

Sýkora, Pavel

**Incipit parodia : několik nesoustavných poznámek k paralelám mezi Friedrichem Nietzschem a Igorem Stravinským**

*Musicologica Brunensia*. 2024, vol. 59, iss. 2, pp. 175-189

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2024-2-9>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.80866>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 04. 01. 2025

Version: 20241231

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

# Incipit parodia: Několik nesoustavných poznámek k paralelám mezi Friedrichem Nietzschem a Igorem Stravinským

## Incipit Parodia: Some Heterogenous Comments about Parallels between Friedrich Nietzsche and Igor Stravinsky

Pavel Sýkora / [sykora@mzk.cz](mailto:sykora@mzk.cz)

Moravian Library in Brno, CZ

### Abstract

The study strives to find parallels between Friedrich Nietzsche and Igor Stravinsky. It focuses on the anti-Romantic elements representing by Richard Wagner's music-drama, the rejection of subjectivity in art, the inclination towards play-elements both in philosophy and music, the critical admiration for Antiquity, the dissonance between Dionysian chorus and individual, the awareness of possibilities of salvation by rationality, the affection for dance. By means of parody, Nietzsche and Stravinsky reveal the essence of different original models.

### Key words

parody, anti-romanticism, play, Dionysian dithyramb, rationality, dance

---

Studie vznikla v rámci Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace – Moravská zemská knihovna v Brně.

## Paralely

Nietzsche a Stravinskij. Na první pohled lze větší protiklady jen těžko nalézt. Podobně jako antagonismus Stravinskij a Wagner, Nietzscheův oblíbenec. V této studii se naopak pokusíme hledat styčné body mezi oběma tvůrci. Co mají obecně společného?

Oba jsou součástí evropské kultury, evropského myšlení filosofického i uměleckého, jehož universalismus formuloval před sto lety T. S. Eliot. Eliot chápe tvůrce různých epoch nikoliv jako předchůdce a následovníky, nýbrž jako současníky. Jejich originalita netkví ve snaze odlišit se za každou cenu: spočívá v hledání smyslu kulturní tradice. Podle Eliota „historické vědomí znamená schopnost vnímat nejen minulost minulostí, ale také její přítomnost“.<sup>1</sup> Na stejném místě formuluje simultaneitu a simultánní řád evropské literatury počínajíc Homérem. Takto přistupuje ke skladatelům různých období Stravinskij. Pergolesiho, Bacha, Gesualda a další nechápe jako své předchůdce: jsou pro něj současníky, k nimž vytváří komentář. Metoda komentáře k minulému i přítomnému je rovněž metodou evropské filosofie, včetně filosofie Nietzscheho. Jeho originalita by byla nemyslitelná bez tvůrčího vstřebávání Sókrata, Schopenhauera aj. Proto je také náš text založen na simultaneitě Nietzsche – Stravinskij.

Dalším společným rysem obou reflektovaných tvůrců je metaforičnost myšlení, myšlení filosofického i hudebního. Názorové metamorfózy u Nietzscheho často vytvářejí zdánlivě nelogické protipóly. Podobně Stravinskij několikrát radikálně změnil kompoziční styl. (Přesto u obou nacházíme osobité a nezaměnitelné principy, založené na specifických *loci communes*. Pro Nietzscheho je to například dionýská vůle k moci, v technice Stravinského hudby je stále přítomna akcentace rodného jazyka.) Jaká je příčina těchto proměn?

Je to především neustálé hledání v oblasti myšlenkové i tvůrčí. Podle Milana Kundery Nietzscheho nechota myslet systematicky je dána pochopením bytí v jeho rozmanitosti, doslova „vidět skutečný svět v jeho nepřerušené šíři“,<sup>2</sup> „otevřít průrvy pro cestu do neznáma“.<sup>3</sup> Stravinskij se nespokojil se svými ranými skladbami, které mu neustále zajišťují obecný ohlas (*Pták Ohnivák*, *Petruška*, *Svěcení jara*); neustále hledal nové způsoby hudebního projevu čerpající z odkazů minulosti i přítomnosti.

Dalším společným rysem obou tvůrců je umělecký způsob vyjádření. Pro Stravinského-skladatele nikterak překvapivý, umělecké rysy lze ovšem nalézt též u Nietzscheho. Jeho jazyk není založen na strohých definicích. Vyznačuje se poetikou stylu, která je plná emocionality, afektovanosti. Nikoliv aristotelská logika, nýbrž aforistický způsob vyjadřování. Filosof prokládá své texty poezií. Tyto básně tvoří integrální součást textu. Charakteristická je hudebnost Nietzscheových veršů. Sám komponoval, zajímal se o hudbu a stanovil primát hudby nad poezií. Pro všechny tyto vlastnosti jej lze nazvat největším básníkem mezi filosofy. Ne náhodou si Gustav Mahler vybral báseň ze spisu *Tak pravil*

1 Srov. ELIOT, Thomas Stearns: Tradice a individuální talent. In ELIOT, T. S. *Křeslan – kritik – básník*. Praha: Argo, 2019, s. 14.

2 KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014, s. 95.

3 *Ibid.*, s. 93.

*Zarathustra* pro větu ze třetí symfonie, která se měla původně nazývat *Radostná věda* podle Nietzscheho traktátu.

Dosavadní literatura o Stravinském zmiňuje nietzschovské prvky v jeho tvorbě především odkazem na polaritu apollinského a dionýského principu,<sup>4</sup> formulovanou ve spise *Zrození tragédie z ducha hudby*.<sup>5</sup> Z tohoto hlediska lze nalézt kompozice s dominancí principu dionýského (*Svěcení jara, Svatba, Oedipus rex, Symfonie o třech větech*) nebo apollinského (*Faun a pastýřka, Apollon musagète, Polibek víly, Persefoné, Orfeus*). Převaha jednoho prvku neznamená absenci druhého: ten je implicitně přítomen, důležitý je pro vytvoření kontrastu – např. tanec Furií v jinak „apollinském“ *Orfeovi*. Symbióza obou protikladů nastává v baletu *Agon*. Sám Stravinskij se hlásí k oběma bohům,<sup>6</sup> ačkoliv ve svém kompozičním stylu dává přednost (apollinskému) řádu před chaosem.<sup>7</sup>

Tato studie se pokouší o rozšíření zmíněného východiska a nalezení dalších souvislostí. Vzhledem k rozsáhlosti, mnohotvárnosti, jakož i zmíněné nesystematičnosti Nietzscheho odkazu se bude opírat pouze o jeho vybrané spisy. U Stravinského to budou některé kompozice, názory pak vycházejí z jeho teoretických úvah. Zvolená metoda *pars pro toto* částečně odkazuje na Auerbachův postup v knize *Mimesis*, kde se analýzou úryvku z vybraného literárního díla snaží postihnout nejen jeho celek, nýbrž i širší literární okolí.<sup>8</sup> Tato pramenná redukce zároveň zdůrazňuje rezignaci na definitivní zobecněné postoje, na snahu o konečné vyřešení problému. Zákonitým důsledkem tohoto postupu bude jistá nesoustavnost, nesystematičnost. Cílem je poukázat na rozporuplnost opravdového tvůrčího myšlení a umění, pokud možno také provokovat ke kritickým úvahám a otázkám.

## Jed lyrického dramatu

Jako první bod našich úvah navrhujeme postoj obou tvůrců k romantismu, respektive k romantice. Východiskem budiž vztah k Richardu Wagnerovi. Lze i v tomto případě vytvářet možné paralely? Vždyť zatímco Nietzsche byl Wagnerovi bezmezně oddán, Stravinskij jej celoživotně nenáviděl. Takto běžně je na toto téma pohlíženo. Situace však ani zde není prvoplánově jednoznačná.

Igor Stravinskij se ve své tvorbě opírá o hudební modely rozmanitých tvůrců z různých epoch. Byť přijímá i autory romantismu (Weber, Verdi, Wolf, Puškin), nikdy nepřekonal svůj odpor vůči Wagnerovu hudebnímu dramatu, jemuž vyčítá úpadek zpěvu

4 Srov. např. WALSH, Stephen. *The Music of Stravinsky*. Oxford: Clarendon Press, 1993, s. 140, 202–203, 216. SÝKORA, Pavel. Zápas Apollóna s Dionýsem: Sváteční zobrazení mýtu v díle Igora Stravinského. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, 2007, roč. 55, č. H41, s. [193]–204.

5 *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Revize 1886 pod názvem *Die Geburt der Tragödie: Oder Griechentum und Pessimismus*.

6 STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*. Praha: Arbor vitae, 2005, s. 65.

7 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Praha: Orbis, 1937, s. 127. STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*, např. s. 11, 15–16, 53.

8 Srov. AUERBACH, Erich. *Mimesis: Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha: Mladá fronta, 1998.

spojeného se slovem<sup>9</sup> a častuje ho dehonestacemi typu „burácení“, „morové výpary“, „emfatická namyšlenost“, jež není schopna „skrýt prázdnotu“, „jed“, „hulákání“ apod.<sup>10</sup> Wagner podle Stravinského destrukoval vnitřní řád (jedná se víc o improvizaci než o konstrukci);<sup>11</sup> důsledkem je „rozbití základní hudební formy“.<sup>12</sup> V duchu své vlastní poetiky obviňuje Wagnera z „nedostatku tradice“.<sup>13</sup> Všechny tyto projevy prý „zasadily hroznou ránu hudbě samé“.<sup>14</sup>

Postoj Filosa k Wagnerovi je ambivalentní. Zcela oddán je mu v rané tvorbě. Projevem náklonnosti je spis *Zrození tragédie z ducha hudby*. Nejenže tu Wagnerovi věnoval předmluvu (1871), skladatel se stal součástí textu. Ve stati *Richard Wagner v Bayreuthu*<sup>15</sup> Wagnera velebí, oslavuje a považuje jej za záchranu německého umění a hudby. Wagner podle Nietzscheho „osvítíl přítomný život i minulost tak silným paprskem poznání, že v jeho světle bylo vidět nezvykle daleko“.<sup>16</sup> Postupně však dochází k odtažitosti, kritice a nakonec k odporu.

Nietzsche, zprvu nadšený ideou Bayreuthu, je hluboce zklamán výsledkem. Wagnerovo drama pro něj původně znamenalo princip dionýské moudrosti, té moudrosti, která „vyslovuje evangelium světové harmonie“.<sup>17</sup> Avšak místo toho, aby se v divadle na Zeleňém vrchu zrodil nový, estetický člověk, byl Nietzsche v červenci 1876 svědkem příjezdu publika, které naprosto netoužilo po spáse uměním. Nikoliv „lidé nečasoví“,<sup>18</sup> nýbrž „dobře naladěná, saturovaná společnost“,<sup>19</sup> která vyvolávala „po představeních chaos“,<sup>20</sup> „brala [...] restaurace ztečí“<sup>21</sup> apod.

Nietzschovo „zoufalství nad Bayreuthem“<sup>22</sup> posléze vyústilo přímo k fyziologickému odporu vůči Wagnerovi, respektive k jeho umění. Jaké navrhuje Filosof osvobození z těchto fyziologických traumat? Právě tady se nabízejí příbuzné postoje se Stravinským.

9 STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*, s. 39.

10 Ibid., s. 49–50.

11 Ibid., s. 52.

12 Ibid., s. 39.

13 Ibid., s. 50.

14 Ibid.

15 *Richard Wagner in Bayreuth* (1876).

16 NIETZSCHE, Friedrich. *Richard Wagner v Bayreuthu*. In NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*. Praha: Oikoymenth, 2023, s. 243.

17 SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: Biografie jeho myšlení*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2021, s. 77.

18 NIETZSCHE, Friedrich. *Richard Wagner v Bayreuthu*. In NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*, s. 226.

19 SAFRANSKI, op. cit., s. 79.

20 Ibid.

21 Ibid.

22 NIETZSCHE, Friedrich. *My filologové*. Praha: Oikoymenth, 2018, s. 90.

## Šaškovská čapka aneb Kritika romantiky

*Welt-Spiel, das herrische,  
Mischt Sein und Schein: –  
Das Ewig-Närrische  
Mischt uns – hinein!...*<sup>23</sup>

Nietzschův dionýský princip bývá někdy spojován s romantickým temperamentem.<sup>24</sup> V rámci širšího vymezení romantiky se Nietzsche objevuje také v některých slovníkových heslech.<sup>25</sup> Přestože žil a tvořil mimo nejryzejší německou romantiku, ta se rozvíjela od konce 18. století přibližně do roku 1848, jeho filosofie inspirovala skladatele, které k romantikům řadíme: Mahler, Strauss. Sám Nietzsche v raném období inklinoval k Schopenhauerovi a Wagnerovi – ten je považován za představitele vrcholného romantismu (*Hochromantik*). Lze tedy Nietzscheho považovat za romantika?

Nietzsche se k romantice staví kriticky. Je doslova zhnusen jejími účinky, mezi něž řadí „divadelní křik vášně“<sup>26</sup> nebo „romantické pozdvižení a zmatení smyslu“.<sup>27</sup> Ty prý působí na „vzdělanou cháttru“,<sup>28</sup> která v nich spatřuje „vznešenost, povznesenost, přemrštěnost“.<sup>29</sup> Právě v těchto formulacích implicitně slyšíme útok vůči Wagnerovi. Stravinskij při kritice wagnerovského divadla mimo jiné uvádí:

„Dříve chodili lidé do Opery, aby se tam bavili poslechem líbivé hudby. Později se tam vrátili, aby tam zívali při dramatech, v nichž hudba, ochromená násilnostmi cizími jejím vlastním zákonům, mohla i nejpozornější posluchače leda unavovat, přes všechn velký um, který tam Wagner rozvíjel.“<sup>30</sup>

V obecné rovině tu oba kritizují typ tzv. divadla prožívání, v němž je posluchač vtažen do děje, respektive má být vtažen (viz Stravinského poznámka o zívání). Tento vynucovaný prožitek evokuje vyhrocenou subjektivitu coby jeden z výrazných rysů romantismu. Jaký je postoj k subjektivitě u obou tvůrců?

Stravinskij v programové stati k *Oktetu* (1924) odůvodňuje užití dechových nástrojů jejich ostrým zvukem. Ten má napomáhat objektivizaci obsahu, a tvoří tak protipól vůči

23 „V světa hře vřivé / bytí i zdání: – / Ono vždy-bláznivé / do hry nás – vhání!...“ *Písň prince psance (Lieder des Prinzen Vogelfrei): Goethovi (An Goethe)*. In NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*. Praha: Oikoymenh, 2024, s. 273.

24 Srov. např. BRINTON, Crane. Romanticism. In *The Encyclopedia of Philosophy*. Vol. 7. Paul Edwards (ed.). London: Macmillan Publishers Ltd, 1967, s. 206–207.

25 Srov. např. BEHLER, Ernst. Romantik, das Romantische. In *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8. Joachim Ritter – Karlfried Gründer (eds.). Basel: Schwabe Verlag, 1992, sl. 1082.

26 NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*, s. 14.

27 Ibid.

28 Ibid.

29 Ibid.

30 STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*, s. 50.

vlačnosti smyčců, které slouží k vyjádření subjektivních emocí.<sup>31</sup> Skladatel takto formuluje jeden ze základních principů své estetiky. Odmítá například expresivitu Bergova *Vojčka*, neboť vášnivé city prý lze vyjádřit úspornějšími a zdrženlivějšími prostředky.<sup>32</sup>

Německá romantická filosofie se, zejména ve svém raném období, vyznačuje značnou subjektivitou. Ta u některých myslitelů přechází v tzv. „jáství“, kdy aktivní „já“ je stavěno do protikladu k „nejá“ (Fichte). Jak bylo řečeno výše, mezi romantiky v širším slova smyslu, bývá někdy řazen též Nietzsche. Jak je to s jeho pojetím subjektivity? Jaké postavení má v jeho myšlení pojem „já“?

Nietzsche, podobně jako Stravinskij, podřizuje subjektivitu objektivitě. Jeho objektivita je však objektivitou dionýského světa. Tento na první pohled překvapivý postoj rozvádí ve spise *Zrození tragédie z ducha hudby*.<sup>33</sup> V něm formuluje tezi, že „lyrikovo „já“ [...] zaznívá z propasti bytí“.<sup>34</sup> Propast bytí nemá nic společného se subjektivitou tvůrce. V této propasti tančí v záchvatu orgiasmu Dionýsos a mainady. Báseň je pouhým výrazem tohoto objektivního světa. Nietzsche tedy subjektivitu v uměleckém tvoření odmítá a tvrdí, že subjektivní umělec je špatný umělec.<sup>35</sup> Konstatuje, že „bez objektivnosti, bez čistého bezzájmového nazírání vůbec nevěříme v možnost sebe nepatrnějšího opravdového výtvoru uměleckého“.<sup>36</sup> Takto lze hledět – slovy Milana Kundery – též na Stravinského *Svěcení* jako na „apollinský portrét dionýské extáze“.<sup>37</sup>

Preference objektivity nad subjektivitou, důraz na řád, ať už vychází z jakýchkoliv zdrojů, náleží mezi další „anti-romantické“ paralely mezi Nietzschem a Stravinským. Východisko z romantického kýče oba nacházejí v oblasti hry a hravosti; s nimi souvisí princip parodie.

Podle Johana Huizingy 19. století bralo samo sebe vážně.<sup>38</sup> Tento názor zajisté platí pro velkou část umělecké tvorby (Wagner) i myšlení epochy, nikoliv však důsledně. Mezi výjimkami lze uvést například Hectora Berlioze (ironizace romantické lásky ve *Fantastické symfonii*), Gustava Mahlera (humor a grotesknost coby protipól tragičnosti) i Friedricha Nietzscheho.

Nietzsche požaduje, aby hudba vyvolávala potěšení, a zdůrazňuje potřebu taktu, tance, pochodu, vykračování, skoku.<sup>39</sup> Nejen tímto důrazem na rytmickou stránku hudby souzní s poetikou neoklasicismu následujícího století: jedním z jejích základních požadavků je

31 Srov. DRUSKIN, Michail Semjonovič. *Igor Stravinskij: Osobnost, dílo, názory*. Praha: Suprahon, 1981, s. 151.

32 Srov. *ibid.*, s. 224.

33 NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, s. 22.

34 *Ibid.*

35 Srov. *ibid.*

36 Pro úplnost dodejme, že podle Nietzscheho „protiklad objektivnosti a subjektivnosti vůbec nepatří do estetiky“ (*ibid.*, s. 24). Dokazuje to preferencí dualismu apollinský-dionýský. (V tomto kontextu připomeňme apollinské a dionýské tendence u Stravinského.)

37 KUNDERA, Milan. *Improvizace na počest Stravinského*. In KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*, s. 55.

38 „Jestli nějaké století bralo vážně sebe i veškerou jsoucnost, pak to bylo století devatenácté.“ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Praha: Dauphin, 2000, s. 262.

39 Srov. NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*, s. 254.

totiž obnovit radost z hudby jako takové.<sup>40</sup> Wagnerovskou tíží a vážností chce Nietzsche nahradit šaškovskou čapkou, rozpustilostí, tancem, výsměchem.<sup>41</sup>

Prvky hravosti jsou nedílnou součástí poetiky Stravinského. Ve své elementární podobě jsou přítomny ve fonetických nonsensových kouscích typu *Pribautki*, *Kočičí ukolébavky*, *Tři příběhy pro děti*, *Talířky*. Nejen pro Stravinského platí Huizingova teze, že hravost nevyklučuje vážnost<sup>42</sup> (*Příběh vojáka*). Herní prvky jsou přítomny v samotné hudební formě, kterou představuje concerto grosso (*Pulcinella*) i koncertantní princip sám o sobě. Určujícím charakterem baletu *Agon* jsou prvky hravosti. K agonálnímu principu se vyjadřuje též Nietzsche, který tvrdí, že právě agonální prvek umožňuje vznik génia: právě on „příliš dráždí pud k tvorbě“.<sup>43</sup> Pokud Huizinga (několik desetiletí po Nietzscheovi) charakterizuje *agón* jako soutěž, zápas, hru, pak s touto interpretací souzní i následující Nietzscheův postřeh: „Zápolení Řeků se ukazuje i při sympoziu, ve formě duchaplného rozhovoru.“<sup>44</sup>

## Satyrský chór dithyrambu aneb Sebezrcadlení dionýského člověka

Podle Nietzscheho se v parodii „vybije duch odcizení a zloby“.<sup>45</sup> Takto je možné řešit též zhnusení nad Wagnerem a romantikou vůbec. Princip parodie je integrální součástí hudební poetiky Stravinského. Projevuje se rovněž v jeho kompoziční technice.

Stravinského parodování je, podobně jako u Nietzscheho, projevem antiromantických tendencí. Místo aby základní materiál poetizoval, jak to činili romantikové (Chopin, Schumann, Čajkovskij, Smetana, Strauss), prostřednictvím parodování jej deformuje, ironizuje, karikuje. Tím demaskuje jeho skutečnou podstatu. Jedním z objektů parodování se stává starověk, a to jak u Stravinského, tak u Nietzscheho. V opeře *Život prostopášníka* (*The Rake's Progress*) je přítomna parodie apollinského principu scénou v blázninci. Zešilejší milenec dospěl k přesvědčení, že je Adonis, ve své milé, prostém venkovském děvčeti, vidí Venuši. Sbor nymf a pastýřů je nahrazen sborem bláznů. To vše za doprovodu idyllické hudby. Tato parodie je založena na Hogarthových rytinách z 18. století, které již samy o sobě jsou parodií, ale též na parodii tradice pastorální opery;<sup>46</sup> v 19. století nelze opomenout – v rozporu s Huizingovým přesvědčením o sebe-vážnosti epochy – například Offenbachovu parodii mýtu o Orfeovi.

40 Srov. např.: „Picasso přijal zakázku na scénickou výpravu [k *Pulcinellovi*] z téhož důvodu, z jakého jsem se já zavázal k hudební úpravě – protože ho ta myšlenka bavila.“ STRAVINSKIJ, Igor. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Praha: Supraphon, 1967, s. 169.

41 NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*, s. 117.

42 Tento názor formuluje Huizinga při obraně herních prvků rokoka. Srov. HUIZINGA, op. cit., s. 255.

43 NIETZSCHE, Friedrich. *My filologové*, s. 99.

44 *Ibid.*, s. 91.

45 NIETZSCHE, Friedrich. *Richard Wagner v Bayreuthu*. In NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*, s. 226.

46 Srov. SÝKORA, Pavel. Igor Stravinsky: The Rake's Progress: A Parody of the Italian Opera of the 18th Century as a Defence against Wagnerian Aesthetics of Music-Drama. In *The Eighteenth-Century Italian Opera Series: Metamorphoses of the Opera in the Imperial Age. Colloquia Musicologica Brunensia*. Petr Macek – Jana Perutková (eds.). Praha: KLP, 2013, s. 294–300.



Radikální proměna recepcce starověku nastává u Nietzscheho. Jeho kritika, vyjádřená ve spisech *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872) a *My filologové* (1874), není mířena proti starověku jako takovému, nýbrž proti jeho pojetí – desinterpretaci, jak se projevuje v renesanci, humanismu, osvícenství (Winckelmann, Goethe) a zejména v současnosti. Tato kritika je vedena tzv. zevnitř, tj. z pozice profesora řeckého jazyka a literatury na univerzitě v Basileji.

Nietzsche polemizuje především se zdůrazňováním řecké harmonie, jak je formuloval Johann Joachim Winckelmann.<sup>47</sup> Díky dichotomii apollinský-dionýský, kterou stanovil ve *Zrození tragédie*, tomto kacířském spise vůči klasické filologii, odhalil Nietzsche dvojí tvář antického světa. Nevůli vzbudil skepsí vůči tzv. humanismu, s nímž byl starověk spojován. Moderní humanitu považuje za projev zženštilosti<sup>48</sup> a tvrdí, že „lidskost, kterou nám starověk ukazuje, se nesmí zaměňovat s humánností“<sup>49</sup> dodává, že kdyby nebylo tradičního zkrášlování starověku, „byli by jej dnešní lidé s odporem zavrhli“.<sup>50</sup>

Ve vztahu ke starověku Nietzsche odmítá jeho napodobování; pokládá jej za „vyvrácený princip“.<sup>51</sup> Tím implicitně zavrhuje poetiku romantické stylizace (Čajkovskij, Grieg, Strauss) a souzní se Stravinského pojetím hudby a kultury dřívějších epoch.

Stravinskij nechce v oratoriu *Oedipus rex* oživovat ducha antiky, napodobovat antické reálie. Záměrem díla je zobrazit nadčasový mýtus, osudovost a bezmocnost člověka, který se řítí do záhuby.<sup>52</sup> Takto do značné míry souzní se Sofokleovou tragédií, byť ta vznikla o dvě s půl tisíciletí dříve. Veškeré výrazové prostředky jsou užity ve prospěch monumentalizace, odosobnění, objektivizace.

Řecká tragédie se vyvinula z dithyrambů, sborových zpěvů, které v prvních fázích dominovaly nad dialogem. Nietzsche nachází v satyrském chóru dithyrambu sebezradlení dionýského člověka. Primární je kolektiv, naopak „všechna individua jakožto individua jsou komická a tudíž netragická“.<sup>53</sup> S odvoláním na Schillera považuje chór za „živoucí hradbu, jíž se tragédie obehna, aby se nadobro uzavřela od světa skutečnosti“.<sup>54</sup> Toto oddělení jeviště od diváků zdůrazňuje, že tragédie představuje „umělecký výtvar a nikoli empirickou realitu“.<sup>55</sup> Nietzsche tak souzní s tzv. divadlem představování, jak je v prvních desetiletích 20. století vytvářeli Mejerchold, Brecht i Stravinskij.

Příkladem rituálního pojetí chóru jsou Stravinského kompozice nejen s antickou tematikou. Vedle *Krále Oidipa* lze uvést například *Svatbu*. Jejím základem je sbor a veškerá

47 *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764).

48 Srov. NIETZSCHE, Friedrich. *Pět předmluv k pěti nenapsaným knihám*. In NIETZSCHE, Friedrich. *My filologové*, s. 43.

49 NIETZSCHE, Friedrich. *My filologové*, s. 55.

50 *Ibid.*, s. 56.

51 *Ibid.*

52 Srov. např. STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*, s. 228. SÝKORA, Pavel. Vale, Creo! Audimus (Sbohem, Kreonte! Posloucháme): Parodická destrukce pozdravu v Stravinského *Králi Oidipovi*? *Musicologica Brunensia*, 2009, roč. 44, č. 1–2, s. 194.

53 NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*, s. 37.

54 *Ibid.*, s. 27–28.

55 *Ibid.*, s. 27.

sóla mají ne-individuální charakter, ne-individuální tvář.<sup>56</sup> Zmíněné dvě skladby jsou vokální, respektive vokálně-instrumentální. Principy Nietzscheho pojetí chóru lze přenést i na některé taneční skladby ryze instrumentální. Takovým příkladem budiž *Svěcení jara*, založené na rituálních tancích, z větší části kolektivních. Jaké postavení má v tomto systému jedinec?

Nietzsche tvrdí, že přítomnost jedince na jevišti vytváří napětí, „disonantní hru“: vystoupí-li jedinci do popředí, stávají se „živoucími disonancemi“, které nakonec pohltí chór a jeho hudba – „hudba světa“.<sup>57</sup> V závěrečném obětním tanci (*Danse sacrale*) *Svěcení jara* se vyvolená dívka utančí k smrti v kruhu moudrých starců. Tento akt může být pro diváka „moderní doby“ nepochopitelný, barbarský, zvrácený, ba přímo děsivý.<sup>58</sup> Je však jeho podstata opravdu děsivá?

Rozlišme pohled diváka od pohledu dívky. Dívka se dostává do stále větší extáze, jejíž podstatu vyjadřuje (dionýská) hudba. Z hlediska Nietzscheho filosofie splyne se satyrským chórem dithyrambu, který pro jedince znamená záchranu. Disonance mezi jedincem a kolektivem přechází v harmonii. Závěrečná scéna oratoria *Oedipus rex* je svěřena chóru. Oidipús se již neobjeví – na rozdíl od Sofokleovy tragédie, kterou ukončí protagonistův katarzní monolog. U Stravinského vše dovypráví chór, který rovněž oratorium otevírá. Objevuje se citace hudby z úvodu díla: dionýský chór tak rámuje, tj. otevírá i uzavírá celek. Významnou úlohu má také uvnitř kompozice, takže vytváří disonantní napětí vůči individuálním postavám, které se – vyjma Oidipa – objeví pouze jednou.

Závěrečné splynutí Oidipa s chórem je možné považovat za Nietzscheho formulované zmírnění disonance mezi individuem a kolektivem. Nezapomeňme, že se odehrává nikoliv v rovině reálné, nýbrž umělecké. Byla-li řeč o děsivém účinku na diváka – takto lze chápat jak *Svěcení jara*, tak *Krále Oidipa* –, pak podle Nietzscheho „jen umění dovede onen hnus nad děsem [...] ztlumiti v představy, s nimiž lze žíti: těmito představami jsou vznešenost, tj. umělecké spoutání děsu, a komika, tj. umělecké spoutání hnsu.“<sup>59</sup> Důležitou roli tu hrají disonance.

Disonance patří mezi integrální výrazové prvky *Svěcení jara*. Jeho poetiku jako by potvrdil Nietzsche, když hovoří o „záračném významu hudební disonance“.<sup>60</sup> S odkazem na tragický mýtus zdůrazňuje uměleckou podstatu disonancí slovy: „ohyzdnost i disharmonie je umělecká hra“.<sup>61</sup> Takto lze chápat i hru s disonancemi nebo též disonantní hravost *Svěcení*.

56 Srov. STRAVINSKIJ, Igor. *Rozhovory s Robertem Craftem*, s. 155.

57 Srov. SAFRANSKI, op. cit., s. 42.

58 Na možnou námitku o hyperbolizaci násilí v dnešní televizní a filmové produkci lze argumentovat následně: V současné masové kultuře jsou vraždy, mučení apod. pojety jako zábava. Člověk odchází z kina, od televize, počítače, aniž by byl jakkoliv citově zasažen; a pokud ano, brzy na to zapomene. Naopak ve Stravinského *Svěcení*, podobně jako v antické tragédii divák spoluprožívá osud jedince. Takto se na něj přenáší přítomnost hrůzy, kterou protagonista prochází.

59 NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*, s. 29.

60 Ibid., s. 79.

61 Ibid.

## Pravé poznání zabíjí aneb Meze racionality

Was bandest du dich  
mit dem Strick deiner Weisheit?  
Was locktest du dich  
ins Paradies der alten Schlange?  
Was schlichst du dich ein  
in dich – in dich?...<sup>62</sup>

Jak již bylo řečeno, Igor Stravinskij dává přednost apollinskému řádu před chaosem. Tvrdí, že dionýské prvky musí být „v pravý čas zkroceny, než se rozohníme, a nakonec podrobeny zákonu.“<sup>63</sup> Dionýské inspirace tím nikterak nepopírá, neboť podle něj „uvolňují tvůrcovu představivost a nechávají vzlínat živnou mízu“.<sup>64</sup> (Jak to dopadá, když není přítomen Dionýsos, ukazuje apollinská nuda baletu *Apollon musagète* nebo melodramu *Persefoné*.)

Důležitost „řádu jako pravidla a jako zákona v protikladu k neuspořádanosti“<sup>65</sup> zdůrazňuje Stravinskij mnohokrát. V Huizingově duchu konstatuje, že tento postoj nijak nevylučuje uměleckou svobodu, ba naopak ji posiluje: „Čím víc je umění kontrolované, omezené, čím víc se na něm pracuje, tím je svobodnější.“<sup>66</sup> Ne náhodou oceňuje klasický balet, v němž vidí „dokonalý výraz apollinského principu“.<sup>67</sup> Ač nenávidí poetiku romantismu, miluje Puškina a Čajkovského právě pro jejich inklinaci k pevným formám. Stravinského opora o racionální kompoziční techniky a formy, jako je kontrapunkt, variace, concerto grosso aj., zřetelně vystupuje do popředí v období neoklasicismu, tj. počínaje baletem *Pulcinella* (1920). Neznamena to však, že by racionální prvek absentoval v předchozích kompozicích. (Připomeňme Kunderova slova o *Svěcení jara* coby „apollinském portrétu dionýské extáze“.)

Friedrich Nietzsche preferuje sílu dionýského principu, dionýské moudrosti, aniž by se zříkal racionality. Přesněji řečeno, jeho vztah k racionálnímu a iracionálnímu je ambivalentní. K racionalitě se obrací tehdy, když hledá klid z přílišné roztěkanosti a rozbouřenosti myšlenek. První takový obrat nachází v klasické filologii jako „protiváze k dosavadním proměnlivým a neklidným zálibám, [...] vědě, jež by se dala provozovat s rezervovanou rozvážností, s logickým chladem, s rovnoměrnou námahou“.<sup>68</sup> Podobně jako Stravinskij zdůrazňuje význam apollinského principu pro Řeky jako záchranu před

62 „Proč uvízlš / v oprátce vlastní moudrosti? / Proč vlákal ses / do ráje starého hada? / Proč vkradl ses / do sebe – do sebe?...“ *Mezi dravými ptáky (Zwischen Raubvögeln)*. In NIETZSCHE, Friedrich. *Dionýské dithyramby a jiné básně*. Praha: Oikoyomenh, 2018, s. 96–99.

63 STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*, s. 65.

64 Ibid..

65 Ibid., s. 20.

66 Ibid., s. 53.

67 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*, s. 127.

68 NIETZSCHE, Friedrich. *My filologové*, s. 127–128.

chaosem: tento slunečný, harmonický svět Olympu, toto „apollinské zdání“ prý sloužilo Řekům k vyrovnání tragického životního pocitu.<sup>69</sup>

Na druhé straně, Nietzsche patří mezi filosofy, kteří si uvědomují meze racionality. Východiskem kritiky evropského racionalismu je pro Nietzscheho kritika Sókrata. Odmítá estetické principy sókratovství, jejichž výrazem je Eurípidova tragédie, a které jsou dány tezí: „všechno musí být rozumné, aby to bylo krásné“.<sup>70</sup> Eurípidés prý v duchu sókratovství „vylučoval z tragédie onen původní a všemocný živel dionýský a vybudoval ji znovu na umění, mravu a nazírání nedionýském“.<sup>71</sup> Pokud hovoří Nietzsche o moudrosti, má na mysli moudrost dionýskou.<sup>72</sup>

Jako příklad krize racionality uvádí Nietzsche děsný osud moudrého Oidipa. Moudrost dovede Oidipa ke katastrofě, řečeno s Nietzschem: „pro svou nadměrnou moudrost, jež rozluštila hádanku Sfinginu, musil Oidipús padnouti do matoucího víru zločinů.“<sup>73</sup> Podle Nietzscheho je moudrost „zločin spáchaný na přírodě“.<sup>74</sup>

*Kdo rozluští hádanku přírody, oné pololidské, polozvířecí sfingy –, rozlomí též jako vrah svého otce a jako choť své matky, nejsvětější přírodní řády. Ba jako by nám mýtus šeptem napovídal, že moudrost a právě dionýská moudrost je jakási hrůza proti přírodě, že tomu, kdo svým věděním uvrhne přírodu do jícnu zkázy, také na sobě je zakusiti rozklad přírody.<sup>75</sup>*

Oidipův pohled do tváře děsné pravdy je ve Stravinského oratoriu zobrazen v textu i hudbě. Výrazem intelektuálního pádu je mimo jiné sebedefinice hlavního hrdiny. V první scéně, ve které sbor občanů thébských žádá svého krále, aby odvrátil mor, se vševědoucí vládce holedbá slovy: „Já přeslavný Oidipús“ (*Ego clarissimus Oedipus*). Jeho suverenita je zdůrazněna bohatou koloraturou.

**Př. 1** Igor Stravinskij. *Oedipus rex*, 1. dějství, scéna 1.<sup>76</sup>



Ve třetí scéně slepý věstec Teiresiás obviní Oidipa z vraždy slovy: „Vrah krále je král“ (*Rex peremptor regis est*). Tento střet dvou vševědoucích, jednoho ve skutečnosti, druhého v jeho omylu, Oidipa rozzuří, zároveň však znejistí. Sebevědomé „přeslavný“ se umenšuje

69 Srov. NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*, např. s. 19–20 aj.

70 Ibid., s. 43.

71 Ibid., s. 42.

72 Např. „instinktivně nevědomá dionýská moudrost“. Ibid., s. 56.

73 Ibid., s. 20.

74 Ibid., s. 34.

75 Ibid.

76 STRAVINSKY, Igor. *Oedipus Rex: Opera-Oratorio en deux actes d'après Sophocle*. London: Boosey & Hawkes, 1948, s. 14.

na „slavný“ (*clarus*). Nakonec, když Oidipús odhalí děsivou skutečnost, kterou zavinilo radikální selhání jeho moudrosti, všemocný vládce rezignuje na všechny vznešené přívlastky: pozůstatkem původní slávy je lidská troska, monstrum, zkrátka člověk zbavený všech falešných atributů.

## Ztracen budiž nám den, kdy se ani jedinkrát netančilo aneb Apoteóza tance

*Raffen wir von jeder Blume  
eine Blüte uns zum Ruhme  
und zwei Blätter noch zum Kranz!  
Tanzen wir gleich Troubadouren  
zwischen Heiligen und Huren,  
zwischen Gott und Welt den Tanz!*

*Wer nicht tanzen kann mit Winden,  
wer sich wickeln muß mit Binden,  
angebunden, Krüppel-Greis,  
wer da gleicht den Heuchel-Hänsen,  
Ehren-Tölpeln, Tugend-Gänsen,  
fort aus unsrem Paradies!<sup>77</sup>*

Nietzschovy verše jsou nejen oslavou tance, zdůrazňují i jeho potřebu. Tanečnost proniká do samotné struktury básně založené na výrazném hudebním rytmu. Atributem citované básně je hravost, hra s verši i tématy.

Vztah tance a hry v kompozicích Stravinského zdůrazňuje Druskin.<sup>78</sup> Odkazuje na Huizingův názor, že tanec je součástí hry a představuje „jednu z [jejích] nejryzejších a nejdokonalejších forem“.<sup>79</sup> Stravinského inklinaci k tanci lze doložit též kvantitativně. Baletní scéně věnoval osm partitur, taneční koncepci mají i další skladby jevištní, u nichž nelze vystačit s tradičním formálním označením (*Příběh vojáka*), tanečnost proniká rovněž do hudby ryze instrumentální: *Danses concertantes*; slovo „movement“ v názvu *Symphony in Three Movements* neznamena jen větu, ale rovněž – a to především – pohyb.

Dalším prvkem, který přibližuje taneční poetiku Stravinského poetice Nietzscheho, je rituální charakter tanců. Tancem oslavuje pohanský rituál (*Svěcení jara*), liturgický svatební obřad (*Svatba*) i antické bohy (*Agon*). V Nietzscheově filosofii taneční rytmus spojuje člověka s bohem: rytmu (taktu) se poddává lidská duše a pravděpodobně také duše bohů.<sup>80</sup> Ačkoliv zpochybňuje aristotelský princip katarze,<sup>81</sup> dospívá k podobným závěrům. Odkazuje na lidi epochy před-filosofické, podle nichž hudební rytmus „uvolňuje afekty, očišťuje duši, mírní *ferocia animi*“.<sup>82</sup> Aby však nastalo (katarzní) uvolnění, musí být

77 „Utrhněme z každé kytky / sobě k slávě pestré kvítky / a dva lístky do věnce! / Vzhůru k tanci trubadúří / mezi svět a boha, vzhůru / k světcům, k děvkám do tance! // Komu tanec s větrem nejde, / kdo se bez pout neobejde, / uvázaný, sešlý kmet, / připomíná míliusy, / svatoušky a ctnostné husy, / pryč z našeho ráje hned!“ *Mistrál: Taneční píseň (An den Mistrál: Ein Tanzenlied)*. In NIETZSCHE, Friedrich. *Dionýské dithyramby a jiné básně*, s. 64–65.

78 Srov. DRUSKIN, op. cit., s. 111.

79 HUIZINGA, op. cit., s. 227.

80 Srov. NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*, s. 97.

81 Srov. NIETZSCHE, Friedrich. *My filologové*, s. 100.

82 NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*, s. 97.

člověk v dionýském dithyrambu vydražděn k nejvyššímu stupni:<sup>83</sup> „pak promlouvá hudba rytmikou, dynamikou a harmonií.“<sup>84</sup>

Vystupňování afektů až k šilenství je základním prvkem obětního tance ve *Svěcení jara*. Tato atmosféra je navozována předchozími tanci, v nichž se střídá extrémně nepravidelný rychlý rytmus s nekonečně pomalým rytmem pravidelným. Obojí zvyšuje napětí. Nietzsche u dionýského dithyrambu zdůrazňuje rytmiku, dynamiku a harmonii, vynechává mélos. Dominantními prvky *Svěcení jara* jsou rytmus a témbry. Výrazný mélos se objeví pouze na začátku v sólovém fagotu, další části díla jsou založeny na krátkých popěvcích, případně parodii mélu (čtyři sólové violy, flažolety houslí). Pohanské božstvo se tak zjevuje – v nietzschovském duchu – především prostřednictvím rytmu.

Ve *Svěcení jara* nastává uvolnění, opadnutí napětí se závěrečným disonantním akordem, respektive po jeho zaznění. Ve *Svatbě* je to katarzní vyzvánění zvonů. Nietzsche však vedle Dionýsa neopomíjí ani jeho protějšek, boha Apollóna, kterého nazývá „bohem rytmů“.<sup>85</sup> Pokud v dionýském dithyrambu vynechává mélos, je to patrně proto, že má utišující charakter.<sup>86</sup> Apollónovu hudbu nazývá „dóorskou architektonikou tónů“;<sup>87</sup> její rytmika má jiný charakter než rytmika dionýská. Charakterizuje ji jako „vlnobití rytmu“, které „znázorňuje apollinské stavy“.<sup>88</sup>

Stravinskij věnoval Dionýsovu protihráči celé dílo, balet *Apollon musagète*. Mezi jeho základní rysy náleží melodická vláčnost smyčců, kterou skladatel dříve odmítal jako projev subjektivity. Také tímto prvkem se přiblížil Nietzschovým názorům na apollinskou hudbu. Tento apollinský mélos, ať už pochází z jakýchkoliv inspirací (Čajkovskij, Lully), ovlivnil též okolní díla, např. balet *Polibek víly*.

Podle Nietzscheho „rytmizovaná modlitba se zdála snáze pronikat k božskému sluchu“.<sup>89</sup> Tento princip, kdy „pomocí rytmu se měly lidské záležitosti vřít bohům hlouběji do mysli“,<sup>90</sup> se objevuje také v duchovních dílech Stravinského. V polovině dvacátých let propuklo u skladatele hluboké náboženské vzrušení. Od pohanských námětů se obrací k víře svých otců a komponuje tři skladby a capella v duchu ortodoxní liturgie – *Otče náš*, *Simvol veri* a *Bogorodiče devo* –, které později latinizuje. Dalším duchovním dílem určeným pro církevní praxi je *Mše* ze čtyřicátých let. Na principu rytmizované modlitby je v jejím centru založeno psalmodické *Credo*. Příbuzně lze vnímat modlitbu *Libera me* v *Requiem canticles*, posledním významném díle skladatele.

83 NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*, s. 17.

84 Ibid.

85 NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*, s. 98.

86 Srov. Ibid., s. 97.

87 NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*, s. 17.

88 Ibid.

89 NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*, s. 96.

90 Ibid.

**Př. 2** Igor Stravinskij. *Libera me (Requiem canticles)*. Čtyřhlásý sólový zpěv je doprovázen tlumeným parlandem sboru.<sup>91</sup>

♩ = 170 ca.

CORO  
tutti parlando in p

LIBERA ME, DOMINE, DE MORTE AETERNA, LIBERA ME, DOMINE, IN DIE ILLA TREMENDA: LIBERA ME, DOMINE.

*mf sempre*

SOPRANO  
ALTO

CORO  
4 Soli

TENORE  
BASSO

*mf sempre*

Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na,

Friedrich Nietzsche a Igor Stravinskij, každý osobitým způsobem, odkrývají pravý význam slova parodie. Parodováním neboli parodickou destrukcí<sup>92</sup> nejenže tvůrčím způsobem komentují původní model, ale odhalují jeho pravou podstatu a zdůrazňují jeho nadčasovost.

## Bibliography

### Sources

- NIETZSCHE, Friedrich. *Dionýské dithyramby a jiné básně*. = *Dionysos Dithyramben und andere Gedichte*. Praha: Oikoymenh, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *My filologové*. Praha: Oikoymenh, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*. Praha: Oikoymenh, 2023.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Pět předmluv k pěti nenapsaným knihám*. In NIETZSCHE, Friedrich. *My filologové*. Praha: Oikoymenh, 2018, s. 23–49.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*. Praha: Oikoymenh, 2024.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993.
- STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*. Praha: Arbor vitae, 2005.
- STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Praha: Orbis, 1937.
- STRAVINSKIJ, Igor. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Praha: Supraphon, 1967.
- STRAVINSKY, Igor. *Oedipus Rex: Opera-Oratorio en deux actes d'après Sophocle*. London: Boosey & Hawkes, 1948.
- STRAVINSKY, Igor. *Requiem canticles for Contralto and Bass Soli, Chorus and Orchestra*. London: Boosey & Hawkes, 1967.

### Literature

<sup>91</sup> STRAVINSKY, Igor. *Requiem canticles for Contralto and Bass Soli, Chorus and Orchestra*. London: Boosey & Hawkes, 1967, s. 34.

<sup>92</sup> Srov. OSOLSOBĚ, Ivo. Pokus o parodii. In OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007, s. 40–68.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha: Mladá fronta, 1998.
- BEHLER, Ernst. Romantik, das Romantische. In *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8. Joachim Ritter – Karlfried Gründer (eds.). Basel: Schwabe Verlag, 1992, sl. 1076–1086.
- BRINTON, Crane. Romanticism. In *The Encyclopedia of Philosophy*. Vol. 7. Paul Edwards (ed.). London: Macmillan Publishers Ltd, 1967, s. 206–209.
- DRUSKIN, Michail Semjonovič. *Igor Stravinskij: Osobnost, dílo, názory*. Praha: Supraphon, 1981.
- ELIOT, Thomas Stearns: Tradice a individuální talent. In ELIOT, T. S. *Křesťan – kritik – básník*. Praha: Argo, 2019, s. 13–20.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Praha: Dauphin, 2000.
- KUNDERA, Milan. Improvizace na počest Stravinského. In KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014, s. [7]–[62].
- KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014.
- OSOLSOBĚ, Ivo. Pokus o parodii. In OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007, s. 40–68.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: Biografie jeho myšlení*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2021.
- SÝKORA, Pavel. Igor Stravinsky: The Rake's Progress: A Parody of the Italian Opera of the 18th Century as a Defence against Wagnerian Aesthetics of Music-Drama. In *The Eighteenth-Century Italian Opera Serial: Metamorphoses of the Opera in the Imperial Age. Colloquia Musicologica Brunensia*. Petr Macek – Jana Perutková (eds.). Praha: KLP, 2013, s. 294–300.
- SÝKORA, Pavel. Vale, Creó! Audimus (Sbohem, Kreonte! Posloucháme): Parodická destrukce pozdravu v Stravinského Králi Oidipovi? *Musicologica Brunensia*, 2009, roč. 44, č. 1–2, s. 193–202.
- SÝKORA, Pavel. Zápas Apollóna s Dionýsem: Sváteční zobrazení mýtu v díle Igora Stravinského. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, 2007, roč. 55, č. H41, s. [193]–204.
- WALSH, Stephen. *The Music of Stravinsky*. Oxford: Clarendon Press, 1993.



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-SA 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.



