

## Úvod

Tato práce si klade za cíl shrnout informace o současném stavu symfonického díla brněnského skladatele Františka Gregora Emmerta. Po estetickém a životopisném nástinu jeho osobnosti následují podrobnější rozboru dvou jeho symfonií z různých časových období a na konci práce jsou v jakémsi katalogu uvedeny a v některých případech komentovány všechny v současné době hotové skladatelovy symfonické práce. Vzhledem k chudobě jiných zdrojů jsem vycházel především z rozhovorů se samotným Emmertem, další dílčí prameny uvádím v příloze.

Dosavadních 23 symfonií Františka Emmerta představuje dnes v hudebním světě stále ještě nepoznanou krajinu. Jejich ne-provozování je bez diskuse velkým dluhem, ale je také příkladem v němž se zrcadlí osud úsilí celých generací skladatelů umělé hudby narozených v období přibližně vymezeném světovými válkami. Takřka jako výsměch zde funguje časově souběžný barthésovsko/blanchotovský filozoficko-literární koncept „smrti autora“ a „smrti jazyka“, neboť jeho paralelou se tu pro řadu nepodbízejících se či přímo nezaprodaných skladatelů a jejich děl ve výsledku stává smrt původně metaforická, odkazující k ne-hodnotě „umělectví“ tváří v tvář věčnosti, spíš „pohřbením za živa“.

Je zajímavé se zamyslet nad souběžností idealismu některých Emmertových orchestrálních obsazení či sazeb, s idealismem v jeho povaze. Není to nic nelogického, protože každé opravdové dílo je se svým autorem srostlé, dokonce si musíme klást otázku, zda dílo, dokud se od autora neoddělí, lze plně vnímat bez „rozkladu jeho světla“ krystalem autorovy osobnosti. V té chvíli se ovšem vynoří sporná otázka, kdy se dílo stává na autorovi nezávislým, kdy začíná žít vlastní život: je to už po jeho dokončení? Anebo po jeho prezentaci před veřejností? Anebo se tak děje až po fyzické smrti autora?

Vladimír Holan formuluje v závěru svého *Prvního testamentu* předpoklad, který myslím vystihuje Emmertův postoj, východisko tohoto pro mnohé kruciálního problému, který leckdy pokříví, anebo alespoň řídí ne jeden umělecký životní osud: „*A marně zvem po celý věk / v svá hnutí stádně nebezpečná / mír bez míry... Jako bys řek: / mír bez matečných louhů Věčna... / My, kteří kdysi vzlétali / a znali vztlak i podnebesí, / hledání sov a krásu kdesi - : / teď bez proroků, kteří děsí / a s nimiž jsme se střetali / chcem budovat, co nás jen slaví... / Jenomže sama země praví: / **Bez ryzí transcendentály / se žádná stavba nedostaví, / nikdy, ach nikdy nedostaví.**“ (zvýraznil V.D). To, že se Emmert zřiká „*míru bez matečných louhů věčna*“, že vždy čas od času, ne bez pochybností o své oprávněnosti, odmítá nominace do vysokoškolských funkcí, že nikdy nebyl „na čele“ a to, co si lze při jisté míře neznalosti jeho povahy splést se slabostí, je jeho životní volba: od poloviny sedmdesátých let, kdy se aktivně „vrátil k víře“ je jeho život nesen „*nejvyšší myslitelnou intenzitou*“ (1) tvorby. Emmert žije hudbou víc než čímkoliv jiným. Mezi míru transcendence Emmertova skladebného díla, míru, kterou nepřímou požaduje Holan jako podmínku k vytvoření jakékoliv stavby, a mezi míru prožívání nadskutečného v Emmertově životě se může položit rovnítko. Ať jsou oba tyto přesahy smyslové oblasti jeho světa jakkoliv kritizovatelné, autor a jeho touha po Bohu jsou v nich vždy bez výjimky plně obsaženi.*

Emmertovy symfonické práce se již takřka dvacet let neprovádějí, ať už vinou „*nepraktičnosti*“ autora (ale nehodí se toto slovo spíš k označení obchodníka než k člověku odrážejícímu za cenu svého života svět jako fotografický materiál...?), anebo omezeností, či přímo zlovolností zástupců „*vážno-hudebního průmyslu*“ (kdy argumenty o neproveditelnosti toho kterého díla sdělují během těchto dvaceti let nejprve z důvodů ideologických a posléze z důvodů ekonomických stále tíž lidí...). Na kompaktních discích jsou jeho skladby vydány pouze jako součást profilu

některých souborů (Kantiléna), často nejde o díla prvořadá (písničky pro Divadlo na Provázku).

Emmert přitom během roků dál doplňuje řadu svých neprovedených symfonií, nestává se, pravděpodobně i díky své silné víře v Boha, zatrpklým, časem si vypěstuje vysokou míru hudební představivosti, která mu umožňuje obejít se bez sluchové kontroly orchestru (o sladkosti „slávy“ nemluvě), svou práci *směřuje do transcendentna*. Při rozhovorech s ním si člověk uvědomí hloubku víry a odevzdání autora, jehož vyrovnání se s nezájmem společnosti pramení z toho, že *„partitura zní už tím, že je napsaná“*.

Nejde přitom o žádné schématické naplňování forem. Všechny Emmertovy symfonie, které jsem měl možnost poznat jsou hluboce prožité osobní výpovědi, mnohdy odrážející obecný stav, leckdy jistě otřesný, všechny v sobě ale nesou i onen odlesk „velikého, věčného smíchu“, jak o něm jako o podmínce každého skutečného Díla, píše Hermann Hesse v románu *Hra skleněných perel*.



## Životopisný a estetický nástin osobnosti

Ač strávil více než polovinu svého dosavadního života v Brně, umělecky se zde rozvinul a „Brněnská skladatelská škola“ jej do jisté míry ovlivnila, svým původem František Emmert na Moravu nepatří. Je narozen 19. 5. 1940 ve Dvojhradí, okres Teplice v Čechách, tedy v nejzápadnější krajině Česka, na úpatí Krušných hor. Jeho matka Antonie, rodným jménem Kovandová, byla česka; otec, Gregor Emmert, byl německého původu - narodil se v Neubau v Bavorsku jako syn skláře. Rodiče žili v části Dvojhradí zvané Kamenný pahorek. Měli čtyři děti, František je třetí v pořadí, dva starší sourozenci však zemřeli, Emmertova mladší sestra žije ve Dvojhradí dodnes. Matka byla v domácnosti. Otec byl celý život zaměstnán v dolech, nejprve byl horníkem, později pracoval jako opravář, údržbář a řidič. Hrál v lidové kapele na housle a na trubku, měl podle svědectví Františka Emmerta přehled o dějinách hudby a vlastní kritický názor a to i na modernu. Získával ho především poslechem rozhlasu a četbou tisku.

Emmert jako dítě prodělal ve čtyřech letech zápal plic a v šesti záškrt, který se podepsal na jeho zdraví a křehké tělesné konstituci. Zúžený hrtan způsobuje dodnes charakteristicky „pianissimový“ proud jeho řeči, ke kterému se druží skladatelova ostýchavost mluvit na veřejnosti.

Koncem května 1945 zažil Emmert takzvaný „divoký odsun“ německého etnika z pohraničí; vzpomíná na něj jako na projev pudové, necílené nenávisti, která nečiní rozdíl mezi viníky a oběťmi, ale drtí vše na co dosáhne. Díky šťastné náhodě se rodina mohla vzápětí vrátit zpět – němečtí pohraničníci umožnili „za čárou“ návrat. Další represe nešly již tak daleko, aby se rodina musela stěhovat.

Později zdevastované „*Krajiny Krušných hor*“ (název *17. symfonie*), zůstaly v Emmertovy hluboce vepsané. Často se objevují, ať už jako náměty či dílčí

motivy jeho symfonií, občas se vynoří při vzpomínkách na dětství; rodný dům ve Dvojhradí je ostatně stále vlastnictvím rodiny, Emmert tu trávil podstatnou část léta, většinou manuálními pracemi na jeho opravách.

Jako chlapec hrál František Emmert na akordeon, ve čtrnácti letech (1954) vstupuje na vyšší hudebně pedagogickou školu v Praze, kde se věnuje studiu hry na klavír. Po dvou letech (1956) pokračuje ve studiu klavírní hry na konzervatoři tamtéž, v posledním ročníku (1961) začíná navštěvovat hodiny kompozice u Jana Zdeňka Bartoše.

Po nepřijetí na pražskou HAMU odchází Emmert do Brna, kde se po počátečních peripetiích s odvoláním stává prvním žákem Jana Kapra, „odsunutého“ tehdy z Prahy. Od té chvíle se jeho život nese ve znamení prudkého rozvoje tvůrčích sil a vstřebávání nových myšlenek. Uvědomíme si to už při srovnání jeho první skladby psané na JAMU, „*Tamango*“ pro smyčce a tympány z roku 1962, psané ještě v novoromantickém chromaticizujícím slohu, s *První symfonií* z roku 1965, psané v rastrové notaci s použitím prvků jazyka „Nové hudby“.

V roce 1965 nastupuje Emmert základní vojenskou službu u protiletadlového dělostřelectva v Brně.

Po jejím skončení, v roce 1967, je přijat jako aspirant k navazujícímu studiu na JAMU, jeho školitelem se stává Miloslav Ištvan, osobnost zcela opačné povahy i tvůrčího založení, vůdčí typ, „dědic janáčkovské tradice“, skladatel, který ovlivní svými názory a díly celou generaci brněnských skladatelů. O vztahu Emmerta a Miloslava Ištvana se lze alespoň z rozhovorů s prvním z nich domýšlet jeho povahu. Byl to vztah kolegiální i kritický, z Ištvanovy strany kritický leckdy nepokrytě v diskusích, z Emmertovy spíše odlišným skladebným vymezením se. Na druhou stranu vzpomíná František Emmert na vysokou míru vzájemného respektu, který se projevoval jak v ochranném postoji staršího, a ve vztahu ke světu

silnějšího Ištvana, tak ve vzájemném oceňování originality některých výbojů (Emmertův *5. kvartet, Requiem, II. symfonie, VII. symfonie, VIII. symfonie*, Ištvanovy skladby *Shakespearovské variace, Hry, Tempus irae*, komorní hudba).

Jako „ne-Břňák“ německého původu a nestraník to ovšem neměl Emmert vždy lehké. Situace se pro něj ještě zkomplikovala po sovětské invazi v roce 1968. Ocítl se tehdy v určité izolaci, která pramenila z jeho dodnes přetrvávající neschopnosti „spojit se s kýmkoliv proti někomu“ (dostatečným příkladem tohoto je i nezapojování se do takřka žádných skladatelských skupin či spolků s výjimkou Umělecké besedy). Emmert tedy tehdy nezaujal ani kritický postoj demokraticky smýšlejících, „Pražským jarem 1968“ revolučně naladěných, „osmašedesátníků“, kteří začali být navíc postupně umlčováni, nehodlal se však zařadit ani mezi nově nastupující „šedou“ garnituru normalizátorů. Přibližně od druhé půlky sedmdesátých let řeší Emmert tento rozštěp velkým zniterněním a znovuobráněním se ke katolické víře, již je dodnes, přes liberálnost svých názorů, věrný.

Na počátku sedmdesátých let se udál ještě jeden určující moment Emmertovy životní cesty – v roce 1972 uzavírá sňatek s Bohdanou Kvapilovou, roku 1973 přichází na svět jejich první dcera Dana, roku 1974 syn František a dále následují v roce 1976 Markéta, 1981 Antonie, 1983 Václav, 1986 Magdaléna a v roce 1988 poslední dcera Terezie. Na tomto výčtu si logicky uvědomíme hlavní směr, kterým se ubíralo dvacet let všedního Emmertova života. Nejprve v malém bytě, takřka na hranici sociální bídy, později alespoň v rozměry snesitelnějším 4+1 na panelovém sídlišti v Brně-Bohunicích, vznikaly vedle této „životní reality“ nejdůležitější Emmertovy kompozice. Pokud se dále zamyslíme nad okolnostmi díky kterým mohl Emmert vytvořit tato díla, musíme se hluboce sklonit především před silou jeho ženy, která na sebe do jisté míry musela

vzít břemeno péče o děti. Její volba přitom musela být řízena nejenom láskou k nim a ke svému muži, ale také vědomím, co v partiturách vzniká a velikou vírou v hodnotu toho, což je o to pozoruhodnější, protože nemá hudební vzdělání a pracuje jako zdravotní sestra. Emmertově manželce je věnována *15. symfonie*, jejíž rozbor uvádím níže. Ostatní Emmertovy dcery následovaly v povolání matku, výjimkou je Magdaléna, která je vyučenou cukrářkou. Syn František vystudoval historii a je úspěšným spisovatelem knih na pomezí fikce a historie nedávno minulé; čerpá především z témat 2. světové války. Syn Václav je v současnosti pro svůj zdravotní stav v invalidním důchodu.

V první polovině sedmdesátých let se Františku Emmertovi přes dobu normalizační šedi provedou některá větší díla, která znamenají jak první podstatná profesní zadostiučinění, tak leckdy zdrcující kritiky. Miloš Štědroň ve svém článku „*Jak mi zní...*“ (Opus Musicum 90/6, str. 183 – 185) píše o české hudbě počátku sedmdesátých let toto: „*Rychle opouštěný modernismus 60. let nahrazovala proklamovaná syntéza, která se ovšem stylově rozplývala. Ona vizualita této doby, která se jakoby styděla za avantgardnost a experimentální pozice, vyhovoval některým impresivně založeným tvůrcům. František Emmert byl jedním z nich. Zde je tedy zdánlivá spojnice Emmertovy tvorby s první polovinou 70. let...*“

Kritiky na některá Emmertova díla té doby byly vedeny jak z pozic autorů a estetiky, které charakterizuje předchozí citát, tak vyšly z nevráživosti zastánců tzv. „Nové hudby“. Emmert v té době přehodnocuje svůj skladebný styl i umělecké postoje, v českém prostředí svým dílem první půle sedmdesátých let předznamenává hnutí „postmoderny“ v jeho aspektech historizmu a Nové romantiky. Typickým příkladem je repertoárový kus *Vánočního oratoria* na texty ze *Steyerova zpěvníku* (1971), anebo Vokální symfonie *Sluneční země* (1972) na slova vietnamské poezie. Obě tato díla byla pro svou působivost vysoce úspěšná u hudební veřejnosti,

zatímco odborná kritika je velmi nelaskavě interpretovala jako díla na objednávku, „na kšeft“, anebo rovnou označila za kýč. Ze své zkušenosti mohu říci, že Emmert v žádném případě není konjunkturalistou! Pokud se někdy hudebně anebo názorově mýlí (což ale není případ těchto dvou děl), je to důsledkem jeho přesvědčení a zcela v intencích jeho lidství. Spíše by se dalo uvažovat o jeho „nepoplatnost době“, kterou zmiňuje ve svém článku Miloš Štědroň (2, 6), a kterou lze chápat i tak, že by se Emmertovi lépe žilo v jiném století než ve dvacátém. Další věc, jejímž důsledkem by mohla vzniknout koexistence hudby tak přímočaré a prosté jako ve zmiňovaných dvou skladbách s hudbou tak náročnou a složitou, jakou představují například Emmertovy symfonie *Důl Nelson III* anebo „*Sedmá*“, je specifický druh polystylovosti, u kterého si ale musíme odmyslet přívlastek „apolinskosti“ vzniklý do jisté míry jeho spojováním s *Concerti Grossi* Alfreda Schnittkeho. Emmert se při svých stylových vybočeních obrací spíše k odkazu romantickému (akordika), anebo k období vrcholné Ars Nova (Machaut) či ranému baroku (Matěj Steyer).

Emmertovy symfonie se stylově ani námětově nevyčerpávají ani s dosavadní triadvacítkou (přičemž ovšem jejich estetická základna zůstává tatáž, pouze lehce obměňovaná). Jejich proměnlivost obsazení (od komorního tělesa až po monstrózní orchestr s varhanami, vokálním partem a užitím elektroniky) a durata (od 15 do 100 minut) tomu napomáhají. Myslím si ale, že hlavním důvodem stálého Emmertova obrozování se je jeho naprostá otevřenost **dobru**, ať už v jakékoliv tvářnosti. Pomalu již třetí generace adeptů kompozice přichází, pokud projeví zájem, do styku s jeho symfonickou tvorbou a jejich estetické názory a „ducha doby“ Emmert na oplátku vstřebává a přejímá pro sebe. Pokud se v prvních pěti symfoniích z přelomu šedesátých a sedmdesátých let můžeme setkat s názvuky stylu „Nové hudby“ a v dalších například s postmoderním proudem Nové romantiky, obohacují se tyto na přelomu tisíciletí díky vstřebávání nových podnětů redukcionistickými tendencemi (průzračné písňové cykly na slova



sv. Terezie z Lisieux). Nikdy však hudba neztrácí nic z Emmertovy autorské poznatelnosti. Co se týče nynějšího okruhu studentů pohybujících se kolem Emmerta, jde při vzájemných diskuzích například o znovuotevření problému hudebního symbolismu a secese.

Okruhy témat Emmertových symfonií přecházejí po okouzlených obrazech prvních (*Mexiko*) ke složitější „reportážní“ (3) reflexi leckdy tragických událostí (*Zvony všehomíra (V. symfonie, „Důl Nelson III“*). Tato tematika i pohled na skutečnost má podle mne hodně společného s metaforickou koncepcí pozdních symfonií Emmertova učitele Jana Kapra. Tragická událost utonutí dětí při havárii přívozu na řece Dyji ve třicátých letech minulého století (Jan Kapr - *10. symfonie „Lanžhotská“*) svou přízračností postihuje i neštěstí osudu Kapra jako celoživotně ochrnutého člověka, který se do lužních lesů tamní krajiny nikdy nepodíval. Podobně Emmert staví proti sobě ve své *V. symfonii, „Důl Nelson III“* tragédii krušnohorských horníků z třicátých let dvacátého století z nichž 141 zůstalo mrtvo pod sesuvem půdy, s mytologématem „vnitřního dolu“, v němž se zvuková slitina důlních zvuků rovná „*Písni revíru*“ (3.věta), bolestnému skřípotu duše narážející o jednotlivá vybočení na své cestě ke spáse či temnotě. V dalších symfoniích jsou náměty velmi často obráceny k biblické tematice a to jak v rovině abstraktnější (*10. symfonie „Euangelion“*), tak přímo jako portréty novozákonních postav (Veronika ve 12. symfonii., sv. Josef ve 20. symfonii). Tato tendence vrcholí v monumentální symfonické pentalogii tvořené symfoniemi 18 („*8. zastavení křížové cesty – Pláč žen nad Ježíšem*“), 19 („*Šimon z Kyrény*“), 20 („*Tři noci sv. Josefa*“), 21 („*Pieta*“), 23 („*Věčný Jeruzalém*“)

Emmertův symfonický skladebný styl je do značné míry popsán v oponentském posudku k jeho docentuře od Miloše Štědrně (1), jehož část zde cituji: „*Ovládá s mahlerovskou pohyblivostí obrovské orchestrální masy, je patrně jedním z našich nejmobilnějších skladatelů pokud jde*

*o duktus a zmocňování se plochy a prostoru.“ A dále: „Komplikovanost rytmická a barevná jde často k biformě a triformě a k nesmírným nárokům na zvukovou představivost. Jindy je zase použito tektonické miniatury, do níž je zhuštěna a zkoncentrována po způsobu expresionistů matérie z hodinové téměř skladby..“*

Co se kritického zhodnocení Emmertovy skladebné techniky týče, nalezneme jej v knize Jaromíra Havlíka „Česká symfonie 1950 -1985“ (3) v poznámce k vyznění V. symfonie: *„Monumentalizační tendence má forma i výraz: projevuje se zde místy i jistá pompéznost zvuku se sklony k přehnané extenzitě, která by v některých okamžicích mohla být cítěna jako samoučelná. Výchozí hudební materiál díla je neobyčejně bohatý, různorodý, autor používá i mikrointervalové struktury čtvrttónové a šestinotónové. Sjednotit a sémanticky hierarchizovat takto pojatý materiál je věc mimořádně obtížná: míra rozdílnosti v díle poněkud převažuje nad mírou identity, třebaže jednotlivé věty jsou propojeny jednotící ideou – ta je však prvořadě mimohudební povahy.“*

Emmert je mistrem kontemplativní melodie, která se vlní, dospívá k jednotlivým vrcholům a odeznívá, aniž bychom měli pocit únavy materiálu. To je také jeden z parametrů, který mu umožňuje vyjadřovat se na značně dlouhých plochách.

Dalším znakem zralé Emmertovy hudby bývá jakési obrácení zvukového spektra přirozené harmonické řady tónů v orchestrální sazbě. Zatímco se v alikvotní řadě rozestupy mezi tóny rovnoměrně zmenšují směrem nahoru, u Emmerta je velmi často přítomný klastrový základ v hluboké poloze a nad ním se teprve vzpínají čisté souzvučky.

Výrazným znakem Emmertových partitur je užívání „romantických“ alterovaných souzvučků, pro které byl, zejména v počátcích své tvůrčí dráhy, nejednou ostře kritizován. Dnes, po odstoupení z pozic radikálně ne-

harmonického modernismu, lze vidět, že jen málokdy užíval skladatel ve svých partiturách (přinejmenším do poloviny osmdesátých let) alterované akordy způsobem odhalujícím romantické cítění, které v něm ovšem je. Alterované akordy septakordy mají ve většině užití ve skladbách z té doby původ modální, anebo fungují jako prodleva, vytrženy z okolního vertikálního dění. Často bývají navíc zahušťovány, a to i čtvrttóny. O původu druhu těchto akordů v Emmertových skladbách si dovoluji vyslovit domněnku, že jde o „německého ducha“ části jeho povahy, blízký svou hlubokomyslností a skladebnou komplexitou světu Wagnerovu, ale také negermánskému světu lyrika Josefa Suka anebo Alexandra Skrjabinina.

Emmert patří, jak už bylo zmíněno, také k autorům, kteří ve svých dílech užívají čtvrttóny. Tato technika obyčejně značně omezuje a ztěžuje provádění a pochopení skladeb, zvláště když bývá užitá jen samoučelně, anebo posléze špatně interpretována. V partiturách Emmerta se čtvrttóny a menší intervaly objevují od konce šedesátých let (*Pět písní na Otokara Březinu* - 1969) a postupně na sebe s naprostou samozřejmostí berou úlohu barevného parametru.

Jako poslední, neopominutelnou součást Emmertovy osobnosti musím zmínit jeho činnost pedagogickou, kterou znám také z vlastní zkušenosti - protože jsem jeho studentem už pět let a mohu na sobě dostatečně pociťovat její působení. Zvláštním a nelaskavým úkolem pro mne v této práci je i nutnost vyvarovat se leckde apologetiky, ale musím říct, že mne v tomto případě nebude nijak zvláště mrzet, pokud nebudu úspěšný.

Přišel jsem do Emmertovy třídy náhodou, po trojím nepřijetí na pražskou HAMU, kam jsem nebyl přijat pro nedostatek talentu. Byl jsem proto i po přijetí na JAMU ještě notně zakřiknutý, k čemuž se připojila i zkušenost nového, neznámého města. Při jednom z prvních bližších kontaktů mi Emmert popsal, jak na počátku svého studia měl, pro autismus svého druhu,

problém proplést se ulicemi na cestě do školy zrovna tak jako já a musel si během cesty několikrát „odpočinout“ v průchodech...

Co se Emmertovy pedagogické metody týče, mohu ji myslím označit jako „odrážení“. Myslím tím to, co leckteří studenti mylně chápou jako přílišnou dobrotu, anebo pasivitu. Tím, že se František Emmert vyjadřuje pouze k úspěšně zvládnutým aspektům posuzovaných kompozičních pokusů, anebo nevyslovuje dokonce žádný soud, nechává vyrůst prostor ve svém studentovi. Tento prostor funguje nejprve trochu jako měchýř u ryb: totiž drží tělo a ustrojení v rovné poloze, zabraňuje křivení růstu, ale posléze v něm krom tohoto má možnost prořezat se osten vlastní sebekritiky, takže dotyčný může skrze Emmertův pohled velmi dobře spatřit vlastní nespokojenost s tou kterou nedotažeností. Je pravda, že Emmert neudílí estetické rady, ani se nesnaží nikoho získat „pro svůj způsob“. Při jeho absolutně nenásilné a neomezující povaze se za čtyřicet let jeho pedagogického působení našlo hodně těch, kteří se s ním naprosto minuli. U svých kolegů si pro svou laskavost vysloužil přezdívku „ochránce chudých“... Vnitřní logika jeho jednání způsobuje i to, že na kompozičních seminářích vždy sedá mezi studenty a projevuje hlubokou nedůvěru vůči sebe-ustanoveným autoritám, což může být někým vykládáno jako nelobajálnost.

### **Rozbor *Sedmé symfonie* Františka Emmerta**

Než přistoupím k analýze, nejprve *Sedmé symfonie* Františka Emmerta, rád bych ještě ocitoval názor Igora Stravinského z jeho knihy *Rozhovory s Robertem Craftem* (Supraphon, Praha, 1967):

**„...hudba je nadosobní a nadsutečná, a jako taková se vymyká jakémukoliv verbálnímu výkladu a verbálnímu popisu.“**

Chtěl bych tím demonstrovat nedůvěru (podloženou názorem skutečné osobnosti) vůči tomu opisovat slovy hudbu, která by měla spíše znít.

#### ***Okolnosti vzniku, celkový rozvrh***

*Sedmá symfonie* vznikla v roce 1979 a její nahrávka byla pořízena Státní filharmonií Brno za řízení dr. Františka Jílka mezi 1. a 4. zářím 1981. Co se týče vnějšího ohlasu, patří tato kompozice k nejúspěšnějším Emmertovým dílům. Po třech programních symfoniích přináší sedmá několik nových prvků: co se instrumentáře týče, lze v porovnání s předchozími symfoniemi zjistit určité ořezání, oproštěnost (rozpis orchestru včetně jeho nákresu uvádím v příloze). Pouze ve smyčcích se setkáme s nestandardním prvkem: při obsazení 16, 16, 12, 12, 8 jsou v první větě v prvních i druhých houslích 1-5 soli, ve violách 2 soli, violoncellech 5 soli a kontrabasech 2 soli. (Přesný rozpis dělení smyčců v Emmertově sedmé symfonii uvádím také v příloze). Kromě toho jsou skupiny trubek a trombónů rozšířeny na pět hráčů.

Další novum: oproti předchozím je u *Sedmé symfonie* patrná jistá zastřenost významové roviny díla. Námět je pouze metaforicky opsán v italských názvech jednotlivých vět. Tak první nese název *Nocturno, melancolico dolente, consolante*, v překladu Nokturno, Zádumčivě bolestně, útěšlivě, druhá *Con agitazione, impetuosamente, fragorosamente*; Vzrušeně, útočně -

dravě - prudce, třeskně – velmi hřmotně, třetí *Pietosamente, commovente, nobilmente*, Soucitně, dojemně – tklivě – pohnutlivě - jímavě, ušlechtilé - vznešeně a poslední, čtvrtá *Ardetemente, brillante, trionfalmente, amorevolmente*, Žhavě – horoucně – ohnivě – vroucně, skvěle - zářivě, vítězně – vítězoslavně - triumfálně, láskyplně – líbezně (4). Takto složitá italská přízviska nejsou však u Emmerta ojedinělá. Užívá jich jako doplnění názvů vět už ve své předešlé, šesté symfonii *Důl Nelson III* z let 1973-74 (3). Tyto výrazy se tak stávají jedním ze znaků jeho poetiky, v tomto případě spíš „poetiky partitury“. Kritika by zněla „proč používat označení, ke kterým se leckdy speciálně musí vytvořit malý slovník, aby jim interpret rozuměl?“... argumentů pro by bylo víc: pokud pomineme ten nejsnazší, že psát názvosloví v rodném jazyce by znamenalo v případě češtiny a česky popisovaných not ústup až k základnímu hudebnímu školství, zbývá důvod, který ve své podstatě poodhaluje dvojí základní koncepci hudebního zápisu jako takového.

První, obhajovaná většinou skladatelů dvacátého století (za všechny A. Honnerger ve svých knihách esejí o hudbě), se snaží zápis zpřehlednit, použít pouze nejnnutnější posuvky a rytmiku, nechat interpreta **dohledat to co v zápise není**. Druhá linie, ke které by zjevně Emmert patřil, bere samu partituru jako „znějící“: východisko tohoto pohledu není upřeno k interpretovi, ale k transcendentnu. To že se interpret musí soustředit například na zápis ve vzdálených tóninách anebo pochopit důvody nestandardního rytmického členění, by ho mělo v ideálním případě dovést ke hře, kdy by se na zápis nemusel dívat. Stejně tak by měl poznat výrazy dokreslující celkový charakter, případně námětový okruh textové přílohy, pokud se jedná o vokální hudbu. Dalo by se říci, že tento způsob nutí **dohledat interpreta to, co v partituře JE**. Diskuse o idealismu ba utopičnosti takových tendencí v Česku a v naší době jsou věcí druhou. Navíc má tato „metoda“, způsob, určitě i svá úskalí z nichž nejostřejší spočívá jistě v samoučelnosti zápisu.

Podobné rysy „poetiky partitury“ můžeme najít ještě u o generaci mladšího brněnského skladatele Pavla Zemka - Nováka: kromě osobitých rytmických struktur (trioly a jiné náporové rytmy přes takty, násobné zápisy) jsou to (u Emmerta užívané přibližně od poloviny osmdesátých let) datace dle katolického kalendáře na koncích partitur: například u sedmnácté symfonie je připsáno: „v den svatého Leopolda 1990“. Zemek zase připisuje ke svým skladbám „*Deo Gratias!*“ (to už činil v některých svých duchovních dílech Antonín Dvořák).

V poslední době k tomu u obou přistupuje ještě jeden společný rys: nepodepisování děl. V knihovnách pak dochází k situaci, kdy je přes první stranu s malým skladatelovým písmem připsáno jeho jméno velikým tiskacím rukopisem knihovnic. V naší zdánlivě neanonymní kultuře, v níž se od dob romantismu stále stupňuje „kult autora“ by se taková reakce dala vysvětlit buď filozoficky podloženou vůlí k ne-autorství, a tak je tomu například u Petera Grahama, anebo, a to je myslím případ Emmerta i Zemka zde jde opět o ono směřování k „nadsmyslnu“: Lze si připomenout i středověké mistry, kteří takovouto anonymitou pouze „sloužili Pánu“, aniž by od světa očekávali víc než vlastní uspokojení z dobře vykonané práce.

Přestože *Sedmá symfonie* nenese na rozdíl od předchozích žádný dějový program, skrývají se dle Emmertova vyjádření za jednotlivými větami situace anebo obrazy. Jaromír Havlík ve své knize *Česká symfonie 1945 – 1980* popisuje tyto obrazy (u předešlých symfonií opravdu názvy vět) dosti výstižně jako „*poetické výroky se specifickým imaginativním nábojem*“ (3) (str. 296). Tak zde první věta je metaforické „Světlo v temnotách“, které k Emmertovi kdysi při večerní procházce se synem Františkem vysvitlo, druhá, „Aréna“ vyjadřuje v posledních třech stranách partitury Kristovu smrt (v partituře od čísla 17; viz dále), třetí věta představuje „Snímání z kříže“ a poslední, čtvrtá, „Druhý příchod Páně a Milosrdenství“.

Půdorys celé partitury má vzájemné proporce 4 – 5 – 5 – 7. Emmert popisuje svou práci s nimi jako velmi svobodný kontrapunkt součtů, kdy se může stát i to, že je řada pod sebe několikrát podložena na způsob rastru a vznikající číselné vztahy jsou uplatňovány jak ve vertikální, tak v horizontální rovině kompozice. Celkově je tedy symfonie nesena symbolikou čísla 21.

Durata *Sedmé symfonie* je Františkem Emmertem stanovena na 27 minut, nahrávka je o něco delší, má přes 35 minut.

### ***První věta***

První větu *Sedmé symfonie* shledávám vystavěnou na principu *sonátové formy*.

Věta začíná (v **oblasti prvního tématu**) položením sedmi takřka spektrálních souzvuků ve smyčcích (takty 1-20), jejichž základ, kostra (většinou kvartové konstrukce), je předsazen v harfě. V příkladu je harfový „cantus firmus“ naznačen užitím jiného typu notové hlavičky; stejně tak i značení čtvrttónů se pro jiný notační systém poněkud liší (viz dále).



Struktura těchto souzvuků je velmi složitá, analyticky by se dala popsat jako zahušťování skrzjabinovského akordu anebo zmiňované obrácení tónového spektra. Tato počáteční souzvuková plocha je v Emmertových poznámkách označována pravidelně jako „mlhovina“.



Emmert sám popisuje jejich vznik jako volný přepis Boileových grup. Nepostupoval tedy při kompozici způsobem zahušťování a rozmlžování struktury čtvrttóny, jeho postup byl opačný: od vágnosti spektrální harmonie k preferenci některých intervalů. Z užití, byť přenesených, Boileových grup plynou další dva aspekty - komplikace - jsou to jednak čtvrttóny v souzvucích použité: při jejich značení se tu bere v potaz pouze zvyšování. Značky jsou tyto: (např. vyšší C) pro notu bez posuvky a tyto pro notu s křížkem: (např. vyšší Ais)... Z logických důvodů se pak Emmert v místech se čtvrttóny béčkové enharmonice vyhnul.

Druhý problém představuje fakturace těchto úvodních souzvuků – i při hře multifonik totiž nezní všechny tóny rovnoměrně, některé mají více zrnitý charakter, jiné jsou slyšet jenom jako velice tenké. Faktura oblasti prvního tématu se proto stává stejně složitou jako samotná struktura souzvuků. Komplexita skladatelské práce se v tomto místě se projevuje v bohatství určení způsobů hry (*pizzicato* i *arco*, a to: *senza vibrato*, *sul tasto*, *sul ponticello* i *tremolo*). Tyto způsoby mají spolu s nástupy jednotlivých hlasů a spolu s již zmíněnou samotnou strukturou akordů vždy pevně určené místo, aniž by se zde ovšem použil nějaký matematický řád. U děl zralého Emmerta, jejichž zástupcem *Sedmá symfonie* je, se sice najdou stopy dodekafonního či seriálního myšlení, výsledek je ovšem vždy veden instinktem, vlastní invenčností.

Litevský skladatel Algirdas Martinaitis označuje některé své kompozice jako „*post-systémové*“ (Akademia muzyczna w Krakowie, *W kręgu muzyki Litewskiej (rozprawy, szkice i materiały pod redakcją Krzysztofa Droby.)* str. 108-115), v tom smyslu, že daný úsek vykazuje znaky uzavřeného systému, aniž by jím objektivně byl. Takový se zdá být z hlediska struktury i úvod první věty této symfonie.

Co se jeho výrazu týče, je to jakési „vedení do světa“: ne nepodobně trojímu proložení spekter na začátku *Čtvrté symfonie* Alfreda Schnittkeho (1986). U něj lze ale určit původ struktury zcela přesně: „propálením“ skrze všechny rejstříky vymezuje modální prostor, v němž se po celou dobu symfonie bude pohybovat. U Emmerta takovou svázanost nenajdeme. I to by mluvilo pro výstižnost termínu „*post-systém*“.

Další, v tomto případě zvukově velice výraznou analogii, jsem našel ještě na začátku *Čtvrté symfonie* Valentina Silvestrova (1976). Podobně jako u Emmerta tu lze hovořit o mase spektrálních harmonií, které se osobitým způsobem rozplétají do dalšího melodického tématu. Vzhledem k malému časovému odstupu obou děl lze myslím hovořit o tehdejší příbuznosti myšlenkového světa všech tří skladatelů, žijících navíc v podobné společensko – kulturní situaci.

V taktu 21 je plocha přerušena, zůstane nad ní „viset“ pikolové Gis3 zdvojené sólovým flažoletem cis na prvních houslích sólo.

Tak zde, jakoby pod zvučením elektrického zdroje, leží oblast melodického **druhého tématu**. Je specifická svým heterofonním založením; přímá melodie se nedá jednoduše abstrahovat: téma je souhrnem paralelních terciových postupů ve dvou fagotech (leckdy zde navíc vznikají příčnosti způsobené mediantními úkroky v malých terciích) a střídavě ve dvou sólových violách zdvojených na několika místech hornami.

Emmert o svých melodických tvarech hovoří jako o liniích. V těchto liniích se téměř vždy začnou vyskytovat jakési melodické podmnožiny, menší okruhy, po nichž skladatel sahá při opakování, aniž by byly totožné. Přesto, co se jejich atmosféry týče, je vždy jejich podoba rozeznatelná. Význam se přitom posune: ať už kvůli jinému „okolí“ anebo pouze kvůli době, kterou jsme od minulého zaznění urazili. Vlastně se skrze tuto technickou okliku vrací hudba (co se práce s tématem týče) ke svým klasicko/romantickým

východiskům. Stejně tak i u druhého tématu: v průběhu věty se s ním setkáváme pokaždé v jiné podobě a přitom je vždy (byť melodicky netotožné, traktované kánonicky, anebo v jiné instrumentální barvě) dobře čitelné a rozpoznatelné.

Melodiku linií bych ještě rád zmínil v souvislosti s pracemi Miloslava Ištvana, s nimiž byl Emmert blízce obeznámen a ve kterých se mimo jiné řeší i meze fragmentárnosti hudebního proudu. Jestliže Ištvan staví jednotlivá jádra tak, aby se dala navzájem volně přeskupovat, mísit a „montovat“, je tento problém u Emmerta do jisté míry vztažen právě na zmiňovanou práci s melodiemi – liniemi.

Už v taktu 28 se vrátí svět úplného začátku symfonie - s tím, že ve smyčcích nenalezneme tak bohaté dělení, je však v nich použito i trylků a navíc do celé plochy zaznívají útržky melodií z předešlého úseku. V taktu 34 se, v důsledku nepohybující se masy akordů, fakturuje a barevně proměňuje tón Fis. Je zřejmé, že se Emmert na tento důsledek neměnných akordů (v sopránovém hlasu stejný tón) zaměřil a tematizoval jej. Ve větě se s ním setkáme ještě několikrát v jiných podobách (nejmarkantnější je bisbigliando harfy v taktech 41-55 a 75-90 a pak jeho instrumentace smyčci a harfou v samotném závěru). Tento prvek můžeme určit jako příznačný pro **závěrečné téma**. S vědomím, že celá první věta pojednává o „světle v temnotě“, lze se domýšlet a představovat si tento obraz při mnoha momentech: zde se jeví jako vlnění světelného bodu – tónu, na počátku věty zas můžeme pizzicatové nástupy jednotlivých hlasů vnímat jako záblesky světla skrze temnou zvukovou deku spektra.

Od taktu 39 pak můžeme uvažovat o ploše **provedení** všech témat a prvků, nové se zde už nevyskytují. Je to však, jak uvidíme, provedení velmi bohaté. Začíná se volným kánonem terciových paralel druhého tématu, svěřeným tady dvěma fagotům a klarinetům in A. O dva takty později, v čtyřicátém

prvním, nastupuje zmíněné bisbigliando harfy jako zástupce „závěrovosti“ a je v zápětí doplněn, v taktu 42, o zopakování spektrálních souzvuků. Je zde patrné vertikální shrnutí dosavadních témat. V taktech 48-57 je druhé téma epizodicky variováno ve violoncellech spojených s flétnami. Tento úsek zmiňuji především proto, že bude v závěru provedení fungovat jako jakýsi „spouštěč katarze“.

Celý počátek provedení až do taktu 55 je přitom postaven na hluboké prodlevě subkontra E v kontrabasech.

V taktu 55 nastoupí výraznější změna. Je způsobená především prvním užitím bicích. Jde o dřevěný africký bubínek (holztrommel), který tu komplementárně doplňuje rytmickou strukturu triol v dechách, violách a hobojích. Přesto, že zde pociťujeme odlišný charakter hudby, co do materiálu se stále prolínají různé podoby violových melodií z druhého tématu.

Vyvrcholení celé této části zneklidnělé bicími přichází v taktech 70 – 75. Jde o tektonický vrchol celé věty. Ze synkopického zdržování violových melodií se zde diminucemi, rytmickým zpravidlením a tonálností okolí utvoří velice výrazný moment první věty: klavírní výtah začátku tohoto úseku uvádím:

takt 70:

The image shows a musical score for measures 70-75. The top staff is for Violini I and II, featuring a melodic line with triplets and a fermata. Below it are staves for 3 flutes, 3 oboes, and crotali. The bottom two staves are for the piano, with the left hand playing chords and the right hand playing chords with triplets. The score is in 4/4 time and A major.

violini I  
violini II

3 flutes  
3 oboes  
crotali

viola

harp  
vcl. (pizz.)  
cb. (pizz.)

Kromě výraznosti nápadu této plochy spolupůsobí i užití dalšího nestandardního bicího nástroje: kovadliny, která zpřesňuje a zaostruje nástup sordinovaných trubek v taktech 71 a dále.

Po vrcholu nastupuje velmi rozrůzněná plocha, co do polohy a výrazu spíše projasněná (jde o **reprízu** sonátové formy). Lze zde též hovořit o postupném přelítí smyčcových souzvuků z počátku do dechových registrů. Navíc jsou zde rozezněny výrazně jasné bicí (3 triangly, činel, krotaly – užití krotalů v celé symfonii je zajímavé ještě tím, že jsou pro pasáže forte předepsáni dva hráči unisono) a v harfě již zmiňované bisbigliando.

O této ploše hovořil Emmert v rozhovorech jako o zápisu alikvotních tónů „maltézského zvonu“ pražského kostela Panny Marie Pod Řetězem.

V taktu 87 přistupuje plocha epizodického charakteru ve violoncellech a flétnách, onen „spouštěč katarze“, o němž jsem hovořil o pár odstavců dříve, a je před svým přerušением v taktu 91 kulminována velmi výrazným „citováním“ závěrečného „tématu jednoho tónu“, které zde v zahuštěné, diminované podobě přednáší horny bouché, a které zde funguje jako dílčí gradace. Plocha od taktu 75 až do taktu 91 je navíc opět nesena prodlevami v base.

Katarze je pak shodná s počátkem reprízy v taktu 92 a je vytvářena jednak výraznou změnou a pročištěním barvy (pouze druhé téma – violy a fagotové paralely opět volně imitované v A klarinetech), jednak velice čistou harmonií na svém počátku. Po předešlých blýskavicích a prokmitáváním jako by se světlo v temnotě náhle ustálilo do klidného jasu. Přesto ještě během pár taktů (do devadesátého osmého) projde hudební proud dílčí kulminací, než můžeme konstatovat, že je zklidnění konečné.

### ***Druhá věta***

Druhá věta *Sedmé symfonie* v sobě nese jeden velmi specifický znak Emmertovy tvorby: jde o užití polytemp. Právě jimi se provedení leckterých skladatelových kompozic značně problematizují. Pokud je nevyepisuje pomocí ligatur, bývají zapisovány, jako právě zde, ve své „čisté“ podobě, tedy jako dvě a více temp, která se však zpravidla po určitém společném násobku taktů opět sejdou na společné těžké době. František Emmert hovoří o rozdílné emoční hodnotě rozličných, vzájemně se křížících temp. Preferuje ty, jejichž výslednice se co nevíce překrývají, tedy tempa co možno nejbližší ve svých malých hodnotách.

Emmertovy polytempové kompozice musí být při provedení řízeny více lidmi, anebo je nutné použít světelné signalizace. Nahrávka sedmé symfonie byla uskutečněna studiovou montáží. Tempa druhé věty jsou 168, 108, 132. Když krátíme číslo 168 dvěma, dojdeme k číslu 21 (3X7), při 108 dojdeme k 27 (3X3X3, t. zn. 3X9), při 132 dostaneme číslo 33 (3X11). Jedná se o tedy trojnásobky pátého až sedmého lichého čísla. Pozoruhodné je kromě samotné vzájemnosti temp i jisté opakování čísel půdorysného schématu, tak jak bylo předesláno v úvodní pasáži rozboru symfonie.

Historie užití polytempa v evropské hudbě je velice bohatá. Aniž bych si v této práci činil nárok na zmapování jejích východisek, uvádím některé své postřehy k této technice a také několik jmen.

Na začátku této malé exkurze je třeba si uvědomit rozdílnosti, ale i shody termínu „polytempo“ a „polymetrum“. Polymetrum by bylo určitým specifickým druhem polytempa, v němž vzájemné proporce zařezávají, aniž by bylo třeba použít složitých způsobů lomení. Takto komponuje už Magister Leoninus a principy „polymetričnosti“ jsou vlastní hudbě celých období baroka a klasicismu. Velice brzy po prvním středověkém užití vzájemně proporcčně zkombinovaných proudů však nastává okamžik, kdy je

zájem skladatelů upřen ke složitějším matematickým kombinacím. Jako kdyby notační systém, umožňující přesný zápis hodnot, lákal k jejich rozrušování a k novým možnostem zpestřování vedoucím až k entropii. Předchůdce polytempa nalézám především v isoritmických motetech Ars Nova a Ars Subtilior, známé jsou menzurální kánony u Josquina, Ockeghema anebo Pierra de la Rue; náznaky polytempa dále najdeme u jinak spíše polymetrických kompozic raně barokních anglických a nizozemských mistrů virginalu (zvláště závěrečné pasáže a ty, v nichž bývá zkombinováno sudé a liché metrum). U klasiků se rozvolnění metra děje spíše jako kadenční záležitost. Z tohoto druhu hudby ale do jisté míry vyplývají už opravdu polytempové plochy v improvizčních pasážích skladeb Fryderyka Chopina a Ference Liszta (všimněme si, jak se zájem o tuto techniku obnovil nejprve u mistrů skladeb pro sólový nástroj), ve dvacátém století rozvinul tuto techniku Alexandr Skrjabin, opět především ve svých skladbách pro klavír a dále ji užívali Charles Ives, Darius Milhaud (spíš v důsledku svých výzkumů polytonality a polyakordiky (5)). Do jisté míry lze polytempové chápat leckterá díla Oliviera Messiaena, u kterého je však polytempovost pouze důsledkem vlastní rytmické metody. Především pak je na principu vícetempovosti postavena aleatorní kompoziční technika.

Emmert jako skladatel přelomu moderny a postmoderny aleatorikou prošel (*1. symfonie*) a způsob zápisu jeho polytempových kompozic znamená do jisté míry i její řešení. Pokud totiž aleatorní kompozice začnou po několikeré posluchačské zkušenosti působit všechny stejně, jsou Emmertovy partitury této hrozby do jisté míry chráněny alespoň až neuvěřitelnou prokomponovaností. Při pohledu na jeho polytempové skici lze vidět jak s milimetrovou pečlivostí zapisuje skladatel rytmy nejprve do rastru a teprve po důkladné revizi výsledných souzvuků do partitury.

Princip polytempa anebo „polyčasu“, jak skladatel někdy uvádí, si Emmert v menší formě vyzkoušel už ve svém pátém kvartetu z roku 1978 (Panton 1984: jsou zde však chybné jednotlivé hlasy). Této techniky je u něj potom používáno v různých podobách, takřka celá osmdesátá léta se k ní vůbec nevrací, anebo jenom v dílčí podobě, kdy jsou jednotlivá tempa vypsaná do jediného (tak je tomu v jeho Deváté a Desáté symfonii), což ovšem přináší zase jiné komplikace, především velkou rytmickou složitost zápisu.

Díky tomu, že jsem měl možnost nahlédnout do Emmertových deníkových záznamů vedených od poloviny sedmdesátých let až do současnosti, mohu zde citovat vlastní skladatelova východiska a myšlenky k tomuto problému ve druhé větě sedmé symfonie: „3 – 4 vrstvy tempa, času, hudba/řeka (spád, žal, bouře, křik, úzkost, běda, lítost, naděje). Vitr – lešení (viz dále! - V.D.) na Kamenném pahorku. Nezávislé proudy. Oblaka nad ním, v hudbě Krušných hor. Modrý oceán.“ A: „S polyčasy nakládat opatrně v orchestru. Užít je v místech střetu tj. uzlů. Zde jejich prolínání má smysl i napětí. V místech výrazně klidných, polyčasů použít jen v sólových nástrojích.“ A dále: „Pan Ježíš Kristus řekl „.....Mladé víno do nových měchů!“

Druhá věta *Sedmé symfonie* je po podkrytí zvukově blýskavé slupky nesena v silně tragickém apelativním tónu. Bylo už zmíněno, že v posledních dvanácti taktech je zhudebněna Kristova smrt a to samo je pro tuto tragičnost dostatečně závažným důvodem. Pokud budeme uvažovat v jiné metaforické rovině o obrazu „arény“, můžeme tuto tragičnost vztáhnout k jakémukoliv lidskému zmatení a agresí, které se v „aréně světa“ dějí. Ve skladatelových poznámkách ke druhé větě čteme také: „Zatmění slunce, hrůza – po Smrti Spasitele, ta bázeň, úzkost: polední červené hvězdy na černé obloze...“ (4).



Pro přesnost orientace v analýze bude nutné rozdělení věty do sedmnácti **úseků** vždy o 9ti (čtvrťka=108), případně 11ti (čtvrťka=132), nebo 14ti (čtvrťka=168) taktech (s jednou výjimkou polovičního dělení 4a1/2, 5a1/2 a 7mi taktů v šestém úseku), a dvanácti taktech unisono-tempa ve strettě na závěr. Tempo čtvrťka=132 vpadává do dvou dalších pouze v úsecích 2 a 4 a od úseku sedmého až do konce polytempového průběhu věty. Ještě je třeba poznamenat, že všechny tempa probíhají ve čtyř-čtvrťovém taktu (kráceném logicky v šestém - polovičním úseku na polovic).

Celá věta je volně zformována podle schématu 4X4 (4). Oddíly ale nemají přesně shodné proporce: dalo by se proto konstatovat, že věta nese znaky velké dvojdílné formy s codou. Tomu by odpovídal i zlom ve směru vzestupných a přibližně od půlky věty klesajících melodických pasážových postupů. Tyto běhy mají i tématický význam: v jiné podobě jsme je mohli nalézt už na vrcholu první věty (takty 70-75). Ve druhé větě je jejich úloha především při stupňování napětí jak v tektonické výstavbě věty, tak v samotném vnitřním tlaku mezi tempy, neboť právě tyto pasáže jsou v polytempech nevýrazněji slyšet.

Emmert o poměrných střetech rytmů hovoří s použitím terminologie Leoše Janáčka jako o „náporových rytmech“. Ještě před nástupem pasáží, krátce po úvodu, který přímo nese označení „mlhovina“ (viz rozbor předešlé věty) a „oblaka – úzkost“ (4), se zazněním výrazného tympánového zavření spustí vřava metaforické arény. V tomto okamžiku zní v plénu smyčců; její svrchní melodický obrys opisuje čtvrttóny deformovaný rozsah velké tercie. Je to zvukový obraz hulákání běsnícího davu, překvapivě postavený na souzvuku blížícím se prosté G-Dur.

Jeho zahuštěním se poprvé ustanovuje, později ještě pozměňovaná podoba velice výrazného, dalo by se říct „centrálního“ souzvuku. Jde o „male-

měkce-velký“ nonový akord v E (to znamená e-gis-h (někdy vynecháno) -D1-Fis1).



Tento akord se objevuje po celou větu, různě zeslabován či posilován vynecháním jednotlivých tónů, podložením jiného basu, anebo překrytím vrchními spektrálními tóny, a svým dominantním charakterem nabývá, aniž by byl po většinu času rozveden, symbolu jakési temné předzvěsti anebo hrozby. V Emmertově rukopisném rozvrhu k této větě nese označení „harmonický průlom“.

V osmém úseku, v pásmu s tempovým označením čtvrtka=108, je tento akord rozveden v kadenci která se stává pro tuto větu jakousi antikatarzí a objevuje se i v samotném závěru, v codě. Tuto kadenci zde uvádím:

úsek 8: ♩=108

Pasáž „vřavy“, ony „pasážové postupy“, o nichž byla před odstavcem řeč, nese v Emmertových poznámkách název „3X útok“ (a opravdu je její periodické členění jasně třídílné), a dále „Přerušované útoky spojené s očekáváním, vyčkáváním“, což se ještě víc než zde objeví v dalším používání plochy. Na počátku druhého úseku se odehrává zmiňovaný „harmonický průlom“, jinak také „horizontální těsna témat“ nebo „uzlový souzvuk“: je zřejmé, že zvukový výsledek střetu melodií v polytempu

skladatel důkladně promýšlel. V denících čteme: „*nemusí a nesmí zaznít úplně tj. najednou, ale je rozprostřen v čase, tj. horizontální souzvuk. Možno značit jako tonalita na druhou, tónové spektrum.*“ Tato plocha se při svém opakování přerodí v oddíl nesoucí označení „bouře“. Zde však vzápětí přechází v oddíl popisovaný v rozvrhu ke větě (4) jako „harmonická meditace“. Tady se „mlhoviny“ z první věty kombinují s částmi pasážových běhů věty druhé. Tato meditace zabírá i celý třetí úsek.

V úseku 4 zní opět modifikace horizontální těsny, přičemž citace motivu útoku ji převede zpět do oblasti mlhoviny, zabírající celý pátý a šestý, rozměrem poloviční úsek. V poznámkách je nadepsaná jako „harmonické a pasážové vyprchávání“ a jako „ozvěny“.

Sedmý úsek „bouře (oblaka)“ a také „harmonické kupení a střet“ přichází s plochou subito fortissimo a až do úseku 10 je prvním, dílčím vrcholem druhé věty. Bylo by velice obtížné postihnout všechny děje, které se v těchto úsecích odehrávají. Je to opravdové „blýskání se“, prudké a nečekané změny atmosféry a podobně jako v počátku první věty, jenomže zde v orchestrálním plénu, lze konstatovat autorův klid, s nímž používá tak vnitřně rozrůzněných prvků, aniž by ztratil z dohledu konečný tvar, jehož chce dosáhnout.

Úseky 11-13 jsou spíše klidové, formálně představují počátek přibližné druhé poloviny formy. Na jejich počátku se opět odehrává kadence centrálního akordu tak jak ji uvádím na předchozí straně. Novum oproti předešlým klidovým pasážím ve větě zde představují bicí, které zní postupně ve všech pásmech proti sobě. Jsou to krotaly, kovadlina, africký buben, 4 činely a souprava bongos. V průběhu této zklidněné plochy lze zaslechnout výraznou práci s echy, která není u Emmerta ojedinělá. Spolu s užíváním „Musica falsa“ představuje technika kaskádovitých ech skladatelovy návraty ke středověkým kompozičním technikám. Na samém

počátku úseku 11, podložen závěrečným souzvukem „antikatarzí kadence“, je tento princip uvozen velice zřetelným zopakováním secco rozvodu septimo/sekundového souzvuku do D tonality v žestích. Pokud jde, jako zde, o echování v různých tempových pásmech, je nutno rozlišit echo dynamické (nebo harmonické) od echa menzurálního, případně si uvědomovat možnosti jejich slučování. Ohledně inspiračního zdroje těchto pasáží echovaných ve více pásmech bych rád zmínil skladatelovo svědectví o památné bouři v Krušných horách koncem sedmdesátých let, k níž se jako k dějovému momentu vztahují tyto části věty. Při tehdejších opravách domu vydávalo za silného větru železné, pro šrouby navrtané lešení zvuky podobné „*chvílemi trombónům, chvílemi píšťalám*“, podobně jako v této pasáži: melodické terciové půloblouky (úsek 13 začátek, ale i úsek 12, jenom ne tak přesně intervalově) tu evokují nápory větru do nezvyklého plenérového dechového nástroje.

Dále se ovšem echo pasáže objevují v delších plochách a to vícepásmově. Tyto imitace připomínají ve své melodice linií kanonická zpracování druhého tématu první věty.

V úseku 14 vpadne do hudebního proudu opět bouře, ale už ve své regradacní podobě: jak už bylo zmíněno na počátku rozboru, jde formálně o druhou polovinu věty. Motivy bouře jsou zde pásmově kombinované s motivem oblak. V těchto místech je v centrálním souzvuku proloženo jakési „zrcadlo“ mezi jeho základ a vrchní spektrum, což opět může naznačovat druhou polovinu formy, její zrcadlové odrážení se (jde o druhou variantu centrálního souzvuku ze strany 25 této práce).

Na konci sedmnáctého oddílu se tempa spojí a v překvapivě lapidární codě se v tempu unisono odehraje Kristova smrt.

Povšimněme si v této větě ještě detailu Emmertovy práce s instrumentálními skupinami ve vztahu ke zvoleným tempům. Vzhledem k tomu, že je velmi

komplexní co se kombinací týče, chtěl bych uvést pouze jejich princip a důsledek: totiž, když se některá z nástrojových skupin oddělí od tempa, do kterého předtím „náležela“, přičemž část skupiny na původním místě zůstává, (například od úseku 12 se to děje v bicích, v úseku 14 v žestích), je nutné ji posunout na příslušné pořadí v tom kterém notovém systému v novém pásmu. Vznikají tak leckde místa opravdových „trojpartitur“, která velice trefně komentuje Miloš Štědroň v již zmiňovaném oponentském posudku na Emmertovu docenturu (1) jako biformu, případně triformu.

### ***Třetí věta***

Třetí věta *Sedmé symfonie* přináší hned několik nových prvků oproti předchozím: nejzřetelnější z nich je její instrumentace pouze ve smyčcích, jejichž dělení, uvedené opět v příloze, je tu ještě fragmentárnější než první větě. Na vrcholech jsou smyčce zpregnantněné bicími (timpani, incudine). Dalším novým prvkem je oproti předchozím dvěma větám výrazně tonálnější charakter (h-moll, b-moll, f-moll), ovšem silně rozmlžovaný opětným užitím čtvrttónů a polytemp. Nakonec je to měkkost výrazu, která může odkazovat až k sukovské vřelosti. Josef Suk patří ostatně mezi Emmertovy vzory. K tomu, že je jeho hudbou atmosféra věty poznamenána, by ukazovala i akordická synkopovaná ostinata, jakých u Suka najdeme velmi mnoho.

Emmertovy textové poznámky k této větě jsou plné křesťanské obrazivosti: při rozhovorech vedených s ním v době analyzování této věty pro mne zákonitě vyvstala otázka, nakolik se pohybuje v rovině „katolictví“ a nakolik v rovině „křesťanství“. Ačkoliv se Emmert ve svém vyznání hlásí ke katolické víře, chci vyslovit názor, že člověk s takovou obrazivostí, jakou

dokládají shlédnuté fragmenty z Emmertových deníků či jeho básnické texty, které jsem měl příležitost vidět, se nenechá spoutat žádným mrtvým dogmatem a velice obezřetně hledá věci, jež k němu svou pravdivostí opravdu promlouvají.

Jako motto třetí věty by mohl sloužit jeden z takovýchto textových fragmentů vzniklých v době práce na ní: „...*přemilého syna, jemuž po celou dobu mučení nemohla prokázati nejmenší službu lásky...*“

Obsahově má třetí věta jako celek v symfonii úlohu první katarze, jakéhosi oddechu na cestě do kopce. Je modlitbou, jejíž vroucnost se leckde mění až ve vášnivost. Jejím půdorysem je však výjev Snímání z kříže se všemi jeho tragickými aspekty jako jsou vytloukání hřebů anebo trýzeň v srdci zraněného ženství (ať už v podobě Boží Matky, anebo Magdalény).

Věta má opět čtyřdílnou formu, zde je ale tvořena dle schématu A - B - Ca – D + coda, přičemž díl Ca je oproti ostatním přibližně o třetinu delší a nese index malé a, protože vykazuje některé prvky této části (například užití stejného ostinátního principu anebo užití tympánů). V souhrnu lze formu vidět i jako dvoudílnou, mající proporce 9:12 (4). V těch je možné vysledovat byť nepřesnou variantu negativního zlatého řezu (8:13). Soudržnosti při formovém schématu, v němž se předpokládá různorodost částí, je u této věty dosaženo použitím předchozích témat a jejich názvuků anebo přímo citacemi souzvuků či melodií z předchozích vět.

V prvních 28 taktech (v analýze jsou s indexem „a“) je nasazeno jednotné tempo čtvrtka=96, poté se tempový proud rozdvojí: následuje dělení podle úseků, na jejichž koncích se taktové čáry důsledkem společného násobku protínají, podobně jako v předchozí větě. Zde je úseků 8 a " (čísloji je tedy 1-9), s tím, že obě tempa běží ve čtyř-čtvrt'ovém taktu a druhé z nich (čtvrtka=114), je kvůli uzlovému bodu na konci úseku kráceno vždy na svou půlku, a v posledním, rozměrem polovičním polytempovém úseku této věty

na tří-čtvrťový takt. Znamená to také, že je v jednom úseku vždy 8 taktů s tempem čtvrtka=96 a 9 a 1/2 taktu s tempem čtvrtka=114 (v polovičním úseku pak 4 takty v tempu čtvrtka=96 a 4 a 1 taktu v tempu čtvrtka=114). Takty závěrečné části věty pak kvůli logické nutnosti číslování znovu od počátku označují indexem „b“.

První část věty začíná subtilní plochou podloženou zmíněnými „sukovskými“ quasi-ostinaty (o ostinátní figuru v pravém slova smyslu nejde, protože rytmus je tu volně variován) s ligaturovanou triolovou figurou, která ve vztahu ke svému okolí výrazně znejišťuje pocit těžké doby. Okolo ní se pohybuje menzurálně pozměňovaný, imitační technikou prováděný motiv, vždy s obrysem melodického vzestupu a následného sestupu (tóny i jejich délky jsou takřka pokaždé jiné). Tento je ve zpětném pohledu anticipací a vlastně volně pojatou hemiolou následujícího, v pomyslném třetím pásmu nastupujícího motivu trojí sestupné sekundy ve vysoké poloze tříčárkované oktávy. Ten při svém třetím klesnutí navíc transponuje o tritón níž a svým charakterem pak připomíná trojí povzdech. Podobnou strukturu trojího vpádu motivu měl však už motiv útoku z druhé věty symfonie. V tomto případě jde o zcela jiný charakter. Motiv je zdvojen ve vertikále spodní malou doudecimou a septimami, které ho v kontextu okolního harmonického dění činí velice jemným, ba dokonce sladkým. V horizontále je pak tento motiv opět volně imitován.

*takty 4-8:*  
*violini I (tutti)*  
*violini II (tutti)*

The musical score shows measures 4 through 8. It begins with a tempo marking of quarter note = 96. The first measure has a dynamic of *pp*. The second measure has a dynamic of *>pp*. The third measure has a dynamic of *mp*. The fourth measure has a dynamic of *dim.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Motiv je dvakrát zopakován s přerývkou v taktech 8a-12a, kdy nastoupí, svou barvou a chvěním v dosud poklidné atmosféře znepokojující,

violoncellové a kontrabasové flažolety. Ty pak přetrvávají až do konce opakované a rozšířené expozice prvního „motivu povzdechu“. V taktu 24a melodická linka z vysoké polohy pozvolna klesá, až se po taktu 28a tempa rozdvíjí.

První polytempový úsek je ve znamení rytmicky i tónově komplementárních melodických linek s výrazným vzestupným motivem E-G-Cis v pásmu čtvrtka=96. Celý úsek je i harmonizován měkce-zmenšeným septakordem Cis-E-G-H, který svou nestabilitou asociuje centrální souzvuk věty druhé. Druhý polytempový úsek prudce přeruší toto dvouhlasé heterofonním „tázání“ tektonicky hybnou, bouřlivou plochou v tonalitě f-moll, kde je poprvé užito bicích. Fakturace plochy a samotná mollová tónina jsou zde po klidném začátku věty velmi dramaticky pracovány. (Harmonie tu připomíná vzrušené úseky skladby *Verklärte nacht* Arnolda Schönberga – podle Emmertova svědectví tuto pasáž jako „překonanou“ kritizoval Miloslav Ištvan). V Emmertově náčrtu ke kompozici odpovídá tato část výjevu „vytloukání hřebů“, „hluboké bolesti, zvuku připomínajícímu strašné přibíjení...“ Tato pasáž ústí v pásmu smyčců opět v připomínku centrálního „tragického“ akordu druhé věty.

K ní odkazuje i tympanové zavření na počátku třetího polytempového úseku, se kterým jsme se mohli setkat už na začátku druhé věty. Poté se proud prudce zklidní, forma se láme do své druhé polovice. Celý zbytek třetího úseku je naplněn jemnou, opět (jako na konci expozice prvního



motivu) klesající plochou, která ve čtvrtém úseku, znovuožitím „ostinatních“ triolových prodlev, potvrzuje, že začíná zmiňovaný díl „Ca“.

V posledním taktu (čtvrťka=96) čtvrtého úseku jej začíná táhlá melodie violy, šrafovaná kromě triolových prodlev také jemnými běhy v komplementárních šestnáctinových sextolách nízkých primů a sekundů sóla, které patří k druhému tempovému pásmu. Rychlost figur spolu se hrou u kobyly vytváří barvu velmi podobnou zneklidňujícím flažoletům violoncell a kontrabasů ze začátku věty. Až do začátku sedmého polytempového úseku se, stále s violovou melodií na horizontu, harmonie i faktura stále komplikují. Běhy sextol přecházejí už na počátku úseku 6 pouze v ponticellová tremola, celek má opět klesající směr.

Na počátku sedmého úseku je melodie violy převzata houslemi, které v obou tempových pásmech procházejí svými klesajícími melodickými linkami až do úseku osm, provázeny prodlevou E v basu a akordem vycházejícím opět z centrálního, „tragického“ akordu druhé věty. V úseku osm se harmonie s posledními tóny violového sóla letmo dotkne tonality H-Dur a od ní je už volněji vedena v stále hustších souzvucích až do půli devátého, rozměrem polovičního úseku, kde se odehraje výrazná gradace, připomínající na nahrávce náhlé rozmazání zvukové palety. Toho je pravděpodobně docíleno intervalikou, ale určitě také rytmicky výrazně blízkými triolami probíhajícími v obou pásmech.

Po opětovném spojení obou temp přichází hned v taktu 1b výrazně tonální (b-moll), slavnostní hudba s takřka pravidelnou, jemně vychylovanou vnitřní periodicitou. Melodie je stále vedena ve dvou pásmech, byť sloučených metricky, a to s sebou nese jemné heterofonní odchylky. V taktu 4b je její hlava zopakována, ale po zrychlení v odlišné mezivětě v taktu 6b je přivedena k ještě jednoznačnější tonálnější části v taktech 9b-14b. Zde se takřka v rámci vztažné harmonie řadí za sebou čistě tonální souzvuky Des-

Dur, b-moll, As-Dur, Es-Dur, Fis-Dur, A-Dur, D-Dur, e-moll a další, které tu dost jasně evokují „oslavu“ - v tomto případě, podle Emmertových poznámek „*Svatozář Panny Marie*“. Plocha těchto čistých souzvuků je od taktu 16b vystřídána původním světem klesajících linií a „melodiky vzdechů“, které tu už až do konce naplňují codu formy této věty

### **Čtvrtá věta**

Poslední část Emmertovy *Sedmé symfonie* se vztahuje k obrazům „*Druhý příchod Páně*“ a „*Milosrdenství*“. Z hlediska tektonické výstavby symfonie jako celku má tato věta shrnující, scelující charakter, čemuž odpovídají i její rozměry. Opět se zde setkáváme s polytempovými plochami (tři tempa: čtvrtka=78, 96 a 108, všechna ve čtyř-čtvrtovém taktu), ale jejich rozrůzněnost v průběhu formy si pro tentokrát vyžádá uvedení schématu celé věty pro lepší orientaci. V prvních jedenácti úsecích na počátku věty (vždy o čtyřech taktech pásma v tempu čtvrtka=96) bylo třeba pro možnost sejít se na společném násobku na koncích úseku krátit takty smyčců dělených do temp čtvrtka=78 a 108 (tempo čtvrtka=96 by se zde dalo nazvat „generální“) na polovic, či dokonce na čtvrtinu. Bez krácení taktů se všechna tempa protnou pouze na konci pátého a devátého úseku. Velice zajímavým místem je poměrně složitě řešený šev na počátku neúplného úseku 12, kde jsou takty v tempu čtvrtka=108 (druhá viola a druhý kontrabas) zkráceny na svou osminu a takty ve smyčcích tempa čtvrtka=78 na tři čtvrtiny svého původního rozměru, po kterém je v obou případech střihem nasazeno tempo unisono: čtvrtka=126. Takty tempa čtvrtka=108 v druhé baterii trombónů a v tubě se ale místo zkrácení do začátku tempa unisono prolnou.

Polytempový počátek čtvrté věty *Sedmé symfonie* je postaven na prodlevě a fakturování souzvuku blízkému centrálnímu „tragickému“ akordu z druhé

věty. Zde má podobu jemně variovaného, jednotlivými nástupy a figurací rozpohybovaného - rozloženého, zahušťováním a čtvrttóny (ty jsou poprvé v symfonii použity i ve své posuvkami snižované podobě) rozmlžovaného, měkce zmenšeného septakordu e-g-b-d. K němu se ještě připojuje svrchní spektrum, nejprve rovně položené v dělených prvních houslích barvených dechy (úseky IVa a Va, souzvuk d-f-h-e-g+as ve flétně) a posléze v dechách (úsek 7-12-neúplný-, nejprve jako varianty souzvuku d-e-as-h-e-g, a posléze souzvuk s ostřejší Durovou charakteristikou, g-b-es-gis-a). Tato plocha má blízko ke světu minimalistického opakování rytmicko-melodických modelů, mně se při ní, kvůli mým vazbám na litevskou hudbu, vybavuje ještě ve zvukovém výsledku podobná technika lidového zpěvu „sutartinė“, která formulování takového druhu minimalismu naplňuje svým rytmickým paternovým uspořádáním. Svět druhé věty je tu připomenut ještě dalšími prvky a těmi jsou zmíněné víření a později jednotlivé údery tympánů a dále jsou to echované pasáže repetovaných tónů v hornách a trombónech, které navíc obohacují i harmonické dění.

Formálně se tato část sestává z tří velkých nebo šesti menších, zvukově narůstajících dílů (xy, x1y1, x2y2 - písmena měním, aby se nepletla s indexy označujícími jednotlivé úseky anebo takty), které lze podle příbuznosti v analýze přidělit k sobě (míra identity je mezi všemi díly x a y je snadno rozpoznatelná už díky střídavému užití krotalů a tympánu vždy na jejich počátku). Jsou to vlny na způsob techniky „mannheimského válce“, stoupající stále výše a také se stále zahušťující. Významově funguje prvních jedenáct a neúplný dvanáctý polytempový úsek jako veliký, hrozící prolog k celé větě.

Po něm přichází teprve plocha s výrazným tématem (takty 1a-8a).

Je utvořeno z materiálu citujícího ve své struktuře transponovanou celotónovou stupnicí, zní ve čtyřech hornách unisono, které Emmert zdvojuje se zvony, což celé lince dodává značný patos. Téma má výrazně rétorický charakter, funguje jako nadpis anebo komentář pro své okolí. To je tvořeno jednak figuracemi v nízkých smyčcích, postavenými na intervalech tritónu, malé sekundy a jejího obratu, velké septimy. Do takto připraveného zvukového prostoru se nad tématem vřezávají zášlehy rychlých stoupajících pasáží v dechách (flétny, klarinety) a z prologu přecházejí dva původně vícepásmové gradační modely/zářezy jednak v hobojích, podporovaných a zaostřených kovadlinou a jednak v trombónech.

V taktech 9-12, mezivěť před druhou frází tématu, se odehrává harmonická kadence es-moll - A-Dur terckvartakord a es-Dur septakord přecházející vzápětí do nestabilního měkce zmenšeného septakordu cis-e-g-h.

Druhé uvedení tématu je ještě ve vzrušenějším duchu než předchozí; přispívá k tomu zejména zkrácení jeho rozměru, použitý „náporový rytmus“ nonoly v taktu 16a a pak přidání dalších pásem: zejména protimelodií ve vysokých smyčcích a posléze také imitování hlavy tématu v trombónech a trubkách (takty 19a-24a). Imitace je podložena výrazně tonálnějšími harmoniemi než obě první uvedení tématu. Tuto harmonii nalezneme jak

v její statické podobě (dechy), tak ve smyčcích rozpohybovaných od počátku věty figuracemi. Harmonické pásmo tu navazuje do jisté míry na předchozí kadenčnost mezivěty. Výraz se projasňuje a v taktu 27a se poprvé od začátku věty láme neklid smyčců.

Je tu nasazena prodleva na tónu E a nad ní vyčnívá ze složitějšího pletiva především třípásmové fanfárování trubek představující „*Druhý příchod Páně*“ (ostatní nástroje zůstávají v původním tempu - další z možných kombinačních variant Emmertovy polytempové techniky) a víceméně figurativní vysoké smyčce přetrvávající z předešlé plochy. Fanfáry ve třech tempových proudech zabírají čas celého druhého polytempového oddílu této věty (úseky Ib-IVb, přičemž IV. úsek má rozměr pouze 1/10 předchozích a je zde především, podobně jako na konci minulého polytempového oddílu, pro možnost sejít se v tempu unisonu).

Plocha, která následuje po hudebním vyjádření „vítězství“ v trubkových fanfárách, patří mezi nejvroucnější v celé symfonii. Je to zastavení, první světlo milosti v této větě; rekapitulace nesená dojemně čistými souzvuky. Nejprve jen ve smyčcích (takty 1b-23b), posléze s jemným přibarvením dřev a harfy, klene se tu třikrát uvedená dlouhá „ujišťující“ zvlněná melodická linka zřetelně odkazující k předchozí III. větě. Potřetí je uvedena v sólových houslích a ve zvukovém prostoru okolo sebe znásobena imitujícími hlasy. Afekt této melodie je umocněn jejím rytmickým zápisem v dělených velkých triolách.

The image shows a musical score for strings, measures 31b-35b. The score is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 126. It features dynamic markings such as *ff*, *sf*, and *mf*, and includes triplets and crescendo markings. The score is written for two staves, treble and bass clef.

V taktu 31b je klid vystřídán přerývkou trojího dramatického vpádu smyčců, který odděluje zřetelný citát ze III. věty, v předchozím proudu předňatý pouze v atmosféře a lyrice. V taktech 32b-35b tak slyšíme opět „sukovská“ quasi-ostinata a „melodiku vzdechů“.

Následující část věty začíná opět materiálem jejího začátku. Znamená to už třetí polytempový úsek a co se významu týče, další vnesený neklid. Hudební proud se už ovšem ubírá jinou cestou, z rozpořybované faktury se stále zřetelněji vyčleňují další a další melodické linie, v úseku Vc se s podobnými procesy přidávají dřeva a rohy, aby se na závěr úseku VIc znovu spojilo metrum a prolul se tu melodický materiál celé věty do horizontální těsny témat, ve smyslu druhé věty symfonie.

Vědomě pomijím v označování problém, který vyvstává v polytempovém úseku IIIc a začátku IVc, kde pro pauzování hlasů odlišných pásem o polytempu vlastně mluvit nelze: jeho speciální označování by celý formální rozbor zbytečně zkomplikovalo). Celá tato plocha (Ic-VIc) je ve své technice polymelodická, z mnoha témat se do určité míry vymyká pouze táhlá melodická linie ve vysokých smyčcích. Ta je po znovusjednocení temp doplněna protisměrnými melodiemi v dřevěch a takřka kadenční plochou harfy (takty 6c – 21c).

Forma kompozice, v těchto momentech velice dobře sledovatelná, se tu vlní v dílčích vrcholech vřelých lyrických přívalů harmonie i melodií, které pokračují ve své hlavní linii stále ve vysokých smyčcích. Mezi vícero motivy nalezneme jeden výrazný v taktu 22c.



Až do taktu 28c pak plyne plocha pouze jen ve smyčcích, aby se poté tempa už počtvrté v této větě rozvolnila v názvuku počátečního minimalistického paternování (úseky Id a IId, výrazně v es-moll tonalitě), doplněného zde ale o stále pokračující houslovou linii. Tato část je jakási Coda1 - s melodickým stoupáním v širokých triolách vysoké polohy houslí vplyne v druhou Codu, opět ve sjednocených tempech, v níž se harmonie naposledy kadenčně rozpohybuje, aby se nakonec ustálila na závěrečné H-Dur. Tyto dva Codové úseky představují jakési symbolické miniaturizované zobrazení formy celku této věty: vyčkávající (na počátku drtivá) hudba očekávání „Druhého příchodu Páně“ a posléze polymelodická, niterná hudba „Milosrdenství“.

## **Rozbor *Patnácté symfonie „Žalm I“* Františka Emmerta**

### ***Společenské předpoklady vzniku, celkový rozvrh***

Rok 1990, který je též rokem vzniku této symfonie, znamenal pro celou svobodně smýšlející část české společnosti rok velkého očekávání rychlých změn, rok optimismu z prvních svobodných voleb po více jak čtyřiceti letech, veliké vydechnutí před tvrdou skutečností skutečných změn v devadesátých letech. Nastal opravdový boom a brzy též přesycenost exilovou a samizdatovou literaturou vydávanou volně ve velkých nákladech; do Československa začala proudit anglosaská produkce po které byl již dlouho velký hlad. Lidé mohli opět volně cestovat do západních zemí a poprvé po dvaceti letech také srovnáním zjistit opravdový hospodářský stav své země. Tato všeobecně dobře známá fakta je tu podle mne dobré připomenout především v kontextu doby „malého kulturního temna“ let devadesátých, kdy se zájem většiny Čechoslováků a později Čechů přesunul od dříve jediného svobodného útočiště, kultury, více k hmotným statkům.

Co se stavu hudební kultury v Brně kolem roku 1990 týče, připomínám především okolnost předčasné smrti skladatele Miloslava Ištvana na počátku roku. Tato na určitou dobu zbrzdila kontinuitu a „drive“ „Brněnské kompoziční školy“, dokud jí nový dech nedodala ještě za totality dorostlá generace mladých autorů jako jsou Michal Košut, Peter Graham, anebo Pavel Zemek-Novák.



Soudobá symfonie je v této době takřka naprostého ořezání dotací na kulturu formou snad nejméně provozovanou, nečasovou. Františku Emmertovi v této době nebyla větší orchestrální skladba provedena tři roky, přičemž partitura osmé vznikla už v roce 1983. Její nahrávka je zničena.

Přesto v roce 1990 vzniká, ohraničena okolními, podstatně delšími symfoniemi, jakási „komorní trilogie“. Její části jsou symfonie XV – XVII s podtituly *Žalm I*“ (dokončena byla 31.3.1990), *„Útěcha zarmoucených“* a *„Krajiny Krušných hor“*. Poslední jmenovaná je psána pro běžné obsazení orchestru, duratu má 29 minut. Předchozí dvě mají zajímavé redukce v instrumentaci: *„Útěcha zarmoucených“* je psána způsobem Concerta Grossa pro dvě smyčcová kvarteta a dva smyčcové orchestry, trvá 16 minut.

15. *Symfonie* má obsazení bez spodních žesťů, v orchestru je pouze jedna flétna, jeden fagot a jedna horna. U smyčců je prvních šest houslí (číslováno bez ohledu na skupiny) sólo, a taktéž první tři violy a violoncella.

Text *Žalmu I* zpívá v ekumenickém překladu ve čtvrté části symfonie mužský sbor.

Tento text zní: *„Blaze muži, který nežije jak radí svévolníci, / který nenastoupil cestu hříšných, / který nezasedá s posměváči, / nýbrž oblíbil si Hospodinův zákon, / nad jeho zákonem rozjímá ve dne i v noci. / Je jako strom zasazený u tekoucí vody, / který své ovoce v pravý čas dává, / jemuž listí neuvadá. / Vše co podnikne, se zdaří. / Se svévolníky je tomu jinak: / jsou jak plevy hnané větrem. / Na soudu svévolníci neobstojí, / ani hříšní v shromáždění spravedlivých. / Hospodin zná cestu spravedlivých, / ale cesta svévolníků vede do záhuby.“*

Rád bych zde zařadil vlastní nedávnou úvahu, kdy jsem hledal slovo opačné ke slovu „sebekázeň“. Dlouho jsem na ně nemohl přijít až mi vytanula právě svévole. Protože objektivně bohužel svévolný stále jsem, mluví ke mně

předchozí báseň – žalm právě nejvíce skrze tento svůj aspekt. I František Emmert o textu hovoří jako o oslavě ideálu ke kterému bychom rádi spěli.....

O tvaru symfonie čteme v poznámkách psaných ještě před jejím vznikem toto: *„Kompozici nezahrnovat do příliš kontrastních vět... ..celek brát v úvahu s vrcholem na 3. a 4. větě – sbor capella působí jako novum po předchozím znění vět 1 - 3. Ani tempově – ani kontrastově – typově věty nediferencovat – mít na paměti celek symfonie, bude zřejmě jednovětá“* (podtrháno F.E.).

V symfonii opravdu nelze hovořit o větách v pravém slova smyslu. V analýze budu tyto nazývat prostě „části“. To, že tyto části nedodávají symfonii suitový charakter je způsobeno především jejich velkou vnitřní motivickou provázaností sledující v podstatě od počátku do konce jediný tektonický oblouk. Tomuto spojení napomáhá do určité míry i použití sboru uprostřed symfonie.

*Patnáctá symfonie* je věnována Emmertově ženě, v tomto kontextu je to tedy skladba s možným podtitulem „hommage“ a ve světle textu mne napadá ještě jeden možný výklad: skladba je jakýmsi autoportrétem darovaným milující bytosti.

Symfonie „*Žalm 1*“ je nesena ve výrazně „biblickém duchu“ sledujícím styl hudebního jazyka od *Biblických písní* a duchovních děl Antonína Dvořáka přes kantáty Ladislava Vycpálka až k symfoniím Jana Hanuše či Miloslava Kabeláče.

Emmert se během osmdesátých let ocitl v nové situaci, svými vnějšími okolnostmi ne nepodobné stavu na počátku sedmdesátých let. Vzhledem k jeho „znovuobrácení se“ do svého nitra by se však tato izolace dala nyní upřesnit přívlastkem „splendid“ – to, že přestal na určitou dobu sledovat

přímé výboje tehdejší „současné hudby“, mu umožnilo prohlubovat vlastní jazyk bez větších ohledů na to, jakým způsobem za něj bude hodnocen u svých současníků a kolegů.

Jazyk *Patnácté symfonie* je v roce 1990 opět tvrdošíjně (a vzhledem k možnosti provedení nešťastně) nečasový svou prostotou, tolik odlišnou od stylových a významových eskamotáží tehdejšího chápání postmoderny. Skladba je rozvržena do sedmi kratších částí navazujících na sebe attacca. Podobně jako v *Sedmé symfonii* i zde vrhá Emmert „do hry“ celou řadu méně obvyklých italských výrazů, z nichž lze logicky do jisté míry vystopovat jak obsahovou tak tektonickou stránku díla. Tyto výrazy jsou v jakémsi malém slovníku uvedeny na konci partitury spolu se svou příslušností k jednotlivým částem.

Skladatelská práce této partitury se vyznačuje velkou úsporností a až s webernovským soustředěním se na detail. Podobný zvukový svět můžeme nalézt například v pozdních symfoniích již zmíněného Alfreda Schnittkeho, které vznikaly ve stejné době.

Výrazným znakem celé partitury je časté střídání tempových předznamenání (často po několika taktech). Děje se tak zpravidla ve dvou tempech během věty. Z rozhovorů s Františkem Emmertem jsem vyrozuměl, že pro něj tyto změny představují jakýsi horizontální druh polytempa: to které tempo s sebou přináší v kombinaci s další určitou emoci a je jedno, děje-li se tak ve vertikálních těsnách anebo lineárně.

Připomínám ještě jednou, že tato symfonie, stejně jako všechny Emmertovy od čísla 9, „*Cor Jesu*“, nebyla dosud provedena a má analýza tedy vychází pouze z četby partitury. Nese to sebou jak určitou nejistotu v pojmenovávání jednotlivých jevů, tak pro někoho problematické formulace typu „v taktu tom a tom můžeme slyšet“.

### ***První část***

Počátek symfonie nese označení „*Silenziosamente, sottovoce, aero, Con molta calma*“, což Emmert překládá jako „Mlčenlivě, tiše, přitlumeně, potichu, vzdušně, s velkým klidem“. Začíná se v tempu čtvrtka=72, ale nutno poznamenat, že tempa se v průběhu jednotlivých částí, patrně v souvislosti se zhuštěním „děje“ a tedy i emocí, střídají již po několika taktech.

Na prvních třinácti taktech ve čtyřčtvrťové pulsaci (která trvá po celou dobu symfonie) můžeme sledovat souzvuk b-c-des-e-g (tedy souzvuk vycházející ze zmenšeného septakordu), který se nejprve rozvíjí v pianissimové dynamice. Na počátku taktu 8 k němu přibude ještě tón D, který dodává této expozici nádech durovosti (respektive „měkké zmenšenosti“ v obratu). Netonální akord v taktu 9 je počátkem pětitaktové plochy v níž se harmonický materiál této části obohacuje, ale díky faktuře i rozmlžuje (trylky ve flétně a 5. houslích sólo). Od taktu 11 je tempo mírně zrychleno, čtvrtka=80, a posléze je tato drobná plocha ukončena úhozy čtyř bongos (takt 13). Vystřídá ji pohyb šestnáctinových hodnot od taktu 14 (opět v Tempu I) v úseku nadepsaném v překladu jako „*měkce, velmi oduševněle, pokorně, zbožně*“. Co se materiálu týče, pokračuje tato plocha v podobném traktování souzvuku postaveného na dvou a více malých terciích. Zde je však tento jednak transponován (tonalita as), a jednak

obohacován jak sekundovými melodickými tóny v pasážových rozkladech (smyčce), tak delšími tóny drženými v dřevěch, z nichž přinejmenším tóny fagotu a sordinované rohy už do zmiňované tonality nepatří. Až do taktu 20 je tato plocha opět zvukovým narůstáním zakončeným při své kulminaci podruhé rytmickým modelem čtyř bongos. Jako „vedení do světa“ jsme podobný princip rozmlžování a fakturace spektrálních souzvuků mohli, a to v mnohem komplikovanější podobě, sledovat už na počátku první věty *Sedmé symfonie*.

Souzvuk v taktu 21 je, podobně jako ten na počátku úseku v taktech 9-13, dalším z vertikálních zářezů oddělovajících, komentujících jinak spíše lineární průběh hlasů v první části symfonie. V tomto momentě už je zřejmé, že nejde o náhodný prvek, partitura je budována na způsob „viaduktu“, kdy jsou horizontální pasáže oddělovány a podpírány vertikálními „pilíři“ souzvuků.

V taktu 22 zní poprvé téma. Je to strofa, jejímž textováním dostaneme první verš žalmu zpívaný později sborem. Při zpětném pohledu na prolog, jehož významu tu první část nabývá, zjistíme také totožný výchozí materiál. Jde přinejmenším o třítónové melodických skupiny a využití velké sekundy v horizontálních průbězích hlasů.

*corna in F (written in C)*  
♩=72



(Bla-ze mu-ži, kter-rý ne-ži-je, jak ra-dí své-vol-ní-ci...)

Téma samo se takřka po celou dobu pohybuje v ambitu malé tercie, vnitřně se dá rozdělit na předvětí, závětí a třetí frázi, získávající svou odlišností úlohu jakéhosi „komentáře“. Dalo by se také mluvit o jeho „chorálnosti“,

kteřá je evokována asymetričností a výchozím malým melodickým ambitem. Protože je téma očividně spjaté s textem, je třeba si také povšimnout momentu, kdy třetí fráze náhle klesne na spodní tercii imaginární tóniky (zde, při tomto uvedení je touto tón as), aby posléze klesla ještě o celou velkou sextu. Myslím si, že lze vyslovit domněnku, že se jedná i o souvislost se slovem „svévolníci“, které je zpíváno ve frázi obsahující tento klesající melodický krok. Jako by to byl sestup někam „velmi nízko ...“ Je to ale na hranici zodpovědné hermeneutiky.

Po uvedení první strofy tématu je ve smyčcích proložen pianissimový souzvuk, další z charakteristických „pilířů“, (takt 25). Je postaven na základu zmenšeného kvintakordu, nad kterým se rozevívá neúplný měkce malý septakord (cis-e-g + d-a-c). Pocit „nerozvedenosti“, kterou pocítujeme při tonálním vnímání souzvuku, je vyostřován v dalších taktech (26-29). Tam paralelní sexty v prvním hoboji a druhém klarinetu přehodnocují napětí harmonie, která tu jinak vzniká spíš horizontálními součty hlasů. Souzvuky, do nichž jsou průtažné tóny rozváděny, mají opět dominantní charakteristiky, jsou založeny opět na septakordech.



V taktu 30 je tempo opět mírně zrychleno (opět čtvrtka=80) a až do konce první věty zní hudba, která kombinuje fakturování zahuštěného zmenšeného septakordu ze začátku věty se zářezy jemně vkládaných souzvuků. Na počátku této plochy zní například souzvuk h-gis-d-cis-e, tedy terc kvartakord tonality E. Je zahuštěný **tónickou** sextou cis, avšak po předchozí, harmonicky napnuté ploše a také po přidání basu Fis (takt 32 v harfě, později takt 34 a dále), ho sluchově přehodnocujeme na tóniku tonality H. K závěrečné pasáži věty se v instrumentaci připojuje malá kadence harfy.

Je zajímavé, že od taktu 30 užívá Emmert pro plochu pouhých šesti taktů do konce této části symfonie pro 4. sólové housle a první tři sólové violy předznamenání sedmi b. Děje se tak zřejmě pro jiný výchozí pohled na hudební proud, než byl v obdobném místě této části v taktech 14-18. Jako by tu tím Emmert chtěl zdůraznit modální východisko rozkládaného souzvuku. Hocquetová doplňování v závěru první části jsou také mnohem více poznamenány již zazněnou první strofou tématu. Nejlépe si to lze uvědomit při jejím charakteristickém klesnutí o velkou sextu, jak už bylo popsáno při jejím rozboru.

### ***Druhá část***

V překladu je tato část označena souslovím „Odevzdaně, ne příliš klidně“ (začíná se v nižším tempu čtvrtka=69). . Kvůli zjednodušení ji čísluji opět od začátku. Z předchozí části zůstává nad generál-pauzou „viset“ tón E2, hraný na struně A druhými sólovými houslemi. Zazní opět souzvuk za závěru předchozí části (zde Fis-H-as-d1-cis2-e2+c3, tedy zahuštěný). Držený tón v houslích přebírá a střídá svým „as“ první klarinet a drží ho po celou dobu prvních pěti taktů druhé věty s tím, že jej traktuje nejprve jako echotón a pak v triolách a frulatu, aby posléze celý postup zopakoval (takty 4-5). Okolo tohoto tónu se ovíjí nesmírně vroucná kadence lavírující okolo tonalit H-Dur i moll a E. Je založena na melodii prvních sólo houslí a vzápětí protimelodii ve violoncellu. Ta navíc zatemňuje s proloženými zmenšenými akordy v ostatních houslích harmonii až na hranici klastru, ve smyslu v jakém jsem o tom hovořil už na počátku své práce při výčtu Emmertových charakteristických technik.(využití „spodního spektra“ tónů anebo „obrácené alikvotní řady“). V houslové melodii je přitom využita tématická sestupná velká sexta, zhudebňující ve čtvrté části symfonie slovo „svévolníci“.

Následující plocha (tempo je čtvrtka=88) se nese ve znamení zatmívání a roztmívání právě takovýchto spodních spekter, leckdy dovedených až do klastrů (takt 11, Emmert je nazývá vertikálními těsnami). Na druhé straně zde ovšem probleskují tonality b-moll střídané například souzvuky upomínajícími na septakord E nebo kvartsextakord Des-Dur.

Již v taktu 6 je nasazeno vyšší tempo (čtvrtka=88), aby už v taktu 18 opět nastoupilo tempo čtvrtka=69, pro tuto větu výchozí. V taktech 14-15 je patrný výrazný emoční předěl, označený v partituře v překladu jako „rytmicky, zřetelně, velmi zřetelně“.

Dalším výrazným momentem je nástup tonálních souzvuků v horně a dvou trubkách, které znějí nad jedním harmonicky bohatých spekter prodloužených sem z předchozí, vlnící se plochy (takty 21-22). Tato plocha je založena na velikém obohacení akordu C-Dur a jako prodleva, jemně se proměňující ve vyšších polohách, trvá až do taktu 29.

Co se výrazného akordického motivu v dechách týče, jde tu o jemné střídání tónorodů a harmonií, umožněné drobnými úkroky jednotlivých hlasů akordů. Bez výjimky jde o kvintakordy, v oblasti funkční harmonie by to byly převážně svrchní a spodní medianty.

*corna*  
*2 trombe in C*  
♩=69  
*mf*  
*frullato*  
*con sord.* *molto cresc.* *molto cresc.* *molto dim.*  
3 3 3

V taktech 24-28 je tento motiv diminoován a dokonce postaven kontrapunkticky ve třech pásmech proti sobě (ostatní pásma hrají dřeva, v třetím nastupujícím jde jen o tercie jako neúplné zástupce kvintakordu).



Rytmicky je motiv podáván dost rozrůzně, diminue je nejprve v šestnáctinách a pak v šestnáctinových kvintolách. Rytmický motiv čtyř šestnáctek a šestnáctinové kvintoly bude ještě v symfonii na několika místech výrazně použit. Především pak při nástupu sborové strofy se slovy „...s bezbožníky je tomu jinak...“ Proto zde vyslovuji domněnku, že nervní zrychlení tohoto motivu v sobě pro Emmerta neslo negativní významový náboj.

V taktu 28 nastoupí stoupající melodie v prvních houslích sólo, s níž se zároveň rozvolní pouto prodlevy na C, zmlkne akordický proud a v taktu 30 je hudba opět předělena netonálním souzvukem - pilířem ve smyčcích.

Následuje malá čtyřtaktová gradace (takty 31-34) podpořená rytmicky bongem. Na jejím vrcholu je náznak polytempa (s ním se v této symfonii pracuje výlučně v plochách, kde je vypisováno v rámci jediného tempa): čtyřtónový motiv pohybující se v tonalitě Des a upomínající na melodické rozkládání modu v závěru první části symfonie je tu proti sobě na ploše jediného taktu postaven ve volných permutacích, v dost komplikované rytmičké struktuře (čtvrt'ová kvartola čtyř proti třem ku propauzovaným šestnáctkám a rovnému chodu osmin).

Závěr druhé části symfonie se vrací principem k jejímu začátku: tempo je opět čtvrtka=69, klenba houslové a protiklenba violoncellové melodie je tu podporována volně kánonickou prodlevou na tónu as (nyní ji hrají oba klarinety), a kontrabasovou melodickou linkou.

### *Třetí část*

Tato část představuje tektonický vrchol symfonie. Neustále tu pulsuje rytmus, zvolna graduje i dynamika. Poprvé se zde dostává ke slovu pléno orchestru, rovněž rytmika je v této části ve srovnání s předchozími větami nejzvrásněnější.

V tempu čtvrtka=96 ji počíná plocha, která je založená na hocquetovou technikou pojímané variaci motivu následných kvintakordů z předchozí věty. Zde jsou traktovány jako motorický proud šestnáctin v dechách. Hocquetus tu spočívá ve střídání skupin vždy po několika čtvrt'ových dobách. Pod touto plochou se v pizzicatech smyčců podporovaných dvěma bongos rozvíjí motiv z taktů 14-15 předchozí věty. Posléze je ve smyčcích arco nasazeno opětovné variovaní zmenšeného zahuštěného kvintakordu z počátku symfonie.

Oběma citacemi z předchozích vět vzniká opět jakýsi oblouk, což podporuje mou domněnku „viaduktové techniky“ kompozice: jednotlivé pasáže se, oddělovány vertikálami, stále v jemných variacích vrací. Tato plocha zabírá prvních sedm taktů třetí části symfonie.

V osmém přidávají smyčce (4. housle sólo + 2. a 3. viola sólo) ke kvintakordovému chodu v dechách další pásmo, augmentované zde do osminových triol (takty 8-11). Nad ním se, s úderem čínského bloku, vzepne dvoutaktová, výrazně zvrásněná fráze houslí s protimelodií v kontrabasech arco, což upomíná na místa v začátku a v závěru předchozí části. Kontrabas zde variuje materiál hlavního tématu. Je třeba podotknout, že zde už nejsou kvintakordy pouze ve své čisté podobě, přidávají se k nim melodické tóny a objevuje se i tématický zmenšený kvintakord.

V následujících taktech (12-14) je dílčí kulminace postavená na opětovném hocquetu kvintakordových postupů v dechách a na dynamicky se stupňujících zářezech zmenšených zahuštěných septakordů a alterovaných akordů ve smyčcích.

Plocha taktů 15-22, označená jako „*Delicatissimo*“, je opět jinou variací těchto akordů, založenou tentokrát na jemných odstupňování smyčkových tónů v nižší poloze a dynamice *ppp*. Je tu nasazeno i nižší tempo, čtvrtka=59, a to umožňuje bohatší diferenciaci rytmů; kromě šestnáctek a osminových triol se přidávají šestnáctkové kvintoly sextoly a septoly. Doplnující tóny harmonií jsou drženy v dlouhých hodnotách ve violoncellech a violách.

Se zvrásněnou melodickou frází přichází tentokrát flétna a s protimelodií klarinet (takty 21-22). Jde tedy opět o variaci modelu z předešlých popisovaných úseků.

V následující ploše (takty 23-29) nadepsané „*Appassionamente*“ je tempo opět navýšeno (čtvrtka=96), vrací se princip kvintakordových postupů, flétna opakuje hlavu své předchozí melodie a k tomu se přidávají rytmizace a fakturace tónu F. Spolu s kontrabasovým B dodávají úvodu pasáže nádech tonality b-moll, která se ostatně vyskytovala už ve druhé části symfonie. V prvních sólo houslích zní do dlouhých hodnot augmentovaná volná imitace hlavy právě zazněné flétnové melodie. Do proudu kvintakordů proniká hocquetus z počátku třetí části: principy se kombinují. Objevuje se tu také zmiňovaný „negativní“ nervní rytmický motiv čtyř šestnáctek a šestnáctkové kvintoly. Zde je rozložen mezi dva proudy v taktu 27.

Celá tato třetí část vykazuje převahu evolučního nad expozičním principem; jedná se vlastně o jakési první provádění hudebního materiálu symfonie.

V taktu 30, označeném „*Scampanio*“, v překladu „zvonění, zvučení zvonů“, se tempo počtvrté během třiceti taktů této části snižuje (čtvrtka=59). Velmi výrazně je tu uplatněna technika „obráceného spektra“, tak jak o ní hovořím výše. S chromaticko-hiátovým ostinatem se přidává harfa psaná v drobných hodnotách nonol. Barva je navíc držena spodními smyčci. K tomu se přidává spektrum nahoře, analogicky k tomu, jak tomu bylo při „zářezech“

či „pilířích“ v samém začátku symfonie. Flétnová melodie tu prochází rytmickou kulminací, o jejím traktování lze bez rizika říci, že jde o vypisované polytempo. Nejprve v osminové nonole (devět ku osmi), v dalším taktu undecimole a dále v propauzované kvintdecimole opisuje jaké si kruhy vzniklé nejspíše tónovým proložením jejího předchozího zvrásněného motivu z taktů 21 a 22. Charakter melodie v jejím prudkém poklesnutí a opětovném vzepjetí přejímají v taktu 33 první sólové housle.

Takt 34 přináší pátou tempovou změnu, čtvrtka se zde rovná opět hodnotě 96 a v tomto tempu se pokračuje až do závěru třetí části. Jde o takty 34-47.

O této ploše se kromě toho, že přináší zvukový vrchol třetí části a že je tedy příliš kompozičně komplexní na detailní rozbor, dá říci, že zde technika hocquetu probíhá jaksi ve dvou rovinách: jednak pokračuje „malý proud“ střídání a doplňování a kromě toho lze, pauzírováním celých jeho úseků, sledovat další, na malém pohybu nezávislý proces. Je to trochu tak, jako když se v pásmových posunech vzájemně stejným směrem otáčejí dvě soukolí. V celé části pokračuje variovaní vzrušené melodické linie v houslích a nabývá tu charakteru onoho předepsaného „vyzvánění“: děje se tak především v opakovaných skupinách tónů v malé oktávě (takty 34, 37, 38, 40, 42, 43), od kterých se melodický proud vždy znovu vzpíná o tři oktávy výš.



Part sboru je psán v předznamenání pěti **b**, což jednoznačně upomíná na závěr druhé části symfonie. Ačkoliv je v předznamenání b-moll/Des-Dur, myslím, že by ho bylo lépe chápat spíš od výchozího tónu f, jako hypoaiolskou tóninu s centrálním tónem b. Hovoří pro to jak počáteční tón, tak i samotný charakter tématu, které se v prvních frázích mnohem více dotýká výchozího f (třináctkrát), než b (sedmkrát), či des (jedenkrát).

Než se unisono sboru poruší, začnou se okolo něj splétat protihlasy tří sólových houslí. Plní tu funkci ornamentálního kontrapunktu a tvoří s ústřední melodií harmonický oblouk.

Harmonie je tu založena především na souzvucích chromaticky posouvajících kvartové souzvuky, zahuštěné často tóny zmiňovaného hypoaiolského modu. Někdy se opakují pasáže evokující motiv následných sextakordů z předchozí věty (takty 17; 30-32), na uzlových místech je proloženo spektrum, jako další pilíř pomyslného viaduktu (takty 1, 2; 18, 19).

Po taktu 10 se zpěv postupně rozroste až do čtyřhlasu. Je veden vždy po frázích - slokách; na počátku věty ve slokách delších, později přerývaných po verši. Takový instrumentální přerýv je například ve třech taktech 17-19. Je kromě pauzování sboru zvýrazněný ještě zrychlením tempa na čtvrtka=96. V tomto „pilíři“ se objevuje názvuk flétnové melodie z polytempového počátku kadence předchozí věty.

V taktu 20 se přidává s další strofou sbor (...je jako strom...). Předznamenání je mu sníženo na 3**b**, melodie probíhá v aiolské od tónu c. Komplexní souzvuk instrumentální složky je jako barevná tapeta pod sborem v harfě rozložen do arpeggiového ostinata; melodii kadence přebírají, jako v jejím uvedení na konci předchozí věty, housle. Tatáž situace se obměněna vrací v taktu 25. Instrumentální předěl je tu pouze jednotaktový, motivický spektrální akord je v těsně s harfovým arpeggiem, které je z něj odvozeno.

V dalším taktu opět pokračuje houslová melodie z kadence a sbor je tu vedený ve dvouhlase (...který své ovoce...). Tato strofa končí v taktu 20 dlouhým harfovým glissandem.

96 Amorevolmente

tenori: ...který své ovoce v pravý čas ne se

basi: ...který své ovoce v pravý čas ne se

vno. I solo: pp

harp: delicato pp

viola I solo: pp

viola II solo: pp

etc.

Po čtvrté generálpauze nastupuje opět variace motivu následných kvintakordových spojů, zde jde však v diatonice, takže se zde objevuje zmenšený akord, příčnost i hiát. V taktu 21 se protihlasem přidá stále ve dvouhlase vedený sbor. Předznamenání je mu navýšeno o jedno  $\flat$ . Pohybujeme se zde na okamžik v modalitě hypoiónské od tónu as, vlastně ale spíš stoupáme po kvartovém kruhu opět k výchozím pěti  $\flat$  (takt25). Sbor je v tomto jediném verši (...jemuž listí neuvadá...) veden s názvukem až ke smetanovské melodice: „kvinty lesních rohů“ jsou doplňovány harmoniemi instrumentální složky, která je ovšem, zvláště na počátku taktu 22 vedena v ostrých střetech funkčních kombinací akordů.

•=96 ♩=63  
*tenori:*  
*basi:* je-muž lis - ti ne - u - va - dá Echo  
*oboe 1, 2*  
*clar 2 in B (written in C)*  
*flute*  
*clar. I, II*  
*cri.*  
*corni con sord*  
*(both written in C)*  
*pp*  
*violini I*  
*senza sord.*  
*pp*  
*violini I, II*  
*1. vla sola*  
*etc.*

Následující dvoutaktová přerývka opět začíná generálpauzou (takt 33). Celý verš je tak jakoby oddělen, vyjmut z okolního proudu. Tempo je opět sníženo na počáteční (čtvrtka=63). Po generálpauze je čtyřtónovou melodickou skupinkou, zharmonizovanou ve třihlasu hoboje a klarinetů v tonalitě Ges, připomenuto slovo „neuvadá“. V taktu 34 je tento Ges-Dur sextakord zahuštěn po samu mez čitelnosti dalším smyčcovým pilířem. Poté anglický roh v unisonu s hornou ještě jednou zopakují nárazku na předchozí zhudebnění slova „neuvadá“ a melodii, opět v unisonu přebírá sbor na verš „...vše co podnikne se zdaří...“ v unisonu. V předznamenání se v tomto verši vrací Emmert k pěti b. Poprvé v této symfonii zde vybočuje ze čtyřdobého taktu, vypomáhá si kvůli frázi pětidobým, aby jej po dvou čtyřdobých „zarovnal“ třídobým taktem. S těmito dvěma odchýleními se od čtyřdobosti



vydrží Emmert až do konce symfonie. Podobné vybočení nalezneme i v následujících částech symfonie.

Takty 37-38 jsou vyplněny vertikálně cítěnými kadencemi - pilíři smyčců. Harmonie je zde funkční. Dále se opět zkráceně opakuje předešlý verš, zde dokonce na stejná slova.

V taktu 41 je tempo opět navýšeno (čtvrtka=96), agogický předpis zní „*Con molto emozione, con molto ritmo*“ a hudební proud zde prudce přerušuje předchozí měkké a klidné plochy. Je to úvod k veršům „...se svévolníky je tomu jinak...“. Je tu proti sobě postaveno echování ve dvou motivických pásmech: jednak jsou tu smyčce s jejich šestnáctinovými motivy, které při zopakování nepravidelně klesají (jedná se o již dvakrát zmiňovaný rytmický motiv čtyř šestnáctek a šestnáctinové kvintoly), pak jsou tu dřeva, jejichž motiv v rytmu osminových triol zase nepravidelně stoupá. Oba motivy jsou zárodkem polytempa, podobné strukturám „horizontálním těsnám“ z druhé věty *Sedmé symfonie*. V taktech 46-50 je polytempo realizováno důsledněji - jedná se o pasáž plnou imitací hlasů vedených až na pokraj srozumitelnosti. K tomu se přidává vertikální, už takřka ostinátní „pilíř“, zde jako zášleh ve vysokých dřevěch v taktu 49.

Od taktu 50 se hudba sboru kontrapunkticky redukuje. Až do verše končícího slovy „...hnané větrem...“ je sbor syrytmický, skandující slova textu. Je tu čtyř- a tříhlasá fakturace, předznamenání je zrušeno (zde jasně začíná vyjadřovat mimohudební symbolickou funkci jakéhosi „předznamenání“ imperativem víry).

$\text{♩} = 96$  *tenori:*  
*basi:* se své - vol - ní - ky je to - mu ji - nak  
*archi:*

Harmonie se zde dvakrát pohybuje okolo souzvuku Ges-Dur s přidanou velkou septimou, jinak se opět nese ve znamení kvartových harmonií. Výjimku tvoří hudba opakování verše „jsou jak plevy hnané větrem“, která je výrazně kadenční. Po verši pravidelně přichází instrumentální zářez - pilíř. Tato část bude pravděpodobně dosti obtížná při provedení: složité bude nejenom rozpletení rytmické složky deklamace a její zpregnantnění a vytažení z okolního hudebního proudu: harmonie se tu navíc pohybuje v dosti temné poloze malé a velké oktávy a bude třeba dobrého sboru, aby zazněla čistě.

S taktem 58 přichází po čtvrté generálpauze opět snížení tempa, nastupuje instrumentální plocha podobná fakturou jemného pohybu šestnáctek třetí části symfonie; je tu přítomna i kadence houslí. Sbor opět nastupuje v taktu 63 („...na soudu...“). Je veden stále bez předznamenání, v tříhlasé funkčně harmonické kadenci pohybující se okolo des-moll a jeho spodní medianty Heses-(respektive A)-Dur. Při slovech „...na soudu...“ lze slyšet úvodní melodický úkrok věty, jako by se tu připravovala repríza. S taktem 66 je tempo opět navýšeno na čtvrtka=96, ve variaci se opakuje plocha taktů 42-49 bez pásma triol. Jde o další „pilíř“ mezi obloukem textu.

Sbor s opakováním verše („...na soudu...“) zní od taktu 71. Je opět traktován jako unisono, bez předznamenání, pohybuje se spolu s instrumentálním kontrapunktem okolo sebe v tonalitě as-mol a B-Dur. Jestliže v taktech začátku oddílu hovořícího o bezbožnících byla emoce v hudbě nesena

hněvivým vzplanutím, zde se hudba definitivně vrátila do elegické polohy, která je Emmertovi vlastní: z taktů o hříšných, co neobstojí ve shromáždění spravedlivých cítíme víc než cokoli jiného smutek nad nimi, slitovnost. Taktem 75 je tempo opět sníženo na čtvrtka=63, je tu položen akord e-moll a přidávají se k němu jeho velká sexta (v podobě tónu des) a septima (es). Kvůli césuře po instrumentálním pilíři (takt 76) je zde, jako v této větě již jednou, použito vybočení z pravidelnosti pěti-čtvrt'ovým taktem, aby bylo o tři takty dále opět „zarovnáno“ taktem tří-čtvrt'ovým. Takt 77 je nadepsán „*Maestosamente*“. Vrací se hlavní téma, první strofa zhudebňovaného textu, zde podložená instrumentálními harmonizacemi. Je opět v unisonu, opět s předznamenáním pěti  $\flat$  jako na počátku části. Druhá původní strofa (na počátku věty s textem „...který nenastoupil...“, nyní, v taktu 81 s textem „...ale cesta...“) je hudebně ukončena jednotaktovou harmonicky prudkou kadencí na slova „...do záhuby.“, opět bez předznamenání, což podporuje mou tezi o mimohudební symbolice předznamenání v této symfonii.

The image shows a musical score snippet for two staves. The top staff is labeled 'basi:' and the bottom 'archi:'. Above the top staff, the tempo is marked as quarter note = 63. The key signature has five flats. The bass part has dynamics *pp*, *p*, and *pp*. The string part has dynamics *p* and *ppp*. The lyrics 'do zá - hu - by.' are written below the string staff.

Pasáž v taktech 84-97 by se dala, podobně jako v poslední větě *Sedmé symfonie* označit jako Coda 1 a Coda II. Jde o hudební shrnutí, stejně tak se zde opakuje i text. Plocha taktů 84-92 volně parafrázuje hudbu veršů „...s bezbožníky je tomu jinak...“. Tempo je opět navýšeno. Ve výrazu tu lze ale mluvit spíš o jakýchsi závěrečných fanfárách. Technika instrumentálních pilířů a oblouků textu zůstává. Na posledních pěti taktech této části symfonie je tempo opět sníženo (mění se v této části osmkrát). Hudba Cody II (takty 93-97) je nesena variováním předchozích harmonických kadencí, nad linkou sboru se v tříčárkované oktávě klene lyrická melodie flétny, jejíž

držený tón spolu s klarinetu, prvními dvěma sólovými houslemi a violou sólo přechází do části následující.

### ***Pátá část***

Je tu nasazeno o poznání vyšší tempo čtvrtka=132, ale po celou dobu věty je prokládáno víc než polovičním čtvrtka=59. To pak vyznívá jako prudké zpomalení, jako povzdechnutí, pozdržení proudu.

V předznamenání čteme v překladu „průzračně“, tato část začíná v extrémně tiché dynamice (**ppp**). Puls páté části dodávají conga, africký buben a čínský blok, z hlediska celé symfonie je tu tedy zatím nejbohatší využití bicích.

Technikou této části jsou především heterofonie a polymelodičnost. Souzvuky jsou položeny jako prodleva ve smyčcích a zároveň rytmicky variovány.

Smyčce hrají hlavní roli v taktu 1-14, jejich dělení tu v bohatosti upomene na třetí větu *Sedmé symfonie*. Takty 9-15 jsou, alespoň co se rytmiky týče, nesené připomínkou hněvivého afektu z předchozí části. Zároveň se repetitivností motivu houslí (pohybují se s mírnými obměnami po víceméně stejných tónových kruzích) evokuje vyzvánění zvonů, na kterém už byla založena výrazná plocha třetí části.

V taktu 15 je proud hudby poprvé předělen nižším tempem a dechy přinesou připomenutí fakturace jednoho tónu z počátku a závěru části druhé a ze třetí části. Vzápětí, v taktu 18, je tempo opět navýšeno a část předešlé smyčcové plochy je traktována ve dřevech. Flétna přebírá princip zvonu. Smyčce však také zcela nepauzírují a v taktu 25-32 se včetně harfy spojí s dechy v pléno bez trubek a horny. Ty nastupují hned v taktu 33 a až do taktu 38 můžeme hovořit o zvuku pléna orchestru. V části od taktu 33 je

Emmertem vyžadována ostrá, rytmicky pregnantní hra („*Legni duro, noc ritmo molto*“). Znějí zde vítězné fanfáry, upomínající na závěr předešlé části.

V porovnání s ní si lze uvědomit i stejné dvojí citování plochy, která má nejprve hněvivý a posléze oslavný charakter. Proto lze podle mne považovat pátou část symfonie jako jakousi velmi volnou reprízu, spíš asi „reprízu principů“, zopakování předešlého výsledku, před závěrečným myšlenkovým shrnutím. Zvukově pak představuje dvojí gradaci, je tedy výrazně strukturována do dvoudílné formy s codou.

Jako coda k páté části a zároveň přechod do části další je v taktech 39-41, opět v nižším tempu, položeno echo v pianissimu smyčců s rytmickým signálem čínského bloku a afrického bubínku.

### ***Šestá část***

Tato část má v prvních sedmi taktech dvě výrazně odlišené předznamenání: první „*Con tensione, affannosamente*“ s tempem čtvrtka=106 a druhá, v taktu sedm, „*Con tenerezza, con grande espressione*“, s tempem nižším, čtvrtka=69. První Emmert překládá jako „zneklidněně, tísnivě“, *Con tensione* by bylo „s napětím“ či „pod tlakem“, druhý výraz je ve slovníčku na konci partitury přeložen jako „něžně, s velkým výrazem“. Lze si na tom uvědomit vnitřní polaritu této části symfonie. K tomu vždy při tom kterém úseku přidává Emmert jedno další charakterizační adjektivum.

S vědomím, že se ocitáme za pomyslným tektonickým vrcholem symfonie je jasné, že nepůjde o expozici nového materiálu. Jednak je tu opět použit rytmický motiv čtyř šestnáctek a následné šestnáctinové kvintoly, který v rámci symfonie představuje element neklidu (použit byl již třikrát, nejvýrazněji pod sborem při textu „...*se svévolníky je tomu jinak...*“).

Zřetelné jsou v této části hudební odkazy na hocquetus z části 3. V užití jemně pokládaných tónových spekter a v rozkládání zmenšeného akordu pak můžeme nalézt podobné principy jako na začátku symfonie. Konečně pak jsou v mnoha melodických liniích variace částí sborové melodie, především jejího počátku, který má v symfonii závazně tématický ráz.

Tato variace je například hned v taktu 7, po krátkém úvodu kombinujícím předešlé zmiňované principy a zahuštěném v taktech 4-6 bicími. Tato variace je komponována imitační technikou ve smyčcích, na svém začátku (takt 7) je v jednohlase doslovně opsán melodický obrys zhudebňující slova „...*blaze muži...*“.

V taktu 14 je tempo opět vyšší, jsme opět v oblasti „tlaku“, lyrická, vřelá, kontrapunkticky pracovaná předešlá smyčcová plocha je přerušena výrazným chorálním motivem čtvrt'ové trioly, která v prvních sólových houslích tento úsek počíná. Melodie je vzápětí imitována ve flétně, stejně jako jsou kontrapunky doprovázející prve housle volně imitovány v dechách. Na malé ploše taktů 16-18 zní orchestrální pléno. Tato plocha nese k obligátnímu „*Con tensia...*“ přídavné „*cantabile*“.

V taktu 20 je tempo opět sníženo, smyčce pokračují v tříhlasém (od taktu 24 čtyřhlasém) variovaní melodických linek náležících původně sboru, nad nimi se klene zvlněná melodická linka flétny, která pro svůj obrys míjející tři oktávy připomene motiv vyzvánění. Přídavné jméno „*mollemente*“ překládá Emmert ve slovníčku jako měkce. Takt 26 je rozšířen na pěti-čtvrt'ový. V taktu 27 je tempo opět vyšší, až do taktu 32, tedy do konce této části, je hocquetově pracováno s plénem orchestru, dynamika však zůstává v nízké hladině zvuku.

### ***Sedmá část***

Nese označení „*Delicatamente, calmato, spianato, abbandonamente*“, tedy v překladu Jemně, uklidněně, vyrovnaně, odevzdaně. Jde o patnáctitaktovou symfonickou codu, během níž se ovšem dvakrát mění tempo. Materiálem jsou reprízy jednotlivých motivů symfonie. Ta například na počátku této části je přítomen opět tématický materiál první strofy sboru, od taktu 5, kde se poprvé střídá tempo, lze slyšet paralelní sexty z taktů 26-27 první věty. Bicí v taktech 5-7 jsou doslovně přeneseny z počátku předchozí části. Symfonie končí pianissimovým kvintakordem Ces-Dur s přidanou horní velkou sextou instrumentovaného ve třech sólových violách a kontrbasu.



## Symfonie Františka Emmerta – soupis a komentář

### *Symfonie I.*

– vznik 1964, durata 15 minut, pětivětá, premiéra 15. 11. 1965, SFB, dirigoval Richard Týnský. Jde o Emmertovu absolventskou kompozici na JAMU. Byla psána v proporcionalní notaci (podle systému Ton de Leuwa), obsazení: 3 trubky, 3 trombóny, smyčcový orchestr (12 sólových houslí, 5 sólových kontrabasů), piano (2 klavíristé – byly tu rozlišovány způsoby hry: dlaněmi, na strunách, a to tenkým drátkem, pizzicato jedním a čtyřmi prsty), varhany, 3 sólové alty (které byly při premiéře nešťastně nahrazeny třemi klarinetami), recitátor - Radovan Krátký. Zvukový záznam se nedochoval. Text je část básně Louise Aragona *Elsa*:

*„Má láska hořký pomeranči / má písni větru nad splavem / má rejdo kde v snu houpavém smrt s mořem tančí. / Můj srpne jenž jsi v ponuru svých nocí / protkán hvězdným žalem a azuru / Dychtím po vás jak po nápoji / vy zázraky mé přeskromné nocí / kdy srdce na strážci stojí. / Ach kdopak tuší co ho potká / vždyť zítra snad už bude mi smířit se / s lůžkem pod zemí pokorně z krotka. / Stonek mé hlavy přetněte a přivoňte ať směsí vína / a krve má tvář milenčina zas rozkveté. / Dny příliš rychle běží vzad / jen se má láska klamem nemam / nedopovím kterak tě mám rád.“ (4).*



František Emmert k symfonii dodává (4): *„Pojímala formu, materiál a instrumentář neadekvátně tehdejšímu obrazu o „modernosti“. Nebyla sice od stylu příliš vzdálena, snad jen výbrusem tvarů překračovala meze. Do druhé verze vstoupily například paralelní kvinty nebo harmonické citění (například pianissimový vstup varhan). A i tyto „zvláštnosti“ byly kritizovány...“* (4).

### ***Symfonie II. „Hledání pravdy“***

- vznik 1966, durata 40 minut, SFB, dirigent Jiří Pinkas, sedmivětá. Premiéra v červnu 1968 – nahrávka Brněnského rozhlasu. Vznikla z materiálů nedokončené původní 1. symfonie během základní vojenské služby. Z běžného instrumentáře symfonického orchestru vybočuje 8 horen, piano, cembalo. V sedmé větě zní v osmi hornách chorál. Šestou větu hrají varhany sólo.

Emmert k symfonii poznamenává (4): *„Vojna mne vytrhla z planého „mudrování“... Bylo to proto, že po horlivých diskuzích na mne čekal prázdný notový papír a plamenná argumentace byla tatam... Motivace – to bylo vodítkem, nová forma – postupy tektoniky – žádné střihy, ale modelace. Uvědomění tvarů jako komplexů. Intuitivní kompozice.“* (4).

### ***Symfonie III.***

- vznik 1967, durata 26 minut, třívětá, SFB, dirigent Jiří Wadhaus. Premiéra 24. 6. 1968 Byla také napsána na základní vojenské službě. Kritika označila *Třetí symfonii* Františka Emmerta za „Brahmse“. Nahrávka je v archivu brněnského rozhlasu.

Emmert poznamenává: *„3. symfonie (byla) vedena již v úsilí opozice – dotahoval jsem ještě sporadicky vyřčené návratné materiály 2. symfonie.“*

*Určitý obrat k pozdnímu romantismu jako hledání (zejména 1. a 3. věta) pevných bodů proti „miniaturismu“ a jisté vyprázdněnosti vlivů modernismu... Jiří Fukač napsal: „v budoucnu autor sám odpoví proč dnes imituje J. Brahmsa.“ (4).*

#### **Symfonie IV. „Mexiko“**

- vznik 1968, durata 16 minut, čtyři věty nesou tyto názvy: 1. *Klenba duhy z údolí jezer ke stínům hor je brána aztéckého chrámu*, 2. *Neviditelně přítomna je síla karnevalu...mění se divadlo*. 3. *Čas ukryt v kamenné masce s bílým obzorem hvězdné luno*. 4. *Před neznámou úchvatností krásy...svět v hranicích země, asociace jitra, které se z místa na další neklidná žene moře a proměnou v prach vzlétá nad zákony*. Premiéra 22. 11. 1968.

Z Emmertova komentáře čteme: „...na soudobost naroubovány již čisté harmonie, velké bicí v intencích španělských a mexických rytmtů, které jsou místy jakoby folklorní..., jinde se ponořují do aleatorních rytmických obrazů. Byl to pokus o radostnou opojnou hudbu (důraz na žestě, varhany, bicí). Archi kolorují zvolenou atmosféru léta 1968.“ (4).

Jestliže „Druhá“, a zejména „Třetí“ z Emmertových symfonií představovaly hluboký odklon od modernismu své doby a mohly být ve své době vnímány jako „odpadlictví“, anebo přímo „zrada modernity“, v „Páté“ a *Šesté symfonii* můžeme sledovat návrat k některým modernistickým principům.

#### **Symfonie V. „Kosmické zvony“, též „Zvony všehomíra“**

- vznik červenec 1971, durata 23 minut, pět vět nese tyto názvy: 1. *Sen je krajina v mlhách ticha*, 2. *U zvonu kovu země*, 3. *Ukolébavka ve vteřině úzkosti*, 4. *Útok havranů*, 5. *Věčná je touha hledání člověka*. Premiéra v lednu roku 1972. V instrumentáři jsou kromě běžného symfonického

obsazení 2 eufonia, 6 trubek, 4 trombóny, mgf. pás, sólový soprán, mužský sbor)

Nahrána ještě v roce svého vzniku pro Brněnský rozhlas. „Pátá“ postihuje opět některé kvality zvukového „ducha doby“ - sedmdesátých let - , tak jak se o něm dá v české hudbě uvažovat například u děl zmiňovaného Miloslava Ištvana (například v kantátě *Hard blues*) anebo Miloslava Kabeláče (8. *symfonie „Antifóny“*). Je to částečně díky užití elektroniky, byť pouze v její základové podobě (dva elektronické zvuky – 1. skelná průsvitná, třpytivá barva, 2. hustá kovová tmavá barva a k nim přednahráný soprán bez textu, vše z mgf. pásu), částečně už samotným námětem, jehož imaginativní potenciál dobře demonstruje (a to i přes své věnování tragicky zahynuvším kosmonautům z raketoplánu *Sojuz 11*, ba právě i pro ně) všeobecný optimismus tehdejší světové veřejnosti, z pocitu, že jsme na prahu kontaktu s jinou civilizací, ale zacílení a možnosti obrazivosti zvoleného námětu i prostředků ukazují i na další rozvoj Emmertovy poetiky ke stále metaforičtější obrazivosti. Symfonie totiž nese dvě verze podtitulu: ta druhá, „*Zvony Všehomíra*“, časově pozdější, naznačuje mnohem výrazněji skutečné plánované duchovní směřování skladby - ještě o něco metaforičtější než při předchozí svázanosti s představou víceméně technokratického světa kosmonautiky.

V částech symfonie je opět užitá rastrová notace, v sopránovém sólu užitó vychylování o  $\frac{1}{4}$  a  $\frac{3}{4}$  tónu. Názvy vět jsou: 1. *Sen je krajina v mlhách ticha*, 2: *U zvonu kovu země*, 3. *Ukolébavka ve vteřině úzkosti*, 4. *Útok havranů*, 5. *Věčná je touha hledání člověka*. Symfonie je též popsána v knize Jaromíra Havlíka „*Česká symfonie 1945-1980*“ (3).

### ***Symfonie VI. „Důl Nelson III“***

O této symfonii jsem se zmiňoval už na začátku své práce v kapitole s obecnou charakteristikou Emmertova skladebného rukopisu. Vznikla

v roce 1975, durata je 35 minut, premiéru řídil se SFB Jiří Bělohlávek. Z hlediska následnosti Emmertových symfonií je třeba zmínit, že „Šestá“ představuje práci završující celé jedno období: po ní už u něho nenásleduje symfonická skladba zabývající se v první řadě takto dějovým námětem. Od této chvíle bude Emmert své náměty (s výjimkou *Sedmnácté symfonie „Krajiny Krušných hor“*) už jenom abstrahovat a metaforizovat. Jako dílo završující představuje *Šestá symfonie* i tehdejší skladatelův nejzazší zdolaný vrchol: především v použitém orchestrálním aparátu (varhany, 6 trubek, velice členité dělení smyčců), svými časovými rozměry (pouze 2. *symfonie* měla delší duratu) a svým dopadem a přesahem. Názvy vět jsou: 1. „16. hod. 45. minut“, 2. *Zoufalství – naděje*, 3. *Píseň revíru*, 4. *Světlo kahanu*, 5. *Zamyšlení nad utrpením*.

Podrobnější rozbor symfonie můžeme nalézt v knize Jaromíra Havlíka „*Česká symfonie 1945-1980*“ (3).

Emmert k symfonii heslovitě poznamenává (4): „*Proporční poměrnost, výstavba tektonických lomů. Důraz na kinetickou heterofonie s mnohočlennými proudy uvnitř. Výstavba motivace spolu s modelací: i když mohou tyto výrazné „subito“ lomy vypadat jako stříhy, nejsou jimi. Jejich následnost je jednolitá a materiálově scelená... Kompozice vcelku přijata, avšak spontánně především hudebníky, zejména hráči na žestě. Z přípravných materiálů napsána... za tři týdny (leden 1975), především v noci, v kuchyňce svobodárny, když děti spaly, byl tenkrát teplý leden, mohl jsem mít okénko dokořán otevřené a slyšel vůni a tepot spícího Brna – Lesná... V symfonii jsem byl již na stopě spektrální harmonii, kterou jsem rozvinul až v 7. symfonii.*“ (4).

**Symfonie VII.** má v této práci samostatný prostor.

**Symfonie VIII.** „*Turínské plátno*“,

vznikla v roce 1982, její durata je 40 minut, nahrána byla s pětiletým zpožděním 12. 12. 1987, její nahrávku však Brněnský rozhlas bohužel vymazal. Námětem je relikvie plátna, do kterého byla před zmrtvýchvstáním Ježíše zabalena jeho mrtvola. Názvy vět jsou: 1. *Prolog I. – V. tajemství bolestného růžence*, VI. *Turínské plátno*, 2. VII. – IX. *Oslovení*. Symfonie je psána pro velký orchestr (např. 5 hoboju, 6 trubek, 6 trombónů).

V kritice psané Milošem Štědroneš v Hudebních rozhledech z roku 1988 čteme: „*Emmertova... v pořadí již 8. symfonie přinesla ve dvou částech ohromnou zvukovou masu orchestru rozšířeného v řadě sekcí (dřevo a žestě). Drtivá expresionistická tříšť neustávala v náporech, do kterých přicházely jen nepatrné náznaky katarzí. A přece jsme neměli pocit únavy nebo stereotypu. Zahlušující masa je ovládána intencí. Aniž se pokoušíme o nějaký nepřímý sémantický výklad, je zjevné, že jde o zobrazení netolerance, principu zla... Emmert nabídl v době postmodernistických recidiv neoexpresionistickou koncepci, kterou se vrací k počátkům své tvorby ve zcela jiných dimenzích...“ (4).*

Emmert sám k tomu v heslovitých poznámkách dodává: „...*Připravená a rozvíjená hudební materie (je zde) formulována modelačně do motivačních významů...“* Emmert také zmiňuje „barokního ducha“ některých parametrů (polyfonie, harmonie) této symfonie.

### ***Symfonie IX. „Cor Jesu“ („Srdce Ježíšovo“),***

vznikla v roce 1983, její durata je 17 minut. Symfonický orchestr, zmnožení trombónů (na 5). Její provedení (roku 1988) Emmert stáhl z důvodu naprostého neztotožnění se najatého dirigenta s dílem. Jde o důslednou polytempovou kompozici vypsanou pomocí ligatur do jediného tempa. Symfonie má 11 částí attacca (výběr jedenácti invokací k Srdci Ježíšovu).

Emmert k ní v poznámkách píše: *„Důsledné proporcionální rozvržení. Psáno v post-systému postmoderny. Důraz na uspořádání kinetických heterofonií a jejich kombinacích, při vertikálním průřezu partitury respektování vzájemných zvukových hodnot zúčastněných pásem. Osamostatnění rytmicko – pulzačních tvarů...“* (4).

### ***Symfonie X. „Euangelion - Zvěstování páně“***

vznikla v roce 1985, durata je 39 minut. Symfonie je třívětá (názvy vět jsou: 1. *Světlo*, 2. *Drama*, 3. *Pokoj*). K orchestru je přidány altová flétna a zmnoženy skupiny hoboju (4), horeň (5), trubek a trombónů (7).

K symfonii Emmert poznamenává: *„Důsledná a přesná tématická polytempová práce. Tónově a harmonicky (je symfonie) vystavěna na bázi polytempových rytmických jednotek odvozených přepisem do jednoho tempa. Součet a prolínání polytempových pulsů je řazeno do rytmických půdorysů, které tvoří základní jednotky časové míry... Půdorys je vždy součástí proporční míry. Vše co se od materiálu odvíjí je vypracováno naprosto invenčně na základě vnitřního slyšení a naslouchání. Takto vypracována je i motivace událostí v symfonii. Tónový materiál je tonalita na druhou – nejde už o obohacování harmonie spektry, ale o nové harmonické prvotvary a také o čisté harmonie...“* (4).

### ***Symfonie XI.***

vznikla v roce 1986 a její durata je 28 minut. Je psána pro dva smyčcové orchestry, dechový kvintet a varhany. Symfonie je jednovětá, složená ze dvou částí attacca. První část hraje komorní smyčcový orchestr a dechový kvintet (asi 13 minut), varhany tak samostatně zabírají víc než polovinu celé symfonie, jejich „dohra“ je tématicky určena tématy 1. části symfonie, které stupňuje do jiného – varhanního světa. V první části jsou polytempa a Emmert tu vyžaduje 2 dirigenty.

***Symfonie XII. „Rouška Veroničina“***,

rok vzniku 1986, durata 16 minut. Symfonie má tři věty, běžný symfonický aparát je takto zmnožen: 5 fléten, 5 hoboju (3, 4, 5 muta Cri), 5 klarinetů in A, 5 horen, 5 trumpet, 5 trombónů. V symfonii se objevuje prolínání souzvuků – často pětizvuků- vždy v jedné orchestrální barvě, polymelodičnost a imitační technika v ní použita jsou volně variovány v prostoru ohraničovaném smyčci. Tyto prostory jsou jakési „klenby“, často tvořené appassionatovou melodikou stínovanou protivětami. Heterofonie souzní se spektrálními harmoniemi. V poznámkách Emmert o symfonii píše: „...*(symfonie je psána) k obdivu k statečnosti žen, které se nebojí projevít soucitem a milosrdenstvím, když je to nebezpečné, zatímco muži se strachují a utíkají!*“ (4).

***Symfonie XIII. „Dny sblížení“***

rok vzniku 1987, durata 20 minut. Instrumentace bez žesťů, přidáno je cembalo. Čtyřvětá. První věta je dle Emmertova svědectví inspirována obrazem plačícího starého stromu s obrazem Panny Marie.

V poznámkách k ní Emmert píše: „*Kromě 4. věty jde v ostatních větách o tónové stínování v nízké dynamice buď souhlasnou protimelodií, prodlevou, nebo kinetickou heterofonií v čisté diatonické modalitě. 4. věta je následnou kombinací dvou temporytmických modelů rozdílných v rytmu i vnitřním frázování.*“ (4).

***Symfonie XIV. „Ospravedlnění - Milosrdenství - Věrnost“***,

rok vzniku 1989, durata 90 minut (tři třicetiminutové věty). Námětově je motivována nezákonným a brutálním zásahem proti klášterům v ČSR 14. 4. 1950.

První věty symfonie má 7 částí, druhá 4 a třetí 5. Orchester má tato zmnožení: 4 hoboje, 5 klarinetů, 5 horeň, 5 trubek, 6 trombónů, sólové housle, smyčcové kvarteto. Symfonie je komponována jako tři symfonie v jedné: všechny celky se dají hrát i každý zvlášť. Vztahy mezi symfoniemi jsou dány především „jednotným způsobem práce vztahující se ke společnému motivačnímu okruhu“ (4). Dále Emmert píše: „Práce probíhala po rozmyšlení druhů znění již zcela intuitivně, za účasti vnitřního zniterněním vztahu k tématu.“ (4).

O „komorní trilogii“ symfonií XV. – XVII. jsem psal již v úvodu k rozboru symfonie „Žalm I“.

### ***Symfonie XVIII. „Křížová cesta - 8. zastavení páně: Ženy plačící nad Ježíšem“***

vznikla v roce 1993 (22. prosince). V nadpise jako motto stojí citát z pláče Jeremiášova 2.18: „...prolévej slzy ve dne i v noci, neochabuj v pláči, nedopřej svým očím klidu.“ (4). Dále je symfonie motivována úseky 28-31 z 23. kapitoly Evangelia sv. Lukáše. Text v kralickém překladu je tento: „28. A obrátiv se k nim Ježíš, dí: Dcery Jeruzalémské, neplačte nade mnou, ale raději samy nad sebou plačte a nad svými dětmi. 29. Nebo aj, dnové jdou, v nichž řeknou: Blahoslavené neplodné, a břicha, kteráž nerodila, a prsy, kteréž nekrmily. 30. Tehdy počnou říci k horám: Padněte na nás, a pahrbkům: Přikrejte nás. 31. Nebo poněvadž na zeleném dřevě toto se děje, i co pak bude na suchém?“ (4).

Symfonie je čtyřvětá, s výhradou mnoha tempových i charakterových přeryvů uvnitř vět, nyní už typických pro Emmertův symfonický styl. V závěru je víc jak po deseti letech užito pásmově vypisovaného



polytempa. V instrumentáři symfonického orchestru je navíc použit barytonový hoboj, 5 klarinetů, 6 horen, 6 trumpet a 5 trombonů.

Symfonie má duratu 52 minut, její partitura je uložena v knihovně JAMU.

### ***Symfonie XIX. „Šimon z Kyrény“***

z roku 1995 má duratu 55 minut. Základem je postava Šimona Kyrenejského, kterého žoldnéři přinutili, když šel z pole, aby nesl Ježíšův kříž (Marek 15.21). Z materiálu vzešlého z práce na této symfonii vznikl ještě 8. smyčcový kvartet. Tato symfonie ve své prostotě a přitom vyhraněnosti představuje jednu z ukázek zralého Emmertova mistrovství. Orchester je takto zmnožen: 5 trubek, 5 horen, 5 trombonů, 5 timpánů, rozsáhlá sekce bicích (včetně vibrafonu a tří sad zvonů), klavír. Symfonie je pětivětá, její partitura je stejně jako partitura *18. symfonie* uložena v knihovně JAMU.

### ***Symfonie XX. „Tři noci sv. Josefa“***

(1998) je ve třech rapsodických větách založena na třech obrazech andělského zjevení z první a druhé kapitoly Matoušova evangelia. Příslušné texty dle kralického překladu jsou tyto: Mt 1.20 „*Když pak on o tom přemýšleoval, aj, anděl Páně ve snách ukázal se jemu, řka: Jozefe synu Davidův, neboj se přijíti Marie manželky své; neb což v ní jest počato, z Ducha svatého jest*“ Mt 2.13 „*Když pak oni odjeli, aj, anděl Páně ukázal se Jozefovi ve snách, řka: Vstana, vezmi děťátko i matku jeho, a utec do Egypta, a buď tam, dokudž nepovím tobě; neboť bude Heródes hledati děťátko, aby je zahubil.*“ Mt 2.20 „*Řka: Vstana, vezmi dítě i matku jeho, a jdiž do země Izraelské; neboť jsou zemřeli ti, kteříž hledali bezživotí dítěte.*“ (4).

Durata je 57 minut. Pozoruhodné na symfonii „*Tři noci sv. Josefa*“ jsou plochy představující anděla: vždy přesně uprostřed té které věty - noci, tématicky se stejnou, projasněnou hudbou.

Během svého studia na JAMU jsem měl možnost nahlížet do právě komponovaných symfonií XXI, „*Pieta*“ a XXIII, „*Věčný Jeruzalém*“.

### ***Symfonie XXI „Pieta“***

Emmert se tu znovu vrátil k polytempu vypisovanému pomocí několika orchestrálních pásem. Jazyk této symfonie je ale nápadně oprostěný – i v závislosti na zvoleném textu. Polytempové plochy tu vychází z vizuální představy „světa viděného skrze slzy“. Instrumentář symfonického orchestru je zmnožen takto: altová flétna, 5 klarinetů, 5 horen, 5 trubek, 7 trombonů, soprán a mezzosoprán.

Texty Josefa Suchého (sbírka *Křížová cesta*) vycházejí z květomluvy a jsou tyto: 1. věta (IV. zastavení Křížové cesty – soprán sólo): „*U plané růže matka čeká / a Syn se blíží z nedaleka / jejího těla smutný plod. / Je zkrušen, ponížen až běda, / dar k němu přistoupit jí nedá / rozvlněn jako kalný proud. // Růžičko, růže rozvitá, / Maria Panno strastmi bitá, / to šesté utrpení snes! / Kde plátky květů opadají, / tam šípky tmavě zčervenají, / svět bude spasen ještě dnes.*“ 2. věta (XII. zastavení Křížové cesty – mezzosoprán sólo): „*Jak luk se Ježíš vypjal v muce, / zatíná probodené ruce / a volá: „Dokonáno jest!“ / Ke třetí po poledni bylo, / tmou tmoucí vše se zahalilo, / až po oblohu plnou hvězd. // Tak vykoupil svět z provinění / korunou svého umučení, / tak splnil slib své oběti: / je hrozen, víno, chléb i klasy / a ve mši svaté pramen spásy, / jenž ruší věčné prokletí.*“ 3. věta (XIII. zastavení Křížové cesty – soprán a mezzosoprán): „*Snímají z kříže Spasitele. / Maria v klíně mu stěle / vlídnější lůžko, než byl trám. / Po nejtemnější z temných nocí / jí poslední meč vniká k srdci / a je jich právě sedm tam. // Leč matka pěsti nezatíná. / Horoucně líbá líce Syna, /*

*bezvládnou hlavu celuje. / Je bolest hluboká jak moře, / je květ a jeho jméno hořec, / květ hoře Panny Marie.*“ (4).

### ***Symfonie XXII. „Laudate Dominum“***

vznikala paralelně s „*Pietou*“, ale dokončena byla dříve, roku 2000. Emmert ji zamýšlel jako svůj příspěvek ke skladatelské soutěži u příležitosti oslav nového milénia v roce 2001. Durata je 31 minut. Symfonie je rozvržena do tří vět. Ke komornímu orchestru s celestou (anebo pianem) jsou přidány soprán a mezzosoprán a komorní smíšený sbor.

Jako textový podklad 22. *symfonie* posloužily latinské překlady žalmů: v první větě 8, 2-6.10, ve druhé 34 (33), 4.7 - 8; 147 (146), 1 - 3; 147, 12 - 14a a ve třetí 42(41), 2 - 3, 6; 148, 1 - 3, 7a, 13b - 14.

Emmert k symfonii píše: „*Psáno v diatonických modalitách, v melodiích a v průzračných harmoniích. ... (je to) další stupeň této formace s účastí prostoru (jako dalšího rozměru tónových kategorií) směrem k echovému splývání zdánlivých, anebo průchodných center. Metoda spočívá ve vnitřním naslouchání a očišťování hudební kultury cestou dovnitř.*“ *Obdoba (této techniky je použita) též v Magnificat (1999) a Te Deum (2003).*“ (4).

### ***Symfonie XXIII „Věčný Jeruzalém“***

patří mezi Emmertovy nejrozsáhlejší a opět se v ní s velkou intenzitou ukazuje skladatelův idealismus diktovaný hlubokou vírou: symfonie je nesmírně náročná na provedení: kromě zmnožování ansámblu (5 fléten, 5 klarinetů, 5 horen, 7 trubek, včetně zmiňované klariny a basové trubky, 7 trombónů) a nových požadavků na interprety (Emmert tu požaduje klarinové trumpety rozsahem až do Fis3!). Ve skicách jsou tempová označení polytempových ploch rozpočítávána kvůli společnému násobku až na desetinná místa (!). Jejich vzájemné poměry jsou 6 : 5,5 : 5 : 4,5 : 4 : 3,5 :

3 : 2,5 : 2. Metaforický základ a souvislosti s polytempy má pak logicky i konečný výběr temp: 156 – 143 – 130 – 117 – 104 – 91 – 78 – 65 – 52.

Ve své obrovitosti (99 minut) se pak přes dva tisíce taktů symfonie před člověkem rozkládá už takřka jako krajina: najdeme tu sumu Emmertova umění, včetně nových hudebních poznatků a východisek: jsou tu plochy nesmírně temné (hned první věta) i projasněné - v takových Emmert někdy (převážně v meditativních plochách) využívá i Pärtovu techniku „tintinambuli“ s tím, že její cantus firmus: kvintakord mění na volněji stanovované modální souzvuky.

Symfonie je motivována kapitolami 41.1-12 z Ezechiela, má rozsáhlý prolog („*Tisíciletá voda*“) i codu („*Alfa a omega*“); její půdorys je v základu vystavěn na číselné představě třikrát třiatřiceti minut třech ohromných vět, přičemž v závěru své práce Emmert z tohoto symbolizmu mírně ustupuje a časové proporce upravuje. Jednotlivé názvy menších podcelků ve větách jsou: Prolog: *Tisíciletá voda*, 1. „...zde zaznívá tiše, ale neslyšitelně Ježíšův pláč nad Jeruzalémem“, Lukáš 13, 34 – 55; 2. „...očistění chrámu v Jeruzalémě...“, (Jan 2, 13 – 17), „...nepřijali světlo v temnotách...“; 3. *Dies irae*; 4. *Zed' nářku*; 5. *Nový Jeruzalém* (Zjevení 21, 1 – 2. 10); 6. „...a setře jim každou slzu z očí...“ (Zjevení 21, 4); 7. „*Alfa a omega*“, (Zjevení 21, 6).

Původně byl rozbor 23. symfonie předpokládaným závěrem mé práce, ale z nedostatku času se zmáhám pouze na tyto obecné charakteristiky. Partitura symfonie je uložena v knihovně Brněnské konzervatoře.

## **Závěr**

Na závěr pokusu o životopisný nástin, pohled na osobnost Františka Emmerta a rozboru a charakteristiky jeho symfonií bych ještě rád doplnil dost jasnozřivé věty z již citovaného článku „*Jak mi zní...*“ (Opus Musicum 90/6, str. 183 – 185) od Miloše Štědrně. Píše se tu: „*Emmertova hudba... má v sobě i neklid demlovský, ale i metafyzičnost březinovskou...*“ Já bych rád přidal jméno Jana Zahradníčka pro jeho „**schopnost slavit**“, což je podle jiného básníka, R. M. Rilkeho, **jediným skutečným básnickým úkolem**; ať už tvoří slova anebo tóny.