

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

DIZERTAČNÍ PRÁCE

2012

Vítězslav MIKEŠ

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav východoevropských studií

Filologie – slovanské literatury

Vítězslav M i k e š

**Hudba a text v dílech Broniuse Kutavičiuse
a Sigitase Gedy**

**Music and Text in the Works by Bronius
Kutavičius and Sigitas Geda**

Dizertační práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Mária Kusá, CSc.
Konzultant: Prof. Giedrė Lukšaitė-Mrázková

2012

Prohlašuji, že jsem tuto dizertační práci napsal samostatně na základě pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 25. dubna 2012

Vítězslav Mikeš

OBSAH

PŘEDMLUVA	6
1. ÚVOD	8
1.1 Volba tématu a vymezení předmětného pole. Struktura práce, cíle a metody	8
1.2 Stav bádání	11
1.3 Hudba Broniuse Kutavičiuse a poezie Sigitase Gedy v českém prostředí	15
1.3.1 Bronius Kutavičius v kontextu česko-litevských hudebních vztahů 20. století	15
1.3.2 Tabula rasa aneb O (ne)překladech díla Sigitase Gedy do češtiny	18
2. HUDEBNÍ A LITERÁRNÍ (BÁSNICKÝ) KONTEXT	19
2.1 Skladatelská generace 60. a 70. let v zemích postsovětského teritoria – nástin	19
2.2 Skladatelská generace 60. a 70. let v litevské hudbě	29
2.3 Litevská vokální a vokálně-instrumentální hudba	30
2.4 Litevská poezie 60.–80. let	32
3. BRONIUS KUTAVIČIUS – SIGITAS GEDA	34
3.1 Fascinace skladatele slovem	34
3.2 Bronius Kutavičius	36
3.2.1 Nástin tvůrčího vývoje Broniuse Kutavičiuse	36
3.1.1.1 Otázka periodizace Kutavičiusovy tvorby	40
3.2.2 Vybrané aspekty tvorby Broniuse Kutavičiuse	41
3.2.3 Texty v dílech Broniuse Kutavičiuse	44
3.3 Sigitas Geda	48
3.3.1 Vybrané aspekty básnické tvorby Sigitase Gedy	48
3.3.2 Gedovy texty v hudbě	50
3.4 Hudba: Bronius Kutavičius – Text: Sigitas Geda	53
3.4.1 <i>Beránčí stopy</i> (Avinuko pėdos, 1968)	60
3.4.2 <i>Malé představení</i> (Mažasis spektaklis, 1975)	68
3.4.3 <i>Poslední pohanské obřady</i> (Paskutinės pagonių apeigos, 1978)	77
3.4.4 <i>Magický kruh sanskrtu</i> (Magiškas sanskrito ratas, 1990)	87

3.4.5 <i>Epitaf uplynulému času</i> (Epitafija praeinančiam laikui, 1997–1998) – <i>Utrpení Johanky z Arku</i> (Žanos d' Ark aistra, 2009) – <i>Pět Sigitasových miniatur</i> (Penkios Sigito miniatiūros, 2009)	99
6. ZÁVĚR	110
7. PRAMENY A LITERATURA	113
ABSTRAKT	121
ABSTRACT	123

PŘEDMLUVA

Autor této dizertační práce se dlouhodobě zabývá litevskou kulturou, zvláště pak litevskou tzv. soudobou hudbu, kterou se snaží v České republice propagovat a popularizovat. Referuje o ní v různých kulturních a speciálně hudebních periodících (*HIS Voice, Harmonie, Opus musicum, A2* atd.), věnuje se jí coby externí spolupracovník Českého rozhlasu 3 – Vltava v pořadech uváděných na rozhlasových vlnách této stanice, usiluje však také (a možná hlavně) o to, aby litevská hudba zněla co nejčastěji v živém provedení na českých pódiiích (podařilo se mu to např. jako dramaturgovi na festivalech Hudební fórum Hradec Králové a Pražské premiéry nebo jako spolupracovníkovi pražského Orchestru Berg, během jehož koncertních sezón inicioval provedení řady litevských skladeb).

Při těchto aktivitách se autor snaží přistupovat ke sféře litevské soudobé hudby tak, aby ji postihl v co možná největší její šíři. Je však celkem logické, že v ní má svá preferovaná témata. Tím, které ho řadu let přitahuje nejvíce, je osobnost a tvorba skladatele Broniuse Kutavičiuse. Odsud už pak není daleko k samotnému tématu této dizertační práce, tedy vztahu hudby a textu v dílech tohoto skladatele na slova básníka Sigitase Gedy: ve většině Kutavičiusových skladeb jsou totiž přítomny zhudebněné texty a právě texty Gedovy mezi nimi zaujímají určité výsadní postavení. Vznik práce byl motivován snahou o hlubší poznání vzájemné „kooperace“ Kutavičiusovy hudby a Gedovy poezie. Autor si velice cení toho, že mohl v průběhu několikaleté práce nad touto dizertací konzultovat četné otázky přímo se skladatelem, současně lituje, že se mu to samé již nepoštěstilo v případě básníka, který v roce 2008 bohužel zemřel.

Autor absolvoval obor muzikologie (na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci), a ačkoli po několik semestrů studoval i litevský a ruský jazyk na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, je si vědom jistého omezení svých znalostí v oblasti literární vědy, které si byl nucen doplňovat převážně samostudiem. Zda se mu podařilo uchopit vztah hudby a slova v dílech výše uvedených tvůrců skutečně interdisciplinárně a „na úrovni“, nechává na posouzení čtenáře.

Své poděkování autor vyjadřuje všem, jimž vděčí za podporu, rady, připomínky, zprostředkování hůře dostupných materiálů atd., jmenovitě své školitelce Prof. PhDr. Márii Kusé, CSc., konzultantce Prof. Giedrė Lukšaitė-Mrázkové a předsedovi doktorské oborové rady Slovanských literatur Prof. PhDr. Vladimíru Svatoňovi, CSc., dále skladateli Broniusi

Kutavičiusovi a jeho ženě Dalii Kutavičienėové¹, Daivė Parulskienėové (bývalé ředitelce Litevského hudebního informačního a vydavatelského centra ve Vilniusu a v současné době kulturní atašé Litevské republiky v Londýně), Linasi Paulauskisovi (současnému řediteli Litevského hudebního informačního a vydavatelského centra), muzikoložce Doc. dr. Rūtė Stanevičiūtėové, skladatelce a muzikoložce Justė Janulytėové, literárnímu vědci Doc. dr. Giedriusi Viliūnasovi, Aušře Valančiauskienėové, Vaidė Braškytė Němečkové. V neposlední řadě by autor rád poděkoval své rodině za to, že mu umožnila práci dokončit.

¹ Ženská litevská příjmení v celé naší práci přechylujeme. Výjimkou jsou citace, kde tato příjmení ponecháváme v původní podobě.

1. ÚVOD

1.1 Volba tématu a vymezení předmětného pole. Struktura práce, cíle a metody

Skladatel Bronius Kutavičius (*1932), jeden z neoriginálnějších zjevů soudobé litevské hudby se zásadním vlivem na její dnešní podobu a směřování, dospěl ve své tvorbě ke svébytnému pojetí „minimalismu“, vycházejícího z litevských kořenů. Inklinuje k vokálně-instrumentální hudbě, ve svých skladbách zhudebňuje různé texty, mezi nimiž ovšem nápadně převládají verše významného litevského básníka Sigitase Gedy (1943–2008). Ty procházejí Kutavičiusovou tvorbou jako leitmotiv, přičemž se vyskytují zvláště v těch dílech, která jsou spjata s litevskou tematikou, což koresponduje s vysokou frekvencí odkazů k litevské historii, mytologii a folkloru v Gedově mnohohrstevnaté poezii.

Naše práce, jak naznačuje její název, představuje pokus o interdisciplinární uchopení vztahu hudby a textu v Kutavičiusových dílech na Gedova slova. Od počátku našeho bádání jsme byli přesvědčeni – s ohledem na význam obou autorů pro litevskou kulturu druhé poloviny 20. století² a také na rozsah i jistou specifičnost jejich tvůrčího kontaktu – o nosnosti tohoto tématu. Přesto se v průběhu jeho zpracovávání, s přibývajícimi poznatky a nabízejícími se možnostmi přístupu, náš pohled na ně měnil (přesněji: krystalizoval), podobně jistými proměnami procházela i metodologie.

V první řadě jsme si uvědomili, že tvůrčí kontakt obou autorů je v určitých aspektech výjimečný – ve zmíněné kvantitě (a s ní související žánrové rozmanitosti), dlouhodobosti, úzké spjatosti s kulturněhistorickým kontextem atd. Pochopili jsme, že by nebylo postačující, kdybychom se zaměřili výlučně na samotné skladby, pod nimiž jsou oba autoři podepsáni (jakkoli považujeme i tento přístup za naprosto legitimní). Hovoříme proto o fenoménu „Bronius Kutavičius – Sigitas Geda“. Tento fenomén jsme se snažili nahlížet z více perspektiv, přičemž jsme postupovali od obecnějších, kulturněhistorických otázek přes – více či méně schematické – pojednání o tvorbě každého z obou autorů zvlášť až ke konkrétním projevům jejich tvůrčího kontaktu, tedy k popisu vlastních Kutavičiusových vokálně-instrumentálních děl na Gedova slova. Při našem bádání jsme vedli v patrnosti značnou šíři možností, které interdisciplinární zkoumání vztahu hudby a literatury nabízí, inspirovali jsme se teoretickými či analytickými pracemi, které se problematikou tohoto vztahu zabývají (viz

² Tento význam mimo jiné podtrhují i monotematické konference zasvěcené S. Gedovi resp. B. Kutavičiusovi. Gedovská konference (*Sigitas Geda: pasaulinės kultūros atlietuvinimas* [Sigitas Geda: zlitevštění světové kultury]) proběhla krátce po básníkově smrti, v červnu 2009 ve Vilniusu. Konference věnovaná osobnosti a dílu Broniuse Kutavičiuse je naplánována na září 2012, uskuteční se v době skladatelových osmdesátých narozenin.

oddíl Literatura). Vzhledem ke specifičnosti a mnohovrstevnatosti „fenoménu Kutavičius – Geda“ jsme se nevydali cestou jedné konkrétní metody, nýbrž cestou využití různých metod. Věříme, že na základě námi zvoleného postupu se nám podařilo přiblížit k objektivnějšímu pochopení uvedeného fenoménu.

Při takovém pojetí bylo ovšem nutné dále zvážit otázku proporčnosti našeho textu, tj. jaký prostor v naší práci vymezit „hudební“ resp. „literární“ linii. Vokálně-instrumentální hudba představuje jeden z typů vztahů hudby a slova, který lze označit za plně rozvinutý průnik dvou uměleckých druhů (plně rozvinutý proto, že obě umění operují v této interakci se zvukovým materiálem³). Je přitom ale třeba mít na paměti, že „*průnik je sice vyložitelný jako výsledek interakce více druhů umění, avšak onticky zpravidla vystupuje (...) jako objekt jednoho určitého umění. (...). Plně vyvinuté průniky a symbiózy dvou umění jsou nakonec vždy primárně vřaditelné do jednoho z obou oborů: zhudebněný slovesný text se stává hudbou (...)* atp.“⁴ Z toho vyplývá, že skladatel je ten, kdo určuje výsledný tvar díla, v jehož rámci vystupuje text jako jeho více či méně důležitá složka. Toto dílo se pak primárně stává součástí hudebního kontextu. Z tohoto důvodu jsme se v naší práci, především v pasážích věnovaných obecnějším otázkám, zaměřili ve větší míře na hudbu (hudební kontext, tvorbu Broniuse Kutavičiuse). Precizněji formulovaný název naší práce by tak zněl: **„Bronius Kutavičius a vztah hudby a textu v jeho skladbách na slova Sigitase Gedy“**.

Práce je strukturována do tří větších oddílů, které jsou dále členěny do podkapitol. V úvodní části se zabýváme literaturou reflektující Kutavičiusovu resp. Gedovu tvorbu, dále v historické perspektivě načrtáváme stav s uváděním Kutavičiusových skladeb v Česku a zmiňujeme nelichotivou bilanci co se týče překladů Gedových textů do češtiny.

Druhý oddíl, který jsme nazvali „Hudební a literární (básnický) kontext“, představuje sondu do kulturně historických souvislostí týkajících se obou autorů. Pojednáváme o Kutavičiusově skladatelské generaci v zemích bývalého Sovětského svazu, zvláštní pozornost věnujeme témuž pokolení v litevské hudbě, samostatnou podkapitolu tvoří úvahy o litevské vokální a vokálně-instrumentální hudbě druhé poloviny 20. století. Neopomíjíme ani – jakkoli letmé – nastínění dobové situace v litevské literatuře, zejména v poezii.

Třetí, stěžejní část práce je koncipována, obrazně řečeno, jako dvě přibližující se cesty, které se poté v jistém momentě protnou: věnujeme se v ní zvlášť Kutavičiusově tvorbě a jejím vybraným aspektům, zvlášť dílu Gedovu (součástí pojednání o každém tvůrci jsou i

³ FUKAČ – POLEDŇÁK 1981: 70. Autoři práce připomínají, že na bázi interakcí hudba – slovesné umění, stejně jako hudba – scénická umění, „*se ovšem vytvářejí i méně vyvinuté průniky, jež lze charakterizovat jako různé případy symbiózy*“. Jako příklady uvádějí hry se zpěvem, činohru se scénickou hudbou, film atd. (Tamtéž: 71).

⁴ Tamtéž: 73.

podkapitoly, v nichž upozorňujeme na „negedovské“ texty v Kutavičiusových skladbách resp. na Gedovy texty zhudebněné jinými skladateli) a následně tvůrčí spolupráci obou autorů. Vytyčili jsme si za cíl vypátrat předpoklady tohoto kontaktu, pojmenovat jeho charakteristické rysy v obecné rovině a poté je ukázat v několika konkrétních dílech, jejichž výběr jsme podřídili snaze o reprezentativnost a objektivnost „vzorku“ (zvažovali jsme specifičnost, závažnost a žánrovou rozmanitost).

1.2 Stav bádání

Osobnosti a tvorbě Broniuse Kutavičiuse byly dosud věnovány tři rozsáhlejší monografické práce. První z nich vydala v angličtině pod názvem *Bronius Kutavičius. A Music of Signs and Changes* (Bronius Kutavičius. Hudba znaků a proměn) už v roce 1998 muzikoložka a klavíristka Raminta Lampsatisová⁵, která se vedle tradičního pojednání o životě a díle (v úvodní části knihy) pokusila také o začlenění tvorby Broniuse Kutavičiuse do světového kontextu na bázi sledování jejích společných rysů s hudbou jiných významných skladatelů – Johna Cage, Karlheinz Stockhausena, Arvo Pärta, Steva Reicha, Louise Andriessena, Giacinta Scelsiho, Oliviera Messiaena, Juliuse Juzeliūnase či dokonce jazzového experimentátora Sun Ra (sic!). V závěrečné obsáhlé části publikace Lampsatisová podrobně nahlíží problematiku symbolů v Kutavičiusově díle z hlediska různých teorií (Nelson Goodman, Charles Peirce, Ernst Cassirer, Susanne K. Langer, Charles Jung, Algirdas Julius Greimas ad.). Na práci je patrný dvojitý cíl, který si autorka vytyčila: na jedné straně je to snaha přiblížit Kutavičiusovu tvorbu nelitevskému publiku (s čímž koresponduje i zvolený jazyk publikace), na straně druhé je to pokus o hlubší pohled na některé její aspekty. Jako celek však práce Lampsatisové působí poněkud nesourodě, jejím nedostatkem jsou i faktografické nepřesnosti, které se v ní vyskytují.

Z roku 2001 pochází vědecky fundovaná monografie muzikoložky Ingy Jasinskaitė-Jankauskienėové *Pagoniškasis avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai* (Pohanský avantgardismus. Teoretické aspekty hudby Broniuse Kutavičiuse)⁶. Autorka se v této práci soustředila na skupinu Kutavičiusových děl ze 70. a 80. let 20. století (tzv. pohanská oratoria a dvě rané opery), v nichž dominují baltské pohanské a panteistické motivy a v nichž jsou obsaženy archaické rysy struktury rituálu a pohádky. V oratoriích je výzkumu podroben jejich hudebně rituální charakter na základě antropologických, strukturálních, sémiotických a jiných metod; opery I. Jasinskaitė-Jankauskienėová zkoumá z hlediska narativity jako systému a jako procesu, zevrubně se zabývá jejich diskursem, divadelní rovinou jejich výrazu.

Nesmírně cenná je publikace *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas* (Hudba Broniuse Kutavičiuse. Uplynulý čas), která vyšla v roce 2008 za editorství I. Jasinskaitė-Jankauskienėové. Jedná se o souborné vydání tří desítek důležitých, v mnoha případech již dříve časopisecky publikovaných textů o Kutavičiusovi z různých let a z pera různých autorů, kniha tak poskytuje jednak pluralitní pohled na skladatelovu osobnost a tvorbu, jednak

⁵ LAMPSATIS 1998.

⁶ JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ 2001b.

proměnu reflexe v čase⁷. Jednotlivé materiály jsou rozmanité povahy: zařazeny sem byly texty zabývající se obecnějšími otázkami Kutavičiuseva díla (mj. Vita Gruodytėová: *Bronius Kutavičius – modernus, postmodernus ar avangardinis kompozitorius?* [Bronius Kutavičius – moderní, postmoderní nebo avantgardní skladatel?, 2007], Vytautas Landsbergis: Lietuviško fakyro žydinti nostalgija. Apie B. Kutavičiaus kūrybą [Kvetoucí nostalgie litevského fakíra. O tvorbě B. Kutavičiuse, 1979⁸], Osvaldas Balakauskas: *Būdas Kutavičius* [Případ Kutavičius, 1988], vzhledem k tématu naší práce musíme zmínit esej literární vědkyně Viktoriji Daujotytėové *Bronius Kutavičius: pastovios preformos ir kintančios formos* [Bronius Kutavičius: ustálené preformy a měnící se formy] atd.). V knize dále najdeme teoretické a analytické studie věnované dílčím aspektům Kutavičiusevy tvorby případně jednotlivým dílům (Jūratė Landsbergytė: *Laikas Broniaus Kutavičiaus muzikoje* [Čas v hudbě Broniuse Kutavičiuse], Donatas Katkus: *Broniaus Kutavičiaus „Anno cum tettigonia“* [„Anno cum tettigonia“ Broniuse Kutavičiuse, 1984], Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė: *Apie liaudies muzikos kodus* [O kódech lidové hudby], Inga Jasinskaitė-Jankauskienėová: *Scenos kūrinių autsaideriai* [Outsideři scénických děl], Šarūnas Nakas: *„Lokio“ metamorfozės* [Metamorfózy „Lokyse“, 2003], Rūta Gaidamavičiūtėová: *Chorinės dainos vaikams* [Sborové písně pro děti, 2004], Rytis Mažulis: *Broniaus Kutavičiaus kanono technika* [Kutavičiuseva technika kánonu], Gražina Daunoravičienėová: *Choralų bokštai istorinių vizijų skliautuose: modeliai ir metaforinis ženklėjimas* [Věže chorálů v souhrnech historických vizí: modely a metaforické označování] atd.). Pohled na skladatele dotvářejí také rozhovory s ním, vzpomínky samotného Kutavičiuse a několika osobností s ním spřízněných. Vítanou součástí publikace je i příloha obsahující soupis Kutavičiusevých děl, seznam jejich notových vydání a nahrávek a také rozsáhlou bibliografii o skladateli.

Vedle textů zahrnutých do sborníku vzpomenutého v předchozím odstavci existuje samozřejmě řada dalších statí reflektujících Kutavičiusevu tvorbu – od vědeckých studií věnovaných jejím vybraným aspektům přes kritiky a recenze až po informativní články. Z badatelů, kteří se Kutavičiusevou tvorbou zabývali či zabývají dlouhodobě, je třeba vyzdvihnout zejména již zmíněné R. Gaidamavičiūtėovou, I. Jasinskaitė-Jankauskienėovou, V. Landsbergise, Š. Nakase, D. Račiūnaitė-Vyčinienėovou, G. Daunoravičienėovou, J.

⁷ JASINSKAITĚ-JANKAUSKIENĚ (ed.) 2008. Podobně monograficky koncipované sborníky jsou v litevské muzikologii poměrně běžnou a chvályhodnou praxí. Vyšly takto např. práce věnované dvěma skladatelům Kutavičiusevy tvůrčí generace – Osvaldasi Balakauskasovi (GAIDAMAVIČIŪTĚ [ed.] 2000) a Feliksasi Bajorasovi (DAUNORAVIČIENĚ, G. [ed.]: *Feliksas Bajoras: viskas yra muzika* [Feliksas Bajoras: vše je hudba]. Vilnius : Artseria, 2002.), stejně tak litevská muzikologie prezentovala litevské klasiky (počínaje Mikalojusem Konstantinase Čiurlionisem přes Jeronimase Kačinskase a Vytautase Bacevičiuse až po Julijuse Juzeliūnase) i současné tvůrce mladších pokolení (Vidmantas Bartulis).

⁸ Data v tomto výčtu uvádíme pouze v případě dříve publikovaných statí.

Landsbergytėovou, R. Lampsatisovou, dále L. Paulauskise, A. Nakienėovou ad. Nemale pozornosti se dílo Broniuse Kutavičiuse těší v sousedním Polsku, kde se na ně v rámci své specializace na litevskou hudbu zaměřuje zvláště muzikolog Krzysztof Droba.

V českém prostředí se Kutavičiusově tvorbě obšírněji dosud nikdo nevěnoval, několik článků (popularizačně naučného charakteru), recenzí a pojednání v rámci širších témat o ní napsal pouze autor této práce, který publikoval i dva rozhovory se skladatelem – výběr z těchto publikovaných textů viz oddíl Bibliografie.

Vzhledem k závažnému postavení textů v Kutavičiusově tvorbě je logické, že verbální složka děl je v pracích o tomto skladateli pojednávána nezřídka, většinou však jen okrajově při sledování jiných badatelských cílů (viz např. monografie R. Lampsatisové a I. Jasinskaitė-Jankauskienėové). Speciálně vztahu hudby a slova v jednom konkrétním díle se věnovala např. V. Katinienėová⁹, na některé aspekty poukázaly v rámci svých výzkumů o vztahu hudby a textu v litevské hudbě druhé poloviny 20. století R. Gaidamavičiūtėová¹⁰ či J. Janulytėová¹¹. Téma „Kutavičius – Geda“ v míře, jakou by si zasloužilo, dosud zpracováno nebylo.

O Sigitasi Gedovi se první samostatné knižní publikace objevily teprve nedávno: po básnickově smrti vydala Viktorija Daujotytėová monografii *Tragiškasis meilės laukas: apie Sigitą Gedą: iš poezijos, užrašų, refleksijų* (Tragické pole lásky: o Sigitasi Gedovi: z poezie, zápisků, reflexí)¹². Třebaže se nám s touto knihou nepodařilo seznámit, můžeme předpokládat, že V. Daujotytėová v ní vycházela ze svých dřívějších monografií a studií o litevské literatuře, v nichž se Gedovou tvorbou zabývala a z nichž některé uvádíme v Bibliografii. Při psaní naší práce jsme nemohli využít ani další knihu monograficky zasvěcenou Gedovi: sborník textů ze zmíněné konference (doplněných o další materiály) *Sigitas Geda: pasaulinės kultūros lietuvinimas* (Sigitas Geda: litevskost světové kultury), který vyšel za editorství Antanase Andrijauskase¹³.

Obšírněji se Gedou zaobíral Rimantas Šilbajoris, mj. v knize *Netekties ženklai. Lietuvių literatūra namuose ir svetur* (Příznaky ztráty. Litevská literatura doma a v zahraničí)¹⁴, kde podrobil rozboru básnickovy rané texty. Z dalších badatelů, kteří se

⁹ KATINIENĖ 1986.

¹⁰ GAIDAMAVIČIŪTĖ 2001a, 2004.

¹¹ JANULYTĖ 2004.

¹² DAUJOTYTĖ, V.: *Tragiškasis meilės laukas: apie Sigitą Gedą: iš poezijos, užrašų, refleksijų*. Vilnius : Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2010.

¹³ ANDRIJAUSKAS, A. (ed.): *Sigitas Geda: pasaulinės kultūros lietuvinimas* (Rytai-Vakarai: Komparatyvistinės studijos X). Vilnius : Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010.

¹⁴ ŠILBAJORIS 1992.

zabývali různými aspekty Gedovy tvorby, připomeňme alespoň jmenovitě Stasyse Mostauskise, Skirmantase Valentase, Rimantase Kmitu, Gitanu Notrimaitėovou¹⁵ ad.

V českém prostředí Sigitase Gedu reflektoval např. Radegast Parolek v knize *Litevská literatura. Vývoj a tvůrčí osobnosti* (1996)¹⁶, středně dlouhé heslo o Gedovi napsala do *Slovníku pobaltských spisovatelů* Alena Vlčková¹⁷.

¹⁵ G. Notrimaitėová je autorkou monografie *Atminties imperatyvai* [Imperativy paměti]. Vilnius : Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010, v níž se věnuje poezii Sigitase Gedy a Judity Vaičiūnaitėové.

¹⁶ PAROLEK 1996: 90–91.

¹⁷ SLABIHOUDOVÁ – ŠTOLL – VLČKOVÁ 2003.

1.3 Hudba Broniusa Kutavičiuse a poezie Sigitase Gedy v českém prostředí

1.3.1 Bronius Kutavičius v kontextu česko-litevských hudebních vztahů 20. století

Množství příležitostí slyšet hudbu Broniusa Kutavičiuse v České republice celkem věrně koreluje s otázkou česko-litevských hudebních vztahů v jejich historické perspektivě. Je zřejmé, že tyto vztahy nikdy nedosahovaly takové intenzity jako kontakty české hudby například s hudbou našich sousedních zemí nebo v posledních letech s hudbou americkou; stejně tak jejich význam je v naznačeném srovnání zdánlivě zanedbatelný. To se však může jevit především z českého pohledu; některé kapitoly těchto vztahů, které pro českou muzikologii představují spíš okrajové jevy, jsou totiž významnou součástí historie litevské hudby – stačí připomenout působení českých hudebních pedagogů Rudolfa Liehmana v Rokiškis při dvoře hraběcího rodu Tyzenhauzů nebo Josefa Maška v Rietavas při dvoře Bogdana Ogińského na přelomu 19. a 20. století¹⁸. I z tohoto důvodu je povědomí o české hudbě v Litvě větší a česká hudba tam také zní častěji než litevská v Česku.

Z hlediska hudby, která bývá označována adjektivy jako „moderní“, „nová“ či „soudobá“, se česko-litevské vztahy rozvíjely ve třicátých a čtyřicátých letech zásluhou dvou modernisticky smýšlejících skladatelů Jeronimase Kačinskase (1907–2005) a Vytautase Bacevičiuse (1905–1970). První jmenovaný studoval na Pražské konzervatoři, kde docházel na hodiny k Aloisi Hábovi a pod jeho vlivem se nadchnul pro čtvrttónovou hudbu, kterou poté aktivně propagoval i v Litvě¹⁹. Bacevičius se v letech 1936 a 1937 opakovaně prezentoval jako klavírista na pražských koncertních pódiiích a v rozhlase, kde mimo jiné českému publiku představil i vlastní tvorbu (*Klavírní koncert č. 1*). Na přelomu čtyřicátých a padesátých let, kdy už žil v americkém exilu, na dálku spolupracoval s Hábovým kvartetem, díky němuž u nás ve světových premiérách zazněly dva Bacevičiusovy kvartety – *Druhý* (1949) a *Třetí* (1951). Houslistovi Hábova kvarteta, Dušanu Pandulovi, pak Bacevičius věnoval také svůj *Koncert pro housle a orchestr*, premiérováný u nás v roce 1952²⁰.

¹⁸ V této podkapitole uvedeme jen několik příkladů česko-litevských hudebních vztahů, přičemž se zaměříme jen na „skladatelskou“ linii těchto vztahů (pomíjíme zcela linii „interpretační“ – studium litevských hudebníků v České republice, pedagogické působení českých interpretů v Litvě apod.). Podrobněji se touto problematikou zabývají např. práce PALIONYTĚ, D.: Česká skladatelská škola a cesty litevské profesionální hudby. In: ŘEHÁČEK, L. – ŠVEC, L. (red.): *Česko-litevské vztahy v průběhu staletí*. Praha : Univerzita Karlova, 1998 s. 107–110 nebo MIKEŠ, V.: Czech-Lithuanian Music Contacts in the 19th and 20th Centuries. *Czech Music*, 2002, č. 3, s. 6–7.

¹⁹ O Kačinskasovi a jeho kontaktech s českou hudbou viz PETRAUSKAITĚ, D.: *Jeronimas Kačinskas. Gyvenimas ir muzikinė veikla* [Jeronimas Kačinskas. Život a hudební činnost]. Vilnius : Baltos lankos, 1997.

²⁰ O Bacevičiusových kontaktech s českým hudebním prostředím viz NARBUTIENĚ, O. (ed): *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra. I tomas* [Vytautas Bacevičius. Partitura života. I. díl]. Vilnius : Petro ofsetas, 2005, zde

V době existence socialistického východního bloku vznikaly kontakty zejména na základě výměnných koncertních zájezdů, které však probíhaly většinou za přísného dohledu moci, takže k ambicióznějším spolupracím docházelo zřídka. Příklad jedné takové spolupráce se zrodil v sedmdesátých letech, kdy Akademické pěvecké sdružení Moravan, tehdy přední české sborové těleso vedené sbormistrem Josefem Veselkou, podniklo zájezd do Pobaltí. Jako varhaník se sborem cestoval Miloslav Buček (*1931), který se seznámil se skladatelem Juliusem Juzeliūnasem (1916–2001). Ten mu k uvedení nabídl několik svých skladeb včetně *Koncertu pro varhany, housle a smyčcový orchestr*, který Buček následně skutečně provedl v tehdejší Gottwaldově (dnešním Zlíně) a v Praze. Z těchto kontaktů vzešel také Juzeliūnasův úmysl zkomponovat symfonii pro varhany a orchestr (z čehož je zjevné, že počítal s obsazením Bučka), ovšem tento záměr skladatel nakonec pozměnil a dvouvětou *Pátou symfonií* z roku 1982, jíž dal ve výsledné podobě programní název *Lygumų giesmės* (Písně rovin), zkomponoval na texty litevských sutartinės pro ženský sbor a smyčcový orchestr.

V sovětské éře přesto česko-litevské hudební vztahy, nadějně se rozvíjející v meziválečném období, poněkud ochladly. Důležitou, a dost možná nejdůležitější roli tu sehrál aspekt, který dobře vystihuje zkušenost Giedrė Lukšaitė-Mrázkové, původem litevské cembalistky, varhanice a profesorky na pražské Hudební akademii múzických umění, která žije od roku 1976 v Praze: „*Předtím než získala Litva nezávislost v roce 1991, byla pro valnou většinu Čechů ‚Ruskem‘. A jestli v rámci ‚Ruska‘, tedy Sovětského svazu, existovaly další národy se svými kulturami, to tu v podstatě vnímal málokdo. (...) Já jsem přece nemohla každému na setkání vysvětlit, že všechno je mnohem složitější. Tudíž ta averze, kterou jsem samozřejmě chápala, neboť my jsme ji vůči sovětskému Rusku cítili také, způsobila, že litevské skladby byly pocíťovány jako ‚povinné‘ ze Sovětského svazu. Řekla bych tedy, že to bylo spojeno velice silně s politickou stránkou. V úzkém kruhu jsem mohla něco vysvětlit a předvést nějaké skladby, ale jinak to bylo bráno, jako bych demonstrovala Sovětský svaz.*“²¹

Za takto naznačené situace nepřekvapí, že Kutavičiusova hudba u nás před pádem tzv. železné opony, pokud je nám známo, zazněla koncertně jen jednou, v roce 1974, kdy byla v rámci večera věnovaného soudobé litevské hudbě uvedena jeho *Sonáta* pro violu a klavír²².

zvláště: KATKUS, D.: Vytauto Bacevičiaus ryšiai su Čekija pokario metais [Vztahy Vytautase Bacevičiuse s Českem v poválečných letech], s. 206–210.

²¹ MIKEŠ, V.: From the Land of Amber and Song to Prague. Rozhovor s G. Lukšaitė-Mrázkovou. *Czech Music*, 2003, č. 1, s. 2–4.

²² Viz recenzi v časopise Hudební rozhledy (-FX- 1974: 104). Spolu s Kutavičiusovou *Sonátou* byla provedena díla Juliuse Juzeliūnase (*Smyčcový kvartet* č. 3 „9 dopisů a post scriptum“ [„9 laiškai ir post scriptum]), Vytautase Jurgutise (*Dechový kvintet*), Vytautase Montvilys (*Trojúhelníky* [Trikampiai] pro flétnu a klavír),

Dvakrát se však objevila na gramofonových deskách: v roce 1978 u nás vyšla skladba *Na břehu* (Ant kranto) pro soprán a čtyři violy a roku 1989 varhanní sonáta *Ad patres*²³.

Ani po roce 1989 nemůžeme koncertní uvádění Kutavičiusových skladeb v českém prostředí označit jinak než za epizodická, třebaže s tím, jak se tvorba tohoto skladatele stávala stále více součástí světového hudebního kontextu, začala na českých pódii znít přece jen o něco častěji. Například Kutavičiusovu komorní skladbu *Hodiny minulosti* (Praities laikrodžiai) do programu svého abonentního koncertu pořádaného 31. ledna 1992 v Praze zahrnul český ansámbl Agon. Tento soubor se ve svém repertoáru zaměřoval na světovou a českou avantgardu, oblíbil si minimalismus a hudbu tomuto směru blízkou (např. tvorbu estonského autora Arvo Pärta), proto se zdá být logické, že Kutavičius, tíhnoucí k minimalistické estetice, pozornosti tohoto ansámblu neunikl. V roce 1994 na brněnském festivalu Expozice nové hudby byla na koncertě konaném 4. října a nazvaném „Nové cesty duchovní hudby“ uvedena kompozice *Prutena* pro housle, varhany a zvony (v podání Marie Gajdošové, Petra Koláře a Dana Dlouhého). O rok později (20. května 1995) vystoupil na festivalu Pražské jaro Vilniuský ansámbl pro novou hudbu (Vilniaus naujosios muzikos ansamblis) pod uměleckým vedením Šarūnase Nakase a představil několik děl litevských skladatelů – vedle skladeb Rytise Mažulise, Algirdase Martinaitise, Osvaldase Balakauskase a zmíněného Nakase zaznělo též Kutavičiusovo oratorium *Z kamene Jatvėhū* (Iš jotvingių akmens). Záslouhou českého souboru Ensemble MoEns mohli posluchači v Praze 27. listopadu 2002 na koncertě věnovaném skladatelům z východní Evropy slyšet Kutavičiusovu komorní skladbu *Erotiky* (Erotikos)²⁴.

Soudobou pobaltskou hudbu v České republice v posledních letech nemálo propaguje pražský Orchestr Berg, který v rámci svých abonentních koncertů od Broniuse Kutavičiuse provedl *Severní brány* (Žiemių vartai) v roce 2009 (9. března) a hudbu k Dreyerovu němému filmu *Utrpení Panny orleánské* v roce následujícím; film spolu s Kutavičiusovou hudbou uvedl orchestr – za osobní účasti autora – hned dvakrát: 31. března a 1. dubna 2010 (pět měsíců po světové premiéře ve Vilniusu) v pražském kině Lucerna v rámci filmového festivalu Febiofest.

Připomeňme také, že s jistou frekvencí se Kutavičiusovy skladby objevují v pořadech věnovaných soudobé hudbě na stanici Český rozhlas 3 – Vltava a že v roce 2006 byla

Feliksase Bajorase (*Suita sloves* [Veiksmadžodžiu siuita] pro smyčcový orchestr) a Vytautase Barkauskase (*Kontrastní hudba, op. 19* [Kontrastinė muzika] pro flétnu, violoncello a bicí nástroje).

²³ První uvedená skladba vyšla na LP *Soudobá sovětská hudba* v roce 1978 (Panton 110730); nahráli ji Libuše Márová (zpěv), Lubomír Malý, Václav Junek, František Ševčík, Pavel Janda (violy). Varhanní sonáta *Ad patres* vyšla na stejnojmenném LP v roce 1987 (Panton 81-0681-1012) v podání Giedrė Lukšaitė-Mrázkové.

²⁴ Vedle Kutavičiusovy skladby na tomto koncertě Ensemble MoEns mimo jiné představil i ukázky z díla dalších dvou litevských autorů – Rytise Mažulise a Nomedy Valančiūtėové.

nahrávka jeho díla *Příliš daleko, do půlnoci* (Ten toli, iki vidurnakčio) zařazena na kompaktní disk nazvaný *Lithuanian Voice – Soudobá litevská hudba*, který vyšel jako příloha časopisu HIS Voice (2006, č. 6) a jehož iniciátorem a dramaturgem byl autor této práce.

1.3.2 Tabula rasa aneb O (ne)překladech díla Sigitase Gedy do češtiny

Ačkoli máme nemalou a dlouhou překladovou tradici z litevské poezie, v případě Sigitase Gedy musíme bohužel konstatovat, že v češtině dosud nebyl publikován překlad jediné jeho básně (a dokonce ani žádného jiného jeho textu). Jedním z důvodů jsou nepochybně nároky, které Gedova poezie na překladatele klade. To ostatně naznačuje i Radegast Parolek v předmluvě k básnické antologii *Slunce v jantaru* a také ve svém přehledu litevské literatury, kde se o Gedově poezii vyjadřuje jako o „těžkém překladatelském oříšku“²⁵. Gedovy básně ovšem do cizích jazyků překládány jsou, vyšly například v německých, švédských, ruských, anglických či norských překladech²⁶, což může posloužit jako stimul i pro české překladatele. Můžeme tak doufat, že si úkol přeložit alespoň ukázky z Gedova odkazu před sebe vytyčí nové generace překladatelů.

²⁵ PAROLEK, R.: *Slunce v jantaru – litevský básnický dnešek*. In: *Slunce v jantaru. Deset litevských básníků*. Praha : Československý spisovatel 1982, s. 30, též: PAROLEK 1996: 91.

²⁶ Srov. SATKAUSKYTĖ 2001: 148.

2. HUDEBNÍ A LITERÁRNÍ (BÁSNICKÝ) KONTEXT

2.1 Skladatelská generace 60. a 70. let v zemích postsovětského teritoria – nástin

Na počátku 60. let 20. století nastoupila v zemích, které byly součástí tehdejšího Sovětského svazu, velice silná skladatelská generace, u jejíchž mnohých významných představitelů lze při vši osobitosti jejich tvorby vystopovat určité analogické jevy. Jsme si samozřejmě vědomi určitých rizik, stavíme-li vedle sebe autory jako jsou Alfred Šnitke (Schnittke), Sofija Gubajdulina (oba Rusko), Arvo Pärt (Estonsko), Bronius Kutavičius (Litva), Valentin Silvestrov (Ukrajina), Gija Kančeli (Gruzie), Avet Terterjan (Arménie) a mnozí další. Jedním z problémů je, jak tento okruh skladatelů pojmově „zastřešit“ z teritoriálního hlediska. Je zjevné, že označit je za skladatele z bývalého Sovětského svazu nebo z postsovětského teritoria není právě šťastné²⁷. Když se v Rusku v 90. letech chystala k vydání dvoudílná knižní publikace *Музыка из бывшего СССР* (Hudba z bývalého SSSR), která formou profilových statí představovala nejvýznamnější skladatele z postsovětských zemí druhé poloviny 20. století, zaslal litevský skladatel Osvaldas Balakauskas ruskému muzikologovi Juriji Cholopovovi, jednomu ze spoluautorů publikace, dopis, v němž žádal, aby se stať o něm ve zmíněné publikaci neobjevila. Balakauskas své důvody vysvětlil takto: „*Mé odmítnutí má čistě morální základ, který souvisí s tím, že „příslušnost“ Litvy k SSSR byla velice tragickou epizodou naší historie. Mnozí z mých krajanů včetně mých blízkých vědomě umírali v beznadějně válce proti sovětům v letech 1945–55. Můj dobrovolný souhlas k tomu, abych byl opět někým v sovětské hudbě, by byl, mírně řečeno, disharmonií ve vztahu k pocitu, který chovám k sovětizmu (stejně jako k fašismu).*“²⁸

Jakkoli musíme připustit oprávněnost Balakauskasových námitek, shledáváme koncepci publikace za víceméně opodstatněnou (mimochodem, výbor z uvedené publikace v anglickém překladu vyšel pod názvem *Underground Music from the Former USSR*²⁹, v čemž můžeme pozorovat zjevnou snahu potřít negativní „sovětské“ asociace, na druhou stranu je pojem „undergroundová hudba“ značně zavádějící, neboť bývá spojován s jinou

²⁷ Problematičnost pojmového „zastřešení“ skladatelů ze zemí bývalého Sovětského svazu a potažmo z celého socialistického bloku naznačuje i N. Hrčková, která nazývá hudbu převážně pojednávané tvůrčí generace (ovšem z celého teritoria za „železnou oponou“, nikoli jen postsovětského) historickým pojmem „hudba z Východu“ (HRČKOVÁ 2007: 17).

²⁸ Cit. dle: GAIDAMAVIČIŪTĖ (ed.) 2000: 329. Balakauskasův dopis byl otištěn v publikaci ЦЕНОВА, В. С. (ред.): *Музыка из бывшего СССР. Сб. статей, вып. 2.* Москва : Композитор 1996.

²⁹ TSENOVA, V. (ed.): *Underground Music from the Former USSR.* Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.

oblastí než se soudobou vážnou hudbou). Jedním z důvodů je fakt, že skladatelé působící v zemích bývalého Sovětského svazu byli součástí obdobných struktur (máme tím na mysli svazy skladatelů a vůbec organizaci hudebního života), utužovali kontakty mezi sebou, vzájemně sledovali svou tvorbu.

Mnohem směrodatnější jsou pro naše úvahy ale především jisté analogické jevy mezi jednotlivými autory námi sledované generace, jak jsme naznačili v úvodu kapitoly. Za tyto jevy můžeme považovat například společné tvůrčí začátky, kdy touha po západoevropské moderní hudbě jakožto alternativě k sorealistické estetice přitahovala skladatele ke stejným zdrojům a soustředila je do „azylových“ prostorů, kde probíhaly přehrávky zakázaných autorů a intenzivní výměny zkušeností a názorů³⁰. I později, kdy tvorba mnohých z výše uvedených a dalších skladatelů získala punc větší posluchačské (postmoderní) přístupnosti, se dají vyzorovat určité analogie, např. zvláště v malých zemích s bohatou historií a tradicemi (Pobaltí, Arménie, Gruzie atd.) můžeme zaznamenat v hudbě sklony k hledání identity vlastního národa na bázi návratů ke kořenům apod. Je tedy zjevné, že cílem našeho následujícího nástinu je pokusit se tuto tvůrčí skladatelskou generaci spíše „sblížit“³¹.

Hudební avantgardní tendence 60. a 70. let v zemích bývalého Sovětského svazu, jejichž rozvoji významně napomohlo tzv. oteplení po XX. sjezdu sovětských komunistů³², se mohou jevit jako opožděná odnož západoevropské poválečné moderny. Podstata bojů za Novou hudbu se však na obou frontách zřetelně lišila: zatímco na Západě tato tendence probíhala téměř výlučně v rovině umělecké, v Sovětském svazu se snaha o hudební progres odehrávala v úzkém sepětí s kulturně politickým kontextem. Jinými slovy, moderní kompoziční techniky, které se do Sovětského svazu (potažmo do zemí celého socialistického bloku) dostávaly ze Západu, představovaly nejen „pouhé“ techniky, ale byly pro skladatele do jisté míry i symbolem svobody.

„Naše odříznutí od západního avantgardního prostředí vytváří dojem, že vše, co u nás vzniká, se zdá být převzato odtamtud,“ konstatoval Alfred Šnitke³³. Povědomí izolovaných

³⁰ Například v Moskvě bylo jedním z takových prostorů od roku 1967 Studio elektronické hudby ve Skrjabinově muzeu, kde se scházely později slavné osobnosti z řad hudebníků, režisérů, herců, básníků či výtvarníků, studio navštěvovali i významní zahraniční umělci.

³¹ HRČKOVÁ (2007: 17–20) uvádí jako hlavní rysy „hudby z Východu“ „kontinuitu novátorského postoje“ a „nový přístup k tradici jako pevnému a věrohodnému bodu“ (tj. „návrat k velké tradici hudby minulosti“, „návrat k tradicím vlastní země“, „návrat k sakrálním tradicím“, pluralita stylových tendencí“, trend velké všeobjímající syntézy“).

³² Na tomto sjezdu konaném v roce 1956 vystoupil tehdejší generální tajemník KSSS Nikita Chruščov a ve svém projevu veřejně přiznal zločinnost stalinského režimu. Doba tzv. oteplení (někdy se hovoří též o „oblevě“) následovala po této události a znamenala v 60. letech jisté uvolnění (zdaleka však ne úplnou svobodu) v mnoha sférách života včetně kulturní.

³³ ШУЛЬГИН 1993: 26.

skladatelů ze sovětského teritoria o hudebním dění v západní Evropě bylo v šedesátých letech zkreslené a torzovité. Těžilo zejména z podnětů liberálního festivalu Varšavský podzim (Warszawska jesień), z kontaktů se západoevropskými hudebníky, navázaných často právě na zmíněném festivalu, a z následného šíření získaných zkušeností i materiálů (nahrávek, partitur).

Nadšení pro výdobytky Nové hudby však nemohlo trvat věčně. Přebujelá expresivita a současně svého druhu chlad hudební moderny, stejně jako ustupující „rebelantské“ předpoklady a relativně potlačená schopnost komunikace s širším publikem donutily většinu skladatelů ke změně svého hudebního jazyka (třebaže to většinou neznamenovalo výlučné oproštění se od modernistických technik). Hudba se ubírala cestou k tonalitě, k redukci výrazových prostředků a meditativnosti, do popředí se dostal i svébytný patos. Projevily se tu vlivy minimalismu, nikoli jako směru, ale jako kompozičního impulsu, k proměně přispěly i další pohnutky (folklórní tradice apod.). Ozvalo se „hymnické Ano!“ (T. Čeredničenko³⁴) nové porozuměním schopnosti a záleželo na skladatelích, jakou cestu k ní zvolí.

Průkopníkem Nové hudby v Rusku se na konci padesátých let stal potomek slavného knížecího rodu **Andrej Volkonskij** (1933–2008), který se narodil v Ženevě a své první hudební vzdělání získal na konzervatořích ve svém rodném městě a v Paříži. Se zkušenostmi ze západní Evropy přijel do Ruska, kde pokračoval ve studiu na Moskevské konzervatoři. Přesněji řečeno – v samostudiu, protože v hudbě, která ho přitahovala, se od svých vyučujících sotva mohl něco přiučit. V roce 1956 vytvořil klavírní cyklus *Musica stricta*, vůbec první skladbu napsanou dvanáctitónovou technikou v poválečném Sovětském svazu, s níž se ovšem měl možnost seznámit jen malý okruh posluchačů. Pozdější vokálně instrumentální *Zrcadlová suita* pro soprán a ansámbl (Сюита зеркал, 1959, na texty Federika Garcíi Lorky), která vznikla pod přímým vlivem partitury *Kladiva bez pána* (Le Marteau sans maître) Pierra Bouleze, už vzbudila rozruch, jenž v posledku vyústil v zákaz uvádění Volkonského hudby. Obě skladby jsou dnes pokládány za důležité mezníky ruské moderní poválečné hudby. Volkonskij byl také první, kdo začal experimentovat na vynálezu fyzika Jevgenije Murzina, fotoelektronickém syntezátoru ANS, jenž měl zásadní význam pro vznik a rozvoj elektronické hudby v Rusku a který mnohé moskevské avantgardisty zlákal jako jeden z prostředků pro jejich hledačské aktivity³⁵. Nahrávky Volkonského experimentů na tomto

³⁴ ЧЕРЕДНИЧЕНКО 2002.

³⁵ Svůj název dostal tento legendární syntezátor podle iniciál Alexandra Nikolajeviče Skrjabina. Nástroj byl vyroben v jediném, dodnes funkčním a hojně využívaném exempláři a v 60. letech byl instalován ve Skrjabinově muzeu. Experimentovala na něm celá řada skladatelů, mj. i Edison Děnisov, Alfred Šnitke, Sofija Gubajdulina, Eduard Artěmjev ad.

přístroji se však nedochovaly. I přes zákaz provozování jeho skladeb se Volkonskij stal uznávanou osobností, a to jako interpret renesanční a barokní hudby (jako hráč na cembalo a od roku 1964 jako dirigent jím založeného souboru Madrigal). Represe vůči jeho skladatelskému dílu ho však nakonec v polovině sedmdesátých let donutily k emigraci do Francie, kde až do své smrti strávil většinu času.

Jestliže Volkonského lze označit za průkopníka progresivních tendencí v ruské poválečné hudbě, pak **Edisona Děnisova** (1929–1996) bychom nazvali jejich skutečným iniciátorem. Děnisov už během studia na Moskevské konzervatoři vynikal v organizační a propagační činnosti, přispíval informativními i kritickými články o Nové hudbě a jako jeden z prvních ze svých ruských vrstevníků navštívil festival Varšavský podzim. Původně vystudoval matematiku a tento obor znatelně ovlivňoval ráz jeho kompozic. Své první zralé dílo Děnisov napsal v roce 1964 a hned jím vyvolal senzaci: kantáta *Slunce Inků* (Солнце инков, 1964) na texty Gabriely Mistralové byla po premiéře intenzivně diskutována a následně zbavena možnosti dalších uvedení. Skladba se však dočkala notového vydání vídeňským nakladatelstvím Universal Edition, což jí dopomohlo k tomu, aby se na Západě stala skutečným objevem. Zazněla s úspěchem v Darmstadtu, v Paříži a byla v západní Evropě prezentována coby první seriální sovětská skladba.

Shon kolem *Slunce Inků* položil základ dobovému zvýšenému západoevropskému zájmu o tvorbu skladatelů ze sovětského teritoria, na niž bylo nahlíženo jako na avantgardní exotiku (typickým je například citát z jednoho ohlasu na dílo: „Slunce Inků *sovětského skladatele Edisona Děnisova se stalo událostí koncertu; stačí si jen pomyslet, že sovětský hudebník píše seriální hudbu!*“)³⁶. Sám Děnisov proti této senzacechtivosti vystoupil v roce 1966 článkem *Nová technika není móda*, otištěném v italském periodiku *Il contemporaneo*. Zrodil se také spirálovitý efekt: čím více byli skladatelé ze sovětského teritoria doma zakazováni, tím více byli bráni v potaz na Západě; a naopak, čím větší pozornosti se jim dostávalo v zahraničí, tím větší údery na ně přicházely ze strany sovětské nomenklatury. Osud Děnisovova *Slunce Inků* nebo skandál kolem premiéry Šnitkeho *První symfonie* (viz dále), která byla po tahanicích přeložena v roce 1974 z Moskvy do Gorkého, mohou sloužit jako příklady první situace. Ke druhé lze připomenout tzv. „chrennikovskou sedmičku“: označením, které pochází z konce sedmdesátých let, je míněna skupina skladatelů, jejichž díla zazněla během koncertu v Kolíně nad Rýnem (Edison Děnisov, Sofija Gubajdulina, Alexander Knajfel, Dmitrij Smirnov, Jelena Firsova, Viktor Suslin a Vjačeslav

³⁶ ЧЕРЕДНИЧЕНКО 2002: 63.

Artjomov) a jimž byla na VI. sjezdu Svazu skladatelů SSSR z úst Tichona Chrennikova vyhlášena ignorace jako reakce na jejich vzrůstající renomé v zahraničí³⁷.

Děnisov byl po jistou dobu vůdčí osobností moskevské avantgardy, zanechal po sobě rozsáhlé dílo a až do konce svého života zůstal uznávanou autoritou, ale vzhledem k tomu, že oproti mnohým svým kolegům nezaznamenal příliš znatelnou tvůrčí evoluci, dostal se postupně na pozici akademického skladatele. Potvrzuje to i **Alfred Šnitke** (v německé transkripci Schnittke, 1934–1998), který zpočátku patřil k jeho blízkým soukmenovcům, svým výrokem: „*To, co považuji za nejdůležitější ze svých prací, jsem napsal až poté, co jsem se oprostil od Děnisovova vlivu...*“³⁸

Typický výraz Šnitkeho hudbě vtiskla jeho *První symfonie* (1969–1972), v níž se skladatel definitivně postavil na půdu polystylovosti (Šnitke operoval svým pojmem *полистилистика*)³⁹. Uplatnil a osobitě rozvinul impulsy, které mu poskytl Arvo Pärt violoncellovým koncertem *Pro et contra* (1966), Henri Pousseur operou *Váš Faust* (*Votre Faust*, 1961–1968) a zejména Luciano Berio svou *Symfonií* (*Sinfonia*, 1968–1968), ačkoli impuls k polystylovosti mu poskytla i vlastní hudební tvorba k filmu. Šnitkeho *První symfonie* nese podtitul (*K)eine Symphonie*, resp. *Symphonie – antisymphonie, antisymphonie – symphonie*, který naznačuje návaznost na tradici žánru (čtyřvětý cyklus, sonátové allegro v první větě apod.) a stejně tak její jakoby potření. Na ploše více než hodinové Šnitke rozehrál drama boje mezi Dobrem a Zlem, harmonií a chaosem (často v rovině polarity „vysokého“ a „nízkého“), to vše při využití velkého množství jak pseudocitátů hudby od středověku po dvacáté století, tak i skutečných citátů (marše, foxtrot, barokní figurace, úryvky z Beethovenovy *Osudové*, Straussova valčíku *Povídky z Vídeňského lesa*, Chopinova *Smutečního pochodu*, Griegova *Peera Gynta*, Čajkovského *Klavírního koncertu č. 1 b moll*, Haydnovy *Symfonie č. 45 „Na odchodnou“*, sekvence *Dies irae* atd.). Šnitkeho cílem nebylo stavět vedle sebe jednotlivé stylizované pasáže, snažil se najít logiku, která by zaručila plastické propojení prvků hudby různých stylů a směrů. Později na Šnitkeho navázali například Eduard Artěmjev (*1937) svou „polystylovou symbiózou“ (podpořenou elektronikou a zájmem o rockovou hudbu) nebo Leonid Hrabovskij (*1935) „stylovou modulací“, nejednou se tímto směrem vydal i Valentin Silvestrov ([*1937] mj. v *Requiem pro Larisu* [Реквієм для Лариси]) a příklady nalézáme

³⁷ НАКОPIАН 2004: 78.

³⁸ ШУЛЬГИН 1993: 22.

³⁹ Premiéra symfonie – zpočátku zamítnutá, nakonec přece povolena díky přímluvě Rodiona Ščedrina – se uskutečnila v roce 1974 mimo Moskvu, v Gorkém (z toho důvodu, že dirigent Gennadij Rožděstvenskij, jemuž symfonii Šnitke věnoval, byl v dané době vystaven zákazu dirigovat v Moskvě, nicméně mu byla umožněna práce právě v Gorkém), a zaznamenala velkou odezvu, jejíž echo následně dolehlo i do hlavního města Ruska (dílo bylo probíráno na akademické i neoficiální půdě, kolovala jeho nahrávka apod.).

také u Broniuse Kutavičiuse (např. *Epitaf uplynulému času* [Epitafija praeinančiam laikui] – o tomto díle viz zvláště kapitolu 5.4.5). Šnitkeho polystylovost, příznačná především pro jeho tvorbu 70. a 80. let, se v následujícím desetiletí ze skladatelových kompozic pozvolna vytrácela, jeho pozdní skladby (zejména symfonie) se vyznačují sklonem k filozofické kontemplativnosti, což výrazně ovlivnil skladatelův dlouhodobě se zhoršující zdravotní stav.

Vzhledem k interdisciplinární povaze naší práce a zaměření na vztah hudby a textu zmiňme u Šnitkeho ještě jeden aspekt jeho tvorby, a sice jeho nepřehlédnutelný vztah k románu Thomase Manna *Doktor Faustus* (1947), který sehrál ve skladatelově (tvůrčím) životě důležitou roli⁴⁰. Příkladů konkrétních paralel, které dokládají silné působení Mannova textu na Šnitkeho (na jeho díla, komentáře k nim apod.), můžeme vypočítat celou řadu. Na přelomu 50. a 60. let se skladatel dokonce nijak netajil tím, že zamýšlí napsat skladbu, která by byla určitým intersémiotickým překladem Mannem detailně popsaného Leverkühnova oratoria *Apocalypsis cum figuris*⁴¹. Od tohoto záměru ale v posledku upustil, nejspíš pro prvoplánový charakter takového kroku. Namísto toho nalézáme poměrně velké množství odkazů na *Doktora Fausta*, které roztroušeny procházejí Šnitkeho tvorbou jako leitmotiv. Je to např. obdobné řešení polarity dobra a zla – ovšem s opačnými matematickými znaménky – u hlavní postavy románu Adriana Leverkühna resp. u Šnitkeho. Jestliže Leverkühnově *Apokalypse* „vládne paradox (pokud je to paradox), že disonance tu je výrazem všeho výsostného, vážného, zbožného, duchovního, kdežto harmoničnost a tonalita jsou vyhrazeny světu pekelnému, v této souvislosti tedy světu banality a otřepanosti“, pak ve Šnitkeho dvouaktové opeře *Jedenácté přikázání* (Одиннадцатая заповедь) z roku 1962 se setkáváme s konsonancemi symbolicky vyjadřujícími pozitivní aspekty, zatímco disonance zde představují záporné elementy. V kantátě „*Seid nüchtern und wachet...*“ – *Historia von D. Johann Fausten*⁴² (1982) Šnitke sáhl po textu tzv. lidového čtení, vydaného Johannem Spiesem pod názvem *Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarz-künstler* v roce 1587, tedy po textu, který si pro svou kantátu *Doktor Fausta naříkání* zvolil i Leverkühn. Šnitke se také nechal inspirovat popisem pekla v rozsáhlém dialogu Leverkühna s ďáblem („...s mukami [...] pojí se element výsměchu a extrémní hanby...“) a podle něj koncipoval sedmou část kantáty jako tango, jemuž dominuje Mefistův

⁴⁰ Podrobně jsme se tímto vztahem zabývali ve stati *Alfred Šnitke a Doktor Faustus Thomase Manna* (In: SCHNEIDER – KRAUSOVÁ (eds.) 2008: 121–125).

⁴¹ ХОЛОПОВА 2003: 65.

⁴² Ruská verze skladby, pro niž překlad textu pořídil Šnitkeho bratr Viktor, je nazvána pouze *История доктора Иоганна Фауста*.

sólový kontraalt⁴³, „v ideálním případě estrádní zpěvačka“⁴⁴, jejíž hlas se s pomocí mikrofonu rozléhá nad celým orchestrem (symbolické vyjádření ponížení a výsměchu). Podobných příkladů bychom pak ve Šnitkeho tvorbě našli více. Soudíme, že v jistém ohledu (z hlediska fascinace skladatele slovem, „utkvívající“ – jakkoli ne výlučné – na jednom literárním „zdroji“) vykazuje Šnitkeho vztah k Mannovu románu určitou analogii ke vztahu Broniuse Kutavičiuse k poezii Sigitase Gedy (viz kapitolu 3.1).

Do okruhu nejvýznamnějších ruských představitelů pojednávané skladatelské generace patří též autorka rusko-tatarského původu **Sofija Gubajdulina** (*1931), jejíž dílo se do širšího povědomí dostalo teprve po úspěšném provedení jejího houslového koncertu *Offertorium* v roce 1982. Jedním z typických rysů Gubajduliny tvorby je drama protikladů, vedené v symbolické rovině. Často je tento moment vyjádřen přímo v názvech skladeb: *Vivente Non-Vivente* (1970, pro synteziátor ANS), *Rumore e silenzio* (1974), *Pro et contra* (1989) apod. Ve dvanáctidílné symfonii *Stimmen... Verstummen...* (1986) jsou liché části opřeny o durový materiál („věčný mír a kosmická harmonie“), zatímco sudé expresivně vyjadřují chaotické pozemské bytí. Počínaje devátou větou liché části přebírají charakter sudých a větu „překřížení“ končí němá gesta dirigenta vypsána v partituře („hieroglyf našeho setkání s kosmickým rytmem“). Pro většinu Gubajduliných děl je příznačná duchovní tematika, nezřídka se v nich uplatňuje motiv kříže vyjádřený různými způsoby. Od roku 1992 Gubajdulina žije v Německu.

Přestože se už během sedmdesátých let mnozí autoři dané generace vzdávali komplikovaného konstruktivismu a měnili svůj sloh ve prospěch tzv. nové jednoduchosti⁴⁵, faktický konec avantgardy to ještě neznamenalo. Bylo již naznačeno, že jedním z jejích určujících rysů byla vyhraněnost vůči komunistické ideologii. Za mezník, který symbolicky uzavírá „undergroundovou“ kapitolu ruské avantgardy, tak lze považovat teprve rok 1982 a konkrétně datum 15. dubna, kdy se ve Velkém sále Moskevské konzervatoře uskutečnil

⁴³ V kantátě je postava Mefista zastoupena dvěma hlasy: kontratenorem, který ztvárňuje její podbízivou tvář, a kontraaltem ztělesňujícím její skutečnou podstatu. Oba hlasy se setkávají v duetu, který bezprostředně předchází sedmé části.

⁴⁴ Šnitke si představoval v této roli ikonu ruského showbyznysu, Allu Pugačovou, která kantátu před plánovanou premiérou v Moskvě začala zkoušet, ale nakonec své účinkování odřekla. Sešlo nakonec i z moskevské premiéry, takže prvního uvedení se dílo dočkalo 19. června 1983 ve Vídni (Šnitke se v předvečer této události nechal pokřtít na katolíka). V Moskvě kantáta poprvé zazněla teprve po vídeňském úspěchu.

⁴⁵ Pojmem „nová jednoduchost“ (eine Einfachheit, new simplicity) byla v 70. letech původně označena skupina německých skladatelů (např. Wolfgang Rihm, Hans-Jürgen von Bose, Detlev Müller-Siemens ad.), která programově reagovala na radikálnost poválečné evropské avantgardy tůhnutím k oprostěnosti, tonalitě. apod. Později se tohoto pojmu začalo užívat pro široký okruh skladatelů, jejichž tvorba se vyznačovala trendem k jistému zjednodušení kompozičního jazyka.

orchestrální koncert, na němž zazněla díla Děnisova (*Malířství* [Живопись]), Gubajduliny (houslový koncert *Offertorium*) a Šnitkeho (*Revizskaja skazka* [Ревизская сказка])⁴⁶.

Avantgardní smýšlení se rychle šířilo také v dalších svazových zemích, přitom mnohdy nezávisle na moskevské linii. Například v Kyjevě působili skladatelé Valentin Silvestrov, Leonid Hrabovskij, Vitalij Godzjackij a Vladimir Zagorcev, kteří horlivě propagovali nevyšlapané cesty (hovořilo se o tzv. kyjevské avantgardě), v Litvě o totéž usilovali především Osvaldas Balakauskas, Vytautas Barkauskas či Bronius Kutavičius, v Arménii Avet Terterjan a Tigran Mansurjan, v Estonsku se pak prosadil **Arvo Pärt** (*1935), jehož první seriální skladby vznikaly ještě před Děnisovovými (Pobaltí a Ukrajina měly geografickou výhodu, na Varšavský podzim to odsud bylo blíže než z Moskvy). A byl to také Pärt, kdo se jako jeden z prvních odklonil od používání avantgardních technik ve prospěch „nové jednoduchosti“.

Pärtovy rané kompozice, dvanáctitónový *Nekrolog*, op. 5 (Nekrolog, 1960), sonoristické *Perpetuum mobile* (1966) nebo první dvě symfonie (1963, 1966) zajistily skladateli v kruzích stejně smýšlejících kolegů uznání, současně ho předurčily k nemilosti ze strany oficiálních struktur. V letech 1968–1976 se Pärt stáhl do ústraní, skladatelsky se téměř odmlčel a ponořil se do studia staré hudby. Pod vlivem gregoriánského chorálu a rané polyfonie pak dospěl k proměně vlastního slohu, poprvé manifestovaného v roce 1976 v lakonické klavírní skladbě *Pro Alinu* (Für Alina). Skladatel nazval svou novou metodu, uplatňovanou do současnosti, „tintinnabuli“ (z latinského tintinnabulum – zvoneček) a charakterizoval ji jako „dobrovolný útěk do chudoby“ (základem je melodie postupující po sousedních tónech a triádový hlas tintinnabuli, navozující dojem doznívání). Roku 1980 Pärt emigroval do Vídně a o rok později se natrvalo usadil v Berlíně. Do rodného Estonska se začal vracet teprve po znovunabytí nezávislosti této země.

Ve druhé polovině sedmdesátých let visel obrat ve vzduchu. Konstruktivistické techniky jako by se „vyprazdňovaly“, skladatelé jejich prostřednictvím řešili „vytyčené úkoly“, v nichž se ovšem začali rozměšňovat. Šnitke například poukazoval na „jednotu jazyka v seriální éře, v níž se zdálo, že všechnu hudbu napsal jediný člověk, zatímco rozdílly vznikaly na čistě technologické bázi.“⁴⁷ Vytrácela se vyváženost mezi dílem jako takovým a subjektem, který má být do něj vtažen. Symbol vnější svobody potlačoval svobodu vnitřní. I proto se čas (hudební nevyjímaje) jakoby „zastavil“, vrátil se zpět a současně mířil k budoucnosti, i proto vznikaly Pärtovy *Fratres* nebo *Summy*, Silvestrovovy *Tiché písně*

⁴⁶ НАКОPIАН 2004: 78.

⁴⁷ ШУЛЬГИН 1993: 99.

(Тихие песни), symfonie gruzínského skladatele **Giji Kančeliho** (*1935) a arménského autora **Aveta Terterjana** (1929–1984) nebo oratoria **Broniuse Kutavičiuse** atd.

V souvislosti se současnou hudbou z postsovětského teritoria se nezřídka hovoří o přítomnosti „duchovna“ v ní. Někdy (zvláště v publicistice) bývá tento rys dokonce generalizován jako nejnapadnější moment, což jde na úkor pochopení komplexnosti hudby daných skladatelů, ba řekli bychom, že jí tato reflexe ve zkomercionalizovaném světě poněkud ubližuje. Snad za tím stojí znalost omezeného počtu skladatelů vydávaných většími západoevropskými firmami, které přímo či nepřímo onu „duchovnost“ proklamují a dávají ji do souvztažnosti s meditativní povahou vybraného okruhu skladeb dotyčných skladatelů (podle tohoto vzorce postupuje například vlivné mnichovské vydavatelství ECM, jež se zaměřilo na tvorbu Arvo Pärta, Giji Kančeliho, Valentina Silvestrova, Tigrana Mansurjana a několika dalších).

Ať tak či onak, spirituální charakter, který bývá často provázen příznačným patosem, tu nelze popřít. Po letech represivního potlačování víry a duchovních oblastí vůbec se musel prodrat do popředí. Popsat ho slovy můžeme jen těžko (věčná otázka zní: co je vlastně „duchovno“ v hudbě...?); u některých skladatelů jej vnímáme skrz symboliku (Sofija Gubajdulina), jindy je vložen do quasi duchovních děl (Arvo Pärt, Alexander Knajfel) nebo je proklamován jako program.

Zřejmě nejdále v tomto ohledu zašel **Alemdar Karamanov** (1934–2007), který se po studiích na Moskevské konzervatoři vrátil do svého rodného krymského města Simferopolu, aby zde tvořil v naprosté separaci od dění v hudebních centrech. Zcela se oddal meditacím nad spirituálními otázkami a rozmluvám s Bohem a křesťanské motivy následně vkládal do svých tonálních děl (na konzervatoři přitom patřil k nejradikálnějším avantgardistům), především symfonií, v nichž usiloval o vyjádření svých apokalyptických vizí. Symfonie koncipoval do cyklů a nazýval je citáty z Bible v církevní slovanštině. V centru jeho simferopolského období stojí cyklus symfonií č. 18–23 pod souhrnným titulem *Бысть* (Бысть, 1976-80)⁴⁸.

V díle snad každého skladatele pojednávané generace se – tu s větším, tu s menším akcentem – objevují folklórní inspirace, samozřejmě nikoli na bázi „lidovosti“, jak to vyžadoval socialistický realismus, ani v duchu romantismu, ale jako sofistikovaně

⁴⁸ Karamanov přešel do dobrovolného vyhnanství cíleně, přesto toužil po tom, aby jeho skladby zazněly ve větších centrech. S naskytnuvší se možností uvést je v Moskvě přistoupil na kompromis a přejmenoval jednotlivé symfonie cyklu srozumitelnějšími (a zdánlivě světskými) názvy. Úspěchu tím částečně dosáhl, v roce 1982 byla provedena *Symfonie č. 23* (původně *Az Iisus*, nově *Zrozený z popela*). Později, v první polovině devadesátých let, ho na okamžik objevila i Západní Evropa; v Berlíně a Londýně se konaly velké Karamanovovy autorské koncerty a vyšly i kompaktní disky s několika jeho skladbami (srov. ЧЕРЕДНИЧЕНКО 2002: 358).

infiltrovaný materiál. Nepřeslechnutelný národní element se už od počátku stal jedním z příznaků odlišnosti „východních“ avantgardistů od těch západoevropských, v případě některých autorů vystoupil později do popředí zájmu. Především pro neruské skladatele pak znamenal příklon k tradicím svého národa posílení vlastní identity a vyhraněnosti vůči dominantní ruské kultuře. „Návrat k vlastním kořenům“ se nejmarkantněji projevil v zemích s dlouhou historií a bohatými tradicemi, k nimž patřilo, jak jsme již zmínili, mj. i Pobaltí. Můžeme uvést např. estonského autora **Velja Tormise** (*1930), který v jistém ohledu – svou snahou o novodobou „rekonstrukci“ starobylého hudebního materiálu – připomíná Broniuse Kutavičiuse.

Tormisovým zásadním dílem se stal rozsáhlý šestidílný cyklus písní *Zapomenutí lidé* (Unustatud rahvad) pro smíšený sbor a capella na původní lidové texty, na němž autor pracoval téměř dvacet let (1970-89). Každá část cyklu je věnována folklórnímu dědictví vždy jednoho z ugrofinských národů, jež se vyskytovaly na dnešním území Estonska a Finska (Livům, Vepsům, Karelům ad.); skladatel vyjížděl na folkloristické expedice do daných oblastí a zabýval se výzkumem pozůstatků tradic, k nimž přistupoval s maximální pokorou: „*Nepoužívám lidovou píseň, to ona používá mne. Lidovou hudbu nechápu jako prostředek k sebevyjádření; naopak, cítím potřebu vyjádřit její podstatu.*“ „Současný“ prvek v Tormisově díle supluje především forma podání „rekonstrukce“, volně navazující na romantické pojetí. Oproti spíše akademickému zpracování historické a folklórní látky Velja Tormise lze v úsilí Broniuse Kutavičiuse nalézt mnohem důmyslnější autorský vklad ve smyslu konfrontace minulosti s přítomností. Kutavičius se po svém pokusil „rekonstruovat“ rituální obřady svých pohanských předků (k problematice „rekonstrukcí“ u Kutavičiuse viz kapitolu 3.2.2), přitom se nevzdával moderních hudebních prostředků. Navíc prošel nápadnějším skladatelským vývojem než Tormis, v každém svém novém díle se snažil nalézt jiný přístup.

Jedním z projevů infiltrace lidové hudby do tvorby autorů pojednávané generace je také začleňování lidových nástrojů do tradičního západoevropského instrumentáře, motivované jednak symbolikou (lidový nástroj jako znak národní identity a jeho starobylosti kultury), jednak zvukovými možnostmi těchto nástrojů. Pro ilustraci uveďme alespoň Aveta Terterjana, který ve své *Třetí symfonii* (1975) osobitě uplatnil dechové nástroje duduk a zurnu a v *Páté symfonii* strunný nástroj kemanče, Giju Kančeliho a jeho *Diplito* (1997), kde je použit stejnojmenný gruzínský perkusní nástroj, vynechat zde nesmíme ani Broniuse Kutavičiuse, který litevské lidové nástroje do svých skladeb zahrnoval často, jak uvidíme dále.

2.2 Skladatelská generace 60. a 70. let v litevské hudbě

K představitelům tvůrčí generace, o níž jsme pojednávali v předchozí kapitole, patří v Litvě mj. tito autoři: Vytautas Laurušas (*1930), Vytautas Barkauskas (*1931), Bronius Kutavičius (*1932), Feliksas Bajoras (*1934), Osvaldas Balakauskas (*1937) či Teisutis Makačinas (*1938). Nejosobitěji se z nich projeví především tři skladatelé – vedle Kutavičiuse to byli Balakauskas a Bajoras.

Tak jako skladatelé v jiných zemích nacházejících se pod nadvládou sovětské moci, ani litevští modernisticky smýšlející autoři generace 60. a 70. let neměli možnost přímo navázat na progresivní předválečné tendence z domácí hudební historie, ačkoli ta by jim bývala byla poskytnula podněty dvou pozoruhodných osobností – Vytautase Bacevičiuse a Jeronimase Kačinskase (zmínili jsme se o nich v kapitole 1.3.1). Vycházeli tak z impulsů západoevropské poválečné avantgardy, o níž získávali povědomí na základě výměn zkušeností, poznatků a materiálů s kolegy a později i přímo během návštěv festivalu Varšavská jeseň. Konkrétně **Bronius Kutavičius** vzpomíná, že se západoevropskou avantgardní hudbou se seznámil na konci 60. let díky kontaktu s ukrajinskými skladateli, zvláště s Valentinem Silvestrovem, pod jehož vlivem se začal zabírat aleatorikou⁴⁹.

Sám Kutavičius se od většího vlivu západoevropské hudby snažil brzy odpoutat. Naproti tomu tvorba **Osvaldase Balakauskase** vykazuje dlouhodobé tíhnutí ke konstruktivistickým tendencím Nové hudby. Východiskem se pro tohoto skladatele stal zvláště serialismus Antona Webera. V sedmdesátých letech začal Balakauskas rozvíjet vlastní teoretický systém, v němž hledal možnosti rozšíření diatoniky až na dvanáctizvuk a promýšlel harmonické vztahy v rámci této koncepce. Systém nazval „dodekatonika“ a popsal jej ve stejnojmenné studii, která poprvé vyšla polsky ve sborníku *W kręgu muzyki litewskiej*⁵⁰ a později i v litevštině⁵¹. Bohatě ho uplatňoval i ve své tvůrčí praxi a opírá se o něj dosud. Ačkoli dlouho odmítal slevovat z poslechové náročnosti, ve druhé polovině devadesátých let přece jen došlo v několika jeho dílech k projasnění faktury. Za příklad mohou posloužit *Requiem in memoriam Stasys Lozoraitis* z roku 1997, v němž vzdal poctu někdejšímu diplomatovi hájícímu litevské zájmy ve Vatikánu a v USA (mimočodem sám Balakauskas, kdysi člen známé Landsbergisovy politické organizace Sajūdis, jež se významně podílela na

⁴⁹ KUTAVIČIUS 2008: 22. Autorovi této práce Kutavičius v rozhovoru nastínil své tvůrčí začátky takto: „Když jsem začal studovat kompozici, přitahovala mě hudba, jakou psal třeba Prokofjev. To pro mnohé z nás tehdy byla avantgarda, fascinovaly nás ty jeho disonance, nová rytmika a podobně. Hudba ze Západu se k nám dostávala sporadicky. A pak přišla možnost poznat ji více díky Varšavskému podzimu. Začali jsme komponovat atonálně, dodekafonicky, seriálně...“ (MIKEŠ 2010: 104)

⁵⁰ Viz DROBA (ed.) 1997: 119–159.

⁵¹ Viz GAIDAMAVIČIŪTĖ (ed.) 2000: 169–201.

rozpadu SSSR, působil po osamostatnění Litvy jistou dobu jako velvyslanec ve Francii), *Čtvrtá a Pátá symfonie* (1998 resp. 2001), *Concerto RK* pro housle a orchestr (1997) a další. V jeho tvorbě lze zaznamenat také nápadné vlivy jazzu, neoklasicismu či neoimpresionismu. Osvaldas Balakauskas je svým „západoevropanstvím“ a tíhnutím převážně k instrumentální hudbě (o jeho postoji k vokální hudbě viz kapitolu 2.3) naprostým antipodem Broniuse Kutavičiuse.

Pomyslným mostem mezi Kutavičiusem a Balakauskasem je třetí význačný představitel této generace, **Feliksas Bajoras**, jehož hudební řeč vychází – podobně jako Kutavičiuseva – z moderního chápání litevského folklóru. Také on často pracuje s vokálem: po jistou dobu usiloval o propojení improvizací a variačního charakteru litevské lidové hudby s aleatorní technikou, uplatňoval zvláštní způsoby formování hlasu a vydávání zvuků blízké modernistickým tendencím soudobé hudby⁵². Bajoras je také autorem řady písní ovlivněných populární hudbou, které si sám jakožto zdatný zpěvák interpretoval. Ve vztahu k naší zemi lze připomenout i jeho symfonii pro smyčcový orchestr *Stalaktity* (Stalaktitai, 1970) zkomponovanou na základě zážitků z návštěvy tehdejšího Československa.

2.3 Litevská vokální a vokálně-instrumentální hudba

Vokální a vokálně-instrumentální hudba má v Litvě a potažmo v celém Pobaltí silnou tradici, která je dodnes nejen udržována, ale i rozvíjena jak ve folklóru tak i v hudbě umělé. O udržování této tradice svědčí mj. proslulé svátky písní, které se v Litvě konají od roku 1924⁵³. Její rozvíjení zase potvrzují např. sbory mezinárodního renomé (Jauna muzika, komorní sbor Aidija)⁵⁴ schopné na vynikající úrovni interpretovat starou, klasickou i soudobou hudbu, a poměrně vysoká frekvence vokálních a vokálně-instrumentálních skladeb v tvorbě řady profesionálních litevských skladatelů. Potvrzuje to i konstatování R. Gaidamavičiūtėové, která napsala: „*Živá folklorní tradice a sborové hnutí v Litvě vytvořily předpoklady pro vznik mnoha skladeb v oblasti vokální a vokálně-instrumentální hudby, které se vyznačují velkou*

⁵² NAKIENĖ 2004, s. 90.

⁵³ Masové akce, které jsou v Litvě pořádány – s několika vynucenými výkyvy – pravidelně od roku 1924 (zpočátku probíhaly v Kaunasu, později ve Vilniusu, kde se konají dodnes). „Lietuvos tautinės dainų šventės“, Litevské svátky národních písní. Stojí za připomenutí, že ve zbývajících dvou pobaltských zemích se tyto svátky začaly organizovat ještě dříve (v Estonsku se poprvé uskutečnily už v roce 1869, v Lotyšsku roku 1873).

⁵⁴ Také v tomto případě je třeba dodat, že sborová tělesa na světové úrovni působí i v dalších dvou pobaltských státech: Sbor Lotyšského rozhlasu (Latvijas Radio koris), Estonský komorní filharmonický sbor (Eesti Filharmonia Kammerkoor) aj.

mnohotvárností.⁵⁵ Soudíme však, že vazba litevské (artificiální) hudby na slovo souvisí i s tradicí litevské poezie (a později, v 60. a 70. letech, s jejím rozmachem [viz kapitolu 2.4], jak nakonec dokazuje též tvorba Broniuse Kutavičiuse).

Zaměříme se nyní na dva důležité aspekty litevské vokální a vokálně-instrumentální hudby. Tím prvním je otázka výběru textů skladateli. Znovu se odvoláváme na bádání muzikoložky R. Gaidamavičiūtėové, která si povšimla, že mezi texty v litevské hudbě druhé poloviny 20. století zpočátku dominovala poezie litevských básníků; výjimkou nebyly ani texty lidové. V případě použití cizí poezie skladatelé většinou komponovali svá díla na překlady do litevštiny a teprve později se v litevské hudbě začala vyskytovat i zhudebněná cizí poezie v původním jazyce⁵⁶.

Druhým aspektem je problematika kompozičního přístupu ke zhudebněvanému textu. Z tohoto hlediska lze v litevské vokální a vokálně-instrumentální hudbě zaznamenat široké spektrum přístupů pohybující se na škále od konvenčního zhudebnění, podporujícího význam textů a symptomatického zvláště pro neoromantické tendence poválečné hudby, až po radikální destrukce textu, kdy se do popředí dostávají jiné než významové kvality textů.

Dá se říci, že každý skladatel má na úlohu textu v hudební skladbě jiný názor. Často se však setkáváme s pojetím, že poezie se má přizpůsobit hudbě (což a priori neznamena vždy podružnou roli poezie a potření její významové roviny). Toto tvrzení můžeme dokumentovat např. na výroku Eduardase Balsyse („*Hudba pro mě bývá na prvním místě. Teprve pak hledám básníka, který může její nálady konkretizovat verši. Někdy zpočátku připravím jen obecný architektonický plán, záměr – básníci často dobře cítí dynamiku (E. Matuzevičius, V. Bložė). Raději pracuji s takovými, kteří se nedrží přísně první varianty, ale doladují s hudbou, upravují.*“)⁵⁷ nebo Juliuse Juzeliūnase („*Pro mě je text surovinou, která se musí podřídít hudební formě. Můžu napasovat jakýkoli text, aby se podřídil rytmu mé hudby. Jakmile se začíná ilustrovat, hudba ztrácí význam, autonomii. Hudba musí diktovat pravidla hry.*“)⁵⁸

Pozastavme se ještě u přístupu ke zhudebnění textu v případě Broniuse Kutavičiuse a Osvaldase Balakauskase. Už v předchozí kapitole jsme upozornili na antagoničnost tvorby těchto dvou autorů. Ta se projevuje i v jejich vztahu ke slovu. Kutavičius tíhne jako skladatel ke slovu, je jím fascinován a skladby s textem v jeho tvorbě dominují (příčemž způsob zhudebnění textu je různý, vždy však respektující jeho verbální význam). Naproti tomu Balakauskasova hudba je od vazeb na slovo až na výjimky oproštěna. Skladatel chápe hudbu

⁵⁵ GAIDAMAVIČIŪTĖ 2000: 195.

⁵⁶ GAIDAMAVIČIŪTĖ 2004: 25.

⁵⁷ GAIDAMAVIČIŪTĖ, R.: Kokybė – tai atranka. Pokalbis su E. Balsiu [Kvalita, to je odebírání. Rozhovor s E. Balsysem]. In: GAIDAMAVIČIŪTĖ 2005a, s. 11.

⁵⁸ Cit. dle: GAIDAMAVIČIŪTĖ 2004: 26.

jako čistě abstraktní umění a možnost zesílení uměleckého účinku na bázi průniku hudby a textu nepřipouští, jak je patrné i z jeho citátů: „*Literární text a hudba jsou nespojitelné v tom smyslu, že [mezi nimi] nedochází k žádné syntéze (slovo je jen materiál pro zpěv a tím to končí)*...“⁵⁹ Nebo: „*Pro mě je hudba a literatura oheň a voda (oba páry spojuje čas). Hudba potřebuje poezii (nebo jakýkoli literární text) pouze jako materiál pro zpěv. Tak či onak, vybírá-li si skladatel určitý text, může tím vyjádřit svou vazbu, proto nejsem na pochybách, když si zvolím poezii L. Gutauskase, ke které se obracím nejčastěji, je krásná a hluboká, vedoucí nás do vzdálených světů, ale svou hudbou o ní nemůžu říct víc než to, že jsem si vybral právě ji.*“⁶⁰

Více či méně radikální tendence, projevující se ve skladbách větším či menším potíráním verbálního významu textů, upřednostňující jejich zvukové kvality a v širším měřítku se rozvíjející v tvorbě skladatelů převážně mladších generací, ponecháváme v naší práci stranou. Odkazujeme v této souvislosti na velice hutnou stať J. Janulytėové *Muzikinių ir žodinių tekstų koegzistencijos aspektai XX a. II pusės lietuvių muzikoje: nuo dichotomijos iki amalgamos* (Aspekty koexistence hudebních a verbálních textů v litevské hudbě II. poloviny XX. století: od dichotomie k amalgamu)⁶¹, která tyto tendence v litevské vokální a vokálně-instrumentální hudbě fundovaným způsobem analyzuje (např. v dílech Šarūnase Nakase, Rytise Mažulise, Mindaugase Urbaitise, Algirdase Martinaitise, Mariuse Baranauskase aj.) a zasazuje je do evropského hudebního kontextu (např. představitelé tzv. Nové hudby).

2.4 Litevská poezie 60.–80. let

Není naším cílem podat na tomto místě dějiny litevské poezie v daném období. Případné zájemce o tuto problematiku odkazujeme na publikace, které se jí věnují důkladněji⁶². Zmíníme jen několik zobecněných bodů relevantních pro zaměření naší práce.

Litevská poezie (a literatura vůbec) se v 60. letech nacházela v obdobné situaci jako hudba. Tzv. oteplení (viz kapitolu 2.1) jí umožnilo rozvinout v podstatě emancipační hnutí, při němž došlo, jak píše R. Parolek, „*k výraznému oživení literárního procesu (...), ke zvýšení umělecké náročnosti, k rozšíření tematického a žánrového rejstříku a k postupnému*

⁵⁹ GAIDAMAVIČIŪTĚ, R.: Ar mene viskas galima? Pokalbis su O. Balakausku [Je v umění možné všechno? Rozhovor s O. Balakauskasem]. In: GAIDAMAVIČIŪTĚ 2005a, s. 104.

⁶⁰ GAIDAMAVIČIŪTĚ, R.: Už horizonto ir toliau. Pokalbis su O. Balakausku [Za horizontem a dále. Rozhovor s O. Balakauskasem]. In: GAIDAMAVIČIŪTĚ 2005a, s. 91.

⁶¹ JANULYTĚ 2004.

⁶² Viz např. nástiny dějin litevské literatury: DAUJOTYTĚ – BUKELIENĚ 1995, PAROLEK 1996, popř. *Encyklopedii litevské literatury* (KUBILIUS – RAKAUSKAS – VANAGAS 2001) atd.

překonávání zúžené normy socialistického realismu.“⁶³ Za jistou analogii k hudbě, v níž skladatelé během „oteplení“ usilovali o poznání západoevropské avantgardy, můžeme v poezii spatřovat snahu litevských literátů seznámit se s tvorbou svých exilových kolegů.

Emancipační hnutí se v litevské poezii zpočátku ohlašovalo v tvorbě básníků starší generace – Eduardase Mieželaitise (1919–1997), Albinase Žukauskase (1912–1987), Pauliuse Širvyse (1920–1979), následně zesílilo (i přes pozdější zvýšenou rusifikační represi v brežněvovské éře, tj. v 70. a 80. letech) v textech mladších literátů – Justinase Marcinkevičiuse (1930–2011), Marcelijuse Martinaitise (*1936), Algimantase Baltakise (*1930), Janiny Degutytytėové (1928–1990), Alfonsase Maldonise (1929–2007), Vytautase P. Bložeho (*1930) či Jonase Strielkūnase (1939–2010); ve druhé polovině 60. let vstoupil do vývoje litevské poezie svými prvními texty i Sigitas Geda (1943–2008; o něm viz kapitulu 3.3).

V dané době se v poezii (u každého z autorů jinak a s větším či menším akcentováním toho kterého rysu) projevoval návrat k „půdě“ a přírodě, k folklórním tradicím a mytologii⁶⁴, probíhal v ní proces modernizace prostřednictvím archaičnosti. Zvláště pak od 70. let se poetické texty často vyjadřovaly složitějším jazykem a obracely se do duchovního světa člověka⁶⁵.

V. Daujotytytėová vyjádřila celkem oprávněnou (a pro nás důležitou) domněnku, že proces modernizace litevského umění, který se započal v polovině 60. let a vrcholil na začátku 70. let, byl literárněcentrický, neboť z literatury přicházely nejdůležitější podněty (jako příklady uvádí sochaře Vytautase Striogu, jemuž v tvorbě pomohl najít novou cestu Juozas Aputis, nebo Broniuse Kutavičiuse, uchváceného poemou *Strazdas* Sigitase Gedy)⁶⁶. Daujotytytėová správně poukazuje, že do centrálního postavení se literatura dostává zvláště v těch kulturních situacích, kdy je důležitá národní identita, kdy přitahuje více či méně určená rezistentní manýra udržet sebe sama, kdy jsou silněji pociťovány povinnosti, uvědomělost umělecké zodpovědnosti, solidarita, kdy jsou potřeba myšlenky, ideje.

⁶³ PAROLEK 1996: 81.

⁶⁴ PAROLEK 1996: 90.

⁶⁵ ŠTOLL, P.: *Litevská kultura*. In: ŠVEC – MACURA – ŠTOLL 1996: 353.

⁶⁶ DAUJOTYTĚ 2008: 51.

3. BRONIUS KUTAVIČIUS – SIGITAS GEDA

3.1 Fascinace skladatele slovem

„Jeho tvorba mě fascinovala svou aktuálností, vynalézavostí a v neposlední řadě i hudebností,“⁶⁷ vyjádřil se Bronius Kutavičius o poezii Sigitase Gedy. Ponechme prozatím stranou všechny vlastnosti, jimiž skladatel konkretizoval, co ho na Gedově poezii přitahovalo (vrátíme se k nim na příslušném místě), a pozastavme se u slova „fascinovala“. V případě Kutavičiuse skutečně můžeme hovořit o *fascinaci* Gedovou poezií. V jeho skladbách se Gedovy verše objevují průběžně od konce 60. let až do současnosti a působí doslova leitmotivicky: jsou přítomny zvláště v těch dílech, která jsou tak či onak nesena litevským charakterem (v rovině tematické i z hlediska materiálu, jímž máme na mysli absorbování folklórních vlivů apod.)⁶⁸.

O Kutavičiusovi ovšem platí, že je jako skladatel fascinován slovem – textem – obecně, psaným, mluveným, zpívaným, a že k němu přistupuje jako k mnohovrstevnatému komplexu s hudebním potenciálem. V jeho tvorbě není text „materiálem pro zpěváky“, abychom připomněli opačný přístup k textu Osvaldase Balakauskase. To je první stránka věci. Heiner Goebbels (*1952), současný německý skladatel převážně hudebně-divadelních děl, říká: „Mnoho skladatelů (...) text zpívaný často degeneruje do role prostředku k vytvoření atmosférické nálady. (...) Pro mě je mnohem podstatnější materiální kvalita textu a nárok, který klade, má-li být tato kvalita zjevena pomocí hudebních prostředků. (...) Stejnou měrou mě zajímá papírová kvalita literatury. (...) ...nechci text zbavovat tělesnosti (...) Představuji si dodání dalšího rozměru k fyzické dimenzi textu (např. téžbr a hlasitost hlasu), který je zaměřen na potěšení ze čtení.“⁶⁹ Naším cílem není porovnávat Goebbelse s Kutavičiusem, už jen proto, že Goebbels se vyjadřuje především o textu prozaickém, který ve své tvorbě upřednostňuje⁷⁰. Uvedeným citátem jsme chtěli naznačit širší možnosti přístupu ke slovu z pozice skladatele, která je, domníváme se, vlastní i Kutavičiusovi.

⁶⁷ MIKEŠ 2005: 5.

⁶⁸ Vůbec výskyt litevských (nejen Gedových) textů ve většině Kutavičiusových děl je – ve spojení se specifickými nároky na provedení – tak trochu proti skladateli, omezuje totiž do jisté míry jejich uvádění zahraničními interprety. Sám Kutavičius vzpomíná, jak si kdysi od něj známé polské nakladatelství PWM (Polskie wydawnictwo muzyczne) vybralo pouze několik instrumentálních skladeb, zatímco Balakauskasovi jich vydalo na tři desítky (KUTAVIČIUS 2008: 33). Výmluvný je i přehled skladeb provedených českými interprety (viz kapitolu 1.3.1), neboť obsahuje pouze instrumentální díla, případně vokálně-instrumentální, v nichž je ovšem vokální part pouštěn ze zvukového pásu (*Erotiky*, hudba k filmu *Utrpení Panny orleánské*).

⁶⁹ GOEBBELS 2007: 22.

⁷⁰ V poezii „je vlastně celý zvuk předem zkomponován básníkem a nenechává hudebníkovi žádný prostor, nechcete-li parafrázovat. Kvalita textu jakožto libreta je rozhodnuta v okamžiku, kdy nabízí hudební možnosti na rytmické, tónální a strukturální úrovni a zároveň zůstává dost silný, aby unesl použití hudebních prostředků“

Druhou stránkou věci je skutečnost, že skladatelovy představy o slovu naplňuje konkrétní objekt – tím může být poezie jednoho či více básníků, ale i próza, případně jiné texty, které se stávají inspirací skladatele a součástí jeho uměleckého vyjádření. Významnějších případů, kdy se skladatel opakovaně vrací k tvorbě jednoho literáta, kdy je fascinován slovem jednoho autora, kdy tedy dochází ke „spříznění“ skladatele a literáta, jako je tomu u Kutavičiuse a Gedy, bychom v nedávné hudební historii nenalezli asi mnoho. Připomeňme alespoň již zmíněného Goebbelse, v jehož zejména velkých scénických dílech dominují texty německého spisovatele Heinera Müllera (1929–1995). Ukázkovým příkladem je americký skladatel George Crumb (*1929), který se ve své tvorbě upnul k básnickému odkazu Federika Garcíi Lorky (1898–1936), ovšem v případě těchto dvou tvůrců je třeba dodat, že narozdíl od Kutavičiuse a Gedy nejde o současníky.

Konečně za třetí: Kutavičiusův vztah ke slovu – tím spíše ke slovu Gedovu –, jakkoli je ve svém jádru konstantní, je třeba vnímat i na pozadí jeho tvůrčího vývoje a životních etap. Jsme přesvědčeni, že není náhodou, vzdálil-li se Kutavičius v 90. letech ve své tvorbě litevské tematické a začal-li tíhnout ke kulturám jiným (orientálním, keltské atd.), Gedovy texty se z ní dočasně vytratily, jako by najednou nebyly potřebné. A opět není náhoda, že se do ní vrátily v roce 1998, v symfonii *Epitaf uplynulému času*, zasvěcené Vilniusu a čtyřem mezníkům v jeho dějinách, což je dílo, jímž se Kutavičius po několikaleté pauze opět obrátil k litevským inspiracím. Je o to symptomatictější, že *Epitaf* vznikl rozšířením původně dvouvěté *Symfonie* z roku 1973 (na texty z Bychovcovy kroniky a ze spisu *Ars et praxis musica* Žygimantase Liauksminase) o další dvě věty, a právě v nich Kutavičius znovu sáhl po Gedových textech. Objevuje-li se pak v závěru Kutavičiusovy hudby k filmu *Utrpení Panny orléanské* ze zvukového pásu úryvek ze čtvrté věty *Epitafu* a v *Pěti Sigitasových miniaturách* záznam básnickovy recitace, není to už jen leitmotiv: zde jako by byl tematizován samotný Geda (hudba k slavnému němému snímku dánského režiséra Carla Theodora Dreyera a cyklus *Pět Sigitasových miniatur* vznikly v roce 2009, tedy krátce po Gedově smrti). Z takto naznačených východisek našich úvah se nám může tvůrčí kontakt Broniuse Kutavičiuse se Sigitasem Gedou, Kutavičiusova fascinace Gedovou poezií a skutečnost, že jde právě a konkrétně o poezii Gedovu, vyjevit ve vší jedinečnosti.

Dříve než se ale začneme fenoménem „Kutavičius – Geda“ zabývat zevrubněji, považujeme za vhodné, ba žádoucí pojednat o každé osobnosti zvlášť.

(Tamtéž: 23). Stejný názor na poezii sdílel i John Cage, který v *Předmluvě* ke své knize *Silence* (1961) napsal: „...poezie se liší od prózy tím, že je tak či onak formalizovaná. Poezii nedělá smysl obsahu nebo význačnost, ale to, že uvádí hudební prvky (čas, zvuk) do světa slov. Proto byly informace dříve, bez ohledu na to, jak byly složité (např. indické sůtry a šástry), převáděny do poetické formy, protože tak byly snadněji osvojitelné. Možná, že právě na to myslel Karl Shapiro, když napsal Esej o rýmu ve verších.“ (CAGE 2010: X).

3.2 Bronius Kutavičius

3.2.1 Nástin tvůrčího vývoje Broniuse Kutavičiuse

Své první vyspělejší skladby psal Bronius Kutavičius⁷¹ pod (zprostředkovaným) vlivem tzv. Nové hudby, s různým akcentem se v nich vyskytují techniky jako dodekafonie, seriální technika, aleatorika, sonoristika, koláž apod. Ačkoli se brzy od estetiky Nové hudby odklonil, některé uvedené techniky, zvláště techniku seriální (v různých modifikovaných podobách) a aleatoriku, ve větší či menší míře uplatňoval i v pozdějších dílech, jak upozorňuje I. Jasinskaitė-Jankauskienėová⁷². Z těchto raných, převážně instrumentálních skladeb uvedme například *Tři metamorfózy* pro klavír (*Trys metamorfozės*, 1966), *Poemu* pro violoncello, dechové kvinteto a klavír (1967) nebo *Sonátu* pro violu a klavír (1969). Vyvrcholení tohoto směřování představuje *Panteistické oratorium* (*Panteistinė oratorija*, 1970) pro soprán, přednášeče, vokální kvarteto (2x tenor, baryton, bas) a komorní ansámbl, jedna z nejexperimentálnějších Kutavičiusových skladeb vůbec, která však v určitých aspektech předjímá jeho následující vývoj. Kompoziční jazyk díla stále ještě vychází z estetiky hudební moderny 60. let; převládá tu aleatorika, sonoristika, práce s tónovými řadami, nástroje jsou rozeznívány atypickými technikami hry, ve vokálních partech dominuje deklamativní, skandovaný přednes a tzv. sprechgesang v rozvolněném rytmu. Všechny tyto moderní prostředky ovšem Kutavičiusovi neslouží jako projev hudebního progresu, ale napomáhají mu k vytvoření iluze rituálnosti a spirituality pradávnych věků. Je to poprvé, co se v Kutavičiusově tvorbě objevuje moment navození dojmu archaičnosti prostřednictvím modernosti. Dílo bylo uvedeno v roce 1971 během povinných přehrávek v nastudování dirigenta Juozase Domarkase, další provedení však byla zakázána a oratorium bylo uloženo do trezoru⁷³. K novému nastudování došlo teprve v roce 1982 zásluhou Vilniuského ansámblu

⁷¹ Bronius Kutavičius se narodil v roce 1932 v Molainiai nedaleko města Panevėžys, v oblasti zvané Aukštaitsko. Protože vyrůstal mimo důležitější kulturní centrum, jeho první intenzivní hudební podněty byly skromnější povahy než třeba návštěva koncertu profesionálních hudebníků. Ve vzpomínkách (KUTAVIČIUS 2008) se vrací k darované foukací harmonice, na kterou se naučil hrát při pasení krav, nebo k nečekané noční návštěvě ruských vojáků u nich doma, která se proměnila v hudebně-taneční večírek, z něhož Kutavičiusovi zůstal silný dojem ze zvuku houslí. Na ty se také následně začal učit hrát, zpočátku soukromě u jednoho místního houslisty, později na hudební škole v Panevėžys; postupně si osvojil také hru na akordeon, klavír a lesní roh. Pokoušel se i o komponování, které ho lákalo více než hra na nástroje, k akademickému studiu kompozice se však dostal poměrně pozdě – v roce 1958 se mu věnoval na Vyšší hudební škole Juozase Tallat-Kelpši (dnešní Vilniuské konzervatoři) u Juozase Karosase, vysokoškolské studium absolvoval na Litevské státní konzervatoři (dnešní Litevské hudební a divadelní akademii) ve třídě Antanase Račiūnase v letech 1959–1964. V porovnání s řadou jiných autorů byla Kutavičiusova cesta k získání diplomu skladatele pomalejší a klikatější, možná ale právě to je jeden z důvodů, proč se jeho hudba často odpoutává od „akademičnosti“.

⁷² JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ 2001b: 12.

⁷³ KUTAVIČIUS 2008: 23.

pro novou hudbu (Vilniaus naujosios muzikos ansamblis) pod uměleckým vedením skladatele a Kutavičiusova žáka, Šarūnase Nakase⁷⁴.

V rané fázi Kutavičiusova vývoje však současně můžeme sledovat i tendenci vedoucí ke zjednodušení kompozičního jazyka, jak ukazuje například cyklus pěti písní *Beránčí stopy* (Avinuko pėdos, 1968) pro vokál a klavír. Tato tendence se ještě více rozvinula v polovině 70. let, což korelovalo se skladatelovým zvýšeným zájmem o litevský folklór, především pak o polyfonní lidové písně zvané sutartinės. Infiletrované prvky litevské lidové hudby lze zaznamenat například v *Dzūkaských variacích* (Dzūkiškos variacijos, 1974) pro komorní orchestr a zvukový pás, které vznikly při příležitosti stého výročí narození litevského skladatele a malíře Mikalojuse Konstantinase Čiurlionise (1875–1911), v *Malém představení* (Mažasis spektaklis, 1975) pro dva klavíry, dvoje housle a herečku nebo v *Hodinách minulosti I* (Praeities laikrodžiai I, 1977) pro kytaru a smyčcové kvarteto. Stvrzením této tendence a do té doby jejím nejosobitějším naplněním se stalo oratorium *Poslední pohanské obřady* (Paskutinės pagonių apeigos, 1978) pro sbor, varhany a litevské lidové nástroje ragai (rohy), které je z dnešního pohledu vnímáno jako důležitý vývojový mezník nejen v Kutavičiusově tvorbě, ale v litevské hudbě druhé poloviny 20. století vůbec.

V 80. letech Kutavičius složil další dvě oratoria, podnícen i tím, že se v Litvě objevil soubor (myšlen tím Nakasův Vilniuský ansámbl pro novou hudbu) schopný empatického nastudování jeho netradičně koncipovaných děl⁷⁵. V roce 1983 vzniklo oratorium *Z kamene Jatvėhū* (Iš jotvingių akmenų), sestávající ze dvou kontrastních částí: v první, rychlé větě, založené na polyrytmii několika opakovaných rytmických modelů, hudebníci hrají na nástroje bez vyladěné tónové výšky, jako jsou kameny, luk, švilpa (flétna z vrbového proutku), brumle, šiaudo birbynė (slaměná píšťala), hliněné bubínky, jako „perkusivní“ nástroj tu vystupuje i lidský hlas; druhá věta je klidnější, dominuje v ní repetitivní melodika, přičemž instrumentář se od první části zcela odlišuje: hudebníci se dělí o flétnu, harmoniku, housle, skudučiai (sestavu několika dřevěných píšťal různé velikosti, z nichž každá vyluzuje tón jiné

⁷⁴ Šarūnas Nakas (*1962), jeden z hlavních představitelů litevské skladatelské generace, která nastoupila v polovině 80. let a již se pro sklon k experimentům vycházejícím z rozvoje technologií a pro častý monotónní rytmus skladeb dostalo označení „mašínist“ (k čemuž mimovolně přispěl i sám Nakas názvy svých kompozic *Merz-machine* a *Vox-machine* [obě z roku 1985]).

⁷⁵ O tom, jak stimulující může být pro skladatele vznik nového ansámblu složeného z empatických hudebníků, svědčí i příklad estonského autora Arvo Pärta, který se na přelomu 60. a 70. let po svém avantgardním období v komponování téměř odmlčel, pohroužil se do studia středověké hudby, na stovkách popsanych listů notového papíru se cvičil v jednohlasu a hledal nové možnosti svého tvůrčího směřování. V roce 1972 houslista Andres Mustonen (*1953) založil soubor Hortus musicus (Hudební zahrada), jeden z prvních ansámblů na teritoriu bývalého Sovětského svazu zaměřených na poučenou interpretaci tzv. staré hudby, a byl to právě tento ansámbl, který sehrál důležitou roli při formování Pärtovy nové kompoziční metody, kterou skladatel nazval *tintinnabuli* (v jednom z rozhovorů pak Pärt prohlásil, napůl žertem, napůl vážně, že soubor Hortus musicus byl „porodní bábou“ jeho stylové proměny). Pro Hortus musicus pak Pärt složil celou řadu skladeb.

výšky), láhve, litevskou citeru kanklės, ragai i o vokální party. Oratorium *Strom světa* (Pasaulio medis, 1986) pro smíšený sbor, dechovou sekci symfonického orchestru a komorní ansámbl završilo cyklus „pohanských“ oratorií, který Kutavičius ex post nazval právě podle tohoto posledního uvedeného díla. Svou estetikou s tímto cyklem souzní i oratorium *Magický kruh sanskrty* (Magiškas sanskrity ratas), napsané v roce 1990 opět pro Nakasův ansámbl.

Přibližně od počátku 90. let Kutavičius proměnil okruh své inspirace. Litevskou tematiku ve své tvorbě (dočasně) opustil a podněty začal vyhledávat ve starobylých kulturách národů z různých částí světa. V té době se světu po rozpadu Sovětského svazu otevírala i samotná Litva, takže Kutavičiusovo rozšíření inspirace v sobě mělo určitou symboliku, zároveň to se znovunabytím nezávislosti Litvy souviselo i prakticky: skladatel dostával objednávky ze zahraničí, a místa, odkud zakázky přicházely, mu nezdědky poskytovala i inspiraci. Ukázkovým příkladem je oratorium *Boj stromů* (Medžių kova, 1996) pro sólový soprán, flétnu, hoboj, violoncello, cembalo, varhany a zvukový pás, které psal Kutavičius na objednávku hudebního festivalu konaného ve velšském Vale of Glamorgan. V glamorganském kostele z jedenáctého století, pro který se počítalo s premiérou díla, se nacházejí staré keltské kříže, které Kutavičius, fascinovaného vším dávným, nemohly nezaujmout. Symbol kříže tak prostupuje celým oratoriem – graficky zpracovanou partiturou počínaje a celkovou strukturou díla konče. Kromě oratoria *Boj stromů* Kutavičius v tomto období napsal mimo jiné skladbu *Příliš daleko, do půlnoci* (Ten toli, iki vidurnakčio, 1995) pro dvě kvinteta – smyčcové a saxofonové –, v níž se odrážejí vlivy indické tradiční hudby, či dílo s názvem *Vyslovím slovo, mé rty zamrznou* (Ištariu žodį – lūpos ledėja, 1996), komponované na haiku Matsua Bašó.

Centrální skladbou celého tohoto období je však cyklus *Brány Jeruzaléma* (Jeruzalės vartai), který se rodil v letech 1991–1995 a jehož námět pochází z novozákonního textu Zjevení sv. Jana, popisujícího vizi nového Jeruzaléma⁷⁶. V souladu s obsahem tohoto textu cyklus tvoří čtyři části pro různé obsazení (*Východní brány* [Saulėtekio vartai], *Severní brány* [Žiemių vartai], *Jižní brány* [Pietų vartai] a *Západní brány* [Saulėlydžio vartai]), které jsou dále členěny do tří dílů (podle představy tří bran na každou světovou stranu). První část je postavena na prvcích japonské tradiční hudby (gagaku), v jejím závěru se pak ozve anglicky deklamované haiku japonského básníka 18. století Busona („*To the West will spread the moonlight and the shadows of flowers to the East.*“). V části druhé evokuje part velkého bubnu rituální seance jakutských šamanů a orchestrální hráči deklamují karelofinské rybí

⁷⁶ Zjev 21, 9–27.

zaklínadlo v autentickém znění („*Annapa Ahti suuri hauki taik on kaksi pienempäistä.*“⁷⁷). V *Jižních bránách* inspirovaly Kutavičiuse nahrávky tradiční africké hudby. Závěrečné *Západní brány* mají podtitul *Stabat Mater*, jsou psány v duchu západoevropské chrámové hudby. Hledal-li Kutavičius v 70. a 80. letech uměleckou cestou kořeny svého národa, pak v *Bránách Jeruzaléma* aplikoval de facto obdobný přístup v celosvětovém měřítku.

Už od konce 90. let však v Kutavičiusově tvorbě začala znovu převládat litevská tematika. Ve čtyřvěté skladbě *Epitaf uplynulému času* (Epitafija praeinančiam laikui, 1998) pro smíšený sbor a symfonický orchestr každá věta díla reflektuje jeden mezník v dějinách Vilniusu (založení města, založení univerzity, její uzavření, znovuposvěcení katedrály). V roce 2000 Kutavičius zkomponoval pro Litevské národní divadlo opery a baletu (Lietuvos nacionalinis operos ir baletu teatras) dvouaktovou operu *Lokys*⁷⁸ na motivy stejnojmenné mystické novely francouzského romantického spisovatele Prospera Mériméa z roku 1869 (děj novely je zasazen do prostředí venkovského litevského šlechtického dvora 19. století). Nedlouho po opeře *Lokys* vznikla další rozsáhlá skladba, *Oheň a víra* (Ugnis ir tikėjimas, 2003), žánrově vymezená jako opera-balet a tematicky inspirovaná dobou jediného litevského krále, Mindaugase⁷⁹. Zatím posledním rozsáhlým „litevským“ dílem je volný cyklus *Roční doby* (Metai), jehož předlohou se stala nejvýznamnější památka starší litevské literatury – stejnojmenná poema Kristijonase Donelaitise z let 1760–1770; v roce 2005 na vilniuském festivalu soudobé hudby Gaida zazněla v premiéře úvodní část cyklu, orchestrální skladba nazvaná *Jarní radovánky* (Pavasario linksmybės), a v každém následujícím roce přibyla vždy jedna další část: *Letní práce* (Vasaros darbai), *Podzimní dary* (Rudenio gėrybės), v roce 2008 cyklus završily *Zimní starosti* (Žiemos rūpesčiai). Jak je pro Kutavičiuse příznačné, každá z částí cyklu je komponována pro jiné obsazení, což signalizuje, že uvádění cyklu v celku není podmínkou⁸⁰.

Po *Ročních dobách* následovalo několik kratších, avšak závažných kompozic (např. *Pět Sigitasových miniatur* [Penkios Sigito miniatiūros, 2009] pro sbor, klavírní kvinteto a

⁷⁷ Dej mi, Ahti, velkou štikou jako dvě menší (Ahti je ve finské mytologii bůh moře a rybařství).

⁷⁸ Název opery, který v českém překladu znamená „Medvěd“, ponecháváme v originální podobě. Libreto totiž vzniklo podle stejnojmenné mystické novely Prospera Mériméa z roku 1869, jejíž litevský název – třebaže ve starší psané podobě jako *Lokis* – zachovává i český překlad (viz MÉRIMÉE, P.: *Lokis*. In: *Tamango. Výbor z novel*. Praha: Vyšehrad 1951, s. 577–617). Není mimochodem bez zajímavosti, že v epilogu opery je použita nepozměněná závěrečná pasáž novely přednášená vypravěčem ve francouzském originále, která zní jakoby na pozadí děje a plní tak podobnou funkci jako voice-over ve filmu.

⁷⁹ Tato dvouaktová kompozice pro sólové zpěváky, recitátory, sbor a symfonický orchestr byla napsána při příležitosti oslav dvojího výročí: 750. výročí Mindaugasovy korunovace a 1000. výročí první zmínky o Litvě v historických análech. Oficiální název díla je latinský: *Ignis et fides*. Srov. GAIDAMAVIČIŪTĖ 2003: 1.

⁸⁰ *Jarní radovánky* jsou napsány pro symfonický orchestr, *Letní práce* pro mužský sbor, ansámbl a zvukový pás, *Podzimní dary* pro smíšený sbor, bicí nástroje a smyčcový orchestr, *Zimní starosti* pro recitátora, smíšený sbor a komorní orchestr.

zvukový pás, orchestrální dílo *Desátého dubna, sobota...* [Balandžio dešimtoji, šeštadienis..., 2010]), významným počinem je též hudba k němému filmu Carla Theodora Dreyera *Utrpení Panny orleánské* (Jeanne D'Arc, 1927), kterou Kutavičius zkomponoval v roce 2009.

3.2.1.1 Otázka periodizace Kutavičiusovy tvorby

I. Jasinskaitė-Jankauskienėová ve své monografii člení vývoj Kutavičiusovy tvorby do tří fází: 60. léta (raná fáze, pro niž jsou příznačné skladatelovy snahy ozkoušet si různé nástroje, formy a kompoziční prostředky a osvojení si kompoziční techniky), 70. léta (pozdější fáze, kdy si Kutavičius zvolil sobě blízké téma a minimalistickou techniku) a 80. a 90. léta, během nichž vznikla díla různě tematicky zaměřená při zachování kompoziční techniky (ačkoli lze nalézt výjimky)⁸¹. R. Lampsatisová rozeznává v Kutavičiusově tvorbě také tři vývojové fáze: ranou (přibližně do roku 1978), zralou (počínaje *Posledními pohanskými obřady* z roku 1978 a konče *Bránami Jeruzaléma* z let 1991–1995) a období objednávek (90. léta)⁸². Ani jedna z těchto dvou prací – vzhledem k době jejich vzniku – samozřejmě nemohla reflektovat skladatelův vývoj v prvním desetiletí nového milénia. Pro naše účely tedy můžeme – s vědomím zjednodušení a s přihlédnutím k tématu naší práce – Kutavičiusovu dosavadní tvorbu rozčlenit podle dominující tematiky v jeho skladbách do čtyř období:

1/ **rané** (vymezené přibližně 60. léty; de facto „atematické“ období hledání, náznaky budoucího vývoje zejména v písňovém cyklu *Beránčí stopy*);

2/ **„první litevské“** (70. a 80. léta, v centru zde stojí cyklus „pohanských“ oratorií);

3/ **„multikulturní“** (zhruba léta 1991–1998; zásadní díla: cyklus *Brány Jeruzaléma* a oratorium *Boj stromů*);

4/ **„druhé litevské“** (od roku 1998 dosud; hlavní díla: symfonie *Epitaf uplynulému času*, opera *Lokys*, opera-balet *Oheň a víra*, cyklus *Roční doby*).

Je přitom symptomatické, že přítomnost Gedových textů (a vůbec textů litevských autorů) v Kutavičiusových skladbách registrujeme v „prvním“ a „druhém litevském“ období. V rané fázi se s Gedovou poezií setkáváme pouze jednou (ve zmíněném cyklu *Beránčí stopy*), v „multikulturní“ vůbec.

⁸¹ JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ 2001b: 12.

⁸² LAMPSATIS 1998.

3.2.2 Vybrané aspekty tvorby Broniuse Kutavičiuse

Podstatná část dosavadní tvorby Broniuse Kutavičiuse je tematicky spjata s **historií**. Zcela výmluvný je v tomto ohledu skladatelův výrok: „*Budoucnost mi je zcela ukradená. Je chladná, nejasná, nevábná. Naopak mě velice zajímá vše, co bylo. Každý detail minulosti o něčem z dané doby vypráví, může to být konkrétní i abstraktní věc. Okouzluje mne skryté tajemství uplynulých událostí: To je mé tvůrčí krédo.*“⁸³ Přehlédneme-li Kutavičiuseovu tvorbu, vidíme, že historická témata se v ní na časové ose pohybují na dlouhém, dobře tisíciletém úseku, ovšem k současnosti se přibližují málokdy. Na její dosah se Kutavičius dostal například ve skladbě *Vločky pro brance* (Dribsniai rekrutams, 2004), která se na pomezí serióznosti a nadsázky ohlíží za povinnou službou litevských vojáků v sovětské armádě, a pak v symfonii *Epitaf uplynulému času* (Epitafija praeinančiam laikui, 1998), konkrétně v její čtvrté, finální větě, jejímž tématem je znovuposvěcení vilniuské katedrály v roce 1988 (na Gedova slova). Ojedinelou výjimkou je orchestrální skladba (se sólovým sopránem) nazvaná *Desátého dubna, sobota...* (Balandžio dešimtoji, šeštadienis...), která vznikla v roce 2010 jako bezprostřední (!) reakce na tragickou smrt delegace polských vysokých státních představitelů při pádu letadla v ruském Smolensku.

V těch dílech, jejichž témata jsou dnešku po časové stránce nejvzdálenější, například v cyklu oratorií „zasazených“ do dob pohanství, by Kutavičius mohl působit jako badatel, který se snaží rekonstruovat dávné rituály a hudbu, jež při nich byla provozována. Především v publicistických textech, ale i v odborných statích se proto v této souvislosti často hovoří o *rekonstrukcích*⁸⁴. Tento výraz ve svých pracích razí například etnomuzikoložka A. Nakiėnėová, která jím označuje skladatelovu tvůrčí metodu, jíž je „*hudební dílo složeno z autentických historických pramenů a z ‚fragmentů historie‘, vytvořených samotným autorem doslova jako sémantická studie. Různé historické styly a hudební dialekty zaniklých národů v jeho dílech ožívají tak, jak si je autor představoval, jak mohly vypadat.*“⁸⁵ Kutavičius, třebaže se během přípravy k psaní zabývá studiem dochovaných pramenů a poznatků z období, z něhož pro tu kterou svou skladbu čerpá inspiraci, se nejednou vyjádřil, že podstatné

⁸³ KUTAVIČIUS 2008: 13.

⁸⁴ Srov. např. NAKIENĚ, A.: Istorinės muzikos rekonstrukcijos idėja. Broniaus Kutavičiaus oratorijos ir folklorizmas [Idea historické hudební rekonstrukce. Oratoria Broniuse Kutavičiuse a folklorismus]. In: JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĚ (ed.) 2008: 165–173.

⁸⁵ NAKIENĚ 2004: 90.

je pro něj přenesení ducha dané doby⁸⁶, nikoli badatelská exaktnost⁸⁷. Navíc jakoby archaický zvuk mnohých jeho skladeb vyplývá nejen z ohlasů starobylého folklórního materiálu, ale i ze svérázného používání moderních kompozičních prostředků a technik. Z těchto důvodů se nám jeví jako výstižnější polemický názor etnomuzikoložky D. Račiūnaitė-Vyčinienėové, která poukazuje na negativní významové odstíny slova „rekonstrukce“ a navrhuje namísto toho nahlížet na Kutavičiusova oratoria a další skladby s archaicky rituálním vyzněním jako na „zopakování“ rituálu v jiném čase a opakování v jiném prostoru (ritualo „atkartojimai“, „pasikartojimai“ kitame laike ir kitoje erdvėje) nebo jako na reaktualizace „oněch časů“ („anu laikų“ reaktualizacijos)⁸⁸.

Už v raných Kutavičiusových skladbách ze 60. a 70. let můžeme pozorovat prvky infiltrované z **litevského folklóru** (např. v písňovém cyklu *Beránčí stopy* [Avinuko pėdos] z roku 1968); jejich osobité rozvedení ovšem přišlo teprve se skladatelovou praktickou zkušeností s prováděním litevských lidových písní sutartinės: „Zpočátku jsem je [sutartinės] znal jen z nahrávek. V roce 1974 mě ale oslovil Povilas Mataitis⁸⁹, abych jel s jeho folklórním ansámblem na festival do Finska. Hledal univerzální hudebníky. Měl jsem tam hrát na bandoneon, ragai, několik dalších nástrojů a také zpívat. Tehdy jsem poprvé poznal živě provozované sutartinės a byl to pro mě obrovský zážitek. Odhalilo mi to úplně nový svět a zásadně ovlivnilo mou následující tvorbu.“⁹⁰ Sutartinės⁹¹ jsou v lecčems unikátní starobylé polyfonní písně, jejichž tradice se udržovala na litevském severovýchodě v Aukštaitsku a jejichž přesný původ a staří jsou dosud nejasné (nejstarší dochované písemné zmínky o nich pocházejí z 16. století)⁹². Jsou to synkretické útvary, jejichž dílčí složky D. Račiūnaitė-Vyčinienėová vymezuje takto: archaické texty (obsahující narážky týkající se patriarchální struktury rodiny; reflektující stará řemesla jako lovení a včelařství; vykazující nestrofickou strukturu; zahrnující spoustu onomatopoických citoslovcí), velice stará choreografie (chůze v kruhu nebo v párech proti sobě; tanec prováděný příslušníky jednoho – ženského – pohlaví;

⁸⁶ Kutavičius o tom hovoří např. v souvislosti s jeho diptychem *Oheň a víra*, který je, jak jsme uvedli, časoprostorově „zasazen“ do doby krále Mindaugase, tj. do Litvy 13. století (KUTAVIČIUS 2008: 31).

⁸⁷ Připomeňme v této souvislosti výrok Igora Stravinského, že „...je vždycky lepší živá iluze než mrtvá pravda“ (STRAVINSKIJ 2005: 24.), který je sice namířen na nemožnost poznání fenoménu hudby jako takového, ale v obecné rovině dobře postihuje i Kutavičiusův přístup k historickým látkám.

⁸⁸ RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ 2008: 198.

⁸⁹ Povilas Mataitis, zakladatel a umělecký vedoucí Litevského etnografického ansámblu (Lietuvių etnografinis ansamblis), založeného roku 1967 (v roce 1974 se z ansámblu stalo Litevské folklórní divadlo [Lietuvių folkloro teatras]).

⁹⁰ MIKEŠ 2010a: 104.

⁹¹ Výraz *sutartinės*, užívaný v této podobě, tedy v množném čísle, pochází z litevského slovesa *sutarti* (domluvit se; žít ve shodě).

⁹² APANAČIŪS – MOTUZAS 2010: 129–130.

příznačné kroky s pohupováním či podupáváním), hudební složka (omezený melodický diapazon; nerozvíjený sled zvuků; ustálená intonace; absence rozvodných intervalů (intervals of resolution); sylabický vztah mezi hudbou a textem; komplementární rytmus; polyfonie nebo diafonie v sekundovém poměru, heterofonie)⁹³. Sutartinės a jejich repetitivní charakter významně ovlivnily Kutavičiusevu tvorbu; na bázi jistého zjednodušení lze tvrdit, že z nich je derivována skladatelova často uplatňovaná **repetitivní technika**, která jej přiblížila k „minimalismu“ (viz k tomu dále), nepochybně z nich vychází i **rituální pojetí** mnohých jeho děl. Je však nutno podotknout, že Kutavičius ve své tvorbě konkrétní sutartinės nikdy necitoval (s jedinou výjimkou ve druhé větě symfonie *Epitaf uplynulému času*, kde je jako jedna z ostinátních linií použit rytmus písně *Išjojo, jojo, sodauto* (Jel na koni, jel, sodauto).

Z litevského hudebního folklóru skladatel ve svých dílech často využíval také tradiční **lidové nástroje**, které, jak jsme poukázali v kapitole 2.1, plnily funkci symbolickou a zároveň skýtaly skladateli nové zvukové možnosti (ukázkovým příkladem je oratorium *Magický kruh sanskrtu*, viz kapitolu 5.4.4). Vedle těchto nástrojů pak můžeme v Kutavičiusevých dílech nejménou zaznamenat i stejně motivované začlenění „lidového“ vokálu (mj. v *Dzūkaských variacích*, opeře *Lokys* atd.).

Navzdory Kutavičiusevu tíhnutí k historii, folklóru atd., tedy ke všemu archaickému, je zjevným rysem jeho tvorby modernost, jakási „archaická modernost“, kterou velice důkladně ve své monografii z hlediska různých aspektů analyzovala I. Jasinskaitė-Jankauskienė⁹⁴.

Často se setkáváme s tím, že Kutavičiuseva tvorba, počínaje *Posledními pohanskými obřady* (Paskutinės pagonių apeigos, 1978), bývá označována za **minimalistickou**, případně je upozorňováno na její příbuznost s minimalismem⁹⁵. Záleží samozřejmě na chápání samotného pojmu *hudební minimalismus*. V odborných publikacích je tento termín většinou vnímán historicky a aplikován bývá na určitý výsek tvorby čtyř amerických skladatelů: La Monte Younga, Terry Rileyho, Steva Reicha a Philipa Glassa⁹⁶, P. Dorůžka pak konstatuje, že: „Éra čistého minimalismu v soudobé hudbě skončila koncem 70. let.“⁹⁷ Lze tedy tento termín vztáhnout i na hudbu, která vznikla v jiném kulturním prostředí a vzešla z jiných východisek? V samotné Litvě se už v publicistické i odborné sféře etabloval pojem *litevský hudební minimalismus*, přičemž je poukazováno na jisté analogie s americkým

⁹³ RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ 2002: 40–41.

⁹⁴ JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ 2001b.

⁹⁵ Z nelitevských prací, které na tuto příbuznost poukazují, viz např.: KRATOCHVÍL 2001: 39.

⁹⁶ Srov. např.: MERTENS 1983.

⁹⁷ DORŮŽKA 1991: 139.

minimalismem, zároveň jsou ale v případě litevského minimalismu akcentována odlišná východiska. A. Nakiėnėová upozorňuje na dva podstatné rozdíly mezi americkým a litevským minimalismem: Američané nezřídka využívali moderní technologie (Steve Reich atd.), což v Litvě vzhledem k nedostatečnému technickému zázemí (vybavenosti studií apod.) nebylo možné; američtí minimalisté dále obraceli svou pozornost k východním kulturám, zatímco litevští skladatelé vycházeli primárně z domácího folklóru⁹⁸.

Š. Nakas v článku přímočaře nazvaném *Čím se vyznačuje litevský minimalismus*⁹⁹ rozlišuje několik vývojových stádií a větví litevského minimalismu. Náznaky minimalistických tendencí Nakas nalézá v takových dílech, pro něž byla příznačná eklektická struktura a rysy blízké hudebnímu divadlu, stejně jako kombinování prvků lidové, chrámové, avantgardní nebo populární hudby (např. *Hudba pro sedm* [Muzika septyniems, 1975] Feliksase Bajorase nebo *Malé představení* [Mažasis spektaklis, 1975] Broniuse Kutavičiuse). V souvislosti s těmito díly hovoří o preminimalistické hudbě. Za skutečný manifest „litevského minimalismu“ Nakas považuje teprve Kutavičiusevo oratorium *Poslední pohanské obřady* a dodává, že historickou paralelu našel litevský minimalismus v sutartinės, které tak lze v této souvislosti označit za protominimalistickou hudbu¹⁰⁰.

3.2.3 Texty v dílech Broniuse Kutavičiuse

V následujícím stručně komentovaném přehledu upozorníme na autory (bez nároku na vyčerpávající úplnost a s pominutím Sigitase Gedy, jemuž se budeme věnovat zvlášť v příslušné kapitole), jejichž texty Kutavičius použil ve své tvorbě, a také na texty anonymní (lidové aj.) povahy, které se v Kutavičiusevě tvorbě vyskytují taktéž. Nepůjde nám o precizní systematizaci těchto textů, která vzhledem k jejich rozmanitosti ani není možná. Přesto můžeme uvažovat alespoň o několika rámcových okruzích, podle nichž lze dané texty rozčlenit na:

- 1/ texty v litevštině z pera litevských autorů (do tohoto okruhu zahrnujeme i litevskou lidovou poezii),

⁹⁸ NAKIENĚ 2004: 91.

⁹⁹ NAKAS 2004: 3.

¹⁰⁰ Tamtéž. Nakas dále sleduje vývoj litevského minimalismu a o jeho modifikacích či následujících fázích hovoří jako o postminimalismu (mj. Mindaugas Urbaitis, Vidmantas Bartulis, Algirdas Martinaitis), mašinismu (rané skladby Rytise Mažulise, Šarūnase Nakase, Gintarase Sodeiky ad.), superminimalismu (pozdější díla Rytise Mažulise).

2/ litevské překlady cizí poezie,

3/ cizí texty v původním jazyce a cizí texty v překladu do jiného cizího jazyka.

Jednotlivé texty (nezřídka jen fragmenty větších básnických útvarů) mohou u Kutavičiuse vystupovat v podobě jediné textové složky hudebního díla, nebo v něm mohou být kombinovány s dalšími texty (fragmenty). Většinou se jedná o původní básnická díla nebo folklórní památky, které si Kutavičius vybíral sám, z podnětu momentální četby, na základě cíleného vyhledávání, doporučení apod.; spíše ojediněle narážíme u tohoto skladatele na texty, které byly napsány na objednávku, tj. za účelem zhudebnění v konkrétní skladbě.

Ad 1/ Skutečnost, že Kutavičius ve své tvorbě uplatňuje nejčastěji původní litevské texty, je pochopitelná. Litevština je Kutavičiusův rodný, tudíž nejlépe osvojený jazyk, skladatel v něm dokáže cítit nejjemnější jazykové nuance ve všech jeho vrstvách a v neposlední řadě mu bohatý materiál poskytují i dialekty, vzájemně se odlišující nejen z hlediska lexikálního, ale – což je pro Kutavičiuse mnohem podstatnější – i v rovině zvukových forem jazyka¹⁰¹.

Můžeme konstatovat, že z litevských spisovatelů v Kutavičiusově tvorbě – i s pominutím Sigitase Gedy – převládají současní literáti různých generací a rozmanitých poetik. V roce 1972 byl Kutavičius jedním z prvních skladatelů, který zhudebnil verše Jonase Mekase (*1922), filmového režiséra a spisovatele žijícího od roku 1944 v americkém exilu (cyklus *Na břehu* [Ant kranto] pro soprán a čtyři violy). Dvě básně Onė Baliukonėové (Baliukonytėové, *1948) a jednu od Vytautase Rudokase (*1928) spolu se dvěma Gedovými texty Kutavičius zhudebnil v písňovém cyklu *Beránčí stopy* (Avinuko pėdos, 1968). Na slova básníka a malíře Leonardase Gutauskase (*1938) byl napsán cyklus *Pět písní* (Penkios dainos, 1983/1987). Ve výše vzpomenutém kvazi hudebním divadle *Vločky pro brance* (Dribsniai rekrutams, 2004) jsou použity úryvky pocházející ze sbírky *To všechno ze stesku* (Iš ilgesio visa tai) Sigitase Parulskise (*1965), naturalisticky zachycující traumatické zážitky a pocity stísněnosti litevských vojáků během povinné služby v sovětské armádě.

Ad hoc vytvořená libreta ke dvěma rozsáhlým Kutavičiusovým dílům z počátku 21. století – k opeře *Lokys* (2000) a k opeře-baletu *Oheň a víra* (Ugnis ir tikėjimas, 2003) – pořídili ve spolupráci se skladatelem exilová spisovatelka Aušra Marija Sluckaitė-Jurašienė (*1936) resp. religionista a prozaik Gintaras Beresnevičius (1961–2006).

¹⁰¹ Např. v závěru opery-poémy *Drozd zelený pták* chtěl Kutavičius použít mluvený lidský hlas s prostým témbrem. Poslouchal kvůli tomu desítky nahrávek promluv starých lidí z Auštaityska, ale neuspokojovala ho intonace jejich řeči, jeho potřebám nevyhovovala ani řeč Žemaitů. Optimální řešení našel teprve v hlase lidového umělce Stanislovase Riauby, řeč skladatel označil za „čistou hudbu“ (GAIDAMAVIČIŪTĖ 1987: 143).

Představitelé starších období litevské literatury v Kutavičiusově tvorbě figurují spíše okrajově (např. verše Antanase Strazdase v krátké sborové skladbě *Idyla* [Idilė, 1972] nebo básně Maironise ve *Vzpomínkách* [Reminiscencijos, 1981, společně s texty Gedovými]), přesto se mezi nimi objevuje autor, který skladatele podnítl k většímu dílu: v letech 2005–2008 Kutavičius zkomponoval volný cyklus *Roční doby* (Metai), v němž použil fragmenty ze stejnojmenné poemy Kristijonase Donelaitise.

S litevskou lidovou poezií se u Kutavičiuse setkáváme např. ve skladbách *Dzūkské variace* (Dzūkiškos variacijos, 1974), *Sigutė, dívko bídy, já jsem tvůj bratr* (Sigute, vargo mergele, aš tavo brolis, 1993), v oratoriu *Z kamene Jatvėhū* (Iš jotvingių akmenų, 1983) či v několika sborových skladbách.

Ad 2/ Co se týče zhudebnění cizí poezie přeložené do litevštiny, učinil Kutavičius dva pokusy: v kantátě *Dva ptáci ve stínu lesů* (Du paukščiai girių ūsmėj, 1978) na verše bengálského básníka, prozaika, dramatika a filozofa Rábindranátha Thákura a ve skladbě *Vyslovím slovo, rty zamrznou* (Ištariu žodį – lūpos ledėja, 1996) na haiku japonského básníka Macua Bašó. Skladatel, citlivě přistupující k poezii a vnímající při zhudebnování všechny její vrstvy, si však byl vědom ošemetnosti použití překladů: „...udělal jsem chybu, že jsem nepsal podle originálu, ale použil jsem překlad,“ vyjádřil se¹⁰². Není neobvyklé, když skladatel radši zhudebňuje text v cizím jazyce navzdory tomu, že tento jazyk nemá dostatečně (anebo vůbec) osvojený. Můžeme uvést analogii z dílny jiného tvůrce, náležitějšího ke Kutavičiusově tvůrčí generaci, a sice arménského autora Aveta Terterjana (1929–1984). Pravda je, že Terterjan byl naprostým Kutavičiusovým antipodem. Měl za to, že každý druh umění si vystačí se svými prostředky, a v pozici skladatele zhudebnujícího text, stejně jako tvořícího operu nebo balet, komponujícího hudbu pro film či divadlo se cítil nesvůj (proto jsou také těžištěm Terterjanovy tvorby jeho symfonie). Ve své druhé opeře *Zemětřesení* (Das Beben, 1984)¹⁰³ ale našel postup, jak pracovat ke své spokojenosti s textem; libreto ponechal v původním, německém jazyce (který dobře neovládal) a při komponování se soustředil na zvukové kvality němčiny: „...pomohla mi právě neznalost jazyka. Spíš než významovou stránku slova, sílu pojmu, jsem si osvojil hudbu německé řeči. Například téměř celý první obraz jde na ‚slově‘ Sie – ona, nic víc tam není, ale toto Sie se mi rozeznělo. Abstrahoval jsem se od slova ‚ona‘ a ‚Sie‘ se pro mě stalo jediným mnohotvárným zvukem.“¹⁰⁴

¹⁰² GAIDAMAVIČIŪTĖ 1987: 146.

¹⁰³ Libreto k opeře napsala Greta Stecherová podle povídky Heinricha von Kleista *Zemětřesení v Chile* (Das Erdbeben in Chili, 1807).

¹⁰⁴ ТЕРТЕРЯН 1989: 170–171.

Ad 3/ Pokud Kutavičius zhudebňoval cizí texty, činil tak většinou na základě použití jejich původního znění, jak můžeme vidět například ve *Třech sonetech A. Mickiewicze* (Trys A. Mickevičiaus sonetai, 1992), ve skladbě *Erotiky* (Erotikos, 1997) na originální verše v polštině od malíře litevského původu Stasyse Eidrigevičiause atd. Do tohoto okruhu zhudebněných textů patří i anonymní texty latinské – hymnus *Stabat mater dolorosa v Západních bránách* (Saulėlydžio vartai, 1995) a liturgický text *Requiem aeternam* v symfonické skladbě *Desátého dubna, sobota...* (Balandžio dešimtoji, šeštadienis..., 2010) – nebo karelofinské rybí zaklínadlo deklamované orchestrálními hudebníky v *Severních bránách* (Žiemių vartai, 1991).

Jako paradox se může jevit v Kutavičiausově tvorbě výskyt překladů z cizího jazyka do cizího jazyka jiného, jakkoli to jsou pouze výjimky. Je tomu tak například v oratoriu *Kampf der Bäume* (Boj stromů, 1996), pro něž si skladatel vybral německé překlady¹⁰⁵ původně anglických textů dvou velšských potulných básníků devátého století, Taliesina a Llywarche (Kutavičius si zvolil německé překlady, protože oceňoval jejich kvalitu¹⁰⁶). Jeden drobný příklad nalézáme také ve *Východních bránách* (Saulėtekio vartai, 1992), kde se v závěru ozývá haiku japonského básníka 18. století Busona, recitované v angličtině.

Volba textů u Kutavičiause úzce souvisí s celkovým ideovým a kompozičním záměrem skladatele v tom kterém díle, je podmíněna řadou různých faktorů a lze konstatovat, že v každém díle je motivována jiným způsobem.

¹⁰⁵ Proto je původní název oratoria v němčině.

¹⁰⁶ LAMPSATIS 1998: 127.

3.3 Sigitas Geda

3.3.1 Vybrané aspekty básnické tvorby Sigitase Gedy

V této kapitole se pokusíme orientačně nastínit několik aspektů Gedovy poezie, přičemž naši pozornost zaměříme na ty, které pokládáme z hlediska naší práce za relevantní.

Záběr aktivit Sigitase Gedy¹⁰⁷ na literárním poli je udivující: Geda byl básník, dramatik, literární kritik, scénárista, překladatel, publicista, přičemž ve většině oblastí, do nichž zasáhl, zanechal výrazný otisk. Ačkoli byl o jedenáct let mladší než Bronius Kutavičius, se svou tvorbou do kulturního života nastoupil přibližně ve stejné době jako skladatel.

Jako básník bývá Geda literárními vědci charakterizován různě. V. Daujotyteová jej označuje za „*básníka hluboké a živé imaginace a ontologické hry*“¹⁰⁸, R. Šilbajoris upozorňuje na fakt, že Gedova představivost je vedena ve dvou rovinách, a sice ve způsobu používání jazyka a ve vytváření poetických obrazů¹⁰⁹. D. Satkauskytėová vymezuje Gedovy poetické texty jako „*mnohovrstevnatý, různé časové a prostorové trajektorie spojující svět*“, jako „*propletenec subjektivních zkušeností, skutečnosti, historie, mýtu, reflektované literární tradice*“¹¹⁰. G. Viliūnas nalézá zvláště v Gedově rané tvorbě návaznost na mytologickou poetizaci litevské prehistorie básníka starší generace Kazyse Bradūnase (1917–2009) a zároveň v ní spatřuje (v souvislosti s jejím charakterem hravosti a užíváním techniky koláže či pastiše) počátek postmoderny v litevské literatuře¹¹¹.

Geda zaujal veřejnost už svými prvními básnickými knižními publikacemi – sbírkou (prvotinou) *Stopy* (Pėdos, 1966), poemou *Strazdas* (1967)¹¹² či cyklem *26 podzimních a letních písní* (26 rudens ir vasaros giesmės, 1972). Výstižně tuto Gedovu ranou tvorbu, z níž mimochodem Kutavičius zhudebnil řadu textů, reflektoval R. Šilbajoris, který zároveň upozornil na fakt, že její základní rysy se uchovaly i v básnickově tvorbě pozdější¹¹³: „*Gedova*

¹⁰⁷ Sigitas Geda (1943 v Paterai – 2008 ve Vilniusu) absolvoval obor litevský jazyk a literatura na Vilniuské univerzitě (diplom získal v roce 1966). Po studiích působil v letech 1967–1976 v redakci časopisu *Mūsų gamta* (Naše příroda). Od roku 1992 až do své smrti byl redaktorem literární sekce kulturního periodika *Šiaurės Atėnai* (Atény severu). Geda se angažoval i politicky: mj. byl v roce 1988 jedním ze zakládajících členů hnutí Sajūdis, jež sehrálo zásadní roli při obnovování litevské nezávislosti (ŠVEC – MACURA – ŠTOLL 1996: 258.).

¹⁰⁸ DAUJOTYTĖ 2003: 83.

¹⁰⁹ ŠILBAJORIS 1992: 403.

¹¹⁰ SATKAUSKYTĖ 2001: 147.

¹¹¹ VILIŪNAS 2002: 30.

¹¹² Na této pozoruhodné poemě, podle které později vzniklo libreto ke Kutavičiusově opeře *Drozd – zelený pták* (Strazdas žalias paukštis, 1981), je podle R. Parolka patrné Gedovo úsilí o „moderní mnohoznačnost“: „*Strazdas je nejen jméno konkrétní osoby, básníka začátku 19. století, ale i pojmenování opeře (drozd, drozdík), a zároveň je to nadčasový symbol, jakýsi autorův dvojník a jeho mluvčí*“ (PAROLEK 1996: 91).

¹¹³ Z Gedových pozdějších významných básnických sbírek či výborů jmenujme alespoň tyto: *Měsíční květy* (Mėnulio žiedai, 1977), *Špaček pod měsícem* (Varnėnas po mėnuliu, 1984), *Vlast mamutů* (Mamutų tėvynė,

poezie je svérázná rostlina, strom, který je hluboce zakořeněn v lásce k vlasti, životu a jehož velice prostý kmen ve Stopách se poté stále více rozvětňuje, proplétá v pozdějších knihách, aniž by ovšem ztrácel svou organickou a magickou podstatu. V naší poezii zní Gedův hlas velmi ‚moderně‘, zároveň však jeho slova odkazují k pradávnejší mytologii a symbolice více než bychom čekali od experimentálního a městského pohledu na umění, zrozeného ve dvacátém století.“¹¹⁴

R. Šilbajoris v daném citátu vystihl hned několik aspektů Gedovy poezie, zásadních pro naše bádání. Jedním z nich je básníkova zvýšená **pozornost k Litvě**, vedená v obrazné, tematické i jazykové rovině symbolicky skrz její **dávnou historii (prehistorii), mytologii, folklór**. Tento aspekt úzce souvisí s Gedovým pojetím „modernosti“ poezie. Geda sice bývá označován za avantgardistu, radikálním inovátorem však nikdy nebyl. **Modernost** jeho básní spočívá v **osobitě aktualizaci archaičnosti**, podobně jako je tomu v případě Kutavičiussy hudby. V tomto ohledu přitom nehraje roli, zda se jedná o klasické čtyřverší (příznačné pro ranou tvorbu) nebo jazykové experimenty (např. v knize *Znovupostavení Babylónu*), což lze považovat za póly, mezi nimiž se Gedova poezie pohybuje.

V Gedových básních se nápadně odráží autorův venkovský původ, projevující se velmi často proklamovanou **úctou k přírodě, zemi („půdě“), tradicím**, současně je ale patrné prolínání tohoto aspektu s **univerzálně filozofickými a kosmickými vizemi**.

Podobně jako Kutavičius, i Geda postupně rozšiřoval svůj zájem o **jiné starobylé kultury**, zvláště východní; koncepce jeho poezie v obecné rovině však zůstávala obdobná, jak naznačuje i básníkův citát: „*Můj začátek byl návratem k pramenům, k folkloru, mytologii, Strazdasovi, Binkisovi. Pak následoval ‚přechod‘ do Evropy a do světa – k poezii starého Egypta, Babylonu, sanskrtu, japonské poezii. K evropskému středověku. ‚Archaičnost‘ se u mě (stejně jako asi i u dalších) smísil s modernismem.*“¹¹⁵

Bronius Kutavičius (a nejen on) v případě Gedovy poezie vyzdvihuje (viz kapitulu 3.4) její **„hudebnost“**. V literární vědě se pod pojmem „hudebnost“ zpravidla rozumí různé vlastnosti poezie, které nalézají jistou analogii v hudbě. Např. teoretici R. Wellek a A. Warren k těmto vlastnostem řadí uspořádání fonetických schémat, snahu básníka vyhnout se hromadění souhlásek, přítomnost určitých rytmických účinků, pokusy (např. romantických básníků Verlaina, Tiecka) o dosažení hudebních účinků na základě potlačení významové

1985), *Náhrdelníky ze zeleného jantaru* (Žalio gintaro vėriniai, 1988), *Znovupostavení Babylónu* (Babilono atstatymas, 1994) aj.

¹¹⁴ ŠILBAJORIS 1992: 423.

¹¹⁵ GEDA, S.: *Man gražiausias klebonas – varnėnas* [Pro mě je nejkrásnějším opatem špaček]. Vilnius : Vyturys, s. 21. Cit. dle: DAUJOTYTĖ 2003: 83.

struktury verše atd.¹¹⁶ Soudíme však, že Kutavičius chápe „hudebnost“ v případě Gedovy poezie v ještě širším smyslu, že pod tímto pojmem má na mysli komplex predispozic poezie ke zhudebnění, do něhož vedle výrazných zvukových kvalit (pro Gedu také symptomatických) může spadat i časté tematizování hudby v básních, případně i určité minimalistické rysy Gedovy poezie odpovídající (a vyhovující) minimalistické povaze děl skladatele (srov. např. v kapitole 3.4 Kutavičiusův výrok o poemě *Strazdas*). Každopádně skutečnost, že Gedovy texty jsou často zhudebňovány (viz kapitolu 3.2.2), tvrzení o jejich „hudebnosti“ v naznačeném smyslu podporuje.

Na většinu zde uvedených aspektů Gedovy básnické tvorby poukážeme na konkrétnější bázi v kapitolách věnovaných skladbám Broniuse Kutavičiuse na Gedova slova.

3.3.2 Gedovy texty v hudbě

Jak bylo naznačeno, Gedovy texty byly uplatněny v řadě skladeb různých autorů, a to nejen z oblasti tzv. soudobé vážné (artificiální) hudby, ale i ze sféry hudby nonartificiální. Stejně jako v případě Kutavičiuse, ani zde nebude naším cílem podat vyčerpávající přehled; uvedeme jen několik příkladů, z nichž bude patrný záběr výskytu Gedových textů v hudbě.

Geda byl vyhledávaným autorem libret: napsal mj. libreto k dětské opeře Jurgise Juozapaitise *Mořský pták* (Marių paukštė, 1976), k hudebním divadlům pro děti Mindaugase Urbaitise *Dívěnčin zpívající a tančící skřivánek* (Dainuojantis ir šokantis mergaitės vieversėlis, 1978) a *Sen zlatého chlapce* (Auksinio berniuko sapnas, 1986) a k několika dílům na pomezí rockové opery a muzikálu – k *Čertově nevěstě* (Velnio nuotaka, 1974) Vjačeslava Ganělina podle románu Kazyse Boruty *Baltaragio malūnas* (Baltaragisův mlýn)¹¹⁷, k *Lásce a smrti v Benátkách* (Meilė ir mirtis Veronoje, 1982) Kęstutise Antanėlise podle Shakespearovy tragédie *Romeo a Julie* či k *Hadí královně Eglė* (Eglė – žalčių karalienė, 2008) Laimise Vilkončiuse.

Gedovy básně ve svých skladbách zhudebnili například Vidmantas Bartulis (kantáta *Písně soumraků* [Sutemų giesmės, 1986] pro soprán a varhany, vokální symfonie *Mėlynasis angelas* [Modrý anděl, 1985]), Anatolijus Šenderovas (komorní kantáta *Jsem Nic* [Aš esu

¹¹⁶ WELLEK – WARREN 1996: 176.

¹¹⁷ V roce 1973 vznikla filmová verze opery, k níž Sigitas Geda spolu s režisérem snímku, Arūnasem Žebriūnasem, vytvořil i scénář. Syžetově a motivicky libreto vychází z Borutova románu, inspiraci však Geda čerpal i ve Starém zákonu, litevském folklóru, alchymii a magii. Srov. GEDA, S.: „Velnio nuotaka“: vakar ir visados. Průvodní slovo v bukletu CD Vjačeslavas Ganelinas: *Velnio nuotaka. Muzika iš kinofilmo*. Vilnius : 33 Records, 33CD002, 2000.

Niekas, 1978], vokální cyklus pro soprán a smyčcové kvarteto *Čtyři básně Sigitase Gedy* [Keturi Sigito Gedos eilėraščiai, 1978; 1998 verze pro soprán a varhany], cyklus devíti písní pro děti *Kráva žrala seno* [Karvė ėdė šieną, 1985] pro soprán, smyčcové kvarteto, syntezátor a bicí nástroje, 1991 verze pro soprán a klavír), Rytis Mažulis (sborová skladba *Coda*, 2011), Remigijus Merkelys (*Erdvė'tyra* pro sbor, komorní orchestr a zvukový pás, 1998), Gedovy verše zakomponoval spisovatel a scenárista Rimantas Šavelis¹¹⁸ do svého libreta k opeře-baletu Feliksase Bajorase *Beránek Boží* (Dievo avinėlis, 1982), několik Gedových básní zhudebnily ve svých písních Onutė Narbutaitėová či Loreta Narvilaitėová atd. Originálně je Gedova poezie začleněna do elektroakustické kompozice Algirdase Martinaitise¹¹⁹ *Modlitba za pravdivé slovo* (*Sigitova modlitba před sv. Bernardem k Nejmilostivější Panně, Matce Boží*) (Teisingojo žodžio malda [Sigito malda per Šv. Bernardą i Maloningają Mergelę Dievo Motiną, 2004]), kde skladatel použil autentický záznam básníkovy přednesu jeho stejnojmenné básně¹²⁰. V roce 1982 se ke Gedově poezii obrátil také ruský skladatel Eduard Artěmjev¹²¹, který z podnětu pop-rockové zpěvačky Gintarė Jautakaitėové zkomponoval volný cyklus tří skladeb *Balandis baltas* (Holub bílý) – *Vision* (Vidění) – *Vasara* (Léto) pro soprán a syntezátor, kde zhudebnil dvě Gedovy poemty v originále (v úvodní a závěrečné skladbě) a verše rumunského básníka Paula Celana v Gedově překladu do litevštiny (v prostřední kompozici). Artěmjeva, který litevštinu neovládá, verše zaujaly především pro jejich „hudebnost“ a „zvláštní fonetickou stavbu litevštiny“¹²².

¹¹⁸ Rimantas Šavelis (*1942) – scenárista a spisovatel, autor několika sborníků kratších próz a románu *Beránek Boží* (Dievo avinėlis, 1974), podle kterého vzniklo libreto k Bajorasově opeře.

¹¹⁹ Anatolijus Šenderovas (*1945) prošel vilniuskou a leningradskou kompoziční školou, studoval též v Izraeli; v jeho skladbách jsou mnohdy patrné vlivy židovské hudby a kultury vůbec. Tvoří pomyslný most mezi generací 60. let a tzv. neoromantickou generací. K té jsou v Litvě řazeni např. Vidmantas Bartulis (*1954), Algirdas Martinaitis (*1950) a Onutė Narbutaitėová (*1956). Označení „neoromantická generace“ je vztahováno na několik skladatelů, jejichž díla měla nebo dosud mají nostalgický, elegický a kontemplativní ráz a nezřídka se v nich objevují přímé odkazy na velké tvůrčí historické osobnosti v podobě citátů z klasických děl, názvů kompozic jako *I Like Berlioz*, *Nedokončená symfonie*, *Schlusstück* apod.). Loreta Narvilaitėová (*1965) působí v Klaipėdė, která patří k důležitým centrům litevského hudebního života.

¹²⁰ Záznam legendárního básníkovy přednesu pochází z května roku 1991; Geda recitací své básně během festivalu Poezijos pavasaris (Básnické jaro) ve vilniuském kostele sv. Jana reagoval na tragické lednové události, při nichž sovětské tanky zaútočily proti demonstrujícím civilistům. Jistou dokumentární povahu Martinaitisovy skladby posiluje i videoprojekce, která je součástí provedení a v níž důležitou roli hrají Gedovy fotografie. Stejný záznam Gedova přednesu využil ve svém cyklu *Pět Sigitasových miniatur* (Penkios Sigito miniatiūros, 2009) i Bronius Kutavičius (viz dále).

¹²¹ Eduard Artěmjev (*1937) – průkopník ruské elektronické hudby, který se proslavil především jako autor hudby k filmům Andreje Tarkovského, Nikity Michalkova či Andreje Končalovského.

¹²² ЕРОПОВА 2006: 121–123. Gedovy překlady zahraniční poezie litevští skladatelé ke zhudebnění často nevyhledávali. Z podstatnějších skladeb zmiňme alespoň dílo Rytise Mažulise *Spánek* (Miegas, 1988, na text polského básníka Stanisława Grochowiaka v Gedově překladu). Ke Gedovým překladům ve spojitosti s hudbou však uveďme ještě jednu drobnou poznámku: v heslu o Gedovi v *Encyklopedii litevské literatury* SATKAUSKYTĖ (2001: 147) chybně uvádí, že Geda napsal libreto ke skladbě Anatolijuse Šenderovase *Shma Israel* (1998). Skladatel však v tomto díle zhudebnil kanonické texty a texty rabína známého pod jménem Vilniaus Gaonas (Ga'on z Vilnius) v hebrejštině. Gedovy překlady těchto textů do litevštiny byly pouze otištěny v programové brožůře vydané k provedení Šenderovasovy skladby.

Na závěr tohoto stručného přehledu ještě zmiňme, že Gedovy básně jsou často zhudebnovány i litevskými písničkáři (Vytautas Kernagis, Andrius Mamontovas, Gediminas Storpirstis, Olegas Ditkovskis a řada dalších).

3.4 Hudba: Bronius Kutavičius – Text: Sigitas Geda

„Kolikrát se mě ptali, co je jeho [Gedova] poezie; nemůžu to vyjádřit, cítím ji dokonale a nevím proč. Jeho slova jsou živá slova. 90 procent poezie jsou jen profesionálně napsaná slova. Jeho slova jsou jakoby také taková, ale složení těch slov, to je šílená energie. Prýští z něj energie, považuji ho za génia. Četl jsem T. S. Eliota a říkal jsem si: a dost bylo Gedy, ta spolupráce už mě omrzela, všechna díla, co jsem napsal, jsou s ním. Ano byly výjimky – Thákur ve Dvou ptácích ve stínu lesů, Gutauskas, Mekas Jonas, ale stejně se pořád vracím ke Gedovi, protože jiného takového nenacházím.“

Bronius Kutavičius (1992)¹²³

„Skladatel si vybírá buď básníka, který mu je duševně i umělecky blízký, a s ním pak spolupracuje, nebo si epizodicky vybírá verše různých autorů. V mém případě nabrala značného rozsahu spolupráce se Sigitasem Gedou. Jiní skladatelé po jeho textech také sahali, ale nikdy v takové míře. (...) Jeho tvorba mě fascinovala svou aktuálností, vynalézavostí a v neposlední řadě i hudebností. Gedův jazyk je velice unikátní, neobyčejně obrazný a má obrovskou sílu.“

Bronius Kutavičius (2005)¹²⁴

„Za svůj život jsem spolupracoval se třemi desítkami litevských skladatelů. Pochopil jsem jediné: dobrý, nebo řekněme, velký skladatel zachází s literárními texty po svém, individuálně, výjimečně. Kutavičius v tomto směru patří k ‚gentlemanům‘. On nejenže si vybírá dobrý text, hledá, jak se tady vykroutit, jak... on jako by jedl samotnou dřeň mrkve! Tu nejchutnější část. Je to snad i proto, že samotná jeho hudba, a to i ta ranější, vzešla spíš z jazyka, z věcí, země, dokonce z pradávne architektury, z [architektonického] ansámblu, z rituálu než z kdysi existující hudby.“

Sigitas Geda (1999)¹²⁵

„Zdá se, že spojitost mé poezie a jeho [Kutavičiusovy] hudby je diktována spíš samotným vývojem umění. To vnitřní vzájemné porozumění je velice prosté a zřejmé. Není to absolutní shoda, ale ty hluboké věci jsou společné, právě ony jsou těmi styčnými body. B.

¹²³ KUNDROTAS – VYLIAUDAS 1993: 8.

¹²⁴ MIKEŠ 2005: 5.

¹²⁵ LAMPSATYTĖ 1999: 6.

Kutavičius dobře cítí literaturu a poezii, strukturu věty, má skutečnou intuici (na bázi venkovské kultury). Slovo se v jeho hudbě tak rozplývá, že se stává součástí stejného hledání.“

Sigitas Geda (1982)¹²⁶

Bronius Kutavičius a Sigitas Geda – dvě výrazné osobnosti litevské kultury druhé poloviny dvacátého století, jejichž umělecké cesty se snad ani nemohly neprotnout. Jejich dlouhodobý a v jistých ohledech výjimečný tvůrčí kontakt byl přitom predeterminován více aspekty, než by se na první pohled mohlo zdát. V Kutavičiusově tvorbě se sice vyskytují texty z pera různých literátů i texty anonymní (lidové), Geda je v ní ale zastoupen kvantitativně nejvíce. Jeho verše se v Kutavičiusových skladbách objevují průběžně od konce 60. let až dosud a jak bylo již řečeno, vytvářejí dojem „leitmotivu“: fakt, že se s nimi setkáváme především v tak či onak „litevských“ dílech, tj. dílech, která se potýkají s litevskou tematikou a jsou nesena litevským charakterem i po hudební stránce, koresponduje se skutečností, že Geda k litevské historii, mytologii a folklóru ve své tvorbě inklinoval často. A z druhé strany – Kutavičius, jak jsme viděli, není zdaleka jediným skladatelem, který obrací svou pozornost ke Gedovi, přesto i zde lze konstatovat, že právě v jeho skladbách rezonují Gedovy texty nejsilněji a nejnaléhavěji. Bylo by možné najít celou řadu hypotetických předpokladů k souznění uměleckých světů obou autorů, které se následně projevují v určité blízkosti jejich poetik¹²⁷. O Kutavičiusovi téměř beze zbytku platí charakteristika, kterou napsal český baltista Radegast Parolek o Gedovi: „*Geda, ač je člověkem z litevského venkova a nese v sobě jeho tradice a obraznost, je zároveň obohacen i městskou kulturou, domácí i cizí. Táhne sice k folkloru a k mytologii, miluje Strazdase i Donelaitise, ale je zároveň obdivovatelem Felliniho a Picassa a učí se od nich. (...) Mytologii však nechápe mysticky. Je pro něho spíše arzenálem obrazných symbolů. (...) Ukazuje se, že Gedova tvorba má své vlastní kulturně filozofické kořeny, sahající od Litvy až někam do Indie. Odehrává se v ní odvěký boj dobra se zlem a chaosu s řádem v kosmickém měřítku. Tento boj probíhá všude kolem nás, v přírodě, v dějinách i v duši jednotlivce, a cesta tvořivého ducha k poznání jde od zřetelného k nezřetelnému, od chaosu k harmonii, po níž básník touží.*“¹²⁸

Na základě našeho dosavadního textu tak můžeme zobecnit několik společných rysů, které jsou vlastní jak Gedovi tak Kutavičiusovi a které pravděpodobně přispěly ke sblížení jejich tvorby:

¹²⁶ GAIDAMAVIČIŪTĖ 2005a: 195.

¹²⁷ Pod pojmem „poetika“ zde chápeme systém rysů, aspektů, postupů a struktur příznačných pro individuální styly obou autorů. Srov. HODROVÁ 2001: 7.

¹²⁸ PAROLEK 1996: 91.

- 1/ litevský venkovský původ (Bronius Kutavičius se narodil a své dětství a mládí strávil ve vesnici Molainiai nedaleko města Panevėžys, Sigitas Geda v Paterai nedaleko Alytusu), s ním související úcta k přírodě a zemi, zakořeněnost v tradicích a jejich bohaté zužitkování v tvorbě
- 2/ obdiv k Litvě, k její historii, folklóru a mytologii, zároveň otevřenost vůči jiným starobylým kulturám a vstřebávání jejich vlivů (to se projevuje i v obdobných tématech v díle obou tvůrců; symptomatická je v tomto ohledu i někdy nápadná blízkost názvů, srov. např. Kutavičiusovo oratorium *Z kamene Jatvėhų* a Gedovu sbírku *V zemi Jatvėhų*)
- 3/ snaha o tvůrčí propojení tradic s moderností, v čemž lze spatřovat navázání na tu tvůrčí linii v litevské kultuře, kterou na přelomu 19. a 20. století nastolil svou hudební a zvláště výtvarnou tvorbou Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911)
- 4/ tvůrčí začátky ve stejné době, povědomí jednoho o druhém
- 5/ odmítavý postoj vůči sovětskému systému a sorealistické estetice, odrážející se i ve vlastní tvorbě obou autorů
- 6/ inklinování k postmoderně (spíše intuitivní než vědomé a cílené)
- 7/ tíhnutí Kutavičiuse ke slovu (nebo jinak: skladatelova fascinace slovem) resp. jistá predispozice Gedovy poezie ke zhudebnění (např. „hudební“ kvality textů)

Kompletní seznam skladeb, ve kterých Kutavičius použil – výlučně nebo spolu s texty dalších autorů – Gedova slova, je úctyhodný co se týče nejen množství, ale i rozmanitosti z hlediska žánrů, forem, způsobů zhudebnění i zapracování textů do hudební kompozice atd. (Je nutné také podotknout, že řada těchto děl patří v Kutavičiusově tvorbě ke stěžejním – oratoria, opera *Drozd zelený pták* atd.)

Všechna tato díla zde uvádíme v chronologickém pořádku:

- 1968 – *Avinuko pėdos* (Beránčí stopy) – cyklus písní pro zpěv s doprovodem klavíru (na texty Onė Baliukonytė, Vytautase Rudokase a Sigitase Gedy)
- 1969 – *Kaimo kapinaitės* (Vesnický hřbitůvek) – skladba pro smíšený sbor
- 1970 – *Panteistinė oratorija* (Panteistické oratorium) – oratorium
- 1971 – *Tėviškės papartis* (Kaprado domoviny) – skladba pro dětský sbor

- 1974 – *Berniukas Baltas Niekas – rugiagėlių pėdos* (Chlapec Bílé Nic – stopy chrp) – hudba k divadelnímu loutkovému představení (Vilniaus lėlių teatras [Vilniuské loutkové divadlo], scénář: S. Geda, režie: V. Mazūras)
- 1975 – *Mažasis spektaklis* (Malé představení) – komorní skladba pro dva klavíry a dvoje housle a herečku
- 1976 – *Kaulo senis ant geležinio kalno* (Kostěný stařec na železné hoře) – dětská opera
- 1977 – *Karakumų asilėlis* (Karakumský oslík) – skladba pro dětský sbor
- 1978 – *Paskutinės pagonių apeigos* (Poslední pohanské obřady) – oratorium
- 1978 – *Peliukas Mikalojus* (Myšák Mikalojus) – skladba pro dětský sbor
- 1981 – *Strazdas žalias paukštis* (Drozd zelený pták) – opera-poéma
- 1981 – *Reminiscencijos* (Vzpomínky) – komorní skladba pro baryton, cembalo, varhany a housle (na texty Sigitase Gedy a Maironise)
- 1981 – *Ėriukas Kaukaze* (Beránek na Kavkaze) – píseň pro folklórní ansámbl
- 1986 – *Pasaulio medis* (Strom světa) – oratorium
- 1989 – *Atnešu rūtos šaką* (Přinesu větvičku routy) – skladba pro smíšený sbor
- 1990 – *Magiškas sanskrito ratas* (Magický kruh sanskrtu) – oratorium
- 1998 – *Epitafija praeinančiam laikui* (Epitaf uplynulému času) – symfonie (texty Sigitase Gedy Kutavičius použil ve 3. větě [*Trenus aeternus, anno 1832*] a ve 4. větě [*Dedicatio ecclesiae cathedrali, anno 1988*])
- 2009 – *Penkios Sigito miniatiūros* (Pět Sigitasových miniatur) – písňový cyklus pro smíšený sbor, smyčcové kvarteto, klavír a zvukový pás
- 2009 – *Žanos d'Ark aistra* (Utrpení Johanky z Arku) – hudba k němému filmu Carla Theodora Dreyera *La Passion de Jeanne d'Arc*¹²⁹ z roku 1928 pro varhany (syntezátor), bicí nástroje, smyčcový orchestr a zvukový pás (zvukový pás obsahuje úryvek ze závěrečné věty symfonie *Epitafija praeinančiam laikui*)

Gedovy texty, podobně jako texty jiných autorů, jak bylo naznačeno výše, se do Kutavičiusových děl dostávaly různými cestami a v různých tvarech, liší se i jejich strukturní začlenění do kompozic. Skladatel si texty většinou vybíral sám, ve výjimečných případech si vyžádal jejich vytvoření. Mezi skladbami můžeme nalézt konvenční zhudebnění básní, jejich „převod“ do podoby písňového útvaru (dvě písně v cyklu *Beránčí stopy*, písně pro sbor, cyklus *Pět Sigitasových miniatur* atd.). Někdy jsou jednotlivé básně, pocházející z jedné nebo

¹²⁹ V českém prostředí je Dreyerův film *La Passion de Jeanne d'Arc* uváděn pod názvem *Utrpení Panny orleánské*. Při zmínkách o tomto filmu budeme v následujících pasážích našeho textu používat tuto variantu názvu. Tam, kde je řeč o samotné hudbě k filmu, užíváme doslovného překladu z litevštiny.

více sbírek, „zřetězené“ v rámci jedné kompozice, ovšem tento „řetězec“ ve výsledku neslouží jako podklad k písňovému cyklu, ale de facto jako libreto (např. komorní monodrama *Malé představení*, oratorium *Magický kruh sanskrtu*). Jindy skladatel Gedovu poezii začlenil do svých hudebních děl ve tvaru pouhých fragmentů básní (např. v závěrečné větě symfonie *Epitaf uplynulému času*). Pro několik skladeb Geda ad hoc vytvořil libreto, které poté Kutavičius zhudebnil (dětská opera *Kostěný stařec na železné hoře*), v případě *Posledních pohanských obřadů* texty vznikly teprve poté, co hudba už byla napsána. Není také výjimkou, že Gedovy básně jsou v jednom díle kombinovány s jinými texty (cyklus *Beránčí stopy*, oratorium *Strom světa*, *Epitaf uplynulému času* atd.).

Z rozsáhlého seznamu Kutavičiusových skladeb na Gedova slova jsme k zevrubnějšímu popisu vybrali několik děl (popř. částí větších celků) s cílem najít v nich a konkretizovat základní aspekty tvůrčího kontaktu obou autorů. Jsou to dvě písně z cyklu *Beránčí stopy* (1968), quasi komorní opera (monodrama) *Malé představení* (1975), oratoria *Poslední pohanské obřady* (1978) a *Magický kruh sanskrtu* (1990) a dvě závěrečné věty z quasi symfonie *Epitaf uplynulému času* (1998); do podkapitoly věnované poslednímu uvedenému dílu jsme zahrnuli též pojednání o hudbě k filmu *Utrpení Panny orleánské* a o cyklu *Pět Sigitasových miniatur* (2009). Při výběru jsme brali v potaz důležitost kompozic v Kutavičiusově tvorbě, žánrovou pestrost a rozmanitost z hlediska přístupu skladatele k textům. Data vzniku skladeb v tomto výběru napovídají, že směrodatné pro nás také bylo, aby podrobněji zkoumaná díla pocházela z různých Kutavičiusových tvůrčích fází. Než ovšem přistoupíme k vlastnímu popisu uvedených děl, učiníme několik stručných poznámek k dalším skladbám, jež jsme do našeho výběru nezahrnuli, ale které si zmínku nepochybně zaslouží.

Gedovy texty Kutavičius ve své tvorbě poprvé zhudebnil v roce 1968. Bylo to v písňovém cyklu *Beránčí stopy* (viz kapitolu 3.4.1), do něhož – vedle poezie Onė Baliukonytėové (Baliukonėové) a Vytautase Rudokase – zahrnul i dvě Gedovy básně, které objevil v periodiku *Nemunas*¹³⁰. Prvním rozsáhlejším plodem Kutavičiusovy a Gedovy spolupráce se však stalo až *Panteistické oratorium* (1970) pro soprán, přednášeče, vokální kvarteto (2x tenor, baryton, bas) a komorní ansámbli. Texty použité v tomto oratoriu pocházejí převážně z Gedova básnického cyklu *Ledovec bílý belemnit. Letní žalmy. 14 zastavení* (*Ledynas baltas kaukaspenis. Vasaros psalmės. 14 stočių*), věnovaného na paměť Hieronyma Bosche, vytvořeného v letech 1965–1967 a poprvé publikovaného v roce 1972 ve sbírce 26

¹³⁰ MIKEŠ 2005: 5. *Nemunas* (Nėman) vycházel od roku 1967 a ve své době byl progresivním, ideologii nepodléhajícím kulturním časopisem.

podzimních a letních písní (26 rudens ir vasaros giesmės). *Panteistické oratorium* se stalo důležitým dílem hned z několika důvodů: znamenalo mezník v Kutavičiusevě tvorbě (viz kapitolu 3.2.1), jako zcela něco nového působilo i v kontextu litevské hudby a de facto stvrdilo velký potenciál spojení hudby Broniuse Kutavičiuse s texty Sigitase Gedy. Ten se následně rozvíjel jak v menších formách (písňových apod.) tak velkých. Pozoruhodná je linie oratorních skladeb na Gedovy texty, na jejímž počátku stojí právě *Panteistické oratorium*. Ta pokračovala *Posledními pohanskými obřady* (1978, viz kapitolu 5.4.3), *Stromem světa* (1983) a *Magickým kruhem sanskrty* (1990, viz kapitolu 5.4.4). Ve *Stromu světa* skladatel zhudebnil vedle Gedových básní (převážně ze sbírky *Náhrdelníky ze zeleného jantaru* [Žalio gintaro vėriniai, 1988]) také texty litevských lidových písní a pohádek. Dílo v ideové rovině vyjadřuje filozofické pojetí stromu světa, které se odráží jak ve výstavbě formy – názvy jednotlivých částí zní *Kořen. Kmen I* (Šaknys. Kamienas I), *Kmen II* (Kamienas II), *Větve I* (Šakos I), *Větve II* (Šakos II), *Koruna* (Viršūnė) a *Epilog* (Epilogas) – tak ve vlastních zvukových strukturách (postupování z nízkého registru tónů k vysokému).

V 70. letech Kutavičius působil pedagogicky v hudebním oddělení Vilniuské střední umělecké školy M. K. Čiurlionise (Vilniaus M. K. Čiurlionio vidurinė meno mokykla)¹³¹ a při té příležitosti zkomponoval několik skladeb pro děti (instrumentálních i vokálních). V některých z nich zhudebnil Gedovy texty, což se vzhledem k tomu, že básník část své tvorby také věnoval dětem, přímo nabízelo. Bylo to ve skladbách pro dětský sbor *Kaprad' domoviny*, *Karakumský oslík* či *Myšák Mikalojus*. Pedagogická činnost na umělecké škole Kutavičiuse inspirovala také k vytvoření dětské opery *Kostěný stařec na železné hoře*, ke které Geda na objednávku napsal (podle litevské pohádky) hned čtyři verze libreta¹³². Koncepce opery vzešla z rozdělení školy na tři oddělení podle uměleckých oborů – hudební, výtvarné a taneční –, začleněna tak do ní jsou i baletní čísla a důležitou složkou je také scénická výprava.

V roce 1981 Kutavičius složil svou druhou operu (žánrově vymezenou jako opera-poéma) *Drozd zelený pták*, již o tři roky později inscenoval režisér Jonas Vaitkus v Kaunaském státním činoherním divadle (Kauno valstybinis dramos teatras) a která se v roce 1990 dočkala – opět ve Vaitkusově režii – i filmového zpracování. Základem libreta tohoto díla se stala Gedova poéma *Strazdas* (1967), kterou lze označit za osobitý poetický portrét reálné historické postavy – litevského básníka a kněze Antanase Strazdase (1760–1833). Kromě Gedova upraveného původního textu jsou součástí libreta i verše samotného Strazdase

¹³¹ Současný název této instituce zní Národní umělecká škola Mikalojuse Konstantinase Čiurlionise (Nacionalinė Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokykla).

¹³² GAIDAMAVIČIŪTĖ 2008: 267.

(v prvním aktu) a jeho dopis (v aktu třetím)¹³³. Kombinování textů je v Kutavičiusových kompozicích poměrně častý jev; soudíme, že stimulem tohoto kroku je nezřídka snaha o vnesení prvku „dobové“ autenticity do textové složky děl, což může souviset s Kutavičiusovým výše vzpomenutým úsilím o „přenesení ducha doby“. Zvláště patrné je to zde v případě Strazdasova dopisu, který tak plní i jistou dokumentární funkci¹³⁴.

Proč si pro operu vybral právě Gedova *Strazdase*, Kutavičius nastínil v jednom z rozhovorů s muzikoložkou R. Gaidamavičiūtėovou: „*Pochopil jsem, že [libreto] nesmí být zahlceno událostmi. Musí v něm být velice málo faktů – minimalismus v libretu. Čím méně událostí, tím silnější účinek má. (...) Když jsem hledal libreto, našel jsem v poezii poemu Strazdas, která dle mého názoru patří k nejlepším litevským poemám, i když byla napsána div ne chlapcem. (...) Další důležitá věc – text Sigitase Gedy nejde proti hudbě, je doslova pro hudbu stvořený.*“¹³⁵ Takto skladatelem vyjádřená představa o libretu v opeře *Drozd zelený pták* v obecné rovině platí de facto o všech textech, které Kutavičius ve své tvorbě zhudebnil.

Ve stejném rozhovoru skladatel připomněl další důležitý aspekt co se týče jeho vztahu ke slovu: „*Řeč jako hudba nepochybně existuje, ale je potřeba, aby též mluvího byl co nejzajímavější.*“¹³⁶ Narážel tím na závěr opery, kam exponoval několik vět v žemaitském nářečí namluvených sochařem Stanislovasem Riaubou¹³⁷. V této souvislosti podotkneme, že v jistých ohledech mají k řeči blízko velmi často i vokální party v Kutavičiusových skladbách (viz k tomu kapitolu 5.4.2).

Ačkoli jsme konstatovali, že Gedovy texty jsou příznačné pro obě Kutavičiusova „litevská“ tvůrčí období, i z běžného pohledu na výše uvedený soupis děl a dataci vyplývá, že v období druhém tvůrčí kontakt obou autorů nebyl už tolik intenzivní. Nepochybně se na tom podepsal i fakt, že v Gedově tvorbě v posledních letech jeho života začaly dominovat texty deníkové nebo pohádkové povahy. Kutavičius se tak ke Gedovým veršům po skladbě *Epitaf uplynulému času* (1997–1998) vrátil zatím fakticky už jen jednou, po básníkově smrti, kdy na jeho počest složil cyklus písní pro sbor, klavírní kvinteto a zvukový pás *Pět Sigitasových miniatur* z roku 2009 (nepočítáme-li fragment z *Epitafu* zakomponovaný do hudby k filmu *Utrpení Panny orleánské* [o cyklu a o hudbě ke zmíněnému filmu viz kapitolu 5.4.3]).

¹³³ Opera sestává ze tří částí (aktů) nazvaných podle vybraných epizod Gedovy poemy: *Sblížení* (Suartėjimas), *Otevření prostorů* (Erdvių atsidarymas) a *Vykácené písně* (Išlaužytos giesmės).

¹³⁴ Podobně skladatel postupoval např. i v symfonii *Epitaf uplynulému času*, kde použil text legendy o Gediminasově snu a úryvek z hudebněteoretického spisu Žygimantase Liaukšminase (spolu s Gedovými básněmi). O *Epitafu* viz kapitolu 5.4.5.

¹³⁵ GAIDAMAVIČIŪTĖ 1987: 142–143.

¹³⁶ Tamtéž: 143.

¹³⁷ Obdobně koncipovaný závěr můžeme pozorovat i v opeře *Lokys* (viz kapitolu 3.2.1).

3.4.1 *Beránčí stopy* (Avinuko pėdos, 1968)

Písňový cyklus *Beránčí stopy* (Avinuko pėdos) pro zpěv (ženský nebo mužský hlas) a klavír z roku 1968, jak již bylo řečeno, byl vůbec první Kutavičiusovou kompozicí, v níž skladatel uplatnil texty Sigitase Gedy, jakkoli ne výlučně jeho. Cyklus tvoří celkově pět krátkých písní, z nichž každá představuje jednu zhudebněnou báseň. Pro první dvě písně si skladatel zvolil básně Onė Baliukonytėové (Baliukonėové) *Litva* (Lietuva) a *Beránčí stopy* (Avinuko pėdos), z nichž druhá dala celému cyklu název. Třetí zhudebněnou básní je *Gotika* Vytautase Rudokase. Dvě písně na Gedova slova – *Ořou bratři...* (Aria broliai...) a *Pobřežní píseň* (Pajūrio giesmė) – cyklus uzavírají. Všech pět básní spojuje litevská tematika, případně odkazy k litevské historii, folkloru, mytologii.

Cyklus *Beránčí stopy* je pozoruhodný tím, že jakoby en bloc obsahuje řadu rysů pozdějšího Kutavičiusova slohu, jakýsi základ skladatelova tvůrčího myšlení exponovaný na malé ploše. Už hned fakt, že jde o **cyklus**, jehož každá píseň by v podstatě mohla figurovat jako samostatná skladba, je v případě Kutavičiusa důležitý (rozvinutí této tendence dokazují mj. cykly *Strom světa*, *Brány Jeruzaléma* nebo *Roční doby*). Symptomatická pro pozdějšího Kutavičiusa je také převládající **recitativní melodika**, místy neakademický, **lidové hudbě blízký vokální projev** a vůbec **prvky odkazující k litevskému (hudebnímu) folklóru**, které jsou kombinovány s moderním kompozičním jazykem. Zvláště pro vokální part je příznačný **rozvolněný rytmus a metrum** (v notovém zápisu zcela absentují taktové čáry), v partu klavírním můžeme pozorovat sklon k **opakování** na bázi ostinátních figur, prodlev apod. Do tohoto výčtu nutno samozřejmě zahrnout i skladatelovu volbu **Gedových textů**.

Všechny písně cyklu *Beránčí stopy* jsou prokomponované a cyklický vztah mezi nimi je založen na jejich tempovém kontrastu: I. – lento, II. – vivo, III. – andante, IV. – allegretto, V. – andante molto.

Zaměříme se nyní na „gedovské“ písně.

Obě Gedovy básně, které si Kutavičius vybral, ke zhudebnění přímo vybízejí. První báseň, jejíž původní název zní *Stará Palanga* (Senoji Palanga), působí dojmem textu lidové písně, při jehož četbě se doslova vnucuje broukat si vlastní jednoduchou melodii:

IV. Aria broliai...

Aria broliai pūdymēļ,
eina slibinas keliu.
Guli šyvosios žirgelēs
po lelijū krūmeliu.

Tai rugeliai, tai aguonos,
baltos pilys ant kalņu.
Antras slibinas raudonas
išlenda iš vandenu.

Motinėlės, motinėlės,
užsisklēskite vartus.
Arkim, broliai, pūdymēļ,
saugokim vieni kitus.

IV. Orou bratři...¹³⁸

Orou bratři úhor,
jde drak po cestě.
Leží sivé klisničky
pod liliovým keřem.

To žitíčka, to máky
bílé hrady na vrších.
Druhý drak rudý
vylézá z vod.

Mamičky, mamičky,
zavřete si vrata.
Ořme, bratři, úhor,
spasme se navzájem.

Každá ze tří strof básně představuje tradiční čtyřverší tvořené dvěma uzavřenými větňými jednotkami v podobě dvojverší, která jsou kombinací osmislabičného a sedmislabičného verše v trochejském metru. Sepětí mezi dvojveršími v jednotlivých slokách posiluje přerývaný rým (a-b-c-b). V básni lze pozorovat také poměrně výraznou hláskovou instrumentaci (zvláště nápadné je opakování konsonantů *r* a *l*), viz např. v první strofě:

Aria broliai pūdymēļ,
eina slibinas keliu.
Guli šyvosios žirgelēs
po lelijū krūmeliu.

Stylizace na způsob lidové písně se neodvívá jen v rovině strofičnosti a zvukovosti básně, ale i obraznosti a v rovině motivické. V prvních dvou strofách básník podává obraz zemědělských prací na poli (s letmou referencí k historii v podobě hradů – *pilys*), jehož realistický náboj a zdánlivě poklidnou venkovskou atmosféru zcela proměňuje hned dvakrát

¹³⁸ Všechny překlady Gedových textů v této práci jsou pouze námi vytvořené „podstročnický“. S ohledem na básníkovu tendenci k mnohovýznamovosti slov je třeba naše překlady považovat za orientační (ke zrádnosti překládání Gedovy poezie viz kapitulu 1.3.2).

exponovaný motiv mytologické postavy draka (*slibinas*), symbolizujícího blížící se nebezpečí. Folklorní konotace vyvolávají také výrazy *rugeliai* a *aguona*, v jejichž případě se nejedná jen o „žitíčko“ resp. „mák“, ale též o názvy litevských lidových tanců, spjatých s dožínkovými resp. svatebními rituály¹³⁹. Do třetí strofy je koncentrován expresivní apel, výkřik volající po záchraně před draky. Je to výkřik jakoby dětský (viz vokativ v prvním řádku třetí strofy: *Motinėlės, motinėlės* – Mamičky, mamičky), což podtrhuje čistotu a nevinost básnického subjektu dovolávajícího se pomoci.

Báseň má zjevný politický podtext (připomeňme, že vznikla přibližně v polovině 60. let 20. století): před drakem, který je metaforou sovětského režimu a okupace, je o spasení žádáno pro Litvu a litevský národ, jež jsou v básni zpodobeny nejen na bázi konkrétních motivů (bratři orající úhor, sivé klisničky, hrady na vrších), ale i prostřednictvím folklorních a historických konotací a samotné umělecké stylizace lidové písně. Nápadná je symbolika barev: rudá, „sovětská“ (*raudonas slibinas* – rudý drak) je stavěna do opozice k bílé, „antisovětské“, v daném případě „litevské“ (*baltos pilys* – bílé hrady). V kontextu těchto úvah se pak přímo nabízí otázka, zda skrytý význam s povahou opozit nenese i výše uvedená hlásková instrumentace: *r* vs. *l* – *Rusija* (Rusko) vs. *Lietuva* (Litva).

Zhudebnění básně se odchyluje od její strofické výstavby, třebaže jen mírně. Kutavičiusova píseň má formu blízkou rondy: $a - b - a' - b' - a''$, kde a = první strofa, b = první dvojverší druhé strofy, a' = druhé dvojverší druhé strofy, b' = první dvojverší třetí strofy, a'' = druhé dvojverší třetí strofy. Oddíly a i b jsou koncipovány jako periody, jejichž závěti vznikla transponováním předvětí o sekundu výš (v případě oddílu a) nebo níž (b). Závěry obou závětí jsou v obou oddílech oproti předvětím nepatrně pozměněny. Ve zbývajících oddílech skladatel pracuje vždy jen s polovinou příslušné periody, čímž dociluje zdynamičtění větší koncentrovanosti hudebního toku. Melodika písně je velice prostá, neboť v ní dominují opakované melodické kroky sekundové v nižší poloze (a) resp. kvartové v poloze vyšší (b). Svého vrcholu (na tónu g^2) melodie dosahuje v oddílu b' , kde dochází k dramatické kulminaci nejen hudební, ale i verbálně významové (výkřik *Motinėlės, motinėlės*). V klavírním doprovodu převládají ostinátní figurace na bázi příznávek. Pro celou píseň je příznačný tep osminových not, až na výjimky probíhající v komplementárním rytmu. Rytmičko-metrická monotónnost ve vokálním partu je však v každé polovětě nápadně narušena protažením jedné slabiky, např. v oddílu a : *sli-bi-nas ... le-li-ju* (viz notový příklad), v oddílu b : *a-guo-nos ... kal-nu* atd.

¹³⁹ O těchto tancích viz např. URBANAČIENĖ 2000: 365 („rugeliai“) a tamtéž: 177 („aguona“).

Allegretto
mf

A ria bro - liai pū - dy - mė - li, ei - na sli bi - nas ke - lu.

mf

Gu - li šy - vo - sios žir - ge - les po le - li ju krū - me - lu.

Bronius Kutavičius: *Beránčí stopy* (*Ořou bratři...* – fragment)¹⁴⁰

Skladatel si byl vědomý politického podtextu Gedovy básně a s tím ke zhudebnění přistupoval¹⁴¹. Tendenci k metaforičnosti (nikoli však na bázi popisnosti textu) tak vykazuje i samotná hudba: projevuje se to např. v expresivně vokálnímu partu, v motoričnosti, rytmické strojovosti a stejně tak i v drobných, ovšem okatých a sarkasticky vyznívajících nepravidelnostech.

Byla to právě píseň *Ořou bratři...* (a především její text s „rudým drakem“), kvůli které se *Beránčí stopy* staly Broniusi Kutavičiusovi (a nejen jemu) osudnými. Po premiérovém uvedení cyklu v Litevském rozhlasu a v Litevské televizi v roce 1971 došlo ke skandálu, který zapříčinila Gedova slova. Výsledkem byl několikaletý zákaz uvádění Kutavičiusových skladeb a vůbec hudby soudobých litevských skladatelů v televizi a rozhlasu. Od těžšího postihu Kutavičiuse uchránil údajně fakt, že Gedova báseň unikla cenzuře a byla publikována¹⁴². Vzpomínku na aféru s *Beránčími stopami* můžeme nalézt v jednom z Gedových textů deníkového charakteru¹⁴³:

¹⁴⁰ KUTAVIČIUS, B.: Avinuko pėdos. In: *Ne margi sakalėliai 3*. Vilnius : Vaga 1970, s. 13.

¹⁴¹ Z osobní korespondence autora práce se skladatelem.

¹⁴² Z osobní korespondence autora práce se skladatelem.

¹⁴³ GEDA 2010: 5. Litevský originál textu zní:

Rugsėjo 22, šeštadienis

Tai, kas jau nesuprantama

Bronius K. per kultūros laidą apie savo ciklą „Avinuko pėdos“ (apie 1968-uosius). Cenzūra uždraudė jį dėti S. G. eilučių „antras slibinas / raudonas / išlenda iš vandenų...“

Muzikinio minimalizmo pradžia. Po to jo muziką kur nors atlikti tapo „labai striuka“. Bronių išsikvietė Vyt. Laur., trenkė kumščiu į stalą ir užbaubė:

22. září [2007], sobota

To, co je už nepochopitelné

Bronius K. přes kulturní tisk o svém cyklu „Beránčí stopy“ (kolem roku 1968). Cenzura ho zakázala kvůli veršům S. G. „druhá saň / rudá / vylézá z vod...“

Začátek hudebního minimalismu. Provádět jeho hudbu pak bylo „velice krátké“. Broniuse si pozval Vyt. Laur.¹⁴⁴, bušil pěstí do stolu a zařval:

– Tak co? Geda barví krávy rudě a saň vybarvit jinak nemohl?! Podobně tomu bylo i s texty S. G. použitými v hudbě F. Bajorase.

Jolanta Kr. se ptá:

– Byly ty zakazy těžké?

– Oj, v životě velmi...

Teď to nikoho nezajímá. Je to všem ukradený. A možná je to dobře?

Těžší je zapomenout na rok 1970, kdy jsme po premiéře „Panteistického oratoria“ byli nazváni přímo „blázny“. Dost už! Ani to nikoho nezajímá (říká Br. K.).

– Jsem velice sebekritický člověk.

U předchozí Gedovy básně jsme upozornili na jisté „hudební“ předpoklady k jejímu zhudebnění, a to zejména na její stylizovanou „lidovou písňovost“ a výrazné zvukové kvality. Ve druhé básni, která byla později publikována pod názvem *Veliuona*¹⁴⁵ ve sbírce *Náhrdelníky ze zeleného jantaru* (Žalio gintaro vėriniai, 1988), je souvislost s hudbou také patrná, tentokrát však v rovině tematické:

V. Pajūrio giesmė

žemė

jūra

V. Pobřežní píseň

zem

moře

– Tai ką? Geda karves raudonai dažo, o slibino kitaip nudažyt negalėjo?! Panašiai yra buvę su F. Bajoro muzikoje naudotais S. G. tekstais.

Jolanta Kr. klausia:

– Ar tie draudimai buvo labai sunkūs?

– Oi, gyvenime labai...

Nūnai tai niekam nei įdomu, nei ką. Nusišvilpt. Gal ir gerai?

Sunkiau užmiršti 1970-uosius, kai po „Panteistinės oratorijos“ premjeros buvome išvadinti stačiai „durniais“. Tiek tos! Ir tai niekam neįdomu (sako Br. K.).

– Esu labai savikritiškas žmogus.

¹⁴⁴ Míněn skladatel Vytautas Laurušas, který v letech 1971–1983 vykonával funkci předsedy Litevského svazu skladatelů.

¹⁴⁵ Veliuona je litevské městečko ležící severozápadně od Kaunasu a rozkládající se na pravém břehu Němanu.

geltonasis	žlutý
smēlis	písek
kur	kam
einu	jdu
man	já
girdisi	slyším
giesmē –	píseň
ant	na
kalnų	kopcích
aukšti ¹⁴⁶	vysoké
šešėliai	stíny
klūpo	klečí
pabučiuosiu	políbím
žemę	zem
savo	svými
lūpom	rty
tai	to
būtis	bytí
tai	to
saulė	slunce
tai	to
šviesa	světlo
veržiasi	se prorývá
giedodama	zpívá
visa	vše

Tematizace hudby prostřednictvím slova „hudba“ nebo výrazů s ním spjatých v různých kontextech je v poezii častým jevem. Český literární vědec R. Novák, zabývající se otázkami vztahů poezie a hudby, konstatuje, že to „*svědčí o obecné zálibě básníků užívat ho pro sugesci pocitu, dojmu, nálady, nějaké abstrakce, blíže nepopsatelného zážitku ve stavu snění apod. (...) Časté užívání a zdůrazňování ‚hudby‘ jako jednoho z detailů rozvětvené*

¹⁴⁶ V Kutavičiusově písni se namísto slova *aukšti* vyskytuje *visur* (všude).

*motivické sítě vytváří ideální předpoklad k pronikání ireálna, abstrakce, magična a mystična do textu. V oparu neurčitosti a mnohoznačnosti tohoto slova jako by vyvstával nejen celý život, ale také jeho další, „vyšší“ dimenze“.*¹⁴⁷ Je tomu tak i v našem případě, kde se lyrickému subjektu s hudbou – duchovní písní (*giesmė*¹⁴⁸) a zpěvem – spojují přírodní vjemy a existenciální otázky. Motivy exponované básníkem (moře, písek, píseň) nás nenechávají na pochybách, že báseň opěvuje krajinu i duchovní dědictví Litvy.

Také tato Gedova báseň má tři strofy, tentokrát po devíti verších, přičemž na každý verš připadá jedno slovo. Takto strukturovaný básnický útvar je pro Gedu – a pro sbírku *Náhrdelníky ze zeleného jantaru* obzvlášť – symptomatický. Podtrhuje význam jednotlivých slov, navíc konkrétně v této básni grafický zápis evokuje i pobřežní pás.

Skladatel se však při zhudebnění opíral o větší textové celky v souladu s logikou jejich syntaktické výstavby (*Žemė. Jūra. Geltonasis smėlis. / Kur einu, man girdisi giesmė. Atd.*). Píseň je koncipována jako jedna neperiodická melodie členěná na několik melodických frází, které odpovídají dílčím textovým celkům. Rytmicky táhlejší fráze se střídají s hybnějšími a jsou od sebe odděleny pomlčkami popř. cesurou (viz notový příklad). Strofická výstavba básně se však přece jen odráží i ve struktuře písně, když třídlínost (*a – b – a'*) je tu naznačena v harmonickém průběhu klavírního doprovodu. Ten je jinak velice prostý: je založen na prodlevách repetovaných tónů či akordů a důsledném dodržování pravidelného rytmického tepu čtvrt'ových not po celé trvání písně.

¹⁴⁷ NOVÁK 2005: 37–38.

¹⁴⁸ Litevské slovo *giesmė* označuje duchovní píseň; pro světské lidové písně Litevci používají výrazu *daina*.

Andante molto *ppp*

Že — me. Jü — ra. Gelto. na. sis smě. lls. Kur ei —

ppp

— nu, man gir — di — si gies — me.

Bronius Kutavičius: *Beráncí stopy* (*Pobřežní píseň* – fragment)

Pro obě písně (stejně jako pro zbývající tři části cyklu *Beráncí stopy*) je charakteristická lakoničnost a s ní související expresivita; symptomatické jsou pro ně také vlivy litevské lidové hudby, polyfonní faktura, časté uplatnění ostinátního principu atd. Právě v těchto rysech Kutavičiusovy písně vykazují nápadnou příbuznost s klavírními preludii Mikalojuse Konstantinase Čiurlionise¹⁴⁹. To jako by potvrzovalo naši tezi o pokračování Bronius Kutavičius v čiurlionisovské linii (viz kapitolu 3.4).

¹⁴⁹ Klavírní tvorbou Mikalojuse Konstantinase Čiurlionise (1875–1911), zakladatele litevské národní hudby a světového malíře, jsme se věnovali v diplomové práci *Základní aspekty klavírní tvorby M. K. Čiurlionise* (Olomouc: Univerzita Palackého, katedra muzikologie, 2002).

3.4.2 *Malé představení* (Mažasis spektaklis, 1975)

Malé představení skladatel původně zamýšlel jako houslovou sonátu, později je plánoval jako skladbu pro dvoje housle a dva klavíry, ve výsledné podobě díla přiřadil ke druhé uvedené nástrojové kombinaci lidský hlas¹⁵⁰. Sólový part je dle představ autora určen herečce s pěveckými předpoklady. Při premiéře se tohoto partu ujala divadelní a filmová herečka Nijolė Gelžinytėová, která vystupuje též ve stejnojmenné televizní adaptaci díla, již v roce 1979 vytvořil režisér Rimantas Smetona¹⁵¹.

Žánrově lze *Malé představení* vymezit jako lyrické hudební monodrama, jak ale píše V. Landsbergis, dílo vykazuje i jisté rysy staré komorní kantáty nebo novodobějšího „divadla jednoho herce“¹⁵². Tvoří je pět částí, jejichž názvy naznačují genezi skladby, neboť některé z nich jsou asociovány s koncertními (instrumentálními) žánry, jiné se scénickými: *Preludium* (Preliudas), *Monolog* (Monologas), *Přestávka* (Antraktas), *Scherzo* a *Postludium* (Postliudas). V první, druhé a čtvrté části je zhudebněna vždy jedna Gedova báseň, do části finální Kutavičius vybral několik básnickových trojverší „v japonském stylu“; *Přestávka* představuje instrumentální intermezzo. Jednotlivé části jsou koncipovány jako uzavřená „čísla“, přesto není skladba písňovým cyklem. Všechny texty pocházejí ze dvou zdrojů – jednu báseň si skladatel vybral z básnického cyklu *Ledovec bílý belemnit* (Ledynas baltas kaukaspenis, 1965–1967), ostatní si vyhledal ve sbírce *V zemi Jatvěhů* (Jotvingių žemėje, 1974). Básně jsou psány volným veršem, sblízuje je také nostalgická a melancholická atmosféra a filozofická lyričnost vedená skrze přírodní obraznost a bohatou symboliku.

Mnozí badatelé (např. J. Žukienėová, J. Janulytėová, Š. Nakas) oprávněně přirovnávají Kutavičiusovo *Malé představení* k melodramu *Měsíční pierrot, op. 21* (Pierrot lunaire) Arnolda Schönberga z roku 1912. Přes rozdílnost kompozičního jazyka (jakkoli Kutavičius v *Malém představení* volně použil i dvanáctitónovou techniku příznačnou pro pozdějšího Schönberga) a charakteru zhudebněných básní¹⁵³ v obou opusech můžeme skutečně pozorovat řadu příbuzných rysů. Vedle expresivity a převládající polyfonní faktury k nim patří svérázný vokální part, vzdálený tradičnímu pěveckému přednesu. J. Janulytėová považuje Kutavičiusovu kompozici za vůbec jednu z nejzajímavějších litevských skladeb, v níž je užít

¹⁵⁰ GAIDAMAVIČIŪTĚ 1987: 144.

¹⁵¹ V televizní verzi *Malého představení* vedle Nijolė Gelžinytėové účinkují i všichni ostatní hudebníci, kteří skladbu premiérovali: Liuda Grybauskienė a Kęstutis Grybauskas (klavírní duo), Eugenijus Urbonas a Gediminas Dalinkevičius (houslové duo).

¹⁵² LANDSBERGIS 2008: 79.

¹⁵³ Schönberg v *Měsíčním pierrotovi* zhudebnil 21 básní belgického básníka Alberta Girauda v německém překladu Otta Ericha Hartlebena. Giraudovy texty „měly děsivý půvab ironického esteticismu a Pierret, jenž tu vystupuje i se svými druhy z italské improvizované komedie, stavěly do pestrého okolí, plného žhnoucích barev a oživeného bizarními příhodami, hrůzostrašnými střetnutími a děsivými podniky“ (STUCKENSCHMIDT 1971: 53).

„schönbergovský“ sprechgesang (příp. sprechstimme) a další způsoby přednesu blízké lidské řeči¹⁵⁴. Připomeňme, že v případě tzv. sprechgesangu, který je v partituře *Měsíčního pierrota* zaznamenán tradiční notací (tj. s udanými výškami a rytmickými hodnotami tónů¹⁵⁵), si má být interpret vědom rozdílů mezi zpívaným a mluveným tónem (zpívaný tón zachovává tónovou výšku beze změny, zatímco mluvený tón tuto výšku sice udá, hned ji však opouští klesáním nebo stoupáním)¹⁵⁶. V *Měsíčním pierrotovi* je tato technika přednesu zachována na stejné bázi vesměs v celé skladbě, mění se pouze výraz, tempo apod. Oproti tomu můžeme v Kutavičiusově *Malém představení* zaznamenat variabilněji koncipovanou vokální složku.

Německý skladatel Karlheinz Stockhausen ve svých teoretických úvahách odstupňoval a charakterizoval způsoby přednesu takto: 1/ *parlando* (přednes téměř identický s běžnou řečí), 2/ *quasi parlando* (křivka pohybu hlasu, délka trvání slabik a intenzita jsou fixovány), 3/ *syllabický zpěv* („syllabischer Gesang“ [všechny parametry jsou fixovány]), 4/ *melismatický zpěv* („melismatischer Gesang“ [hudební parametry dominují]), 5/ *quasi instrumentální* (komponenty důležité pro řeč jsou potřeny; patří sem i zpěv zavřenými ústy apod.)¹⁵⁷. Při aplikaci této škály na *Malé představení* můžeme konstatovat, že se z ní v tomto díle vyskytují hned tři stupně způsobů přednesu (první až třetí). V každé části skladby je přítom vokální složka řešena jinak.

Celé *Preludium* plyne ve velmi tiché dynamice (*pianissimo*). V šestihlasém kánonu, hraném instrumentálním ansámblem, je důsledně opakována dvanáctitónová řada (*fis – dis – a – b – d – cis – e – c – h – gis – f – g*), její račí obrat popř. dílčí série základní řady. Taktové čáry v notovém zápisu neslouží k rozlišení těžkých a lehkých dob, ale k přehlednosti, k lepší orientaci ve vícehlasé partituře¹⁵⁸. Za postupného zahušťování faktury se přidává i herečka – nejprve sotva slyšitelným pobrukováním (*mormorando*) bez textu, později deklamováním textu (*parlando*) Gedovy básně *Dialogy* (Dialogai) ze sbírky *V zemi Jatvěhů*:

Jei tylūs mūsų meilės sakalai
nenusileis rugpjūčio pakeleėj,
aš tau priskinsiu vėlyvų gėlių
iš tėvo sodo...

Niekaip negaliu ramiai gyventi...

Pokud tiší naší lásky sokoli
nesejdou na srpnovou krajnici,
natrhám ti pozdních květin
z otcovy zahrady...

Nemůžu nijak klidně žít...

¹⁵⁴ JANULYTĚ 2004: 102.

¹⁵⁵ Ke způsobu odlišnému od tradičního zpěvu poukazují pouze zvláštní křížky na nožičkách not.

¹⁵⁶ STUCKENSCHMIDT 1971: 51.

¹⁵⁷ Cit. dle: STAHER, K.: Vier Thesen zum Grundsatzproblem „Musik und Sprache“. In: PEČMAN (red.) 1973: 40.

¹⁵⁸ GAIDAMAVIČIŪTĚ, R.: Ritmikos naujovės lietuvių kompozitorių kūrinuose [Inovace rytmiky v dílech litevských skladatelů]. In: GAIDAMAVIČIŪTĚ 2005b: 143.

Žydi taip seniai pageltonavę pievų apyniai ir dega jausmas meilės ir kaltės...	kvete tak dávno nažloutlý luční chmel a hoří pocit lásky a viny...
Vos propasaulė niaukstytis pradės, regėsiu gervę atspalvių baltų, paskui ir vėl pro tarpą debesų pradės blaškytis žaibas ir audra...	Sotva se prasnėtėi zatahovat začne uzrėm jeřaba odstėnė bėlych, a pak znovu skrz rozestup nebes začne se zmėtat blesk a bouře...
Paleisk mane, o žeme negra...	Pust' mě, ó země zlá...

Pro zápis vokálního partu v této části skladatel užil specifickou notaci, kdy noty neurčité výšky zapsané kolem jedné notové linky určují pohyb intonace přednesu, zatímco vzdálenost mezi jednotlivými notami naznačuje délku jednoho zvuku příp. artikulace slabiky:

The image shows a musical score for a vocal part. The top system includes a vocal line with a melisma 'Jej' and a piano accompaniment. The second system shows the vocal line with lyrics: 'ty - lėis mė - sė meilės sa - ka - lėi ne - nu - si - lėis'. The piano accompaniment continues below. The score is in G major and 4/4 time. The vocal line features a 'parlando' section with a melisma 'Jej' and a subsequent line of lyrics: 'ty - lėis mė - sė meilės sa - ka - lėi ne - nu - si - lėis'. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line.

Bronius Kutavičius: *Malé představení (Preludium – fragment)*¹⁵⁹

¹⁵⁹ KUTAVIČIUS, B.: *Mažasis spektaklis*. Vilnius : Vaga 1979, s. 10.

V *Monologu* Kutavičius zhudebnil báseň *Léto* (Vasara)¹⁶⁰:

Iš balų žydinčios nostalgijos
pro aukštus mėnesio vartus
nešei namo bruknes ir spalgenas
ant rankos, kryžium sulenktos!...
Praeidamas pro aukštą kiemą
girdžiu šunis, ir pagaliau
rugiagėlių priskyniau žiemai,
tegul žydėti nepaliaus
pasenę debesylų šluotos,
usnis raudona, lyg kada
pasaulio teismui vainikuotos...
O juosta vieškelio balta
pareiti sesei...

Tamsoj man nekvepia gėlė,
tiktai dangus geriau matyti,
ir mėnuo tarsi vėgėlė
primins, primins pasaulį didį...

Ze sasanek kvetoucí nostalgie
skrz vysokou měsíční bránu
nesla jsi domů brusinky a klikvu
na ruce, do kříže složené!...
Procházím přes vysoký dvůr
slyším psy, a nakonec
chrpy jsem natrhal na zimu
ať kvést nepřestanou
zestárlá košťata omanů,
bodlák červený, jako když
ověnčené k světovému soudu...
A pásem silničním bílým
vrátit se musí sestra

Ve tmě mi květina nevoní,
jen nebe je lépe vidět,
a měsíc jako mník
připomene, připomene svět velký...

Melodika této části je potlačena na minimální úroveň, akcentován je tak rytmus. Herečka intonuje každý verš básně jako jednu frázi na opakovaných tónech stejné výšky, přičemž s každým následujícím veršem je tato fráze transponována sekvencovitě o sekundu výš; po dosažení tercie se opět postupně vrací k základnímu tónu (první verš je deklamován na tónu c^1 , druhý na tónu d^1 , třetí na tónu e^1 , čtvrtý na tónu d^1 atd.). Takto pojatý vokální part tvoří repetitivní polyrytmickou tkáň spolu s obdobně koncipovanými hlasy houslí. Klavírní figurativní motivy (jde o melodické variace téhož krátkého motivu na stejném rytmickém půdorysu), které se přidávají později a jejichž frekvence se během této části stupňuje, mají jednak ozdobnou funkci („připravují“ nástupy hereččiných frází), jednak výrazně zpestřují harmonický průběh *Monologu*.

¹⁶⁰ Můžeme na tomto místě připomenout, že báseň *Léto*, pocházející stejně jako předchozí *Dialogy* ze sbírky *V zemi Jatvěhů*, zhudebnil i ruský skladatel Eduard Artěmjev (viz kapitolu 3.2.3).

♩ = 96

pp *sui pontic.* *mf* Is ba-lu

simile

pp *simile*

zy-din-tios nos-tal-gi-jos pro aukš-tus mė-ne-sio var-tus

Bronius Kutavičius: *Malé představení (Monolog – fragment)*¹⁶¹

Scherzo probíhá v rychlém tempu (*presto*) a představuje dramatickou kulminaci celé skladby. Houslím I zde jsou předepsány dva melodicko-rytmické motivy, které jsou repetovány střídavě v libovolném pořádku. Housle II a klavír II opakují čtyřtaktový ostinátní motiv figurativní povahy. Tyto dva zdánlivě na sobě nezávislé hudební materiály zní zpočátku se silnou dynamikou (*fortissimo*), poté se ztišují a vytvářejí zvukové pozadí přednesu herečky doprovázenému klavírem I. Ve vokálním partu je udán pouze přesný rytmus bez určení tónových výšek i naznačení pohybu intonace (skladatel zde tento part graficky zaznamenal jen nožičkami a trámci not vyrovnanými do jedné linie). Tento rytmus se přitom důsledně shoduje s rytmem převážně jednohlasého chromatického doprovodu klavíru I:

¹⁶¹ KUTAVIČIUS, B.: *Mažasis spektaklis*. Vilnius : Vaga 1979, s. 19.

*) Presto

Altřice

Ir vėl kažkas sujuodo dauso se, ir kol gyvybė

iano!

su nerimus aikčioja šarmoti plastavandenys,

dvasia kaip ūkas geriasi į daiktus, pulsuodama

mase alavine, erdvėm, pilkais pajūri-

*) Aktorė ir fortepijonas įstoja po 20-30" (sekundžiū).

Bronius Kutavičius: *Malé představení (Scherzo – fragment)*¹⁶²

Vzrušenosti protagonistčina přednesu odpovídá i atmosféra textu v této části, jímž je druhá (bezejmenná) báseň z Gedova básnického cyklu *Ledovec bílý belemnit. Letní žalmy. 14 zastavení* (Ledynas baltas kaukaspenis. Vasaros psalmės. 14 stočiū)¹⁶³:

Ir vėl kažkas sujudo dausose,
ir kol gyvybė sunerimus aikčioja
šarmoti plata vandenys – dvasia
kaip ūkas geriasi į daiktus,

pulsuodama mase alavine,
erdvėm, pilkais pajūrio smėliais

A znovu se něco pohnulo v ráji
a zatímco život zneklidněný vzdychá
ojíněné třepetají se vody – duše
jak mlha vpíjí se do věcí,

tepe masou olověnou,
prostory, šedým přímořským pískem

¹⁶² KUTAVIČIUS, B.: *Mažasis spektaklis*. Vilnius : Vaga 1979, s. 39.

¹⁶³ Není bez zajímavosti, že první strofu této básně Kutavičius použil už v *Panteistickém oratoriu* (1970), kde ji hned na začátku deklamují hudebníci. Geda před knižním vydáním cyklu v roce 1972 do textu zjevně zasahoval, neboť v oratoriu má tato strofa mírně odlišnou podobu než v publikované verzi.

ir vandeniū, ji apsemia mane,
ir gaudžia jūra, panaši į vėją,

a vodu, zalėvą mė,
a zní moře, podobné větru,

ir kiauikutus užliejantys aidai
įgyja marių paslaptingos galios:

a ozvěny zalévající ulity
nabírají tajné síly moří:

aukštų ledynų skiauterės vartai,
kriauklėj snieguotoj gulinčią mergebę,

hřebeny vysokých ledovců převaluješ,
v lastuře sněhové ležící dívku,

pasaulį visą, jau seniai sukurtą,
šermukšni baltą vasaros absurda...

celý svět, už dávno stvořený,
jeřabiny bílé absurdum léta...

Dangau, atsispindėjęs smiltyse,
ant paukščio plunksnų žydinti dvasia,
norėčiau dar labiau tave pajust –
alksninį sniegą vasaros krauju...

Nebe, odražející se v písku,
na ptačím peří kvetoucí duše,
chtěl bych tě ještě víc pocítit –
olšový sníh letní krví...

V *Postludiu* je zhudebněno sedm trojverší „v japonském stylu“ z cyklu *Trojverší v červenové noci* (Trieiliai birželio naktį), který vyšel ve sbírce *V zemi Jatvěhů* (Jotvingių žemėje, 1974)¹⁶⁴:

Ilgai guliu
šaltoje vasaroj,
žiūrėdamas į dangų.

Dlouho ležím
v chladném létě,
dívám se na nebe.

Metai praėjo,
o aš tebestoviu
su keleivio drabužiais.

Rok minul,
a já pořád stojím
s oblečením poutníka.

Ir su elgetos rūbais
atrodai gražiai
tokioje mėnesienoj.

A s šatem tuláka
vypadáš krásně
v takovém měsíčním svitu.

¹⁶⁴ Cyklus obsahuje celkem patnáct trojverší. Skladatel z nich v *Postludiu* zhudebnil konkrétně druhé, čtvrté, páté, osmé, deváté, desáté a jedenácté.

Temsta.	Stmívá se.
Gèlès aplink.	Květy kolem.
Vilkdalgiai... Azalijos.	Kosatce... Azalky.
Sunkiai siūbuoja glicinijų kekės.	Ztěžka se pohupují hrozny vistárií
Nejau pradės lyti?	Snad nezačne pršet?
Naktiniai žaibai.	Noční blesky.
Ir kaip negalvosi, koksai trumpas gyvenimas.	A přemýšlej jak chceš, jak krátký život je.
Nulenkime galvas, bičiuli,	Skloňme hlavu, příteli,
lakštingalos ima giedoti.	slavíci začínají zpívat.

V samotné hudbě se japonské vlivy neodrážejí, snad jen ve zvuku klavírů, rozeznívaných prsty (nebo trsátkem) přímo na struny, bychom mohli spatřovat aluzi zvuku tradičních orientálních citer (stejně tak ale tento zvuk může evokovat litevský lidový nástroj kanklès). *Postludium* je vytvořeno na základě tří postupně exponovaných (a jakoby na sobě opět nezávislých) vrstev a jejich následném souznění. K až banálnímu kánonu klavírního dua (latentně harmonizovaná kadence tónika – subdominanta – dominanta – tónika v rámci tóniny C dur) se přidává též velice prostý kánon houslového dua (jeho hlasy opakují tónovou řadu z *Preludia* a její račí obrat, ovšem – s výjimkou počátečního tónu *fis* – v diatonické podobě). Vokální part, který nastupuje coby třetí vrstva, se v této části nejvíce přibližuje tradičnímu zpěvu (s tím koresponduje i tradiční grafický zápis s určenou tónovou výškou). Je veden v rozvolněném rytmu, naznačeném v zápise vzdáleností mezi notami. Celý part je vystavěn jako jednolitý prokomponovaný melodický tok, v němž jsou jednotlivá trojverší od sebe oddělena jen decentně: změnou tempa, přednesem celého trojverší jako jedné melodické fráze (viz druhé trojverší, šesté) či naopak prokládáním slov či slovních spojení cesurami (např. první, třetí):

Attrice

Animato *f*

mf Il - gai gu - ltu ša - to - je va - sa - roj, žiū - ré - da - mas i dan - gų.

Me - tai pra - è - jo, o aš te - be - sto - viū su ke - let - vfo dra - bu - žiais.

Ir su el - ge - tos rū - bals at - ro - dai gra - žiai

f to - kio - je mė - ne - sie - noj, *p* *Liscio* Tėms - ta. *p* Gė - lės ap - llnk.

Animato

Vilk - dai - giat... A - za - li - jos. Sun - kiai siū - buo - ja

gli - ci - ni - jų ke - kės. Ne - jau pra - dės ly - ti?

Nak - ti - niai žai - bai. Ir kaip ne - gal - vo - si, kok - sai trum - pas gy - ve - ni - mas.

f Nu - len - ki - me gal - vas, bi - čiu - It,

rit.

lakš - tin - ga - los t - ma gte - do - tt.

Atstumas tarp natų parodo ritmą: kuo didesnis atstumas, tuo ilgesnės natos. V – pauzės, kurių ilgis priklauso nuo atstumo tarp natų.

Bronius Kutavičius: *Malé představení (Postludium – fragment)*¹⁶⁵

¹⁶⁵ KUTAVIČIUS, B.: *Mažasis spektaklis*. Vilnius : Vaga 1979, s. 46.

3.4.3 *Poslední pohanské obřady (Paskutinės pagonių apeigos, 1978)*

Oratorium *Poslední pohanské obřady* pro sbor, varhany a ragai¹⁶⁶ z roku 1978 na Gedova slova udivuje svou zvukovou monumentalitou, dosaženou minimálními prostředky¹⁶⁷, a také až hypnotizující statičností, kterou způsobuje výrazně užitý princip opakování v hudebních i textových strukturách díla. Důležitou roli v *Obřadech* hrají i prvky rituálu a akustické efekty vyvolané pohybem účinkujících v prostoru. Posluchač má při provedení dojem, že je uvnitř dění, a to jak po vizuální, tak po zvukové stránce („...v té skladbě musí zvuk jít. Musí jít od středu do stran, obcházet posluchače, táhnout se po stěnách... Zkrátka prostorová hudba...“, což byla myšlenka, kterou skladateli vnukl muzikolog Vytautas Landsbergis¹⁶⁸).

Dílo sestává z šesti částí, z nichž vstupní a závěrečná jsou instrumentální, ostatní vokálně-instrumentální. Počáteční fanfára na tónech c-e-fis-g, dvanáctkrát po sobě zopakovaná, signalizuje příchod sboru (proto je tato část nazvaná *Příchod* [Atėjimas]). Každá z následujících čtyř částí znázorňuje jeden obřad, přičemž účinkující jsou v prostoru zformováni v každé části jinak. Pokyny pro rozestavení a pohyb účinkujících jsou předepsány verbálně v partituře, zároveň jsou naznačeny i samotným grafickým zápisem jednotlivých částí oratoria (viz notové ukázky dále)¹⁶⁹: v části nazvané *Kobylko zelená* (Žioge žaliasai) se sbor dělí do tří desetihlasých skupin, v *Uctívání vrchu Medvėgalis* (Medvėgalio pagarbinimas) je sbor rozestaven po stranách scény a do jeho čela se staví sólistka; v *Zaklínání hada* (Gyvatės užkeikimas) je sbor rozdělený do skupin rozmístěných ve čtyřech rozích celého koncertního prostoru, sólistka se nachází uprostřed; v *Uctívání dubu* (Ažuolo pagarbinimas) sbor obchází v kruhu kolem publika. Celé dílo završuje pozvolný odchod sboru z koncertního prostoru (za doznívání sborového partu páté části) a sedmkrát za sebou zopakovaný varhanní chorál, který je postupně (terasovitě) zesilován v dynamickém rozpětí *pp – fff* (*Odchod* – Išėjimas). Závěrečný chorál je programním vyjádřením přijetí křesťanství v Litvě (na přelomu 14. a 15. století). Jak ale připomíná R. Gaidamavičiūtėová, v době vzniku

¹⁶⁶ Při uvádění oratoria bývají litevské lidové nástroje ragai (rohy) nahrazovány žesťovými nástroji (lesními rohy, pozouny, trubkami).

¹⁶⁷ V době svého vzniku bylo oratorium přijato zvláště ve skladatelských kruzích s rozpaky. Památným se stal výrok skladatele Eduardase Balsyse (1919–1984), který prohlásil: „*To jsem přišel poslouchat čtyři noty?*“ Viz GAIDAMAVIČIŪTĖ, R.: Znaczenie i wpływ nietradycyjnego myślenia Broniusa Kutavičiausa, Osvaldasa Balakauskasa i Feliksasa Bajorasa na kształtowanie się nowego oblicza muzyki litewskiej. In: DROBA (ed.) 1997: 90.

¹⁶⁸ MIKEŠ 2010a: 109.

¹⁶⁹ KUTAVIČIUS, B.: *Paskutinės pagonių apeigos. Oratorija chorui, vargonams ir ragams*. Vilnius : Vaga, 1984.

oratoria, kdy byla v tehdejší socialistickém bloku víra represivně potlačována, měl tento program i symbolický význam¹⁷⁰.

Texty k oratoriu vznikly teprve poté, co hudba už byla zkomponována. Geda zpočátku zamýšlel zpracovat známou litevskou pověst o Jūratě a Kastyisovi, to ovšem skladatel odmítl¹⁷¹. Ve výsledných textech¹⁷² můžeme pozorovat silný vliv litevské lidové poezie, zároveň důmyslné naplnění toho, co Kutavičius nazval „minimalismem“ v textu, a také snahu básníka co nejvíce se přiblížit nejen ideové a obsahové představě skladatele, ale i povaze samotné hudby. Texty v *Posledních pohanských obřadech* jsou „jedním ze zvukových materiálů, které slouží k formování sonoristických bloků“, napsala J. Janulytėová¹⁷³.

Všechny Gedovy básně v oratoriu jsou založeny na motivech odkazujících k panteistickému pojetí světa a na silné koncentraci, řekli bychom doslova erupci opakování, ať už celých slov (epanalepsis), jejich morfémů (figura etymologica) či jednotlivých hlásek (hlásková instrumentace)¹⁷⁴. Významová rovina textů je tak potlačena ve prospěch jejich zvukových efektů, popř. výstižněji řečeno – hlavním nositelem významu v těchto textech je jejich zvuková stránka. Vidíme to hned v textu ze druhé části oratoria¹⁷⁵:

Žioge žaliasai (Kobylko zelená)¹⁷⁶

Vasarų vasaružės žalia aviža	V létě zelený oves
žalia aviža vakar žydėjo	zelený oves včera kvetl
vasarų vasaružės žaliai žydėjo	v létě zeleně kvetl
Vasarų vasaružės vasaružės danguj	V létě na nebi
žiogas žaliasai vasaružės ilgai	kobylka zelená v létě dlouho
vasarų vasaružės per dangų ėjo	v létě nebem šla

¹⁷⁰ GAIDAMAVIČIŪTĖ 1997: 1.

¹⁷¹ MIKEŠ 2010a: 109. Stojí za zmínku, že stejný námět ve svém „litevském“ období do podoby básnické poemy zpracoval v roce 1887 český básník Julius Zeyer (poema nese název *Jurata*).

¹⁷² JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ (2001b: 20) chybně uvádí, že texty k oratoriu *Poslední pohanské obřady* byly publikovány v Gedově sbírce *26 letních a podzimních písní* (26 vasaros ir rudens giesmės). Tyto texty, pokud je nám známo, s výjimkou otištění v partituře oratoria publikovány nebyly.

¹⁷³ JANULYTĖ 2004: 96.

¹⁷⁴ ČERVENKA (2002: 12) upozorňuje, že hlásková instrumentace, tedy zvukový efekt opakování hlásek, je při opakování slov nebo jejich morfémů sekundárním projevem a důsledkem těchto opakování. „V opozici instrumentace versus opakování celých slov (vět) je instrumentace členem nepříznakovým“ (Tamtéž).

¹⁷⁵ Všechny Gedovy texty k oratoriu *Poslední pohanské obřady* zde citujeme dle: KUTAVIČIUS, B.: *Paskutinės pagonių apeigos*. Vilnius : Vaga 1984, s. 5.

¹⁷⁶ Náš překlad Gedova textu do češtiny je v tomto případě velice přibližný.

Vakar vakaro vasaružės vakar
žaliai aviža vasaružės žalio
žioge žaliasai vasaružės žalio

Včera večernižo léta včera
zeleně oves léta zeleného
kobyлко zelená léta zeleného

Nekirsk žalio stiebo žalios avižos
nekirsk avižos vasaružės stiebo
žalios avižos vasaružės kelio

Nesekej zelené stéblo zeleného ovsa
nesekej stéblo letnižo ovsa
zeleného ovsa cestu léta

Vasaružės vakar vasaružės žalio
nelaužk žalio stiebo žalios avižos
žioge žaliasai žioge dievo žalio.

V létě včera léta zeleného
nelam zelené stéblo zeleného ovsa
kobyлко zelená kobyлко boha zeleného.

V textu můžeme sledovat všechny typy výše uvedených opakování: 1/ na úrovni slov (např. ve druhé strofě: *vasaružės vasaružės*), 2/ na úrovni morfémů (např. *vasaru* *vasaružės*, *vakar vakaro*), 3/ na úrovni hlásek, tj. hláskové instrumentace (např. ve třetí strofě: *žaliai aviža vasaružės žalio*). Vyskytují se zde také slovní figury jako anafora (*nekirsk* [neštigni] na začátku prvního a druhého verše čtvrté strofy) či epifora (*žydėjo* [kvetl] na konci druhého a třetího verše první strofy).

Dá se ovšem říci, že zhudebnění netěží z dílčích zvukových efektů textu, jako je tomu např. v *Zaklínání hada* (viz dále), ale z jejich komplexu, jenž vykazuje výraznou onomatopoickou tendenci. Sbor je rozdělen na tři skupiny po deseti hlasech, tzn. celkově na třicet hlasů, z nichž každému je přidělen jeden melodicko-rytmický motiv s konkrétní částí textu (dvouslovným příp. tříslavným fragmentem). Multiplikace hlasů dokola opakujících „své“ motivy de facto bez metrického tepu vyvolává dojem státnosti, připomínající vláčnost léta, k níž odkazuje i Gedův poetický text. Přispívá k tomu také skutečnost, že veškerý tónový materiál (včetně tří figurativních motivů aleatoricky střídaných ve varhanách) pochází z nónového akordu $c^1-e^1-g^1-b^1-d^1$. Monotónnosti se skladatel vyhýbá především pozvolnou proměnou zvukové intenzity, když dle jeho pokynů v partituře zpívá první sborová skupina *pianissimo*, druhá *mezzoforte*, třetí *fortissimo* (viz notovou ukázkou).

vasary vasaružis
žalia aušta
žalia aušta
vakar žylyjo
vasary vasaružis
žalia žylyjo
vasary vasaružis
vasaružis danguj danguj
žygas žalkasai
vasaružis ilpai
pp

vasary vasaružis
per dangų įj
vakar vakaro
vasaružis vakar
žalia aušta
vasaružis žaliai
žygas žalkasai
vasaružis žalia žalia
neliukt žalia stiebo
žalios auštos auštos
mf

neliukt auštos
vasaružis stiebo
žalios auštos
vasaružis kelio
vasaružis vakar vasaružis
vasaružis žaliai
neliukt žaliai stiebo
žalios auštos
žygas žalkasai
žygas dino žalia
pp

ORC.
mf

Bronius Kutavičius: *Poslední pohanské obřady (Kobylko zelená)*¹⁷⁷

Text ke třetí části oratoria, *Uctívání vrchu Medvėgalis (Medvėgalio pagarbinimas)*¹⁷⁸, sestává ze sledu těžko přeložitelných novotvarů, vytvořených z litevského deminutiva *kalnelis* (vršek, hůrka), a to přidáváním různých sufixů k jeho kořeni *kaln-* (pouze v závěru textu je tato metoda narušena metatezí: *kalnylio – kanlylio*¹⁷⁹). Mnohé z novotvarů mají koncovku *-lio*, která je příznačná pro refrény sutartinės (o těchto litevských lidových písních jsme pojednali v kapitole 3.2.2):

¹⁷⁷ KUTAVIČIUS, B.: *Paskutinės pagonių apeigos*. Vilnius : Vaga 1984, s. 6.

¹⁷⁸ Vrch Medvėgalis je nejvyšším bodem Žemaitška (234 m. n. m.). Nejstarší dochované zmínky o něm pocházejí ze 14. století, kdy na něm stál dřevěný hrad, který bránil Žemaitško před nájezdy křižáků.

¹⁷⁹ Tato metateze je ovšem pouze součástí básně otištěné v úvodu partitury *Posledních pohanských obřadů*. V samotném grafickém zápisu dané části oratoria se nevyskytuje (skladatel v tomto zápisu vynechal dva závěrečné řádky básně).

Kalnelis kalnasai,
 kalnalėlis kalnasai,
 kalnelis kalnelio,
 kalnulėlis kalnėlio,
 kalnolis kalnuosai,
 kalnuolėlis kalnuolio,
 kalnulis kalnusai,
 kalnusėlis kalnusio,
 kalnylis kalnylio,
 kalnylėlis kalnylio,
 kanlylio kanlylio
 kalnuolėli liuole-lio...

Tento text skladatel rozčlenil do skupin po čtyřech slovech, kde tříslabičnou pravidelnost narušuje vždy třetí slovo, které je čtyřslabičné. Základní motiv je tak zapsán v 13/8 taktu:



Výrazným zvukovým momentem je melodický sekundový krok na první slabice každého slova, který svým neustálým opakováním přispívá k hypnotickému účinku této části oratoria. Nápadnost tohoto zvukového efektu je dána i tím, že tato slabika není melodizována protažením samohlásky *a*, nýbrž zřetelným oddělením (a tedy zdůrazněním) konsonantu *l*¹⁸⁰:



ka-l-ne-lis

Uctívání vrchu Medvėgalis je pojato jako kánon, v němž nástup každého dalšího hlasu přichází na poslední čtvrtovou notu motivu hlasu předchozího; jednotlivé hlasy přitom neimitují výchozí motiv přísně, ale v podobě jeho transpozice nebo inverze (viz notovou

¹⁸⁰ Srov. nahrávku oratoria na CD: KUTAVIČIUS, B.: *Last Pagan Rites*. Helsinky : Ondine Inc., ODE 972-2, 2001. Též: KUTAVIČIUS, B.: *Oratorijos*. Vilnius : 33 Records, 33CD006, 1997. Na obou kompaktních discích vyšla tatáž nahrávka *Posledních pohanských obřadů* pořizená v roce 1996 v kostele sv. Kazimíra ve Vilniusu. Účinkují na ní sbor Uměleckého gymnázia M. K. Čiurlionise (Vilniaus M. K. Čiurlionio menų gimnazijos choras) pod vedením Romase Gražinise, Gintarė Skerytė (soprán), Leopoldas Digrys (varhany), Mindaugas Budzinauskas, Linas Dakinevičius, Loran Gadeikis a Mindaugas Pupeikis (kvarteto lesních rohů).

ukázkou). Celá část je založena na terasovitě vystavěných gradacích a jejich – opět terasovitých – oslabováních, což souvisí s vrstvením hlasů a jejich následným uticháním.

Bronius Kutavičius: *Poslední pohanské obřady (Uctívání vrchu Medvėgalis)*¹⁸¹

Zaklínání hada (Gyvatės užkeikimas) je nejdramatičtější částí celého oratoria, v níž je had, v litevské mytologii bohyně podzemních vod (v litevštině je slovo *gyvatė* – had – ženského rodu), člověkem žádán o to, aby neničil jeho okolní svět (rodinu, dům, slunce, obilí, boha)¹⁸²:

Nekirsk mano brolio,
nekirsk mano sesers,
nekirsk mano motinos,

Neštkni mého bratra,
neštkni mou sestru,
neštkni mou matku,

¹⁸¹ KUTAVIČIUS, B.: *Paskutinės pagonių apeigos*. Vilnius : Vaga 1984, s. 7.

¹⁸² JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ 2001b: 68.

nekirsk mano tēvo,
tu gyvate gyvatēla,
tu gyvate gyvatēla, oj!

neštknī mého otce,
ty hade hádku,
ty hade hádku, oj!

Nekirsk mano namų,
nekirsk mano saulės,
nekirsk mano javo,
nekirsk mano dievo,
tu gyvate gyvatēla,
tu gyvate gyvatēla, oj.

Neštknī můj dům,
neštknī mé slunce,
neštknī mé obilí,
neštknī mého boha,
ty hade hádku,
ty hade hádku, oj.

Skladatel zde při zhudebnění bohatě těžil nejen z opakování slov, ale především z výrazné hláskové instrumentace. Už v samotném textu opakováním verba *nekirsti* (neštknout) v imperativu, kde je přízvuk nad druhou slabikou (*nekĩrsk*), vzniká zvukomalba, připomínající syčení hada. Tato sama o sobě nápadná „hudební“ kvalita opakovaného slova je následně ještě více zdůrazněna v hudbě, a to protažením přízvučné slabiky v rytmicky jinak poměrně hybné melodické frázi zpívané sólistkou (viz následující notovou ukázkou; sólový part se nachází uprostřed stránky partitury). Sbor je rozdělen na čtyři stejné skupiny, které střídavě (podle pokynů sbormistra) provádějí dvojí materiál: intonovanou frázi „*Oi, tu gyvatela*“ (Oj, ty hádku), resp. šeptem deklamovaný (*sussurrare*) výše uvedený text („*Nekirsk mano brolio...*“). Právě tento druhý materiál umocňuje onomatopoické navození dojmu syčení hada, neboť multiplikované hlasy sboristů při šeptání Gedova textu na pozadí sólistčina zpěvu akcentují hlásku *s*.

The image shows a musical score for the piece "Tu gyvate - la" by Bronius Kutavičius. The score is written in Lithuanian and features a complex structure with multiple systems of music and lyrics. It includes a "SUSURRARE" section at the top, a "SOLO" section in the middle, and another "SUSURRARE" section at the bottom. The lyrics are repeated in various parts of the score, often with different musical accompaniment. The score is marked with "f" and "pp" dynamics.

Bronius Kutavičius: *Poslední pohanské obřady (Zaklínání hada)*¹⁸³

V textu předposlední části, *Uctívání dubu (Ažuolo pagarbinimas)*, je dub personifikován, spojován s částmi lidského těla, čímž je současně vytvořen básnický obraz Stromu světa¹⁸⁴:

Tu ažuole, tu ažuole,
tu ažuole, ažuolasai!
tu ažuole, tu ažuole,
tu ažuole ažuolranki!
tu ažuole, tu ažuole,
tu ažuole ažuolgalvi!
tu ažuole, tu ažuole,
tu ažuole ažuolkoji!

Ty dube, ty dube,
ty dube, dubový!
ty dube, ty dube,
ty dube duboruko!
ty dube, ty dube,
ty dube dubohlavo!
ty dube, ty dube,
ty dube dubonoho!

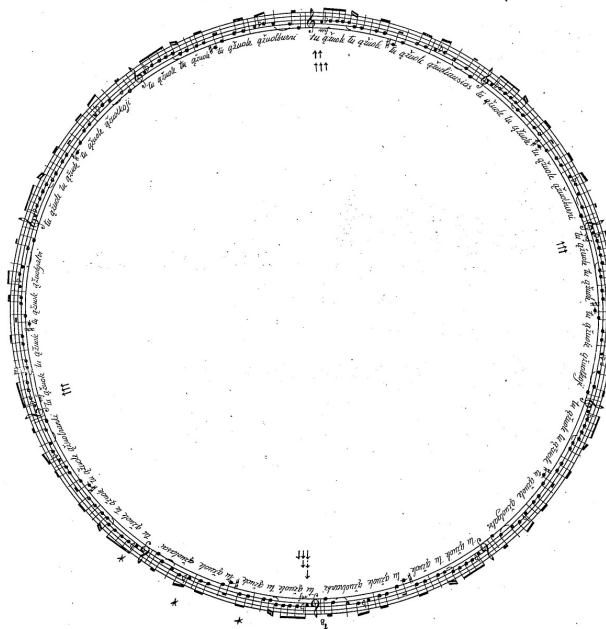
¹⁸³ KUTAVIČIUS, B.: *Paskutinės pagonių apeigos*. Vilnius : Vaga 1984, s. 8.

¹⁸⁴ S touto představou se v ještě větším měřítku potýkal v pozdějším oratoriu *Strom světa* z roku 1986.

tu ąžuole, tu ąžuole,
tu ąžuole ąžuolburni!
tu ąžuole tu ąžuole,
tu ąžuole ąžuoliausias.

ty dube, ty dube,
ty dube dubopuso!
ty dube, ty dube,
ty dube nejdubovėjši.

Tato část je vytvořena opět jako kánon, postupující tentokrát v kruhu ve směru hodinových ručiček, čemuž odpovídá i grafický zápis této části (viz níže) a také rozestavení a pohyb sboru v prostoru. Struktura kánonu vychází z členění velice prostého textu, v němž vždy dva řádky představují uzavřenou jednotku, lišící se od ostatních dvojverší pouze posledním slovem. Každé dvojverší vyplňuje tři takty, celý kruh pak sestává z deseti trojtaktů (některá dvojverší se v rámci kruhu opakují). Hlavním hybatelem tektonické proměnlivosti je znovu dynamika, jejíž pozvolné změny souvisejí s nástupy a naopak uticháním jednotlivých hlasů (jichž je stejně jako ve druhé části oratoria třicet). Počínaje třetím kruhem dochází k multiplikaci hlasů, neboť tyto již neustávají. Napětí tak díky zesilované dynamice (*fortissimo*) kulminuje. V momentě, kdy varhany začínají hrát závěrečný chorál, tj. v okamžiku, který je symbolem pokřesťanstění Litvy, sbor *subito* přechází na *piano pianissimo*, zpívá aleatoricky a opouští koncertní prostor (*Odchod – Išėjimas*).



Bronius Kutavičius: *Poslední pohanské obřady (Uctívání dubu)*¹⁸⁵

¹⁸⁵ KUTAVIČIUS, B.: *Paskutinės pagonių apeigos*. Vilnius : Vaga 1984, s. 9.

3.4.4 *Magický kruh sanskrty* (Magiškas sanskrito ratas, 1990)

V roce 1990, kdy vzniklo oratorium *Magický kruh sanskrty*¹⁸⁶, probíhaly v celém socialistickém bloku zásadní společensko-politické změny. Samo dílo se k nim však přímo nevyjadřuje. Dokazuje to skladatelovo tíhnutí k nadčasovosti (jakkoli události spojené s rozpadem Sovětského svazu Kutavičius osobně intenzivně prožíval). Hlavním tématem oratoria je smrt a reinkarnace, v obecně ideové rovině je tak dílo ovlivněno východními náboženstvími a jejich představami o opakování lidské existence¹⁸⁷. „*Znovu to tajemství – tajemství smrti. Kruh jako žádné jiné moje dílo je velice dramatický, tragický, někde mezi smrtí a životem. Není tam žádný optimismus a já nevím proč,*“¹⁸⁸ prohlásil skladatel v roce 1991. S tím korespondují i Gedovy básně zhudebněné v oratoriu, které jsou symbolické, mystické, vypořádávají se s ontologickými otázkami a spojují mikrosvět s makrosvěttem, realitu s nadpřirozenem, individuálnost s univerzálností¹⁸⁹. Mikrosvět, realita a individuálnost jsou přitom ve většině těchto básní metaforizovány litevskými motivy.

Všechny Gedovy texty v *Magickém kruhu sanskrty* pocházejí ze sbírky *Náhrdelníky ze zeleného jantaru* (Žalio gintaro vėriniai, 1988). Sám Geda tuto sbírku žánrově vymezil jako „román ve verších“, jak ale poukazuje R. Parolek, není to lyrickoepická skladba, nýbrž „*promyšleně koncipovaný cyklus básní, vytvářejících jakýsi vnitřní citový a názorový příběh, odehrávající se v hrdinově nitru – jeho lyrický deník*“.¹⁹⁰ Kutavičius si k této sbírce vytvořil silný vztah a ve svých dílech z ní čerpal opakovaně: několik básní se objevilo v oratoriu *Strom světa*, později se k ní skladatel vrátil v závěrečné větě symfonie *Epitaf uplynulému věku* (viz kapitolu 3.4.5). Vyjádřil se o ní s obdivem i v jednom publikovaném rozhovoru, kde ji označil za „*zcela nové slovo v jeho [Gedově] tvorbě*“¹⁹¹, a básně, které vybral do oratoria, nazval „*úspornými, výraznými a zvláštními. Nikde dosud nebylo možné takového Gedu číst.*“¹⁹² V jiném rozhovoru k tomu dodal: „*Ta kniha mi připomněla svérázné dušičky*

¹⁸⁶ Skladba byla napsána na objednávku Vilniuského ansámblu pro novou hudbu (viz kapitolu 3.2.1).

¹⁸⁷ Jedním z impulsů k tomuto ideovému pojetí díla byla dle vyjádření skladatelovy ženy Dalii Kutavičienėové divadelní adaptace dramatu Adama Mickiewicze *Dziady* (lit. Vėlinės) v režii Jonase Vaitkuse, kterou Kutavičius shlédnul nedlouho předtím, než začal psát *Magický kruh sanskrty*. Sám skladatel dokonce uvažoval o zkomponování díla (opery) přímo podle Mickiewiczova dramatu, ale text *Dziad* nespĺňoval jeho představu o verbálním „minimalismu“ (srov.: GAIDAMAVIČIŪTĚ, R.: Rašau ką noriu. Pokalbis su B Kutavičiumi [Pišu co chci. Rozhovor s B. Kutavičiumem]. In: GAIDAMAVIČIŪTĚ 2005a: 177).

¹⁸⁸ GAIDAMAVIČIŪTĚ, R.: Rašau ką noriu. Pokalbis su B Kutavičiumi [Pišu co chci. Rozhovor s B. Kutavičiumem]. In: GAIDAMAVIČIŪTĚ 2005a: 175. Rozhovor byl původně publikován v časopise *Kultūros barai*, 1991, č. 4, s. 33–39.

¹⁸⁹ JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ 2001b: 27, 69.

¹⁹⁰ PAROLEK 1996: 91.

¹⁹¹ GAIDAMAVIČIŪTĚ, R.: Rašau ką noriu. Pokalbis su B Kutavičiumi [Pišu co chci. Rozhovor s B. Kutavičiumem]. In: GAIDAMAVIČIŪTĚ 2005a: 174.

¹⁹² Tamtéž: 175.

[vēlinēs], *doslova jako by to byl rozhovor s budoucí generací nebo s minulými staletími. Je to jakoby rozhovor s dušemi, ne s naším pokolením.*“¹⁹³ Ostatně i samotný název oratoria je derivován z Gedovy poezie zhudebněné v tomto díle: vznikl sloučením názvu básně *Magický kruh* (*Magiškas ratas*) a slova „sanskrt“, které se vyskytuje v básni zahajující celou básnickou sbírku (*Žiūrėti į gyvulių plauką, judesius. / Klausytis žmonių balsų. / Mokytis sanskritu.* [...] – Hledět na zvířecí srst, pohyby. / Poslouchat lidské hlasy. / Učit se **sanskrtu**. [...] – celý text básně viz níže). Sanskrt je zde přítom i (nebo možná především) metaforou litevštiny coby starobylého jazyka.

Základem díla je symbolicky pojatý kruh (lit. *ratas*). Jak uvádí etnomuzikoložka D. Urbanavičienėová, v litevské historii byly obřadní úkony ve formě kruhu příznačné pro tři základní části rituálu spjatého se smrtí: smuteční hostinu, pohřeb a svátky připomínající mrtvé¹⁹⁴. S kruhem byla mj. spojována i cykličnost reinkarnace¹⁹⁵ a jak bylo naznačeno výše, právě tento aspekt se stal hlavní ideovou osou *Magického kruhu sanskritu*, jak o tom svědčí i motto (též Gedův text), které Kutavičius vepsal do rukopisu partitury:

„Lietuva – tik laikina reinkarnacijos vieta, – į ją ateinama ir iš jos išeinama, – klajojančioms pasaulio būties apraiškoms.

Laiko ir erdvės parametrai sukeisti. Viskas vyksta iš karto ir daugely vietų.

Vienas būties planas užplaukia ant kito, nelyginant lytys pavasario jūroje. Reik rašyt kaip Jonui iš Patmo – aštuoniolika rankų.

Daugiabalsė pasaulio fuga, o temos tik kelios.

Skamba besiplečiančiais ratilais. Ovalu. Nes vienintelis tobulejimo būdas yra mąstymas apie kančias, kurias pasaulis teikė, teikia ir teiks tau ir kitiems žmonėms netolimoj ateity.“¹⁹⁶

„Litva je jen provizorní místo reinkarnace, – do něj se vstupuje a z něj se i vychází, – putujícími úkazy bytí světa.

Parametry času a prostoru se mění. Vše probíhá zároveň a na mnoha místech.

Jeden plán bytí naráží na další, bez rozlišení ker v jarním moři. Nutno psát jako Jan z ostrova Patmos – osmnácti rukama.

Mnohohlasá fuga světa, ale témat je jen pár.

¹⁹³ KUNDROTAS – VYLIAUDAS 1993: 7.

¹⁹⁴ URBANAVIČIENĖ 2000: 51.

¹⁹⁵ Tamtéž: 54.

¹⁹⁶ Cit. dle: KUTAVIČIUS, B.: *Magiškas sanskrito ratas*. Partitura. Rukopis. Vilnius 1990.

Zní v rozšiřujících se kruzích. V oválu. Neb jediný způsob zdokonalování je dumání o mukách, která svět přinášel, přináší a bude přinášet tobě i jiným lidem v nedaleké budoucnosti.“

Oratorium tvoří devět částí (uzavřených celků navazujících na sebe *attacca*), z nichž vokálně-instrumentální jsou první, druhá, pátá, šestá, osmá a devátá, ostatní jsou instrumentální (ty však nemají funkci pouhých intermezz; jejich význam je po strukturní i sémantické stránce stejně důležitý jako v případě částí s verbálním textem). Cyklický vztah mezi částmi (s ohledem na instrumentaci té které části, fakturu, notaci a relativní příbuznost mezi první, pátou a devátou částí) vyjádřila I. Jasinskaitė-Jankauskienėová takto: A – B – C – D – A' – C' – E – F – A'', čímž podhalila i symetričnost formy¹⁹⁷. Pro každou část skladatel zvolil – podobně jako např. v oratoriích *Poslední pohanské obřady* či *Z kamene Jatvěhů* – jiný grafický zápis, který svou podobou v několika případech plní též funkci symbolickou (tvar slunce, šesticípé hvězdy, schodů atd.).

V anotaci k dílu skladatel napsal, že *Magický kruh sanskrty* komponoval jako „hudbu duší“ (*vėlių muzika*), přičemž duše (*vėlės*) je zde nutno chápat v souladu s litevskou mytologií jako duše zemřelých, které po smrti člověka ještě po jistou dobu putují světem živých a převtělují se do podoby zvířat nebo jsou nemateriální povahy. Tato „hudba duší“ je ve skladbě spojena s témbrem starého nástroje na česání lnu, nazývaného *linų brauktuvas* či *linų karštuvas* (dřevěný hřeben s dlouhými hřebíky), členy Vilniuského ansámblu pro novou hudbu vtipně pojmenovaného „kutofon“ (kutofonas)¹⁹⁸ a v oratoriu rozeznívaného smyčcem. Instrumentář použitý ve skladbě dále obsahuje litevské lidové nástroje kanklės (citera), skudučiai (sestava píšťal různé velikosti), birbynės (šalměje), molinukai (keramické okarány), labanoro dūda (dudy), doplněné o bicí nástroje – skrabalai (dřevěné zvonce), zvonkohru (campanelli) a zvon.

Idea opakování, cykličnosti je v oratoriu symbolicky vyjádřena použitím kompoziční techniky kánonu ve většině částí. Tato technika se v případě zhudebnění textu vyznačuje jistými specifiky, neboť už z její vlastní podstaty (je založena na kontrapunktické multiplikaci hlasů, a tedy i textu) vyplývá zřejmé oslabení verbálního významu textu. Nejspíš proto Kutavičius prohlásil: „*Text je minimální, nemusí být slyšitelný – je důležitý pro mě, nikoli pro posluchače, abych ho mohl podle jeho nálady prodloužit hudebními zvuky. A že ho neuslyší publikum nebo že interpreti zpívají z různých míst, to mne znepokojuje ze všeho nejméně. Ale*

¹⁹⁷ JASINSKAITĚ-JANKAUSKIENĚ 2001b: 28.

¹⁹⁸ RAČIŪNAITĚ-VYČINIENĚ 2008: 194.

text v té hudbě je a kdo bude chtít, koho to bude zajímat, poslechne si ho, přečte si ho, najde si ho.“¹⁹⁹

V úvodní části oratoria, která je rozdělena na tři kontrastní díly (*a – b – a'*), přednášejí hudebníci za doprovodu aleatorické tkáně vytvářené čtyřmi „kutofony“ dvanáctihlasý kánon na text Gedovy básně *Mystérium se nedostavuje (vše jsou jen hudební prology)* – Misterijos neįvyksta (viskas tėra tik muzikiniai prologai). Stojí za povšimnutí, že mikrosvět (propojený s makrosvětem – vesmírem [*visata*]) je zde vyjádřen prostřednictvím lyrického subjektu splývajícího s básníkem (vesnice Paterai je Gedovým rodištěm):

visata – irgi mažytis prologas –	vesmír – též maličký prolog –
kur aš grojau – alksnine dūdele –	kde jsem hrál – na olšovou písťalu –
žaliam Paterų – kaime –	v zelené – vesnici Paterai –
o lakštingala kaišiojo –	a slavík strkal –
savo rausvą – trišaką	svůj rudý – trojzubý
liežuvėlį – karklo krūmuos	jazyk – ve vrboví
po moliniu kalnu	pod hliněnou horou

Nástupy hudebníků jsou v partituře vyznačeny šipkami. Skladatel do partitury vepsal instrukci, že „zpěváci intonují přesně, ale stylem blízkým řeči, pomalu s delšími pauzami.“²⁰⁰ Tomu odpovídá i minimální diapazon melodie (malá tercie). Každé slovo je deklamováno sylabicky na tónech stejné výšky a je zřetelně odděleno od sousedních slov cesurou, což koresponduje s pomlčkami v grafickém zápisu básně (ten je vlastně – při porovnání např. s básní *Veliuona*, zhudebněnou v cyklu *Beránčí stopy* [viz kapitolu 5.4.1], nebo s dalšími básněmi použitými v *Magickém kruhu sanskritu* [viz dále] – jen jinou variantou zápisu zdůrazňujícího význam jednotlivých slov nebo krátkých slovních spojení, jak je pro Gedu příznačné):

¹⁹⁹ GAIDAMAVIČIŪTĚ, R.: Rašau ką noriu. Pokalbis su B Kutavičiumi [Píšu co chci. Rozhovor s B. Kutavičiusem]. In: GAIDAMAVIČIŪTĚ 2005a: 176.

²⁰⁰ KUTAVIČIUS, B.: *Magiškas sanskrito ratas*. Partitura. Rukopis. Vilnius 1990, s. 1.



Bronius Kutavičius: *Magický kruh sanskrtu* (I. část – fragment listu partitury)²⁰¹

Střední díl (b) první části oratoria naopak přináší jednohlasou melodii přednášenou jediným zpěvákem na text již vzpomenuté básně *Magický kruh* (Magiškas ratas), v níž je vytvořen velice sugestivní mystický básnický obraz. Tomuto obrazu dominuje postava žebráka, která byla v mytologii vnímána jako prostředník mezi světem živých a mrtvých²⁰²:

ubagas	žebrák
po karo	po válce
nakvojantis	nocující
mūsu	v naší
trobėlėj	chaloupce
guldavo	lehával
tik	jen
asloje	na podlaze
apsibrėždavo	obtahoval
rata	kruh
kreida	křídou
(Žemaitijoje	(v Žemaitsku
nesant	když nebyla
kreidos	křída
apsitverdavo	obkládal si
degtukais	sirkami
savo	svůj
visata)	vesmír)
tuomet	pak
jau	už
būdavo	býval

²⁰¹ KUTAVIČIUS, B.: *Magiškas sanskrito ratas*. Partitura. Rukopis. 1990, s. 1.

²⁰² RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ 2008: 197. Jak dále tato etnomuzikoložka tamtéž upřesňuje, předat dary žebrákovi znamenalo v dávných dobách předat je zprostředkovaně svým mrtvým předkům.

saugus	chráněný
ir	a
neliečiamas	nedotknutelný
gnostinis	gnostický
mikrokosmosas	mikrokosmos
ovale.	v oválu.

V melodii je nápadné téměř důsledně pravidelné prodlužování přízvučných slabik sekundovým (příp. terciovým) melodickým krokem, čímž je zdůrazněn rytmus textu:



Bronius Kutavičius: *Magický kruh sanskrtu* (I. část – fragment listu partitury)²⁰³

Tento způsob zhudebnění textu vytváří kontrast ke kánonům, neboť narozdíl od nich naopak podporuje verbální významovou rovinu básně. První část je zakončena návratem textu předchozí básně, která zní opět jako kánon, tentokrát však ve velmi rychlém tempu.

V textu ke druhé části, též pojaté jako kánon, je tematizována věčnost, vyjádřená metaforou známého hradu v Trakai²⁰⁴:

– liks	– zůstane
stovēt	stát
amžinai	věčně
Trakų	trakajského
pilies	hradu
akmuo	kámen
krintantis	padající
ežeran	v jezeře

²⁰³ KUTAVIČIUS, B.: *Magiškas sanskrito ratas*. Partitura. Rukopis. 1990, s. 2.

²⁰⁴ Báseň nese ve sbírce název *Snímek z výjezdu na Vorkslu – v pravé zornici* (Nuotrauka išjokant į Vorkslą – kairiajame vydyje).

mėlynoj	v modrém
totorišku	tatarských
vandenų	vod
šviesoje	světle
palei	podél
Vytauto	Vytautasovy
sodą –	zahrady –
graudžiai	za hořkého
verkaujant	pláče
Lokės	Medvědiččina
sūnui	syna
salelėj –	na ostrůvku –

Grafický notový zápis této části je vytvarován do podoby slunce (každý hlas kánonu představuje vždy jeden paprsek), k němuž – přesněji k odrazu jeho světla – následně odkazuje v textu čtvrtá část, opět koncipovaná jako kánon (báseň *Pauza* [Pauzė]):

- pradžios – neregėjau – nei galo – vien – Saulės – šviesos – sukinyš –
- začátek – jsem neviděl – ani konec – jen – slunečního – světla – odraz –

Bronius Kutavičius: *Magický kruh sanskrtu* (IV. část)²⁰⁵

²⁰⁵ KUTAVIČIUS, B.: *Magiškas sanskrito ratas*. Partitura. Rukopis. 1990, s. 8.

Pátou část bychom v programové rovině mohli vnímat jako přechod do světa mrtvých. Vrací se v ní „hudba duší“ („kutfony“), která své vyjádření nachází i v textu, a to v podobě písně (*giesmė*) skřivana (*vieversys*), kterou lyrický subjekt poslouchal „ne na tomto světě“ (*ne šitam pasauly*)²⁰⁶:

Ir vėl	A zas
išeina	odchází
tasai pats	týž
vieversys	skřivan
iš žemės	ze země
šiaurės	severu
dvasia	duše
susigūžus	se schoulila
žalsvam	v nazelenalém
kiaušiny –	vajíčku –
vieversys	skřivan
kurio	kterého
klausiausi	jsem poslouchal
prieš 10	před 10
tūkstančių	tisíci
metų	lety
visai	vůbec
ne šitam	ne na tomto
pasauly	světě
giesmė	píseň
ta pati	ta samá
ta pati –	ta samá –
visatą	vesmír
suvaldančios	krocený
trelės	trylky

²⁰⁶ Původní název této básně je *Jaro v Buivydiškės* (Pavasaris Buivydiškėse). Buivydiškės – vesnice nedaleko Vilniusu, dříve šlechtický dvůr.

Báseň je zhudebněna jako jednohlasá melodie doprovázená kontrapunktickým hlasem kanklės a aleatorickou tkání „kutofonů“. Její struktura je narušena zopakováním několika slov (*žalsvam* [v nazelenalém], *vieversys* [skřivan], *ne šitam* [ne na tomto], *trelės* [trylky]), jejichž význam je tak skladatelem zesílen.

Text k osmé části (báseň *Poezie aramejských křížů* [Aramějišku kryžių poezija]) vyvolává dojem epitafů:

kai angelas	když anděl
sutrimituos	zatroubí
galingai	nakonec
ir skliautai	a klenby
grius	se zřítí
aptemusio	potemnělého
dangaus	nebe
tą baisią	v ten strašný
dieną	den
o malonės	ó milosti
pilnas	pln
pasigailėk	slituj se
prapuolusio	nad ztraceným
žmogaus	člověkem
pasigailėk	slituj se
tu moteriškės	ty nad ženy
vaiko	dítětem
žaidoto	raněnou
vargšo	žebráckou
veidu	tváří
nenuožmiu	nezuřivou
numirėlių	zemřelých
ir tų	a nad těmi
kurie dar	kteří se stále

vaikšto	brodí
pasigailėk	slituj se
visų	nad všemi
visų	nad všemi
žmonių	lidmi
atversi	otevřeš
slaptą	tajnou
amžinąją	pradávnou
knygą	knihu
žvaigždžių	v hvězdném
skaistybėje	očistci
ak man	ach je mi
baisu	strašně
kaip maža	jak málo
laiko	času
ir vilties	a naděje
jau likę	už zůstává
šioj žemėj	na této zemi
pats kalčiausias	ten nejvíce vinen
aš esu	jsem
pasigailėk	slituj se
ir šito	i nad tímto
kvailo	hloupým
paiko	tupým
manęs	mnou
ir brolių	a nad bratry
tėvo	otcem
seserų	sestrami
rausvos	červeným
ugnies	ohněm
tylaus	tichou

vandens	vodou
ir laiko	a časem
erdvių	prostory
žydų	lazurovými
kaip ašara	jak slza
skaidrų	průzračnými

Tato část oratoria je graficky zapsána jako šesticípá hvězda, jejíž tvar též udává pohyb hudebníků. Významová rovina textu je zcela potlačena ve prospěch zvukových stránek hlasů, neboť zde jsou multiplikovány různé pasáže básně.

Jestliže celým oratoriem prostupují ontologické otázky spojené se smrtí, pak v závěrečné části je tato pocitována doslova fyzicky. Je to dáno textem (ústícím do otázky „Kodėl taip tylu?“ – Proč je tak ticho?) i expresivitou jeho zhudebnění. Text, jak jsme uvedli už v úvodu této kapitoly, pochází ze začátku celé sbírky *Náhrdelníky ze zeleného jantaru*:

Žiūrėti į gyvulių plauką, judesius.	Hledět na zvířecí srst, pohyby.
Klausytis žmonių balsų.	Poslouchat lidské hlasy.
Mokytis sanskrito.	Učit se sanskrtu.
Dažniau lankyti numirėlius.	Častěji navštěvovat mrtvé.
Kur dingo žmonių akys, veidai, rankos ir kojos?	Kam zmizely lidské oči, tváře, ruce a nohy?
Kodėl niekas negieda, nekalba ir nešaukia?	Proč nikdo nepěje, nemluví a nevolá?
Kodėl taip tylu?	Proč je tak ticho?

Tento text je přednášen sborem za doprovodu „hudby duší“ (opět kutofony“, též kanklės a zvon) ve velmi pomalém tempu a s pauzami mezi jednotlivými verši; vokální part je po tektonické stránce členěn na několik krátkých úseků plankonvexního tvaru, které začínají jednohlasou deklamací, rozšiřují se postupně do klastru (stoupáním vrchního hlasu o půltón) a znovu ústí do jednohlasu.

Přehlédneme-li všechny básně, zhudebněné v oratoriu *Magický kruh sanskrtu*, za sebou, můžeme si povšimnout, že jejich „řetězec“ je důkladně promyšlený, postupující od básnických obrazů s výraznými motivy a konkrétnějšími obrysy k obrazům rozostřeným či

abstraktním. Pro Kutavičiuse je takový přístup symptomatický. Z několika (Gedových) básní je tak vytvořen útvar, který oslabuje (příp. zcela potírá) „hranice“ mezi jednotlivými texty a má spíše povahu poetického libreta.

3.4.5 *Epitaf uplynulému času* (Epitafija praeinančiam laikui, 1997–1998) – *Utrpení Johanky z Arku* (Žanos d'Ark aistra, 2009) – *Pět Sigitasových miniatur* (Penkios Sigito miniatiūros, 2009)

V roce 1973 Bronius Kutavičius složil dvouvětou *Symfonii* pro mužský sbor a orchestr. Ačkoli nebývá jeho zvykem vracet se ke svým starším dílům a přepracovávat je, v tomto případě učinil výjimku: o čtvrtstoletí později dvě původní věty upravil, dokonponoval další dvě části cyklu, sbor rozšířil na smíšený a nový čtyřvětý útvar nazval *Epitaf uplynulému času* (litevsky: Epitafija praeinančiam laikui, latinsky: Epitaphium temporum pereunti)²⁰⁷. Připomeňme si, že toto dílo vzniklo po Kutavičiusově několikaletém tíhnutí k jiným kulturám a že je první velkou kompozicí skladatelova tvůrčího období, které jsme označili jako „druhé litevské“.

V *Epitafu* je tematizováno hlavní město Litvy, Vilnius²⁰⁸: každá věta upomíná vždy na jeden důležitý mezník v jeho dějinách. Jak podotýká muzikoložka J. Katinaitėová, „*Kutavičiusův Vilnius (...) je čistě litevský, s hlavními historickými událostmi vztahujícími se pouze k litevskému národu, který zakusil dramatický osud, co se týče otázek státní suverenity a přežití.*“²⁰⁹ Z toho si můžeme snadno vyvodit, že Vilnius a jeho dějinné milníky v Kutavičiusově skladbě vystupují coby indexy celého litevského národa resp. jeho složité historie. S tím souvisí i duchovní podtext díla, na který upozornil sám skladatel: „V *Symfonii* jsem chtěl ukázat víru jako základní věc. Tehdy, v roce 1973, když jsem psal toto dílo, o takových věcech nebylo možné mluvit, tak jsem to učinil skrz symbol Vilnius, protože Vilnius bez víry, bez kostelů není Vilnius.“²¹⁰

Tématem první věty, nadepsané *Introdukce. Gediminasův sen, rok 1323* (Introdukcija. Gedimino sapnas, 1323 metai / Introductio. Somnium Gedimini, anno 1323), je založení Vilnius, k čemuž referuje zhudebněný text známé legendy, pojednávající o snu velkoknížete

²⁰⁷ Toto dílo je někdy zánrově vymezováno jako oratorium (srov. LAMPSATIS 1998: 137) nebo symfonie-oratorium (srov. PAULAUSKIS 2001: 5). *Epitaf* vznikl na objednávku festivalu Musikhøst v dánském Odense, kde byl premiérován v roce 1998.

²⁰⁸ V roce 1973, kdy Kutavičius složil dvouvětou *Symfonii*, probíhaly oslavy 650. výročí první zmínky o Vilnius v historických pramenech. Proto se také v této době objevilo hned několik skladeb, které vzdávaly hold Vilnius, mj. orchestrální předehra *Vilniuská mozaika* (Vilniaus mozaika, 1973) Valentinase Bagdonase (1929–2009), varhanní koncert *Gloria urbi, op. 32* (1972) Vytautase Barkauskase (*1931), *Symfonie zvonů* (Varpų simfonija, 1973) Justinase Bašinskase (1923–2003) nebo *Symfonie-Koncert* (1974–1977) Eduardase Balsyse (1919–1984), srov. KATINAITĖ 2009: 188–189. Zmiňme také, že přibližně ve stejné době, kdy se Kutavičius vrátil ke své *Symfonii* a rozvedl ji do podoby *Epitafu*, zasvětila Vilnius svou skladbu také skladatelka tzv. neoromantické generace, Onutė Narbutaitė (*1956), konkrétně své rozsáhlé oratorium *Centones meae urbi* (Centony mému městu, 1997).

²⁰⁹ KATINAITĖ 2009: 190–191.

²¹⁰ GAIDAMAVIČIŪTĖ, R.: Sunkiausia – pradžia. Pokalbis su B. Kutavičiumi [Nejtěžší je začátek. Rozhovor s B. Kutavičiusem]. In: GAIDAMAVIČIŪTĖ 2005a: 167.

Gediminase, v němž železný vlk vyl jako sto vlků (sen byl pak Gediminasovi vyložen knězem Lizdeikou tak, že velkokníže založí město, jehož sláva se roznese do dalekých krajů)²¹¹. Ve druhé větě (*Passacaglia. Vivat academia, anno 1579*) se jako téma objevuje založení univerzity; textovou složkou přednášenou sborem je v této části krátký, dvouvětý úryvek ze spisu *Ars et praxis musica*, rozsahem nevelké hudební příručky, kterou v roce 1667 vydal hudební teoretik a tehdejší profesor Vilniuské univerzity, Žygimantas Liauksminas (1597–1670). Ve třetí větě nazvané *Věčný nářek, rok 1832* (Amžinoji rauda, 1832 / *Trenus aeternus, anno 1832*) je tematizováno uzavření univerzity coby jeden z projevů represí carského Ruska v Litvě první poloviny 19. století. Téma znovuposvěcení vilniuské katedrály a její navrácení věřícím ve čtvrté větě (*Znovuposvěcení katedrály, rok 1988* [Katedros atšventinimas, 1988 metai / *Dedicatio ecclesiae cathedrali, anno 1988*]) je symbolem nové cesty v dějinách Vilniusu a Litvy vůbec. V těchto posledních dvou větách Kutavičius zhudebnil Gedovy texty, v závěru finální věty použil též úryvek ze starozákonní Knihy Sírachovcovy.

Výskyt ve své podstatě různorodých textů v rámci jedné skladby a fakt, že Gedovy verše jsou v *Epitafu* konfrontovány s památkami starého písemnictví, tedy s texty, jejichž funkce není primárně estetická a už vůbec ne poetická, není u Kutavičiuse jevem novým ani ojedinělým. Co však na první pohled zaujme, je skutečnost, že texty první, třetí a čtvrté věty (legenda o Gediminasově snu a Gedovy verše) jsou do partitury vepsány bilingvně: litevsky a v latinském překladu²¹². To znamená, že skladatel umožňuje interpretům uvádět dílo v jednom či druhém jazyce (text druhé věty je pouze v latině, stejně tak starozákonní fragment ve čtvrté větě). Tento krok lze interpretovat jako snahu dodat dílu univerzální rozměr, zároveň za ním můžeme spatřovat i praktické důvody: usnadnění zahraničním hudebníkům případné nastudování *Epitafu*, a tudíž zvýšení potenciálu uvádění díla mimo Litvu (nezapomínejme také, že Kutavičius psal *Epitaf* na objednávku zahraničního festivalu). Na povahu díla ovšem tato bilingvnost po strukturní stránce až na několik drobných výjimek nemá zásadní dopad, neboť překlady do latiny jsou zvláště v rytmické rovině, která, jak víme, je v případě Kutavičiuse nejspěšnější, přizpůsobeny litevským verzím textů.

První dvě věty z hlediska hudebního pojetí (ve smyslu užití kompozičních technik apod.) poměrně věrně odrážejí obě tendence Kutavičiuseva raného období. V *Introdukci* dominují avantgardní prostředky: aleatorika, dodekafonie, klastry, zvuky neurčité výšky vyluzované nekonvenčními způsoby hry na nástroje, pro hudební tok jsou příznačné ostré zvraty v dynamice i v organizaci zvukového materiálu. Expresivně pojatý je i sborový part,

²¹¹ Kutavičius použil text legendy z litevského překladu tzv. Bychovcovy kroniky, jejíž vznik bývá kladen do 16. století.

²¹² Autorkou překladů do latiny je litevská literární vědkyně a překladatelka Eugenija Ulčinaitėová.

vedený většinou unisono: text z Bychovcovy kroniky je skandovaný nebo vzrušeně deklamovaný na opakovaných tónech.

Druhá věta (*Passacaglia*) naproti tomu představuje nekomplikované, avšak důmyslné naplnění barokní variační formy. Její průběh by po tektonické stránce bylo možné schematicky znázornit jako oblouk, neboť je založena na gradaci postupně exponovaných ostinátních motivů různé délky a povahy (melodické, figurativní, rytmické; ostinátní je i majestátní téma sboru s Liauksminasovým textem, přednášené zpočátku jen mužskými, později i ženskými hlasy) a jejím oslabení v závěru (utichání jednotlivých motivů).

Třetí věta:

Věčný nářek, rok 1832 (Amžinoji rauda, 1832 metai / Trenus aeternus, anno 1832)

Ve třetí větě *Epitafu* Kutavičius použil Gedovu báseň *Ve Vilniusu u televizní věže (rozhovor duše s matkou)* – Vilniuje prie telebokšto (sielos pokalbis su motina) –, která pochází ze sbírky *Obnovení Babylonu* (Babilono atstatymas) vydané v roce 1994. Geda v této básni parafrázuje text *Stabat mater dolorosa*, nebo přesněji, jak uvádí B. Speičytė, jeho variaci – text modlitby *Werksmingas kalbesys duszios su Motyną Sopulingą* (Žalostný rozhovor duše s Matkou Bolestnou) ze sbírky duchovních písní *Tklivé pláče* (Graudūs verksmai), přeložené Antanasem Baranauskasem v roce 1898²¹³. Geda zachovává trochejské metrum a částečně i rýmové schéma (oproti a-a-b, c-c-b, které je příznačné pro báseň *Stabat mater dolorosa*, je v Gedově básni schéma a-a-b, c-c-d atd.), dodržuje také (i přes odlišný grafický zápis) kombinaci dvou osmislabičných a jednoho sedmislabičného verše ve strofě. Nápadnou inovací Gedovy parafráze je moment dialogičnosti (rozhovor duše a matky), který vnáší do básně dramatický prvek. Samotná báseň se vyznačuje univerzálním rozměrem, pouze z názvu, který Kutavičius z pochopitelných důvodů vypouští, je zřejmé, že nářek je adresován obětem tragických vilniuských událostí ze 13. ledna 1991²¹⁴.

Gedovu báseň zde uvádíme v litevštině v její originální grafické podobě a v latinském překladu přepsaném z partitury *Epitafu*:

Žydi, motina graudinga, siela mano sopulinga,
kaip žuvelė perskrosta.
Ko tu, motina mieloji, ko tu, siela taip vaitoji,
kas gi plėšo širdį tau?

²¹³ SPEIČYTĖ 2009: 23.

²¹⁴ O těchto událostech jsme se zmínili v kapitole 3.2.2.

Kraujas mano širdy plūsta, siela smaugias, pūsta,
žūsta, žodžio tarti negaliu.
Ko tu, motina be žado, kokiais peiliais tave bado,
ko taip raudi, pasakyk?!
Regiu sūnų vos vos gyvą, Jėzų tarp šviežių alyvų,
krauju prakaituojantį.
Oi, motina, pilna jausmo, duok didesnę jėgą skausmo,
kad neverkčiau su tavim.

Latinský překlad:

Floret mater dolorosa, animula lacrimosa sicut caesa piscula.
Mater dulcis, quare doles, anima, cur lamentaris, qua de causa mihi dic.
Cruor fluit corde meo, angor, anima mi perit, verba loqui nequeo.
Mater muta, quare cessas, quibus cultris cruciaris, lacrimas cur fundis, dic.
Filium, vix vivum Jesum, video inter olivas, sanguine sudantem, pro!
Eia, mater affectuosa, da sentire vim doloris, tecum ut ne lugeam.

Český překlad (z litevštiny):

Kvete, matka bolestná, duše moje churavá,
jako rybka rozřízlá.
Co ty, matko milá, co ty, duše tak sténáš,
kdo to drásá srdce tvé?
Krev v mém srdci rozlévá se, duše se dáví, tlí, umírá,
slovo vyřknout nemůžu.
Co ty, matko bez citů, jakými noži tě bodají,
proč tak pláčeš, pověz?!
Zřím syna sotva živého, Ježíše mezi čerstvými olivami,
krví propoceného.
Oj, matko, plna citu, dej větší bolesti sílu,
bych neplakal s tebou.

Kromě této básně skladatel ve třetí větě *Epitafu* použil ještě jeden Gedův text, dedikaci²¹⁵, jíž jakoby konkretizoval časoprostor:

Mokslo, kalėjimo, ištrėmimo, draugų, už Tėvynę nukryžiuotų ir nukankintų, iš ilgesio mirusių Archangelske, Maskvoje, Peterburge – šventam atminimui.

In studiis, carcere, exsilio, cognitis, amicis, pro Patria cruciatis, de tristia mortuis in Archangelsco, Moscovia, Petropoli – pro sacra memoria dedicatur.

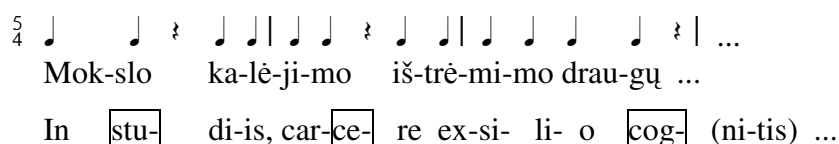
Na světlou paměť vědě, vězení, vyhnanství, přátelům, ukřižovaným a utýraným za Vlast, ze stesku skonavším v Archangelsku, Moskvě, Petrohradě.

Uzavření Vilniuské univerzity v roce 1832 coby verbalizované téma třetí věty *Epitafu* můžeme v kontextu celého tohoto Kutavičiuseva díla chápat opět symbolicky, jako počátek i jako předzvěst tragických období litevské historie v 19. a 20. století. Na Gedově básni skladatele nepochybně nezaujal jen expresivně vyjádřený nárek nad osudem litevského národa, ale i její intertextuální přesah²¹⁶. Při vlastním zhudebnění básně Kutavičius pomíjí její dialogický charakter (dramatičnost se však projevuje v tektonické výstavbě věty). Naopak obzvláštní důležitost přikládá první strofě, která je v průběhu této věty zhudebněna hned několikrát.

Celá věta je rozvržena do šesti kontrastních oddílů, jejichž jednotícím elementem je škála sedmi tónů *c-d-e-f-g-as-b*, z nichž je vystavěna celá věta (v horizontální i vertikální rovině). Dva oddíly jsou čistě instrumentální (druhý a pátý), v ostatních je přítomný zhudebněný text. V úvodu zní sbor a capella, jsou zde konfrontovány dvě linie: v tiché dynamice a v aleatorickém rytmu plynoucí polyfonie sopránových, altových a tenorových hlasů, přednášejících první strofu básně, a prostá jednohlasá melodie v basu, chorál, v němž jsou zhudebněna slova dedikace básně. Právě tento chorál, zapsaný v 5/4 rytmu, nejprůkazněji prozrazuje, že skladatel zhudebňoval litevský text. Melodie je poskládána z krátkých a pauzami oddělených frází, z nichž každá představuje sylabické zhudebnění jednoho nebo dvou slov. V latinském textu je tak deklamace často narušena „roztržením“ některých slov:

²¹⁵ Bohužel se nám nepodařilo ani po konzultaci se skladatelem dohledat zdroj, odkud tato dedikace pochází.

²¹⁶ Text *Stabat mater dolorosa* Kutavičius zhudebnil v roce 1995 v *Západních bránách* (Saulėlydžio vartai), závěrečné části cyklu *Brány Jeruzaléma* (Jeruzalės vartai). Není bez zajímavosti, že daný text je v partituře této části cyklu také zapsán bilingvně – latinsky a litevsky.



5
4

Mok-slo ka-lė-ji-mo iš-trė-mi-mo drau-gų ...

In [stu-] di-is, car-[ce-] re ex-si- li- o [cog-] (ni-tis) ...

Další vstup sboru přichází ve třetím oddílu, kde jsou mužské hlasy konfrontovány s orchestrální tkání vytvořenou z několika ostinátních figur. Za povšimnutí stojí, že skladatel zde ve vokálních partech narušuje strukturu básně opakováním všech adjektiv první strofy, čímž akcentuje jejich významovou stránku, referující k bolesti: *gaudinga / dolorosa, sopulinga / lacrimosa, perskrosta / piscula* (už na konci prvního oddílu věty je zopakováno slovo *perskrosta / piscula*, stejně tak v samotném závěru věty v basu). V následujícím oddílu lze vystopovat vlivy sutartinės; ženské hlasy a capella jsou exponovány na způsob kánonu a jejich melodické linie, které vznikly vzájemným variováním, postupují v komplementárním rytmu. R. Gaidamavičiūtėová nalézá paralelu k tomuto oddílu v obdobné pasáži v *Západních bránách* (Saulėlydžio vartai) na text *Stabat mater dolorosa*²¹⁷, což dle našeho soudu může souviset i s intertextuálním poměrem mezi texty použitými v *Západních bránách* resp. ve třetí větě *Epitafu*.

Gedovu báseň jako celek (bez dedikace) skladatel zhudebnil teprve v závěrečném, šestém oddílu věty. Nářek tak kulminuje, příznačně v sopránových hlasech, jejichž tříhlasá polyfonie, svou povahou blízká opět sutartinės, se klene nad cantem firmem basu přednášejícího v delších rytmických hodnotách první strofu básně.

Čtvrtá věta:

Znovuposvěcení katedrály, rok 1988

(Katedros atšventinimas, 1988 metai / Dedicatio ecclesiae cathedrali, anno 1988)

Čtvrtá věta *Epitafu* odkazuje, jak bylo uvedeno, ke znovuposvěcení vilniuské katedrály (Vilniaus arkikatedra), jejímu navrácení církevním účelům, k němuž došlo v roce 1988, v době sociálně politických změn v zemích socialistického bloku, tři roky před znovunabytím litevské nezávislosti. Tuto událost je z hlediska pojetí celého díla nutno chápat opět symbolicky, tentokrát jako mezník v dějinách Litvy na její cestě k nadějně budoucnosti.

Textová složka čtvrté věty vychází z rozsáhlé básně v próze *Poznámkový blok, nalezený v příměstském autobuse* (Užrašų knygelė, rasta priemiesčio autobuse) ze sbírky *Náhrdelníky ze zeleného jantaru. Román ve verších* (Žalio gintaro vėriniai. Eilių romanas,

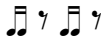

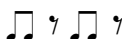

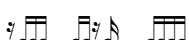


²¹⁷ GAIDAMAVIČIŪTĖ 2005b: 78.

1988), z níž, jak jsme už několikrát poznamenali, skladatel čerpal texty i dříve (v oratoriích *Strom světa* a *Magický kruh sanskrty*). Kutavičius nezhudebnil báseň celou, dokonce z ní nepoužil ani ucelenější fragment, ale vybral si z ní jen několik slovních spojení:

1/ Juodi paukščiai snieguos...	Černí ptáci ve sněhu...
2/ ...nepaliaujamai klykiantys paukščiai...	...bez ustání křičící ptáci...
3/ ...o kapinių vartai su kryžium...	...a hřbitovní brána s křížem...
4/ Už ko nusitvert tavo dvasiai?	Za co se má chytit tvoje duše?

S těmito úryvky pak skladatel v díle nakládá (s Gedovým přitakáním) při zhudebnění volně dvěma způsoby: 1/ dále je fragmentarizuje na menší jednotky (dílčí slova či krátká slovní spojení), 2/ spojuje je a vytváří tak nový básnický útvar i obraz. V závěru věty jsou Gedova slova konfrontována ještě se starozákonním citátem (viz níže).

Finální větu *Epitafu* tvoří dva kontrastní oddíly. Celý první oddíl je vystavěn z polyfonní tkáně krátkých ostinátních motivů figurativního charakteru s minimálním melodickým pohybem a naopak akcentovaným rytmem. Tuto tkáň skladatel strukturoval podle latinského magického čtverce (sator – arepo – tenet – opera – rotas)²¹⁸. Sbor tu vystupuje jako součást orchestru, jako vícehlasý rytmický nástroj (jednotlivé hlasy repetují tóny stejné výšky unisono), zároveň i jako nositel verbální významové vrstvy, která je však oslabena. Sbor v blocích opakuje jednotlivá slova či slovní spojení (každý hlas střídavě vždy jiná), jimž Kutavičius předepsal následující rytmy, shodné pro litevskou i latinskou verzi:

juodi / nigrae (černí)	
juodi paukščiai / nigrae aves (černí ptáci)	
snieguos / nive (ve sněhu)	
senų / altis (starých)	
sodybų medžiuos / populis sedum (ve stromech usedlostí)	
klykiantis / ululant (křičící)	
klykiantys paukščiai / ululant aves (křičící ptáci)	

²¹⁸ GAIDAMAVIČIŪTĖ 2005b: 81.

už ko nusitvert tavo dvasiai / ad quem nunc haerere animo

(za co se má chytit tvá duše)



Jestliže první oddíl má rituální vyznění a vyznačuje se stoupající zvukovou intenzitou (na základě zesilované dynamiky a zahušťované faktury), pak druhý, závěrečný oddíl působí jako katarze. Plyne v pomalém tempu za pozvolných harmonických proměn (vydržované tóny v orchestru). Jako echo předchozího oddílu zní ve sboru slovní spojení *juodi paukščiai / nigrae aves* v dlouhých rytmických hodnotách. Za postupného utichání orchestru pak sbor deklamuje na tónu *c* výše uvedené úryvky Gedova textu, skladatelem spojené v celek:

Juodi paukščiai snieguos

Nepaliaujamai klykiantys paukščiai

o kapinių vartai su kryžium

Už ko nusitvert tavo dvasiai?

Nigrae aves nive

Ululantes perpetuo aves

Coemeteri portae cum cruce

Ad quem nunc haerere animo

Černí ptáci ve sněhu

bez ustání křičící ptáci

a hřbitovní brána s křížem

Za co se má chytit tvoje duše?

Nově vytvořený básnický obraz má tragický ráz a vyznačuje se silnou koncentrací symbolů (černí křičící ptáci, sníh, hřbitovní brána, kříž), které v kontextu čtvrté věty *Epitafu* odkazují k temné minulosti vilniuské katedrály (a Litvy vůbec). Naopak světlé poselství a naději do budoucna vyjadřuje citát ze starozákonní *Knihy Sírachovcovy* (Ecclesiasticus):

De omni corde suo laudavit Dominum et dilexit Deum qui fecit illum: et dedit illi contra inimicos potentiam: et stare fecit Cantores contra altare, et in sono eorum dulces fecit modos (Sír 47, 10–11) – „Celým svým srdcem chválil Hospodina a miloval Boha, který ho stvořil a dal mu sílu proti jeho nepřátelům. Postavil zpěváky naproti oltáři, aby zněly jejich sladké písně.“²¹⁹ Tento text přednášejí v samotném závěru v duchu gregoriánského chorálu střídavě

²¹⁹ Ekumenický překlad této pasáže („Celým svým srdcem zpíval žalmy a miloval toho, kdo je jeho tvůrcem. Ustanovil zpěváky při oltáři, aby z jejich úst zněly libé písně.“) se v několika detailech odlišuje, navíc je v něm vypuštěn překlad věty „et dedit illi contra inimicos potentiam“. Pasáž se týká krále Davida (v židovské tradici známého jako hudebníka – hráče na lyru – a autora Žalmů) a izraelských bohoslužeb, k nimž odkazují zpěváci při oltáři.

dva sóloví zpěváci (v partituře označeni latinsky – *cantores*) nad prodlevou nónového akordu, který zní ve sboru (*mormorando*) suplujícím zde varhany.

Utrpení Johanky z Arku (Žanos d'Ark aistra)

Pět Sigitasových miniatur (Penkios Sigito miniatiūros)

Předjeme nyní ke skladbě, ve které – jak by se na první pohled mohlo zdát – Gedův text zdánlivě nehraje významnější sémantickou roli. Je jí hudba k němému snímku dánského režiséra Carla Theodora Dreyera *Utrpení Panny orleánské*²²⁰ (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1927–1928), určená k živému provádění komorním orchestrem spolu s projekcí filmu²²¹. Gedovy verše se ozývají v samotném závěru snímku, kde skladatel nechává spolu s orchestrem znít ze zvukového pásu úryvek ze čtvrté věty *Epitafu uplynulému času*. Pokusme se najít odpověď na otázku, jakou zde má tento úryvek funkci a do jaké míry se na ní podílí Gedův text.

Hudbu k Dreyerovu *Utrpení Panny orleánské* Kutavičius složil na objednávku v roce 2009 při příležitosti prezentace Vilniusu coby Evropského hlavního města kultury²²². Nebyla to první skladatelova zkušenost s filmovou hudbou. V letech 1978–1989 Kutavičius zkomponoval doprovod k šestnácti filmům, dokumentárním i celovečerním, jednalo se však spíše o „chlebovárné“ zakázky (připomeňme alespoň film *Léto končí na podzim* [Vasara baigiasi rudenį] režiséra Gytise Lukšase z roku 1981). Hudba k Dreyerovu snímku se od nich liší tím, že ji lze označit za regulérní opus, při jehož tvorbě muselo Kutavičiusovi coby skladateli se sklonem k čerpání látky v dávné minulosti učarovat už samotné téma (film líčí poslední fázi života Johanky z Arku, předem rozhodnutý soudní proces vedoucí k trestu smrti upálením).

Stejně jako v mnoha jiných jeho dílech, i zde bylo pro skladatele primární přiblížení se duchu doby. Kutavičius toho dociluje střídými, ale dostatečně účinnými prostředky:

²²⁰ Pod tímto názvem je Dreyerův snímek uváděn u nás. V Litvě je původní název překládán jako *Žanos d'Ark aistra* (Utrpení Johanky z Arku).

²²¹ Kutavičius nebyl zdaleka prvním, kdo Dreyerovo *Utrpení Panny orleánské* „ozvučil“ hudebním doprovodem. Už před ním tak učinili například Holanďan Jon van den Booren (1985), Ital Carlo Crivelli (2003), Dánové Ole Schmidt (1982) a Jesper Kyd (2007), slovinský kontrabasista Tomaž Grom (1996), ale také britské elektronické duo In The Nursery (2008) či Nor Gisle Martens Meyer a.k.a. Ugress (2003). Nejznámější hudbou, která se k Dreyerovu snímku váže, je oratorium Richarda Einhorna *Voices of Light* (1994), které však bylo filmem pouze inspirováno, nevzniklo jako doprovod, třebaže DVD společnosti Criterion Collection z roku 1999 s rekonstruovanou verzí filmu toto dílo obsahuje i jako zvukovou stopu, kterou si divák může pustit spolu s filmem. K výčtu konečně dodejme zajímavost, že ve stejné době, kdy vznikala Kutavičiusova partitura, psal hudbu k *Utrpení* i další skladatel z Pobaltí – Estonec Tõnu Kõrvits (na objednávku francouzského souboru L'Ensemble De Basse-Normandie).

²²² Vilnius se v roce 2009 o titul Evropské hlavního města kultury dělil spolu s rakouským Lincem.

kombinuje pro něj příznačné minimalistické postupy s chorálovou sazbou ve smyčcích, varhanním jednohlasem, citátem gregoriánského chorálu ze zvukového pásu či s údery zvonů. V partituře sice uvádí trvání jednotlivých hudebních epizod, to však nemusí být dodržováno striktně „na vteřinu“ a dirigentovi je dána jistá volnost i uvnitř těchto epizod. To způsobuje, že obě složky – obrazová a hudební – plynou v dráždivé polyrytmii. Kutavičiusova hudba není popisná ani komentující, záměrně rezignuje na prvoplánovou metrickou shodu akcentů s obrazem, a přece s filmem vytváří jednu narativní linii, kontrapunkticky podporuje dění na plátně a sugestivně umocňuje jeho účinek.

Jakkoli je ve vztahu obrazu a hudby koheze přítomna neustále, k jejímu jednoznačnému stvrzení dochází teprve v závěru, kdy se na plátně schyluje k zapálení hranice; Kutavičius tu připojuje ke zvuku orchestru na scéně další zvukovou vrstvu – závěrečný oddíl čtvrté věty *Epitafu uplynulému času* ze zvukového pásu (kompaktního disku). Zdá se však, že tato pasáž byla zvolena nejen k zesílení zvukové a emocionální hladiny prostřednictvím sonorního zvuku symfonického orchestru a smíšeného sboru, ale právě i kvůli textové složce – a také jejímu autorovi... Je známo, že Geda, který zemřel v prosinci 2008, tedy krátce před vznikem Kutavičiusovy hudby k *Utrpení Panny orleánské*, byl v posledních letech svého života těžce nemocný. Nemocné bylo „nejen tělo (rakovina), ale i duše, která ztratila opory, ale která ze zbytků nelidské tvůrčí energie pracovala, pracovala, pracovala, aniž by znala odpočinku. Také pocit viny (snad i vin – Geda opustil první rodinu, maličkou dcerku) ho držel naživu, sisyfovsky nesoucího si své břímě“, jak se vyjádřila V. Daujotyteová²²³. V tomto světle jako by filmový obraz Johanky na hranici splýval s obrazem posledních let básníkovy života. Domníváme se dokonce, že jsme oprávněni hovořit o tematizaci samotného Gedy (ať už – z hlediska skladatelova záměru – vědomé či podvědomé), a sice na bázi metaforického vztahu jeho textů (připomeňme si: „*Černí ptáci ve sněhu... / ...bez ustání křičící ptáci... / ...a hřbitovní brána s křížem... / Čeho se má chytit tvoje duše?*“) a výjevu na filmovém plátně.

Ještě průkaznější básníkovu tematizaci nalzáme v zatím posledním Kutavičiusově díle na Gedova slova: v cyklu *Pět Sigitasových miniatur* (Penkios Sigito miniatiūros, 2009) pro smíšený sbor, klavírní kvinteto a zvukový pás²²⁴. Poukazuje na to hned skladatelova motivace k výběru textů: „*Vybral jsem ty Gedovy básně, v nichž jsem cítil, že vyjadřují jeho vnitřní stav bytí, jeho osudovou předtuchu.*“²²⁵ Tematizace Gedy je pak posílena zvláště ve

²²³ DAUJOTYTĖ 2009: 96.

²²⁴ Cyklus má pět částí nazvaných *Probuzení* (Prabudimas), *Rezignace* (Rezignacija), *Soumrak* (Prietema), *Akslebanto brilijanto* (Akslebanto brilijanto), *Laikas išeiti* (Čas odejít).

²²⁵ KUTAVIČIUS 2010: 9.

druhé části cyklu nazvané *Rezignace* (Rezignacija). Ze zvukového pásu tu zní nahrávka fragmentu Gedova přednesu básně *Modlitba za pravdivé slovo* (*Sigitova modlitba před sv. Bernardem k Nejmilostivější Panně, Matce Boží*) (Teisingojo žodžio malda [Sigitu malda per Šv. Bernardą į Maloningąją Mergele Dievo Motiną]) z května roku 1991²²⁶. Básníkova intonace a rytmus na tomto záznamu Kutavičiusovi posloužily jako výchozí „hudební“ kvality při zhudebňování jednotlivých částí cyklu skladatel vycházel z intonace a rytmu Gedova přednesu²²⁷.

²²⁶ Připomeňme, že nahrávku téhož básníkova přednesu využil ve své elektroakustické kompozici, nazvané podle Gedovy básně, i skladatel Algirdas Martinaitis (viz kapitolu 3.3.2).

²²⁷ KUTAVIČIUS 2010: 9.

ZÁVĚR

Cílem naší práce, zformulovaným v Úvodu, bylo interdisciplinární uchopení významného fenoménu litevské kultury druhé poloviny 20. století – tvůrčího kontaktu skladatele Broniuse Kutavičiuse a básníka Sigitase Gedy. Naší snahou bylo nalézt předpoklady ke zrodu tohoto kontaktu, pojmenovat jeho charakteristické rysy a následně je konkretizovat v několika vybraných kompozicích.

Už v průběhu zkoumání se nám potvrdila specifičnost fenoménu „Kutavičius – Geda“ a v jistém smyslu i výjimečnost (spočívající mj. v dlouhodobosti tvůrčího kontaktu, v množství a rozmanitosti děl apod.). Ověřili jsme si, že tento fenomén nelze zkoumat pouze na bázi strukturních vztahů hudby a textu, ale že je nutné na něj pohlížet i jako na kulturně-historický jev. Současně jsme proporcemi naší práce dali najevo, že stěžejní postavení v tomto fenoménu náleží skladateli coby iniciátorovi a hlavnímu nositeli výsledné podoby konkrétních projevů pojednávaného tvůrčího kontaktu, tj. vokálních a vokálně-instrumentálních děl (připomínáme, že v Úvodu jsme precizovali naše téma takto: „Bronius Kutavičius a vztah hudby a textu v jeho skladbách na slova Sigitase Gedy“). Proto jsme tvorbě Broniuse Kutavičiuse věnovali mnohem více prostoru než Gedově a snažili jsme se ji zařadit i do širšího kontextu tendencí Kutavičiusovy skladatelské generace v zemích postsovětského teritoria.

V kapitole 3.4 jsme se pokusili zformulovat několik předpokladů, které dle našeho názoru přispěly k navázání tvůrčího kontaktu mezi Kutavičiusem a Gedou. Za jeden z těchto předpokladů jsme uvedli fascinaci Kutavičiuse coby skladatele slovem. Viděli jsme, že v jeho tvorbě převládá vokální a vokálně-instrumentální hudba na různé texty, mezi nimiž dominuje Gedova poezie (s jejím nemalým potenciálem ke zhudebnění). Dále jsme poukázali na fakt, že ačkoli skladatele a básníka od sebe dělilo jedenáct let, oba do kulturního života Litvy svou tvorbou vstoupili ve stejné době (tedy za těžké společenské, politické a kulturní situace), tj. přibližně v polovině 60. let. Jejich tvůrčí kontakt byl navázán záhy, když v roce 1968 Kutavičius zhudebnil dvě Gedovy básně a začlenil je do písňového cyklu *Beránčí stopy*; na intenzitě pak tento kontakt nabral v 70. a 80. letech. Toto období jsme v Kutavičiusově tvůrčím vývoji označili jako „první litevskou fázi“, během níž vznikaly kompozice vyznačující se litevským charakterem (z hlediska tematiky, hudebního materiálu apod.). Skladatel v daném období tíhnul k „rekonstrukcím“ dávných pohanských rituálů, nebo přesněji k „reaktualizacím (rituálů) ‚oněch časů‘“ (D. Račiūnaitė-Vyčinienėová), v nichž se

projevily silné vlivy litevské historie, folkloru a mytologie a také snaha o propojení litevských archaických tradic s moderností, konkrétnosti s univerzálností apod. Gedova poezie s s těmito tendencemi konvenuje posiluje tak v Kutavičiusových dílech ideový záměr skladatele. Připomeňme konečně, že oba autory spojoval i venkovský původ, díky němuž do své tvorby vnášeli svou přirozenou úctu k tradicím, přírodě či zemi (ve smyslu „půdy“).

Ke Gedovým veršům se Kutavičius několikrát vrátil i ve svém „druhém litevském období“ (probíhajícím od konce 90. let de facto dodnes). I z tohoto důvodu jsme v práci konstatovali, že Gedova poezie v Kutavičiusově tvorbě působí dojmem jakéhosi „litevského leitmotivu“.

Skladby Broniuse Kutavičiuse na slova Sigitase Gedy se vyznačují velkou rozmanitostí z hlediska žánrů, forem, přístupů ke zhudebňovanému textu apod. Abychom tento aspekt co nejlépe postihli, tzn. abychom vytvořili jakýsi „reprezentativní vzorek“, na němž bychom ilustrovali podstatné jevy vztahu Kutavičiusovy hudby a Gedových básní, vybrali jsme k popisu několik děl, která tuto rozmanitost odrážejí, zohlednili jsme při tom též jejich důležitost v rámci Kutavičiusovy tvorby a dobu vzniku. Obširněji jsme se zabývali dvěma písněmi z cyklu *Beráncí stopy* (1968), quasi monodramatem *Malé představení* (1975), oratorii *Poslední pohanské obřady* (1978) a *Magický kruh sanskrtu* (1990) a dvěma závěrečnými větami ze symfonie *Epitaf uplynulému času* (1997–1998).

Kutavičius se v těchto dílech nehlásí k radikálnímu inovátorství (což o jeho vokální a vokálně-instrumentální tvorbě platí obecně), nepracuje s textem na bázi jeho deformace či destrukce, tj. na základě potření verbálního významu ve prospěch akcentování jeho zvukových kvalit (jak činili např. představitelé Nové hudby György Ligeti, Pierre Boulez, Luigi Nono nebo Luciano Berio a jak někdy s textem zacházejí i litevští skladatelé mladších generací). Slovní významová stránka textů pro Kutavičiuse zůstává důležitou, aniž by hudbou byla vyjadřována ilustrativně. Ke Gedově poezii skladatel přistupoval s pokorou, veden ovšem v hudebních dílech primárně svým ideovým záměrem, představou o hudební formě apod. Proto také básně v některých jeho dílech tvoří spíše jakési textové „řetězce“ působící dojmem libreta (*Malé představení*, *Magický kruh sanskrtu*), výjimečné není ani použití pouhých fragmentů básní (viz např. finální větu *Epitafu uplynulému času*). Gedovy texty si skladatel většinou vybíral sám, na objednávku si je nechal napsat jen v ojedinělých případech (zvláštností je v tomto ohledu oratorium *Poslední pohanské obřady*, jehož texty vznikly až po vytvoření skladby, a snad právě proto se v nich odrazila básníková snaha maximálně se

přiblížit nejen ideové a obsahové představě skladatele, ale i povaze samotné minimalistické hudby).

Po smrti Sigitase Gedy (2008) složil Bronius Kutavičius dvě díla, v nichž jsou použity básnickovy texty: hudbu k němému filmu *Utrpení Panny orleánské* (na konci zní ze zvukového pásu fragment z finální věty *Epitafu*) a *Pět Sigitasových miniatur*. Jestliže v případě předchozích kompozic jsme přítomnost Gedových textů dávali do souvislosti s tematizací Litvy, pak v těchto dvou dílech jsme ji poněkud odvážně interpretovali jako tematizaci samotného básníka.

Věříme, že naše práce bude vzhledem k interdisciplinárnímu pojetí přínosem jednak pro baltistiku (netradičním pohledem na literaturu prostřednictvím jejího zhudebnění), jednak pro českou muzikologii (která osobnost Bronius Kutavičiuse pohříchu dosud výrazněji nereflektovala), případně že inspiruje též badatele, kteří se mezioborově zabývají vztahy hudby a slova. Jsme si přitom vědomi, že „fenomén Kutavičius – Geda“ lze nahlížet z mnoha perspektiv a že naše práce zdaleka nevyčerpala všechny možnosti jeho uchopení. Potěší nás tedy, dostane-li se našemu bádání pokračování.

PRAMENY A LITERATURA

PRAMENY

KUTAVIČIUS, B. 1970. Avinuko pėdos [Beránčí stopy]. In: *Ne margi sakalėliai 3*. Vilnius : Vaga, s. 7–15.

KUTAVIČIUS, B. – GEDA, S. 1970. *Panteistinė oratorija* [Panteistické oratorium]. Partitura. Rukopis.

KUTAVIČIUS, B. – GEDA, S. 1979. *Mažasis spektaklis* [Malé představení]. Partitura. Vilnius : Vaga.

KUTAVIČIUS, B. – GEDA, S. 1984. *Paskutinės pagonių apeigos* [Poslední pohanské obřady]. Partitura. Vilnius : Vaga.

KUTAVIČIUS, B. – GEDA, S. 1990. *Magiškas sanskrito ratas* [Magický kruh sanskrtu]. Partitura. Rukopis.

KUTAVIČIUS, B. 1998. *Epitafija praeinančiam laikui mišriam chorui ir simfoniniam orkestrui* [Epitaf uplynulému času pro smíšený sbor a symfonický orchestr]. Partitura. Rukopis. Vilnius.

KUTAVIČIUS, B. 2009. *Žanos d'Ark aistra* [Utrpení Johanky z Arku]. Partitura. Rukopis.

GEDA, S. 1988. *Žalio gintaro vėriniai. Eilių romanai* [Náhrdelníky ze zeleného jantaru. Román ve verších]. Vilnius : Vaga.

GEDA, S. 2001. *Sokratas kalbasi su vėju. Įvairių metų eilės ir poemos* [Sokrates si povídá s větrem. Básně a poemy z různých období]. Vilnius : Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.

NAHRÁVKY (CD)

KUTAVIČIUS, B. *Last Pagan Rites* (Paskutinės pagonių apeigos [Poslední pohanské obřady], Epitaphium temporum pereunti). Helsinky : Ondine Inc., ODE 972-2, 2001.

KUTAVIČIUS, B. *Mažasis spektaklis* [Malé představení]. In: *Liuda ir Kęstutis Grybauskai – fortepioninis duetas*. Vilnius : Lietuvos muzikų sąjunga, LMSMBCD-026, 2002.

KUTAVIČIUS, B. *Mažasis spektaklis* [Malé představení]. Vilnius : Lietuvos muzikos informacijos ir leidybos centras, LMIPCCD 064, 2011.

KUTAVIČIUS, B. *Opera ir chorinės dainos vaikams* [Opera a sborové písně pro děti] (Tėviškės papartis, Gaidžiukas ir vištytė, Karakumų asilėlis, Giedantis vėžys, Idilė, Miško varlytė, Penkios dainos, Kaulo senis ant geležinio kalno). Vilnius : Lietuvos nacionalinė filharmonija, 2004.

KUTAVIČIUS, B. *Oratorijos* (Paskutinės pagonių apeigos [Poslední pohanské obřady], Iš jotvingių akmens [Z kamene Jatvėhų], Pasaulio medis [Strom světa]). Vilnius : 33 Records, 33CD006, 1997.

KUTAVIČIUS, B. *Oratorijos* (Iš jotvingių akmens [Z kamene Jatvėhų], Magiškas sanskrito ratas [Magický kruh sanskrtu]). Vilnius : Naujosios muzikos komunikacijos centras, NMKC 009, 2010.

KUTAVIČIUS, B. Penkios Sigito miniatiūros [Pět Sigitasových miniatur]. In: *Zoom In 8. New Music from Lithuania*. Vilnius : Lietuvos muzikos informacijos ir leidybos centras, LMIPCCD 059, 2010.

KUTAVIČIUS, B. Reminiscencijos [Vzpomínky]. In: *Maironis. Dainos. Dainuoja Danielius Sadauskas* [Maironis. Písně. Zpívá Danielius Sadauskas]. Vilnius : Baltic Optical Disc, 2006.

Oficiálně dosud nevydané audio nahrávky skladeb Broniuse Kutavičiuse z archivu Litevského hudebního informačního a vydavatelského centra (Lietuvos muzikos informacijos ir leidybos centras, Vilnius): *Avinuko pėdos* [Beránčí stopy], *Panteistinė oratorija* [Panteistické oratorium], *Simfonija Nr. 1* [Symfonie č. 1], *Žanos d'Ark aistra* [Utrpení Johanky z Arku].

DVD

Lietuvos menininkai: Kompozitorius Bronius Kutavičius [Litevští umělci: Skladatel Bronius Kutavičius]. Autorka a vedoucí projektu: Dalia Kutavičienė. Vilnius : Concept events & media, 2008.

LITERATURA

APANAIVIČIUS, R. – MOTUZAS, A. 2010. Lietuvių sutartinių regionas: muzikinės kultūros sąveikos su dirvožemio bei paviršinių uolienu danga mįslė [Litevský region sutartinės: záhada vzájemného pôsobení hudební kultury a půdy či povrchových hornin]. *Lituanistica*, 2010, č. 1–4, s. 129–143.

Bronius Kutavičius. 2002. Katalog skladeb (sestavila: Ramunė Kazlauskaitė). Vilnius : Lietuvos muzikos informacijos ir leidybos centras.

BRŪZGIENĖ, R. 2004. *Literatūra ir muzika: paralelės ir analogai* [Literatura a hudba: paralely a analogie]. Vilnius : Lietuvių literatūros tautosakos institutas.

BRŪZGIENĖ, R. 2005. Muzika ir literatūra: formos ir tematizmo aspektai [Hudba a literatura: formové a tematické aspekty]. In: BRŪZGIENĖ, R. (ed.): *Literatūros ir kitų menų sąveika*. Vilnius : Lietuvių literatūros tautosakos institutas.

BROWN, C. S. 1948 *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Athens, Georgia : The University of Georgia Press.

CAGE, J. 2010. *Silence*. Praha : Transit.

CSERES, J. 2008. Hledání zapomenutého jazyka. *HIS Voice*, 2008, č. 4, s. 24–27, č. 5, s. 46–49.

ČERVENKA, M. 2002. Hlásková instrumentace. In: ČERVENKA, M. – JANKOVIČ, M. – KUBÍNOVÁ, M. – LANGEROVÁ, M. 2002. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, s. 7–54.

DAUJOTYTĖ, V. 2003. Vyresniųjų poezija: tarp praeities ir dabarties [Poezie starší generace: mezi minulostí a přítomností]. In: VILIŪNAS, G. (ed.): *Naujausioji lietuvių literatūra (1988–2002)* [Nejnovější litevská literatura (1988–2002)]. Vilnius : Alma littera, 2003, s. 68–92.

DAUJOTYTĖ, V. 2008. Bronius Kutavičius: pastovios preformos ir kintančios formos [Stálé preformy a měnící se formy]. In: JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ, I. (ed.) 2008, s. 150–154.

- DAUJOTYTĖ, V. 2009a. „Aš ją mylėjau, gimtąją lietuvių literatūrą“. *Sigitas Geda*. 1943. II. 4 – 2008. XII. 12 [„Miloval jsem ji, rodnou litevskou literaturu“. *Sigitas Geda*. 4. 2. 1943 – 12. 8. 2008]. *Metai*, 2009, č. 1 (leden), s. 150–154.
- DAUJOTYTĖ, V. 2009b. Puslapis tragiškajai literatūros istorijai [Stránka pro tragickou historii literatury]. *Metai*, 2009, č. 12 (prosinec), s. 84–96.
- DAUJOTYTĖ, V. – BUKELIENĖ, E. 1995. *Lietuvių literatūra. XX a. vidurys ir antroji pusė. 1940–1995. Vadovėlis XII klasei* [Litevská literatura. Střed a druhá polovina 20. století. 1940–1995. Učebnice pro 12. třídu]. Kaunas : Šviesa.
- DORŮŽKA, P. 1991. Mezi hudbou minimální a populární (Úvod do hudebního minimalismu). In: DORŮŽKA, P. (ed.): *Hudba na pomezí*. Praha : Panton, s. 136–154.
- DROBA, K. (ed.) 1997. *W kręgu muzyki litewskiej. Rozprawy, szkice i materiały*. Kraków : Akademia muzyczna w Krakowie.
- FUKAČ, J. – POLEDŇÁK, I. 1981. *Hudba a její pojmoslovný systém. Otázky stratifikace a taxonomie hudby*. Praha : Academia.
- FUKAČ, J. – VYSLOUŽIL, J. 1997a. Heslo „Poezie“. In: FUKAČ, J. – VYSLOUŽIL, J. – MACEK, P. (eds.). *Slovník české hudební kultury*. Praha : Editio Supraphon, s. 701–703.
- FUKAČ, J. – VYSLOUŽIL, J. 1997b. Heslo „Vokální hudba“. In: FUKAČ, J. – VYSLOUŽIL, J. – MACEK, P. (eds.). *Slovník české hudební kultury*. Praha : Editio Supraphon, s. 1005–1007.
- fx-. 1974. Večer litevských skladatelů. *Hudební rozhledy*, 1974, č. 3, s. 104.
- GAIDAMAVIČIŪTĖ, R. 1987. Tikiu įkvėpimu. Su kompozitorium Bronium Kutavičium kalbasi muzikologė Rūta Gaidamavičiūtė [Věřím ve vnuknutí. Se skladatelem Broniusem Kutavičiusem si povídá muzikoložka Rūta Gaidamavičiūtėová]. *Pergalė*, 1987, č. 2, s. 142–151.
- GAIDAMAVIČIŪTĖ, R. 1997. Průvodní slovo v bookletu k CD KUTAVIČIUS, B. *Oratorijos* (Paskutinės pagonių apeigos, Iš jotvingių akmens, Pasaulio medis). Vilnius : 33 Records, 33CD006, 1997, s. 1–3.
- GAIDAMAVIČIŪTĖ, R. (ed.) 2000. *Osvaldas Balakauskas. Muzika ir mintys* [Osvaldas Balakauskas. Hudba a myšlenky]. Vilnius : baltos lankos.
- GAIDAMAVIČIŪTĖ, R. 2001a. Einige Aspekte des Verhältnisses zwischen der Musik und dem Text in der litauischen Musik der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. In: KURET, P. (ed): *Glasba, poezija – ton, beseda*. 15. slovenski glasbeni dnevi, 11.– 14. aprila 2000 Ljubljana, Slovenija (Music, poetry – tone, word. 15th Slovenian Musical Days, April 11–14, 2000, Ljubljana, Slovenia. Ljubljana : Festival Ljubljana, s. 195–200.
- GAIDAMAVIČIŪTĖ, R. 2001b. Minimalismus in der litauischen Musik aus der Sicht der Nationalentradiation. In: NARBUTIENĖ, O. et al. (red.): *Music of the Twentieth Century within the Horizons of Musicology*. Vilnius : Lietuvos kompozitorių sąjunga, s. 97–102.
- GAIDAMAVIČIŪTĖ, R. 2003. Bronius Kutavičius: By Fire and with Faith. *Lithuanian Music LINK*, 2003, duben – září, č. 6, s. 1.
- GAIDAMAVIČIŪTĖ, R. 2004. Muzikos ir teksto jungčių prasminė bei funkcinė įvairovė XX a. II pusės lietuvių kompozitorių kūryboje [Významová a funkční rozmanitost spojení hudby a textu v tvorbě litevských skladatelů druhé poloviny dvacátého století]. *Menotyra*, 2004, č. 1, s. 25–31.

- GAIDAMAVIČIŪTĖ, R. 2005a. *Kūrybinių stilių pėdsakais. Pokalbiai su muzikais* [Po stopách tvůrčích slohů. Rozhovory s hudebníky]. Vilnius : Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- GAIDAMAVIČIŪTĖ, R. 2005b. *Nauji lietuvių muzikos keliai* [Nové cesty litevské hudby]. Vilnius : Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- GAIDAMAVIČIŪTĖ, R. 2008. Chorinės dainos vaikams [Sborové písně pro děti]. In: JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ, I. (ed.). 2008, s. 265–269.
- GEDA, S. 2010. Dainos, kurių išmokė motina. 2007 metai [Písně, které naučila matka. Rok 2007]. *Šiaurės Atėnai*, 2010, č. 15 (985), 16. dubna 2010, s. 5.
- GOEBBELS, H. 2007. Text jako krajina. S kvalitami libreta, byť nezpívaného. *HIS Voice* 2007, č. 4, s. 22–23.
- HAKOPIAN, L. 2004. The Beginning and the End of the Soviet Musical Avant-garde: 1956–1982. In: DROBA, K. – MALECKA, T. – SZWAJGIER, K. (red.): *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*. Kraków : Akademia muzyczna w Krakowie, s. 73–80.
- HODROVÁ, D. a kol. 2001. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst.
- HRČKOVÁ, N. 2007. *Dějiny hudby VI. Hudba 20. století (2)*. Praha : Euromedi Group, k. s.
- JAKIMAVIČIUS, L. 2004. Gražių medžių išauga ir girių pakraščiuos. Poetą Sigitą Gedą kalbina Liudvikas Jakimavičius [Krásné stromy rostou i na okrajích lesů. Básníka Sigitase Gedu vyzpovídal Liudvikas Jakimavičius]. *Literatūra ir menas*, 2004, 30. dubna, s. 3.
- JANICKA-SŁYSZ, M. 1997. Trzy sonety Broniusa Kutavičiausa. Muzyka z poezji Adama Mickiewicza. In: DROBA, K. (ed.). 1997, s. 47–61.
- JANKAUSKIENĖ, I. 2001. Broniaus Kutavičiaus kompozicijos – „svetimo“ raiška [Kompozice Broniuse Kutavičiuse – vyjádření „cizího“]. *Menotyra*, 2001, č. 3, s. 68–77.
- JANKAUSKIENĖ, I. 2003. Triukšmai šiuolaikinėje muzikoje. Lietuviškasis Broniaus Kutavičiaus fenomenas [Hluky v soudobé hudbě. Litevský fenomén Broniuse Kutavičiuse]. *Menotyra*, 2003, č. 2, s. 88–92.
- JANULYTĖ, J. 2004. Muzikinių ir židinių tekstų koegzistencijos aspektai XX a. II pusės lietuvių muzikoje: nuo dichotomijos iki amalgamos [Aspekty koexistence hudebních a verbálních textů v litevské hudbě II. poloviny XX. století: od dichotomie k amalgamu]. In: *Lietuvos muzikologija*, t. 5. Vilnius : Lietuvos muzikos ir teatro akademija, s. 84–109.
- JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ, I. 2001a. Mythical simplicity of Bronius Kutavičius' oratorios. In: NARBUTIENĖ, O. et al. (red.): *Music of the Twentieth Century within the Horizons of Musicology*. Vilnius : Lietuvos kompozitorių sąjunga, s. 190–194.
- JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ, I. 2001b. *Pagoniškasis avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai* [Pohanský avantgardismus. Teoretické aspekty hudby Broniuse Kutavičiuse]. Vilnius : Kultūros ir meno instituto leidykla „Gervelė“.
- JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ, I. 2001c. Some aspects of narrativity in opera. „Old Man of Bone in Iron Hill“ by Bronius Kutavičius. In: NARBUTIENĖ, O. et al. (red.): *Music of the Twentieth Century within the Horizons of Musicology*. Vilnius : Lietuvos kompozitorių sąjunga, s. 195–200.
- JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ, I. (ed.) 2008. *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas* [Hudba Broniuse Kutavičiuse. Uplynulý čas]. Vilnius : Versus aureus.

- JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ, I. 2010. Broniaus Kutavičiaus archerašymas. Oratorijos „Iš jotvingių akmenų“ ir „Magiškas sanskrito ratas“ [Archeipsanī Broniuose Kutavičiuse. Oratoria „Z kamene Jatvėhū“ a „Magický kruh sanskrtu“]. Průvodní slovo v bookletu k CD KUTAVIČIUS, B. *Oratorijos* (Iš jotvingių akmenų, Magiškas sanskrito ratas). Vilnius : Naujosios muzikos komunikacijos centras, NMKC 009, 2010.
- KATINAITĖ, J. 2009. The Musical Portraits of Vilnius. In: STANEVIČIŪTĖ, R. – NAVICKAITĖ-MARTINELLI, L. (ed.): *Poetics and Politics of Place in Music*. Proceeding from the 40th Baltic Musicological Conference, Vilnius, 17-20 October 2007. Vilnius : Lithuanian Composers' Union, Helsinki : Umweb Publications, s. 185–192.
- KATINIENĖ, V. 1986. B. Kutavičiaus ir S. Gedos „Mažasis spektaklis“: Žodis ir muzika [„Malé představení“ B. Kutavičiuse a S. Gedy: slovo a hudba]. *Menotyra*, 1986, č. 14, s. 33–41.
- KMITA, R. Sigito Gedos lyrikos recepcija sovietmečiu [Recepce lyriky Sigitase Gedy v sovětské éře]. *Metai*, 2006, č. 12 (prosinec). Dostupné z: www.tekstai.lt/zurnalas-metai/317-rimantas-kmita-sigito-gedos-lyrikos-recepcija-sovietmeiu?catid=120%3Anr-12-gruodis (1. část), www.tekstai.lt/zurnalas-metai/318-rimantas-kmita-sigito-gedos-lyrikos-recepcija-sovietmeiu-2?catid=120%3Anr-12-gruodis (2. část), www.tekstai.lt/zurnalas-metai/319-rimantas-kmita-sigito-gedos-lyrikos-recepcija-sovietmeiu-3?catid=120%3Anr-12-gruodis (3. část).
- KOFROŇ, P. 1991. Estetika hudebního minimalismu. In: DORUŽKA, P. (ed.): *Hudba na pomezí*. Praha : Panton, s. 156–170.
- KOHOUTEK, C. 1989. *Hudební kompozice. Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele*. Praha : Editio Supraphon.
- KORDÍK, P. 2002. Slovo a jeho zhudebnění. Prolog z Novákova cyklu Údolí nového království – analýza. *Hudební věda*, 2002, č. 2–3, 245–271.
- KRATOCHVÍL, M. 2001. *Minimalismus a česká hudba*. Diplomová práce. Rukopis. Olomouc : Univerzita Palackého, katedra muzikologie Filozofické fakulty.
- KUBILIUS, V. (red.). 1994. *XX amžiaus lietuvių literatūra* [Litevská literatura 20. století]. Vilnius : Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- KUBILIUS, V. – RAKAUSKAS, V. – VANAGAS, V. (red.). 2001. *Lietuvių literatūros enciklopedija* [Encyklopedie litevské literatury]. Vilnius : Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001.
- KUNDROTAS, R. – VYLIAUDAS, L. 1993. ...kūryba – tai atsikratymas garsais. Interviu su Broniumi Kutavičiumi [...tvorba – to je oddělování se od zvuků. Rozhovor s Broniuosem Kutavičiusem]. *Tango*, 1993, č. 4, s. 6–10.
- KURTZ, M. 2007. *Sofia Gubaidulina. A Biography*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press.
- KUTAVIČIUS, B. 2008. Pasakoja kompozitorius Bronius Kutavičius [Vypráví skladatel Bronius Kutavičius]. Zapsala Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. In: JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ, I. (ed.). 2008, s. 13–35.
- KUTAVIČIUS, B. 2010. Sigitas' Five Miniatures (autorský komentář ke skladbě). In: Průvodní slovo v bookletu k CD *Zoom In 8. New Music from Lithuania*. Vilnius : Lietuvos muzikos informacijos ir leidybos centras, LMIPCCD 059, 2010, s. 9.
- LAMPSATIS, R. 1997. Gyvas garsas. Broniaus Kutavičiaus 3 oratorijos [Živý zvuk. 3 oratoria Broniuose Kutavičiuse]. Průvodní slovo v bookletu k CD KUTAVIČIUS, B.

- Oratorijos* (Paskutinės pagonių apeigos, Iš jotvingių akmenų, Pasaulio medis). Vilnius : 33 Records, 33CD006, 1997, s. 7–9.
- LANDSBERGIS, V. 2008. Lietuviško fakyro žydinti nostalgija. Apie B. Kutavičiaus kūrybą [Kvetoucí nostalgie litevského fakíra. O tvorbě B. Kutavičiuse]. In: JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ, I. (ed.). 2008, s. 75–88.
- LAMPSATIS, R. 1998. *Bronius Kutavičius. A Music of Signs and Changes*. Vilnius : Vaga.
- LAMPSATYTĖ, R. 1999. Nuo Žiogo iki Žvaigždės. Pokalbis su Sigitu Geda apie Bronių Kutavičių [Od Kobylky ke Hvězdě. Rozhovor se Sigitasem Gedou o Broniusi Kutavičiusovi]. *Šiaurės Atėnai*, 1999, č. 2 (443), s. 6.
- MERTENS, W. 1983. *American Minimal Music. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. London : Kahn & Averill.
- MIKEŠ, V. 2005. Od pohanských rituálů k sovětským uniformám. Rozhovor s Broniušem Kutavičiusem. *HIS Voice*, 2005, č. 2, s. 4–6.
- MIKEŠ, V. 2006. Litva hudební, skladatelé litevští. *HIS Voice*, 2006, č. 6, s. 28–31.
- MIKEŠ, V. 2009. Bronius Kutavičius. *HIS Voice*, 2009, č. 5, s. 22–27.
- MIKEŠ, V. 2010a. Bronius Kutavičius: průkopník litevského minimalismu. Rozhovor s Broniušem Kutavičiusem. *Opus musicum*, 2010, č. 4, s. 103–107.
- MIKEŠ, V. 2010b. „Černí ptáci ve sněhu...“ Dreyerova Jana z Arku s hudbou Broniuse Kutavičiuse. *HIS Voice*, 2010, č. 2, s. 5.
- MOSTAUSKIS, S. 2011. Sigitas Geda: „Aš pats žinau, ką reiškiau savo tautai [Sigitas Geda: „Sám vím, co znamenám pro svůj národ]. *Kultūros barai*, 2011, č. 3, s. 33–40.
- MÜLLER, U. 1995. Literatur und Musik: Vertonungen von Literatur. In: ZIMA, P. V. (Hrsgb.): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s. 31–60.
- NAKAS, Š. 2004. What is Lithuanian Brand of Minimalism? *Lithuanian Music LINK*, 2004, April – September, č. 8, s. 3.
- NAKIENĖ, A. 2004. Šiuolaikinės lietuvių muzikos ryšiai su tradicijomis [Vztahy litevské soudobé hudby s tradicemi]. *Tautosakos darbai*, 2004, č. XX, s. 89–95.
- NOVÁK, R. 2005. *Hudba jako inspirace poezie*. Ostrava : Ostravská univerzita, nakladatelství Tilia.
- NÜNNING, A. (ed.) 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Praha : Host.
- PAULAUSKIS, L. 2001. Bronius Kutavičius. Průvodní slovo v bookletu k CD KUTAVIČIUS, B. *Last Pagan Rites* (Paskutinės pagonių apeigos, Epitaphium temporum pereunti). Helsinky : Ondine Inc., ODE 972-2, 2001, s. 3–7.
- PAULAUSKIS, L. 2005/2006. Bronius Kutavičius. Celebrates the Passage of Time. *Lithuanian Music LINK*, 2005/2006, říjen – březen, č. 11, s. 1–2.
- PEČMAN, R. (red.) 1973. *Music and Word. Colloquium Brno 1969*. Brno : Mezinárodní hudební festival Brno.
- PEČMAN, R. 1986. *Poezie a slovo. Průhledy k věčnému tématu*. Brno : koncertní oddělení PKO.
- PAROLEK, R. 1996. *Litevská literatura. Vývoj a tvůrčí osobnosti*. Praha : Bohemika.

- RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ, D. 2002 *Sutartinės. Lithuanian Polyphonic Songs* [Sutartinės. Litevské polyfonní písně]. Vilnius : Vaga.
- RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ, D. 2008. Apie liaudies muzikos kodus [O kódech lidové hudby]. In: JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ, I. (ed.). 2008, s. 175–205.
- RAGUCKAITĖ, A. 2005. Vokalinė kompozicija kaip integralaus medialumo reiškiny [Vokální kompozice jako integrální jev integrální mediality]. In: *Lietuvos muzikologija*, t. 6. Vilnius : Lietuvos muzikos ir teatro akademija, s. 34–44.
- SATKAUSKYTĖ, D. 2001. Heslo „Sigitas Geda“. In: KUBILIUS, V. – RAKAUSKAS, V. – VANAGAS, V. (red.): *Lietuvių literatūros enciklopedija* [Encyklopedie litevské literatury]. Vilnius : Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001, s. 147–148.
- SAUKA, L. 1978. *Lietuvių liaudies dainų eilėdara* [Veršový systém litevských lidových písní]. Vilnius : Vaga.
- SCHER, S. P. (Hrsg.) 1984. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin : Erich Schmidt Verlag.
- SHOCKLEY, A. 2009. *Music in the Words: Musical Form and Counterpoint in the Twentieth-Century Novel*. Farnham & Burlington : Ashgate.
- SCHNEIDER, J. – KRAUSOVÁ, L. (eds.). 2008. *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk*. Olomouc : Univerzita Palackého.
- SCHÖNBERG, A. 2004. *Styl a idea*. Praha : Arbor vitae.
- SLABIHOUDOVÁ, N. – ŠTOLL, P. – VLČKOVÁ, A. 2003 (2008). *Slovník pobaltských spisovatelů*. Praha : Libri.
- SPEIČYTĖ, B. 2009. Pabaigos tekstai: atsisveikinimas su poezija [Závěrečné texty: rozloučení s poezií]. *Colloquia*, 2009, č. 22, s. 11–37.
- SPOUSTA, V. 2011a. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. I. Světoví skladatelé*. Brno : Masarykova univerzita.
- SPOUSTA, V. 2011b. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. II. Čeští skladatelé*. Brno : Masarykova univerzita.
- STRAVINSKIJ, I. 2005. *Hudební poetika*. Řevnice : Arbor vitae.
- STUCKENSCHMIDT, H. H. 1971. *Arnold Schönberg*. Praha : Editio Supraphon.
- SYCHRA, A. 1948. *Hudba a slovo v lidové písni. Příspěvky k strukturální analýze vokální hudby*. Praha : Nakladatelství Svoboda.
- ŠILBAJORIS, R. 1992 *Netekties ženklai. Lietuvių literatūra namuose ir svetur* [Příznaky ztráty. Litevská literatura doma a v zahraničí]. Vilnius : Vaga.
- ŠVEC, L. – MACURA, V. – ŠTOLL, P. 1996. *Dějiny pobaltských zemí*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny.
- URBANAVIČIENĖ, D. 2000. *Lietuvių apeiginė etnochoreografija* [Litevská obřadová etnochoreografie]. Vilnius : Lietuvos muzikos akademija.
- VILIŪNAS, G. 2002. Modernistinės istorijos traktuotės XX a. lietuvių literatūroje [Modernistická traktování historie v litevské literatuře 20. století]. *Menotyra*, 2002, č. 2, s. 27–32.
- VYSLOUŽIL, J. 1997. Heslo „Vokálně instrumentální hudba“. In: FUKAČ, J. – VYSLOUŽIL, J. – MACEK, P. (eds.). *Slovník české hudební kultury*. Praha : Editio Supraphon, s. 1005.

- WELLEK, R. – WARREN, A. 1996. *Teorie literatury*. Olomouc : Votobia.
- ŽUKIENĖ, J. 2008. Kamerinės muzikos gairės [Mezníky komorní hudby]. In: JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ, I. (ed.). 2008, s. 144–154.
- ЕГОРОВА, Т. 2006. *Вселенная Эдуарда Артемьева*. Москва : Вагриус.
- ИВАШКИН, А. В. (ed.) 2003. *Беседы с Альфредом Шнитке*. Москва : Классика-XXI.
- МАРТЫНОВ, В. И. 2002. *Конец времени композиторов*. Москва : Русский путь.
- МАРТЫНОВ, В. И. 2005. *Зона Opus posth или Рождение новой реальности*. Москва : Классика-XXI.
- ТЕРТЕРЯН, Р. 1989. *Авет Тертерян. Беседы, исследования, высказывания*. Ереван : Хорурдаин грох.
- ХОЛОПОВА, В. 2003. *Композитор Альфред Шнитке*. Челябинск : Аркаим.
- ЧЕРЕДНИЧЕНКО, Т. 2002. *Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи*. Москва : Новое литературное обозрение.
- ШУЛЬГИН, Д. 1993. *Годы неизвестности Альфреда Шнитке*. Москва : Деловая Лига.

ABSTRAKT

Práce vychází z dlouholetého zájmu jejího autora o litevskou hudbu a zvláště o tvorbu Broniusa Kutavičiuse (*1932). Představuje pokus o interdisciplinární uchopení vztahu hudby a textu v dílech tohoto skladatele komponovaných na slova litevského básníka Sigitase Gedy (1943–2008). Problematikou tohoto vztahu v případě uvedených autorů se většinou zabývala jen muzikologie, přičemž textovou složku pojednávala spíše okrajově.

Na dlouholetý tvůrčí kontakt obou autorů (vzhledem k nemalému množství děl a k jistým specifikům tohoto kontaktu hovoříme o „fenoménu Bronius Kutavičius – Sigitas Geda“) je v práci nahlíženo jako na významný mnohvrstevnatý jev litevské kultury druhé poloviny 20. století, a to z více perspektiv. Postupovali jsme od obecnějších kulturněhistorických otázek přes – více či méně schematické – pojednání o tvorbě každého z obou autorů zvláště až k podrobnějším popisům vybraných Kutavičiusových vokálně-instrumentálních děl na Gedova slova.

Vokálně-instrumentální hudbu lze označit za plně rozvinutý průnik dvou uměleckých druhů – hudby a literatury (plně rozvinutý proto, že obě umění operují v této interakci se zvukovým materiálem); zhudebněný verbální text se však primárně stává hudbou. Z tohoto důvodu je v práci akcentována osobnost skladatele a hudební kontext jeho tvorby. Bylo konstatováno, že ačkoli Bronius Kutavičius komponuje na texty různých literátů, poezie Sigitase Gedy v jeho skladbách dominuje, a to zvláště v těch dílech, které vykazují „litevský“ charakter. Za jisté predispozice tohoto tvůrčího kontaktu jsme označili rysy příznačné pro oba autory: 1/ litevský venkovský původ, s ním související úcta k přírodě a zemi, zakořeněnost v tradicích a jejich bohaté zužitkování v tvorbě, 2/ obdiv k Litvě, k její historii, folklóru a mytologii, zároveň otevřenost vůči jiným starobylým kulturám a vstřebávání jejich vlivů, 3/ snaha o tvůrčí propojení tradic s moderností, 4/ tvůrčí začátky ve stejné době, povědomí jednoho autora o druhém, 5/ odmítavý postoj vůči sovětskému systému a socrealistické estetice, 6/ inklinování k postmodernímu pojetí tvorby (na intuitivní bázi), 7/ fascinace Kutavičiuse coby skladatele slovem resp. „hudebnost“ Gedovy poezie.

Při popisu několika děl (dvě písně z cyklu *Beránčí stopy*, *Malé představení*, oratoria *Poslední pohanské obřady* a *Magický kruh sanskrtu*, dvě závěrečné věty ze symfonie *Epitaf uplynulému času*), jejichž výběr jsme opřeli o důležitost kompozic v Kutavičiusově tvorbě, žánrovou pestrost, rozmanitost z hlediska přístupu skladatele k textům a dataci vzniku

skladeb, jsme se pokusili nalézt a konkretizovat základní aspekty tvůrčího kontaktu Broniusa Kutavičiuse a Sigitase Gedy ve vlastních strukturách vokálně-instrumentálních skladeb.

KLÍČOVÁ SLOVA

interdisciplinarita – vztah hudby a slova – litevská hudba – litevská poezie – Bronius Kutavičius – Sigitas Geda

ABSTRACT

This thesis is based on the long-term interest of its author in Lithuanian music and especially in the creation of Bronius Kutavičius (*1932). It is an attempt for interdisciplinary appreciation of the relationship between music and text in works composed by this musician on poetry written by the Lithuanian poet Sigitas Geda (1943-2008). The issue of such a relationship in the case of these two authors has been mostly reflected only by Musicology, which, however, dealt with the text component only marginally.

The long-lasting creative contact between both authors (due to the considerable amount of works and certain specifics of this relationship we are talking about the “Bronius Kutavičius – Sigitas Geda phenomenon”) is seen in the thesis as an important multi-layered phenomenon of Lithuanian culture in the second half of the 20th century which is viewed from multiple perspectives. We proceeded from more general cultural-historical issues through the – more or less schematic – treatise on the creation of each of the two authors individually, up to the detailed descriptions of selected Kutavičius’ vocal-instrumental works composed on Geda’s words.

Vocal-instrumental music can be described as a fully developed intersection of two types of art – music and literature (fully developed meaning that both arts work with audio material in this interaction), however, musicalized verbal texts become primarily music. For this reason, the thesis highlighted the composer’s personality and musical context of his creation. It was noted that although Bronius Kutavičius composes on texts by various authors, poetry of Sigitas Geda dominates in his compositions, especially in works that show “Lithuanian” character. We identified several characteristics as certain predispositions to this creative contact between the two authors: 1/ Lithuanian rural origin and related respect for the Nature and Earth, rootedness in traditions and their rich utilization in the creation, 2/ admiration for Lithuania, for its history, folklore and mythology, and also openness to other ancient cultures and absorption of their influence, 3/ effort to creatively combine tradition with modernity, 4/ creative beginnings in the same historical period, awareness of one author about the other, 5/ disapproving attitude towards the Soviet system and socrealistic aesthetics, 6/ inclination to the postmodern concept of creation (on an intuitive basis), 7/ fascination of Kutavičius as a composer by the words and “music” in Geda’s poetry.

When describing specific works (two songs from *The Lamb’s Footsteps* cycle, *Small Performance*, *The Last Pagan Rites* oratorio, *The Magic Sanskrit Circle* and two last movements from the *Epitaph for Passing Time* symphony) selected according to the

importance of the compositions in Kutavičius' creation, genre variety, diversity in terms of the composer's approach to texts and dating of the works, we tried to identify and concretize the basic aspects of the creative contact between Bronius Kutavičius and Sigitas Geda in the very structures of the vocal-instrumental compositions.

KEY WORDS

interdisciplinarity – relationship of music and words – Lithuanian music – Lithuanian poetry
– Bronius Kutavičius – Sigitas Geda