène hautement local et en même temps il est un éminent représentant de l'universel. C'est à ce titre qu'il est un modèle rarement égalé d'un patrimoine des cultures, celles-ci n'ayant aucune peur des confrontations, des échanges, devenant plus fortes et plus individuelles du fait même de ce circuit des idées le plus ouvert possible.

Je vous l'ai déjà dit : j'accepte avec grand plaisir l'honneur que vous me faites aujourd'hui, je vous en remercie vivement, mais je vous remercie non moins d'avoir enrichi mon propre patrimoine culturel.

Pierre BOULEZ  
Vienne, juin 2009

## Pierre Boulez: Janáčkův čas ještě přijde

*Plná verze rozhovoru, který Pierre Boulez poskytl Českému rozhlasu 3 – Vltava během přestávky v přímém přenosu koncertu BBC Proms (15. srpna 2008), na němž v londýnské Royal Albert Hall provedl se Symfonickým orchestrem BBC Sinfoniettu, Capriccio a Glagolskou mši.*

*Jaké bylo vaše první setkání s hudbou Leoše Janáčka?*

V Paříži dávali inscenaci Komické opery Berlín – byla to Liška Bystrouška známého režiséra Waltera Felsensteina. Neměl jsem ale příležitost tuto inscenaci zhlédnout, tehdy jsem jen poprvé slyšel o Leoši Janáčkově. V Paříži se o něm vůbec nevědělo. Ani o jeho operách, ani o komorní nebo orchestrální hudbě. Nic od něj se tam nikdy nehrálo. Později jsem nastoupil k Symfonickému orchestru BBC, bydlel jsem u Williama Glocka (1908–2000, hudební kritik, pracovník BBC – pozn. red.), připravoval jsem koncerty a jednou jsem jen tak ze zvědavosti nahlížel do knihovny svého hostitele a objevil tam Zápisník zmizelého. Začetl jsem se a Janáčková hudba mě doslova dostala. Poté mě pozvali na jeden festival poblíž Paříže, měl jsem připravit několik koncertů, a tak jsem tuto skladbu zařadil na program jednoho z nich. Tenkrát se hrála ve Francii poprvé! Když jsem připravoval sezónu v New Yorku, jedním z témat byly „Národní školy v hudbě“, tzn. Dvořák, Musorgskij a rovněž Janáček. Uvedl jsem Lašské tance, které na mne ale v té době zase až tak nezapůsobily. Později jsem ale objevil Janáčkovu pozdní díla a ta ve mně vzbudila opravdu velký zájem. Sinfoniettu jsem vlastně poprvé hrál s newyorskými filharmoniky! Měli jsme ji dokonce i nahrávat, ale bylo to uprostřed zimy a ve studiu se netopilo, a hudebníci mi řekli, promiňte, ale když je pod nulou, nemůžeme hrát. To jsem uznal, a tak se nahrávka nikdy neuskutečnila. Janáčka jsem tedy strčil do šuplíku a čekal na nějakou další příležitost. Vybavuji si ještě jednu příhodu, pro změnu v Los Angeles. Před posledním koncertem sezóny mne na poslední chvíli požádali, jestli bych mohl změnit program, protože „deset trumpet je na konci sezóny pro náš rozpočet příliš“. Souhlasil jsem a zařadili jsme něco jiného. Ale už v té době jsem měl v hlavě program celý věnovaný Janáčkově. S Ensemblem Intercontemporain jsme poměrně často hráli jeho komorní hudbu a stejný program jako letos s BBC jsem uváděl poprvé s Orchestre de Paris před pěti lety. Glagolskou mši jsem

dirigoval ještě v jiné kombinaci v Chicagu, přičemž v první polovině koncertu jsme hráli Stravinského Symfonii pro dechy a Žalmovou symfonii a v druhé polovině Glagolskou mši Takový srovnávací program se mi líbí: na jedné straně intelektuální Stravinskij a na druhé straně temperamentní Janáček. Osvědčilo se to a na příští rok bych rád připravil něco podobného. Janáčková orchestrální hudba není ve Francii příliš známá a proto stojí za to ji uvádět. Srovnávací program Stravinskij–Janáček je pro publikum mnohem přitažlivější, než kdybyste dávali jen Janáčka samotného. Zatím. Myslím si nicméně, že Janáčkův čas ještě přijde. Znáám i jeho opery, minulý rok jsem s Patricem Chéreauem nastudovali Janáčkovu operu Z mrtvého domu. Uvedli jsme ji ve Vídni, v Amsterdamu a na festivalu v Aix-en-Provence a sklídila velký úspěch. Lidé si myslí, že Janáčková poslední opera je trochu nudná, protože všechny postavy v ní jen vykládají o svém životě a není tu žádné drama. Ale ono tam je! Obtížnost díla spočívá v tom, a to mne lákalo, že obsahuje spoustu malých rolí a režisér musí všechny ty malé postavy nějak individualizovat (samozřejmě nepočítáme-li tři velké postavy, které vystupují do popředí). Minulý rok jsem si tuto operu opravdu vychutnal.

#### *Co vás přitahuje na Janáčkově hudební řeči?*

Není to úplně totéž, ale něco podobného, co cítím, když diriguji maďarského Bartóka. Neznám přesný význam slov a neznám přízvuk, proto se mnou v takových případech pracuje poradce, kterého se ptám, jak se to či ono má vyslovovat. U Bartóka i u Janáčka vnímám velmi těsný vztah mezi řečí, kterou mluví, a hudbou. Je to jedinečná a mimořádně pozoruhodná fúze mluvené řeči a řeči hudební. Stačí si jen prohlížet Janáčkovy zápisy nebo poznámky, které si dělal, když poslouchal, jak spolu lidé mluví, a sledovat, jak je transkriboval. Byl ve své snaze dostat se k nim co nejlíže skoro až posedlý. Takhle mluvili jeho současníci. Ale něco podobného najdete třeba i u Debussyho. Hudba Pelléa a Mélisandy vychází z transkripce francouzštiny, mezi mluvenou řečí a hudbou je velmi těsný vztah a těžko byste si tuto operu představili zpívanou třeba v němčině. Totéž platí o Wagnerovi. Posloucháte-li ho v italštině nebo francouzštině, je to až směšné. Ale to je tím, že v současnosti preferujeme původní jazykové verze. Třeba Musorgskij v angličtině by byl dnes nepředstavitelný. Ve Wagnerově autobiografii jsem četl, že když uváděli poprvé Tannhäusera v Paříži, Wagner nechtěl, aby se zpíval v němčině. Tr-

val na francouzštině, protože si přál, aby lidé rozuměli každému slovu. Dnes k tomu přistupujeme úplně jinak. Máme titulkovací zařízení, takže i když neumíte německy ani slovo, můžete všechno sledovat a nic vám neunikne. Wagner však byl tehdy absolutně neoblomný a trval na francouzském překladu. Příklon k novodobé praxi originálních jazykových verzí nastal poměrně nedávno. Vzpomínám si, že před válkou a ještě i těsně po ní se Verdiho opery zpívaly ve francouzštině. Hrály se jen opery cizích skladatelů a vždycky ve francouzštině. Všechny!

#### *Dá se o Janáčkově hudbě mluvit jako o moderní?*

Ano, Janáček je moderní zejména ve své pozdní tvorbě. V posledních letech svého života byl velmi vynalézavý a našel si vlastní cestu. Patří k těm autorům, kteří byli vždycky originální, ale vy musíte tu originalitu objevit a musíte ji objevovat postupně, chce to prostě čas. Janáček má nezaměnitelný slovník, počínaje „gramatikou“, neboli hudbou ve slovech, a konče instrumentálním zvukem. Souzvuky někdy tvoří skutečně překvapivé. Co se týče instrumentace, trombony má například ve velmi hluboké poloze a ve velmi malých intervalech – i v púltónech! Někteří hudebníci se mě dokonce ptali, jestli jsem si jistý, že je to správně. Nejsou na tento typ práce se zvukem zvyklí a překvapuje je to. Zřejmě se to dá vysvětlit prostředím, ve kterém se Janáček pohyboval, jeho vzděláním, určitě ho ovlivnila lidová hudba, kterou asi hodně poslouchal, ale není to napsáno špatně, je to zkrátka napsáno originálně. Musíte si dát záležet, což není vždycky úplně snadné, protože v některých polohách se nástroje vyjadřují obtížněji, ale pro originalitu jazyka i způsob jeho prezentace to stojí za to.

#### *Takže nejen mluvená řeč, ale i folklor...*

Folklor dozajista víc než cokoliv jiného. Například Stravinskij je ve srovnání s Janáčkem víc mezinárodní. Samozřejmě čerpá z nezaměnitelně ruských zdrojů, ale když srovnáte třeba jeho Svatby a hudbu z některých částí Sinfonietty, uslyšíte že obojí má lidové kořeny, ale ve Stravinského transformaci, která samozřejmě zní rusky, je zároveň výrazně patrná jeho osobnost. I Janáček vkládá do hudby svou osobnost, ale pořád zůstává blíže k folklornímu zdroji. Je to – chce se mi říci – více naivní, ale v dobrém slova smyslu. V Janáčkově přístupu je jistá nezkušenost (prostořekost – pozn. aut.) a ona

zmíněná naivita, které ne že by u Stravinského úplně mizely, ale jsou transformovány. A to je na Janáčkově právě to zajímavé. Vztah, který ještě není zničený, který je stále obecně patrný.

*Jak se k sobě mají Sinfonietta, Capriccio a Glagolská mše na jednom koncertě?*

Mám rád takový typ programu, kde můžete slyšet tři různé typy zvuku. Nejdřív Sinfonietta, kde mají zvýrazněnou roli žestě, zejména v první a poslední části. Je to nápadný zvuk, který jakmile jednou uslyšíte, už na něj nemůžete nikdy zapomenout. V tom je Sinfonietta mimořádná. Takže určitý nástrojový zvuk, orchestr, ale s velmi dominantními žesti. V Capricciu jsou zase žestě (plus flétna) a klavír. Jen sedm dechových nástrojů a je to něco úplně jiného. Když se řekne koncert pro levou ruku, tak si většinou hned představíte něco jako Ravela nebo Strausse, ale Janáčkově Capriccio je jiné. Tentýž žestový zvuk, ale v úplně jiném kontextu, jinak použitý. A Glagolská mše – to je velký sbor, čtyři sólisté, celý orchestr, obsazením spíše běžný, bez výrazných žestů. Zvukově je to zase něco úplně jiného, protože vokální zvuk je natolik rozdílný od zvuku nástrojového, že tu povstává jiný svět. Všechny tři skladby tvoří vyvážený celek, a navíc jsou si blízké datem vzniku. Když jsem se zabýval operou Z mrtvého domu, myslel jsem na to, že udělám koncertní paralelu k inscenaci – koncert z posledních Janáčkových děl. Vezměte si Sinfoniettu, Glagolskou mši a klavírní Capriccio – tato tři díla obsahují tutéž hudbu, a navíc jsou si blízká i tematicky, rytmicky atd. Některé motivy a postupy můžete najít i v Mrtvém domě čili to není jen záležitost pojetí, ale je to otázka výrazu, respektive slovníku těchto skladeb.

*Capriccio není často hraná skladba. Proč myslíte, že není známější?*

Protože klavíristé si většinou řeknou, když koncert, tak s celým orchestrem. Je to vlastně spíš komorní hudba než opravdový koncert, i když klavírní part je velmi sólistický a velmi důležitý. Můj názor je ten, že velké sólisty tato skladba neláká proto, že ji nepovažují za dostatečně hodnou jejich formátu. Já osobně mám rád sólisty, kterým na tom nezáleží a kteří například rádi hrají Bergův Komorní koncert.



*Vnímáte Glagolskou mši jako osobní poselství skladatele, nebo jako náboženské dílo?*

Janáček byl vlastenec, ve své době bojoval – samozřejmě ne se zbraní v ruce – za uznání nezávislosti své země. V roce 1918 k tomu skutečně došlo a vzniklo nezávislé Československo. Já si myslím, že Janáček chtěl tento akt podpořit nějakým zásadním dílem a mše mu k tomu možná připadala adekvátní. Nemusí to být nutně hudba liturgická, je těžké to takto říkat, protože Glagolská mše obsahuje okamžiky odevzdání, reflexe, okamžiky, které jsou velmi hluboké a je možné je chápat religiózně, ale je to náboženství bez Boha – i tak to může být. Janáček chtěl oslavit nezávislost své země, a tak napsal mši – proč ne? Koneckonců výraz mše se dá chápat i v obecné rovině. Samozřejmě kdyby to mělo být něco pro budhistický chrám, myslím, že by mě to moc nezajímalo. Ostatně Stravinského Žalmová symfonie je také náboženská hudba, ale pro koncertní síň, ne pro chrám. Vezměte si mého učitele, Oliviera Messaiena: napsal spoustu hudby s řekněme náboženským pozadím, ale nikdy, nikdy nenapsal skladbu, která by měla přímo co do činění s bohoslužbou. Nikdy! Takže skladbu lze jako náboženskou chápat vzhledem k různým cílům a z různých úhlů pohledu. Já ten úhel pohledu respektuji, a protože nerozumím slovům přímo, mohu si představovat celou řadu jiných duchovních vazeb. Domnívám se, že podstatou duchovna je reflexe sebe sama. Právě takovou reflexi Glagolská mše obsahuje a to je pro mě to hlavní.

*Jak moc skladbu změnila Wingfieldova revize?*

Tolik zase ne. Pravda je, že Glagolská mše vyšla tiskem až po autorově smrti – jako všechny jeho pozdní skladby. S operou *Z mrtvého domu* byly úplně stejné problémy. Nezapomeňte, že skladba byla poprvé provedena v Brně ve dvacátých letech. Člověk si dovede představit, že hudebníci byli v té době postaveni před problémy, které prostě nedokázali chápat. A chudák Janáček musel řešit, co dělat, aby se dílo dalo provést. Ve třetí větě je pasáž v 5/4 taktu a ještě ke všemu v moderatu. Dnes je to v pořádku, ale v Janáčkově době bylo nutno 5/4 takt zredukovat na čtyřdobý, protože sbor by to jinak nezaspíval. A tak Janáček ten rytmus obětoval a autoři nové edice 5/4 takt později znovu zavedli. Jsou tam i jiné věci. V jedné části jsou tři tympanisté, což je docela hodně. Já si myslím, že tehdy, snad v Praze nebo kde, se hrál Berliozovo *Rekviem*, kde je hodně tympánů. Janáčkoví se to líbilo, a tak obsadil rov-

než hodně tympanů. Ale možná, že pódium bylo příliš malé, co já vím, a za druhé, ještě nebyly akordické tympany, nýbrž tympany starého typu. Janáček tympany obětoval, protože je pravděpodobně nemohl sehnat. Neříkám, že to tak je, jenom se domnívám. A tak se tympanů vzdal a nějaký čas to tak zůstalo. Když Janáček zemřel, jeho žáci poslali požadavky na změny vydavateli do Vídně. Taková byla geneze obsazení tympanů v Glagolské mši. Vynutily si ji okolnosti, protože situace byla příliš obtížná anebo nástroje byly nedostupné. Je nezbytné vrátit skladbě její původní podobu, například druhé orchestrální větě, kde jsou polymetrické plochy (tří-, pěti- a sedmidobé metrum). Představte si to v Brně v polovině 20. let! Jak by se tehdejší hudebníci s takovými složitostmi vypořádali? Takt se tedy zredukoval na třídobý, aby se skladba dala snáze provést. Ani dnes to není jednoduché, ale je to mnohem snazší než tenkrát. Dovedu si představit, že v Janáčkově době to byl opravdu problém. Skladatel z dané situace určitě neměl radost, ale musel se s ní smířit.

*Po vaší společné inscenaci opery Z mrtvého domu s režisérem Patricem Chéreauem jste se nechal slyšet, že už nebudete dirigovat žádnou operu. Proč?*

Mám pro to velmi prostý důvod. Práce na inscenaci mě nesmírně těšila a rád jsem pokračoval s Chéreauem v tom, s čím jsme začali před třiceti lety v Bayreuthu s Wagnerovým Prstenem a v Paříži s Lulu, ale zabere to strašně moc času. Na koncertní vystoupení se připravujete tři, čtyři, pět, nanejvýš šest dní, pak koncert uvedete, odehrajete ho dvakrát třikrát a dost. U operní inscenace chci být od samého začátku. Pracuji s režisérem, ne že bych se mu do toho pletl, ale sleduji jeho práci. Někdy mám připomínky, třeba když si myslím, že takhle nebo jinak to nebude úplně přesně fungovat, že je tam třeba příliš mnoho hudby nebo naopak málo a podobně. Vzhledem k tomu, že se tak dobře známe, hodně o všem diskutujeme a probíráme vše do nejmenších detailů. Když režisér řekne, že tempo, které hudbě dávám, není pro určitou scénu vhodné, musím o tom přemýšlet. Znovu a znovu se dílem zabýváme, trávíme společnou práci měsíc, jsme spolu dvakrát denně, někdy i víc, a neděláme nic než to. Minulý rok jsem strávil měsíc přípravami, pak se třikrát uskutečnila představení, celkem deset nebo jedenáct představení v různých městech. Vždycky se musíme adaptovat na divadlo, a to jsou dva nebo tři měsíce mého života a víte, kolik mi je, a tak už to musím brát s rozvahou.

*U nás se říká v nejlepším přestat.*

Rád bych z toho kolotoče vystoupil tak, abych zanechal dobrý dojem. Aby se nedalo říct, že to byl propadák. Tohle propadák nebyl, což mne těší a můžu se rozloučit.

*Rozhovor připravila Wanda Dobrovská*

*S laskavým svolením redakce převzato z Opus musicum, 2008, č. 5, s. 43–45.*



Mimořádný tisk Janáčkovy akademie múzických umění v Brně  
K vydání připravilo a vytisklo Ediční středisko JAMU  
Brno, červen 2009