Miloš Štědroň

„Už od šesti let jsem psal nesmyslné romantické opery“

Profesor Miloš Štědroň patří mezi největší osobnosti novodobé české klasické, orchestrální, komorní i vokální koncertní hudby i vůdčí autorské osobnosti brněnského Divadla Husa na provázku. Jako muzikolog je známým odborníkem mj. na dílo Leoše Janáčka. Napsal desítky písní pro film i divadlo.

TEXT: JIŘÍ VONDRÁK, FOTO: DAVID KONEČNÝ / DIVADLO HUSA NA PROVÁZKU

Odkdy znám Miloše Štědroně osobně, si nepamatuji, snad někdy od poloviny sedmdesátých let, kdy jsem jej vídal v publiku Divadla na provázku, kde soustředěně sledoval, zda herci řádně intonují při zpěvu jeho písní či zda je jeho scénická hudba interpretována řádně, dle jeho partitury. Slýchal jsem o něm nejprve pochvalná slova od jeho přátel, ať to byl herec „Provázku“ Mirek Donutil, režisér téhož divadla Peter Scherhaufer nebo silák Franta Kocourek. S jeho jménem i s ním samotným jsem se setkával od zmíněných sedmdesátých let až do současnosti, a ani tenkrát, ani dnes jsem nepřestával žasnout nad šíří, hloubkou i výškou jeho talentu. V divadelním klubu u Mrštíků jsme po nocích zpívali Bylo tu, není tu i jiné písně z filmového muzikálu Nikola Šuhaj loupežník, v Městském divadle Brno jsem na premiéře tleskal vestoje jeho (a Milana Uhdeho) Divé Báře, bavil se při jeho Operní frašce o Velké francouzské revoluci (podle Ludvíka Kundery). A mohl bych věru pokračovat dál.

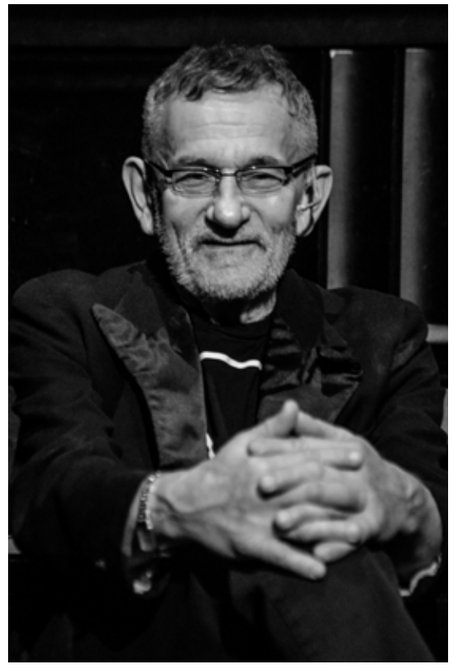
U vědomí toho, že profesor Miloš Štědroň je ještě hudební pedagog, muzikolog, dramatik a vysokoškolský pedagog, musí člověka napadnout řada otázek. Tak jsem se ho na některé zeptal.

Kdy jsi poznal, že tvým údělem bude umění – hudba? Přišlo to poznání postupně, nebo nějakou konkrétní událostí? Nebo to bylo dáno zaměřením rodičů a strýců? Hraješ na housle – lidový nástroj –, mělo to vliv na tvůj vztah k folkloru?

Kdy jsem poznal, že mým údělem bude hudba? Já bych to nevyjádřil tak emfaticky. Prostě – narodil jsem se v rodině hudebníků, bratři Štědroňové byli synové kapelníka, regenschoriho a multiinstrumentalisty Františka Štědroně (1868–1928). Ten po sedmileté kariéře hudebníka u 98. pěšího pluku ve Vysoké u Holic přešel na Moravu do Vyškova. On sám ovládal hru na kontrabas, helikon, varhany a housle a byl u pluku zástupcem dirigenta. Všichni tři jeho synové byli hudebníci, jen můj otec Miloš (1902 – 1970), absolvent geografie a kartografie na Přírodovědecké fakultě Masarykovy univerzity, pro nemožnost uplatnit se v oboru byl celý život úředníkem v peněžních ústavech, ale hrál na housle a violu. Moje matka vystudovala klavír na brněnské konzervatoři a celý život učila na konzervatoři a na LŠU… Takže takto jsem se ocitl uprostřed hudby, protože od dětství jsem slyšel nejméně dvakrát týdně domácí muzicírování – triové sonáty, Bacha, Vivaldiho, Purcella, Corelliho, české emigranty Bendu, Vaňhala atd. A jak jsem postupoval ve studiu klavíru, tak jsem stále častěji nahrazoval doma matku a od té doby si pamatuji celý ten repertoár… Klavír jsem studoval od pěti let, housle přistoupily až v deseti letech a dotáhl jsem to jenom na střední stupeň – můj hlavní nástroj byl klavír a teorie a skladba – u Z. Blažka a V. Blažka, později u A. Piňose, M. Ištvana, C. Kohoutka a J. Kapra.

Kdo (či co) z tvého okolí měl vliv na vývoj tvého vztahu k hudbě a všeobecně k umění?

Těch podnětů a vlivů bylo velmi mnoho. Od mládí jsem četl, byl jsem něco jako lektoman – dědeček jako vojenský lékař s velkou praxí a něco jako lékař chudých a celé ulice na konci města a začátku Králova Pole mi zařídil, že jsem mohl od dětských let navštěvovat obří knihovnu jeho pacienta pana Pletky. Jeho knihovna měla snad sto tisíc svazků a byly tam unikáty. Tam jsem hltal českou a světovou literaturu. Současně mě vzdělával strýc muzikolog a kritik. Byl jsem divadelní dítě – chodil jsem s ním do opery, činohry i operety od šesti let. Rodiče mě brávali na výstavy, v dětství mě portrétovala strýcova kamarádka malířka Marie Ehlerová, známá dětská portrétistka. Takže jsem si zvykl chodit do domu umění a galerií – později se mi to spojilo s Provázkem…



Kromě jiného jsi úspěšný hudební skladatel, takže se nabízí otázka – kdy jsi napsal první skladbu a jaká byla motivace pro její napsání?

Už od šesti let jsem psal nesmyslné romantické opery. Miloval jsem Tři mušketýry a vím, že jsem zkoušel dětskou operu Vikomt de Bragelonne. Jinak jsem psal všelijaké programní i klavírní skladby nějak reagující na literární podněty nebo na formy, které jsem poznával při domácím muzicírování. Potom jsem zkoušel dua pro housle a klavír nebo pro klavírní trio a nechal jsem si to doma přehrávat. Teprve v pubertě začala orientace na klavírní a komorní skladby s větším podílem hudebních podnětů a literatura ustoupila do pozadí.

Po studiu skladby a hudební teorie jsi získal v roce 1967 titul PhDr. na Filozofické fakultě UJEP. Tématem tvé disertační práce byl Janáček a hudební avantgarda, proč?

Proč? Odpověď v duchu televize: Proč ne? Ale vážně. Janáček mě provázel při studiu neustále. Jednak jsem znal do šestnácti let celé jevištní dílo čili všech devět oper, a navíc jsem u strýce přehrával čtyřručně Janáčka a na gymnáziu jsem si chystal janáčkovský recitál – klavírní cyklus Po zarostlém chodníčku, Čeladenský, Pilky, Klavírní sonátu. Sledoval jsem už tehdy janáčkovský „diskurz“, řečeno dnešním vznešeným termínem. K tomu přistupovaly janáčkovské studie, literatura a takřka denní styk s janáčkology. Nejvíc na mě vedle mého strýce zapůsobil Jan Racek, poznal jsem osobně i Jaroslava Vogela, z mládí jsem znal rektora JAMU Ludvíka Kunderu, přítele otce a strýce, a právě v době diplomní a disertační práce jsem ho navštěvoval jako pamětníka a tajemníka Klubu moravských skladatelů, který do Brna pozval třeba Bartóka a uváděl skladby avantgardy dvacátých let. Ludvík Kundera mi poskytl některé unikáty a od té doby, od začátku šedesátých let, jsem znal i Milana Kunderu, kterého jsem při konzultacích na Purkyňově 6 potkával a od té doby s ním udržuji styky. Z toho vyplynulo i téma mých prací – řešil jsem vztah Janáčka k Bergovi, Schoenbergovi, Hindemithovi, Stravinskému, Krenekovi, Hábovi a k řadě dalších zástupců avantgardy dvacátých let, s nimiž se skladatel potkával na festivalech ISCM v Salcburku, Praze, Benátkách a Frankfurtu nad Mohanem.

Proč tě dodnes tolik zajímá tvorba Leoše Janáčka?

Můj Janáček? Janáček zaujal v mém životě dominantní postavení – nejen jako předmět odborného zájmu, jako stálý podnět při ediční kritické práci nebo i při aranžování a úpravách pro různé sólisty (Iva Bittová) a ansámbly (Trio Petrof, Trio Eben). Úprava Zápisníku zmizelého pro komorní orchestr spolu se synem Milošem Orsonem, kritická vydání obou kvartetů, symfonie Dunaj, Houslového koncertu, kantát Amarus a Věčné evangelium, Balady blanické – vše ve spolupráci s Leošem Faltusem. V hudebním oddělení Moravského, nyní zemského muzea jsem vedle janáčkovských pramenů pracoval téměř devět let před přechodem na fakultu. Zastihl jsem tam řadu badatelů – např. znovu a jinak rektora Ludvíka Kunderu, ale i celoživotního přítele anglického janáčkologa Johna Tyrrella, autora dvoudílné monografie, díky které je Janáček celosvětově znám. A navíc: čím dál častěji se ukazuje, že je jedním z největších operních skladatelů nejen 20. století a že frekvence jeho inscenací závratně rychle stoupá na scénách, které jsou ve světě rozhodující a určující.

Jsi neodmyslitelně spjat s legendárním brněnským Divadlem Husa na provázku od jeho samého začátku…

Jak jsem se dostal na Provázek? Tak, že jsem byl zakládajícím členem. Chodil jsem na JAMU a vídal jsem se pravidelně

→

s režiséry – Sokolovského žáky – Evou Tálskou, Peterem Scherhauferem a Zdeňkem Pospíšilem. S nimi a s dalšími herci jsem podepsal dopis paní Karle Mahenové, což byl vlastně zakládací dokument divadla. Tak jsem se stal skladatelem Provázku, pro který jsem napsal do dneška skoro stovku hudeb.

V divadle je zřejmé, že je režisér pán – trochu jiná situace je u muzikálového divadla. Já jsem si z Evy Tálské a její režie odnesl především její lásku k nonsensu – to mě vedlo k tomu, abych hledal něco jako hudební nonsens. Tak tomu bylo v Alence Lewise Carrolla, v Learových limericích (Příběhy dlouhého nosu), v pohádkovém světě (Svět snů podle Boženy Němcové), potom při převodech, či spíše inscenování poezie (Máj, Píseň o Viktorce, Hodina duše atd.).

No a u Pospíšila smysl pro lyrický detail v jinak zběsilé a neoexpresionistické partituře inscenací od Balady pro banditu až po Dlouhou cestu, Pohádku máje a bulharský magický realismus (Ivajlo Petrov, kterého zakousl jakýsi normalizační referent jménem Beránek).

U Scherhaufera jsem obdivoval jeho smysl pro zhuštění epické šíře do zběsilého kaleidoskopu, v němž toho tolik bylo – Chameleon, Balet Makábr, Justýna, ale i Velký vandr atd.

A samozřejmě Vladimír Morávek a jeho skvělé a jiné vidění Balady pro banditu strohým oddělením ženského a mužského světa, jak k tomu více dozrál čas.

Tvé jméno najdeme pod scénickými hudbami či písněmi i pro jiná divadla či film (Balada pro banditu, Hořký podzim s vůní manga, Dvojrole).
U filmových hudeb jsem na tom byl jako každý jiný skladatel z regionu. Praha je zlatá loď a kdo nesedí přímo u koryta, dostane jen náhodné příležitosti. U herců je to ještě víc než jasné…

No, ale divadelních hudeb bylo mnoho: třeba pro pražské Národní divadlo s režisérem Aloisem Hajdou Rozbitý džbán podle H. von Kleista nebo Shakespearův Jindřich IV. (v hlavní roli s Rudolfem Hrušínským). S režiséry Aloisem Hajdou, Zdeňkem Kaločem nebo Petrem Kracikem jsem spolupracoval hodně a často, v mnoha divadlech v celé republice, od Divadla Na zábradlí přes Gottwaldov-Zlín až po Slovensko…

Miloši Štědroňovi bych (kromě působení v Divadle Husa na provázku aj.) neopomenul přiznat ještě jednu zásluhu o uměleckou scénu Brna. V roce 1971 uvedla Mahenova činohra Shakespearovu hru Romeo a Julie. Na radu Miloše Štědroně angažoval režisér Zdeněk Kaloč pro Julii, tehdy debutující šestnáctiletou Libuši Šafránkovou, siláckého sluhu – Frantu Kocourka. To odstartovalo hereckou kariéru i tohoto slavného gladiátora. Snad nejčastějším autorským partnerem Štědroně byl – a je dodnes – dramatik a spisovatel Milan Uhde. Nejslavnější byla – a je dodnes – jejich Balada pro banditu.
Balada prošla s mou hudbou prakticky většinou českých a některými slovenskými jevišti – od Karlových Varů přes Prahu až po polský Těšín.

Kterého svého hudebního díla (skladby) si ceníš nejvíce a proč?
… asi té poslední, co na ní dělám.

Takhle podobně mi na tuto otázku odpovědělo více tvůrců. Mj. i Bulat Okudžava, který řekl, že pokaždé má nejradši tu píseň, kterou právě píše, jenomže po čase vidí, že se to zase nepovedlo… Vzpomínka na Okudžavu mi připomněla Panychidu za Pasternaka, a tak jsem se Miloše zeptal: Panychidu jsi napsal na ruský text Borise Pasternaka v roce 1968. Souvisela nějak se sovětskou okupací?
Panychida Pasternakovi byla napsána ještě před okupací – vyráběli jsme ji sice už po srpnu, ale přímo s tou dobou nesouvisela. Lásku k Pasternakovi jsem si spolu s emigrantským vydáním Živaga přivezl z cesty do Belgie v roce 1964. Ten Pasternak byl zajímavý tím, že se jednalo o konkrétní hudbu. Elektronických a konkrétních skladeb jednotlivců i týmu jsme vyprodukovali poměrně dost. Tato byla zajímavá tím, že jsem navázal na aktivity svého učitele Aloise Piňose, který napsal v polovině šedesátých let Koncert pro orchestr a magnetofon. Skladbu jsem dobře znal, dokonce jsem psal k jejímu vydání předmluvu s analýzou. Inspirovala mě k posouvání nástrojů a hlasů za hranice rozsahu, takže hlas ve 3. a 4. oktávě, hoboj nebo trubka ve 4. oktávě atp. V poslední době se vracím k několika skladbám – k dávno napsané thirdstreamové kompozici Jazz Ma Fin – gotickému jazzu podle Machauta pro Bromovce, ke komornímu cyklu Villanelly pro Willi – což je jakýsi cyklus virtuózních villanell pro cembalo a komorní ansámbl, a také se občas vracím k malému, asi dvanáctiminutovému klavírnímu koncertu Allegria e Nostalgia, což je pocta A. Dvořákovi pro klavír a smyčce.

Letos slavíme nedožité sté narozeniny největšího z brněnských básníků, který se narodil v únoru jako ty. Jaký byl tvůj vztah k Janu Skácelovi? Jsi autorem mnoha zhudebnění jeho veršů, namátkou jmenuji vokální skladby na jeho texty Na dávném prosu, Missa sine ritu…
Já a Skácel? Znali jsme se od druhé poloviny šedesátých let, na Kotlářskou 35 A jsem byl několikrát pozván, jindy jsem tam nesl všelijaké materiály a odnášel návrhy překladů (z ruštiny – Sviť, sviť, má hvězdo). Popravdě jsem se ke Skácelovi dostal až někdy v sedmdesátých letech jako k básníkovi. Já jsem uctíval tu nejtvrdší avantgardu – čili od dada k surrealismu – v duchu mého přátelství s Pavlem Řezníčkem, mým spolužákem. Až po třicítce jsem pochopil strohost a krásu Skácelova haiku.

Se Skácelovými jsme dokonce ve čtyřech slavili ve vile Aleny Krůtové jeho padesátiny 7. 2. 1972 a od té doby mě zařadil na seznam lidí, kterým posílal P. F. Jeho manželka z titulu úřadu se se mnou pravidelně viděla dvakrát měsíčně, neboť jsem jí nosil texty divadla hudby. Byla to úžasná žena, byla tím kloubem, co otáčel jemně sveřepou hlavou zachmuřeného básníka. Jednou nám řekl, že jeho zachmuřenost je maska, pravil, že u něj je to opačně než u Máchy – na tváři lehký úsměv, však v srdci těžký žal…

Poslední setkání bylo na začátku jeho posledního léta, přišel za námi do studia, kde jsme s herci a kapelou (primáš Jiří Pavlica) točili moje songy. Seděl s námi celé dopoledne ve studiu. A pak už jen výběr hudby na pohřbu v Židenicích v listopadu 1989…

Na texty Jana Skácela jsem s jeho souhlasem napsal řadu songů. Soustředili jsme je na CD Odešel tiše za ticho se schovat k pátému výročí úmrtí v roce 1994. Napsal jsem se Skácelovým souhlasem kantátu Smrt Dobrovského a z jeho veršů jsem si smontoval krátkou, pětiminutovou skladbu Missa sine ritu, čili něco jako mše bez obřadu, bez liturgického obsahu, kde Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus a Benedictus tvoří Skácelovy verše. Missu s doprovodem violoncella nebo kytary nazpívaly Iva Bittová, Magdalena Kožená (tento snímek zanikl v brněnském rozhlase za působení Jana Šimíčka) a Zuzana Lapčíková… Skácelovskou inscenaci z mých songů uvedla Eva Tálská na Provázku. Skácel ji několikrát navštívil…

Tvá dramatická práce se týká rovněž hudby…
Tak tomu rozumím asi tak, kolik oper nebo hudebně-dramatických věcí jsem napsal. Je jich dost: komorní opery (vesměs do půl hodiny) Kuchyňské starosti, Věc Cage spolu s A. Piňosem a I. Medkem, Slovanští velikáni spolu s A. Piňosem a I. Medkem, Strašlivý konec Palackého, v létě má být při mendelovských oslavách uvedena má komorní opera Magnum mysterium (Sacra et profana de vita Gregori Mendeli). Kromě toho dvě verze celovečerní opery Chameleon na text L. Kundery (nejprve Provázek 1984, potom Opera diversa přepracované znění), v rukopise pak zůstala opera Sternenhoch podle L. Klímy z 80.–90. let 20. století a opera Delirium (Návrat polního kuráta Katze domů).

Jaká je tvoje současná skladatelská a pedagogická činnost?
Současná činnost – dodělal jsem pro Operu diversu mendelovskou komorní operu Magnum mysterium a pro stejný soubor cyklus Maminko, nejsi na texty Jana Skácela, provede Opera diversa se zpěvačkou Irenou Troupovou. A současná pedagogická činnost – ještě učím (mj. teorii skladby), vedu několik magisterských a doktorských prací…

S tvým synem Milošem Orsonem jsme kdysi spolupracovali na šansonech, byl velmi citlivý a vnímavý v klavírním doprovodu, dokonce jsme spolu natočili videoklip na píseň Vladimíra Vysockého, pak se mi ztratil z dohledu. Miloš Orson jako hudebník – jak daleko padlo jablko od stromu?
Syn Miloš Orson (* 1973) žije už více než dvacet let v Praze, učí na konzervatoři a píše hudebně-scénické kompozice, za hudebně-scénickou kompozici Velvet Havel získal ceny, letos dělal hodinovou hudební montáž pro Vltavu o Jaroslavu Ježkovi. Píše si často libreta a spolupracuje s řadou současných režisérů – s Nebeským, Fričem, Lipusem a dalšími. Jeho nejvýznamnějším dílem byla asi úspěšně provedená opera Don Hrabal na Nové scéně ND před pěti léty. A můj mladší syn Petr (* 1976) je dramaturg a překladatel, taky žije v Praze, od roku 2013 je ředitelem Divadla Na zábradlí.

9. února jsi oslavil osmdesáté narozeniny. Mohl bys užívat klidu a odpočinku, a namísto toho jsi v plném zápřahu – kde bereš energii? Životospráva? Sauna? Sport, jóga…?
Životospráva – všeho s mírou, leč co to je? Víme, jak ošidná zásada to je, jako všechny maximy. ⊡