

Rozhovor Sebastiana Forona s přítelem Karla Reintera, skladatelem Alfredem Thomasem Müllerem, o Reinerově díle. (M.: Alfred Thomas Müller, F.: Sebastian Foron)

Přeložila Vlasta Reittererová:

F.: Pane Müllere, my dva jsme se seznámili roku 2006 v berlínském Konzerthausu. Já tehdy hrál na jednom z koncertů, pořádaných sdružením *musica reanimata*, mimo jiné *Sonatu brevis* Karla Reintera. Můj kontakt s Vámi i se sdružením *musica reanimata* trvá nadále, a jsem tomu rád. Jako skladatel máte samozřejmě zvláštní úhel pohledu. Vyprávěl jste mi, že Váš vztah s Karlem Reinerem nebyl pouze kolegiální, byli jste také přáteli.

M: Osobně jsem se s Karlem Reinerem seznámil v roce 1975, tehdy jsem byl hudebním šéfem malého divadla v někdejší Německé demokratické republice. Nastudovali jsme jako první německé divadlo jeho operu *Ševcovská pohádka*, je to vynikající dílo. Reiner přijel do Lutherova města Eislebenu k jednáním o přípravě a byl přítomen zkouškám. Naše přátelství, které tehdy vzniklo, trvalo až do jeho smrti roku 1979. Posílal jsem mu do Prahy své skladby, on mě informoval o své práci a o provedeních svých děl. Často jsme v Praze vedli dlouhé rozhovory. Nemluvili jsme jen o hudbě, došlo i na světonázorové problémy a životní moudra. Velmi na mě zapůsobil jeho humánní postoj vůči Němcům, ačkoli prošel několika nacistickými koncentračními tábory.

F.: To rád věřím, totéž jsem vycítil u jeho ženy. S Hanou Reinerovou jsem se seznámil krátce před její smrtí. Setkali jsme se v bytě jedné z jejích dcer v Praze. Mluvila bezvadně německy. Musím přiznat, že jsem byl nejdřív trochu v rozpacích. Nějak jsem nevěděl, jak před ní jako Němec budu vypadat. Její srdečnost však brzy všechny obavy zaplašila. Hodně mi vyprávěla, jak vypadala Praha před nacistickou okupací, o živém vícejazyčném kulturním životě, o intenzivní výměně s Vídní. Mnoho koncertních programů se uskutečňovalo v obou městech, někdy i s týmiž umělci. Reiner si vážil skladatelů takzvané „vídeňské školy“, měl také kontakty s Albanem Bergem. Jaké byly Reinerovy kompoziční začátky?

M.: Karel Reiner byl synem židovského kantora a prostřednictvím svého přítele a učitele Aloise Háby, který patřil k mezinárodní avantgardě první poloviny 20. století, poznal nejdůležitější hudební proudy tehdejší moderny i její reprezentanty. Po studiích na pražské konzervatoři u Josefa Suka se Karel Reiner připojil k okruhu kolem Aloise Háby. Hába byl znám díky své propagaci mikrointervalového systému, tónový výběr obohatil o čtvrttóny a šestinotóny. Nevnímal je pouze jako součást matematicko-akustické konstrukce, odvozoval je z lidové hudby Moravy, svého rodiště.

Mladý skladatel Reiner, ovlivněný Hábou, tehdy psal zajímavé skladby pro čtvrttónový klavír, smyčcové i dechové nástroje v čtvrttónovém i šestinotónovém systému. Později se však od mikrotonálního myšlení a kompoziční techniky odvrátil. Jinak však zůstal Hábův duchovní vliv na Karla Reintera trvalý. Hába čerpal svou tvůrčí energii z antroposofického učení Rudolfa Steinera, zvláště z jeho myšlenky o

trojčlennosti, ze vztahu myšlení – cítění – chtění. V hudbě tuto myšlenku převáděl do trojice složek melodie – harmonie – rytmus.

Tímto poznáním se Reiner inspiroval a naplňoval je svou soukromou zkušeností. Další rozhodující význam měl pro Reinerovu kompoziční práci Hábův „atematický styl“. Pojmy „atematický“ a „atonální“ jsou těsně spojeny, ne ve smyslu Schönbergovy metody „dvanácti navzájem k sobě vztažených tónů,“ nýbrž jako budování skladby z konsonantních či disonantních intervalových řad a jejich permutací, od nichž jsou odvozeny i vertikální zvukové vrstvy.

F.: V Reinerově díle cítíme různé vlivy, vždy je však přítom sám sebou. To považuji za důležité, a tím s také liší od mnoha ostatních. Rovněž hranami a ostrými rohy, které z jeho skladeb cítíme. Vždy si zůstal věrný, jeho rukopis se dá okamžitě rozpoznat. Samozřejmě se vyvíjel, avšak jako silná umělecká osobnost je rozpoznatelný už v raných dílech.

M.: A to je právě pozoruhodné. Jinou strukturální linií „atematického stylu“, který hraje v Reinerových skladbách tak důležitou roli, je zabránění opakování, resp. varírování melodicko-rytmických prvků. Z toho vyplývá opuštění tradičních hudebních forem. Na jejich místo přicházejí epicky se rozvíjející hudební jevy. Tvorba Karla Reintera zahrnuje téměř všechny žánry. V kánonu hudby 20. století jeho hudba vzbuzuje zvláštní pozornost svou originalitou.

F.: Díla této nahrávky – Koncert pro violoncello a orchestr a skladby pro violoncello a klavír – Reinerovu uměleckou dráhu dobře dokumentují, v neposlední řadě proto, že vznikala ve výrazných úsecích jeho životního příběhu. Jím používané krátké motivy mi v jejich množství připadají jako jakési drobné, rozmanité epizody. Dalším stylovým prostředkem jsou jistě jeho ostré předěly. Reiner žil v době plně politických, společenských, ale také kulturních zvrátů, a to se v jeho hudební řeči výrazně projevuje. Prof. Václav Riedlbauch mě jistě správně upozornil na to, že v Reinerově hudbě je vždy přítomna i politická složka. Podobně jako je tomu u Dmitrije Šostakoviče, je i pro recepci a hlubší pochopení hudby Karla Reintera důležité mít na paměti životní okolnosti a politickou situaci, v níž se nacházel. Výklad jeho hudby nesmíme redukovat pouze na tyto okolnosti, v jeho mnohovrstevnaté tvorbě je to však důležitý aspekt. Styl, který daleko překračoval hranice stávající kompoziční techniky v oblasti harmonie, melodiky i rytmiky, tak, že jejich zákonitosti téměř rušil, je třeba přičíst avantgardě. Reiner však zároveň svou hudbu vnímal jako součást české hudební tradice.

M.: Ano, to bylo pro Reintera velmi důležité. Dovolte k jeho skladbám něco říci. *Koncert pro violoncello a orchestr op. 34* vznikl mezi roky 1941 a 1943 jako poslední skladba před Reinerovou deportací do koncentračního tábora. Čistopis partitury svěřil svému příteli. Provedení po skončení války není doloženo. Na tomto CD se tedy jedná o záznam ze světové premiéry, z koncertů 2. a 3. prosince 2010 v sále Rudolfiny v Praze. Koncert pro violoncello a orchestr klade na sólistu velké nároky v tom, že se musí prosadit vůči velkému orchestrálnímu aparátu.

F.: Ovšem! Pokud jde o rozsah, je to skladba opravdu impozantní. Rozhodli jsme se na tomto CD seřadit díla podle chronologie jejich vzniku, abychom zároveň dokumentovali Reinerův kompoziční vývoj. Ačkoli vznikl Violoncellový koncert jako jediná skladba tohoto disku před skladatelovou internací v Terezíně, není to žádné rané dílo. V době jeho vzniku bylo Reinerovi třicet let. Byl už autorem řady skladeb různých oborů a žánrů, měl za sebou úspěchy, v pražském kulturním životě hrál důležitou roli jako skladatel i žádaný klavírista. Po okupaci Československa roku 1939 byl jedním z nejdůležitějších iniciátorů tajně organizovaných domácích koncertů. Je obdivuhodné, že dílo takového rozsahu, ve velkém symfonickém obsazení, komponoval v letech 1941–1943, v době, kdy nacisté už dávno měli vybudován systém, z něž nebylo možno uniknout. Historie vzniku cellového koncertu vypadá absurdně, neměl vyhlídku na provedení. Na mě působí jako projev vzdoru, odporu.

M.: V první větě (*Allegro energico*) se neustále řadí dramatická, rytmicky rozhodná gesta. Četné fráze sólového violoncella korespondují s neustále se proměňujícími instrumentálními skupinami, vytvářejí zvukovou pestrost a vyvolávají pocity nervozity, jejichž napětí občas povoluje. Návraty rytmických útvarů ve funkci motivů v sólovém partu i v mezihrách orchestru dodávají větě přesvědčivou soudržnost.

F.: První větu otevírá krátká, energická orchestrální introdukce. Sólové violoncello na ni odpovídá vzestupným sledem akordů, z něž se rozvine melodie. Protože je to symfonické dílo, je věta samozřejmě mnohem šířeji založená, než by tomu bylo v komorní skladbě. Když si uvědomíme, že se Reiner jako skladatel považoval za součást tradice české hudby, nebude sled akordů na začátku expozice sólového partu náhoda, vzpomeňme na totéž místo ve Violoncellovém koncertu h moll Antonína Dvořáka.

Druhá věta začíná sólem anglického rohu, z něž vyplyne duet se sólovým violoncellem. Atmosféra tohoto místa silně upomíná na Šostakoviče. Zajímavé na tom je, že Šostakovič napsal svůj Koncert pro violoncello č. 1 teprve dvacet let poté. Paní Hana Reinerová mi vyprávěla, že si její manžel Šostakoviče velice vážil a jako jeden z prvních hrál v Praze jeho skladby už ve třicátých letech. Reiner je ovšem radikálnější v harmonii. Druhá věta je psána v 5/4 taktu, čímž je podtržen charakter rychle plynoucího toku.

M.: Řekl bych, že za centrum díla se dá považovat druhá věta s jejími mocnými orchestrálními gradacemi a epickým charakterem, jak jste o něm mluvil. Jsou tu exponovány diatonické i chromatické hlasy, které tvoří jakýsi „genetický kód“, v dalším průběhu věty jsou vedeny převážně paralelně a obsahují i intervalové skoky a rytmizované ozdoby. Tak je tomu i v první a ve třetí větě. Třetí věta působí jako rozvedení první věty s vystupňovanou naléhavostí v mezihrách orchestru a s vygradovanou virtuozitou sólového partu.

F.: Rytmické prvky obou krajních vět mají silný slovanský ráz. Třetí větu charakterizuje taneční charakter. Nezvykle dlouhé sólistické pasáže bez orchestrálních mezihér jsou pro sólistu velká výzva. Zajímavá je kadence. Sólové

cello je na jejím začátku a v závěru doprovázeno bicími a jako další perkusivní zvuková barva přistupuje pizzicato v celloch a kontrabasech. Skladba končí, jako u Reinera často, klidným úsekem, jemuž předchází energická tečka v orchestru.

M.: Krátce po návratu do Prahy zkomponoval Reiner na konci listopadu 1946 během krátké doby tři věty jasně konturované *Sonaty brevis op. 39 pro violoncello a klavír*. V první větě vnímáme ve zvukovém průběhu především kaleidoskopicky se proměňující motivy, do nichž jsou vplétány ostinátní prvky.

F.: Ano, první větu zahajují klavír a cello společně, melodie se objeví nejprve ve violoncellu. Reiner využívá od začátku celý zvukový rozsah nástroje. Začíná nejhlubším možným tónem „C“ na prázdné struně, aby se během několika málo taktů vyšvihl až dvoučárkovanému „g“ a na konci věty dosahuje dokonce až ke čtyřčárkovanému „a“. První věta je rytmicky velmi výrazná. Způsob, jakým s rytmem pracuje, vykazuje určitou podobnost se Šostakovičem. Těžiště taktů se přesunují, často se také takt střídá. V harmonii se Reiner občas odvažuje tak extrémních změn, že se ani o harmonických vztazích nedá hovořit. Jeho typickým stylovým prostředkem jsou paralelní intervalové běhy. V první větě *Sonaty brevis* je nalezneme na dramatických místech jako septimy, později v klidnějších úsecích jako kvinty.

M.: Nejdůležitějším stavebním prvkem hudební struktury jsou chromatické, vzestupně i sestupně a často i v protipohybu vedené zvukové útvary, objevující se opakovaně také v ostatních větách, a které tak vytvářejí nadřazenou souvislost.

F.: Druhá věta, jakýsi smuteční pochod, je velmi obrazná. Pomalá *pizzicato* v sestupném pohybu působí jako unavené kroky na rozblácené cestě. Pomysleme, že Reiner krátce předtím, nadto oslabený skvrnitým tyfem, přežil pochod smrti k Tegernsee. Pak nastoupí *tremola* hraná *sul ponticello*, u kobyly, která znějí jako výkřik.

Třetí věta je pravá ohnivá tarantela, jakési *perpetuum mobile* s komplexní, rytmicky proměnlivou hrou mezi klavírem a violoncellem. Nástrojový obraz je přehnaný, téměř groteskně pokřivený. Je to souboj žertovných, sarkastických, rozverných, zoufalých, ale také vzdorovitých nápadů.

M.: Dvě skladby, které spolu souvisí, *Elegie a Capriccio pro violoncello a klavír*, komponované mezi roky 1957 a 1960, nabízejí skladebný útvar, který tvoří k ostatním dílům na této nahrávce výrazný kontrast.

F.: Určitě, jsou romanticky velkoplošně založené a také stylovým pojetím sledují romantickou tradici. Dílo vzniklo po Stalinově smrti a před sovětskou okupací Československa, v době politického uvolnění. Nápad *Elegie* je velmi nosný a postupně graduje tempově i rytmicky k dramatickému vrcholu, po němž znovu přichází uklidnění.

M.: Obě skladby jsou koncipovány na principu motivicko-tematické práce, podle tradičních zvyklostí variační a prováděcí techniky, skladatel tu rezignuje na svůj jinak důsledně zachovávaný, osobitý způsob kompozice.

V *Elegii* je spojeno synkopické, žalobné téma s chromatickou linearitou. Z ní čerpá svou hudební substanci elegantní, metrickou dráždivostí prochnuté *Capriccio*.

F.: *Capriccio* je velmi virtuozní a hýří barvami, u mně vyvolává asociaci s Mendessohnovým *Snem noci svatojanské*, také proto, že má za základ podobnou rytmickou figuru.

M.: *Sloky pro violu a klavír* z roku 1975, v nahrávce na tomto CD v provedení pro violoncello a klavír, nás přivádějí ke skladatelovu pozdnímu tvůrčímu období. Pro Reinerovo hudební myšlení je typická cyklická formální struktura, vyhovuje jeho sklonu k bezprostředně k sobě řazeným, koncentrovaným kontrastům.

F.: Na této nahrávce hraji skladbu v originální poloze violy, až na poslední akord, který je – jako jakýsi podpis, aby bylo zřejmé, že hraje violoncellista – přeložen o oktávu níž.

V době, kdy Reiner *Sloky* komponoval, vznikly také písně s texty, kritizujícími režim. Jako protest proti brutálně potlačenému „pražskému jaru“ vrátil stranickou legitimaci. Důsledkem byl zákaz provádění jeho skladeb.

Všechny čtyři krátké věty skladby – dvě jsou rychlé a dvě pomalé – trvají kolem tří minut. Je to něco jako pocta „vídeňské škole“, ačkoli ihned slyšíme, že je to dílo Reinerovo. Z jeho komorních skladeb je to ta nejradikálnější, způsob hry se neustále proměňuje, motivy jsou exponovány stále jinak. Jako bychom pozorovali nějakou sochu z různých úhlů. Jsou to charakteristické skladby s úžasným množstvím zvrátů, nápadů a změn. Neustále se děje něco nového. První věta *Slok* začíná dramaticky, pak přijdou sentimentální vsuvky, které jako meteority okamžitě zase zmizí. Druhá věta je vzletná, v její radosti ze zcizování a originálních detailech je cosi šprýmovného. Vždycky mi vytane na mysl Straussův *Till Eulenspiegel*.

M.: Tajemství této skladby spočívá v první a třetí větě, mimo jiné v příležitostných „záblescích“ nejmenších rytmických hodnot, v pulzaci uvnitř pravidelného, souvislého pohybu.

F.: Třetí věta je velmi poetická. Vládne v ní meditativní nálada, jako by z jiného světa. Když ji hraju, cítím se v roli pozorovatele. Proměny zvuku jsou jako oblaka, mají pokaždé jinou formu a barvu a odplývají pryč.

M.: V této skladbě o čtyřech částech jsou sjednoceny důležité znaky Reinerovy hudby; deklamatorní styl, kdy melismatickým způsobem zdobí centrální tóny, rytmizované opakování zvukových útvarů a jednotlivých tónů, záliba v intervalových skocích, diferencovaná dynamika, a konfrontace těchto prvků, tvořících strukturu, v extrémních polohách.

F.: To je patrné i ve čtvrté, poslední větě. Tak jako druhá věta je velmi virtuozní. V technice hry je to trvalé střídání mezi arco [normální hra smyčcem] a pizzicato a

zvukový prostor je ještě navíc rozšířen o col legno battuto [hra dřevěnou stranou smyčce].

M.: Velmi si přeji, aby nahrávka pomohla k bližšímu seznámení s tvorbou Karla Reinerja. Rozhodně si to zaslouží.