

Sýkora, Pavel

Zápas Apollóna s Dionýsem : sváteční zobrazení mýtu v díle Igora Stravinského

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 2006, vol. 55, iss. H41, pp. [193]-204

ISBN 978-80-210-4270-4

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112365>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

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

PAVEL SÝKORA, BRNO

ZÁPAS APOLLÓNA S DIONÝSEM. SVÁTEČNÍ ZOBRAZENÍ MÝTU V DÍLE IGORA STRAVINSKÉHO

V kompozičním vývoji Igora Stravinského lze sledovat několik stylových linií, které se vzájemně prostupují a ovlivňují. Vedle tradičního rozdělení skladatelovy tvorby do tří období, ruského, neoklasicistního a seriálního, tak někteří muzikologové, např. M. S. Druskin,¹ hovoří o jakýchsi loci communes, které prostupují Stravinského skladbami v průběhu větší či menší části jeho tvůrčí činnosti. Vedle ruských kořenů, jež jsou přítomny od rané tvorby až po poslední velké dílo *Requiem canticles* (1965–1966), jsou to podněty impresionistické, neoklasicistní, folklorní, taneční, liturgické, rituální, jazzové, dodekafonní (seriální) a mnohé další. Mezi rozsáhlým a rozmanitým odkazem skladatelovým jsou nepřehlédnutelné kompozice, které se inspiroují náměty antickými.

Jakýmsi předobrazem „antické linie“ u Stravinského je raný písňový cyklus *Faun a pastýřka* (1908) na texty básní Alexandra Sergejeviče Puškina. Nejvíce antických (řeckých) podnětů se však objevuje ve 20. až 40. letech, v období, které je stylisticky spjato s neoklasicismem. Jedná se především o operu-oratorium *Oedipus rex* (1926–1927), balet *Apollón Músagetés* (Apollon musagète, 1927–1928), scénický melodram-kantátu *Persefoné* (Perséphone, 1933–1934) a balet *Orfeus* (Orpheus, 1946–1947). Z pozdního období je to pak balet *Agon* (1953–1957), který symbolicky zahajuje Stravinského práci s dvanáctitónovou technikou. Sledujme nyní některá skladatelova stylová východiska pro převedení starořeckých námětů do hudby.

Německý romantický filosof Friedrich Nietzsche ve svém proslulém spisu o kořenech antického dramatu *Zrození tragédie z ducha hudby* (Die Geburt der Tragedie aus dem Geiste der Musik, 1872), věnovaném Richardu Wagnerovi, formuluje dva umělecké a životní principy: apollinský a dionýský. Apollinský princip je charakterizován jako harmonický, olympský, racionální, klidný, jasný; oproti tomu dionýskému živlu je přisuzována vášně, orgiastičnost, mysterióznost.

¹ Michail Semjonovič Druskin: *Igor Stravinskij. Osobnost, dílo, názory*. Editio Supraphon, Praha 1981.

Jinými slovy apollinská vznešenost je stavěna proti dionýskému nespoutanému živlu, opojení, „posvátnému šílení“.

Při primárním pohledu na Stravinského řecké skladby můžeme z hlediska námětů nalézt obě protichůdné tendence. Počátky apollinské linie jsou patrné již v písňovém cyklu, vlastně třídílné písňové suitě pro mezzosoprán a klavír (orchestr) *Faun a pastýrka* (1908). Apollinská stylizace antické mytologie se projevuje ani ne tak v hudbě, ta je do značné míry ovlivněna impresionismem, jako v kompozičním stylu Puškinovy literární předlohy. Nejmarkantněji vynívá apollinský princip ze tří jevištních titulů, které spolu souvisejí i námětově: *Apollón Músagetés*, *Persefoné* a *Orfeus*. Nejužší mytologická souvislost je patrná mezi *Apollónem* a *Orfeem*.

Homérský hymnus na Apollóna se stal předlohou pro první z uvedených baleťů. Literární podnět zpracovává Apollónovo zrození na Délu – byl synem Dia a bohyně Létó – a založení věštní v Delfách. Stravinského pojetí se pak v duchu titulu díla, ježž možno přeložit jako *Apollón, vůdce múz*, vedle hlavní postavy, jejího narození v úvodu a závěrečné apoteózy, věnuje tanečnímu zobrazení tří múz, které předvádějí Apollónovi svá umění. Jsou to Kalliopé, múza epického zpěvu, Polymnia (Polyhymnia), múza vážného zpěvu a Terpsichoré, múza tance. Stravinskij k tomu poznamenává:

„Kalliopé, přijímajíc od Apollona pisadlo a desky, zosobňuje poesii a její rytmy. Polymnia s prstem na ústech představuje mimiku; Cassiodorus nám praví: 'Má se za to, že na tyto výmluvné prsty, na toto výřečné mlčení, na tyto vypravující posunky připadla múza Polymnia; chtěla ukázat, že lidé mohou projevovat svou vůli i bez řeči.' Konečně Terpsichoré, spojující v sobě básnické rytmy s výmluvností pohybu, zjevuje světu tanec a dochází tak mezi múzami čestného místa vedle Musageta.“²

Závěr díla je dle autora tragický:

„Je-li v mé hudbě někde vskutku tragická nota, pak je to v Apollónovi. Jeho zrození je tragické a domnívám se, i jeho vzestup na Parnas; a konečná apoteóza je každým coulem tak tragická jako verš z Faidry, kdy tato odhalí lásku Hipolyta a Aricie.“³

Tragické pojetí antického námětu je příznačné též pro *Oidipa* nebo *Orfea*. Pokud přijmeme výklad závěru díla, kdy Apollón nás opouští, aby připomenul naši smrtelnost, je nutno připomenout, že někteří teoretikové nacházejí v antických námětech u Stravinského též prvky duchovní – křesťanské. Skutečností je, že *Apollón* vzniká v těsném sousedství *Žalmové symfonie* (*Symphonie de psaumes*, 1930) a v období největšího náboženského vzrušení, kdy Stravinskij píše skladby v ortodoxním liturgickém (pravoslavném) duchu à cappella: *Otče náš* (1926), *Simvol veri* (1932) a *Bogorodiče devo* (1934). Podobná interpretace se nabízí u *Persefony* (1933–1934), kterou můžeme pojímat jako vizi křesťanské

² Igor Stravinskij: *Kronika mého života*. Orbis, Praha 1937, s. 165.

³ Igor Stravinskij: *Rozhovory s Robertem Craftem*. Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1967, s. 238.

lásky přenesenou do antického prostředí; v tomto případě je ovšem nutno poukázat na zpracování homérského mýtu André Gidem, autorem libreta, který se hlásil k protestantskému vyznání. K *Orfeovi* (1946–1947) pak v této souvislosti poznamenáváme, že je rovněž obklopen skladbami duchovními. Vzniká v sousedství kantáty *Babylon* (Babel, 1944), *Mše* (Mass, 1944–1948) a latinských verzí zmíněných ruských pravoslavných skladeb (*Pater noster*, *Credo*, a *Ave Maria*; vše 1949). Podobně bychom mohli balet *Agon* zařadit do kontextu hudby duchovní, která tvoří základní východisko pro Stravinského pozdní období; práce na této kompozici (1953–1957) je přerušena skladbami s duchovním námětem (*Canticum sacrum*, 1955–1956, variace na Bachův chorál *Vom Himmel hoch*, 1956). Nechceme v této studii dále rozvíjet tematiku pronikání křesťanských prvků do Stravinského hudby. Poukažme alespoň na skutečnost, že Stravinskij, podobně jako Messiaen, je autorem především duchovní hudby, nikoliv hudby církevní v ortodoxním pojetí. Jedním z loci communes autorova stylu je pak chorální charakter, odvozený z ruského a byzantského žalmového zpěvu; ten se objevuje v mnohých skladbách vokálních i instrumentálních – v námi reflektovaných dílech je to třeba závěrečná *Apotheosis* v baletu *Apollón*.

Jedním z pojitků mezi *Apollónem* a *Persefonou* je zpracování homérského hymnu. Gidova verze hymnu na Démétér, který líčí hledání Persefony a založení svatyně v Eleusíně, je ovšem značně osobitá a vychází z poetiky autora. Do původního námětu pronikají prvky nové, což je patrné též v *Orfeovi*. V pojetí Gide – Stravinskij Persefoné, dcera Démétrý, odchází do podsvětí ne z donucení jako v antickém mýtu, ale dobrovolně. Celým dílem prostupuje elegičnost a melancholie, jedná se vlastně o hymnus soucitu. Temné postavy podsvětí se mihnou jen epizodicky a mají groteskní charakter. Lyričností, která proniká též do hudby, se *Persefoné* liší od jiných Stravinského skladeb. Je to především převaha mollové tóniny, která je obsažena ve více než polovině partitury, monotónní tempo moderato, v neposlední řadě pak, jak vtipně poznamenává S. Walsh,⁴ „ženský zvuk“, jež podporuje instrumentace, kde hlavní úlohu hrají flétny, harfy, klavír a smyčce.

Nechybělo mnoho a Stravinskij mohl přejít od homérských mýtů k prvnímu velkému evropskému básníkovi. V padesátých letech totiž pojal úmysl složit operu na námět Homérovy *Odysey*. Oslovený autor libreta, Dylan Thomas, však zemřel (skladatel mu věnoval skladbu *In memoriam Dylan Thomas*) a ani spolupráce s dalším literátem, kterým byl Aldous Huxley, nevedla ke zdárnému konci.

Balet o 3 scénách *Orfeus*, na jehož scénáři spolupracovali George Balanchine a skladatel, čerpá námět z Ovidiových *Metamorfóz* (kniha X., 1–106, XI., 1–84). Tragický příběh mytického pěvce, který navždy ztrácí svou milovanou manželku, byl oblíben nejen u italských skladatelů raného baroka (Caccini, Monteverdi aj.) nebo v operní tvorbě 18. století (např. Gluck), ale měla k němu pozitivní vztah též

⁴ Stephen Walsh: *The Music of Stravinsky*. Oxford University Press, Oxford 1988, s. 155.

avantgarda 20. století. Připomeňme alespoň operu Ernsta Křenka (1926) na text Kokoschkův nebo *Utrpení Orfeovo* D. Milhauda (1931).

Orfeus je v některých rysech blízký *Persefoně*. I tady se objevuje tematika podsvětí, převládá elegický charakter hudby a v instrumentaci má významné místo harfa jako symbol Orfeovy lyry. Mnohem blíže je však – zejména dějově – spjat s téměř o 20 let starším baletem *Apollón Músagetés*. Dle mýtu⁵ je Orfeus synem Apollónovým. K symbolickému spojení obou dochází v závěrečné apoteóze. Zatímco Orfeus je roztrhán bakchantkami, Apollón, jeho učitel, mu vytrhne lyru (zastoupenou v partituře harfou) z rukou a vynese ji na nebesa jako symbol nesmrtnosti Orfeových písní a hudby vůbec.

Jak jsme se zmínili výše, námět o nešťastném osudu bájného pěvce se stal vděčnou předlohou pro skladatele různých epoch. Diametrální rozdíly v pojetí antického mýtu můžeme nalézt např. ve zpracování Orfea, jež se zrodilo v okruhu florentské Cameraty a které mělo vliv i na operní produkci dalších období. První geniální adaptace tohoto námětu pochází z pera Claudia Monteverdiho (*L'Orfeo*, 1607).

Zatímco Monteverdiho *favola in musica* obsahuje efektní dramatické zvraty, Stravinského hudba se nese spíše v lyrickém tónu, jen občas přerušeném nápořem dionýské hudby, která má ovšem dosti daleko k expresivnímu živlu *Svěcení jara*, *Svatby*, anebo *Symfonie o třech větách* (*Symphony in Three Movements*), jež baletu předcházela (1942–1945). Nápor „orgiastické“ hudby se mihne v *Tanci Fúrií* (č. 5, *Agitato*) a ve scéně, kdy thrácké ženy roztrhají Orfea na kusy (č. 12, *Pas d'action*). Asi nejpůsobivější dramatický kontrast se objeví v úvodní části Monteverdiho opery, kdy do stále bujnějšího veselí – kulminujícího ve 2. dějství – přináší *Messaggiera* zprávu o Eurydichině náhlé smrti; v tomto okamžiku dochází k zásadní proměně hudební struktury ve všech plánech. Stravinskij rezignuje na tento efekt a v souznění s literární předlohou začíná dílo Orfeovým oplakáváním nebohé manželky (č. 1, *Lento sostenuto*). V pozadí cítíme přítomnost těchto Ovidiových veršů:

Bůh tam zavítal sic, však slavnostní nepřines písně,
nepřines veselé tváře ni úkazy věštící štěstí.
Pochodeň těž, již držel, jen štiplavě čadila stále
prskajíc jen a v plápol se máváním nerozhořela.
Konec byl předzvěsti horší. Když těkala zelení travin
mladá pěvcova choť, jsouc v průvodu najad, svých družek,
uštkla ji do kůtku zmije, a ona se skácela mrtva.
Když už rhodopský pěvec se pro choť na tomto světě
naplakal dost, chtěl o stínů říši se pokusit také:
temnou tainarskou branou se odvážil ke Stygu sejít.⁶

⁵ Antická mytologie má svůj vývoj, jednotlivé mýty se objevují v různých verzích. Pro tuto studii užíváme jako inspirační zdroj *Encyklopedii antiky*, Academia, Praha 1973; rovněž přihlížíme k literárním předlohám pro Stravinského hudbu.

⁶ P. Ovidius Naso, *Proměny*, X, 4–13, přel. Ferdinand Stiebitz. SNKLHU, Praha 1958.

Monteverdiho zhudebnění báje končí, v duchu dobové poetiky, dalším výrazným efektem, Orfeovou apoteózou: bůh Apollón sestoupí, aby svého chráněnce povznesl na nebesa. Následuje všeobecné veselí, vyjádřené tancem moreskou. Stravinského hrdina dopadne podstatně hůř, neboť je krutým způsobem zavražděn nenávidnými kikonskými ženami. Apoteózy se přesto dočkáme, místo protagonisty je však zvětšen jeho nástroj. Monteverdiho pěvec se s Eurydikou již neseťká, závěrečné „povyšení“ a veselá hudba však dávají zapomenout na jeho smutek a bolest. V elegické hudbě apoteózy baletu Stravinského jako bychom přece jen alespoň tušili smírné vyústění příběhu, které Ovidius vtělil do následujících veršů:

Stín však v podsvětí jde a všechna zas poznává místa,
která spatřil kdys pěvec, a pátraje po zbožných nivách,
nalezne Eurydiku a do chtivých loktů ji sevře;
brzy tu sloučí kroky a kráčejí pospolu, brzy
ona jde vpředu, on za ní, hned před ní zase: již může
po své Eurydice se bezpečně ohlížet Orfeus...⁷

Dodejme, že k Monteverdimu má Stravinskij v tomto díle blízko nikoliv způsobem zpracování námětu, ale užitím techniky ritornelu. Jako záchytné hudební momenty tu slouží tři interludia.

Hledáme-li stopy dionýského pricipu u Stravinského, nabízí se primárně operatorium *Oedipus rex* z poloviny 20. let. Cocteauovo libreto totiž věrně zachycuje strukturální průběh Sofokleovy tragédie – šest scén ve dvou dějstvích odpovídá aristotelovskému vývoji dramatu s expozicí, kolizí, krizí, peripetií a katastrofou; starořecká tragédie se pak zrodila v prostředí kultu Dionýsova. Dionýské prvky však lze nalézt též ve skladbách, které se k antické tradici nehlásí. Je patrné, že nespoutaný „skytský“ divoký živel tvoří jeden z nejdůležitějších kořenů skladačova stylu. Pokud si např. Nietzsche váží na lyrice, tomto „dítku hudby“, především rytmického tepu básně, nelze opomenout specifickou metrorhythmiku v dílech Igora Stravinského, která je do značné míry odvozena z řečových prvků ruštiny, např. pohyblivého přízvuku. Tyto principy přecházejí z hudby vokální – jako prototyp mohou sloužit cykly vycházející z ruských lidových pověvků a lidových říkanek, jako jsou *Pribautki* (1914), *Kočičí ukolébavky* (1915–1916) nebo *Talířky* (1914–1916) – do hudby instrumentální. Jako příklad jsme již uvedli *Svěcení jara* (1912–1913) a *Svatbu* (1914–1923), kde ovšem dionýský živel vzniká kombinací dalších výrazových prostředků, např. instrumentace.

Rytmická agresivita těchto skladeb je umocněna mj. tím, že smyčcové nástroje, jež měly v dosavadní evropské hudbě funkci především melodickou, získávají rytmický charakter – pokud úplně nechybí (např. ve *Svatbě*) nebo jsou redukovány na nástroje nižšího rejstříku (*Koncert pro klavír a dechové nástroje s kontrabasy a tympány*, 1924, *Žalmová symfonie* aj.). Zvláštního významu pak nabývají

⁷ *Proměny*, XI, 61–66.

nástroje bicí, které vytvářejí samostatnou skupinu, rovnocennou ostatním nástrojovým sekcím, anebo – jak je tomu ve *Svatbě* – zcela dominují. Tyto nástroje patří k nejstarším, důležitá byla jejich funkce rituální a kultovní. Buben jako symbol měsíce plodnosti si dovedeme představit spíš ve spojení s kultem dionýským než apollinským. Takto působí ostinátní bas svěřený tympánům, který doprovází většinu sborů v *Králi Oidipovi*; jak diametrálně se zvolená instrumentace liší od původního modelu, jak jej pojal ve svých vokálně-instrumentálních skladbách např. J. S. Bach.

F. Nietzsche tvrdí, že oba protikladné principy, apollinský a dionýský, se v dějinách umění spojily pouze dvakrát: poprvé tomu bylo v řecké tragédii, v nové době se pak tento „zázrak“ projevil ve Wagnerově Gesamtkunstwerku. Dovolujeme si Nietzscheho názor doplnit tvrzením, že další sjednocení, jež je ovšem plně dramatického napětí, nastává v dílech, ale i poetice I. Stravinského.

Už jsme poukázali na skutečnost, že v řeckých baletech ruského mistra vstupují do stylu, který je primárně apollinský, prvky protikladné. Námětem *Apollóna* a *Persefoné* jsou homérské hymny, tedy básně, které byly dříve omylem připisovány autorovi *Íliady* a *Odysseie*. Je to právě Nietzsche, který homérský epos řadí do okruhu apollinského. V *Apollónovi* jsou tyto „vznešené“ tendence umocněny celkovou hudební strukturou, mezi jejíž charakteristické znaky náleží diatonický (pandiatonický) modus a táhlé melodie; v této době (na konci 20. let) je Stravinskij zaujat melodickým tahem smyčců, což je patrné též v baletu *Polibek víly*, který vzniká ve stejném roce jako *Apollón* (1928). Táhlé melodie smyčců kontrastují s jejich předchozím pojetím jako nástrojů rytmických a jsou příznačné pro skladatelovy kompozice, jež vycházejí z apollinských principů. Tato jednotná stylová linie baletu je nepatrně narušena v *Codě* (Apollón a múzy), kde oživení přináší synkopické rytmy a přesun metrických akcentů.

Apollinská důstojnost je v *Persefoně* rozvedena směrem k melancholichnosti a elegičnosti, což je dáno určitou monotónností metra, které je oproti *Apollónovi* méně rozmanité (převažující tempo moderato), i harmonie inklinující k mollovému modu. Nutno ovšem zdůraznit, že Stravinskij vychází z textu, který charakterizoval jako „Gidovo nedramatické vyprávění“.⁸ Tyto tendence může posílit i užití „melodeklamace“, což je volná, nenotovaná mluvená řeč, která není synchronizována s hudbou. Rytmičké oživení přináší střední část *Sarabandy*, kde dva klarinety podle autora „anticipují boogie-woogie o celých deset let“.⁹

O kontrastních částech v *Orfeovi* jsme se již vyjádřili. Dionýský živel je spjat s tancem furií (bakchantek), které Orfea nenávidí a přinášejí mu záhubu. Zejména v posledním *Pas d'action*, kde thrácké mainady ukamenují Orfea k smrti, zvítězí Dionýsos nad Apollónem. Je zajímavé sledovat v této souvislosti prapůvodní zdroje mýtu, jak je líčí např. R. Graves.¹⁰ Podle Ovidia Orfeovu hlavu a lyru zane-

⁸ *Rozhovory s Robertem Craftem*, s. 240.

⁹ *Ibid.*, s. 241.

¹⁰ Robert Graves: *Řecké mýty*. Odeon, Praha 1982.

sl mořský proud na ostrov Lesbos – do budoucího střediska aiolské lyriky; tam se lyra znovu rozezvučela v rukou nadšených pěvců. Zkoumáme-li prapůvodní podstatu příběhu, ocitáme se uprostřed zápasu mezi kultem Dionýsa a Apollóna. Orfeus prý neprojevoval dostatečnou úctu dionýskému kultu, proto na něj rozzlobený Dionýsos v makedonském Deiu poštal menády (mainady).¹¹ Zápas mezi dvěma kulty vrcholil po pěvcově smrti, kdy jeho hlava je uložena v Dionýsově, zatímco lyra v Apollónově svatyni.

F. Nietzsche považuje dionýské umění za silnější a hlubší než apollinské, „protože má blíže k mystériu duše a je projevem života a vůle k životu“.¹² Jak na tyto protikladné tendence hledí I. Stravinskij? Zřetelnou odpověď dává v *Hudební poetice*:

„Stručně řečeno, pro jasnou výstavbu díla – pro jeho krystalizaci – je důležité, aby všechny dionýské prvky, které uvolňují tvůrčovu představivost a nechávají vzlínat živnou múzu, byly v pravý čas zroceny, než se rozohníme, a nakonec podrobeny zákonu; tak to přikazuje Apollon.“¹³

V této větě formuluje Stravinskij jednu ze základních zásad své estetiky – tendenci k řádu. Apollón krotí Dionýsa na základě pevných, přesně určených pravidel. Mezi hlavní rysy neoklasicismu patří touha po jistotě a pevném tvaru. Reaguje tak na krajní subjektivismus, který provází velkou část umění 19. století, na rozpad klasických forem v umění, ale i tradičních hodnot duchovních, na svět směřující k chaosu, jehož kulminačním bodem se stala první světová válka.

V roce 1938 vychází v holandském Haarlemu proslulá kniha Johana Huizingy *Homo ludens*. Autor v ní hledá herní principy v různých oblastech lidské činnosti, jako je zápas, válka, erotika, věda, básnictví, filosofie, umění, tanec, sport, obchod, politika atd. Především však definuje hru jako „dobrovolnou činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím 'jiného bytí', než je všední život.“¹⁴ Z pozice herních principů kritizuje 19. století, kdy prvky hravosti nahrazuje serióznost. Nevýhodou 19. století je, že samo sebe bere nesmírně vážně, což provází ztráta smyslu pro humor. Hravost však sama o sobě vážnost nevyklučuje, ta pod ní zůstává implicitně skryta. Z těchto pozic brání Huizinga rokoko, které si jako jedna z mála epoch dokázalo udržet vážnost a hravost v čisté rovnováze.¹⁵ Ve 20. století pak dochází k osvobození prvků radosti, jehož důsledkem v umění je např. návrat k předromantickým formám.

¹¹ Graves 1982, I, s. 114.

¹² Jaroslav Volek: *Kapitoly z dějin estetiky. Od antiky k počátku XX. století*. Panton, Praha 1969, s. 210.

¹³ Igor Stravinskij: *Hudební poetika. Arbor vitae*, Praha 2005, s. 60.

¹⁴ Johan Huizinga: *Homo ludens. O původu kultury ve hře*. Edice Ypsilon 13, Mladá fronta, Praha 1971, s. 33.

¹⁵ Ibid., s. 170.

Pokud Huizinga svá stanoviska shrnuje slovy, že „... pravá kultura nemůže existovat bez jistého herního obsahu, neboť kultura předpokládá jisté vlastní omezení a sebeovládání, jistou schopnost nevidět ve svých vlastních tendencích to největší a nejvyšší, zkrátka uznat, že je uzavřena uvnitř jistých, dobrovolně přijatých hranic...“,¹⁶ shrnuje tak mnohé zásady estetiky I. Stravinského, jež se ovšem formovaly o 20 let dříve, např. jeho odpor k poetice Richarda Wagnera. Herní principy, ale též prvky hravosti pronikají celou Stravinského tvorbou. Důsledkem je potlačení všední přizemnosti, ale i expresionistického vyjádření, jež je typické např. pro paralelně se rozvíjející tvorbu skladatelů 2. vídeňské školy. Stravinskij odmítá poetiku Bergova *Vojcka* a tvrdí, že vášnivé emoce, obsažené v této opeře, mohou být vyjádřeny zcela jinými, obvyklejšími, úspornými a zdrženlivými prostředky.

Hravost je obsažena v námětu mnohých skladeb Stravinského, jako je *Lišák* (Renard, 1915–1916), *Pribautki* (1914), *Kočičí ukolébavky* (1915–1916), *Tři příběhy pro děti* (1916–1917) atd. Zajímavý je motiv hry v karty jako prostředek pro vyjádření hlubšího tragického obsahu, a to nejen ve stejnojmenném baletu (*Jeux de cartes*, 1936), ale i v *Příběhu vojáka* (*L'Histoire du soldat*, 1918) nebo v opeře *Život prostopášíka* (*The Rake's Progress*, 1948–1951). Za vrchol a završení herních tendencí ve zpracování antických námětů můžeme považovat balet *Agon* (1953–1957).

Agon díky absenci tradičního scénáře – Stravinskij jej původně koncipoval jako „taneční symfonii“ – znamená posun od dějového baletu k baletu abstraktnímu. Tyto rysy do značné míry nese i o téměř třicet let starší *Apollón múságetés* (1928). Určujícím rysem baletu jsou prvky hravosti, která jako by byla z rodu Rabelaisova románu *Gargantua a Pantagruel*.¹⁷ Slovo *αγων* znamená v klasické řečtině zápas, závod (původně snad setkání). J. Huizinga ve zmíněné knize *Homo ludens* odlišuje agonální způsob boje od moderní války. Agonální boj je založen na principu hry a probíhá podle určitých pravidel. Jedná se např. o rytířský způsob boje, boje galantního, který se vyznačuje mj. projevy zdvořilosti vůči nepříteli – respektive oboustrannou výměnou zdvořilostí. Dnešní válka se však nad tento prastarý způsob zápasu povznesla; porušuje pravidla hry a je založena na principu přítel – nepřítel.¹⁸ V tomto duchu je pojat i balet Stravinského, jehož námětem je soutěž – agon mezi bohy. V různých choreografických kombinacích se tu „utkává“ 12 tanečníků a tanečnic; vzájemně též mezi sebou soupeří hudební nástroje, a to na základě koncertantního principu, který Stravinskij odvozuje z hudby předromantické (např. *Braniborských koncertů* J. S. Bacha) a který se poprvé výrazně uplatnil formou koncerta grossa ve vokálním baletu *Pulcinella* (1919–1920).

¹⁶ Ibid., s. 191.

¹⁷ Louis Andriessen – Elmer Schönberger: *The Apollonian Clockwork. On Stravinsky*. Oxford University Press, Oxford – New York 1989, s. 214.

¹⁸ Huizinga 1971, s. 190.

K tematice hravosti v řeckých baletech snad můžeme ještě doplnit vnější okolnost: Stravinskij oslavil své osmdesáté narozeniny uvedením všech tří baletů – *Apollón*, *Orfeus* a *Agon* – v choreografii Balanchinově.

Nyní věnujme pozornost tomu, jaké formální prostředky volí Stravinskij pro zpracování starořeckých námětů, a to v oblasti metrické, taneční a hudební. Uplatňuje se tu další důležitý princip neoklasicistní estetiky, kterým je metoda práce s modelem. Nejedná se o žádné novum, termín formuloval již v 18. století Johann Mattheson (1681–1764). Tato metoda je odpradáva typická pro oblast výtvarného umění, architektury, literatury, ale i hudby. Část avantgardy první poloviny 20. století ji však staví do protikladu s tendencemi století romantického, které za každou cenu usilovalo o individualitu a originalitu. Zatímco mnozí umělci romantičtí se snažili ve svých dílech odlišit od ostatních a smysl hledají v neustálém experimentování, Stravinskij, Hindemith nebo Picasso a mnozí další se v době rozpadu tradičních evropských hodnot hlásí k univerzální kulturní tradici. Metoda modelu nespočívá ve stylizaci, ale v nanášení nových vrstev na původní předlohu. Jinými slovy Bach, Beethoven, Vivaldi aj. se podrobují komentáři současného umělce. Stravinskij se např. v *Králi Oidipovi* nesnaží napodobit „ducha“ antiky, vyvolat atmosféru či kolorit pradávnej epochy, nýbrž usiluje o nový pohled na původní námět. V hudbě ta činí pomocí deformace základního materiálu, jeho parodie, ironizace apod. Pokud vedle sebe v rámci zhudebnění antických námětů stavíme linii apollinskou a dionýskou, můžeme k nim snad doplnit též linii parodickou – respektive parodii apollinského principu. Představují ji scény v blázinci v závěru opery *Život prostopášníkův*. Hrdina zešílí a proměňuje se v Adónise, svou milou pak nazývá Venuší. Ve svých představách sedí na rozkvetlé louce, sbor nymf a pastýřů se transformuje ve sbor bláznů. (Podobnou parodii apollinské tematiky provedl již Offenbach.)

Typickým rysem pro Stravinského zpracování nejen antických námětů je „polystylový“ přístup k originálu, tzn. že v jedné skladbě se pojí stylové vrstvy převzaté z různých epoch a od různých autorů. Týká se to metra, tance i hudebních forem.

Stravinskij se nemohl inspirovat původní starořeckou hudbou, neboť ta se – až na několik méně významných zápisů z období helénistického – nezachovala. Do struktury jeho hudebního jazyka však proniká původní řecká metrika, která se často pojí s prvky poezie období francouzského klasicismu.

Balet *Apollón Músagetés* je v mnohém pojat jako hold Francii 17. století (zatímco *Život prostopášníka* odkazuje k Anglii století následujícího). Zároveň se však jedná o poctu řeckému konceptu jednoty hudby, tance, malířství a poezie. Je to mj. vliv veršů, který určoval metrickou strukturu hudby. Sám autor k tomu poznamenává, že „hlavním tématem Apollóna je hudební stavba veršů“.¹⁹ Základním metrem baletu je jamb – jednotlivé tance jsou variacemi na jambické schéma. Toto metrum se ovšem blíží tzv. stile patetico (tečkovanému rytmu), jak

¹⁹ *Rozhovory s Robertem Craftem*, s. 236.

jej uzákonil Jean-Baptiste Lully; dochází tak k symbolickému spojení starořeckého principu s důležitým výrazovým prostředkem hudby francouzského klasicismu. Dalším metrickým zdrojem je alexandrin, který dovádí k dokonalosti např. Boielau – připomeňme však, že je to též verš Puškinův, k němuž se Stravinskij ve své tvorbě přihlásil vícekrát.

Orfeus je po metrické stránce méně výrazný než *Apollón*, což přiznává i skladatel, který dvacet let po premiéře kritizuje jednotvárnost metrického pohybu, rytmickou rozmazanost atd. Za zmínku však stojí užití řeckých modů, frygického a dórského, v úvodu.

V *Apollónovi* se Stravinskij vrací ke klasickým tanečním formám, jako je *Pas de deux* nebo *Pas d'action*. I v této rovině se projevuje tendence k řádu jako jeden z charakteristických rysů neoklasicistní filosofie. Pro dřívější pojetí tanců u Igora Stravinského, které je vyhoceno např. v *Příběhu vojáka* (1918), je charakteristická grotesknost, ironizace, karikatura. Tance jako tango, valčík nebo ragtime jsou deformovány a jejich typické rysy jsou přehnány do krajnosti. Je tak demaskována přízemnost původního modelu, zatímco romantikové se naopak snažili původní banální strukturu zakrýt tím, že tance poetizovali. V *Apollónovi* tanec získává opět svůj poetický a lyrický charakter, což je dáno též instrumentací, kdy Stravinskij objevuje kouzlo smyčců. Od této doby (1928) je zaujat melodickým tahem smyčců, které měly dříve (s výjimkou např. *Pulcinelly*, 1920) charakter rytmický. Tanec a vůbec pohyb (mouvement) je tu chápán nikoliv jako vyjádření subjektivních pocitů, ale jako obecný nadindividuální výraz životních procesů; atributy apollinského principu jsou svátečnost a elegance.

Klasické tance se objevují též v *Orfeovi*, který má oproti *Apollónovi* posilnou složku dějovou. Ve sledu dvanácti výstupů se nacházejí tance sólové (*air de danse*), v nichž vystupuje titulní postava, po vzoru barokních árií doprovázená sólovým nástrojem – koncertantní harfou a hobojem. Vedle nich nacházíme dueta (*pas de deux*) a tance dějové pro baletní soubor (*pas d'action*).

Nejzajímavější situace v užití „klasických“ tanečních forem nastává v baletu *Agon*. Starověký princip agonálního zápasu (soutěže) je totiž představen dvěma odlišnými typy tanců. Střídají se tance 19. století s tanci renesančními. (V tomto případě narážíme na tradiční terminologickou nepřesnost, kdy balet 19. století bývá označován jako „klasický“ – je však v podstatě romantický; termín „klasický balet /tanec/“ by se pak hodil lépe pro taneční umění doby předromantické.)

Renesanční vrstvu 16. a 17. století nacházíme v prvním a druhém *Pas de trois*. *Pas de trois* č. 1 obsahuje *Sarabande* a *Galliarde*, č. 2 pak *Bransle Gay* (*Bransle simple*) a *Bransle de Poitou* (*Bransle Double*). Stravinskij se tu pravděpodobně inspiroval tabulkou tanců, která je obsažena v Mersennově traktátu *Harmonie Universelle* (Paris 1636–1637), případně též Arbeauovou učebnicí tance, *Orchésographie* (1589). Závěrečnou část baletu naopak tvoří romantické *Grand pas de deux* s mužským a ženským sólem, ukončené *Codou*; mužský tanec doprovázejí lesní rohy, zatímco ženský flétny.

Pro pozdní tvorbu Igora Stravinského je příznačné, že se od sebe maximálně časově vzdalují jednotlivé stylové vrstvy, které užívá jako model. Čím je skladatel starší, tím více hledá předklasicistní inspirace v ranějších obdobích evropské hudby. V 50. letech objevuje Stravinskij kouzlo renesančního *ricercaru*, vstřebává techniku Gesualda, Monteverdiho, Gabrieliho aj. Na druhé straně však studuje také principy seriální kompozice, kdy kolem roku 1952 objevuje Weberna, nevyhýbá se ovšem ani vlivům mladé nastupující generace, např. Pierra Bouleze.

V baletu *Apollón Músagetés* se dá hovořit o jednotě hudby, námětu a tance. Antické Řecko je tu pojato v duchu francouzského klasicismu 17. století, který symbolizují např. Racine nebo Poussin. Jak jsme poznamenali výše, řecký jamb se kloubí s francouzským alexandrinem. Jako hudební model pak figuruje Lully, kdy již úvodní scéna zřetelně vychází z lullyovské ouvertury. Podobné „francouzské“ rysy nalezneme též v *Persefoně*, která je ovlivněna francouzskou operou 18. století – snad Gluckem. Tady ovšem nutno podotknout, že námět zpracoval André Gide, Stravinského soupeřník.

Naopak *Agon* je typickým příkladem poetiky pozdního Stravinského. Antický mýtus je zpracován soudobou avantgardní kompoziční technikou – do hry vstupuje serialismus inspirovaný Antonem Webernem. Pradávný mýtus je přenesen do moderního světa a interpretován současným pohledem podobně, jako je tomu v Joyceově *Odysseovi*. Seriální technika je užita i pro renesanční tance, jejichž původní charakter je podtržen užitím neobvyklých nástrojů, jako je mandolína, xylofon, kastaněty nebo tamtamy. Vzniká tak napětí mezi odlišnými stylovými vrstvami, ale též jakýsi dvojitý komentář: antický námět je zobrazen formami klasického baletu a zároveň avantgardní kompoziční technikou 20. století.

Proniknutí serialismu do díla je zajímavé vzhledem k jeho genezi. Práce na baletu začala v roce 1953. Poté ji skladatel přerušil, aby se věnoval jiným kompozicím, např. *In memoriam Dylan Thomas*, *Canticum sacrum*, *Vom Himmel hoch*. Balet dokončil v roce 1957. Následkem tohoto vývoje je část díla psána ještě předseriálním způsobem, zatímco do některých partií pronikají prvky seriální. Dvanáctitónová řada je poprvé užita v *Codě* u prvního *Pas de trois* – podotkáme že název „coda“ se tradičně vyskytuje spíše jako poslední tanec v pozdějším vývoji klasického baletu. Toto označení v sobě skrývá určité napětí, neboť se vlastně nejedná o závěr, nýbrž o začátek Stravinského práce s dodekafonií (1954). Ostinátní základ této části tvoří dvanáct tónů, které jsou hrány v striktním mechanickém tempu. Do toho vpadá houslové sólo s italskou gigue. Dvanáctitónová technika je tak karikována (zajímavé je přirovnání k Webernovi hrajícímu na housle);²⁰ tuto metodu parodie však známe např. z již zmíněného přístupu Stravinského k užitkovým tancům.

Těmito několika poznámkami jsme se pokusili vřadit tvorbu Igora Stravinského do vývoje dionýského a apollinského principu, jak je formuloval F. Nietzsche. Konstatujeme na závěr, že u Stravinského se objevují oba póly – plnokrevné proží-

²⁰ *The Apollonian Clockwork*, s. 214.

vání života (Dionýsos) i sváteční vnímání bytí (Apollón). Oba fenomény vytvářejí mezi sebou napětí, ale též symbiózu – jeden nemůže existovat bez druhého.

SUMMARY

Among various Igor Stravinsky's styles there are several compositions inspired by ancient mythology like opera-oratorio *Oedipus rex* (1927), ballets *Apollo* (1928), *Orpheus* (1947), *Agon* (1957) or melodrama *Persephone* (1934). According to Friedrich Nietzsche (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872) the way of setting these themes to music can be divided into Apollonian and Dionysian one. These antithetical elements appear not only in Stravinsky's Greek works but also in many of his other compositions.

Dionysian principle is characterized by passion and mystery whereas harmony, peace and clarity are Apollonian attributes. *The Wedding*, *The Rite of Spring* and *Oedipus rex* represent the former, *Apollo*, *Orpheus*, *Persephone* etc. are typical for the latter style. Apollonian philosophy is associated with Stravinsky's poetics and its tendency to order, rules, objectivity. However, the situation is not as easy. These principles co-exist in one work creating both tension and harmony.