

Miroslav Pudlák

Zbyněk Vostrák – život a dílo

habilitační práce

HAMU

2018

Obsah

Úvod	3
Pozůstalost Zbyňka Vostřáka	7
Seznam skladeb Zbyňka Vostřáka v pozůstalosti	16
Mládí a studia	20
Opery a balety	23
Nové skladebné metody a prosazování Nové hudby.....	28
Hledání vlastní cesty	33
Tvarové principy	38
Aleatorika, otevřená forma, konceptuální kompozice	45
Elektroakustická hudba	51
Tvorba a její podmínky	56
IV. smyčcový kvartet "Poslední večere"	60
Intervalové tóniny	74
Idea a tvar	78
Skladatelská estetika a etika	84
Bibliografie.....	89
Přehled díla Zbyňka Vostřáka	91
Autorské komentáře ke skladbám	107
Příkladová část	125

Úvod

Tato habilitační práce navazuje na mou knihu ¹, která byla první monografií o Zbyňku Vostřákově. Od publikování této práce uplynula dvě desetiletí, během nichž vyšlo o tomto autorovi několik dílčích studií, mých i od jiných autorů, které podstatně rozšiřují stav bádání. Rovněž vznikl podrobný soupis Vostřákovy pozůstalosti jako výsledek mé dvouleté badatelské práce v Českém muzeu hudby ². V době práce na první verzi knihy totiž nebyla pozůstalost k dispozici na jednom místě a neexistoval přehled o jejím obsahu. Tyto nové skutečnosti si vyžádaly vznik nové verze Vostřákovské monografie, kterou předkládám jako habilitační práci. Nový text zachovává strukturu původní publikace, rozšiřuje ji však o nové poznatky, opravuje některé nepřesnosti a inovuje přehled díla a pramenů na základě současného stavu bádání. Pro budoucí badatele bude cenné rozšíření o kapitoly mapující prameny v pozůstalosti.

Česká tzv. Nová hudba šedesátých let je významným, dosud málo muzikologicky reflektovaným fenoménem v naší poválečné hudební kultuře. Přestože se k ní váže, důsledně vzato, jen několik skladatelských jmen, lze hovořit o svého druhu "škole", mající svá specifika ve srovnání s obdobnými hnutími například v sousedních zemích, a to i přes velké rozdíly v poetice jednotlivých skladatelů. Zbyněk Vostřák zaujímá významem svého díla v této malé skladatelské plejádě jedno z předních míst. Současně také reprezentuje v české hudbě velmi ojedinělý tvůrčí typ, poznamenaný bouřlivým vývojem od pozdně romantické tradice až k radikálnímu konstruktivismu. Monografie o Vostřákově by proto měla být důležitým příspěvkem ke zpracování problematiky české hudební avantgardy 60. let.

Kromě ryze badatelských sleduje tato práce i praktické cíle, provázené snahou zpřístupnit hudební veřejnosti tvorbu autora v minulosti neprávem opomíjeného, kterého "normalizační" režim odsuzoval k postupnému zapomnění. V povědomí české hudební veřejnosti rezonovalo jméno Zbyňka Vostřáka ve dvou různých souvislostech. Pro mnoho pamětníků bylo spojeno s tituly oper a baletů v pozdně romantickém a neoklasicistním stylu, jejichž tvorbě se skladatel věnoval v letech 1948 - 1961. Tato díla se ve své době těšila poměrně značnému úspěchu a ještě dlouho po svém vzniku se objevovala na programu krajských divadel. Oproti tomu pro znalce české hudební avantgardy šedesátých let je Zbyněk Vostřák jedním z průkopníků a nejvyhraněnějších tvůrců Nové hudby u nás. Obrat od tradiční

¹ PUDLÁK, Miroslav. *Zbyněk Vostřák: idea a tvar v hudbě*. Praha: H & H, 1998. ISBN 80-86022-24-2.

² PUDLÁK, Miroslav. *Pozůstalost Zbyňka Vostřáka v Národním muzeu - Českém muzeu hudby v Praze*. *Opus musicum* 48, 2016, č. 6, s. 36-50.

hudby k avantgardě, který učinil kolem roku 1960, byl jedinečný a impozantní svou radikálností a pokorou, s jakou přistupoval k osvojení si nového stylu, i důsledností a trvalostí tohoto rozhodnutí. Nevole, kterou vyvolávali umělci tohoto typu v prostředí konzervativismu a průměrnosti oficiální kultury přerostla počátkem 70. let v represivní akty. Vyloučení ze svazu skladatelů a zastavení činnosti souboru Musica Viva Pragensis, jehož byl Vostřák dirigentem a kmenovým skladatelem, měly za následek neprovozování jeho hudby v "normalizačním" období, i nemožnost skladatelského a dirigentského uplatnění. Nejméně známá je proto jeho "privátní" tvorba ze sedmdesátých a osmdesátých let, která vznikala takřka bez vyhlídek na provedení. A právě tato tvorba svědčí o dosažení nejvyšší umělecké zralosti. Jako má každý handicap pro rozvoj umělce i svoje klady, také Vostřákovu vyobcování z hudebního života jej vedlo k ještě větší koncentraci na problematiku čistě hudební. Zatímco netečně zaznamenával, že se občas na repertoáru divadel hrají jeho kdysi populární balety (připomínky někdejší slávy), svou současnou tvorbou vstupoval stále hlouběji do domény uměleckého hermetismu, prost všech imperativů úspěchu a módnosti. Pod jeho rukama vznikaly krystalicky čisté a podivuhodně vyvážené hudební tvary. Vostřák u nich nepředpokládal ohlas širokého publika, dokonce ani brzké provedení. Jeho ambice směřovaly již jen k hudbě samé a k dobývání jakoby skrytého dokonalého a definitivního tvaru, stylové čistoty a jedinečnosti díla. (Je příznačné, že jedna z jeho posledních skladeb nese tajemný podtitul, ve kterém je možná symbolicky zašifrován tento neokázalý triumf tvořivého ducha: "Vítězná perla".)

V polistopadové době se v našem kulturním životě periodicky vrací zájem o umělce, kteří tvořili mimo oficiální platformy v dobách normalizace. Je možné, že i hudebníci a dramaturgové se i v budoucnu tu a tam rozpomenou na tvůrce hudební avantgardy 60. let a při tom znovu objeví dílo Zbyňka Vostřáka. Tato práce si proto klade za cíl nejen přispět k faktografii bádání o Vostřákovi, ale také nabídnout hudebníkům a posluchačům klíč k jeho hudbě prostřednictvím rozboru skladatelových vlastních názorů a postojů, jak se proměňovaly v procesu celoživotního uměleckého hledání, i rozboru hudby samé.

Z publikovaných teoretických prací o Vostřákovi pocházejících z období před rokem 1989 máme jen několik analytických a publicistických textů z pera Vladimíra Lébla a Eduarda Herzoga ze šedesátých let. Kritiky provedení od různých autorů, roztroušené v hudebním tisku, jsou většinou povrchní a mají význam spíše jako dokument o dobovém diskursu, ve kterém se Nová hudba potýkala s nepochopením. Za nesmírně cenné považuji písemné projevy samotného skladatele. Z publikovaných, ale těžko dostupných, jsou to

zejména Kapitoly z hudební poetiky³ a Teorie tvůrčího principu skladebného⁴, a dále nepublikované Historické marginálie⁵. V těchto textech se do hudebně teoretického výkladu prolíná Vostřákova mystika a filosofie, což je činí pro čtenáře nezasvěceného do Vostřákova myšlenkového světa špatně srozumitelnými. Pokouším se zde jejich hlavní myšlenky přetlumočit v kontextu konkrétních hudebních příkladů.

Snad nejcennějším pramenem pro pochopení duchovního pozadí tvorby jsou autorské komentáře ke skladbám. Podstatné části některých předkládám v příloze pro doplnění kontextu použitých citátů. Při analýze skladeb pomohly jako nesmírně důležité vodítka dochované skici, projekty a poznámky samotného autora. Je třeba poznamenat, že zejména bez oněch projektů by dešifrování Vostřákových partitur bylo často těžkým rébusem a mohlo by se minout cíle. Srovnání projektů s výsledným hudebním tvarem nadto poskytuje jedinečnou příležitost nahlédnout do skladatelova kompozičního procesu. Základním klíčem k analýzám byla Vostřákova skladebná metoda založená na teorii "tvarových principů", popsána v jeho Kapitolách z hudební poetiky, které je v této práci věnována zvláštní pozornost. S důrazem na vývoj této metody je veden i výklad provázený výsledky analýz. Jako vzorek pro detailní analýzu je použit IV. smyčcový kvartet "Poslední večere". Tato skladba není volena náhodně, jde o dílo v mnoha ohledech typické, zejména jako příklad těsného sepětí mimohudební ideje a formy, a nejlépe dokumentuje Vostřákovu komplexní strukturální symboliku. Mezi použitými prameny nehudební povahy patří vyzvednout korespondenci s Danielem Brožákem, obsahující dialogické formulování jakéhosi uměleckého kréda.

Z prací vyšlých po roce 1989 je třeba zmínit kromě mé knižně vydané monografie také analýzu skladby Krystaly z pera Petra Kofroně⁶ a studii o osobnostech české hudby 60. let Jana Rybáře⁷. Vyšlo i několik dříve nepublikovaných Vostřákových nahrávek na CD (viz přehled díla).

Výklad v rámci této práce je kombinací chronologického a problémového přístupu, se zřetelem k vazbám mezi tvorbou a jejími vnějšími okolnostmi. Spíše než výčtem poznatků

³ VOSTŘÁK, Zbyněk. *Kapitoly z hudební poetiky*, in: Konfrontace 1, Praha: SČS – Supraphon, 1969, s. 6 - 13.

⁴ VOSTŘÁK, Zbyněk. *Teorie tvůrčího principu skladebného*, in: Sborník Pražské skupiny Nové hudby, Praha: Reduta, 1971

⁵ VOSTŘÁK, Zbyněk. *Historické marginálie, 1966 - 1973*, in: Dokumenty 1961 - 1971, v pozůstalosti

⁶ KOFROŇ, Petr. *Třináct analýz*. Praha: H&H, 1993, ISBN 80-85787-44-X

⁷ RYBÁŘ, Jan. *Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století*. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-904506-6-0.

o autorovi a jeho díle, chce být tato práce vystižením nejpodstatnějších rysů skladatelova uměleckého profilu a stát se východiskem pro další dílčí bádání.

Pozůstalost Zbyňka Vostřáka

Pro poznání Vostřákova díla v jeho celku je nezbytné pracovat s pozůstalostí. Většina Vostřákových pozdních děl nebyla vydána tiskem ani rozmnožena Českým hudebním fondem a jediné exempláře se nacházejí ve sbírce uložené v Národním muzeu - Českém muzeu hudby v Praze⁸. Pozůstalost zakoupilo v roce 2000 od dědiců České muzeum hudby, zpracována je ale zatím jen zčásti. Jedná se o sbírku čítající cca 330 položek obsahující různé druhy archiválií. Najdeme mezi nimi až na několik výjimek všechny Vostřákovy skladby v nějaké podobě: u většiny z nich se jedná o originální autografy, v několika případech hlavní rukopis chybí, ale skladba je zastoupena kopií, nebo výtiskem. Kromě partitur jsou zde také skici a projekty, písemné poznámky ke skladbám, výstřižky kritik, záznamy o provedeních z doby skladatelova života, fotografie, programy koncertů, vlastní teoretické texty, dopisy, smlouvy a jiné písemnosti. Ve fondu fonotéky jsou pak studiové magnetofonové pásy s kopiemi elektroakustických kompozic, pásy s elektroakustickou složkou skladeb, materiál pro studiové mixy a nahrávky z koncertů.

Utřídění všech těchto materiálů napomáhá fakt, že sám Vostřák si velmi pečlivě vedl svůj domácí archiv, vzorně opusoval svá díla, pořizoval si záznamy o jejich genezi, provedeních, vydáních, nahrávkách a recenzích. Velkou část práce na zpracování pozůstalosti tedy vykonal sám skladatel. Ve sbírce se pak ocitly vedle sebe různé formy písemného obrazu děl tak, jak si je autor sám archivoval: skici, první rukopis psaný tužkou, rukopis psaný perem a od roku 1964 i originály kreslené na transparentních fóliích určené k ofsetové reprodukci a nakonec kopie, nebo tisky.

Pro analytické zkoumání Vostřákova tvůrčího procesu jsou neocenitelné zvláště skici, kresby a grafické projekty skladeb vybavené množstvím písemných poznámek svědčících o

⁸ Uložena je pod číslem přírůstku Sp 51/2000.

hledání formálního tvaru na základě tvarových prvků čerpaných z mimohudebních inspirací transformovaných do hudby. Dozvídáme se z nich, že Vostřák byl fascinován okultismem, křesťanskou mystikou a východní filosofií, jejichž symboly se odrážejí nejen v názvech skladeb, ale jsou často zakódovány i do hudební struktury. Kromě toho lze na skicách sledovat, jak se v průběhu let prohlubovala metoda tzv. tvarových principů⁹, která je základem Vostřákova osobitého rukopisu. Na úrovni mikrostruktury nám materiálové skici rozkryjí Vostřákovu seriální techniku i celý proces jejího zjemňování od klasické dodekafonie po uplatnění intervalových výběrů. Většina skic je autorem označena, takže je snadné je přiřadit ke konkrétní skladbě a její části.

Zajímavou položkou pozůstalosti je domácí a zahraniční korespondence, z níž lze vyčíst mnohé okolnosti vzniku a provedení skladeb. Tato korespondence se může stát nejen cenným badatelským zdrojem nejen pro poznání Vostřákovy tvůrčí osobnosti, ale vypovídá mnohé i o dobovém dění. Najdeme zde dopisy z doby úplných začátků Vostřákovy tvůrčí dráhy, která započala už ve čtyřicátých letech, jako například dopis od Vostřákova učitele skladby Rudolfa Karla¹⁰ z roku 1940, psaný v době kdy byl Rudolf Karel vyhozen z Pražské konzervatoře a nedlouho před jeho zatčením gestapem. Je zde také Vostřákova korespondence s Národním divadlem, vztahující se k jeho vůbec první práci pro tuto instituci, kterou byla rekonstrukce opery Rudolfa Karla *Tři vlasy děda Vševeda*¹¹, tohoto díla opředěného tragickým příběhem svého vzniku¹². Z doby, kdy se již Vostřák již sám snažil etablovat jako skladatel scénických děl, pochází například korespondence s Išou Krejčím, který byl

⁹ Tvarovými principy (statika, kinetika a rytmika) Vostřák nazývá tři typy hudební faktury, v nichž výrazně převažuje jeden ze tří hlavních parametrů hudby (harmonie, melodie a rytmus).

¹⁰ Národní muzeum - České muzeum hudby, pozůstalost Zbyňka Vostřáka, fond S 278 č. 247-126 (předběžné číslování)

¹¹ Tamtéž, S 278, č. 247-1 (předběžné číslování)

¹² Rudolf Karel po svém zatčení za účast v odboji naskicoval operu *Tři vlasy děda Vševeda* v pankrácké věznici na útržky toaletního papíru, které se s pomocí jednoho dozorce podařilo vynést z věznice a doručit rodině. Rudolf Karel byl později popraven. Vostřák se po válce ujal úkolu tuto operu zrekonstruovat a díky jeho iniciativě byla opera nastudována a hrála se v ND v sezóně 1948-49. Několik ukázek vyšlo na CD Supraphonu, takže si můžeme udělat představu jak o neuvěřitelném uměleckém výkonu díla R. Karla, tak i instrumentačním mistrovství mladého Vostřáka.

dirigentem nastudování Vostřákovy opery Rohovín Čtverrohý v Městském divadle v Olomouci v roce 1949. Krejčí navrhuje nejen některé zásadní škrtky, ale poměrně odvážně překomponovává některá místa v partituře a mění dokonce Bachtíkuv text¹³. Vostřák, jakožto mladý autor si zřejmě nedovolil tyto zásahy odmítnout.

Jednou z položek pozůstalosti se stal i sešit se zápisy z pravidelných schůzek několika mladých skladatelů a teoretiků¹⁴. Byli jimi Ilja Hurník, Zbyněk Vostřák, Jarmil Burghauser a Karel Risinger. Tato skupina se scházela na počátku padesátých let pravidelně jednou do měsíce vždy v neděli v bytě jednoho z nich. Na programu byly klavírní přehrávky nových kompozic a následné diskuse. Z těchto zápisků, jejichž pisatelem je Jarmil Burghauser, je patrná potřeba mladých umělců nepodléhající indoktrinaci tehdejšího svazu skladatelů vytvořit si soukromou platformu pro společné tříbení uměleckých názorů.

Šedesátá léta byla pro Vostřáka obdobím nejvíce nabitým aktivitou a tvorbou. Korespondence z oné doby je toho dokladem. Převažují v ní spíše praktické a organizační věci kolem vystoupení a zájezdů souboru Musica viva pragensis, jehož byl Vostřák dirigentem. Povaha korespondence se podstatně mění na počátku 70. let, kdy se Vostřák ocitl v tíživé životní situaci - nebyl přijat do tehdy nově ustaveného Svazu českých skladatelů, soubor Musica viva pragensis měl zákaz vycestování, což vedlo k zastavení jeho činnosti v roce 1973 a Vostřák byl postupně zbaven skladatelských i dirigentských příležitostí. Přesto nepřestával komponovat a snažil se udržet ve svobodném povolání. Jedním ze zajímavých dobových dokumentů, vypovídajících o jeho tehdejší rozpoložení je dopis prezidentovi republiky Gustávu Husákovi. Vostřák se k jeho napsání odhodlal na konci roku 1977, v době kdy byla jeho ekonomická situace nejhorší. V dopise poukazuje na své minulé umělecké úspěchy a stěžuje si na to, že je od roku 1972 systematicky vylučován z českého hudebního

¹³ Tamtéž, S 278, č. 247-122 (předběžné číslování)

¹⁴ Tamtéž, S 278, č. 284, (předběžné číslování)

života jako skladatel i jako dirigent. Tento krok pravděpodobně nebyl koordinován s dalšími umělci v rámci nějakého protestního hnutí. Vostřák spíše vskutku věřil v nějakou intervenci prezidentské kanceláře. V každém případě tak učinil v těžkém období dalšího utužení režimní kontroly nad uměleckou sférou po vystoupení signatářů Charty 77. Ducha této doby lze dobře dokumentovat na následné korespondenci: Kancelář prezidenta republiky předala věc ministerstvu kultury, to reagovalo až po urgencích za více než půl roku. Navazuje výměna dopisů s funkcionáři svazu skladatelů a OSA, kteří ujišťují, že Vostřákovi v uměleckém uplatnění nikdo nebrání, přesto z náznaků v jejich odpovědích vyplývá, že o problému vědí, ale nemohou, či nechtějí nic podniknout. Zajímavé jsou v tomto směru dopisy od Arnošta Košťála, Václava Kučery a Jana Seidla.

Vostřák také pátral po tom, proč nápadně klesají jeho honoráře z OSA. Pravděpodobně ani nevěděl o tehdejšímu systému nadhodnocování autorských honorářů některých vyvolených tvůrců spjatých s režimem, kterou vytvořili skladatelé vážné hudby mající tehdy hlavní slovo ve vedení OSA; tyto věci pronikly na veřejnost až koncem 80. let. Vostřák neusiloval patřit do této elitní příjmové skupiny, ale snažil se dopátrat příčin poklesu svých honorářů, když počet provedení (zejména zahraničních a v tuzemských divadlech) se podstatně nesnížil. Tantiémy z OSA pro něj totiž stále představovaly významnou část příjmu, která mu umožňovala se udržet ve svobodném povolání. V polovině 70. let však jeho příjmy klesly až na hranici existenčního minima.

Vostřák se obracel též na Český hudební fond, který poskytoval nejen tvůrčí zakázky, ale i jakési jednorázové odměny za vytvořená díla. Jako žadatel o tyto podpory Vostřák argumentoval i svou tíživou sociální situací. ČHF mu několikrát vyhověl, ačkoli tyto odměny nebyly zdaleka v té výši jako dříve v 60. letech. Vostřák neváhal pro účely žádostí změnit mystické názvy svých skladeb a poskytnout alternativní – politicky přijatelnější názvy. Rovněž ideové výklady ke svým skladbám upravoval tak, aby odpovídaly prioritám

tehdejších komisí. Například skladbu *Domina*, ve skutečnosti inspirovanou postavou Panny Marie, v žádosti prezentoval jako poctu pracujícím ženám psanou k Mezinárodnímu dni žen¹⁵.

Vostřák také mnoho let neúspěšně usiloval o znovupřijetí do Svazu českých skladatelů a koncertních umělců. Členství viděl jako jedinou možnost vymanit se z ostrakizovaného postavení na domácí hudební scéně. Korespondence ze strany funkcionářů svazu je přehlídkou výmluv, chlácholení, odkladů a „dobře míněných“ rad. Pro mladší generaci badatelů, kteří nepamatují atmosféru 70. let s oněmi skrytými formami represe, to může být i matoucí četba. Vostřák se z nich dozvídá, že mu přece nikdo v ničem nebrání, jeho hudba se hraje v míře, v jaké je o ni zájem, honoráře dostává a jeho stížnosti tudíž postrádají jakékoli opodstatnění.

Mezi lety 1975 – 1985, tedy v posledním desetiletí svého života se Vostřák uzavřel do světa svých esoterických kompozic a soustředěnou prací překonával frustraci ze svého vyloučení z hudebního života. V té době pro něj měla velký význam korespondence s přáteli v zahraničí. V pozůstalosti je mnoho dopisů, které si vyměnil například Danielem Brožákem,¹⁶ skladatelem, houslistou a teoretikem. Brožák se s Vostřákem osobně setkal v Praze jen několikrát, ale po své emigraci do Západního Německa s ním udržoval pravidelný písemný kontakt. Brožák byl nadšeným příznivcem konstruktivistické hudby a konceptuální kompozice a v tomto směru hýřil nápady a teoriemi. Pro Vostřáka bylo velmi povzbuzující, že našel spřízněnou duši v zájmu o koncepcie nových kompozičních principů. Brožák sám přišel s metodou tzv. „intervalových tónin“. Intervalovou tóninou nazývá omezení výběru melodických intervalů na pouhé tři z možných šesti neuspořádaných intervalů tříd tónových výšek (např. 1, 2, 4), ale uplatněných melodicky v obou směrech, takže se jedná vlastně o výběr šesti intervalů tříd tónových výšek (1, 2, 4, 11, 10, 8). Tuto metodu kombinoval

¹⁵ Tamtéž, S 278, č. 247-91 (předběžné číslování)

¹⁶ Tamtéž, S 278, č. 247-101, č. 247-118-120 (předběžné číslování)

s dodekafonií – vypočítal a sepsal seznam všech existujících dvanáctitónových řad v jednotlivých intervalových tóninách apod. Vostřáka jeho metoda zaujala a ve svých posledních dílech ji vyzkoušel – jednotlivým částem skladeb dodává jistou intervalovou jednotu omezení na některou z intervalových tónin. Vostřák byl v jistém momentu Brožákovu metodou tak nadšen, že ji označil za převratnou. Brožák vnesl větší systematiku i do Vostřákovy vlastní metody tzv. tvarových principů (Statika, Kinetika a Rytmika) a jejich kombinací. Vytvořil jakési schéma možných polarit, které lze využít k rozvržení škály možných kontrastů mezi nimi. Přestože Brožákovy teorie mají své rozpory, nelze popřít, že byly pro Vostřáka inspirativní a zanechaly stopu v jeho myšlení o hudbě a vzájemná korespondence obou hudebníků je toho dokladem. Jistou nevýhodou pro badatele je, že v případě soukromé korespondence si Vostřák ne vždy ponechával kopie svých odeslaných dopisů, takže z jeho odpovědí Brožákovi (i jiným adresátům) máme k dispozici jen fragmenty.

V korespondenci jsou zajímavé dále dopisy, které si vyměňoval s Dušanem Pandulou, houslistou Novákova kvarteta, který po roce 1968 emigroval do Západního Německa, kde byl velmi aktivní v prosazování hudby českých skladatelů, a dalšími příznivci české hudby, jakými byli v Německu Wilfried Brennecke - redaktor WDR a dramaturg festivalu ve Witten, Peter Roggenkamp – klavírista z Hamburku, Heinrich Strobel a Josef Häusler, kteří působili při Südwestfunk a festivalu Donaueschingen. Korespondence s těmito lidmi dokumentuje historii nemnohých, ale významných uměleckých příležitostí, kterých se dostalo Vostřákovi zejména v Německu v 70. a 80. letech.

Dokumenty z pozůstalosti osvětlí například osud skladby Proměna I z roku 1972. Se souborem Musica viva pragensis Vostřák pořídil jeho nahrávku ve studiu FISYO ve Smečkách v roce 1973, ale k veřejným provedením již nedošlo vzhledem k ukončení činnosti souboru. V téže době přišla z Německa zakázka na filmovou hudbu k filmu Sonnenring, pro

kteřou použil hudbu skladby Proměna I v podstatě beze změny. Pod názvem Mutazione ji pak zadal do skladatelské soutěže Concorso di compositione per orchestra da camera - Premio Angelicum v Miláně¹⁷, kde se dostal mezi finalisty, ale nemohl se osobně zúčastnit koncertu finalistů, protože mu nebylo dovoleno vycestovat. Skladba pak byla vydána u italského nakladatelství Casa Musicale Sonzogno a byla nahrána ve studiu WDR v Kolíne n.R. Skladba má i svou elektronickou verzi nazvanou Proměna II, která vznikla realizací tvarového projektu čistě elektro-akustickými prostředky.

V pozůstalosti je ve skice také jedno dílo z mládí, které nikdy nebylo provedeno – balet Petrklíče¹⁸. K tomuto dílu měl Vostřák zvláštní vztah, související možná s okolnostmi vzniku – byla to jedna z jeho prvotin z let 1944-45 psaná na Libreto Gabriely Najmanové, zpěvačky, která se stala Vostřákovou první manželkou. Z písemných pramenů vyplývá, že o jeho uvedení opakovaně usiloval. Partitura původního baletu se nedochovala, ale jsou zde dvě orchestrální suity vzniklé ještě v padesátých letech a Polka z baletu Petrklíče – bohužel všechny tyto partitury jsou neúplné. Dokonce ještě v 70. letech, kdy již komponoval ve zcela jiném stylu, se Vostřák ještě jednou vrátil k baletu Petrklíče a z jeho hudby vytvořil balet nový, nazvaný Veselí vodníci. DILIA vydala klavírní výtah tohoto díla v r. 1980, ale k provedení nikdy nedošlo.

Pokud jde o samotné Vostřákovy partitury, pozůstalost obsahuje autografy ze všech fází procesu vzniku: materiállové skici na volných listech, první originály psané tužkou, originály psané perem na notový papír, noty kreslené technickým perem na transparentní fólie a nakonec rozmnožené kopie a vydané výtisky. Bohužel ze scénických děl z prvního období skladatelovy tvorby v pozůstalosti nenajdeme ani jeden originál partitury. Některé z nich má

¹⁷ Tamtéž, S 278, č. 248-3-9 (předběžné číslování)

¹⁸ Tamtéž, S 278, č. 248 (předběžné číslování)

ve svém archivu agentura DILIA (opery Rohovín čtverrohý a Kutnohorští havíři ¹⁹ a balet Filosofská historie). U některých DILIA ani nevyrobila kopie, originály byly používány při provedeních jako dirigentské partitury a zůstaly zřejmě v archivech divadel – jde o balety Viktorka a Sněhurka a opery Pražské nokturno a Rozbitý džbán. V pozůstalosti jsou tato velká scénická díla zastoupena alespoň kopiemi nebo skicami s výjimkou dvou: baletů Filosofská historie a Viktorka, jejichž orchestrální partitury v pozůstalosti chybí zcela.

Od r. 1964 Vostřák kreslil noty na transparentní fólie, které se tehdy používaly jako předloha pro ofsetový tisk. Od opusu 34 můžeme za hlavní originály děl vesměs považovat právě tyto fólie, i když u většiny děl skladatel před tím vytvořil i čistopis psaný tužkou a po něm často i čistopis psaný perem na notový papír. Vostřák měl vysokou grafickou kulturu svých originálů, používal profesionální kreslicí pomůcky a tím, že nesvěřoval tyto přepisy opisovačům, si zajistil i bezchybný výsledek, nevyžadující korektury. Bohužel u děl vydaných tiskem originály na fóliích většinou v pozůstalosti chybí, neboť tyto obvykle zůstávaly v majetku nakladatelů. Jedná se o tyto skladby: Afekty (Panton), Kosmogonia, Kyvadlo času, Tao (Universal Edition), Metahudba (Editio Supraphon), Proměna I (Sonzogno), Mahasarasvátí, Vítězná perla (Český hudební fond). Za ztracené považuji rukopisy skladeb: Tajemství elipsy, Concomitances a A Parable ²⁰.

Mezi fóliemi najdeme i několik velmi specifických výtvorů: jsou to jakési grafické partitury k elektroakustickým skladbám Dvě ohniska, Chemické sňatky, Zlatá mříž ²¹ a Síto ticha, které vycházejí zřejmě z projektových skic použitých při práci ve studiu, znázorňujících zvukový průběh skladeb. Vypracované v podobě čistopisů mají podobu svébytných grafických artefaktů.

¹⁹ Původní název opery zněl „Králov mincmistr“

²⁰ V případě skladby A Parable je možné, že čistopis psaný perem nikdy nevznikl, protože kopie byla pořízena z verze psané tužkou.

²¹ První tři tvoří volný cyklus nazvaný Azot

Zvláštní soubor archivních materiálů ve Vostřákově pozůstalosti tvoří studiové magnetofonové pásy a nahrávkami. Kromě kopií elektroakustických kompozic, jejichž originály jsou v Pražském a Plzeňském rozhlasu, zde najdeme nahrávky skladeb se souborem Musica Viva Pragensis – některé v několika různých verzích, a hudbu k filmům. Z hlediska případného koncertního provozování je důležité, že pozůstalost v Českém muzeu hudby je asi jediným místem, kde se nacházejí magnetofonové pásy ke čtyřem Vostřákovým instrumentálním skladbám s elektroakustickou složkou: Concomitances, Proměna I, A Parable, The Gentle Ties Which Bind.

V Českém muzeu hudby lze až na pár výjimek najít celé dílo Zbyňka Vostřáka. Z jeho vlastních podrobných záznamů a pečlivě uchovávané korespondenci lze čerpat poznání o dění v prostředí skladatelů a interpretů české tzv. Nové hudby 60. let, zejména v souvislosti s činností souboru Musica viva pragensis. Pro badatele toužícího analyticky sledovat Vostřákův tvůrčí proces budou nesmírně zajímavé skici a grafické projekty předcházející vlastní kompozici. Jsou zde dokonale graficky vypracované originály na transparentních fóliích, které mohou sloužit jako předloha pro případné budoucí vydání tiskem, nevyžadující žádných dalších úprav.

Ze seznamu Vostřákových skladeb s opusovými čísly (viz příloha) vyplývá, že většinu děl v pozůstalosti v nějaké formě najdeme - jako čistopis, skicu, nebo kopii. Díla v pozůstalosti zcela nezastoupená jsou pak dohledatelná u vydavatelů, v archivech orchestrů, divadel, DILIA, Českého rozhlasu nebo v půjčovně Českého hudebního fondu při Českém rozhlasu. Za zcela ztracené skladby považuji pouze dvě: Dvě intimní písně pro nižší hlas a klavír, op.3, a Dětské sbory, op. 17. Na konci tabulky jsou díla bez opusových čísel nalezená v pozůstalosti. Ve výčtu neuvádím další neopusovaná díla, o jejichž existenci nás zpravují Vostřákovy záznamy, (např. hudby k filmům, nebo další juvenilie), ale jejichž partitury nebyly nalezeny.

Seznam skladeb Zbyňka Vostráka v pozůstalosti ²²

op.	Skladby s opusovými čísly		skica	rkp tužka	rkp pero	rkp fólie	tisk / kopie
1	Kratičké sny, Tři písničky na texty Fráni Šrámka pro jeden hlas a orchestr, 1938		•		•		
2	Dvě písně, Píseň na slova Fráni Šrámka a Petra Křičky pro vyšší hlas a orchestr, 1937				•		
3	Dvě intimní písně, pro nižší hlas a klavír (na slova Antonína Sovy a Petra Křičky) 1938-39						
4	Český slavnostní pochod, pro velký orchestr a sbor ad lib. 1938		•		•		
5	Serenáda in G, pro orchestr, 1940		•		•		
6	Pražská ouvertura, pro velký orchestr, 1941	partitura	•		•		
6	Pražská ouvertura, pro velký orchestr, 1941	klavírní výťah			•		
7	Balada rajska, pro střední hlas a orchestr na slova Jana Nerudy, 1942		•	•	•		•
8	Jaro sbohem, Cyklus tří písní pro soprán s průvodem klavíru na slova Jaroslava Seiferta, 1942		•				
9	Kde je máma?, balada na slova J. V. Sládka, pro soprán a klavír, 1946		•		•		
10	Petrklíče, balet o dvou jednáních pro orchestr, 1944-45		•				
11	Dva kusy pro klarinet a klavír pro klarinet a klavír, 1946						•
12	Rohovín čtverrohý, opera, 1948	partitura	•				
12	Rohovín čtverrohý, opera, 1948	klavírní výťah	•				
13	Filosofská historie, Taneční balada o čtyřech obrazech, 1949	partitura					
13	Filosofská historie, Taneční balada o čtyřech obrazech, 1949	klavírní výťah	•				•
14	Filosofská historie, Tance z baletu (část suity z baletu), 1949				•		
14	Filosofská historie, Tři tance z baletu (část suity z baletu), 1949						•
15	Viktorka, Taneční balada o čtyřech obrazech, 1950	partitura					

²² „Skica“ může být první hrubá verze psaná tužkou, nebo soubor náčrtů, projektů a materiálových studií. „Rkp tužka“ znamená první čístopis psaný tužkou jako předloha pro čístopis. „Rkp pero“ je originál psaný černým nebo modrým inkoustem. „Rkp fólie“ je originál vypracovaný na transparentní fólii technickým perem. Tisk/kopie jsou výtisky vydaných not, nebo fotokopie rukopisů.

15	Viktorka, Taneční balada o čtyřech obrazech, 1950	klavírní výtah	.				.
16	Suita z taneční balady Viktorka, pro velký orchestr, 1950, 1958				.		
17	Dětské sbory, 1951						
18	Kutnohorští havíři (Králov mincmistr), Drama ve čtyřech dějstvích, 1951-53	partitura	.				
18	Kutnohorští havíři (Králov mincmistr), Drama ve čtyřech dějstvích, 1951-53	klavírní výtah					.
19	Polková suita, pro orchestr, 1954						
20	Sněhurka, Balet o čtyřech dějstvích, 1956	partitura	.				.
20	Sněhurka, Balet o čtyřech dějstvích, 1956	klavírní výtah					.
21	Žalmy, pro bas a klavír (varhany), 1956		.		.		
22	Sněhurka, suita z baletu, 1956						.
23	Pražské nokturno, opera o šesti obrazech, 1957-58	partitura					.
23	Pražské nokturno, opera o šesti obrazech, 1957-58	klavírní výtah	.				
24	Pražské nokturno, Hudba z opery pro orchestr, 1960						
25	Rozbitý džbán, Komická opera o dvou dílech s prologem, 1960-61		.				.
26	Do usínání, Cyklus písní pro soprán a klavír na slova Františka Halase, 1961		.		.		
27	Kontrasty, pro smyčcové kvarteto, 1961		.		.		.
28	Krystalizace, pro 12 dechových nástrojů, 1962			.	.		
29	Dva japonské madrigaly, pro ženský sbor, 1962		.		.		.
30	Rekolekce, pro housle sólo, 1962		.		.		
31	Tři eseje, pro klavír, 1962	
32	Afekty, pro 7 nástrojů (fl, cl, fg, pno, vl, vla, vcl), 1963		.	.			.
33	Tři sonety ze Shakespearea, pro bas a komorní orchestr, 1963	
34	Kantáta, pro smíšený sbor, dechové a bicí nástroje, 1964		.			.	.
35	Elementy, pro smyčcové kvarteto, 1964		.			.	.
36	Trigonum, pro housle, hoboj a klavír, 1965		.				.
37	Synchronia, (cl, fg, pno, arpa, vl, vcl), 1965		.			.	.
38	Kosmogonia, pro smyčcové kvarteto, 1965		.				.
39	Zrození měsíce, pro orchestr, 1966			.	.		.
40	Kyvadlo času, pro violoncello, 4 nástrojové skupiny a el. varhany, 1967		.	.			.
41	Tao, Dvanáct listů pro devět hráčů, (fl, ob, cl, fg, vl, vla, vcl, cb, perc), 1967		.	.			.
42	Sextant, pro dechové kvinteto, 1969		.	.		.	

43	Metahudba, pro orchestr, 1969		•	•			•
44	Tajemství elipsy, pro velký orchestr, 1970		•	•			•
45	Mozaika (Mozaika obrazu), pro tři orchestrální skupiny, 1970-77		•	•		•	•
46	Concomitances, pro jednoho hráče na bicí a mgf pásek, 1971		•				•
47	Proměna I (Mutazione I, Der Sonnenring), pro komorní soubor a mg pásek, 1972		•	•			•
48	Krásná zahrádka, pro žesťové kvinteto, 1972-73		•		•		•
49	Tajný rybolov, pro 4 nástrojové skupiny, 1973		•	•		•	•
50	Kniha principů, verbální partitura, 1973						•
51	Trias, pro orchestr, 1973-74		•			•	•
52	Oběť svíce, pro tři nástrojové skupiny a tři kruhové modulátory, 1974		•	•		•	•
53	Pyramidy hledí do věčnosti, pro orchestr, 1975		•	•		•	
54	Domina, pro housle a bicí, 1975-76		•			•	
55	A Parable (Parabola), pro orchestr a mgf pás, 1977-78		•	•			•
56	The Gentle Ties Which Bind (Něžné pásy, které zavazují), pro trubku a mgf pás, 1976-77		•			•	•
57	Mahasarasvati (Fair Play), pro cembalo a 6 nástrojů, (fl, ob, cl, vla, vcl, cb, cemb), 1977-78		•				
58	Polarita pro violoncello a klavír, 1978		•			•	•
59	IV. smyčcový kvartet (Poslední večere), 1979		•			•	•
60	Hieroglyfy, pro cimbál, 1979		•			•	•
61	Katedrála, pro orchestr, 1979-80		•	•		•	
62	Kapesní vesmír, pro flétnu, cimbál, lesní roh, smyčce a bicí 1980-81		•		•		•
63	Sinfonia, pro orchestr a sbor, 1981-82		•		•		•
64	Motýl světla, pro basklarinet a klavír, 1983		•		•		
65	Krystaly, pro angl. roh, smyčce a bicí, 1983		•		•		
66	Vítězná perla, koncert pro klavír a orchestr, 1984		•				•
67	Tajemství růže, koncert pro varhany, žesťové kvinteto a bicí, 1984-85		•		•		
	Skladby bez opusových čísel						
	Boží synu vznešený, Já malý přicházím, dvě písně s klavírem (1956)				•		
	Dva smíšené sbory na slova Jiřího Wolкера (1939)			•	•		
	Elegie pro housle a klavír (nedatováno)				•		

	Koncert h moll pro violoncello a klavír (nedatováno)				•		
	Matičce - sbor na slova Jana Nerudy (1934)				•		
	Petrklíče, 1. suita z baletu , pro orchestr, 1945			•			
	Petrklíče, 2. suita z baletu, pro orchestr, 1945			•			
	Písně (1934)				•		
	Polka z baletu Petrklíče, pro orchestr, 1945			•			
	Slavnostní ouvertura pro klavír (nedatováno)				•		
	Smyčcový kvartet Es dur (1940)			•			
	Sonatina pro klavír (1937)				•		
	Veselí vodníci, hudba z baletu Petrklíče (1979-80)			•	•		
	Zpěv národa (1939)				•		
	Skladby pro magnetofonový pás						
	Váhy světla, Tape Music 1 (1967)		•				
	Dvě ohniska, Tape Music 2 (1969)	(Azot)	•			•	
	Telepatie, Tape Music 3 (1970)		•				
	Sedm prahů, Tape Music 4 (1970)		•				
	Síto ticha, Tape Music 5 (1971)		•			•	
	Chemické sňatky, Tape Music 6 (1972)	(Azot)	•			•	
	Zlatá mříž, Tape Music 7 (1972)	(Azot)	•			•	
	Jedno ve všem, Tape Music 8 (1973)						
	Proměna II, Tape Music 9 (1974)						

Mládí a studia

Zbyněk Vostřák se narodil 10. 6. 1920 v Praze jako jediné dítě svých rodičů. Dětství prožíval v prostředí pražského Nového města, a když mu bylo deset let, přestěhoval se se svými rodiči do rodinné vily na Hanspaulce. Otec František Vostřák byl architekt a stavitel. Spjoval v sobě tvůrčí i technický talent - své projekty sám realizoval. Ve třicátých letech se přikláněl k tehdy moderním architektonickým směrům, zejména purismu a zásadám Bauhausu. Díky otci, jehož povolání obdivoval, získal Zbyněk Vostřák v mládí určitou představu o práci architekta.

Dětství v dobře situované rodině formovalo Vostřákovu osobnost v mnoha pozitivních momentech. Jako gymnazista několikrát strávil prázdniny v cizině, aby se naučil francouzsky a německy. Rodiče, sami milovníci umění, podporovali nejrůznější umělecké sklony, které projevoval od útlého dětství. Hudebně se plně odevzdal až od svých čtrnácti let. Jako velice pohotový klavírista, získal zálibu v přehrávání množství klavírní literatury a klavírních výtahů oper. V patnácti letech, prý na popud otce, se poprvé pokusil napsat vlastní skladbu. Od té doby začal komponovat jako autodidakt řadu skladeb různých žánrů a stylů. Mladý talent tehdy rozpoznala učitelka zpěvu na Státním reálném gymnáziu na Smíchově Dr. Zora Zemanová, která doporučila Františku Vostřákovi, aby syna nechal učit kompozici. Jako učitele navrhla Rudolfa Karla. Ten po prohlédnutí několika skladeb nového adepta přijal do soukromých hodin kompozice a od roku 1938 až do Karlova zatčení v roce 1943 se Zbyňku Vostřákovi dostávalo velice důkladné výuky harmonie, kontrapunktu a skladby.

Prvními opusovanými skladbami Zbyňka Vostřáka jsou tři písňové cykly z let 1937 - 38. První dva vznikly ještě před studiem u Rudolfa Karla a patří k těm raným dílům, která Kerel označil za zdařilá a doporučil instrumentovat v rámci výuky orchestrace. Třetí opus, Dvě intimní písně, vznikl již pod vedením učitele.

V roce 1939 se Vostřák poprvé pokusil prosadit jako skladatel orchestrální hudby a zadal do soutěže Melantrichu svůj Český slavnostní pochod, op. 4 pro orchestr a sbor na slova Františka Halase. Skladba získala čestné uznání a byla provedena orchestrem československého rozhlasu. Ocenění v soutěži do značné míry otevřelo Vostřákovi cestu k dalším provedením - i následující orchestrální skladby z počátku 40. let, Serenáda in G a Pražská overtura, rovněž zazněly na koncertech orchestru ČS rozhlasu.

Na pražskou konzervatoř vstoupil Vostřák v roce 1939, aby tam studoval dirigování u Pavla Dědečka (ve skladbě zůstal soukromým žákem Rudolfa Karla). Od té doby rozděloval svou uměleckou činnost na dvě linie. Katedru dirigování ukončil v roce 1943 absolventským

koncertem, na kterém dirigoval svou Serenádu in G. V témže roce do jeho života zasáhly smutné události: smrt otce a zatčení Rudolfa Karla gestapem. Znamená to počátek existenčního i tvůrčího osamostatnění (studium v zahraničí, které doporučoval Karel, bylo znemožněno válkou). Vostřák přijímá nejdříve zaměstnání zástupce vedoucího sekce bicích nástrojů v orchestru ČS rozhlasu v Praze, později učí na operním oddělení konzervatoře a AMU.

Vostřákův umělecký názor se v té době tříbil pod vlivem přátelství s Iljou Hurníkem, Jarmilem Burghauserem, Radimem Drejslem, Karlem Riesingrem a dalšími hudebníky jeho generace. Jejich pravidelné schůzky a výměny názorů na vlastní tvorbu pro ně plnily důležitou funkci umělecké konfrontace, která zejména po roce 1948 se stala něčím výhradně privátním.²³

V první polovině 40. let Vostřák komponuje jen drobnosti a sbírá síly k většímu samostatnému dílu. V té době vznikají písně a písňové cykly, které inspirovala a také interpretovala zpěvačka Gabriela Najmanová, Vostřáková první manželka. Najmanová byla také autorkou libreta baletu Petrklíče, který Vostřák komponoval v roce 1945. V Petrklíčích skladatel dospívá k první syntéze svého dosavadního úsilí, a i přesto, že balet nebyl proveden, je to dílo pro svého autora po mnoha stránkách významné: jde o jeho první větší jevištní dílo, předznamenávající příštích 15 let tvorby pro divadlo.

Avšak ještě dříve, než zahájil řadu svých velkých jevištních děl, zabýval se Vostřák zvláštním úkolem: rekonstrukcí, dokončením a instrumentací opery Rudolfa Karla Tři vlasy děda Vševeda. Karel tuto operu naskicoval na útržky papíru ve věznici na Pankráci a v koncentračním táboře v Terezíně, kde v březnu r. 1945 zemřel. Na požádání vdovy po R. Karlovi a s podporou ministerstva kultury se Vostřák ujal dokončení díla svého učitele. Tato namáhavá a náročná práce mu zabrala plné dva roky, ale přinesla i mnohé zkušenosti. Umožnila nahlédnout do formální výstavby velkého dramatického útvaru i více proniknout do vybroušeného stylu Rudolfa Karla. Byla to také první příležitost proniknout do světa hudebního divadla, ve kterém pak Vostřák získal další příležitosti.

Vliv učitelovy umělecké osobnosti se různým způsobem promítá do celého prvního dvacetiletí Vostřákovy tvorby. Nejde při tom jen o otázku hudebního stylu a skladatelského řemesla, ale i o působení osobního příkladu v rovině jakési tvůrčí etiky. Rudolf Karel byl typem pedagoga, který se svým žákům odevzdává zcela. Zbyněk Vostřák ve své vzpomínce popisuje dny strávené na jeho chatě v Novém Jáchymově, společné procházky v lesích a

²³ O tématech těchto debat nás zpravuje sešit se zápisy pořizovanými Jarmilem Burghauserem. Národní muzeum - České muzeum hudby, pozůstalost Zbyňka Vostřáka, fond S 278, č. 284.

dlouhé debaty o hudbě a o nových skladbách obou. Někdy po třech letech studia, vzpomíná Vostřák, "se poměr učitele a žáka změnil v poměr staršího přítele k mladšímu".²⁴

Jako člověk nikdy nepřestal být Karel pro Vostřáka nesmírnou mravní autoritou. Jeho zatčení pro účast v odboji, ("Tehdy jsem poznal, že poslání českého skladatele přesahuje rámec vymezený formátem notového papíru.")²⁵, i tvůrčí houževnatost, se kterou tvořil svá díla ve vězení, to vše bylo pro Vostřáka fascinujícím příkladem životní síly a pracovní kázně.

Jako ke skladateli se však Vostřákův poměr ke Karlovi v průběhu let značně proměnil. Počáteční obdiv, hraničící s uctíváním, souvisel s jedním povahovým rysem mladého Vostřáka. Ze vzpomínek na dětství je zřejmá silná vazba na otce, spojená s bezvýhradným respektem. Autorita v pozadí byla pro Vostřákův naturel čímsi bytostně potřebným. Na půdě skladatelského umění je to tudíž učitel, kdo představuje jakési druhé, umělecké superego. Je vzorem, měřítkem hodnot a zůstává jím v mysli žáka i po své smrti. Vostřákův skladatelský vývoj dvou desetiletí je pak z tohoto hlediska postupným odpoutáváním od závislosti na učitelově vzoru. V šedesátých letech dokonce dospívá až ke značně kritickému postoji: "Má spontánní (a řekl bych i značně progresivní) hudební fantazie byla na dlouhý čas jakoby pohřbena a její místo zaujala touha po profesionalitě. Je zajímavé, že studium u Rudolfa Karla mne stylově vrhlo spíše zpět, k tradici. Karel byl sice známý jako modernista, ale dvořákovský princip hudebního myšlení v podstatě nikdy nepřekonal. To způsobilo, že až do svých čtyřiceti let jsem byl jako skladatel vlastně tradicionalista..."²⁶ S poznáním a přijetím nových stylových impulsů vidí Vostřák učitele kritičtěji, z hlediska generační distance. Jestliže v jeho psychice přetrvává potřeba jakési latentní autority stojící nad tvorbou, dodávající tvorbě řád a smysl, pak toto uvolněné místo někdy v polovině padesátých let vyplňuje náboženské přesvědčení, které, jak uvidíme, bude u Vostřáka těsně spjata s tvůrčím aktem.

²⁴ Srov.: VOSTŘÁK, Zbyněk. *Na paměť Rudolfa Karla* - proslov pronesený 6.3.1985 při vzpomínkové slavnosti ve vile R. Karla v Cibulkách. Pozůstalost, ČMH, S 26, č. 251.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ VOSTŘÁK, Zbyněk. *Autobiografická skica*. in: Dokumenty, Pozůstalost, ČMH, S 24, č. 246

Opery a balety

Počátkem roku 1948 byla v Národním divadle uvedena premiéra Vostřákovy úpravy opery Rudolfa Karla *Tři vlasy děda Vševeda*. Pro mladého autora znamenala první významnou spolupráci s velkým operním divadlem a cennou příležitost konfrontovat svou práci s živým působením na jevišti. Ještě v témže roce zúročil získané zkušenosti ve vlastní opeře *Rohovín čtverrohý* na Libreto Josefa Bachtíka vytvořené podle frašky Václava Klimenta Klicpery. Partitura byla oceněna v soutěži Československého rozhlasu a o rok později se v olomouckém divadle uskutečnilo první provedení, které se stalo významnou událostí. Na inscenaci se totiž podílelo hned několik uměleckých osobností doby: režisér Ferdinand Pujman, dirigent Iša Krejčí a jako výtvarník scény Jan Zrzavý.

Úspěch *Rohovína* otevřel třináctileté období, kdy se Vostřák věnoval téměř výhradně tvorbě oper a baletů. Ve spolupráci s takovými postavami našeho hudebně-dramatického umění, jakými byli choreograf Saša Machov, baletní libretista Jan Rey, nebo zmíněný operní režisér Ferdinand Pujman, vytvořil celkem čtyři opery a tři balety, z nichž některé mají i stejnojmenné orchestrální suity. O jejich popularitě svědčí množství provedení pražskými i okresními divadly. (Například balet *Viktorka* se po svém prvním nastudování v Národním divadle dočkal 56 repríz.)

Přehlédneme-li Vostřákovu jevištní tvorbu padesátých let, zjistíme, že po stránce hudebního stylu nepředstavuje nikterak jednotný celek. Seřazena v chronologickém pořadí, svědčí tato díla o skladatelském vývoji od pozdně romantických východisek až po neoklasicismus typu Prokofjeva a Stravinského.

Poměrně sourodá je snad jen první čtveřice děl: opera *Rohovín čtverrohý*, balety *Filosofská historie* a *Viktorka* a opera *Kutnohorští havíři*. Svou harmonickou a melodickou výbavou patří světu pozdního romantismu. Po stránce formální v nich však nápadně vystupuje jeden rys, typický pro Vostřákovu hudební myšlenku, který je pozdnímu romantismu cizí. Je to absence rozměrných evolucí a tíhnutí k expozičnímu způsobu traktování materiálu. *Rohovín čtverrohý* je vytvořen z uzavřených hudebních čísel pospojovaných recitativy. Ve *Filosofské historii* najdeme výrazná romanticky znějící témata, způsob jejich rozvíjení však prozrazuje Vostřákovu dostředivou myšlenku směřující jakoby stále k uzavírání malých hudebních forem. Motivická práce je při tom až klasická: přehledné dělení motivů, sekvence, variace a pod.

Expoziční způsob myšlení je vlastní i baletu *Viktorka* (1950), který je rovněž sledem krátkých uzavřených čísel. Přesto má právě toto dílo nejvíce rysů romantických. Výrazně romanticky je laděno již samotné Libreto. Jan Rey v něm zpracoval epizodu z *Babičky*

Boženy Němcové, z níž učinil samostatný baladický příběh zbavený odkazů k času a místu románu. Vostřáka zaujala na libretu tato akcentace obecné a nadčasové stránky námětu i jeho "hluboká tragičnost, dosahující někde až monumentality" ²⁷. Základní dějovou osu tvoří známý příběh nešťastné lásky venkovské dívky k vojákově a její tragické vyústění. V libretu je tento děj rozšířen o rozsáhlé intermezzo scénou tančících rusalek. Obraz s rusalkami, jehož je Viktorka nejprve pasivním pozorovatelem, později součástí, je vlastně vyjádřením vnitřního světa pomatené Viktorky. Hudebně je tato scéna akcentována a odsazena od okolní hudby změnou výrazových prostředků - skladatel v ní sáhl po ostinatech a impresionistických harmoniích. Před divákem jako by se náhle rozprostřel jiný svět, zbavený bolestně tragického patosu, kam se hrdinka utíká před skutečností. Reminiscencí na hudbu této scény pak autor používá jako významový odkaz na vnitřní svět Viktorky. Hudebními prostředky se tak skladatel zmocňuje kontrapozice reálného světa a vize, které se v příběhu setkávají. Při zpracování libreta byl Vostřák nejvíce zaujat problémem psychologického prokreslení postav pomocí hudby. Postava Viktorky je zde charakterizována dvěma hudebními tématy, která se v klíčových místech vracejí v různých variačních obměnách. První téma je hravé, rozmarné, druhé je spíše melancholické a bolestné. Tataž postava je tak vyjádřena v různých projevech a situacích. Příklad 1.

Oproti tomu téma druhé postavy příběhu, Černého myslivce, které je zneklidňující, patetické nezastupuje jen jednající postavu, ale v některých situacích symbolizuje například hrozbu, osud a pod. Příklad 2. Podobně jako Viktorka, má i postava vojáka svoji rozpornost. Proto například ve scéně "Černý myslivec a Viktorka" zaznívá v souvislosti s myslivcem jiné téma, které je spíše laskavé a zpěvné (téma lásky), voják zde není přízrakem ani nebezpečím, ale něžným milencem. Z něj je odvozeno i téma "Milostného tance" z následující scény a obě témata jsou hudebně příbuzná s druhým tématem Viktorky. Srov. příklady 3.,4.

Programní hudba, pracující s metodou příznačných motivů, nabývá ve Vostřákově pojetí značně svébytné podoby. Sémantické vazby těchto motivů nejsou vždy zcela přímočaré a jednoznačné. Tak jako je jedna postava charakterizována různými motivy, uplatňuje se i naopak jeden motiv ve více významech. Odrazem vztahů mezi postavami a věcmi bývá i hudební příbuznost příznačných motivů, odvozovaných jeden z druhého. Programnost Viktorky překračuje romantickou narativnost a svým symbolickým charakterem anticipuje Vostřákovu pozdější uvažování o významech v hudbě.

²⁷ VOSTŘÁK, Zbyněk. *Proč vznikla Viktorka*, in Hudební novinky, SNKLHU, říjen - prosinec 1956, s. 5.

Po Viktorce, posluchačsky nejúspěšnějším díle Zbyňka Vostřáka, následují Kutnohorští havíři, opera s vyhraněně sociálním námětem a pohádkový balet Sněhurka. Opera Kutnohorští havíři z r. 1953, (původní název zněl Králův mincmistr), patří svým realismem a expresivitou hudebních výrazových prostředků světu Viktorky. Melodika tentokrát vychází z rytmu a intonace řeči a tvarování frází je zcela podřízeno textu. Z toho vyplývají i volnější formální kontury čísel a převaha hudby recitativního a evolučního charakteru. Balet Sněhurka (1955) pak znamená v kontextu Vostřákovy tvorby 50. let určitý zlom. Po pokusu o dramatický operní sloh v Kutnohorských havířích se v ní skladatel vrací k formálně sevřenému útvaru, tentokrát ve spojení s neoklasicistním výrazivem, zejména pokud jde o harmonické prostředky.

Z hlediska harmonie došlo v posledních třech jmenovaných jevištních dílech k největšímu posunu. Zatímco ve Viktorce se pracuje převážně s čistými harmoniemi, septakordy, nonovými akordy, vždy v rámci klasicko-romantické funkční harmonie, (ojedinělé případy bitonality, nebo křiklavé disonance mají vždy zvukomalebnou funkci), v Havířích je jednoznačnost tóniny často narušována alterovanými akordy a biakordickými útvary. Příklad 5. Jde o pozdně romantický způsob zvyšování disonantního napětí pomocí chromatických změn akordů na bázi funkční harmonie. Oproti tomu ve Sněhurce je tento přístup zcela opuštěn. S disonancí i spojováním akordů je zacházeno svobodněji, způsobem blízkým neoklasicismu, řekněme, Sergeje Prokofjeva. Volba souzvuků je dána požadovaným výrazem, převažují však čisté a diatonicky "zahuštěné" akordy, disonující průtahy, ostinata a pod. Příklad 6.

O polovině 50. let Vostřák hovoří jako o době "vnitřního přerodu". Tehdy se obrací ke kořenům své religiozity, kterou vstřebával s výchovou v dětství, a která v jeho životě dosud hrála malou roli. Nevíme, co bylo impulsem této přeměny. Jisté je, že kromě určitého zvažnění a zniternění se ve vlastní tvorbě Zbyňka Vostřáka tato nová myšlenková orientace projevila i ve volbě námětů. V roce 1956 komponuje sborový cyklus Žalmy na biblické texty. O rok později sahá po operním libretu, jehož tematiku lze označit jako "temnou". Pražské nokturno je faustovský příběh o duši prodané ďáblu za světské výsady, zarámovaný do prostředí Prahy 17. století - motiv jistě nikoli provokativní, přesto však nápadně vybočující z okruhu námětů preferovaných v naší operní produkci 50. let. Byl to zřejmě důvod, proč opera nedosáhla množství provedení srovnatelného s ostatními scénickými díly autora. Přesto právě Pražské nokturno je nejvyzrálejší Vostřákovu operní dílo, neboť představuje syntézu všeho, co bylo v předchozích operách dosaženo. V roce 1959 Vostřák pro nervové onemocnění přerušuje skladatelskou činnost a věnuje se pouze dirigování jako šéfdirigent opery v Ústí nad

Labem. Po dvouleté přestávce v komponování pak dokončuje již dříve nakoncipovanou komickou operu Rozbitý džbán na text Karla Jerneka podle hry Heinricha von Kleista. Tato poslední Vostřákova opera je dílem přelomovým. Skladatel ji komponuje v roce 1961, v době, kdy se již vážně zabývá problematikou Nové hudby, a s vědomím, že uzavírá jedno tvůrčí období. Jako dílo stojící na velkém rozcestí uměleckého hledání, mísí v sobě různé stylové prvky. Svou singspielovou formou (uzavřená hudební čísla jsou spojována prózou, děj se odvíjí v mluvených částech), a místy i charakterem invence opera připomíná například Orffovy jednoaktovky Měsíc a Chytračku. Typem výrazových prostředků se přibližuje nejvíce Stravinskému období Příběhu vojáka nebo Lišky. K Těmto vlivům poukazuje i častá ostinátní technika, bitonální postupy, individualizace vrstev pomocí různého metra a pod. Příklad 7. Znamky budoucí orientace lze vidět v zájmu autora o konstrukci v rytmu i tónovém materiálu, Vostřák si zde poprvé zkouší dvanáctitónové postupy. Příklad 8. Přes svou různorodost, všechny tyto stylové momenty tvoří v díle překvapivou jednotu. Hudební humor, vyžádaný žánrem komické opery, ostatně zdůvodňuje jistý stylový rozptyl.

Rozhlasová nahrávka Rozbitého džbánu získala v roce 1962 cenu v soutěži UNESCO v Paříži a byla provedena ve Francouzském rozhlase. Kromě našich divadelních scén se nastudování ujal i operní soubor ve Frankfurtu nad Odrou, nahrávka vyšla také na gramofonové desce Supraphonu. Úspěch Rozbitého džbánu se ale dostavuje v době, kdy je již Vostřák zcela zaujat novými idejemi a celé své dosavadní dílo kriticky přehodnocuje.

Skutečnost, že čtyřicetiletý Vostřák odstoupil od tvorby populárních scénických děl a vydal se na nejistou dráhu avantgardisty, vede k zamyšlení. Napadne nás, že mohl pokračovat ve slibně započaté kariéře autora tradiční hudby a založit na ní své celoživotní dílo. Avšak přehlédneme-li jeho tvorbu 50. let ve svém vývoji, pochopíme nutnost tohoto zlomu. Vostřák, jako autor věčně hledající, již v průběhu první tvůrčí periody nesetrvával na vydaných pozicích, ale každé další dílo bylo do značné míry popřením dosaženého a otevřením nové perspektivy. Cílem této individuální cesty nemohlo být nic jiného, než snaha o dostižení a přesáhnutí dobového stavu vývoje světové hudby v 60. letech.

Jednou z příčin tohoto opožděného reagování na světový vývoj hudby byla bezpochyby i tehdejší odtrženost Československa od hudebního dění v zahraničí. Když Vostřák celá svá 50. léta později hodnotí z časového odstupu, nazývá je "dobou dlouholeté dezorientace v hlavním směru vývoje evropské hudby" a zdůvodňuje ji "neinformovaností" svých učitelů. Toto vlastní umělecké distancování se od starší tvorby mělo v daném okamžiku smysl jako vyzvednutí nové, radikálně moderní orientace a je třeba proto brát podobná prohlášení s rezervou. Zároveň však musíme odmítnout i názor, se kterým se překvapivě lze

setkat, že Vostřák svou tvorbou 50. let vědomě konformoval s linií ždanovovského normativismu vymezujícího skladatelům stylové prostředky a náměty. Stačí připomenout, že Vostřák neprošel studiem skladby na AMU, ani netvořil pro koncerty Svazu skladatelů, nebyl tudíž vystaven působení největších nástrojů nátlaku. Jestliže se jeho hudba shodovala s požadavky tehdy kladenými na tvorbu, bylo to díky skutečnosti, že jej první polovina 50. let zastihla ve fázi individuálního skladatelského vývoje, kdy si zkoušel své síly v pozdně romantickém a později neoklasicistním stylu, plně zaujat jeho možnostmi a fascinován světem klasického baletu a opery.

Řečeno s jistou licencí, Vostřákův vývoj v 50. letech představuje v kostce dějiny hudby 1. poloviny 20. století, promítnuté do díla jednoho autora a tvořivě zažité.

Nové skladebné metody a prosazování Nové hudby

Počátkem 60. let se postupně prolamuje informační a kulturní izolace naší země a dochází ke stále otevřenější kritice oficiální kulturní politiky předcházejícího desetiletí. Nový pohyb byl ohlášen řadou událostí. Národní divadlo zařazuje do programu Bergova Vojeka, Mirko Očadlík hraje z desek a komentuje v Divadle hudby všechny opusy Antona Weberna, Luigi Nono navštěvuje Prahu - to vše v roce 1959. Vznikající kontakty se světovou avantgardou náhle otevřely pohled do dosud zakázaného světa, kde mezitím proběhl mohutný vývoj. Kdo cítil jako svůj úkol umělce jít s dobou, nemohl na tyto podněty nezareagovat. V roce 1960 Jan Klusák píše svá Čtyři malá hlasové cvičení na texty Franze Kafky a Zbyněk Vostřák o rok později překvapuje svou novou orientací v písňovém cyklu Do usínání. Vedle dalších děl např. Šrámka a Komorouse to byly první dodekafonní skladby českých autorů vzniklé po období padesátých let.

Vostřákův zájem o podněty Antona Weberna a jeho pokračovatelů byl přirozeným vyústěním jeho předchozího uměleckého hledání. Vostřák na rozdíl od například Jana Klusáka nestudoval skladbu na AMU, v jeho postoji bylo tedy méně ostentativní revolty vůči tradicionalismu, ke které mohlo svádět akademické prostředí. O to více zde možná působil jistý komplex autodidakta, vedoucí k mimořádné houževnatosti v samostatném vzdělávání.

Zatímco řada našich skladatelů, kteří, narychlo obeznámení s novými možnostmi, používali jich jen jako módní fasádu svých skladeb a po několika tvůrčích nezdarech je opustili, Vostřák se nespokojil s přenesením dodekafonie do tradičních hudebních forem. Bylo mu od začátku jasné, že nová estetika se dotýká všech vrstev hudebního myšlení. Proto svou změnu orientace pocíťoval jako hluboký tvůrčí přerod a v této fázi nemohl jinak než kriticky pohlížet na celé své dosavadní dílo. Ve svých čtyřiceti letech se Vostřák začíná znovu "učit" komponovat, když se seznamuje s novými skladebnými technikami. K tomuto úkolu přistupuje se sobě vlastní seriosností a pílí. Vypracovává množství cvičení a materiálových studií a touto činností vyplňuje více než roční odmlku v komponování. Teprve v roce 1961 vzniká první skladba nového období, písňový cyklus na slova Františka Halase Do usínání pro vyšší hlas a klavír.

Na prvních seriálních skladbách z let 1961 - 63 lze sledovat postup od naplňování jednoduchých schémat dodekafonie ke složitějším útvarům a stále vzrůstající zřetel k formálnímu řešení celku. V cyklu Do usínání jsou seriálně organizovány jen výšky tónů a najdeme zde přehledně traktované základní formy řady. V Kontrastech pro smyčcové kvarteto (1961) přistupuje k tomuto způsobu navíc série v dynamice:

p mf mp pp f ppp

a jejích pět rotací. Dvanáctitónová řada je shodná se svou retrográdní inverzí a je používána jen horizontálně. Formálně jde o sled pěti krátkých vět, vnitřně homogenních, mezi nimiž dochází k maximálním kontrastům v dynamice, pohybu, faktuře a výrazu.

Ve skladbách z roku 1962 Vostřák přibírá k těmto technikám i organizaci rytmu. V Rekolekci pro sólové housle používá retrográdní postupy dané rytmické řady (1. a 2. část) a přiřazení jednotlivým tónům chromatické škály různé délky tónů (3. část).

Krystalizace pro 12 dechových nástrojů (1962) je dokladem počínajícího úsilí o propojení materiálu s formou: sedm úseků skladby, která je vytvořena z jediné řady, sleduje postup od jednodušších forem zpracování ke složitějším. Název Krystalizace odkazuje na "proces, v němž se z hrubého materiálu opracováním rodí jemnější tvar vyššího řádu".²⁸

Jedním z vrcholů počátků seriálního období je písňový cyklus Tři sonety ze Shakespearea (1963), ne kterém Vostřák shrnuje své dosavadní zkušenosti a dovádí svou kompoziční techniku k jisté dokonalosti. Seriálně organizovány tentokrát jen tónové výšky. Autor necituje celou řadu, ale jen její úseky, které vybírá z předem připraveného materiálu čtyř základních forem řady a jejích dvanácti transpozic. Tyto fragmenty řady spojuje pomocí společných tónů do řetězce. K výseku jednou použitému se zpravidla nevrací. Příklad 9. Rytmus vokálního partu vychází z rytmu slov anglického textu a rytmická faktura instrumentální složky k němu tvoří pestrý kontrast. Touto skladbou si Vostřák vydobyl další významný úspěch v zahraničí díky ocenění na mezinárodní skladatelské soutěži v Říme.

Současně se Sonety Vostřák komponoval Afekty pro 7 nástrojů. Jsou dalším krokem k rozbití pravidelného rytmu, tentokrát v podobě uvolnění souhry nástrojů zrušením taktových čar.

Léta 1961 - 63 můžeme označit za průkopnická; skladby z tohoto období jsou vzorovými ukázkami klasické seriální techniky, ale postrádají zatím výraznější pečť autorova osobního stylu. V době, kdy bylo třeba Novou hudbu teprve probíjovat, lze sledovat u Vostřáka i dalších autorů dvě tendence spolu související: nesmlouvavou důslednost v odmítnutí tradiční estetiky a současně následování velkých vzorů západní hudební avantgardy na úkor hledání vlastního osobitého vkladu.

²⁸ VOSTŘÁK, Zbyněk. Úvodní text k provedení Krystalizace, Dokumenty s.14., Pozůstalost, ČMH, S 24, č.246

Jedním z hlavních atributů Nové hudby bylo zrušení pravidelného rytmu, ať už skrze extrémní komplikaci rytmických poměrů, nebo pomocí proporčního zápisu. Tabuizace pravidelného rytmického pulsu se stala stejně důležitým znakem stylu, jako požadavek atonality. U nás oproti tomu vznikla v případě některých skladatelů zvláštní syntéza seriálního tónového materiálu s neoklasicistní rytmikou a tematickou prací v tradičním smyslu. Vostřák byl ovšem na rozdíl od těchto autorů v přijetí estetiky Nové hudby radikální. Zmíněný druh syntézy nejen pocíťoval jako porušení čistoty stylu, ale dokonce považoval pravidelný rytmický puls za cizí vážné hudbě vůbec. (Tyto názory později poopravil a v 70. letech již pracuje s rytmem po mnoha stránkách tradičním způsobem.) Opodstatněnost těchto postojů však tkví v jejich radikálnosti, kterou měly v době prosazování nové estetiky.

Nástup nových skladebných směrů u nás provázely diskuse na poli hudební publicistiky. Z dobových kritik v denním tisku, které jsou často plné nevole, zaznívá občas i tón připomínající ještě nedávnou dobu ždanovismu. Většinou ovšem výtky, a to i z pera značně tolerantních lidí, pramení spíše z nepochopení a z malé vůle přát novému, byť zatím mnohdy nezralému umění. Kritika je často vedena z pozice spontánního "muzikantství". *"Na koncerty ovšem nechodíme poslouchat nějaké metody nebo skladebné postupy (byly možná zajímavé), ale hudbu ! a té bylo tentokrát velmi málo. V kazajce systémů ztrácí skladatelé dech, který jim stačí obvykle jen na malé hudební plošky. Možná, že by leckterý posluchač řekl: na štěstí . (...) Vyspekulovat lze leccos, umění se však musí cítit. A v tom smyslu bylo na koncertě hudby ještě méně..."*²⁹ Tento druh kritiky, který na Novou hudbu aplikuje tradiční hodnotící kritéria, se vždy odvolával, a svým způsobem oprávněně, na všeobecné mínění masy řadových posluchačů. Před skladateli se proto rýsuje jako úkol výchova publika k recepci nového stylu. Součástí této osvěty se stávají slovní výklady objasňující novou estetiku a inspirace a přibližující posluchači skladatelovo zaujetí novými technickými možnostmi. Uveďme příklad jednoho takového slovního projevu:

Před prvním provedením skladby Krystalizace pro 12 dechových nástrojů v divadle Na zábradlí 28.10.1962 Vostřák přečetl krátký úvod. Zčásti je tento text informativně zaměřený - větší část publika slyšela seriální hudbu snad vůbec poprvé. Druhá polovina textu se zabývá samotnou strukturou Krystalizace a v té souvislosti se zmiňuje o celé řadě analogií z oblasti matematiky a přírodních věd. Vzpomeneme si na tomto místě na řadu skladatelů

²⁹ ŠEFL, Vladimír. kritika provedení Rekolekce, denní tisk, 1963, in Dokumenty s. 176, „Pozůstalost, ČMH, S 24, č.246

západoevropské avantgardy 50. let, jejichž inspirace vědou byly vyjádřeny nejen v názvech skladeb, ale i v rozsáhlých komentářích ke skladbám. Byla to doba, kdy skladatelé byli fascinováni vědou, mnozí se dokonce zabývali zcela seriosním studiem matematiky (Boulez, Xenakis) či jiných oborů exaktních věd. Písemné projevy některých skladatelů vykazují často solidní erudici v tomto směru. Pro většinu z nich však byly přírodní vědy jen zdrojem inspirace na základě určitých povšechných představ, které si pro sebe různě estetizovali. Citujme příklad z Vostřákova textu: *"...Je ještě jeden vědní obor, tentokrát z oblasti matematiky, teorie grup, značně abstraktní teorie, jejíž podrobnější výklad by se vymykal rámci tohoto úvodu. Nám však postačí zjištění, že k demonstrování této teorie se dobře hodí právě krystaly se svým množstvím ploch a tvarů. Jedná se tam v podstatě o překrývání ploch při tzv. zákrytových pohybech, což je velmi blízké tomu, co seriální skladatel provádí. Vždyť již základní mody řady vytvářejí čtyřgrupu právě ve smyslu zmíněné teorie. Zde tedy máme další poukaz na pojem krystalizace."*³⁰

Tento zájem skladatelů o vědy, zejména matematiku vyplynul zcela logicky z vývoje skladebné techniky po Schönbergovi a Webernovi, kdy se součástí kompoziční práce stala určitá kombinatorika, což vedlo mnohé tvůrce k doplňování vědomostí z matematiky a odtud i k jiným oborům. Do tvorby se tak dostává do značné míry i prvek hry. Skladatel pak stojí před problémem jak přenést na posluchače tvůrčí zážitek z této hry, jak jej přesvědčit, že struktura, kterou poslouchá, je výsledkem pečlivé konstruktérské práce, respektující určitá pravidla a řád. Aby to bylo možné, stává se samozřejmou součástí hudebního díla i slovní komentář, který je provází ať už v tištěném programu, čtený na pódiu, nebo dostupný v knize či časopise. Tento komentář není výkladem uměleckého sdělení, ale použité techniky.

Tendence skladatelů k popisu metody často byla a je dodnes některými kritiky chápána jako fetišizace kompoziční techniky, která nemůže nebýt na úkor zřetele k slyšitelnému působení díla. V tomto smyslu napadá Vostřákův výklad Krystalizace Jaroslav Volek ve své kritice na zmíněný koncert: *"...lidé, které dovede potěšit intelektuální hra s kombinacemi si tedy alespoň při výkladu přijdou na své a nezáživnost zvuku nebude pocíťována s takovou úporností, bude-li tento zvuk působit jako pouhý přívažek k relativně poutavému výkladu o technice skládání."*³¹ Tentýž sklon autorů k pojednáním o kompozičních technikách však lze chápat i zcela opačně. Odhalením struktury skladby

³⁰ VOSTŘÁK, Zbyněk. úvodní text k provedení Krystalizace, Dokumenty s.14., Pozůstalost, ČMH, S 24, č.246

³¹ VOLEK, Jaroslav. Kritika provedení Krystalizace, Hudební rozhledy 1962, in Dokumenty s. 14., Pozůstalost, ČMH, S 24, č.246

jakoby autor říkal "zde není tajemství" a odkazoval nás na to, co slyšíme. Zbyněk Vostřák to poněkud naznačuje: *"Jsem přesvědčen, leckdo z vás mi namítne, že to, co tu vykládám, jsou úvahy, které nemají nic společného s výsledným účinem hudby. Já se však domnívám, že dnešní skladatel již naprosto nevystačí s naprosto libovolným nakládáním s tóny, (...) nýbrž, že má mít své pracovní postupy alespoň částečně teoreticky podložené. Potřeba nějakého řádu po rozbití funkční harmonie a tradičních forem je dnes velmi naléhavá. V hudbě byly vždy teorie a předpisy, které skladatelé více či méně přísně dodržovali. A dnes, kdy se rodí nové pojetí hudby, považuji za správné, aby autor informoval posluchače o způsobu, jakým při práci postupoval."*³²

³² VOSTŘÁK, Zbyněk. úvodní text k provedení Krystalizace, Dokumenty s.14., Pozůstalost, ČMH, S 24, č.246

Hledání vlastní cesty

Jestliže bylo řečeno o skladbách z počátku 60. let, že svým stylovým řešením nepřesahují jisté vzory, je třeba dodat, že Vostřák si této skutečnosti byl vědom. Jeho tvorba od roku 1964 je provázena úporným hledáním vlastních vyjadřovacích prostředků, které by zachovávaly technické vymoženosti a estetiku Nové hudby a současně tvořily základ pro nezaměnitelný osobní rukopis. Plodem tohoto úsilí bylo ve druhé polovině 60. let formulování teorie tří tvarových principů, na jejímž základě Vostřák vybudoval svou vlastní skladebnou metodu. Tvarovým principům bude věnováno více místa v příští kapitole. Nyní si všimněme období let 1964 - 65, ve kterém tato teorie teprve vznikala a pokusme se sledovat cesty, jimiž se ubíralo Vostřákově hledání.

Důležitým dokumentem o teoretickém myšlení Zbyňka Vostřáka z počátku 60. let je text "Teorie tvůrčího principu skladebného",³³ napsaný v roce 1964. Na okraji výkladu o třech faktorech, které tvoří jednotu umělecké tvorby, technice, inspiraci a tvaru, dovidáme se z něj i něco o Vostřákově přístupu k inovaci výrazových prostředků. Autor zdůrazňuje, že *"především objevování a vytváření dosud neznámých skladebných postupů je součástí techniky a vůbec tvůrčí činnosti hodné toho jména"*.³⁴ Inovace je pro Vostřáka jednou ze stránek tvorby ve všech aspektech: týká se jak použité techniky (onoho "jak", čili způsobu zacházení s materiálem), tak i inspirace (onoho "co" je ztvárňováno, nebo "proč", čili záminky ke skladebné činnosti).³⁵

Věnujme se nejdříve skladebné technice, která je ve Vostřákově pojetí důležitým polem pro osobní vklad tvůrce. *"Technikou rozumím invenční zdroj možností, zahrnující všechny známé i dosud méně známé skladebné způsoby. Ne tedy jen již poznané způsoby, ale hlavně objevování nových pomocí analýzy zvukového materiálu."*³⁶ Výrazu "zvukový materiál" bychom neměli rozumět jen ve smyslu tónové mikrostruktury. Zkoumáme-li totiž Vostřákovu dílo z hlediska práce s tónovým materiálem, zjistíme, že v podstatě nepřekročil rámec obvyklé praxe seriální kompozice, kterou spolehlivě ovládl a rozhodl se používat. Vostřákově inovační úsilí směřovalo od počátku spíše do oblasti formy. Jeho úvahy se týkaly způsobů, jak dvanáctitónový materiál podříditi výstavbě formy mající pevný řád, jehož potřebu naléhavě pociťoval. Jistý druh řešení nabízí i integrální serialismus, jehož zásady lze

³³ VOSTŘÁK, Zbyněk. *Teorie tvůrčího principu skladebného*, in: První sborník Pražské skupiny nové hudby, Praha: SDS Reduta, 1967.

³⁴ Tamtéž s. 10.

³⁵ Tamtéž s. 11.

³⁶ Tamtéž s. 11.

vztáhnout i na jiné parametry hudební faktury, jakož i na vyšší formální celky. To však Vostřákovi samo o sobě nestačilo. Nezapomínejme, že Vostřák byl po dlouhá léta skladatelem tonální hudby. I přes bezvýhradné přijetí estetiky serialismu, přece jen pociťoval odstranění tonality v Nové hudbě jako ztrátu důležitého formotvorného principu, který bylo potřeba nahradit jiným.³⁷ Protože návrat k tonalitě v jakékoli podobě považoval za nemožný, rozhodl se hledat takový obecnější princip, který by svou univerzálností přesahoval hranice tonální a atonální hudby. Postupně jej našel v klasifikaci hudebních tvarů do tří kategorií podle charakteru. Kontrasty v hudební faktuře jsou totiž to hlavní, co je posluchač schopen v seriální hudbě vnímat jako členění uvnitř formy, a tuto skutečnost Vostřák zobecnil při formulování své skladebné metody.

Již po zkušenostech s prvními seriálními kompozicemi cítil, ačkoliv to formuloval až později, že dvanáctitónový materiál je sám o sobě indiferentní z hlediska formální výstavby.³⁸ Pro formu například Tři sonetů ze Shakespearea má větší význam pohybové a fakturové odlišení jednotlivých částí, nežli skutečnost, že jsou vytvořeny ze tří obměn jedné řady. Toto rozlišení faktury je v následujících skladbách systematizováno. Kantáta na text Franze Kafky z roku 1964 je vytvořena ze tří typů faktury, pracovně nazvaných monodie (M), polyfonie (P) a rytmus (R). Jejich uspořádání uvnitř formy má podobu série.

Kantáta - forma								
sbor orchestr	řada 1			2			3	
	řada 1	2	3	2	3	1	3	1 2
	M P R	P R M	R M P	R P M	P M R	M R P	M R P	R P M P M R

Srovnáme-li schéma, které tvořilo součást pracovního projektu skladby, s partiturou, zjistíme, oproti očekávání, že se kontrastní celky v hudbě nekryjí s členěním na M P R. Jde totiž spíše o tři druhy kompoziční techniky, které se střídají podle daného plánu. V případě „M“ je to zpravidla vertikální dodekafonie, nebo jednohlas s přezníváním hlasů do harmonií,

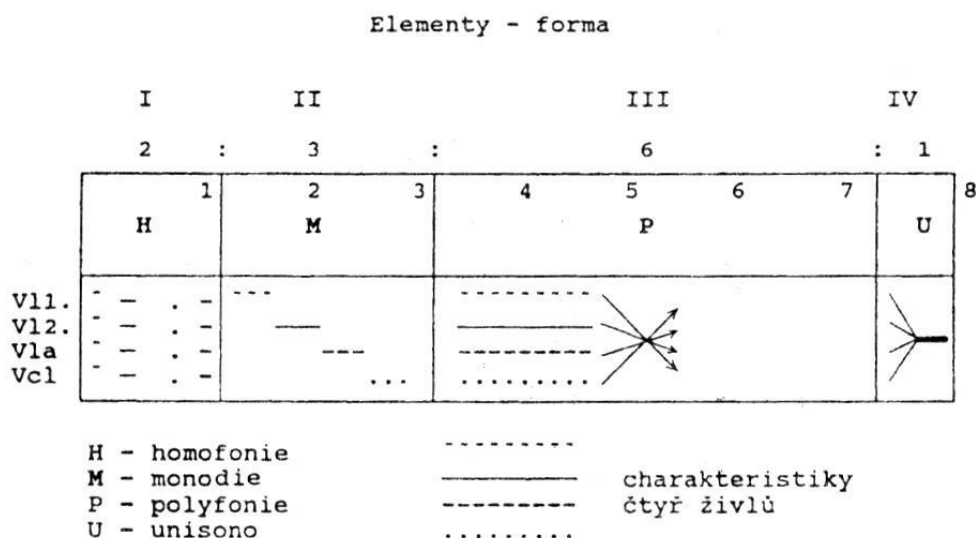
³⁷ Vostřák poznamenává, že atonální hudba potřebuje novou formotvornost, přičemž vnitřní řád hudby musí být „slyšitelný, což zároveň znamená formotvorný“. Korespondence, dopis D. Brožákovi z 19.7.1977, Pozůstalost, MČH, S 25, č. 248.

³⁸ „Dvanáctitónová řada není formotvorná. Proto nemá smysl se zabývat vztahy uvnitř řady.“ Tamtéž.

„P“ je horizontální dodekafonie ve vícehlasu a v „R“ se jedná o důraz na rytmitizaci tónů nebo akordů. Zejména mezi prvními dvěma nevzniká podstatný kontrast a rozdíl v technice odhalíme až při analýze. Srov. příklady 10, 11, 12.

Užití vertikální či horizontální dodekafonie, nebo jedné či dvou řad je spíše technickou nuancí, která není zdrojem výrazného kontrastu. Proto pro hierarchii uvnitř formy Kantáty je významnější například instrumentace. Vedle monotónního sborového partu, majícího téměř charakter chorálního přednesu, tvoří orchestr pestrobarevný sled různě instrumentovaných úseků.

O krok dále je myšlenka osamostatnění "čistých" typů hudební faktury ve skladbě Elementy pro smyčcové kvarteto z roku 1964. Vostřák tentokrát rozlišuje homofonii, monodii, polyfonii a unisono. Kvartet Elementy má 4 části navazující attacca a každá z nich je vyplněna jedním druhem faktury.



Homofonií zde skladatel nazývá zvláštní případ vertikální dodekafonie, kde dvanáctitónový totál je neustále přítomen ve vertikále v rámci určitého časového úseku. Srov. příklad 13.

V "monodické" části se nástroje střídají v krátkých sólech a v "polyfonní" hrají všechny nástroje současně, avšak rytmicky nezávisle na sobě, (práce s řadou je uplatněna horizontálně). Srov. příklad 14. Závěrečnou část tvoří dlouhé unisono na tónu *a3* ve flažoletech.

V Elementech se setkáváme s rysem, který bude typický pro celou příští tvorbu Zbyňka Vostřáka - v pozadí formálního řešení je výrazná mimohudební idea. Skladatel se nechal inspirovat vývojem čtyř živlů v přírodě podle pojetí starořecké ontologie - odtud název Elementy. První část představuje počáteční chaos, kde se čtyři živly prostupují, nejsou od sebe odděleny - všechny nástroje hrají současně. Ve druhé části se nástroje střídají v sólech, každý z nich reprezentuje jeden ze živlů - živly jsou vyčleněny a osamostatněny. Příklad 15. O třetí části autor říká, že je to "*proces očisty elementů a postupná likvidace jejich sil*".³⁹ Nástroje si vyměňují role jednotlivých živlů, z nichž každý má svou charakteristiku (řada, způsob hry). Závěrečná část je unisono na jednom tónu - "*splynutí elementů v jednotě jdoucí do nekonečna*".⁴⁰

Další posun v uvažování o typologii hudební faktury lze sledovat na koncepci dvou skladeb následujících po Elementech: Trigonum a Synchronia z roku 1967. Trojice typů faktury tentokrát nabývá již zcela funkci formotvorného principu, neboť se stává zdrojem členícího kontrastu. Pracovní označení tří druhů hudby, jak je nalézáme ve skicách a projektech, se několikrát změnilo. Avšak v hlavních rysech trojice "statika, kantiléna, dynamika" (Trigonum), či "statika, dynamika, rytmika" (Synchronia), znamená totéž, co je později označováno s definitivní platností jako "statika, kynetika, rytmika".

Projekt Trigonu obsahuje výčet hudebních prvků, kterými jsou charakterizovány jednotlivé typy hudby:

statika -	jednotlivé tóny, strnulé, dlouhé i krátké
kantiléna -	legato, trylky, glissanda
dynamika -	rytmus, pohyb

Tyto prvky jsou navíc konkretizovány a doplněny pro každý nástroj podle možností způsobů hry (pizzicato, flažolety, frullato a pod.).

Podobně je tomu také v Synchronii, kde navíc přibývá i rozlišení hustoty a čistoty v rámci jednotlivých typů.

³⁹ VOSTŘÁK, Zbyněk. *Elementy*, in Dokumenty, s. 24, Pozůstalost, ČMH, S 24, č.246

⁴⁰ Tamtéž.

Synchronia - forma

I			II			III			IV			V			VI		
S	K	R	K	R	S	R	S	K	R	K	S	K	S	R	S	R	K

Během šesti částí, z nichž každá obsahuje celou trojici v různém pořadí, proběhne vývoj od největší hustoty faktury a nediferencovanosti typů k největší čistotě a řidkosti: hudební prvky a jednotlivé způsoby hry se postupně vydělují do tří skupin, charakter hudby se diferencuje a zároveň přibývá ticha uvnitř struktury.

Srovnáme-li vedle sebe skladby z období 1964-65, můžeme sledovat, jak se v procesu tvůrčího hledání postupně rodila Vostřákova teorie tvarových principů. Viděli jsme, že zpočátku šlo o tendenci k odlišení formálních celků pomocí faktury (Tři sonety ze Shakespearea). Reflexe a zobecnění postupů z vlastní tvorby a jejich systematizace se stala základem pro vybudování vlastní kompoziční metody. Jestliže Vostřák zprvu o druzích faktury uvažoval v souvislosti s dvanáctitónovou technikou (Kantáta, Elementy), postupně se od tohoto pojetí odpoutává a z typů faktury se stávají materiálové kategorie (Trigonum) a posléze charakterové druhy, jimž hudba odpovídá různou mírou charakteru (Synchronia). Poslední případ se nejvíce blíží pozdější definici tvarových principů, které jsou spíše abstrakcemi - v čisté podobě existují jen ideálně.

Tvarové principy

V letech 1965 - 67 Vostřák zobecnil své předchozí skladatelské zkušenosti a dal jim ucelenou teoretickou podobu v Kapitolách z hudební poetiky.⁴¹ Tento text obsahuje zejména výklad teorie tvarových principů, ale také nástin Vostřákovy filosofie hudební tvorby. Obojí spolu souvisí a obojí má v základních rysech platnost pro celé Vostřákově dílo.

Tvarovým principům, o kterých již byla řeč v souvislosti s dřívější tvorbou, se tentokrát dostává konečné a důkladné definice:

Tvarový princip statický (klidový) má v nejčistší podobě tyto vlastnosti:

- 1. nemění podstatně a nápadně zvukový jev hlavně co do výšky,*
- 2. zvukový jev má při zachování výšky tak dlouhé nebo tak krátké trvání, že přestáváme vnímat členění času,*
- 3. zvukový jev je při zachování výšky obklopen takovým dostatkem nebo nedostatkem ticha, že jej vnímáme v čase převážně jako klid.*

Tvarový princip statický je tedy při vnímání nejméně závislý na změnách v parametrech délky a výšky.

Tvarový princip kinetický (pohybový nebo těž melodický), má v nejčistší podobě tyto vlastnosti:

- 1. mění podstatně a nápadně zvukový jev hlavně co do výšky,*
- 2. zvukový jev doznává takové změny výšek, že tyto změny vnímáme jako souvislou řadu,*
- 3. zvukový jev doznává při změně výšek tak málo ticha nebo vůbec žádné, že jej vnímáme v čase převážně jako pohyb.*

Tvarový princip kinetický je tedy závislý hlavně na změnách v parametru výšky.

Tvarový princip rytmický (členivý) má v nejčistší podobě tyto vlastnosti:

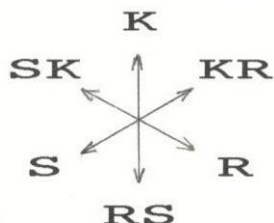
- 1. mění podstatně a nápadně zvukový jev hlavně co do délky,*
- 2. zvukový jev doznává při změně délek též takové změny ticha, že jej vnímáme v čase převážně jako členění.*

*Tvarový princip rytmický je tedy závislý hlavně na změnách v parametru délky.*⁴²

⁴¹ VOSTŘÁK, Zbyněk: Kapitoly z hudební poetiky, in: Konfrontace 1, Praha: SČS – Supraphon, 1969, s. 6 - 13.

⁴² Tamtéž, s. 8-9.

V novém pojetí již nejsou jen kategoriemi pro klasifikaci hudebního materiálu, ale představují určité abstrakce, které v hudbě neexistují v absolutně čisté podobě, tak jako harmonie, melodie a rytmus - hudba je vždy jednotou všech tří. (Vostřák proto někdy používá pojmu "ideové pravzory hudby"). Je však možné se oněm čistým typům přiblížit zdůrazněním jednoho ze tří principů a potlačením ostatních dvou. Máme-li takové relativně čisté typy charakterizovat hudebně, lze je popsat takto: statiku reprezentují především dlouhé držené tóny (zvuky), prodlevy, pomalu se měnící nebo neměnná harmonie; rytmika zahrnuje jednotlivé body nebo skupinky krátkých tónů, střídání krátkých a delších hodnot, rytmizované perkusivní zvuky a pod.⁴³ Kromě čistých tvarových principů, statiky, kinetiky a rytmiky (dále S K R), Vostřák později rozlišuje ještě tři kombinace: SK, KR a RS. Ziskává tak šestici základních možností, kterou lze graficky znázornit podobně jako spektrum barev.



Ze schématu vyplývají i tři druhy polarit mezi každým čistým typem a kombinací ostatních dvou, což lze v kompozici využít například k dosažení maximálního kontrastu. Kombinované typy lze dále rozlišit podle toho, zda se jedná o spojení dvou současně znějících struktur (například S v jedné skupině nástrojů a R v druhé), nebo zda jde o jejich propojení v rámci jedné struktury.

Teorie tvarových principů měla pro Vostřákovu tvorbu zcela převratný význam; od poloviny 60. let se stala nejpodstatnější součástí jeho skladebné metody. Vostřákova hudba je obvykle komponována jako sled vnitřně homogenních úseků či momentů, ovládaných jednotlivými tvarovými principy nebo jejich kombinacemi. Při koncipování formy díla se často uplatňuje seriální způsob organizace materiálu a S,K,R a jejich dvojice při tom tvoří jakési stavební kameny, umožňující různé konstelace prvků. Vostřák mívá tendenci vyčerpat všechny existující kombinace, nebo do jejich uspořádání vnést řád. Jednou ze zásad je, že S,K,R musí být uvnitř formy statisticky v rovnováze, neboť ideálem je strukturální harmonie

⁴³ Srov. úvod ke skladbě Kniha principů, rukopis. Pozůstalost, S 16, č. 150

všech tří složek, tvořících totalitu hudby. Vlastní kompozici proto vždy předchází grafický projekt, který zachycuje především rozvržení S,K,R uvnitř formy. Zaměříme se na jeden takový projekt a jeho realizaci.

Projekt skladby Kyvadlo času pro violoncello a orchestr z roku 1967 měl toto základní schéma:

		Kyvadlo času – část projektu																	
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18...81
orch.			K	S		R		K	S		K	S		K	R		S		K
			K	S	R	S	R		K		S		S	K	S	R	S	K	
vcello	K	S	R		K		S	R	S	K			R	K	R	K		K	R

Nástrojový aparát je v něm rozdělen na tři paralelní vrstvy. Dvě z nich jsou svěřeny orchestru, jehož způsob rozdělení na dvě skupiny nástrojů se v průběhu skladby mění. Sólové violoncello tvoří třetí vrstvu. Vzniká možnost 63 kombinací různých obsazení tří pásem SKR včetně případů neobsazení jednoho či dvou pásem. Vostřák je použil všechny, některé vícekrát, a vyplnil tak formu rozčleněnou na 81 momentů. Není při tom jasné, zda jejich pořadí je určeno nějakým principem, či náhodně. Způsob realizace částí projektu v partituře vidíme na příkladech 16 a 17. Skladba je zapsána kombinací běžné a proporční notace, z větší části zápis neurčuje tónové výšky a přesné rytmické hodnoty. Grafický záznam však sugeruje zcela jednoznačně, kde se jedná o převahu melodických postupů, kde statických zvuků a kde rytmu. Autor tak nechává fungovat samotnou podstatu tvarových principů a obětuje jí do značné míry zřetel k mikrostruktuře tónového materiálu.

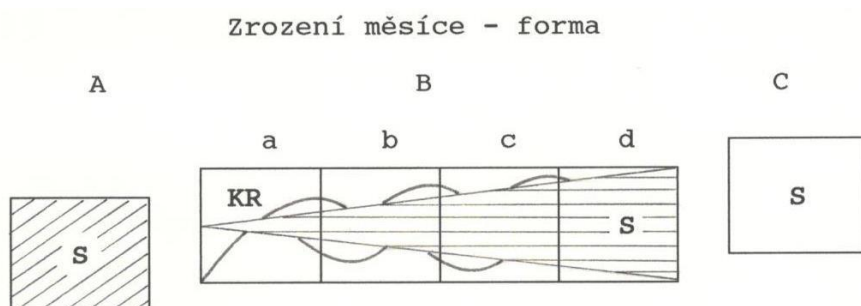
Grafický projekt je příznačným prvkem Vostřákovy skladebné metody od 60. let až do konce jeho tvorby. Kromě plánu rozvržení S K R obsahoval stále více detailů týkajících se instrumentace, dynamiky, způsobů hry, použití forem řad a pod. Rovněž časové proporce uvnitř jednotlivých částí bývají předem dány a často jsou podřízeny serijnímu uspořádání. Teprve podrobně vypracovaný projekt Vostřák "zhudebňoval" převedením do partitury. Byl přesvědčen, že i při detailním určení formálního skeletu skladby zůstává stále dost prostoru pro skladatelské mistrovství, neboť existuje nesčetné množství způsobů jak tuto formu naplnit hudbou. Vostřákův skladatelský naturel přitahovalo a inspirovalo právě toto uvědomělé omezení vlastní svobody na minimum a její znovudobývání v ohraničeném prostoru.

Nejdůležitější oblastí pro vlastní invenci skladatele však pro Vostřáka není vypracování detailu ani koncipování formy - obojí jako by se totiž snažil co nejvíce podřídit

determinaci nějakým neosobním vnějším řádem. Hlavní roli tvůrce spatřuje v nalézání těch mimohudebních principů a idejí, které lze projektovat do formy hudebního díla. Idea a způsob jejího ztvárnění ve struktuře skladby je tím, co Vostřák nazývá "inspirací". *"Inspirace je invenční zdroj důvodový (formální). Tím rozumím záminku ke skladebné činnosti, k použití možností, které skýtá technika, tedy ono "co" a nebo "proč". (...) ...i v inspiraci je objevování dosud neznámých důvodů ke skladbě (forem) pravou tvůrčí činností"*.⁴⁴

Mimohudební idea je tedy prvním a nejpodstatnějším momentem autorova osobního přínosu, funguje jako jakýsi první hybatel tvůrčího procesu, od kterého se již vše odvíjí téměř zákonitě. Idea se promítá do struktury díla ve všech rovinách a parametrech. Přetlumočení ideje do formy skladby je vyjádřeno v projektu, který je již sám o sobě předobrazem uměleckého díla - jeho realizace v hudbě je již ryze technickou záležitostí a lze k ní použít libovolného materiálu. Tento názor Vostřák umělecky manifestoval, když z téhož projektu, který byl základem pro orchestrální skladbu Zrození Měsíce, později vytvořil elektronickou kompozici Váhy světla.

Zrození Měsíce pro orchestr z roku 1966 lze považovat v tomto ohledu za skladbu typickou. Inspiračním zdrojem bylo narůstání světla od zatmění k úplňku, přičemž přírodní úkaz je zde současně chápán i jako symbol "přibývání světla do lidského rozumu a procesu sebepoznávání". Ztvárněním této ideje se stala hudební forma o třech částech.



⁴⁴ VOSTŘÁK, Zbyněk. *Teorie tvůrčího principu skladebného*, in: Sborník Pražské skupiny Nové hudby, Praha: Reduta, 1971, s. 25.

První část představuje "stav temnoty a nevědomosti" - v partituru je vyplněna dlouhými tóny v dechových nástrojích a tamtamech (S). Střední část vyjadřuje proces "nabývání světla, (vědomí)" - ve smyčcích se postupně rozšiřuje cluster držených tónů (S), nad ním a pod ním si různé orchestrální skupiny předávají role nositelů K a R. Statika v souzvuku smyčců postupně převládne nad pohybem v ostatních nástrojích, které se nakonec zcela vytratí. Závěrečná část je vertikálním a horizontálním zrcadlem první části v jiné nástrojové barvě (smyčce a činely). Příklad 18.

Chceme-li popsat tvůrčí poetiku a estetiku Zbyňka Vostřáka, nevystačíme s výkladem o tvarových principech a grafickém projektu. Obě technické zásady jsou natolik obecné, že je lze vztáhnout na jakoukoli hudbu a jejich aplikace může vydat značně rozmanité výsledky. Vostřákovu hudbu charakterizuje i celá řada dalších momentů, které však vesměs s metodou tvarových principů nějak souvisejí. Jsou to rysy, které jsou zpravidla plně uvědomělé a reflektované autorem, a pro něž najdeme ve Vostřákových textech i všestranné zdůvodnění. Nejobsažnější je z tohoto hlediska již zmíněná práce Kapitoly z hudební poetiky. Svou zvláštní povahou - jde o směsici hudební teorie, estetiky, mystiky a filosofie - představuje komplexní obraz tvůrčích východisek, viděný spíše z pozice samotného autora. Pokusme se však nyní o pohled na Vostřákovu hudební poetiku z vnějšku, jak se jeví z hlediska své specifčnosti.

Vostřákovi je cizí subjektivismus, introspekce, romantický koncept hudby jako výrazu emocionálních hnutí. Jistý sklon k objektivismu je sice součástí estetického ideálu samotné Nové hudby jakožto směru. Vyhraněnost Vostřákova tvůrčího typu však vystoupí při srovnání s jinými autory podobného zaměření. Když například Vladimír Lébl srovnává Vostřáka 60. let s Markem Kopelentem, kterému přisuzuje roli "romantika" naší Nové hudby, o Vostřákovi říká: *"měl naopak už tehdy zabudován do své tvůrčí mysli hustý filtr, jímž propouštěl vnější skutečnosti už prosáté, zobecnělé, abstrahované a zduchovnělé, chceme-li kdy nějak popsat jeho skladby, musíme chtít nechtě sahat k výrazům, které nebývají ve vztahu k hudbě obvyklé."*⁴⁵

Vostřák sice chápe hudbu jako umění zobrazující, avšak nikoli ve smyslu odrazu, (kdy dílo je přetlumočením zobrazovaného skrze subjektivní postoj, komentář autora), ale jako obraz, (hudební tvar je pendantem mimohudební entity). Přitom se ne jakákoli věc může stát

⁴⁵ LÉBL, Vladimír. Česká musica nova: Historické předpoklady a sociologie jevu. přednáška z r. 1983, vyšlo v anglickém překladu jako Czech musica nova: Historical Background and Sociology of the Phenomenon, in: Czech Music Quarterly, 2, 2005, s. 15–17.

předmětem umělcova zájmu. Co stojí za zobrazení je jen "nejvyšší jednotící idea" (Bůh), mající ovšem různé podoby a projevy. Vostřák odsuzuje výrazovou estetiku 19. století, neboť jak říká, *"tu byl dán "výraz" něčemu, co stálo obvykle v rozporu s nejvyšší jednotící ideou - tedy subjektivním citům a názorům..."*⁴⁶ Požadavek objektivizace hudby je třeba chápat jako snahu o navrácení hudby její sakrální funkci.

Ideje, které Vostřák transformuje do časoprostoru hudby, bývají čerpány ze světa náboženství, mystiky, vědy, umění, nebo jsou jimi přírodní úkazy nadané symbolikou. Každá idea zakládá možnost svého zobrazení v podobě abstraktního tvaru, jemuž odpovídá analogický hudební tvar. Tato analogie však nemusí mít povahu morfologické afinity, ale může být i značně zprostředkovaná skrze číselné, či geometrické vztahy. Pro Vostřáka taková transformace neznamena narušení komunikace s posluchačem. Co je posluchači předkládáno především, je hudební tvar. Tento tvar je však zdůvodněn, "posvěcen" ideou. Komunikace je dvojí: estetická (hudební tvar - posluchač) a mystická (idea - posluchač). Skladatel zůstává stranou v roli zprostředkovatele.

Ze zmíněné role skladatele vyplývá i specifické pojetí tvůrčí invence. Tím, že se skladatel snaží podřídít vše formálnímu principu odvozenému z tvaru diktovaného mimohudební ideou, vědomě limituje svou spontánní hudební invenci. Jako by to ani nebyl on, kdo komponuje skladbu, ale jeho prostřednictvím nějaký nadosobní zákon či princip. Tvůrčí nápad se realizuje v rovině vynalézání hudebně technických algoritmů, produkujících materiál pro danou formu. Muzikalita, cit přijdou na řadu, když autor provádí výběr z určitého množství možností, vycházejících z procesu konstrukce.

Že tomuto hudebnímu citu je vymezen značný prostor, o tom svědčí i fakt, že Vostřákova hudba je na první poslech poznatelná pro svůj nezaměnitelný, osobitý styl. Jestliže se nyní pokusíme o stručnou charakteristiku tohoto stylu, mějme při tom na paměti, že se v průběhu let v mnohém proměnil - následující poznámky se proto týkají podoby, jakou měl Vostřákův skladatelský rukopis v 60. letech.

Práce s tónovým materiálem zůstává v podobě klasické dvanáctitónové techniky. Pokud není uplatněna aleatorní notace, je vždy pracováno s dvanáctitónovou řadou nebo jejími částmi. Po tom co bylo řečeno o hudební invenci, není třeba zdůrazňovat, že se ve Vostřákově hudbě nevyskytuje jakákoli motivická práce, ta je pocíťována jako jedno z největších tabu, neboť je příliš spjata s tradičním hudebním myšlením. S dvanáctitónovou

⁴⁶ VOSTŘÁK, Zbyněk. Historické marginálie, 1966 - 1973, in Dokumenty 1961 - 1971, v pozůstalosti

řadou je ovšem pracováno melodicky - autor si ponechává svobodu vybírat si ty formy a části řad, které mu vyhovují pro svou melodickou kvalitu.

Rytmus Vostřákova hudebního myšlení tíhne k co největšímu oproštění od mechaničnosti. Souvisí to s přesvědčením, že motorický rytmus rezonuje s nejnižšími sférami naší psychiky a nehodí se tudíž pro vážnou hudbu. Již samotná metričnost podle Vostřáka umísťuje hudbu do prostoru subjektivistického vnímání (poměřování sebou samým), neboť způsobuje měření času a tím i jeho uvědomování posluchačem. *"Nezavedeme-li v hudbě mechanické měření (časoměru), přibližujeme se času v jeho čistší formě. V tu chvíli dochází jakoby k jeho popření."*⁴⁷

V naplňování hudební formy Vostřák projevuje sklon k vyvažování struktur. Týká se to nejen tvarových principů, ale i jiných parametrů: výšky dynamiky, instrumentace a pod. Extrémy jsou vždy vyvažovány opačnými extrémy. Statistický výskyt tří tvarových principů se obvykle ocitá v rovnováze. Tato "strukturální harmonie" má v tvorbě Zbyňka Vostřáka dva zdroje: estetický a ideový. Serialismus, jehož estetiku přijal za svou, rozšířil hudební prostor a zrovnoprávnil všechny jeho části tak, jako Schoenberg zbavil hierarchie všech 12 tónů. Výškové a dynamické polohy se tak mohou stát předmětem seriálního uspořádání, stejně jako instrumentace nebo způsob hry. Z hlediska "ideologie" Vostřákovy tvorby zde hraje roli představa hudebního díla jako obrazu jednoty a dokonalosti. Vyváženost v uplatnění všech polohových, barevných a dynamických rejstříků, ale zejména jednota tří tvarových principů, představuje "plnost" hudby. Vostřák v této souvislosti například srovnává statiku, kinetiku a rytmiku s lidskými duševními mohutnostmi, rozumem, vůlí a citem: *"Používáme jich také všech najednou a určit pevné hranice mezi nimi je obtížné, neboť tvoří jednotu osobnosti. Někdy však některý z nich na čas převládne a tím dochází k nevyrovnanosti v charakteru. Podobně dochází i v hudbě k nevyrovnanosti. Převládne-li na čas některý tvarový princip. Zapříčiní to určitý druh napětí, které touží po vyrovnaní. Podle toho cílem a smyslem nové kompozice bude uvést formálně tyto tři principy průběhem skladby do rovnováhy a tím do jednoty a klidu, ústícího do ticha, jakožto nejčistší formy času."*⁴⁸

⁴⁷ VOSTŘÁK, Zbyněk: Kapitoly z hudební poetiky, in: Konfrontace 1, Praha: SČS – Supraphon, 1969, s. 7.

⁴⁸ Tamtéž, s.10.

Aleatorika, otevřená forma, konceptuální kompozice

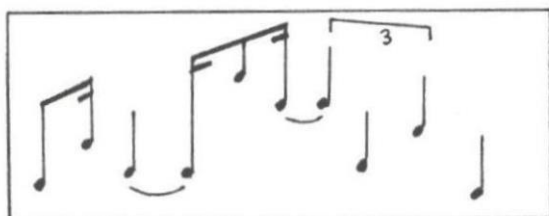
Zvláštní linií v díle Zbyňka Vostřáka tvoří skladby využívající principu náhody, improvizace, nebo mající otevřenou formu. Ačkoli jde o jevy často nesourodé, jejich zdroj je společný: úsilí o nové řešení vztahu skladatel - interpret a netradiční pojetí pojmu hudební dílo.

Osvobození interpreta od komplikované souhry a současně přenesení části odpovědnosti za zvukový výsledek na jeho hlavu, byl první krok, který Vostřák učinil tímto směrem již v Kantátě a v Elementech zavedením proporční notace. Jejím hlavním účelem bylo rozbití mechanického rytmu, proto se jedná o notaci určující proporčním způsobem rytmus, při přesném notování tónových výšek.

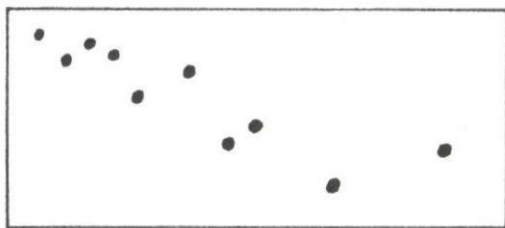


Vývoj hudby ukázal, že vyhnout se mechaničnosti v rytmu (spjaté s tradičním hudebním myšlením) a dosáhnout maximální rytmické nepravidelnosti lze buď skrze přesný zápis rozmanitých nepravidelných hodnot, nebo naopak, cestou interpretační volnosti. Druhá možnost je podstatně schůdnější, neboť méně zatěžuje interpreta a poskytuje téměř stejný zvukový výsledek jako první. Totéž platí do značné míry i o tónovém materiálu: V hutných tónových strukturách jeví náhodný výběr tónů stejné vlastnosti jako dvanáctitónová technika - v obou případech je statistický výskyt všech dvanácti tónů rovnoměrný.

Stejnou zkušenost učinil ve své skladatelské praxi i Vostřák, který ve skladbě Kyvadlo času zavádí i druhý případ proporční notace - notovány jsou přibližné výšky tónů při přesném určení rytmu:



a také kombinaci obou předcházejících - proporční notaci rytmu i tónových výšek, (výška rámečku značí přibližně rozsah nástroje):



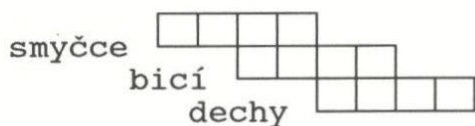
Běžnou notaci i všechny tři typy proporční notace Vostřák podle potřeby střídá. Nechává se při tom vést svou skladebnou metodou, která určuje rozdílnou hierarchii jednotlivých hudebních parametrů pro každý ze tří tvarových druhů. Například druhý a třetí typ proporční notace se nejčastěji objeví v místech ovládaných kinetikou nebo rytmikou, první se hodí pro zápis statických momentů a pod. Příklady 19, 20.

Smyslem takto uplatněné proporční notace je odlehčení notového zápisu v parametrech, které nejsou v daném hudebním úseku prvotní. Tento přístup se odráží v notaci skladeb pocházejících hlavně z desetiletí 1965 - 1975. Jistá absolutizace formotvorného významu tvarových principů, při obětování mnohého z mikrostruktury materiálu je v těchto letech projevem zaujetí pro vlastní skladebnou metodu a experimentování s jejími možnostmi.

Kromě osvobození interpreta od čtení složitých rytmů a tónových postupů, jsou zde i nové nároky, které však také mohou být k prospěchu věci. Úkol dotvářet skladbu v detailech by měl hráče zaujmout, vtáhnout je do samotného procesu kompozice a probudit v nich tvořivý přístup. Chce-li skladatel jít ještě dál, zbývá nechat interprety zasahovat i do formy díla. Přenesením části odpovědnosti za výsledný tvar skladby na hráče, přiměje je tím zároveň k odpovědnějšímu poměru k interpretaci. Hráči musí zvažovat různé možnosti a svou volbu formálního řešení odůvodnit. To vše předpokládá znalost a porozumění záměru díla a vylučuje mechanickou a nezaujatou interpretaci.

K experimentování s novými formami interpretace měl Vostřák skvělou příležitost díky souboru Musica viva pragensis, který vedl jako dirigent. Těsná spolupráce se souborem umožnila vznik a provedení řady formálně neobvyklých kompozic. Jednou z nich je Tao pro devět nástrojů (1967), psaná pro obsazení souboru Musica viva pragensis. Partitura je zapsána na volných listech, jejichž pořadí lze přeskupovat a dirigent je určí pro každé provedení znova. Tři nástrojové skupiny hrají své party ze čtyř listů, označených A,B,C,D, seřaditelných v libovolném sledu. Kromě toho jsou dvě možnosti pořadí nástupů jednotlivých sekcí:

1)



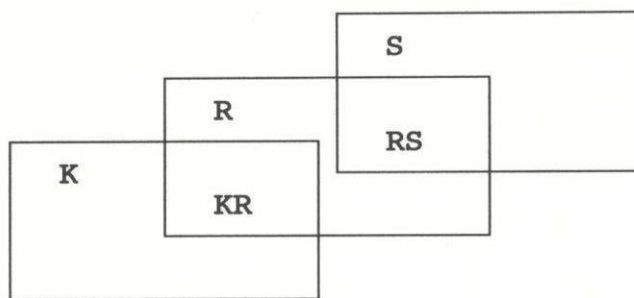
2)



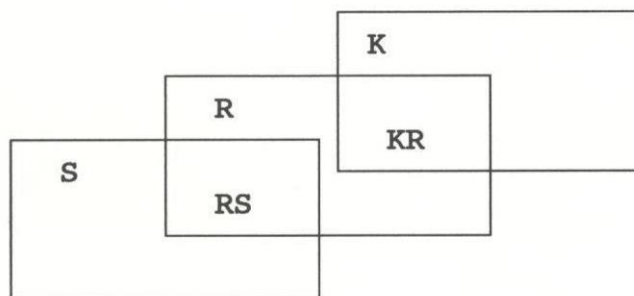
Skupiny smyčců a dechových nástrojů se vystřídají v polovině skladby, bicí začínají vždy v první čtvrtině a končí ve třetí čtvrtině.

Variabilní forma skladby Tao je naplněním představy o hudbě jako jednotě tří tvarových druhů. Každé z nástrojových skupin je totiž svěřen jeden typ hudby, (smyčce - kinetika, bicí - rytmika, dechy - statika). Dvě možnosti pořadí nástrojových skupin tvoří dvě varianty celkové dramaturgie hudebních bloků.

1)



2)



Obě verze představují možný a uspokojivý formální plán díla. Jednota hudby (vyváženost S,K,R) je naplněna, ať je zvolena kterákoli cesta.

Na podobném principu je založena i komorní skladba Sextant pro dechové kvinteto (1969), mající šest částí volně seřaditelných za sebou. Jednotlivé části jsou vyplněny hudbou šesti tvarových druhů, (k čistým typům přibývají ještě tři kombinované).

1.	2.	3.	4.	5.	6.
R	SK	S	KR	K	RS

Vostřák sám doporučuje pro provedení buď pořadí "doplňkové": 1-2-3-4-5-6, kde se čisté typy střídají se svými protějšky, nebo "duhové": 1-4-5-2-3-6, kde čisté typy jsou propojeny svými kombinacemi (R, KR, K, SK, S, RS).⁴⁹ První varianta je spojováním kontrastních dvojic, druhá je spíše přecházením z jednoho tvarového druhu do druhého přes společné kombinace, podobně jako ve spektru barev.



Hráči si ovšem mohou zvolit jakékoli jiné pořadí, které je hudebně uspokojuje. Aleatorní principy vyzkoušené na komorních dílech Vostřák uplatnil i v orchestrální skladbě *Metahudba* (1968). Zvláštní problémy, které při tom musel řešit, vyplývají jednak ze specifík orchestrálního aparátu, jednak tkví v psychologii orchestrálních hráčů, málo zkušených v interpretaci aleatorních zápisů, které je někdy obtížné přimět k serióznímu přístupu k takovým dílům. Proto i rámečková notace, podobná jako ve skladbě *Tao*, je v tomto případě jednodušší: pokyny pro interpretaci obsahují méně údajů a notace je prostřídána konvenčním notovým zápisem. Příklad 21. Pořadí jednotlivých úseků skladby je zaměnitelné podle určitého klíče a o pořadí rozhodne dirigent před provedením.

Uplatnění náhody v kompozičním nebo interpretačním procesu, se Vostřák nejvíce přiblížil v *Kosmogonii* pro smyčcové kvarteto (1965). Autor v ní zapsal tónové sledy z náhodně volených tónů; hráči hrají bez ohledu na souhru, volí libovolné pořadí řádků svých partů. Tato skladba, zřejmě ovlivněná Johnem Cagem, je ve Vostřákově tvorbě spíše výjimkou. Skladatel obvykle neponechává velký prostor pro náhodu, spíše pověřuje interpreta volbou v rámci některého hudebního parametru. V *Krásné zahradnici* pro žesťové kvinteto (1973) jsou například udávány všechny interpretační údaje s výjimkou tónových výšek - ty si

⁴⁹ Dopis D. Brožákovi z 22.4.1976, pozůstalost ZV v ČMH, S 25, č. 247

hráči volí z předepsaných devíti tónů. Pro Tajný rybolov (1973) navíc není určeno obsazení. Dirigent musí rozdělit nástroje do čtyř skupin, uvnitř kterých pak hráči čtou ze stejného partu, notujícího tónové výšky, způsoby hry a tvarové druhy. Příklad 22.

Na formotvorné funkci tvarových principů je založena i orchestrální skladba Trias (1973), jejíž partitura spočívá ve třech listech označených S, K, R a obsahujících některé artikulační a dynamické údaje. Je opět na dirigentovi, aby třem orchestrálním sekcím (žestě, smyčce, dřeva), přidělil jednotlivé listy a upřesnil nástrojům detailní interpretační pokyny. Podle vlastní barevné představy tak rozhodne, která orchestrální barva nejlépe odpovídá kterému tvarovému druhu. Skladba se pak víceméně improvizuje v rámci tohoto formálního schématu: nejdříve jdou za sebou jednotlivé listy v pořadí, které určí dirigent, a nakonec zazní všechny současně. Například:

K	R	S	S K R
---	---	---	-------------

Podobné schéma jako Tajný rybolov zachovává i skladba Pyramidy hledí do věčnosti (1975) - poslední z děl založených na improvizacím naplňování tvarových principů. Dirigent rozdělí orchestr do čtyř skupin; instrumentalisté pak improvizacím vyplňují hudební momenty, charakterizované v partituře pouze druhovou příslušností (SKR), tempem, dynamikou a rytmickým charakterem (pravidelný, nepravidelný rytmus). K tomu přibývají navíc hudební "objekty", (sóla nebo vícehlasé útvary), které jsou detailně vykomponované a dirigent určí jen jejich instrumentaci. Úkolem dirigenta je připravit pro každý nástroj jeho part.

Všechny tyto skladby jsou vlastně projekty, jejichž realizace je svěřena interpretům. Autor tak povyšuje projekt na dílo samé a manifestuje tím své přesvědčení o téměř absolutním formotvorném významu tvarových principů, které jsou takřka vždy základem oněch grafických záznamů.

Zcela nejdál, až na samou hranici toho, co jsme si zvykli označovat pojmem hudební dílo, došel Vostřák ve skladbě Kniha principů. Jde o cyklus šesti verbálních partitur, obsahujících pouze slovní návody k improvizacím. Příklad 23. Předchází jim rozsáhlý úvod, který interprety uvádí do Vostřákovy estetiky a teorie tvarových principů. Autor v něm kromě tvarových druhů vyjmenovává všechny parametry hudebního projevu, z nichž žádný by neměl zůstat mimo pozornost hráče a zavádí v nich trojice hodnot. Na příklad: tempo - rychle,

mírně, pomalu; rytmus - pravidelný, nepravidelný, periodicky pravidelný a nepravidelný (metrický); výškové polohy - vysoko, uprostřed, hluboko, a pod. Všechny polohy mají být rovnoměrně využity. V artikulaci a způsobech hry doporučuje střídat nejrozličnější existující způsoby. Pro souhru při improvizaci požaduje, aby se hráči poslouchali a vzájemně na sebe reagovali. Reagovat lze opět trojím způsobem: podporovat, odporovat, mlčet. Důkladné pročtení tohoto úvodu a respektování jeho zásad vnukne hráčům velice specifický typ projevu a vyloučí nežádoucí stylové tápání. Samotné návody k improvizacím jsou pak velice stručné a obsahují vlastně jen ideje, které mají být ztvárněny hudbou. Příklad 23.

Jestliže v některých aleatorních skladbách Vostřák předkládá interpretům k dotvoření projekt, (jako první fázi realizace určité ideje), v Knize principů je podána samotná idea. Skladatel není autorem definitivního díla - to vzniká teprve v procesu interpretace - je však tím, kdo "*zná ideu a dovede jakkoli podnítit její realizaci*".⁵⁰

⁵⁰ Srov.: úvod ke skladbě Kniha principů, rukopis. Pozůstalost, S 16, č. 150.

Elektroakustická hudba

Prvního popudu k zájmu o elektroakustickou kompozici se Vostřákovi dostalo od Eduarda Herzoga, který mu zprostředkoval možnost pracovat ve studiu Československého rozhlasu v Karlíně. Přestože vybavení studia bylo i na svou dobu poněkud zastaralé, skýtalo řadu možností. Byly zde generátory tónů a šumové filtry (obojí původně určené k akustickým měřením, ale použitelné i pro elektronickou hudbu), hally a stereofonní magnetofony. Na místo dnes rozšířených vícestopých magnetofonů se tehdy používala synchronizace několika dvoustopých a větší počet prepisů. Pracovalo se se základními operacemi: zrychlování a zpomalování pásku, stříhy, zpětné chody, filtrování, reverberace a mixování. Technikům i skladatelům se dostalo cenných informací díky semináři, na kterém v Praze koncem roku 1966 přednášeli Pierre Schaeffer, Guy Raibel a Francois Bayle.

Vostřák byl jedním z prvních komponistů vyzvaných k vytvoření díla v tomto studiu. Tuto příležitost samozřejmě využil se zaujetím jemu vlastním. Nabízela se mu možnost vyzkoušet své skladatelské síly na novém poli. Vostřák se cítil k tomuto úkolu vyzbrojen svou metodou klasifikace tvarových druhů, ostatně elektronická hudba přímo vybízela k otestování univerzálnosti této metody na jiném materiálu než tónovém.

Vostřák měl před tím zkušenost s elektronickou hudbou jen z účasti na prvním semináři elektronické hudby v Plzeňském rozhlasu, organizovaném v roce 1964 Komisí pro elektronickou hudbu při SČS. K vlastní práci ve studiu se dostal až v roce 1967. Zaujala jej do té míry, že se k ní vracel po celých sedm let. Z tohoto období pochází celkem devět elektroakustických skladeb a tři pro nástroje s doprovodem magnetofonového pásku. Většina z nich vznikla ve spolupráci se zvukovým technikem Václavem Zamazalem v karlínském studiu, pouze v několika případech Vostřák pracoval ve studiích plzeňského rozhlasu a Filmového studia Barrandov. (srov. přehled díla)

Vostřákův koncepční přístup k elektroakustické kompozici se podstatně lišil od praxe většiny ostatních skladatelů. Obvyklou metodou byl postup od empirického zkoumání zvukového materiálu ke koncipování formy; materiál se hledal na základě experimentů s technickými operacemi a po selekci následovalo jeho uspořádání do logického celku. Vostřák od počátku volil přístup zcela opačný. Do studia přicházel se závazným projektem, k němuž vytvářel nebo hledal konkrétní materiál. Zvukové objekty třídil podle tvarových druhů na statické, kinetické a rytmické a podobně jako u instrumentální tvorby jej tato klasifikace vedla podstatným způsobem při kompozici.

Za základ první elektronické skladby Váhy světla (1967) byl vzat projekt Zrození měsíce. Původním záměrem bylo detailní převedení orchestrální partitury do elektronického zvuku, včetně zachování přesných tónových výšek. Tato práce se však ukázala při existujících technických možnostech jako příliš náročná. Proto byla tímto způsobem vytvořena jen první a poslední část skladby. Prostřední díl pak již sledoval pouze rozvrh S,K,R v projektu a použité zvukové objekty již nerespektují tónové výšky původní předlohy.

Myšlenka dvojice skladeb různým způsobem realizující tentýž projekt Vostřáka zaujala do té míry, že i pro další elektronickou kompozici použil projektu určeného pro orchestrální dílo. Dvě ohniska ⁵¹ (1969) mají svůj protějšek v symfonickém Tajemství elipsy, vzniklém později. Tentokrát však rozdílnost v konkrétní realizaci obou děl je větší než v případě první dvojice. Pro celou skladbu Dvě ohniska se autor rozhodl vystačit s analýzou jediného typu zvuku - šumu padající vody natočeného u stavidla rybníku. Všechny použité materiály vznikly technickými transformacemi z několika snímků natočených z tohoto jediného zvukového zdroje. Při poslechu nás udiví, jak rozmanité výsledky, vzdálené původnímu zvuku, lze takto získat a napadne nás, že k některým efektům by bylo možné se přiblížit i jinou cestou s použitím jiných zdrojů. Jednota materiálu, daná jeho původem, je tedy v takovýchto případech jen pomyslná a z hlediska posluchače nepodstatná (podobně jako jednota založená na derivátech dvanáctitónové řady v instrumentální hudbě). I elektronická hudba šedesátých let měla svou manýru a k té patřila i důsledná analýza zvuku. (Vzpomeňme si například na Kotoňského skladbu Etuda na úder činelu, pracující rovněž s analýzou jediného zvukového zdroje.)

Poněkud odlišný přístup k materiálu Vostřák zvolil ve skladbě Chemické sňatky (1972), využívající zvuků nejrůznější provenience (různých mechanickým způsobem vyrobených ruchů, zvuků různých předmětů, nástrojových a generátorových tónů, nahrávek historické a populární hudby a pod.). Jejich původ často není zapřen přílišnými technickými transformacemi, čímž se skladba nejvíce přibližuje tzv. hudbě konkrétní.

Dvě ohniska a Chemické sňatky spolu se třetí skladbou Zlatá mříž (1972) skladatel spojil do cyklu nazvaného Azot. ⁵² Zatímco Dvě ohniska provádějí analýzu jediného zvukového zdroje, Chemické sňatky lze chápat jako syntézu. Zlatá mříž pak využívá výsledky obou procesů, neboť technicky zpracovává některé úseky obou prvních skladeb. "Čtyři vrstvy

⁵¹ Podrobná analýza viz - Z. Vostřák, V. Zamazal. V. Lébl: Dvě ohniska, Konfrontace 4, 1970, s. 32 - 44.

⁵² Azot - alchymistický pojem, označující univerzální rozpouštědlo. Autor mohl mít na mysli i jiné esoterické významy tohoto slova.

této skladby propouští - jako mříž - to nejcennější, co bylo předchozími zkušenostmi získáno. Tento postup lze označit jako aplikaci⁵³ již známých, avšak kvalitativně proměnných zvukových zdrojů."⁵⁴

Vostřák, tak jako mnozí před ním, poznal jistě nebezpečí dané tím, že výchozím zvukovým materiálem pro elektronickou hudbu se může stát cokoli: od předkomponovaných fragmentů instrumentální hudby (Síto ticha), přes úryvky vlastních orchestrálních skladeb (Telepatie), až po části jiných elektroakustických skladeb (Zlatá mříž). Vždy je tudíž výhodné, aby materiál byl nějak předběžně ohraničen, neboť jeho přílišná charakterová rozbíhavost může být na úkor kompaktnosti formy. V některých případech si navíc určil omezení i v počtu použitých technických postupů. V tomto směru je nejvíce "asketickou" skladba Jedno ve všem (1973). Vznikla ve zvukovém studiu na Barrandově, jehož technické vybavení bylo specifické: poskytovalo například možnost přesnější synchronizace, ale oproti tomu neumožňovalo některé operace, například transpozice změnou rychlosti pásku. Tyto danosti vedly Vostřáka ke zřeknutí se všech akustických zvuků a rozhodnutí pracovat s čistou elektronikou. Základním materiálem bylo devět zvukových objektů, produktů generátoru, vytvořených víceméně intuitivně. Ke každému z nich autor vyrobil pomocí kruhových modulátorů dvě "variace". Vzniklých 27 objektů rozmístil do čtyř vrstev předem připraveného plánu časového průběhu. Slyšitelné podobnosti mezi některými místy mohou připomínat zvláštní druh "motivické práce", jakou umožňuje jen elektronická hudba.

Kromě devíti skladeb pro magnetofonový pásek Vostřák několikrát využil elektronickou hudbu v kombinaci s živou instrumentální hrou. V Concomitances (1971) pro jednoho hráče na bicí a pásek k tomu použil celou samostatnou elektronickou skladbu Sedm prahů (1970), k níž dokoňoval part bicích. Zatímco elektronická složka je pevně dána, v instrumentální převládá improvizace - interpret hraje podle grafických listů, jeho hlavním úkolem je poslouchat pásek a určitým způsobem reagovat. Ve skladbě Proměna I (1972) pro komorní soubor a magnetofonový pásek, kompozici partitury předcházelo vytvoření pásku. K jeho výrobě byly použity zvukové objekty odložené při práci na předchozích skladbách jako vedlejší produkty. Vostřák je uspořádal podle určitého časového plánu do třiceti momentů. K tomuto základu teprve komponoval partituru ansámblu přesně synchronizovanou s páskem.

Ke skladbě Proměna I vznikla jako druhá, elektronická verze Proměna II (1974), ve které je elektronická složka první verze zachována beze změny a nahrávka instrumentální části je upravena kruhovými modulátory. Zkušenosti s kruhovými modulátory vedly k

⁵³ "Analýza, syntéza a aplikace" jsou tři fáze alchymistického pokusu.

⁵⁴ Z. Vostřák: Azot - komentář ke skladbě, Dokumenty, pozůstalost

myšlenke skladby typu "live electronics", kde by se zvuk nástrojů elektronicky upravoval během živé produkce. Tento plán Vostřák realizoval ve skladbě *Oběť svíce* (1974) pro tři nástrojové skupiny a kruhové modulátory. Interpretační pokyny se tu týkají i obsluhy mixážního pultu, u kterého se upravují dynamické poměry výstupů čistého a modulovaného zvuku.

Tečku za tvorbou pro magnetofonový pás Vostřák učinil skladbou *Něžné pásy*, které zavazují (*The Gentle Ties Which Bind*), pro trubku a magnetofonový pásek z roku 1977. V té době už nebyl zván k práci v rozhlasových studiích, a proto se uchýlil do soukromého studia Václava Zamazala. Americký trumpetista Dale Marrs, který si skladbu objednal, tam sám naimprovizoval několik úseků různých charakterů, barev a způsobů hry, a tyto snímky posloužily jako hrubý materiál pro elektronickou složku. Tentokrát však skladatel i technik pracovali zcela opačným způsobem, než v případě všech předchozích skladeb. Zvukové objekty vznikaly cestou pokusných manipulací bez předem daného plánu a při jejich uspořádání do synchronních vrstev se autoři řídili jen hudebním citem. Po opakovaném poslechu pak Vostřák vypracoval schématický zápis elektronické části, a k takto vzniklé grafické partituru, opatřené časovou osou, udávající nástupy a délky jednotlivých zvukových objektů, komponoval part trubky jako další vrstvu. Přesto, že v rámci Vostřákovy tvorby jde o ojedinělý případ jakési kompoziční improvizace, ani zde není opuštěn princip jednotící ideje; pro dialog rovné trubky s drsným a členitým zvukem pásku má Vostřák konkrétní mimohudební představu.⁵⁵

Vostřákova elektroakustická tvorba, snad nejvíce opomíjená součást jeho skladatelského odkazu, by si jistě zasloužila podrobnější pojednání. Tento letmý přehled dovoluje dokumentovat jen některé dílčí postřehy:

Vostřákovy elektronické skladby vykazují tytéž obecné rysy, jaké nacházíme v jeho instrumentální tvorbě. Do popředí nevystupuje impresionistická záliba ve zvukovosti, jakkoli by k tomu studiové možnosti mohly svádět, ale důraz na hudební tvar. Forma je vždy průmětem nějaké koncepce a zpravidla vzniká postupem od abstraktní ideje k hudebnímu tvaru.

Systematický přístup k materiálu, zejména jeho klasifikace na tvarové druhy, zásadně určuje vztah zvukových objektů k formě. Potřebná jednota materiálu je dosahována volbou různých limitů v užití technických prostředků.

⁵⁵ Srov. Z. Vostřák: *Něžné pásy*, které zavazují – komentář ke skladbě, příloha.

Tvorba pro magnetofonový pás, ne v menší míře než tvorba instrumentální, je dokumentem nepřetržitého hledání. Vostřák nikdy nesetrvává u vydobyté rutiny, každá nová skladba řeší nějaký nový technický či kompoziční problém, často takový, který se objevil při práci na předcházejících skladbách.

Tvorba a její podmínky

Šedesátá léta byla pro Vostřáka obdobím mimořádné umělecké a společenské aktivity. Rok 1961 pro něj znamenal sňatek s jeho druhou ženou Dagmar Malinovou a přehodnocení skladatelských východisek. Od roku 1963 již dirigoval soubor Musica viva Pragensis, se kterým absolvoval v letech 1964 - 1971 sedm turné po zahraničních festivalech soudobé hudby. V roce 1965 vznikla z popudu Vladimíra Lébla "Pražská skupina Nové hudby", která sdružovala několik skladatelů, interpretů a muzikologů orientovaných na Novou hudbu a usilujících o vymanění se z administrativního poručnickování konzervativního svazu skladatelů. Vedle Vostřáka v ní působili skladatelé Marek Kopelent, Rudolf Komorous, Vladimír Šrámek, muzikologové Vladimír Lébl, Eduard Herzog a Josef Bek a houslista Dušan Pandula. Kromě uměleckých setkání byla smyslem skupiny i koncertní a vydavatelská aktivita (autorské večery v Redutě, sborník Pražské skupiny Nové hudby). Vostřák se zúčastnil také letních kursů v Darmstadtu (1965, 1966) a na zahraničních festivalech osobně poznal řadu osobností světové hudby (Boulez, Cage, Stockhausen) a spřátelil se s několika významnými interprety (m.j. klavírista Peter Rogenkamp). Na festivalu ISCM se představil jako dirigent dvakrát: v roce 1967 v Praze a o dva roky později v Hamburgu, kde dirigoval koncert se svou Kantátou na text F. Kafky. Navázal kontakt s vydavatelstvím Universal Edition a získal zakázky od zahraničních festivalů (Donaueschinger Musiktage - Kyvadlo času, Royan - Concomitances). Jeho Zrození Měsíce se hrálo v rakouském Grazu a v Chicagu. Hlavním spojení se zahraničím však pro Vostřáka představovala Musica viva pragensis, která pronikala úspěšně na festivaly Nové hudby a pomáhala tak poznání české hudby v zahraničí. Avšak jen hudby některých autorů, nepatřících právě k linii oficiálně podporované Svazem českých skladatelů, což se později souboru stalo osudným.

V roce 1970 se ještě konal v Praze autorský koncert k Vostřákovým padesátinám a vyšla mu autorská dlouhohrající deska. Ale v období, které následovalo krátce poté, se Vostřák, podobně jako několik jeho kolegů, dostával stále více do nedobrovolné izolace od našeho hudebního života. Soubor Musica viva pragensis musel zastavit svou činnost, neboť mu nadále nebylo dovoleno vyjíždět do zahraničí a Vostřák se marně ucházel o dirigentské angažmá v orchestrech a divadlech. Do nově založeného Svazu českých skladatelů, kde se po politických změnách v naší zemi dostaly do vedení konzervativní síly, nebyl přijat. To tehdy znamenalo neprovozování jeho hudby. Vostřák při tom všem nezaújal vůči novému svazu nějaký ostentativně odmítavý postoj. V průběhu 70. let naopak vytrvale usiloval o přijetí, protože v tom viděl jediný způsob jak si zachovat možnost skladatelského uplatnění ve své

vlasti. Písemné odpovědi funkcionářů svazu na jeho opakované žádosti jsou vyhýbavé a plné neurčitých slibů. "...Svaz bude i nadále spolupracovat s celou skladatelskou frontou a uvádět vybrané skladby nečlenů na svazových koncertech."⁵⁶ Tichý bojkot prováděný vedením nového svazu skladatelů, ovládajícího provozování soudobé hudby na koncertech i v masových médiích, uvrhl Vostřáka do ponižující situace kafkovského hrdiny, marně pátrajícího po příčinách svého ustrkování. V roce 1977 (!) se dokonce rozhodl k napsání dopisu prezidentovi republiky. Poukazuje v něm na svou celoživotní práci a na nedůstojné postavení, do něhož se ne vlastní vinou dostal. Kancelář prezidenta postupovala podle rutiny a předala záležitost k vyřízení ministerstvu kultury. To reagovalo odpovědí. V dopise hudebního odboru ministerstva adresovaném Vostřákovi mimo jiné stojí: "...Ministerstvu kultury ČSR nejsou známy žádné okolnosti, jež by bránily Vašemu uplatnění jako skladatele a dirigenta. Upozornili jsme Vás na skutečnost, že díla Vašeho raného i pozdějšího období, která byla svým stylem a hudební řečí pro posluchače sdělná, měla široký ohlas jak na operních scénách, tak i v oblasti koncertního života. V rozhovoru jsme si ujasnili, jaké požadavky klade naše společnost na uměleckou tvorbu. S těmito požadavky jste se podle našeho názoru ztotožnil a dospěli jsme proto ke společnému závěru - že je Vám jako skladateli i dirigentu cesta nadále otevřena do té míry, jak projeví o Vaši tvorbu zájem hudební soubory a hlavně naše hudební veřejnost. Dokladem toho, že možnosti Vašeho uměleckého uplatnění nejsou a priori nijak omezovány je skutečnost, že Vaše nová skladba "Domina" byla uvedena na letošní přehlídce Svazu skladatelů a koncertních umělců. Nutno však konstatovat, že se tato skladba opět nesečkala s žádoucím ohlasem, zřejmě proto, že její výrazové prostředky jsou pro posluchače málo sdělné. Díla Vašeho dřívějšího období jsou příležitostně uváděna, jak o tom svědčí např. balet Sněhurka, který zůstává na repertoáru Divadla J.K.Tyla v Plzni i v sezóně 1978-79."⁵⁷

Pisatel dopisu, úředník ministerstva kultury, radí skladateli, jak má komponovat, chce-li dosáhnout většího úspěchu. Vzhledem k tomu, že nejde o anekdotickou epizodu, nýbrž jev příznačný pro svou dobu, stojí tento text za malý rozbor. Jestliže například srovnáme citovaný případ ovlivňování umělců se způsobem jakým se tak dělo v 50. letech, je zde několik rozdílů: Forma nátlaku je tentokrát méně proklamativní, zahalená do zdání tolerantnosti, ale na druhé straně spojená s faktickou diskriminací, která však není otevřeně přiznána, nelze jí tudíž čelit. Za arbitra hodnot není v dopise označován lid, jako v letech padesátých, nýbrž pouze "naše hudební veřejnost", ale současně je jako důkaz neúspěchu díla

⁵⁶ Z dopisu tehdejšího tajemníka svazu ze dne 23.9.1977. Pozůstalost

⁵⁷ Z dopisu hudebního odboru Ministerstva kultury ČSR z 18.7.1978, podpis nečitelný. Pozůstalost

uváděn malý ohlas na svazovém koncertě, kde byla tato "veřejnost" reprezentována několika svazovými skladateli v publiku. Z dopisu vyplývá, že pro svou posluchačskou sdělnost je Vostřákova starší tvorba hodnotnější než nová, méně srozumitelná pro široké publikum. Pro přijetí do svazu skladatelů ovšem nestačí minulé zásluhy, svědčící o nesporných skladatelských schopnostech, nýbrž je zapotřebí, aby umělec svou současnou tvorbou projevil přizpůsobivost a ochotu nechat se vychovávat. Zdá se, že zatímco ono ideové působení na umělce v padesátých letech bylo vedeno sice zcestnou, ale snad mnohdy upřímnou snahou navrátit umění širokým vrstvám, v letech sedmdesátých lze spatřovat v případech, jakým byl postup proti Vostřákovi a dalším skladatelům české Nové hudby, spíše hru osobních rivalit a intrik, skrytých za frázemi kulturní politiky.

O politických důvodech, jakkoli se zdají být vzhledem k dobovému kontextu pravděpodobné, nemůže být řeč; Vostřák se na veřejnosti vždy projevoval zcela apoliticky. Právě příčiny tkvěly v jiné oblasti. Svaz skladatelů, tak jako i jiné umělecké svazy, se od počátku 70. let proměnil v přísně centralizovanou instituci, která se zmocnila monopolního vlivu na provozování a vydávání soudobé hudby. Její vedení se ocitlo v rukou úzkého kruhu tradičně orientovaných skladatelů. Autoři Nové hudby, stejně jako bokem stojící osobnosti typu M. Kabeláče, svou tvorbou a svým úspěchem v zahraničí vrhali nepříznivé světlo na ony samotné vykonavatele kulturní politiky.

Vyloučení všeho moderního, experimentálního, odlišného a výjimečného bylo provázeno proklamováním "jednotné umělecké fronty". Tato, v podstatě, filosofie průměru a konformity, promítaná do praxe kulturní politiky, do značné míry vyhovovala široké skladatelské obci, ve své většině opravdu konformní. Je zřejmé, že Vostřákův tvůrčí typ se svým individualismem, mysticismem a hledačstvím do kulturního klimatu 70. let nezapadal. Pro vysvětlení jeho případu se budeme muset spokojit s tímto konstatováním, neboť konkrétnější okolnosti, tkvící zřejmě v osobní rovině, lze dnes těžko vypátrat.

K závažnější změně, než bylo vyloučení ze svazu skladatelů, došlo v roce 1973, kdy byl ministerstvem kultury zakázán zájezd souboru Musica viva pragensis do Stuttgartu. Hudebníkům tehdy bylo dáno najevo, že další existence souboru při daném vedení (Kopelent, Vostřák) je nežádoucí. Bylo jasné, že ani další zájezdy nebudou povoleny a soubor přestal fungovat. Tím se přetrhlo Vostřákovo poslední spojení s hudební praxí. Povážlivá ekonomická situace, do které se díky neprovozování jeho děl dostal, se ještě zhoršila od poloviny 70. let, kdy po dobu čtyř let neměl ani zahraniční zakázky. Krizovým obdobím byl rok 1975, kdy onemocněl nervovou chorobou a po dobu celého roku nekomponoval. I přes existenční potíže však ani poté neopustil dráhu profesionálního skladatele ve svobodném

povolání. Své vyřazení z hudebního života nakonec přijal jako očištný úděl, uzavřel se do soukromí, aby komponoval a přemýšlel o hudbě ještě více než dříve.

Nabízí se otázka, jakým způsobem se nová životní situace odrazila ve Vostřákových skladbách. Víme, že jeho inspirace byly vším jiným, než průmětem subjektivních postojů a vlastních osudů. Přesto můžeme vidět jisté souvislosti.

Skutečnost, že komponoval řadu skladeb bez zakázky a bez naděje na provedení měla za následek, že tvořil méně v kontaktu s provozovací praxí a o to více se zřetelem k teorii a ideologii hudby. Problematika interpretace se tak postupně ocitla mimo oblast jeho inovačních snah. (Posledním aleatorním dílem je Pyramidy hledí do věčnosti z roku 1975; následující skladby se vracejí ke konvenční notaci i k pevné formě.) O to víc vystupují do popředí otázky skladebné techniky a jednotících idejí. Obojí spolu stále více souvisí, vztah mezi ideou a strukturou díla se prohlubuje a nabývá povahy komplexní strukturální symboliky. Svým potřebám Vostřák přizpůsobuje do největší možné míry i seriální techniku. Do jeho stylu se vrací metrický rytmus, dříve tolik zatracovaný; hudební řeč se tím rozšiřuje o novou dimenzi - tempo. Dalšího rozvinutí se dostává i metodě tvarových principů, skladatel rozlišuje více nuancí uvnitř jednotlivých tvarových druhů, zajímají ho přechodové, nejednoznačné typy faktury.

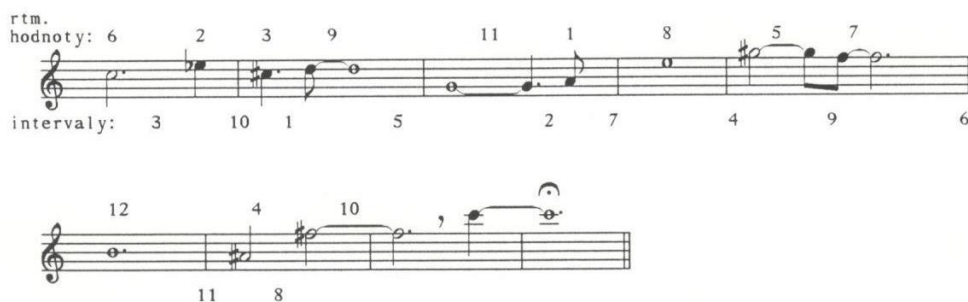
Všechny tyto nové stylové prvky se v krystalické podobě objevují v díle, které je velkou syntézou tvorby 70. let. Je to IV smyčcový kvartet - Poslední večere. Zevrubná analýza této skladby nám v následující kapitole poslouží jako "pars pro toto" při nahlížení zákonů vrcholných děl Zbyňka Vostřáka.

IV. smyčcový kvartet "Poslední večeře"

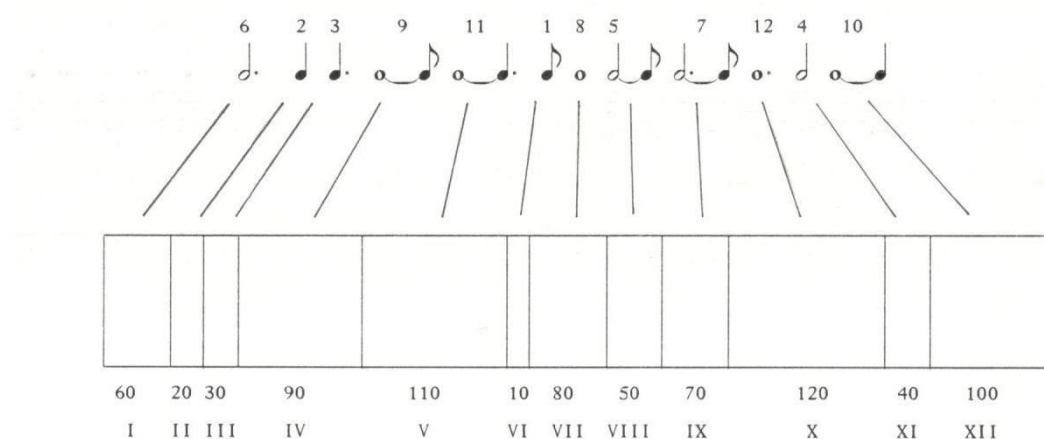
Než přistoupíme k analýze, připomeňme si některé okolnosti vzniku díla. Vostřák na něm pracoval v první polovině roku 1979. Šlo o zakázku festivalu Wittener Musiktage, na kterém byla skladba o rok později premiérována. Z korespondence z roku 1979 se dovídáme, že Vostřák v té době zvláště promýšlel otázky melodiky a dospíval ke svého druhu tematickému přístupu k melodii. Víme také, že ještě více prohloubil svou metodu založenou na promítání jednotící ideje do formy díla. Pokusme se tedy analýzu vést podobným způsobem, jakým skladatel postupoval při kompozici, t.j. od formy k detailu, a zaměříme se pak zvláště na melodiku, která se v tomto dílejevila důležitá samotnému autorovi.

Podtitul "Poslední večeře" napovídá, proč forma smyčcového kvartetu bude vybudována na čísle 12. Není to první případ, kdy se ve Vostřákově tvorbě setkáváme s číselnou symbolikou. Nejčastěji je formální členění určováno "mystickou trojdílností" (Kantáta, Synchronia, Vítězná perla) symbolizující Boží trojici, ale i například devítidílností (Domina), kde číslo 9 je číslem Matky Boží. Dvanáctka je jedním z významných magických čísel - dvanáct je apoštolů, měsíců, znamení zvěrokruhu, kmenů izraelských a pod. Jak vyplývá z názvu skladby, autor měl na mysli dvanáct apoštolů.

Na Leonardově fresce však vidíme postav třináct. Kristovo postavení je ovšem výjimečné. Není pouze jedním z třinácti, je někým, kdo integruje oněch ostatních dvanáct, reprezentuje je i naplňuje. Tento mystický třináctý člen "obsahující" v sobě dvanáct jiných figuruje i ve formě skladby. Je to třináctá, závěrečná část, v níž zazní jen holé téma (téma Krista), z něhož je odvozeno vše, co předcházejících dvanáct oddílů skladby obsahuje. Toto téma, které se ve svém prátvaru neobjeví dříve než v závěru, je svou strukturou mikroobrazem celkové formy. Skládá se z třinácti tónů, třináctý je totožný s prvním (kruh se uzavírá). Jestliže si odmyslíme třináctý tón, máme co do činění s řadou obsahující všech 12 tónů chromatické stupnice, všech 11 intervalů a 12 různých délek:

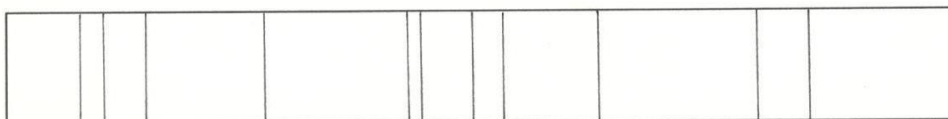


Rytmická řada má 12 hodnot od 1 do 12 (vyjádřeno v osminových notách). Jejich pořadí a pořadí intervalů tvoří dvě číselné posloupnosti bez zjevného vzájemného vztahu. Dvanáct rytmičných délek je promítnuto do projektu makroformy díla - 12 částí skladby zachovává stejné poměry:

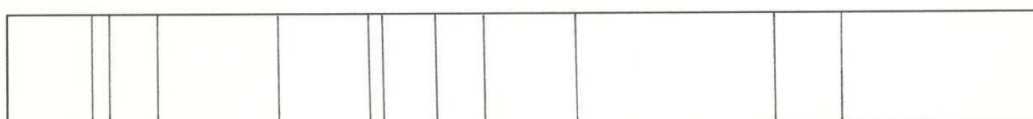


Při realizaci projektu se ovšem autor rozhodl, že tento rozvrh bude platit pro počet dob (I. úsek - 60 dob, II. - 20 dob atd.), což by plánované časové proporce zajišťovalo při jednotném tempu. Skladatel však pro jednotlivé úseky volí různá tempa. Tím dochází k určité modifikaci délkových poměrů oproti projektu:

projekt:



reálné časové proporce:



Rozvrh částí pomocí počtu dob, což je veličina zápisu, nikoli znějícího tvaru, je jen konstrukční metodou, týkající se procesu tvorby. Vostřák si ponechává svobodu zasahovat do výsledku konstrukce tvůrčí spontaneitou, v tomto případě volbou temp.













část:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
♩ =	52	72	52	-	92	46	112	80	60	46	60	52

1. Tónový materiál

Z originálu (o) řady hlavního tématu



je odvozeno dalších dvanáct řad:

1	C		rot. o	
2	Es		i o	
3	Cis		rot. 2	
4	D		r o	
5	G		rot. 4	
6	A		i 4	
7	E		rot. 6	
8	Gis		perm. o	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px; margin-left: 10px;"> 4↔8 7↔11 9↔10 </div>
9	F		rot. 8	
10	H		i 9	
11	Ais		rot. 10	
12	Fis		r 9	

První transpozice těchto řad jsou umístěny tak, aby počáteční tóny tvořily postupně všech dvanáct tónů originálu. Každá řada je tématem jedné z dvanácti částí skladby. Při další práci s řadou, uvnitř jednotlivých částí, se již uplatňuje jen dělení, transpozice a rotace, vyloučeny jsou inverze, račí postupy, permutace a jiné transformace, které nejsou sluchem poznatelné. To nás opravňuje hovořit o nich jako o tématech.

Abychom si přiblížili způsob práce s tónovým materiálem a rytmem, učinme nyní dílčí sondu do mikrostruktury první části kvartetu.

Oddíl I. vyplňuje prvních 15 taktů skladby. Příklad 24. Jeho materiálem je řada 1 začínající tónem C. Autor si předem vypracoval tabulku dvanácti transpozic této řady (druhá transpozice od H, třetí od Bb atd.). Materiál pak vybíral pouze z 1., 2., 3., 7., 9. a 12. transpozice. Řadu člení na tři úseky o čtyřech tónech - označme si je a b c:

1.	<table><tr><td>a</td><td>b</td><td>c</td></tr></table>	a	b	c
a	b	c		
2.	<table><tr><td>a</td><td>b</td><td>c</td></tr></table>	a	b	c
a	b	c		
3.	<table><tr><td>a</td><td>b</td><td>c</td></tr></table>	a	b	c
a	b	c		
⋮				
7.	<table><tr><td>a</td><td>b</td><td>c</td></tr></table>	a	b	c
a	b	c		
⋮				
9.	<table><tr><td>a</td><td>b</td><td>c</td></tr></table>	a	b	c
a	b	c		
⋮				
12.	<table><tr><td>a</td><td>b</td><td>c</td></tr></table>	a	b	c
a	b	c		

Dvanáctitónové téma - kompletní řada 1 v první transpozici (od tónu c) - je citováno v prvních houslích (takt 1 - 7). Kontrapunkt tvoří ve druhých houslích úseky b a a z druhé transpozice řady (takty 1-4) a úsek a z 9. transpozice (takty 6-7). Ve viole je úsek c ze třetí transpozice (takt 5-7) a úsek c z dvanácté transpozice (takty 5-7). Tyto čtyřtónové výseky řady jsou do partitury přeneseny způsobem, který ukazuje následující schéma.

	1	2	3	4	5
Vl1	1.a			1.b	
Vl2	2.b		2.a		
Vla			3.c		12.c
Vcl					

	6	7	8	9	10
Vl1	1.c			7.a	
Vl2	9.a		2.c		
Vla			12.b		3.b
Vcl					

	11	12	13	14	15
Vl1	7.b		7.c		
Vl2	9.c		9.b		
Vla		12.a		3.a	
Vcl					

Sledujeme-li jejich horizontální uspořádání ve schématu, vidíme, že jsou jednotlivým nástrojům svěřeny v tomto pořadí:

Vl1	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
Vl2	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>b</i>
Vla	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>

V tabulce nad sebou vertikálně vycházejí vždy kompletní trojice *a b c*. Toto uspořádání zajišťuje statistickou vyváženost výskytu všech tří částí řady. V partituře se však neocitají přesně nad sebou, neboť autor pracuje i s pořadím nástupů jednotlivých nástrojů. Posuny vzniklé různým pořadím nástupů znázorňuje schéma:

schema:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Vl1	a			b		c			a		b			c	
Vl2	b		a			a			c		c		b		
Vla			c			c			b		b		a		a

Motivický charakter čtyřtónových útvarů zdůrazňuje i jejich rytmičná stránka (rytmus je vyjádřen číselně v osminových jednotkách):

Vl1: 4 3 1 6 2 2 4 5 1 2 3 7 3 1 6 2 2 4 5 1 2 3 7 4

Vl2: 2 4 5 1 3 1 6 2 4 3 1 6 2 3 7 4 1 2 3 7 2 2 4 5

Vla: 1 2 3 7 2 3 7 4 2 4 5 1 2 2 4 5 3 1 6 2 4 3 1 6

Jde o šest rytmických vzorců, z nichž každý se vyskytne třikrát. Zajímavá je však zejména jejich souvislost s melodickými útvary. Očíslujeme-li si čtveřice tónů z tabulky transpozic čísla 1 - 6 tímto způsobem:

1.

1	2	3
---	---	---

2.

4	5	6
---	---	---

3.

1	2	3
---	---	---

7.

4	5	6
---	---	---

9.

1	2	3
---	---	---

12.

4	5	6
---	---	---

pak zjistíme, že jednotlivým číslům jsou přiřazeny tyto rytmické vzorce:

1	-	4 3 1 6
2	-	2 2 4 5
3	-	1 2 3 7
4	-	3 1 6 2
5	-	2 4 5 1
6	-	2 3 7 4

a nástrojům jsou svěřeny v tomto pořadí:

Vl1: 1 2 3 4 5 6

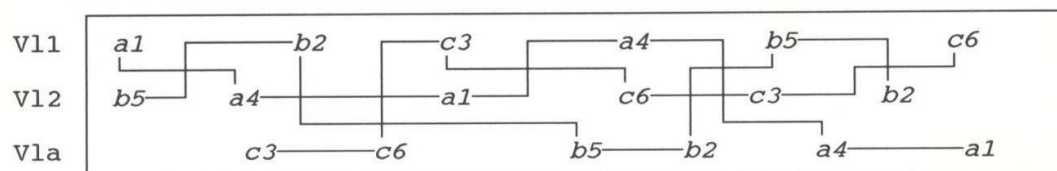
Vl2: 5 4 1 6 3 2

Vla: 3 6 5 2 4 1

Ze srovnání příslušných tabulek pak vyplývá, že melodické fragmenty a, b, c si zachovávají i své rytmy, což podporuje jejich poznatelnost jako motivů.

a	-	1 4
b	-	2 5
c	-	3 6

O tom, že jde o skutečné rytmicko-melodické motivy, svědčí i fakt, že autor nepoužívá oktavové transpozice tónů uvnitř čtyřtónových útvarů a zachovává tak jejich melodické kontury. Vzniká tak jakási quasi imitační polyfonie se slyšitelnými motivickými vazbami.



2. Tvarové principy

Vraťme se k celkové formě IV. smyčcového kvartetu. Z projektu, který se dochoval mezi Vostřákovými skicami⁵⁸ se dozvídáme, že zde autor zavádí nový prvek - vnitřní rozlišení tvarových druhů na $S^0 K^0 R^0$ a $S^x K^x R^x$. Index 0 znamená homofonní, jednoduchou strukturu, index x komplexní, polyfonní, vícevrstevnou strukturu daného tvarového typu. Například: K^x - polyfonie, K^0 - homofonie; R^x - polyrytmie, R^0 - syrytmie; S^x - komplexní vícevrstevná harmonie, S^0 - prostá statická harmonie. Na příkladu ze IV. oddílu skladby, o kterém projekt říká, že je vyplněn tvarovým druhem R^x , vidíme komplexní rytmickou strukturu. Příklad 25. Aleatorika uvnitř zvukových bloků představuje jednu rytmickou rovinu; druhou vytvářejí nepravidelné pauzy mezi těmito bloky, dávající tomuto úseku jakýsi vyšší makrorytmus.

Dělením uvnitř tvarových druhů skladatel získává šest čistých typů. K nim přibírá ještě šest vedlejších funkcí, těch, které jsou kombinacemi dvou tvarových druhů s opačnými indexy. Vzniklých 12 možností rozvrhuje do dvanácti oddílů skladby v pořadí, které ukazuje projekt:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
K^x R^0	K^0	S^0 K^x	R^x	R^0 S^x	S^0	S^x K^0	R^0	K^0 R^x	S^x	R^x S^0	K^x

Přesvědčme se o tom znovu na příkladu z prvního oddílu skladby. Příklad 24. K^x je polyfonie čtyřtónových motivů ve třech vyšších nástrojích. Vrstvu R^0 tvoří rytmizované tříhlase akordy, pravidelně se vracející, svěřené vždy violoncellu a jednomu dalšímu nástroji, který není právě zaměstnán na kinetice.

Posun oproti předcházející tvorbě je ve snaze uplatnit tvarové principy nikoli v jejich co nejčistší podobě, ale spíše v určitých netypických a mezních polohách, například v momentu přechodu jednoho typu v druhý. Jak vyplývá z korespondence,⁵⁹ Vostřák byl ve svých úvahách zaujat touto myšlenkou: zpomalením K vznikne S, rytmizací S vznikne R,

⁵⁸ Pozůstalost, S 17, č.179

⁵⁹ Korespondence, dopis Brožákovi z 5.7.1979. Pozůstalost, S 25, č.247

zpomalením R vznikne K a naopak. V "Poslední večeři" často traktuje své tvarové druhy právě jako vzniklé z jiných jakoby proměnou kvantity v novou kvalitu. Například oddíl XI má být podle projektu kombinací RX a SO. Příklad 26. Prostou statiku zde ovšem zastupuje jednohlasá melodie, která je však velmi pomalá a navíc skrytá pod pohybem v rytmické vrstvě, takže ji nevnímáme jako melodii, ale jen jako statické pozadí z dlouhých tónů. V oddílu VII je statika vyjádřena rychlými šestnáctinovými notami, které však sledují akordické tóny a slévají se do harmonií. Příklad 27. V části V jsou harmonické změny (S^x) zvýrazněny akcenty a uspořádány do rytmu (R^o). Příklad 28. Je to případ, kdy R a S nejsou dvě nezávislé vrstvy, ale dva aspekty téže struktury. V části X je dvanáctitónová melodie rozložena metodou lomené dodekafonie do všech čtyř hlasů. Příklad 29. Pomalým tempem a přezníváním tónů melodie přechází do pozvolna proměnlivé harmonie (S^x).

3. Harmonie

Autor používá celou řadu způsobů, jak ze seriálního materiálu odvodit harmonické útvary. V I. oddílu skladby (Příklad 24), si všimněme syrytmických tříhlasých akordů, které se periodicky vracejí ve violoncellu a jednom dalším nástroji. Jejich vrchní hlas sleduje čtyřtónové výseky 7. a 1. transpozice řady 1 : 7.c, 7.a, 7.b, 1.c, 1.a, 1.b. Pro ostatní dva hlasy jsou voleny tóny, které se v daném místě nevyskytují.

V části II. je každému tónu melodie přiřazen jeden akord. Příklad 30. Řada 2 je ve vrchním hlase a postupuje s několika návraty - pořadí tónů je:

1 2 - 1 2 3 4 - 2 3 4 5 6 - 4 5 6 7 8 9 - 5 6 7 8 9 10 11 12

Stejné pořadí zachovávají i souzvuky pod touto melodií. Tóny akordů jsou vybírány z tabulky 12 transpozic řady - z fragmentů řady uspořádaných vertikálně se stávají souzvuky. Akordy následující po sobě zpravidla neobsahují společný tón. To je jediný zjevný princip pro jejich řazení.

Někdy je autor důslednější a sahá po klasické vertikální dodekafonii. V V. části například sled trojzvuků odpovídá za sebou jdoucím trojicím tónů řady a jejich transpozic. Příklad 28. První čtyři trojzvuky jsou z první transpozice řady 5. (Ve druhých houslích si musíme odmyslet čtvrtý tón g, který slouží jen ke zdůraznění akcentu.)



Následující čtyři akordy jsou z 2. rotace 7. transpozice.



Takto se v průběhu V. oddílu vyčerpá materiál všech dvanácti transpozic.

4. Melodika

V době, kdy pracoval na 4. smyčcovém kvartetu, se Vostřák nejvíce zabýval problémem melodiky a do jeho stylu se vrací v nové podobě tematická práce. Zmiňuje se o tom v dopise D. Brožákovi z 1.-2. 4. 1978, kde hovoří o právě dokončené skladbě Mahasarasvátí. *"Čemu jsem se na této skladbě naučil je melodické, ne-li tematické hudební myšlení. Patrně v tom budu pokračovat. (...) Začínám mít pocit, že ten zpropadený Stockhausen má na stará kolena opět jednou pravdu s jeho thematic approach, (...) zkouším to po svém a jde to. Někde užívám až 4-hlasé polyfonie a přísně tematicky (jako staří Nizozemci), takže stejné melodické útvary slyšíte až čtyřikrát na různých místech jedné plochy. (...) nemění to vůbec můj styl. Je to prostě trochu melodičtější, ale vůbec to není nějaký krok zpět. Do teorie S K R se vejde všechno, každá technika."* V dopise z 4. 8. 1979 píše toto: *"Ale dnes i já pociťuji potřebu vnímatelného systému uvnitř jednotlivých struktur (tvarů, principů). Myslím si, že to nejvíce vnímatelné může být jen to, co nazýváme melodií."*⁶⁰

Jestliže Vostřák usiluje o melodiku mající slyšitelný řád, schopnou motivických vazeb, nejde o návrat k tradičnímu hudebnímu myšlení. Vše se odehrává na bázi určité modifikace dvanáctitónové techniky. Viděli jsme, že se autor vyhýbá oktavovým transpozicím tónů, aby neporušil melodický obrys řady a že také pro práci s řadou opouští složité transformace (i, r, ir, perm.) Tam, kde řada má funkci melodie, není vždy přísně respektován sled tónů. V části II. řada ve vrchním hlase jakoby váhá, vrací se zpět k některým tónům a odtud znova pokračuje dopředu. Příklad 30. V hlavním tématu v závěrečné XIII. části kvartetu jsou v některých hlasech anticipace a echa opakující některé tóny a rozbíjející seriální strukturu ve prospěch hudebnosti tématu. Příklad 31.

⁶⁰ Pozůstalost, S 25, č.247

5. Rytmus

V souvislosti s melodikou je zvláštní pozornost věnována rytmu. Vostřák si uvědomoval, že pro sluchovou identifikaci motivických útvarů a jejich podržení v paměti posluchače má rytmus zásadní význam. Logiku rytmického myšlení však opět dosahuje skrze spekulativní přístup. Spíše výjimkou je volná, spontánně vytvářená rytmizace, s jakou se setkáváme v II části. Příklad 30. Častěji je sepětí rytmu s melodikou dosahováno důsledně prostřednictvím konstrukčních principů.

V analýze části I. jsme viděli, že se autor vyhýbá rytmickým variacím a přesouváním rytmů z jednoho melodického motivu na druhý. Podobně je tomu i v oddíle XII. Příklad 32. Šestnácti motivům je přiřazeno šestnáct rytmických vzorců.

Melodický materiál je získán dvojnásobným dělením řady. První způsob dělení (po 4,3,3,2 tónech) dává fragmenty označené arabskými číslicemi:



Římské číslice označují fragmenty získané druhým způsobem dělení (po 2, 3, 3, 4 tónech):



Vzniklým šestnácti motivům jsou přiřazeny rytmické vzorce, například: (vyjádřeno v šestnáctinových hodnotách)

1	-	10	6	7	13
3	-	9	11	16	
II	-	8	16	10	

atd.

Tyto rytmy nejsou voleny náhodně, jde o výseky rytmické řady 10- -6-7-13-15-5-12-9-11-16-8-14 a jejího retrográdního postupu. (Všimněme si, že řada je odvozena z rytmu hlavního tématu 6-2- 3-9-11-1-8-5-7-12-4-10 přičtením čísla 4 ke každému členu).

Každý ze šestnácti motivů se vyskytne v průběhu plochy XII. oddílu ještě v jedné transpozici (označeno 1', 2', I' atd.) Schéma uspořádání motivů v partituře. Viz Příklad 33. I při tomto druhém zaznění v transpozici si motivy důsledně ponechávají své rytmy. Srov. rytmus 1 = 1', 3 = 3', II = II' atd. Plocha takto vytvořená může vzdáleně připomínat imitační polyfonii, o které se Vostřák zmiňuje v dopise.

6. Instrumentace

Mohlo by se zdát nepřesné hovořit o instrumentaci v případě smyčcového kvartetu, což je obsazení poměrně stejnorodé zvukové barvy, u něhož používáme spíše pojmu sazba. Instrumentací v tomto případě budeme nazývat uchopení čtyř nástrojů jako čtyř různých jednotek zdroje zvuku, odlišených prostorově, barevně i co do tónového rozsahu. I tento parametr je u Vostřáka podřízen serializaci, jejímž smyslem je zrovnoprávnění všech čtyř nástrojů a jejich rovnoměrné využití. Seriálně je uspořádán počet vstupů jednotlivých nástrojů i jejich pořadí.

V příkladu 29 z části X vidíme toto pořadí nástrojů, (Vl1 = 1, Vl2 = 2, Vla = 3, Vcl = 4):

2	4	1	3
4	2	1	3
2	4	3	1
4	2	1	3
2	1	3	4
1	2	4	3
2	1	4	3
1	2	3	4

2 3 1 4

atd.

Kromě totožné 2. a 4. série, kde se autor dopustil chyby (v jednom případě má být 4 2 1 3), se až do vyčerpání všech 24 možných permutací nic neopakuje.

Příklad 28 z V. části ukazuje první čtyři série z následujících dvanácti:

1 3 2 4	1 4 3 2	1 2 4 3
2 3 4 1	2 4 3 1	2 1 3 4
3 4 1 2	3 2 1 4	3 1 4 2
4 2 1 3	4 1 2 3	4 3 2 1

Z možných 24 permutací si tentokrát autor vybírá jen 12. Jsou řazeny po čtyřech a uspořádány tak, že na prvním a posledním místě se i vertikálně vyčerpává série všech čtyř. Důvod je jednoznačný, na rozdíl od příkladu 29, kde čtveřice nástupů se těsně dotýkají, zde jsou od sebe odsazeny, takže první a poslední nástroj na sebe upoutává pozornost.

7. Metrum a tempo

Zběžný pohled do partitury stačí ke zjištění, že kromě několika míst zapsaných proporční notací (Příklad 25), nebo nepravidelně rytmitizovaných (Příklad 26), jde vesměs o hudbu metrickou, t.j. periodicky členěnou v čase. Ve srovnání s tvorbou 60. a první poloviny 70. let jde o podstatnou změnu kompozičního stylu. Tento posun má několik důvodů: Díky pravidelnému rytmiickému pulsu se do hudby vrací tempo, což umožňuje obohacení hudební formy o novou rovinu - tempový průběh. Kromě toho vzniká možnost využití kontrastů mezi hudbou metrickou a nemetrickou. Oběma typům kontrastů, metrickému i tempovému, Vostřák dodává promyšlenou dramaturgii uvnitř celkové formy díla.

Tomu, kdo si dal práci s důkladným pročtením této analýzy a ověřením v notách nicméně doporučuji ještě nezaujatý poslech díla bez partitury s odhlédnutím od výše uvedených poznatků. Zjistí, že skladba má svůj přirozený hudební spád, jako by byla psána jedním dechem. Nebezpečí analýz tohoto druhu totiž je, že mohou vyvolat dojem, že dílo je mrtvou strukturou vzniklou jako hříčka s tóny na notovém papíře. Prvek hravosti tu jistě je; je možné, že proces konstrukce, jehož účelem je determinovat hudební materiál do co největších

detailů, zachází někdy dále, než je pro identitu zvukového obrazu díla nutné. Toto je ovšem nezadatelné právo skladatele a není na nás abychom posuzovali potřebnost míry strukturovanosti díla, nebo její důvody.

Analýza IV. smyčcového kvartetu nám dala nahlédnout do Vostřákovy kompoziční dílny, jak se proměnila v průběhu sedmdesátých let. Dodekafonie tu stále vytváří tónový amalgam, v němž je rozpuštěno všech 12 tónů, zároveň však autor častěji nechává vystoupit melodické kontury tohoto materiálu a zdůrazňuje je opakováním. Tematičnost, o které v té době často hovoří, hledá prostřednictvím seriální metody, nikoli mimo ni. Tvarové principy jsou pro něj tři živly hudby, které je třeba nejdříve od sebe oddělit a potom propojit do jednolitého tvaru jako ve velkém alchymickém díle. Cílem všech těchto postupů je jistý estetický ideál: co největší vyváženost a plnost celkové formy při co největší rozmanitosti a členitosti detailů. Vostřákova mystická víra ve skrytý smysl dokonalé formy dané přísně řízenou konstrukcí není v rozporu, ale jde ruku v ruce s jeho estetickým citem.

Intervalové tóniny

Za Vostřákovým životním dílem je třeba vidět proces neustálého hledání a nacházení. Ani v posledním období života se jeho styl neustálil na kompozičním klišé, ale procházel od díla k dílu stále novými proměnami. Svědčí o tom i přijetí metody "intervalových tónin", která dodává jeho posledním opusům nečekaně nový kolorit. Rozhodující roli v tom sehrál písemný styk s Danielem Brožákem, z něhož vyšlo mnoho inovačních impulsů pro oba skladatele.

Daniel Brožák, houslista, skladatel a hudební teoretik žijící v emigraci, je jediným, koho můžeme v jistém smyslu považovat za Vostřákova žáka ve skladbě. Před svým odchodem do zahraničí se setkal s Vostřákem jen několikrát, od roku 1976 jejich kontakt probíhal jen formou korespondence, která trvala až do Vostřákovy smrti v roce 1985. Vostřákova role učitele se po několika letech z dopisů vytrácí a nastupuje výměna zkušeností mezi dvěma skladateli. Vzájemné ovlivnění přineslo oběma mnoho cenného: z Vostřákovy strany přicházely především podněty týkající se nejobecnějších zásad tvorby, její ideologie a etiky, náměty při řešení formálních problémů a otázky stylu. Silnou stránkou D. Brožáka byla teorie a systematika skladebné techniky.

V této oblasti Vostřák zpočátku necítil potřebu něco měnit. Jeho technika se ustálila na poměrně jednoduchém způsobu práce s materiálem. Ve zvláštní oblibě měl všintervalové řady, neboť se nejlépe hodily pro jeho koncepci tematizace dvanáctitónové metody. Všeintervalová řada má totiž jasné tvarové kontury, (zazní-li dva tóny, víme, ve kterém místě řady se nalézáme) poskytuje tak mnoho možností. *"Vytvářím melodii asi takto", píše Vostřák, "nejdříve hledám všintervalovou řadu která se mi líbí (cit) a odpovídá účelu, k němuž ji potřebuji (rozum). Hledám (vůle) pro ni rytmus, který se mi líbí (cit) a odpovídá účelu."*⁶¹

Vostřákovy inovační výboje se odehrávaly spíše v oblasti formy. Jestliže ve svých úvahách nepřestává volat po slyšitelném řádu v hudbě, který by nahradil tonalitu, nepředstavoval si tento řád v nějaké nové hierarchii tónového materiálu.

V roce 1977 je Brožák seznamuje se svým objevem intervalových tónin, což je metoda omezeného výběru intervalů. Z jedenácti intervalů Brožák bere v úvahu jen šest, neboť intervaly větší než zvětšená kvarta lze ztotožnit s jejich obraty: 1 = 11, 2 = 10, 3 = 9, 4 = 8, 5 = 7. Z nich tvoří skupiny tří intervalů, které nazývá intervalovými tóninami. Hudba

⁶¹ Dopis z 16.3.1981, pozůstalost, S 25, č.247

komponovaná nebo improvizovaná v intervalových tóninách používá jen těchto tří intervalů a jejich obrátů, čímž získává zvláštní charakter a barvu.

Intervalových tónin (dále i.t.) existuje dvacet:

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	3	3	3	4
2	2	2	2	3	3	3	4	4	5	3	3	4	4	5	5	4	4	5	5
3	4	5	6	4	5	6	5	6	6	4	5	6	5	6	6	5	6	6	6

Hrajeme-li například melodii v i.t. 1 2 3, to zn. omezující se na intervaly 1 2 3 9 10 11 ve směrech nahoru i dolu a pak náhle přejdeme do jiné tóniny, např. 4 5 6, tento přechod pocítujeme podobně jako modulaci v tonální hudbě. Zřejmě proto Brožák volil název intervalové tóniny (interval keys)

Vostřák zprvu na tyto podněty nerefletoval. "*Vaše hledání řádu naprosto schvaluji, i když Vaším i.t. dost dobře nerozumím. Ale to nevadí. Vyzkoušejte je a uvidíte, co přinesou. (...) Nejdůležitější je, aby řád, který naleznete, byl slyšitelný, což zároveň znamená formotvorný. Pro mne je slyšitelná idea, zvuk je jen nutným zlem, které ji má učinit slyšitelnou i pro jiné...*".⁶²

V další korespondenci se však o i.t. neustále živě zajímá a vybízí Brožáka, aby jim dodal systematickou podobu. O rok později již píše: "Teď, když jsem porozuměl, bez okolků prohlašuji, že Váš objev má asi takový význam, jako Schoenbergův objev 12-tónové řady."

"*Otázka je nyní taková: co je vnímatelnější? Čtyři formy řady, nebo i.t. s nekonečnou kombinací tří intervalů? Mně se zdá, že 12-tónová řada má blíže k bývalému tématu, kdežto i.t. skýtají větší svobodu. (...) Naproti tomu: užijete-li v i.t. intervalu, který tam nepatří, ucho to opravdu zaregistruje jako chybu; spletu-li se ve 12-tónové řadě, není to tak slyšet.*"⁶³ Vostřák v dopise slibuje, že se o využití i.t. pokusí ve vlastní skladbě. Přes upřímnou snahu se však s i.t. vnitřně neztotožnil natolik, aby byl schopen s nimi pracovat. A tak i v dalších skladbách setrvává u své všeintervalové řady.

K zásadnímu obratu došlo poté, co Brožák vypracoval pomocí počítače úplný seznam dvanáctitónových řad v jednotlivých i.t. (Interval Keys - Complete index of 12-tone

⁶² Dopis z 19.7.1977, pozůstalost, S 25, č.247

⁶³ Dopis z 29.5.1978, pozůstalost, S 25, č.247

rows). Ukázku z této práce viz Příklad 34. Vznikl tak systém spojující v sobě výhody intervalových tónin i dvanáctitónové řady. "*Je to prostě ohromné (...) už tímto objevem jste vstoupil do dějin hudby...*" ⁶⁴, reaguje Vostřák. Systém se ukázal být něčím, co v danou chvíli jakoby očekával a co potřeboval pro další rozvíjení své techniky.

Hlavní vymoženost, kterou Vostřák spatřoval v intervalových tóninách, byla jejich charakteristická barevnost. Již při práci na Symfonii (1981-82) pocíťoval nedostatek kontrastu mezi všeintervalovými řadami (každá z pěti vět je založena na jedné řadě), který musel kompenzovat kontrastem v instrumentaci, tvarových principech, rytmu, a pod. Dílo následující po Symfonii, Motýl světla (1983) pro basklarinet a klavír je již z větší části postaveno na intervalových tóninách.

Motýl světla spočívá v sedmi částech, z nichž pouze první a poslední (téma motýla) je vytvořena ze všeintervalové řady. Každá z prostředních pěti částí je založena na jedné intervalové tónině:

II. - 1 3 5	Complete index:	1 3 5 / 93.
III. - 1 2 6		1 2 6 / 10.
IV. - 1 4 5		1 4 5 / 10.
V. - 2 3 5		2 3 5 / 53.
VI. - 1 2 4		1 2 4 / 17.

Pro každou část si Vostřák vybral z Brožákova soupisu jednu dvanáctitónovou řadu založenou na i.t. Například v části III je to řada 1 2 6 / 10. (srov. Příklad 34), která zní: ⁶⁵

1 2 6 11 6 2 6 1 6 2 11 6

Vostřák použil jako základ rotaci jejího račího postupu:

6 1 6 2 6 11 6 2 1 6 11 2

Smyslem užití intervalových tónin v Motýlu světla je maximální barevné rozlišení jednotlivých částí skladby, které podle programu díla symbolizují prostředí a věci různých barev a tvarů. K tvarovým druhům a dalším parametrům tak přistupují i.t. jako jeden ze zdrojů kontrastu. Vostřák však při tom zřejmě nepocíťoval potřebu těsnějšího sepětí i.t. s ideou díla a

⁶⁴ Dopis z 29.6.1981, pozůstalost, S 25, č.247

⁶⁵ Každá řada uvedená ve výčtu zastupuje i svých 11 rotací a jejich retrográdních postupů.

jejich větší integrace s metodou tvarových principů. Proto po Krystalech (1983), v nichž si vyzkoušel možnosti jediné i.t. uplatněné pro celé dílo, přistupuje ke kompozici koncertu pro klavír a orchestr Vítězná perla (1984), v němž jsou tři použité intervalové tóniny důsledně přiřazeny k jednotlivým tvarovým druhům:

S - 1 2 5

K - 1 2 3

R - 2 3 4

Všude, kde jsou S K R traktovány samostatně, vyskytuje se tónový materiál jen z příslušné intervalové tóniny. Příklad 36.

Brožákův objev intervalových tónin měl pro Vostřákovu skladebnou techniku po Motýlu světla zcela převratný význam. Skladatel do značné míry opouští své pokusy s tematickým přístupem a vrací se k dodekafonickým operacím a rytmickým konstrukcím, neboť v intervalových tóninách cítí obrovský zdroj jednoty melodického materiálu. Nově započatý vývoj by pravděpodobně pokračoval směrem k velké syntéze všech vymožeností stylu pozdního období, kdyby nebyl náhle uzavřen skladatelovou smrtí.

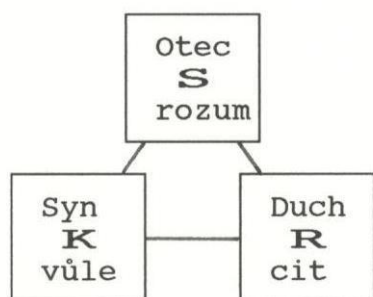
Idea a tvar

"Ideologie" Vostřákovy tvorby je její nejzajímavější, ale současně i nejméně proniknutelnou stránkou. K některým skladbám autor zanechal komentáře, které vypovídají o inspiračních zdrojích, jindy se musíme spokojit s dosti záhadnými názvy skladeb, případně se pokoušet něco vyčíst z dochovaných projektů. Vostřák se totiž od jisté doby rozhodl své jednotící ideje neprozrazovat, aby neposkytoval povrchním kritikům záminku k ironickým výpadům. Ke skladbám z posledního období Vostřákovy tvorby většinou existují autorské komentáře, které, přestože nebyly určeny k publikování, jsou dnes cenným klíčem k pochopení duchovního pozadí jeho tvorby (podstatné části některých předkládám v příloze). Dalším důležitým pramenem jsou dochované skici, projekty a poznámky autora. Nacházíme v nich nejen materiálové studie, tabulky tónových řad a grafické projekty (nesmírně cenné pro analýzu skladeb), ale i jakési ideové plány, které patřily zřejmě k první fázi kompozice a bez nichž by dnes dešifrování Vostřákových inspirací bylo těžkou hádankou. Jsou to různé poznámky, kresby a diagramy odrážející velmi abstraktní mystické úvahy od nichž se teprve odvíjí podoba vlastního projektu díla. Pro pochopení Vostřákovy tvůrčí metody i filosofie tvorby najdeme nejvíce cenných informací v korespondenci s Danielem Brožákem, kterému jako jedinému Vostřák písemně svěřoval své úvahy. Z jeho dopisů Brožákovi jsou vzaty citáty použité v této kapitole.

Jak jsme již poznali, ústředním pojmem Vostřákovy tvůrčí metody je "jednotící idea". Je to mimohudební představa, která nachází své symbolické zobrazení ve formě skladby. *"A pak, u mě je všechno jak víte symbolika, která mi určí způsob a používání materiálu. Naprosto rozhodující je pak u mě idea, která komponuje za mne. Dokud ji nemám, nebo ji nerozumím, nenapiši ani notu. Jak je mi jasná idea, skladba je již jakoby hotová. Idea mi dá formu, systém práce s tónovým materiálem, nástroje, prostě vše. Já vlastně nekomponuji, já vždy něco kouzlím ..."*⁶⁶ V posledním období Vostřákovy tvorby tato metoda nabývá nejdůslednější podobu - symbolika čísel a tvarů prorůstá formu skladby od proporcí celku, až po intervalové a rytmické vztahy uvnitř tónových sérií. Trojice tvarových principů S-K-R (statika, kinetika, rytmika) při tom nabývá zvláštního významu jako symbol Boží Trojice, nebo Boží rodiny. Statika je přisouzena Otci, kinetika Synovi a rytmika zastupuje někdy Ducha, jindy Matku. V těchto souvislostech tvarové principy figurují i na projektových skicích. Vazbu na tuto trojici má i analogie tří tvarových principů s třemi mohutnostmi lidské duše: R - cit (Matka), K - vůle (Syn), S - rozum (Otec). *"I když je to paradoxní, K pro mě*

⁶⁶ Dopis z 4.8.1979, pozůstalost, S 25, č.247

*kořesponduje s vůlí a R s citem. Rytmus je pořádařím duchem vší hudby a působí na cit (Matka). Melodie je vývojovým prvkem hudby a má vztah spíše k vůli, vůli k tomu, aby se - kromě držení tónu - vůbec něco v hudbě dělo (Syn - Děni - Vtělení). Harmonie (statika) je naprosto jasně Otec - vše zahrnující rozum. A zde máme hudební výklad Nejsvětější Trojice."*⁶⁷



Přiřazení rytmu k citu-duchu odpovídá Vostřákově názoru, ke kterému postupně dospěl koncem 70. let, že rytmus jako jediný hudební parametr se do jisté míry vzpírá seriální organizaci a vyžaduje, aby byl vytvářen intuitivně. "...je nutno rytmus vůbec organizovat? Je to přece duch hudby, a víme, že duch vane, kde chce, že je svobodný, volný, podřízen jenom citu..."⁶⁸

Symbolika Vostřákovy hudby má svůj velký vzor ve výtvarném umění, které zajímalo Vostřáka zejména ve všech podobách symbolismu, a to od středověku až po současnost - od stavitelů katedrál, kteří zašifrovali do jejich proporcí magická čísla, až po obrazy surrealistů s jejich enigmatickými jinotaji. Tento princip skrytých významů, které jsou v uměleckém díle jaksi "navíc", pod rovinou přímé estetické působnosti, se snažil přenést do hudby. V některých skladbách se přímo hlásí ke konkrétním výtvarným dílům. Krásná zahrada odkazuje na stejnojmenné dílo Maxe Ernsta s postavou ženy, ve které Vostřák vidí Matku Boží. V Parabole mu Kristovo podobenství připomněl obraz Hieronima Boscha. V názorech malíře Yvese Kleina našel Vostřák mnohé blízké svým vlastním: symbolika trojice základních barev v Kleinově monochromii (viz. příloha, text o Trias) nápadně kořesponduje s Vostřákovým uvažováním o tvarových principech a radikalismus děl jako je Trias nemá daleko k estetice kontrastů barevných ploch v malířství. Také zde jsou k dispozici v zásadě tři barvy: tři nástrojové skupiny (smyčce, dřeva, žestě), a tři tvarové principy (SKR). Symbolika

⁶⁷ Dopis z 24.10.77, pozůstalost, S 25, č.247

⁶⁸ Dopis z 4.12.1978, pozůstalost, S 25, č.247

barev v hudební analogii je také v Motýlu světla (motýl usedá na prostředí různých barev), a v Krystalech (12 drahokamů je charakterizováno mj. svými barvami, kterým odpovídá způsob "namíchání" SKR a nástrojových skupin). Kromě barev bychom u Vostřáka našli i příklady pro "zhudebnění" tvarů. Například klenba gotického kostela nachází svůj obraz v zužujícím se tónovém ambitu první části Katedrály, V Motýlu světla je to dvojí symetrie úvodního (a závěrečného) tématu motýla a pod.

Z výtvarného umění Vostřák převzal i kódování významů pomocí číselné symboliky. Čísla, která mají v židovsko-křesťanské mystické tradici své konkrétní významy se stávají základem formálního členění skladeb. Například číslo 9, které je číslem Matky Boží určilo devítidílné členění formy skladby Domina (Paní - Matka Boží). Číslo 12 prostupuje skladby Poslední večeře a Krystaly. Pyramidy hledí do věčnosti jsou založeny číslem 4, které je číslem člověka (ideou díla je zbožštění člověka - faraona). Mystická trojdílnost (Otec, Syn, Duch svatý) je zvláštním případem číselné symboliky. Už od Kantáty na text F. Kafky se ve skicách toto posvátné zdůvodnění třídílnosti průběžně vrací (Synchronia, Vítězná perla). V Trias trojice barev znamená tři mládence v peci ohnivé z Knihy Daniel, čtvrtá postava vzniklá smíšením všech tří barev je zjevením Krista, jakoby vytaveného z oněch tří.

Hovořit výhradně o symbolismu v případě Vostřákovy projektové metody by však bylo nepřesné. V mnoha případech jde spíše o způsob, jak prostě získat hudební materiál pomocí nějakých vnějších daností, jak vyloučit svévoli, jakýkoli volní akt z procesu tvorby, a to do všech důsledků. Takový záměr můžeme spatřovat například v charakterizaci drahokamů ve skladbě Krystaly. Jejich 12 částí odpovídá dvanácti drahokamům (které bývají přisuzovány dvanácti znamením zvěrokruhu). Jsou to: ametyst, hyacint, chrysopras, topaz, beryl, chrysolyt, sardonit, sardonix, smaragd, chalcedon, safír, jaspis. (Různé esoterické tradice se neshodují, pokud jde o jejich pořadí - není jasné čím je určeno Vostřákově seřazení.) Skladatel zvolil pouze jednu společnou intervalovou tóninu pro všechny části, ale 12 odlišných rytmických řad odvozených z jednodílnosti a dvojdílnosti krystalů, které určují převahu lichých nebo sudých čísel v rytmech. Kromě geometrických vlastností krystalů převádí do hudby i jejich vlastnosti optické, přičemž jednotlivým barvám přiřazuje tvarové druhy: S - modrá, K - žlutá, R - červená SK - zelená, KR - oranžová, SR - fialová. Každá z 12 částí díla má jeden centrální tón, který v ní nápadně převažuje.

Někdy si Vostřák vybírá velmi obecné ontologické principy, jejichž ztvárnění v hudbě má podobu největší možné abstrakce. Z čínské filosofie se například inspiroval ideou existence protikladných principů "jin" a "jan" a jejich smíření. Ve skladbě Polarita rozvíjí dvě

seriální témata, z nichž jedno odpovídá mužskému principu (+) a druhé ženskému (-).

Violoncello a klavír se po celou dobu doplňují a střídají role - obě témata zaznívají současně:

violoncello	+	+	+	+	-	+	-		
klavír	-	-	-	-	+	-	+		atd.

Chceme-li poznat Vostřákův světonázor a filosofické ideje jemu blízké, je nejlépe se seznámit s dílem indického filosofa Šrí Aurobinda Ghoše. Vostřákovi se několik jeho textů dostalo do ruky v samizdatových překladech, nebo v originálech, z nichž některé sám přeložil do češtiny. Aurobindo žil v letech 1872 - 1950, působil ve Francii, kde založil svůj ašram, a kde dodnes funguje největší komunita jeho přívrženců (Auroville). Aurobindovo učení je syntézou jógy a indické filosofie s moderním evropským myšlením. Neomezuje se jen na výklad o mystické zkušenosti a duchovním životě (který je nicméně centrem této filosofie), ale hledá také zásady pro praktický život v celé jeho bohatosti. Pro Vostřáka bylo nejvýznamnější seznámení s jeho knihou "Matka". Ústřední pojem této knihy, Matka, je u Aurobinda božská milost, která se projevuje ve čtyřech aspektech: Mahasváří - nejvyšší moudrost, Mahakalí - nejvyšší moc, Mahalakšmí - nejvyšší láska a krása a Mahasarasvátí - nejvyšší umění. Čtvrtá z nich má charakter *"tajuplné schopnosti vnikající k nejvnitřnějšímu vědění, k pečlivé práci a k tiché a jasné dokonalosti ve všech věcech"*.⁶⁹ Vostřáka zaujal tento výklad jistě proto, že v něm našel potvrzení svého intuitivního směřování k dokonalosti v umělecké práci. Ve skladbě, kterou nazval Mahasarasvátí Vostřák rozvinul princip užitý v Parabole, kde zní po celou dobu v prodlevě durový kvintakord. S důsledností, která odkazuje na důslednost Aurobindovy "Matky" je v této skladbě využito všech 12 kvintakordů (každý 3 krát). Posloupnost jejich základních tónů tvoří dvanáctitónovou řadu, z níž jsou vynecháním tří tónů kvintakordu odvozeny 9-tónové řady. (viz. Vostřákův text o Mahasarasvátí v příloze). Vzniklo tak jedno z jeho nejradikálnějších děl, vyčerpávající beze zbytku výstupy zvoleného konstrukčního principu. Vědom si esoteričnosti názvu, opatřil skladbu také alternativním, neutrálním názvem "Fair play" pod kterým byla premiérována.

Vostřákovy jednotící ideje mají různé podoby a jsou čerpány z různých oblastí (astrologie, mystika, malířství, filosofie, příroda), ale pro Vostřáka jsou to v podstatě projevy, varianty, symboly, části jediné nejvyšší všeobsahující ideje. *"Každá forma vytvořená naší*

⁶⁹ Šrí Aurobindo: Matka. Strojopis, překlad Z. Vostřáka, s. 10. Pozůstalost.

cestou bude svým způsobem jedinečná, ale každá bude svým způsobem hovořit o tomtéž, o Jednotě, o Podstatě, o Otci, o Základním tónu všeho (t.j. vesmíru)." ⁷⁰ Hodna "zhudebnění" je mu totiž pouze taková idea, která souvisí s onou nejvyšší. *"Idejí je mnoho (od subjektivního vyjádření pocitů, stavů, názorů, procesů až k nejvyšší Ideji, kterou je Bůh. Pro mne je jen jedna idea - idea proměny člověka v Boha ..."* ⁷¹. Estetika 18. a 19. století podle Vostřáka dala průchod vyjadřování subjektivních obsahů hudbou, čímž došlo k profanaci hudby - jednotící idea (sakrální) se téměř vytratila. Tento stav vedl k hektickému vynalézání stále nových technických prostředků a tím k porušení jednoty "inspirace a techniky" ⁷², účelu a prostředku z hlediska duchovna. Smyslem tvorby pravého umělce by mělo být znovunalézání této jednoty, neboť *"...teprve až nejvyšší jednotící idea (idea duchovní) posvěcuje každý vhodný nový prostředek..."* ⁷³ Zduchovnění tedy naznamená nějaké ustrnutí ve vývoji ani omezení výrazové mnohotvárnosti hudby. Vostřák to připomíná například v souvislosti s Katedrálou: *„Katedrála využívá všech druhů komediantství, aby byla krásná, zajímavá, zkrátka atraktivní, ale jen aby přilákala nebo ohromila věřící: kamenný oblouk, barevná okna, hudba, sochy, obrazy, i ty pitvorné chrliče jsou jí dobré, aby přilákala pozornost, ... ale podstatou katedrály je cesta k Bohu..."* ⁷⁴

V souvislosti s Vostřákovskou "ideologií" hudby se jistě vnucuje otázka: je mimohudební idea sdělením, obracejícím se k posluchači, nebo soukromou věcí tvůrce? O komunikaci s posluchačem prostřednictvím ideje díla se Vostřák zmiňuje často. *"...Avšak to, co může ihned a bez obtíží pojit skladatele a posluchače je právě jen jednotící idea a nikoli technické prostředky, na něž si musí teprve zvyknout"*. ⁷⁵ Toto spojení však Vostřák svou hudbou navozuje jen zčásti. Tam, kde se jedná o složitý způsob zašifrování ideje do struktury díla, nebo i její zamlčení, by muselo jít o komunikaci nevědomou, či snad dokonce mimosmyslovou. Spíše se však zdá, že sdělení není hlavním smyslem Vostřákových jednotících idejí. Jejich význam je třeba vidět v potřebě jednotícího principu, který skladatel při práci sleduje.

⁷⁰ 24.10.1977, pozůstalost.

⁷¹ Dopis z 25.11.1977, pozůstalost

⁷² pojmy viz Z. Vostřák: Teorie tvůrčího principu skladebného

⁷³ srov. Z. Vostřák: Historické marginálie, in Dokumenty, pozůstalost.

⁷⁴ Dopis z 8.-10.2.1980, pozůstalost.

⁷⁵ Z. Vostřák: Historické marginálie, in Dokumenty s. 40, pozůstalost.

Setkáváme se tu se zvláštním případem programnosti v hudbě. Podobně jako v prvním skladatelském období, kdy Vostřák tíhnul k narativnosti a obracel se proto ke scénickým útvarům, vrací se i v jeho Nové hudbě potřeba čehosi, co stojí za hudbou a skladatele vede. Tentokrát však nejde o "vyjádření" něčeho. Idea, zašifrovaná v partituru, vlastně ani není nutně určena k rozpoznání posluchačem. Je spíše soukromou věcí skladatele, dodává jeho práci vnitřní řád, směr, posiluje jeho rozhodování, posvěcuje výsledek. Požadovaným produktem je odosobněná, abstraktní hudba, podobající se strukturalistickému obrazu; sám autor se však v procesu tvorby neocitá v rovině takové abstrakce. Naopak, pohybuje se ve velmi poetickém světě, kde motýl světla usedá na různé předměty, z vířivých hlubin se rodí perla slunce a pod. Z toho všeho nabízí posluchači jen část - hudbu a název skladby. Posluchač je vyzván k osvobození své fantazie a prožití onoho dobrodružství z druhé strany.

Skladatelská estetika a etika

Naším úkolem není neustále opakovat, co člověk již učinil, nýbrž dospět k novým uskutečněním a netušeným mistrovstvím. Čas, duše a svět jsou naším pracovním polem - vize, naděje a tvůrčí imaginace naší hybnou silou - vůle, myšlenka a práce jsou našimi vše uskutečňujícími nástroji. Šrí Aurobindo

Máme-li stručně shrnout nejpodstatnější rysy Vostřákovy hudby, musíme zmínit na prvním místě jeho analytický přístup k hudebnímu materiálu. *"Skladba je skládáním toho, co bylo napřed rozloženo, odděleno: je syntézou toho co bylo analyzováno."*⁷⁶ Samo rozložení hudební materie na několik komponentů a jejich oddělené zpracování je postup, který více nebo méně uvědoměle provádí každý skladatel. Vostřákův osobní přínos je však v systematizování tohoto principu do podoby ucelené kompoziční metody a vztažení zásad serialismu na hlavní parametry hudby. Vostřák sám svůj nápad pojímal jako logické pokračování vývoje: *"Schönberg učinil 12 tónů na sobě nezávislými. Já jsem neudělal nic jiného než tento další krok: učinil jsem na sobě nezávislé tři hlavní komponenty hudby, totiž melodii, harmonii a rytmus."*⁷⁷ Lze si představit, že kdyby žil někde blíže k centrům západoevropské avantgardy, mohly se tyto myšlenky stát ve své době příspěvkem k teorii a praxi seriální hudby. Dnes však můžeme jen konstatovat že jeho metoda u jiných skladatelů nedosáhla ohlasu (snad s výjimkou D. Brožáka) a její význam je spíše v tom, že tvoří charakteristický styl Vostřákovy hudby.

Metoda tvarových principů, jak je vyjádřena ve své teoretické podobě, ale i v projektech skladeb, obsahuje také některé problematické aspekty a v mnohém zůstává poplatná své době. Serialistická zásada rovnoměrného vyčerpání všech daných prvků je tu zavedena pro organizaci tří hlavních parametrů hudby. Jejich kvantitativní rovnováha, zajišťující požadovanou "plnost hudby" však nemusí sama o sobě zaručit uspokojivý výsledek. Vždyť k umění ani nepatří absolutní rovnováha a symetrie, ale tíhnutí k jisté nestabilitě a excentričnosti. Zajímavé je, že sám Vostřák to svými nejlepšími díly potvrzuje. Například Krásná zahrádka, jedna z jeho nejzajímavějších skladeb, je založena na naprosté převaze statiky (občasné melodické vstupy v ní tuto převahu vyvažují nikoli kvantitativně, ale tím, že upoutávají svou osamoceností a výrazností). Ostatně případů skutečné rovnováhy mezi

⁷⁶ Dopis Brožákovi z 19.7.1977, pozůstalost.

⁷⁷ Tamtéž, 19.7.1977

SKR je ve Vostřákových skladbách velmi málo. Jde o jednu z těch zásad, které si skladatelé někdy vytvářejí, aby je sami porušovali.

Hudbu Zbyňka Vostřáka je třeba posuzovat ve stylovém kontextu tzv. Nové hudby. Vostřák původně akceptoval všechny její hlavní znaky, kterými se radikálně odlišovala od tradice: diskontinuitu hudebního proudu, rytmickou roztržitost i to co sám nazýval "netematickou kompozicí". V průběhu času, když krystalizovala jeho vlastní poetika, se postupně odpoutává v mnoha aspektech od tohoto přísného stylového kánonu. Na přelomu osmdesátých let dokonce dospívá k přehodnocení některých tezí ze svých "Kapitol z hudební poetiky" o kterých říká: "*Byly to spíše teoretické paralely a byly myšleny pro netematické komponování. V tehdejší nadšení z rozbití všeho starého mě ani ve snu nenapadlo, že by bylo možné vrátit se k tematickému komponování. Všechno bylo myšleno spíše pro aleatorní způsob práce.*"⁷⁸ Návrat, o kterém je tu zmínka, není tentokrát reakcí na nějaký světový trend. Vostřák byl sice samozřejmě informován o postmoderních tendencích a neoromantických proudech v západní hudbě 70. a 80. let. Jeho "návraty" však měly spíše jiný charakter - byly vyrovnáváním extrémů a překonáváním dogmat a radikalismů, což vyplynulo z vnitřní potřeby provázející věk umělecké zralosti.

Seriální organizace rytmu je jednou z technik, kterou z části opouští ve prospěch improvizální rytmy. "*Přestože rytmus je podstatou hudby, nějak se vymyká organizaci. Zůstává svůj, svobodný, je to hudba sama.*"⁷⁹ "Vztah melodie k rytmu a naopak je tajemný vztah. Zde se dotýkáme kořenů veškeré hudby. A odvážil bych se říci, že cit pro tento vztah je právě to, co dělá mistra mistrem."⁸⁰

K některým estetickým zásadám Nové hudby se sice slovně hlásí i později, ale svými skladbami je do značné míry popírá. Jednou z nich je i zmíněný požadavek diskontinuity. "*Jde mi o diskontinuitu hudebního průběhu, aby hudba tvořila kouli a ne přímku.*"⁸¹ Mnoha výroky se také přibližuje stockhausenovské teorii momentové formy. "*...to co posloucháme je právě jenom detail, ono teď, ono tak dlouho, kam až jsem schopen zachytit souvislost...*"⁸² Záměrné rozbití hudebního proudu na jednotlivé momenty znamená přenesení důrazu z výstavby celku na mikroformu, navedení pozornosti posluchače k hudebnímu detailu. To však není zcela Vostřákovův případ. Naopak lze říci, že metoda práce s kontrasty a

⁷⁸ Tamtéž, 16.3.1981

⁷⁹ Tamtéž, 4.12.1978

⁸⁰ Tamtéž, 29.6.1981

⁸¹ Tamtéž, 25.11.1977

⁸² Tamtéž, 4.12.1978

doplňováním SKR právě zajišťuje jistý druh kontinuity hudebního průběhu, neboť orientuje poslech na větší formální celky a zákonitosti v jejich řazení.

Zbyněk Vostřák představuje v České hudbě vzácný konstruktivistický skladatelský typ, jaký u nás bývá tradičně podezírán z jakéhosi podvádění a kritizován z pozice "spontánního muzikantství". Za prosazení svého pojetí umění se postavil celou svou uměleckou autoritou, když se zřekl své úspěšné jevištní tvorby z padesátých let (kterou ostatně osvědčil dostatečně schopnost spontánního hudebního projevu) a celým svým příštím dílem manifestoval trvalost své nové orientace. Někdo by mohl přesto položit otázku: není jeho rozhodnutí pro skladebný konstruktivismus projevem úbytku tvůrčích sil, nedostatku důvěry ve vlastní invenci, hudebnost?

Ve Vostřákově pojetí je "hudebnost" cosi jako schopnost improvizační imitace existujícího stylu. Chceme-li přijít na něco nového, musíme opustit tuto "muzikalitu" a zkoumat možnosti nové skladebné techniky. Permanentní vynalézání nových postupů a tabuizace "tradice" v jejích hlavních attributech bylo jedním ze samozřejmých imperativů ideologie modernismu a avantgardy, kterou Vostřák v 60. letech vstřebal do svého uvažování. Jeho konstruktivismus má tedy zčásti své důvody v úsilí o inovace a vědomí nebezpečí konvence a klišé, které se skrývá v tvůrčí spontaneitě.⁸³

Kromě těchto důvodů estetických a stylových, má Vostřákův konstruktivismus i zdroje hlubší, které pochopíme, přistoupíme-li na jeho platformu jisté filosofie dějin hudby. Vostřák měl totiž svým myšlením blízko ke konzervativní filosofii. Jak víme, v 19. století například nespátroval jeden z vrcholů dějin, ale století úpadkové subjektivistické estetiky a prohlubujícího se škodlivého antropocentrismu. Podle jeho přesvědčení obsahem skutečného umění by mělo být "božské", nikoli "lidské". Potom ovšem role skladatele je ve zprostředkování, nikoli v sebevyjádření. A ono zprostředkování může nastat, je-li exprese potlačena na nejmenší možnou míru. Eliminovat sám sebe v procesu tvorby a stát se "médiem" - toho lze dosáhnout dvojím způsobem: buď navozením si stavu extáze a

⁸³ O cílevědomém potlačení vlastní "muzikálnosti" se zmiňuje v dopisech: *"Byl jsem kdysi velmi `muzikální`, dnes už patrně takový nejsem a proto mám naději, že přijdu na něco nového. Paradoxně přílišná muzikálnost může být na překážku pro skladatelskou činnost."* (19. 7. 77) *"Píšete o hudebnosti. Ano, musel jsem ji na čas jaksí ztratit, musel jsem ji obětovat, abych na oplátku dostal novou hudebnost, která je si vědoma odpovědnosti a cíle. Dnes prosím o milost, tenkrát jsem neprosil. Ale stejně jsem ji dostával, jenže jsem o tom nevěděl. Kdybych ji byl (ze svého lidského hlediska) neobětoval, neměl bych patrně dnes žádnou."* (2.4.1978)

uvolněním tvořivých automatismů podvědomí, nebo naopak přísnou racionální kontrolou a respektováním nějaké vnější zákonitosti (může jí být i náhoda). Vostřák v souhlasu se svým založením volil druhou cestu. Důsledné sledování konstrukčního principu mu slouží k odfiltrování všeho subjektivního, jednotící idea, ze které princip vyrůstá, pak zajišťuje tajemné spojení s duchovním světem.

Víme, že hudebnímu citu Vostřák ponechává stále značný prostor v rovině výběru z určitého množství možností, které získává konstrukcí.⁸⁴ Avšak, jak jsme poznali, ani tato estetická soudnost ani nová skladebná technika tu nemá být prostředkem k dosažení výrazu. Hudba je abstraktní umění čistých forem. Výraz ostatně je možný jen v nějakém ustáleném hudebním "langage", který vždy souvisí s nějakou tradicí a tradici dnes nelze obnovovat ani nově vytvářet: *"Čas se nachýlil, zkracuje se a je ho namále. Každý skladatel je dnes originálem, ba každé dílo - je-li dílo hodné toho slova - je originálem, který ani on sám nemůže kopírovat, nemůže v něm dál pokračovat. Pro každou skladbu je dnes nutno najít vlastní systém a zákonitost."*⁸⁵

Tento koncept hudby rezignující na výraz má kromě esteticko-filosofických důvodů také důvody osobní. *Vostřák si přímo zakazuje, aby hudba odrážela jeho životní osudy, city, postoje. "...já se urputně snažím nedávat do hudby své já, já se od ní jaksí distancuji, já ji z dálky jen režírui, aranžuji. (...) nepřipusťte, aby váš život, vaše životní osudy, měly vliv na vaši tvorbu..."*⁸⁶ Tato distance mezi životem a uměním u Vostřáka vychází do značné míry z potřeby posílení vědomí smyslu tvorby v podmínkách umělecké izolace, ve které skladatel prožil posledních 15 let svého života. Víra v mystický význam tvůrčí činnosti nabízí jistou formu úniku. Tvorba je jako sen, budování ideálního harmonického světa, který je negativním zrcadlem nevlídné vnější reality. *"Komponuji pravý opak toho co prožívám..."*⁸⁷ V případě Vostřáka se tento ideální hudební svět samozřejmě neprojevuje hédonickou zvukovostí, ale spíše existencí řádu, vyvážených proporcí, dokonalosti.

Autor tedy eliminuje v díle své já, chce být pouze prostředníkem mezi dvěma světy. Na začátku sice stojí jeho jednotící idea, ze které všechno vychází, ale ani ta nakonec

⁸⁴ "...i když po stránce strukturování používám racionalistických metod (rytmické permutace a pod.), přesto mám při práci ještě spoustu možností svobodné volby, zkrátka mnoho mísa pro cit. Jsem tomu opravdu rád, i když to chce velkou opatrnost vystříhat se konvencí. Stálá esteticko-stylová korekce je nutná..." (Dopis z 18.11.1981)

⁸⁵ Dopis z 4.8.1979

⁸⁶ Dopis z 8-10.2.1980

⁸⁷ Tamtéž.

nepatří svému autorovi. Každý "nápad" je "*zákon propůjčený nám z jiných sfér*"⁸⁸ Také idea je něčím, co se dostává. I v rovině inspirace jde o potlačení svévole, jakéhokoli volního aktu či osobní výpovědi a nastolení stavu nutnosti - skladba je vlastně dána, skladatel ji jen realizuje, řemeslně ztvárňuje, hledá její jakoby preexistující tvar.

Na první pohled se může jevit Vostřákův koncept hudby jako plný rozporů. Bylo řečeno, že skladatel se staví do role méně důležitého článku v procesu uměleckého díla, které jako by existovalo již před ním, posluchač je na tom podobně s jeho nemožností proniknout bezezbytku ideu ani formu díla, a nakonec ani znějící hudba jako by nebyla tím nejdůležitějším, je jen "*nutným zlem, aby idea vešla ve zjevnost*"⁸⁹. Není tu umělecký egocentrismus, kult tvůrce, není tu podbízění se posluchači s jeho návyky, není tu nakonec ani fetišismus uměleckého díla či skladebné techniky. Co je tedy tím nejpodstatnějším?

V hudbě 2. pol. našeho století se v jejím převratném vývoji setkáváme také s narušením vztahů uvnitř trojúhelníku skladatel - dílo - posluchač, přenesením akcentu jednou na osobu skladatele, jindy na dílo samé. V případě Zbyňka Vostřáka je důraz položen zcela mimo tuto triádu. Totiž na činnost, kompoziční práci samu, její dokonalost, důslednost, poctivost. Ta je totiž tím jediným, co je skutečně v moci skladatele, co může a musí ovlivnit a zvládnout jako svůj úkol bezezbytku; naopak o problém recepce by se podle Vostřáka autor neměl příliš starat. Otázka po smyslu umělecké tvorby není položena utilitárně (proč, komu skladatel slouží), ale eticky (jak, s jakou opravdovostí, pílí, pokorou). Přesvědčení, že výsledek si svého adresáta najde, je samozřejmostí. "*Teprve má-li skladatel v sobě pravdu a má-li posluchač v sobě tutéž pravdu ("Dvě ohniska"), vstoupí pravda ve zjevnost a začne působit (...)*" avšak: "*Nedojde-li ke splnění všech zmíněných podmínek, hudba sice rovněž působí, ale zapisuje se v jiných sférách a přijímají ji jiné bytosti než my lidé...*"⁹⁰

⁸⁸ Dopis z 2.3.1981

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Dopis z 1.11.1976

Bibliografie

- HERZOG, Eduard. Analýzy komorních skladeb Z. Vostřáka, (Kontrasty, Rekolekce, Tři eseje, Afekty, Elementy, Synchronia, Kosmogonia, Kyvadlo času, Tao, Sextant), německy, rukopis, Dokumenty s. 131 - 141, v pozůstalosti.
- HERZOG, Eduard. Avantgarde aus der Tschechoslovakei, programový sešit Donaueschinger Musiktage für Zeitgenossische Tonkunst 1968.
- HERZOG, Eduard. Hudební forma v dnešní tvorbě Zbyňka Vostřáka, (Elementy, Synchronia, Trigonum), sborník Pražské skupiny Nové hudby, s. 15 - 20.
- HERZOG, Eduard. Metahudba - Telepatie - Tři sonety ze Shakespearea, sleeve-note k "Portrétní desce ke skladatelovým padesátinám", Supraphon 1971.
- HERZOG, Eduard. Three Sonets from Shakespeare, (analýza), Slovenská hudba 1966, 1, s. 34.
- HERZOG, Eduard. Three Sonets from Shakespeare, úvodní text k partitūře, SHV 1966.
- HERZOG, Eduard. Ve studiu i na pódiu skladatel, Supraphonrevue, 71, 3.1.1971.
- HERZOG, Eduard. Zrození měsíce, sleeve-note ke gramofonové desce Supraphonu, 1968.
- HAVLÍK, Jaromír. Z. Vostřák - Parabola, kritika, Hudební rozhledy 1981, s. 193.
- HOLZKNECHT, Václav. Pohledy na soudobou hudbu (Elementy), Hudební rozhledy 1966, s. 80.
- KOFRONĚ, Petr. Třináct analýz. Praha, H&H, 1993, ISBN 80-85787-44-X
- LAJNEROVÁ, Markéta. Počátky Nové hudby v Čechách: Musica viva pragensis a její kmenoví autoři. diplomová práce, FF UK v Praze, Ústav hudební vědy.
- LÉBL, Vladimír. Hudební divadlo Zbyňka Vostřáka, sleeve-note ke gramof. desce Rozbitý džbán, Supraphon, 1967.
- LÉBL, Vladimír. Česká musica nova: Historické předpoklady a sociologie jevu. přednáška z r. 1983, vyšlo v anglickém překladu jako Czech Musica Nova: Historical Background and Sociology of the Phenomenon. in: Czech Music Quarterly, 2, 2005, s. 15–17.
- LÉBL, Vladimír. Nová hudba včera a dnes, sborník Pražské skupiny Nové hudby, Reduta 1966 - 67, s. 5 - 12.
- LÉBL, V., MOKRÝ, L.: O Současném stavu nových skladebných směrů u nás, sborník Nové cesty hudby, SHV, Praha: 1964, s. 11 - 30.
- LÉBL, Vladimír. Pražská skupina Nové hudby, Konfrontace 4, 1970, s. 25 - 39.
- NOVOTNÝ, Jan. Studia elektroakustické hudby v ČSSR, přehled a vývoj do roku 1978. diplomová práce, Praha: 1980, FF UK, Ústav hudební vědy.
- PANDULA, Dušan. Kdo je kdo - Zbyněk Vostřák, Estetická výchova 1965 - 66, 4, s. 163 - 166.
- PANDULA, Dušan. Zbyněk Vostřák - ein tschechischer Komponist der Avantgarde, Das orchester 1976, 11, 716.
- PODGORNÝ, Oleg.: Zbyněk Vostřák - Hieroglyfy (kritika), Hudební rozhledy 1982, s. 193 - 195.
- PUDLÁK, Miroslav. *Zbyněk Vostřák: idea a tvar v hudbě*. Praha: H & H, 1998. ISBN 80-86022-24-2.
- PUDLÁK, Miroslav. Pozůstalost Zbyňka Vostřáka v Národním muzeu - Českém muzeu hudby v Praze. Opus musicum 48, 2016, č. 6, s. 36-50
- PUDLÁK, Miroslav. Česká hudební avantgarda – in Národní 3, 2008, č.2, AVČR, Praha
- PUDLÁK, Miroslav. Zbyněk Vostřák: (10Th June 1920-4th August 1985) Czech Music, January 2005, Hudební

informační středisko, Praha

PUDLÁK, Miroslav. Zbyněk Vostřák. Slovníkové heslo v *Komponisten der Gegenwart*. Edition Text und Kritik, Köln

RŮŽIČKA, P.: *Musika viva pragensis* (kritika), *Hudební rozhledy* 1965, 283.

RYBÁŘ, Jan. *Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století*. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-904506-6-0.

SKÁLA, Pavel. Zbyněk Vostřák - Variace pro orchestr (Katedrála), (kritika). *Hudební rozhledy* 1982, 193 - 195.

ŠTĚPÁNEK, Vladimír.: *Musica viva pragensis*, (kritika), *Hudební rozhledy* 1967, 116.

VOSTŘÁK, Zbyněk. Wagner, L.: Bach a současnost, in *Dokumenty*, s. 27 - 34.

VOSTŘÁK, Zbyněk. *Dokumenty 1961 - 1971*, (vlastní texty, studie a analýzy druhých, hlasy kritiky), rukopisný sborník, Národní muzeum - České muzeum hudby, pozůstalost Z. Vostřáka, svazek 24, č. 246 (předběžné číslování)

VOSTŘÁK, Zbyněk. Zamazal, V., Lébl.: Dvě ohniska, *Konfrontace* 4, 1970, s. 32 - 44.

VOSTŘÁK, Zbyněk. Historické marginálie, 1966 - 1973, in *Dokumenty 1961 - 1971*, v pozůstalosti

VOSTŘÁK, Zbyněk. Kantáta, programový sešit *Týdne nové tvorby* 1968.

VOSTŘÁK, Zbyněk. Kapitoly z hudební poetiky, in: *Konfrontace* 1, Praha: SČS – Supraphon, 1969, s. 6 - 13.

VOSTŘÁK, Zbyněk. K historii rozbitého džbanu, *Gramofonový klub*, květen - červen 1966, s. 14.

VOSTŘÁK, Zbyněk. Kyvadlo času, programový sešit *Týdne nové tvorby* 1969.

VOSTŘÁK, Zbyněk. Můj vztah k Honeggerovi a Stravinskému, sborník Debussy, Szymanowski, Honegger, Stravinskij a současná česká hudba, SHV, Praha, 1963.

VOSTŘÁK, Zbyněk. Neue Musik in der ČSSR - Gespräch mit Z. Vostřák, *Die Welt*, 18.12.1968.

VOSTŘÁK, Zbyněk. Proč vznikla Viktorka, *Hudební novinky*, SNKLHU, říjen - prosinec 1956, s. 5.

VOSTŘÁK, Zbyněk. Skladatelé a interpreti o kritice - odpovědi na anketu, *Slovenská hudba*, 1966, 10, 442.

VOSTŘÁK, Zbyněk. Sněhurka, *Hudební rozhledy* 1961, s. 707.

VOSTŘÁK, Zbyněk. Tajemství elipsy, programový sešit *Týdne nové tvorby* 1971.

VOSTŘÁK, Zbyněk. *Teorie tvůrčího principu skladebného*, in: *Sborník Pražské skupiny Nové hudby*, Praha: Reduta, 1971

VOSTŘÁK, Zbyněk. Tři sonety ze Shakespearea, *Hudební novinky*, červen 1966, s. 75.

VOSTŘÁK, Zbyněk. Zrození měsíce, programový sešit *Týdne nové tvorby* 1967.

Přehled díla Zbyňka Vostřáka

zkratky:

ČRo - Československý rozhlas

ČHF – Český hudební fond

DU - Dům umělců

FOK - Orchester hl. města prahy FOK

MVP - Musica viva pragensis

Prem. - premiéra

SHV - Státní hudební vydavatelství

SČSKU - Svaz českých skladatelů a koncertních umělců

SOČR - Symfonický orchestr ČR

TNT - Týden nové tvorby

UE - Universal Edition

WDR - Westdeutsche Rundfunk

1. Skladby s opusovými čísly

Op. 1. *Kratičké sny*, 1937, tři písně na slova Fráni Šrámka, pro hlas a klavír nebo orchestr (instrumentováno 1938),

Části: 1) Vít, 2) Velikonoce, 3) Kratičkový sen o domečku

Prem. 27.1.1938, ČRo, Marie Pixová, Oldřich Křeba

Věnováno Jindřichu Bubeníčkovi

3111-4000-celesta-arp-archi

Op. 2. *Dvě Písně*, 1937, pro vyšší hlas a klavír nebo orchestr (instrumentováno 1938)

Části: 1) Svit lásky (Petr Křička), 2) Hloupý Honza (Fráňa Šrámek)

Prem: březen 1940, ČHS, Gustav Opočenský, autor;

22,ci,22-4-100-timp-arp-archi

Op. 3. *Dvě intimní písně*, 1938-39, pro nižší hlas a klavír

Části: 1) Olše (Antonín Sova), 2) S onoho břehu (Petr Kříčka),

Nakladatel: Fr. Kudelík - Praha 1945

Prem.: březen 1940, ČHS, Milka Pacovská, autor

Rukopis je v archivu ČRo

Op. 4. *Český slavnostní pochod*, 1939, pro orchestr a sbor

Prem.: 26.1.1942, ČRo, dir. V. Smetáček

pic222A2-4-43- 3perc.-archi

Op. 5. *Serenáda in G*, 1940, pro orchestr

Části: 1) Preludium, 2) Polka, 3) Nokturno, 4) Pochod

Prem: 3.2.1942, ARS - Spolek mladých umělců, FOK, dir. J. Bubeníček

Natočeno Moravskou filharmonií pro ČRo Olomouc 16 a 17 června 1969, dir. Miloš Konvalinka

2222-2-000- timp-arp-archi

Op. 6. *Pražská ouvertura*, 1941, pro orchestr

Prem: 2.2.1944, ČRo, O. Pařík

Původní název: Pražské jaro

Věnováno Pavlu Dědečkovi

pic22ci2A2-4-331-timp-perc. ,celesta,arp-archi

Op.7. *Balada rajská*, 1942, pro nižší hlas a orchestr na slova Jana Nerudy

Prem. 15.11.1943, Eva Marková, Malý rozhl. orchestr, I. Krejčí

222(A)2-2-2-- timp, trgl., cel. arp

Op. 8. *Jaro sbohem*, 1942, tři písně na slova Jaroslav Seiferta, pro soprán a klavír

Části: 1) U pražské Lorety, 2) Valdštejská zahrada, 3) Mařatkův "Polibek"

Prem. 27.4.1943, Umělecká beseda, Gabriela Najmanová, autor

Op. 9 *Kde je máma?*, 1946, balada na slova J.V.Sládka, pro soprán a klavír

Prem. 2.3.1948, Přítomnost, G. Najmanová, V. Jiráček

Op. 10. *Petrklíče*, 1944-45, balet o 2 jednáních (8 obrazech), pro orchestr

Libreto: Gabriela Najmanová podle báchorky Svatopluka Čecha

neprovedeno

1pic2ci2bcl1-4-3-timp, arp, archi

Op. 11. *Dva kusy pro klarinet a klavír*, 1946,

Vyšlo ve sborníku „Repertoire dechových nástrojů“, SHV Praha 1962

Prem. 17.2.1947, ČRo, F. Zítek, V. Řepková

Op. 12. *Rohovín čtverrohý*, 1948, komická opera o 1 dějství

Libreto: Josef Bachtík podle V.K.Klicpery Nakladatel: klav. výtah DILIA 1954

2222-2-2-- bicí, kytara, archi

Prem. 3.7.1949, Olomouc, dir. I.Krejčí, rež. F. Pujman

Op. 13. *Filosofská historie*, 1949, balet o 3 obrazech,

Libreto Jan Rey

Nakladatel: klav. výtah DILIA 1950

Prem. 9.7.1947, Smetanovo divadlo, balet ND, dir. K. Nedbal, choreografie S. Machov

Op. 14. *Suita z baletu Filosofská historie*, 1949, pro orchestr,

6 částí, části 3,5,6 vydány pod názvem "Filosofská historie - Tři tance z baletu", ČHF 1961

Prem. 26.8.1949, ČRo, dir. autor

Op. 15. *Viktorka*, 1950, pro orchestr, taneční balada o 4 obrazech

Libreto Jan Rey podle B. Němcové

Nakladatel: klav. výtah DILIA, SNKLHU 1956

Prem. 30.6.1950, ND, dir. J. Bubeníček, choreografie S. Machov

Op. 16. *Suita z taneční balady Viktorka* 1950,

revize 1958

neprovedeno

Op. 17. *Dětské sbory*, 1951, na slova Jana Hostáně

Části: 1) Myslivec, 2) Veverka, 3) O hodné myšce, 4) Krahulík, 5) Muzikant

Rozmnoženo ČF, je v archivu ČRo

Prem. 15.3.1963, Dům umělců, Kühnův dětský sbor, M. Kühnová

Op. 18. *Kutnohorští havíři (Králov mincmistr)*, 1951-53, opera o 4 dějstvích,

Libreto: Josef Bachtík podle J.K.Tyla

Nakladatel: klav. výtah DILIA 1953

Prem. 25.2.1955, Smetanovo divadlo, dir. autor, rež. H. Thein

Op. 19. *Polková suita*, 1954, pro orchestr, 4 části

Prem. 1958, Krušnohorský symf. orchestr Teplice, dir. B. Berka

Op. 20. *Sněhurka*, 1955, balet o 7 obrazech, pro orchestr

Libreto: Jan Rey

Nakladatel: DILIA,

Prem. 17.5.1958, St. divadlo v Karlíně, dir. autor, choreografie J.Němeček

Op. 21. *Žalmy*, 1956, pro bas a klavír nebo varhany

7 částí

Prem. 28.9.1956, Chrám sv. Antonína, K. Berman,

Op. 22. *Sněhurka - suita z baletu*, 1956, pro orchestr

Nakladatel: Panton 1959 (studijní partitura), ČHF 1960

Prem. 11.1.1957, Divadlo v Teplicích, Krušnohorský symf. orchestr Teplice, dir. autor

23. *Pražské nokturno*, 1957-58, opera o 6 obrazech,

Libreto: Jan Wenig podle povídky Fr. Kubky

Nakladatel: klav. výtah DILIA

Prem. 20.2.1960, divadlo Zd. Nejedlého, Ústí n.L., dir. J. Bartl, rež. Karel Jernek

24. *Pražské nokturno* - hudba z opery, 1960, pro orchestr

6 částí

Prem. 11.12.1961, ČRo, dir autor.

25. *Rozbitý džbán*, 1960-61, komická opera o 2 dílech

Libreto: Karel Jernek podle Heinricha von Kleista

Nakladatel: DILIA

Nahráno pro ČRo, duben 1962, nahrávka se členy SOČR a ND, dir. autor

Prem. 9.11.1963 Operní studio AMU v Disku, dir. A. Šídlo, rež. C. Balad'ová

26. *Do usínání*, 1961, cyklus písní pro soprán a klavír na slova F. Halase,

Části: 1) Poučení otcovské, 2) Poučení synovské, 3) Jak to kdo vidí, 4) Před usnutím, 5) Stínohry

Prem. 11.12.1962, Divadlo hudby v Praze, R. Kohoutová, F. Ruml

27. *Kontrasty*, 1961, pro smyčcové kvarteto

Prem. 24.2.1962, Městská knihovna v Praze, Novákovo kvarteto

28. *Krystalizace*, 1962, pro 12 dechových nástrojů

fl,ob,c.i.,cl,fg,cf,2cor,2tr,2tbn

Prem. 28.10.1962, Divadlo na Zábřadlí, Komorní harmonie, L. Pešek

29. *Dva japonské madrigaly*, 1962, pro ženský sbor, na slova Renáty Pandulové

Části: 1) Čeká, 2) Gembaku no ko

Rozmnoženo ČRo

Prem. 28.1.1964, ČRo, Kühnův sbor

30. *Rekolekce*, 1962, pro housle solo

Prem. 1.4.1963, KD U kaštanu, D. Pandula

31. *Tři eseje*, 1962, pro klavír

3. esej vyšla ve sborníku Neue tschechoslovakische Klaviermusik, Gerig Verlag, Köln

Prem. 6.4.1963, Malý sál DU, koncert MVP, Arnošt Wilde

32. *Afekty*, 1963, improvizace pro 7 nástrojů,

fl,cl,fg,pno,vl,vla,vcl

Nakladatel: Panton 1967

Prem. 9.10.1963, Wien, Wiener Konzerthausgesellschaft, Zyklus VII Moderne Musik, MVP,
dir. autor

33. *Three Sonnets from Shakespeare*, 1963, pro bas a komorní orchestr

Části: 1) In the old age, 2) The expense of spirit, 3) Not marble

Nakladatel: SHV - Gerig, Köln 1966

Prem. 16.1.1965, RAI, Napoli, Orchestra Alessandro Scarlatti

34. *Kantáta na text Franze Kafky (Před zákonem)*, 1964, pro smíšený sbor, dechové a bicí
nástroje

Nakladatel: Supraphon - UE Wien 1968

Prem. 19.-24.9.1966, nahrávka pro ČRo, MVP, autor

35. *Elementy*, 1964, pro smyčcové kvarteto,

Nakladatel: SHV 1967

Prem. 15.12.1965, DU, Novákovo kvarteto

36. *Trigonum*, 1965, pro housle, hoboj a klavír

Prem. 12.3.1965, Klub kultury Na příkopech, B. Purger, K. Langer, A. Wilde

37. *Synchronia*, 1965,

cl, fg, pno, arpa, vl, vcl

Prem. 14.11.1965, Divadlo Na zábradlí, MVP

38. *Kosmogonia*, 1965, pro smyčcové kvarteto

Prem. 7.11.1967. Linz, Neue Galerie, Arkadenhof des linzer Landhauses, Novákovo kvarteto

39. *Zrození Měsíce*, 1966, pro orchestr

Nakladatel: SHV 1967

Prem. 8.3.1967, TNT, DU, FOK, J. Stárek

1111-1-111-2perc-12 963

40. *Kyvadlo času*, 1966-67, pro violoncello, 4 nástrojové skupiny a el. varhany

Nakladatel: UE Wien pod názvem "Pendel der Zeit"

Prem. 19.10.1968, Donaueschinger Musiktage 1968, MVP, violoncello Jan Širc, dir. autor
1111-1-110- perc-1110, elektr. varhany

41. *Tao*, 1967, 12 listů pro 9 hráčů

fl,ob,cl,fg,vl,vla,vcl,cb,perc.

Nakladatel: UE Wien 1972

Prem. 16.3.1968, WDR Köln, MVP, autor

42. *Sextant*, 1969, pro dechové kvinteto

Prem. 16.4.1970, rozhlasové studio v Plzni, MVP

43. *Metahudba*, 1968, pro orchestr

Nakladatel: Supraphon - Bärenreiter, Kassel 1970

Prem. 2.3.1970, DU, TNT, SOČR, autor

44. *Tajemství elipsy* 1970, pro orchastr

Prem. 5.3.1971, DU, TNT, SOČR, J. Hrnčír

3333-4-440-16 10 8 6, hluboký tam-tam

45. *Mozaika*, 1970-71, pro tři orchestrální skupiny

neprovedeno

Partitura pozůstává ze tří samostatných orchestrálních skupin - 1 vysoká, 2 střední 3 hluboká

1. 3fl, 3tr, perc-dřevěné, 6vl

2. 3cl, 3cor, perc-kovové, 6vcl

3. 3fg, 3tbn, perc-blanozvučné, 6cb

46. *Concomitances*, 1971, pro jednoho hráče na bicí a mgf pás

Prem. 4.4.1971, Royan, Festival International d'Art Contemporain

Elektroakustická složka je shodná se skladbou Sedm prahů (Tape Music č. 4)

47. *Proměna I*, 1972, pro komorní soubor a mgf pás,

Nakladatel: Casa musicale Sonzogno, Milano 1977

Prem. 15.-16.3.1973, nahrávka ve studiu FYSIO, MVP, autor

1111-1-000-1111 perc, pás

48. *Krásná zahradnice*, 1972-73, pro žest'ové kvinteto

Prem. 29.11.1974, Festival der Universität Tübingen, Blechbläser Ensemble Edward H. Tarr

49. *Tajný rybolov*, 1973, pro 4 nástrojové skupiny - obsazení určí dirigent

Prem. 1973 Frankfurt, Frankfurter Solisten, pod názven "Rudolf II"

50. *Kniha principů*, 1973, verbální partitura pro neurčený počet hráčů

Prem. 11.11.1974, část "Vnitřní tvář", D. Brožák - housle, P. Trnka - tuba, J. Ouředník - bicí, autor - xilofon;

Prem. 7.1.1975 části "Vnitřní tvář" a "Tabaula smaragdina" - nahrávka ve studiu Smetanova divadla

51. *Trias*, 1973-74, pro orchestr

neprovedeno

tři nástrojové skupiny, dřeva žestě a smyčce obsazené přibližně stejným počtem hráčů

doporučené obsazení: 3(pic,alt)3(ci)3(Es,Bcl)3(cfg) -4-440-6422

52. *Oběť svíce*, 1974, pro 3 nástrojové skupiny a 3 kruhové modulátory

Prem. 20.5.1981, Baden-Baden - SWF, Studio - Ensemble Stuttgart

1111-2-110-1111

53. *Pyramidy hledí do věčnosti*, 1975, pro orchestr

Prem: 21.10.2000, Studio Koncertowe Polkiego Radia, Krakow, Poland, Agon Orchestra

54. *Domina*, 1975-76, pro housle a bicí

Prem. 20.11.1976, Musikaktuel - Ulm, D. Pandula, S. Fink

55. *A Parable*, (Parabola) 1977-78, pro orchestr a mgf pás

Prem. 4.2.1981, koncert SČSKU, DU, Janáčkova filharm. Ostrava, J. Daniel

4 nástrojové skupiny, na mgf pásu zní trojzvuk D dur

3333-4-331-12 10 8 6

56. *Něžné pásky, které zavazují* (*The Gentle Ties which Bind*), 1976-77, pro trubku a mgf pás

Prem. 1980 WDR - Köln, Dale Marrs

57. *Mahasarasvátí (Fair Play)*, 1977-78, pro cembalo a 6 nástrojů

Prem. 9.12.1981, Palác kultury, koncert SČSKU, Sdružení mladých komorních sólistů, M. Formáček

58. *Polarita*, 1978, pro violoncello a (preparovaný) klavír

Prem. listopad 1979 WDR Köln, J. Chovanec, J. Lechner

59. *Poslední večere (4. smyčcový kvartet)*, 1979

Nakladatel: Auftragswerk des Westdeutscher Rundfunks Köln

Prem. 19.4.1980, Witten, Wittener Tage für neue Kammermusik 1980

60. *Hieroglyphen*, 1979, pro cimbál

Prem. 20.4.1980, Wittener Tage für neue Kammermusik, Witten, Kateřina Zlatníková

61. *Katedrála*, 1979-80, pro orchestr

Prem. 3.2.1982, pod názvem *Variace pro orchestr*, koncert SČSKU, Palác kultury, SOČR, R. Hališka

62. *Kapesní vesmír*, 1980-81

1. verze: pro flétnu, cimbál a smyčce,

2. verze: pro flétnu, cimbál, lesní roh, smyčce a bicí

Nakladatel: Panton 1989

Prem. 27.4.1985, Wittener Tage für neue Kammermusik, Witten, J. Mokroš - fl, H.

Červenková - cimbál, dir. B. Kulínský ml.

1000-1-000-perc,cimbál,33331

63. *Sinfonia*, 1981-82, pro orchestr a sbor

neprovedeno

64. *Motýl světla*, 1983, pro basklarinet a klavír

Prem. 9.3.1984, Biberach, Stadthalle, Due Bohemi di Praga

65. *Krystaly*, 1983, pro angl. roh, smyčce a bicí

Prem. 2.2.1987, DU, koncert SČSKU, J. Hebda, Pražští komorní sólisté, dir. B. Kulínský ml.

66. *Vítězná perla*, 1984, koncert pro klavír a orchestr

neprovedeno

322cb2-4-331-3perc-66642, pno solo

67. *Tajemství růže*, 1984-85, koncert pro varhany, žesťové kvinteto a bicí

Prem. 22.05.2001, Pražské jaro, Jaroslav Tůma - varhany, Agon Orchestra,

2. Hudba pro magnetofonový pás

Tape music č.:

1. *Váhy světla*, 1967, V. Zamazal, ČRo Karlín

2. *Dvě ohniska*, 1969, V. Zamazal, ČRo Karlín

3. *Telepatie*, 1970, V. Zamazal, ČRo Karlín

4. *Sedm prahů*, 1970, V. Ježek, ČRo Plzeň

5. *Síto ticha*, 1971, V. Ježek, ČRo Plzeň

6. *Chemické sňatky*, 1972, V. Zamazal, ČRo Karlín

7. *Zlatá mříž*, 1972, V. Zamazal, ČRo Karlín

8. *Jedno ve všem*, 1973, experimentální studio FS Barrandov

9. *Proměna II*, 1974, V. Ježek, ČRo Plzeň

Cyklus *Azot* tvoří skladby: 1) *Dvě ohniska*, 2) *Chemické sňatky*, 3) *Zlatá mříž*

3. Skladby bez opusových čísel⁹¹

Matičce - sbor na slova Jana Nerudy (1934)

Písně, s průvodem klavíru, (1934), 1. Jmenován, 2. Ticho klesá, 3. Jmelí. Slova: J. Wolker, A. Sova, P. Kříčka.

Slavnostní ouvertura pro klavír (nedatováno, cca 1935)

Sonatina pro klavír (1937)

Psaní od mrtvé, melodram s průvodem klavíru a houslí na slova P. Kříčky, 1937. Nenalezeno.

Elegie pro housle a klavír (nedatováno, cca 1938)

Koncert h moll pro violoncello a klavír (nedatováno, cca 1938)

Dva smíšené sbory, na slova J. Wolker, 1939, 1. Slepí muzikanti, 2. Dnešek

Zpěv národa, pro orchestr (1939)

Smyčcový kvartet Es dur (1940)

Gabriela, polka pro orchestr, (1944), upravena použita v baletu Petrklíče

Tři vlasy děda Vševeda, (1946 – 48), rekonstrukce a instrumentace opery Rudolfa Karla

Mladá léta, hudba k filmu rež. Václava Kršky, (1951), nenalezeno

Petrklíče, 1. a 2. suita z baletu , pro orchestr, (1945)

Polka z baletu Petrklíče, pro orchestr, (1945)

Památník národního písemnictví, hudba k filmu rež. Hugo Huška, (1954), nenalezeno

Cementárny, hudba ke krátkému filmu, (1954), nenalezeno

Boleslav I, scénická hudba ke hře Milana Jireše, (1954), nenalezeno

Boží synu vznešený, Já malý přicházím, dvě písně s klavírem (1956)

Andorra, hudba ke hře Maxe Frische, (1963), nenalezeno

90 minut překvapení, hudba ke stříhovému filmu ze starých českých veseloher, rež. V. Sís a R. Jaroš, (1963), nenalezeno

Návštěva, hudba ke stříhovému filmu z veseloher Hugo Haase, rež. V. Sís a R. Jaroš, (1964)

Julietta, suita z opery B. Martinů, (1966), Panton

Sonnenring (Sluneční prsten), hudba k filmu NSR (1972), totožné se skladbou Proměna I

Škodaexport - vývozní program, hudba k filmu, (1975), nenalezeno

Das Gothische Antlitz, hudba k filmu, (1977), nenalezeno

Veselí vodníci, hudba z baletu Petrklíče, (1979-80)

⁹¹ Poznámka „nenalezeno“ znamená, že dílo pod tímto názvem je uvedeno v autorově vlastním seznamu děl, ale partitura nebyla nalezena v pozůstalosti, ani v archivech ČRo, ČF, DILIA, a ND.

Nahrávky na LP

Elementy - Supraphon, Gramof. klub mono 011 0671-72, st 111 0671-72 G, Na nových cestách III, 1968

Filosofská historie - dva tance z baletu - Supraphon, mono 3500 V

Kantáta na text Franze Kafky - Supraphon 019 0555 F

Králův mincmistr (Kutnohorští havíři), 4. dějství "Klidně spát" scéna z opery, Supraphon, mono DV 5563,

Metahudba - 14. TNT 1970, Supraphon st 1 19 0942 G

Metahudba - Supraphon 010 0966 G

Rozbitý džbán - Supraphon mono 92002

Smyčcový kvartet č. 4 - Panton ste 81 0743-1 111

Tajemství elipsy - Supraphon ST 1 19 1056 G

Telepatie - Supraphon st 110 0966 G, mono 010 0966 G

Tři Eseje - Panton 11 0302 H

Tři sonety ze Shakespearea Supraphon 010 0966 G též Supraphon ste 110 0966 G, Sua ST 58853 - SV 8427

Váhy světla - Supraphon st 1 11 1423

Viktorka - suita z baletu - Supraphon mono DM 5326

Zrození Měsíce (FOK, J.Stárek) - Panton BEM 040 9993

Zrození Měsíce (MVP, SOČR, Z.Vostřák) - Supraphon ST 1 10 0471 F též jako Nascita della Luna in La Musica Moderna 110, 1969 (časopis s deskou, Fratelli Fabri Editori, Milano 1969 též CBS (Paris) S 34-61144

Nahrávky na CD

Krásná zahrádka. Czech Music Series 2 - The 1960' Generation, CD příloha časopisu Czech Music Quarterly, 2008, č.1

Tajný rybolov. Arta Records, F1 0042, 1994

Abecední přehled díla

A Parable op. 55.

Afekty op. 32.

Andorra

Azot - cyklus: 1) *Dvě ohniska*, 2) *Chemické sňatky*, 3) *Zlatá mříž*

Balada rajská op. 7.

Boleslav I

Cementárny

Concomitances op. 46.

Český slavnostní pochod op. 4.

4. smyčcový kvartet = Poslední večere op. 59

Das Gothische Antlitz

Dětské sbory op. 17.

90 minut překvapení

Do usínání op. 26.

Domina op. 54.

Dva japonské madrigaly op. 29.

Dva kusy pro klarinet a klavír op. 11.

Dva smíšené sbory

Dvě intimní písně op. 3.

Dvě ohniska - tape music č. 2.

Dvě Písně op. 2.

Elementy op. 35.

Fair Play = Mahasarasvátí op. 57

Filosofská historie op. 13.

Gabriela

Hieroglyphen op. 60.

Chemické sňatky - tape music č. 6.

Jaro sbohem op. 8.

Jedno ve všem - tape music č. 8.

Julietta - suita z opery B. Martinů

Kantáta na text Franze Kafky op. 34.

Kapesní vesmír op. 62.

Katedrála op. 61.
Kde je máma? op. 9.
Kniha principů op. 50.
Kontrasty op. 27.
Kosmogonia op. 38.
Kráľův mincmistr = Kutnohorští havíři op. 18
Krásná zahradnice op. 48.
Kratičké sny op. 1.
Krystalizace op. 28.
Krystaly op. 65.
Kutnohorští havíři op. 18.
Kyvadlo času op. 40.
Mahasarasvátí op. 57.
Metahudba op. 43.
Mladá léta
Motýl světla op. 64.
Mozaika op. 45.
Návštěva
Něžné pásy, které zavazují op. 56.
Oběť svíce op. 52.
Památník národního písemnictví
Parabola = A Parable op. 55.
Petrklíče op. 10.
Polarita op. 58.
Polková suita op. 19.
Poslední večere op. 59.
Pražská ouvertura op. 6.
Pražské nokturno op. 24.
Pražské nokturno op. 23.
Proměna II - tape music č. 9.
Proměna I op. 47.
První písně
Před zákonem = Kantáta na text Franze Kafky op. 34
Psaní od mrtvé

Pyramidy hledí do věčnosti op. 53.
Rekolekce op. 30.
Rohovín čtverrohý op. 12.
Rozbitý džbán op. 25.
Sedm prahů - tape music č. 4.
Serenáda in G op. 5.
Sextant op. 42.
Sinfonia op. 63.
Síto ticha - tape music č. 5.
Sněhurka - suita z baletu op. 22.
Sněhurka op. 20.
Sonnenring
Suita z baletu Filosofská historie op. 14.
Suita z taneční balady Viktorka op. 16.
Synchronia op. 37.
Škodaexport - vývozní program
Tajemství růže 67.
Tajemství elipsy op. 44.
Tajný rybolov op. 49.
Taneční suita z baletu Sněhurka
Tao op. 41.
Telepatie - tape music č. 3.
The Gentle Ties which Bind = *Něžné pásky, které zavazují* op. 56.
Three Sonnets from Shakespeare op. 33.
Trias op. 51.
Trigonum op. 36.
Tři eseje op. 31.
Tři vlasy děda Vševěda - rekonstrukce opery R. Karla
Váhy světla - tape music č. 1.
Variace pro orchestr = *Katedrála* op. 61
Veselí vodníci
Viktorka op. 15.
Vítězná perla op. 66.
Zlatá mříž - tape music č. 7.

Zrození Měsíce op. 39.

Žalmy op. 21.

Autorské komentáře ke skladbám

Mozaika pro tři orchestrální skupiny op. 45 (1970-71)

Počínaje rokem 1963 spočívá každá má skladba ve svém nejhlubším základu na závažném duchovním principu (ideji), zakódovatelném nejen do vnější formy, ale mnohdy do jednotlivých parametrů toho kterého díla. Tato svou podstatou jednotící idea, v níž je jako v zrnku utajen život, mi dává popud k práci a ovlivňuje jemně - přitom však dostatečně naléhavě - její postup až do konce. Tvorba je umění rodit živé. Proto respektování ideje (s níž během práce jako bych stále více srůstal až do úplného ztotožnění) mne teprve uschopňuje k tvorbě, umocňuje intuici a umožňuje naprostou svobodu ve výběru prostředků, kompozičních postupů a jejich použití, které mi v této chvíli připadají bezpočetné a mohou tedy být - zdánlivě - jakékoliv."

" (...) Dlouho jsem se dopouštěl chyby tím, že jsem v úvodních textech k provedením svých skladeb tento duchovní princip - který měl zůstat utajen - prozrazoval. To se mi často vymstilo, protože nejen u nás, ale i v cizině se kritikové zpravidla zachytili mých výkladů, polemizovali s nimi a někdy je i zlehčovali nebo dokonce zesměšňovali, přičemž o hudbě samé nedovedli říci téměř nic. Od jisté doby jsem se rozhodl, že ani já již neřeknu nic o podstatě své tvorby, aby tajemství nebylo profanováno a vulgarizováno. Napříště se omezím převážně na technické údaje, eventuálně na okolnosti, za nichž díla vznikala. Jsem ostatně přesvědčen, že hudba má působit především sama sebou."

Krásná zahrádka pro pět žesťových nástrojů op. 48 (1972-73), (psáno v lednu 1974)

(...) Max Ernst namaloval tento obraz (jemuž předcházela stejnojmenná koláž a kresba) v Paříži v roce 1923. Za nacismu putoval obraz s neblaze známou výstavou "zvrhlého umění" po různých německých městech a dodnes je považován za nezvěstný. V roce 1967 namaloval Ernst obraz znovu, tentokrát s některými změnami; dal mu významný název "Návrat krásné zahrádka" (Retour de la Belle Jardinière). Na obou verzích vidíme stojící ženskou postavu s rukou na šíji; v jejím lůně spočívá bílá holubice. Těsně za ženou se v tanečním postoji vznáší druhá postava, připomínající muže v brnění. Na verzi z roku 1967 má žena místo obličeje oválnou masku; ve výši kolen je navíc jedenáct - na šňůře jakoby

zavěšených - červených květů (srdcí) a v dlani levé ruky sedí - jako dvanáctý - červený ptáček. Co asi přimělo Maxe Ernsta (jehož považují za jednoho z největších soudobých malířů), aby po 44 letech maloval tentýž obraz znovu? Jaký význam měla pro něho žena s holubicí v lůně a s postavou v pozadí?? A proč ji nazýval zahradnicí??? Podobné otázky mne znepokojovaly při pohledu na obraz.

(...) Stále se mi vracela myšlenka, kterou jsem se zabýval již delší dobu, napsat hudbu k počtě Matky. Ženský aspekt Božství byl přece středem zájmu umělců všech dob! (Miluji hlavně středověké Madony, sytost jejich barev, čistotu tvarů, líbeznost a vůni, která z nich vychází.) Kladl jsem si otázku, proč tato krásná idea poznenáhla z umění téměř vymizela. A tu jsem si jednoho dne v jediném okamžiku vzpomněl na všechno: na přání Aloise Čocka (napsat žesťový kvintet), na obraz Maxe Ernsta "Krásná Zahradnice" a na slova pařížského alchymisty o zahradničení. Rázem mi byl jasný i smysl těchto zdánlivě nesouvisejících příhod. Pochopil jsem, že souboru dvou trubek, lesního rohu a dvou pozounů se dá využít zcela neobvyklým způsobem, že Ernstův obraz je v podstatě holdem Matce Boží a že zahradničení je činnost, velmi podobná procesu pročišťování našeho Bytí při snaze o získání vyššího vědomí. Ještě v září vznikl v několika dnech projekt skladby pro pět žesťových nástrojů; nazval jsem ji podle obrazu Maxe Ernsta - Krásná zahradnice. (...)

Tajný rybolov pro čtyři nástrojové skupiny, op. 49 (1973), (psáno v roce 1974)

Skladby *Krásná zahradnice* a *Tajný rybolov* jsem psal téměř současně. V knize J. Bergiera a L. Pauwelse "Jitro kouzelníků" (*Le matin des magiciens*) jsem našel dva výroky, které pronesl neznámý alchymista při rozhovoru s autorem v pařížské kavárně Procope. První výrok ("Máte rád zahradničení? To je dobrý začátek. Alchymie se dá srovnat se zahradničením.") byl jedním z popudů ke vzniku *Krásné zahradnice*. Druhý výrok, jenž mi dal přímý podnět k napsání skladby *Tajný rybolov*, zněl: "Máte rád rybolov? Alchymie má něco společného s rybolovem. Ženská práce a dětská hra." Mnohoznačnost těchto slov - v nichž je utajen hluboký smysl - podstatně ovlivnila koncepci díla. (...)

Kniha principů, op. 50 (1973)

Dopis místo úvodu

(...)

Člověk - jako mikrokosmos - je vnímatelným obrazem makrokosmu (vesmíru). Proto je hudba obrazem člověka. I když je hudební obraz oproti jiným uměním svou povahou méně názorný a silně abstrahující, není v podstatě ničím jiným než obrazem člověka, který se zároveň stává svědectvím o svém tvůrci. Musíš si uvědomit, že tytéž procesy, které se odehrávají v lidském jedinci, odehrávají se i ve vesmíru. Jsou výslednicí vzájemně se podmiňujících pozitivních a negativních sil. V důsledku toho vše stvořené zní. V člověku-umělci je přirozeně utajená potřeba a schopnost o těchto silách svědčit a harmonizovat je uváděním do jednoty. Z toho vyplývá jako jediný smysl veškeré hudby - nutnost realizovat Jednotu. Hudba v tomto pojetí není tedy odrazem (napodobením) skutečnosti (přírody), nýbrž obrazem nové, vyšší skutečnosti, kterou je realizována Jednota.

Tím byly na hudbu vytyčeny takové požadavky, které téměř provokují otázku: je taková hudba ještě hrou? Zajisté je hrou, ale čistou a vědomou. Míra čistoty a vědomí umělecké hry je přímo úměrná míře čistoty a vědomí přístupu k této hře. Jelikož čistota je uchopitelná jen sama sebou, je tím zároveň dáno měřítko kvality usilování. A to je otázka etická. Taková hudba je tedy smyslově vnímatelným a představitelným obrazem toho, co se právě oblasti smyslové vnímatelnosti vymyká, totiž kategorií lidských duchovních kvalit. Touha po dokonalosti, potřeba světla, jednoty, rovnováhy, čistých vztahů, opravdovosti, harmonie, jasného vědomí, krásy, jistoty, svobody a pravdy, to vše je utajený obraz skutečného lidství v člověku, toužící po své zjevnosti, po svém stvoření.

Trias pro orchestr op. 51 (1973-74), (psáno počátkem května 1974)

V létě 1973 jsem četl monografii Paul Wembera o Yves Kleinovi. Tento předčasně zemřelý významný francouzský malíř, rozenkrucián, džezový pianista a mistr v judo je zakladatelem tak zvané monochromie. Pojem monochromie, jak jej chápe Yves Klein, objasní nejlépe tyto citáty z knihy.

Skrze čáru, kresbu, barvy začíná boj jako mezi dvěma osobami. Divák je vyzván, aby se rozhodl, a již se vzdává svobody. Podle tradičního způsobu nazírání se musí divák rozhodnout pro jednu z obou osob. A nyní se musí vždy svým rozhodnutím řídit, aby dokázal, že se rozhodl správně. Tak musíme od počátku vidět Yvesovo rozhodnutí pro monochromii, abychom pochopili, že je tím vyjádřena svoboda. Chce stav věcí a žádné příběhy věcí... "Maluji tedy malířský okamžik, který se rodí sám, osvětlující, z prosycení životem". "Pro mne

spočívá umění malovat v tom, tvořit svobodu. Pociťovat duši bez vysvětlování.... to je to, co mne vedlo k monochromii."

Tyto názory mně dosud neznámého malíře mi byly velmi blízké. Je však ještě jedna skutečnost, pro niž považuji Yvese Kleina za spřízněnou duši: pochopení symbolické síly trojice barev modré, červené a žluté. K tomu uvedu ještě několik citátů: "Podle všech zkušeností nejúčinnější a nejdůležitější trias je červená, modrá a žlutá." Při tom si dovoluje Yves Klein rozhodující svévolnost: v důsledku svého symbolického myšlení přeměňuje konsekventně žlutou ve zlato. "Chceme-li chápat symboliku jako příčinu všeobecně rozšířené trojice červená, modrá a žlutá, tak v červené se vyjadřuje oheň a tím teplo (slunce), modrá by znamenala nebe a vodu a žlutá zemi... Modrá, barva vzduchu, vody a dálky, na níž především spočívá modelování a vzdušná perspektiva, je klidná, studená a světelně slabá. Je oku příjemná, ladí níže všechny teplé tóny... Žlutá působí rozveselujícím a vzrušeným dojmem. Červená zaujímá v každém vztahu vynikající postavení. Její prastaré použití s modrou v egyptském a asyrském monumentálním malířství souvisí asi s okolností, že představuje dobrou kombinaci s oběma v přírodě panujícími barvami modrou a zelenou. Červená a modrá jsou na kostelních obrazech typickými barvami pro odění Ježíše a Marie... Nejpůsobivější ze všech triád představují nesporně barvy červená, modrá a žlutá a to zejména, když místo poslední barvy je použito zlata."

Při četbě těchto vět se mne zmocnilo radostné vzrušení. Mou první myšlenkou bylo zkomponovat tři velké monochromní hudební struktury, které by - jako trojdílný oltářní obraz - zazněly v libovolném pořadí za sebou. Pod pojmem monochromní jsem zahrnul nejen jednotu nástrojových barev, nýbrž i jednotu tvarových druhů hudby. Každá z těchto monochromních ploch neměla manifestovat nic jiného, než sama sebe. Když jsem ale o svém plánu přemýšlel hlouběji, došel jsem k názoru, že tak nevyřeším formu skladby. Hudba nemůže být sama sobě účelem a i nezáměrnost (o níž ve své tvorbě tolik usiluje například John Cage) je už záměrem. Pro mne však je nejdůležitější duchovní princip, který jedinečně opodstatňuje mou práci a propůjčuje jí formu a smysl. V mysli se mi náhle vybavil detail z příběhu tří mladíků v ohnivé peci z knihy Danielovy:

"V tom užasl král Nabukadnessar, spěšně vstal, promluvil a pravil k ministrům: Nehodili jste tři svázané muže doprostřed ohně? Odpověděli a pravili ke králi: Ano, králi. Král zvolal a pravil: Hle, vidím čtyři muže, rozvázané, procházející se uprostřed ohně a zranění na nich není a podoba čtvrtého je podoba Syna Božího."

Pravda utajená v této události se promítla do formového schématu skladby. Čtvrtý muž, jakoby vytavený ze tří mladíků vržených do ohně (výjimečné postavení červené), je

pravé zlato. Je to ono alchymistické zlato, o němž věděl i Yves Klein a v něj důsledně přeměňoval žlutou barvu.

V geologii je trias název pro nejstarší útvar druhohor. Jinak je to také označení pro každou trojici (např. čísel v matematice). Přijal jsem tento mnohoznačný název proto, že jej Yves ve svých přednáškách s oblibou užíval. (...)

Oběť svíce op. 52 pro tři nástrojové skupiny a kruhový modulátor
(psáno v červenci a srpnu 1974)

Když poznám ideu, která ve mně vyvolá odezvu a probudí chuť obírat se jí hlouběji, zaznamenám ji na arch papíru (nejčastěji formou nějakého poetického názvu). Idea může přijít jako vnitřní vnuknutí, nebo může vyplynout z vnějších popudů, například z četby, z pozorování obrazu, rozhovoru a ještě z mnoha dalších - často nepředvídaných - událostí. Občas si poznamenám i zvukový zdroj, který mi v tom okamžiku připadá vhodný pro zpracování té které ideje. Tak získávám seznam hudebních projektů, určených k případné realizaci. Výhoda těchto poznámek spočívá v tom, že nejsem tak často jak se říká "na suchu", že bych nevěděl, na čem mám právě pracovat. Je to jakási studnice nápadů, z níž mohu podle potřeby a momentální dispozice čerpat vodu živou. Rozhodnu-li se pro hudební ztvárnění některého z projektů, trvá mnohdy ještě dlouho, než se mi podaří nalézt adekvátní řešení. Nastává známý zápas ducha s hmotou, abstraktní ideje s konkrétním tvarem. Hmota (a buď si tak subtilní jako chvění zvukové vlny) klade někdy takový odpor, že se zdá téměř nemožné ideu do ní vtělit. Od této chvíle musím vynaložit veškeré úsilí a vyčkat, až se idea sama jaksi poddá, až ji proniknu a beze zbytku pochopím, až se s ní vnitřně ztotožním; teprve pak mám naději, že mi budou jasné i specifické vlastnosti jejího akustického vyjádření. Tím dojde ke zrušení dualismu CO a JAK (významu a prostředků).

(...)

Ve zmíněném seznamu mých hudebních projektů se vyskytovala již delší dobu idea "hořící svíce". Tuto ideu jsem si zaznamenal počátkem roku 1972, v době, kdy jsem zamýšlel napsat řadu "proměn". Přítel Libor Wagner mě upozornil na symboliku svíce, která zřetelně poukazuje na oběť jako podmínku proměny. Svíce je symbolem Krista. Proměna je na ní znázorněna na všech třech úrovních (hmotné, mentální a duchovní). Rozžehněme-li svíci, obětuje se vosk plamenu, plamen světlu a světlo obemkne zářivým kruhem celou svíci. To vše se děje najednou - hudba je však umění v čase! To vše je

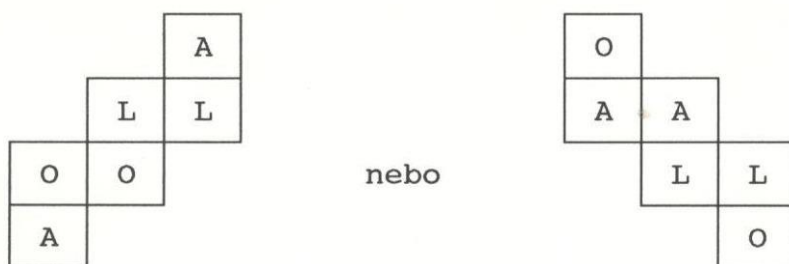
viditelné - jak to však učinit slyšitelným?! Nicméně idea byla tak silná, že mne nikdy nepřestala přitahovat a touha po její zvukové realizaci mne pronásledovala po dvě léta.

Na jaře roku 1974 jsem čtyřikrát navštívil Elektronickou laboratoř v Plzni. Skladbu, kterou jsem tam měl na objednávku Čs. rozhlasu vytvořit, jsem dokončil již během první návštěvy (byla to *Proměna II*). Zbýlých tří návštěv, z nichž každá trvala tři dny, jsem využil k experimentování s tak zvaným kruhovým modulátorem. (...)

Pak jsem zkusil jiný - méně užívaný způsob kruhové modulace. Použil jsem při tom studiových nahrávek vlastních komorních skladeb. Jeden vstup modulátoru jsem spojil s hudbou určitého druhu a do druhého vstupu jsem zapojil úplně odlišnou hudbu. Jedna hudba modulovala druhou. Výsledkem tohoto počínání byly velmi překvapující, často podivné a naprosto nepředvídatelné zvukové události: modulace nebyla sice stále tak jemná, jako v prvním případě, byla však mnohem zajímavější. K transformaci docházelo přirozeně jen tehdy, když oba hudební zdroje současně vydávaly zvuk: proto musel být transformovaný zvuk stále míchán s původním zvukem nástrojů. (...) Během experimentování (které jsem prováděl za pomoci magnetofonů na míchacím stole) jsem měl pocit, jako by se první hudba místy obětovala druhé (nebo obráceně), aby se mohla zrodit třetí hodnota. Barevné rozdíly mezi přirozeným a modulovaným zvukem ještě stupňovaly dojem. A tu mě napadlo, že právě tento způsob zvukové kompozice by mohl umožnit realizaci ideje "hořící svíce". Po návratu z Plzně jsem se ihned pustil do práce. Ve dvou týdnech vznikla partitura skladby *Obět' svíce*. (...)

Nástroje jsou rozděleny do tří samostatných a barevně odlišných skupin po čtyřech hráčích (L = dřeva, O = žestě, A = smyčce). Každá skupina hraje 12 číslovaných úseků. Délky úseků jsou ve všech skupinách stejné. V partituře jsou skupiny L,O,A napsány pod sebou, avšak současně smějí hrát vždy jen dvě skupiny. Je stanoveno šest možností překrývání skupin.

Příklady:



Z uvedených schémat vyplývá, že každá skupina přehraje všech dvanáct úseků od začátku do konce dvakrát; notace partitury však umožňuje interpretovat jednotlivé úseky při opakování ve všech skupinách jinak.

Každá skupina L O A má sedět na podiu co nejvíc soustředěna a prostorově oddělena. Nad každou skupinou visí mikrofon (mikrofony) s velkou směrovou citlivostí. Tyto tři mikrofony (skupiny mikrofonů) jsou dvojmo spojeny přes šest tlumičů, ovládaných na řídicím pultě v sále, s oběma vstupy kruhového modulátoru. Výstup modulátoru je spojen s výkonným zesilovačem, který sytí dva reproduktory, resp. skupiny reproduktorů, umístěné před nástrojovými skupinami. Regulace hlasitosti je volná. Tak se v sále současně slévá živý zvuk nástrojů s transformovaným zvukem z reproduktorů.

(...)

V tomto díle se kryje idea s hudebním ztvárněním; obojí tvoří dokonalou jednotu. Smysl oběti je utajen jak ve vnější formě, tak i v technickém principu realizace. A přesto: tato hudba nic nelíčí, nevypráví žádný příběh, ona se jenom děje a tím se stává duchovně-živoucí skutečností: prostě JE. Právě tak jako hořící svíce.

Pyramidy hledí do věčnosti pro orchestr, op. 53 (1975), (psáno v srpnu 1975)

Počátkem roku 1975 se mé nervové potíže (deprese a stavy úzkosti, kterými trpím opět již dva roky) zhoršily natolik, že jsem byl téměř rozhodnut podrobit se ústavnímu léčení. Naštěstí mi poněkud pomohly pilulky, které mi předepsal přítel Dr. Hort, takže jsem přece jen mohl zůstat v domácím ošetření. Musel jsem však upustit od cesty do Mnichova, kde jsem asi deset dní měl být přítomen výrobě kopií filmu "Prsten slunce" a dohlížet na jejich zvukovou kvalitu. V této době těžkého utrpení jsem hledal - pokud to můj stav dovolil - záchranu v práci. Koncentrace myšlenek, nutná při komponování, mi často pomohla překonat beznadějnou situaci, v níž jsem se již podruhé v životě ocitl.

Za těchto okolností vznikla - pomalu a rozmyslně - skladba pro orchestr *Pyramidy hledí do věčnosti*, která je vlastně velkým hudebním projektem, jehož detailní vypracování je svěřeno dirigentovi. Pokusil jsem se v ní hudebně ztvárnit několik svých

dřívějších idejí. Pyramida je symbolem člověka, je chrámem, jehož čtvercový půdorys představuje první stupeň vývojového žebříčku. (Číslo 4 je číslem člověka.) Další stupně - plné hlubokých tajemství, která se odhalují jenom těm, kteří jdou vědomě ke světlu - směřují

vzhůru až k vrcholnému bodu, z něhož se Duch zjevuje jako Pravda a podstata všeho jsoucna. Tento stav je pravou přirozeností člověka a lze ho dosáhnout - nebo alespoň o něj usilovat - v tomto životě a v tomto těle; je zároveň smyslem života, za jehož naplnění je třeba bojovat na každém kroku našeho pozemského bytí, a to jen proto, aby se projevilo prvenství Ducha přede vším syslovým klamem. Tajemství, která jsou zjevována na cestě, naznačují určité karty prastaré tarotové hry. Těchto 22 arkán, které jsou součástí hry, symbolicky zobrazuje důležité mezníky duchovního vývoje. Neměl jsem v úmyslu hudebně líčit smysl jednotlivých karet, jejichž výklady a sestavy se značně liší, nýbrž číslo 22 bylo pro mne inspiračním zdrojem a stalo se - podobně jako představa pyramidy a číslo 4 - jedním z nejdůležitějších činitelů při formálním rozvrhu skladby; ostatní bylo ponecháno tvůrčí fantazii. Všechny ideje, které podnítily vznik a formu mého projektu, vycházejí z přesvědčení, že nejdůležitější a pro tento život rozhodující je stálé a nekolísající vědomí a o naší příslušnosti k vesmíru, k věčnosti, k Bohu. (...)

Skladba *Pyramidy hledí do věčnosti* předjímá malířskou techniku fresky: na mnohoznačné a neostře struktury zdi občas vystupují zřetelné obrysy, jasné a přehledné obrazy. Na oceánu věčnosti se vynořují ostrovy činnosti. Je to hudba barev, ale i pevných tvarových vazeb. Její jednotlivé úseky jsou články řetězu, který jakoby spojoval viditelné s neviditelným, uchopitelné s neuchopitelným, hmotné s duchovním.

Parabola pro velký orchestr, op. 55 (1977-78) (psáno v srpnu 1978)

Úmyslem použít durového kvintakordu jako prodlevy a zbylých devíti tónů jako tónového materiálu skladby jsem se zabýval koncem roku 1976. Tento nápad vychází - jako u mne vždy - z duchovní ideje, tentokrát ze známého novozákonního podobenství o marnotratném synu.

(...) Podstatou podobenství o marnotratném synu je stálá přítomnost pevného středu, bezproměnného centra v každé lidské bytosti (Otec). Člověk - zde reprezentant celého lidství - je marnotratný syn, který si vyžádá svůj podíl (duchovní schopnosti, které si přinesl na svět), opouští otcovský dům, promrhává své schopnosti a oddaluje se tak svému pravému bytí. V okamžiku krize ho pojme touha činit pokání, poněvadž si jasně uvědomí svůj omyl. Nastoupí zpáteční cestu, cestu domů ke svému pravému Já. Jeho bratr (alter ego), který zůstává stále u otce, představuje v podobenství pravou přirozenost člověka v Bohu, nebo také obráceně: stálou přítomnost boží v člověku a v důsledku toho možnost kdykoli se vrátit. (tento

zdánlivě bezvýznamný detail podobenství dostává užitím prodlevy rovněž svůj pravý význam). Možnost člověka splynout s Bohem zásahem milosti boží shora a aktem dobrovolného rozhodnutí zdola je tak ve skladbě demonstrována více zřetelně: je slyšitelná. (...Což nevíte, že bohové jste? ... Buďte dokonalí, jako váš Otec, který je v nebesích...)

Prodlevu tvoří 4., 5., a 6. harmonický tón od fundamentálu D (Deus). Tento trojzvuk musí být nahrán na magnetofonový pásek. Mohou to být varhany, smyčcové nástroje, ženský sbor nebo i jiný zdroj, který je schopen předeepsané tóny neomezeně dlouho a bez znatelného přerušení držet. Střední poloha trojzvuku představuje bezproměnné centrum. Tento zvuk zní z reproduktoru nebo skupiny reproduktorů umístěných uprostřed pódia po celou dobu trvání skladby. Jeho intenzita je řízena ve vztahu k živě hrané hudbě z kontrolního pultu uprostřed sálu.

Ze zbývajících devíti tónů (číslo 9 je číslem Matky) jsem vytvořil melodickou řadu, kterou nazývám "oddalovací" nebo také - od bodu návratu - "přibližovací". Z jejích čtyř forem a devíti transpozic, které jsou v důsledku blokování stejných tří tónů vždy poněkud odlišné, vytvářím řetěz 39 hudebních událostí. Jako bych navlékal zrnka různé velikosti, barvy a kvality na pevnou nit. Tento řetěz diskontinuálních hudebních momentů tvoří tak jedinou velkou melodii o 39 tónech (krajní tónové výšky jsou pro každou hudební událost stanoveny), která se po maximální expanzi opět vrací k výchozímu tónu, melodii lidského života.

Po počáteční - v tempu co nejpomalejší a v intenzitě co nejslabší - identitě zvuku orchestru se zvukem reproduktorů se hudba průběhem skladby od drženého trojzvuku oddaluje jak vertikálně (rozšiřováním tónového rozsahu směrem nahoru i dolů), tak i horizontálně (nepravidelným zrychlováním tempa, zkracováním hudebních událostí, narůstáním dynamiky, postupným přibýváním počtu nástrojů a tím hustoty zvukového dění). Posluchač tak pro příval zvuku postupně ztrácí schopnost uvědomovat si sám sebe. V časovém zlatém řezu, kdy durový trojzvuk zní z reproduktorů co nejsilněji (zásah milosti boží, uvědomění omylu), začíná pak opačný postup přibližování až k opětné zvukové totožnosti orchestru s mg-páskem (opět v co nejslabší dynamice). (...)

The Gentle Ties Which Bind (Něžné pásky, které zavazují) pro trubku a pásek, op. 56 (1976-77), (psáno v srpnu 1977)

(...) Idea skladby vyplynula ze dvou vnějších popudů. Prvním z nich byla slova proroka Izajáše, citovaná v evangeliu sv. Lukáše, kap. III, 4-6: "Hlas volajícího na poušti:

Připravte cestu Páně, rovné čiňte stezky jeho, každé údolí budiž vyplněno a každá hora i pahrbek budiž snižen a místa křivá buďtež přímými a místa drsná cestami rovnými, a veškeré lidstvo zakusí spásu Boží." Hlas proroka se mi proměnil v sólovou trubku, a ona údolí, hory, pahrbky, místa křivá a drsná jsou "vyjádřena" hudbou na pásku.

Druhým popudem byly noční procházky, které občas podnikám kolem svého venkovského domku v Holkovcích. Pozoruji hvězdnou oblohu a v duchu si tvořím vzdušné čáry mezi jednotlivými hvězdami; a metaforicky bych dodal, že tyto vzdušné čáry jsou jakési "pásky", jež spojují světelná zrnka nebeských těles do nekonečného Růžence vesmíru. Na samém začátku skladby - právě tam je tento inspirační zdroj nejvíce patrný.

Oba tyto zdánlivě nesouvisející popudy mají skrytou společnou tendenci k vyvažování protiv. Proto mi v představě splynuly v jednu jedinou ideu, vyjádřenou poetickým názvem skladby. Není to program ve starém slova smyslu, je to spíše princip, určující vztah mezi sólistou a páskem. Tento princip je zároveň formotvorný a aplikovatelný jak na celek, tak i na každý detail hudební struktury. Z tohoto hlediska lze tuto skladbu - chápat jako hudební modlitbu.

Mahasarasvátí - dvanáct melodií pro cembalo a šest nástrojů op. 57 (1977-78)
(psáno v červnu 1978)

Šrí Aurobindo: Matka

"...Věda, umění a technika jsou podřízeny oblasti Mahasarasvátí. Těm, které si vyvolila, může propůjčit to co je vlastní její bytosti: hluboké a správné poznání, důvtip, trpělivost, přesnost intuitivního ducha a vědomé ruky a pronikavý pohled mistrovského pracovníka. Tato moc je silnou, neúnavnou, pečlivou a účinnou stavitelkou, organizátorkou, správkyní, techničkou a poradatelkou světů. Vytkne-li si za cíl proměnu a znovuvytvoření přirozenosti, je její jednání pilné a velmi přesné a naší netrpělivosti se zdá často příliš pomalé a zdoluhavé. Avšak ona je vytrvalá, důkladná a neomylná. Neboť její vůle k práci je svědomitá, prozíravá a neúnavná. Sklání-li se nad námi, vidí každou jednotlivost a dotýká se jí, odkrývá skrytou chybu, každou skulinu, zvrácenost a nedokonalost, posuzuje a odvažuje přesně co vzniká a co je ještě třeba vytvořit. Podle jejího zdání není nic příliš malé nebo příliš obyčejné pro její pozornost, nic jí neujde, ať je to jakkoli neuchopitelné, přestrojené nebo ukryté. Formováním a přeformováním opracovává každou část, až dostane svůj pravý tvar a v souhrnu je jí přirčeno vlastní místo a plní svůj přesný účel. Zatímco pilně a vytrvale rovná a

přerovnává, je její zrak současně zaměřen na vadu a na způsob jakým ji odstranit, a její vnuknutí rozhoduje, co má být vybráno a co odvrženo a určuje s jistotou správné nářadí, správný okamžik, správné podmínky, správný rozsah. Oškliví si lhostejnost, nedbalost, lenost, každou těkavou, nerozvážnou a nepoctivou práci, každé "skoro" a každé selhání, každé chybné užití a nesprávné zacházení s náčiním a schopnostmi. Nedodělaná, nebo jen napůl provedená práce je její povaze cizí a protivná. Když skončí dílo, není nic opominuto, nesprávně umístěno nebo ponecháno v chybném stavu; vše je trvalé, přesné, dokonalé, obdivuhodné. Nic menšího ji nemůže uspokojit než absolutní dokonalost, a ihned je hotova čelit nekonečnosti práce, vyžaduje-li to plnost jejích výtvorů.

Z toho plyne, že ze všech mocí Matky ona má nejvíce trpělivosti s člověkem a jeho nedokonalostmi. Jemně, úsměvně, blízce a pomocně (nikoli rychle se odvracejíc nebo rychle berouc odvalu), sama vytrvalá při opakovaném neúspěchu, podpírá její ruka každý náš krok za předpokladu, že jsme rovní, přímí a čistí; neboť ona nestrpí žádnou obojetnost a její odhalující ironie se nemilosrdně obrací proti vší teatrálnosti, hranosti, proti sebeklamu a domýšlivosti. V našich potřebách je nám matkou, v našich potížích přítelkyní, spolehlivým a klidným rádcem a vůdcem. S jasným úsměvem rozptyluje mraky smutku, hořkosti a skličivosti, bez ustání připomíná svou stále přítomnou pomoc a poukazuje na věčnou jasnost slunce. Zůstává pevná, klidná a vytrvalá v hlubokém a postupném tlaku, který nás vhání v ústřety plnosti naší vyšší přirozenosti. Všechna práce ostatních sil visí na ní a bez ní se nemůže utvářet, neboť ona zajišťuje látku, vypracovává jednotlivosti, staví a nýtuje pancíř díla..."

Tato slova indického filosofa mě zaujala již v roce 1974, kdy jsem útlou Aurobindovu knížku přeložil do češtiny. Ale až v roce 1977 nadešla chvíle, kdy jejich síla mě přiměla k vytvoření skladby. (...)

Vnější popudem byla soutěž Prix de composition musicale "Reine Marie-José" v Ženevě. Podmínky soutěže předpisovaly skladbu pro cembalo a ponechávaly volný výběr z dřevěných dechových a smyčcových nástrojů v počtu nejméně čtyři a nejvíce osm. Zvolil jsem toto obsazení: cembalo, flétna, hoboj, klarinet, viola violoncello a kontrabas. Trvání skladby bylo vymezeno na dobu mezi 12 - 20 minutami. Další podmínkou soutěže byla ještě informativní nahrávka skladby. Zbývalo jen uchopit ideu Mahasarasvátí tak, aby její hudební ztvárnění odpovídalo úzce vymezeným podmínkám. Takový úkol mě velmi lákal. Omezení dělá mistra, a už to byl jeden z momentů úzce souvisejících s ideou. Idea především vyžadovala dokonalost vypracování: aby každý detail přesně zapadal do celku, aby nic nebylo ponecháno náhodě, aby vše bylo vědomě a s odpovědností za každou notu domyšleno. Byla to tedy opět idea, která si vynutila kompoziční techniku. (Umění neznamená jen umět, ale též

přesně vědět, k čemu toho co umím, používám.) Nyní trochu odbočím. Má orchestrální skladba "Parabola", na níž jsem současně s "Mahasarasvátí" pracoval, je založena na tomto principu: po celou dobu trvání skladby zní z mg-pásku jako prodleva D-dur kvintakord ve střední poloze, zatímco nástrojová část je vypracována výlučně ze zbývajících devíti tónů. Držený kvintakord zde symbolizuje neproměnné centrum v našem nitru, od něhož se více či méně oddálíme a k němuž se - jako v biblické parabole o marnotratném synu - opět za pomoci milosti Boží vracíme.

Poněvadž v každém činu Matky je stále přítomna vůle Nejvyššího a ona jedná vždy ve shodě s ní, přenesl jsem princip blokování tří tónů i do "Mahasarasvátí", jen s tím rozdílem, že jsem využil všech dvanácti kvintakordů, a to každého z nich třikrát (ve vysoké, střední a hluboké poloze). Skladba pozůstává z 36 úseků o trvání od 5 do 55 časových jednotek. V každém úseku zní stále jeden ze dvanácti durových kvintakordů. Posloupnost základních tónů těchto kvintakordů vytváří dvanáctitónovou řadu, která je melodickým jádrem celé skladby. Z této řady jsem pak vynechal vždy tři tóny příslušného durového kvintakordu. Tak jsem obdržel dvanáct devítitónových melodií, které jsou si v hlavních rysech podobny. V každém úseku jsem pracoval s příslušnou devítitónovou řadou tematicky a její melodický charakter jsem aplikoval na harmonickou i rytmickou složku hudby.

Abych se ještě více přiblížil důkladnosti práce Matky, tak jak ji líčí Aurobindo, předepsal jsem každému z 36 úseků přesné tempo, vyjádřené metronomickým údajem. Zvolil jsem řadu devíti tempových stupňů v rozmezí od . MM = 48 až 120, které jsem aplikoval na jednotlivé úseky tak, aby na úsek o stejném počtu dob připadal pokud možno jiný metronomický údaj.

Všechny tyto požadavky mě přivedly k tradičnímu notovému zápisu. Proporční notace je omezena na minimum. Dynamická složka hudby je do značné míry ovlivněna vydržovanými kvintakordy. V různých polohách a v různých nástrojích vyznívají kvintakordy různě silně, více nebo méně zřetelně, a různě "kryjí" hudební průběh. Proto bylo nutné podřídít dynamiku těmto přirozeným zákonům: Zajímavé je, že durové kvintakordy zde ztrácejí funkci dokonalé konsonance, něčeho v evropské hudbě důvěrně známého, a stávají se spíše jakýmsi mixturami, zabarvujícími každý úsek skladby svými zvláštními a pokaždé trochu jinými vztahy ke zbývajícím devíti tónům. Jsou to jakési zvukové závoje, které svým střídáním vytvářejí nový druh kadence nebo dokonce modulace. "Mahasarasvátí" je tedy vytvořena z jediného melodického idiomu. Není to však tematická práce ve starém smyslu. Není to ani monotematismus, ani serialismus, je to spíše jakýsi druh pan-tematismu, kde vše se vším nějak souvisí, kde jedno se podobá druhému, čím vzniká maximum vztahů od

nejbližších (např. opakování nebo transpozice) až do nejvzdálenějších. (...) "Mahasarasvátí" je hudební oslavou tvůrčí činnosti Matky. Její vnitřní i vnější struktura spočívá převážně na čísle 9, které je právě číslem Matky. Tato skladba je svobodnou a čistou hrou s tóny, podobně jako činnost Matky v aspektu Mahasarasvátí je svobodnou a čistou hrou s lidskou přirozeností. Je to Fair Play.

Katedrála pro velký orchestr op 61, (1980), (psáno v říjnu 1980)

Ve skladbě *Katedrála* jsem se pokusil hudebně vyjádřit stavbu chrámu-člověka, přeměnu lidské bytosti do světla. Katedrála je velký chrám, v němž je křeslo arcibiskupa - katedra. Smysl katedrály spočívá v umocnění pocitu bohabojnosti. Čím více se Boha bojíme, tím větší prostor mu v nás dáváme, více ho do sebe pouštíme a tím se s ním více ztotožňujeme, uskutečňujeme Jednotu. V tom také tkví smysl katedrály: čím menším a bohabojnějším se člověk cítí, tím je čistším. Jen ten nejmenší se - podle slov Kristových - může stát největším.

Katedrála musí být též krásná a zdaleka viditelná, aby přitahovala co nejvíce lidí. Její vnější i vnitřní výzdoba musí být okázalá. Mohutný trojdílný portál, sochy světců, vzhosné klenby a štíhlé pilíře, barevná okna, ochoz, ozdobné věže a fiály a dokonce i bizarní chrliče, to vše má plnit funkci magnetu pro ty, kteří jsou povoláni. (...)

Skladba pozůstává z 25 volně na sebe navazujících momentů. Vyrůstá z hloubky a ze široka a ve svých prvních 15 momentech vystupuje do určité výšky, kde se hudba zúží do bodu - jediného tónu. (Člověk po hrůze vstupu je stále více vtahován do nitra chrámu a postupně se s ním ztotožňuje.) Náhle zazní zvon, který je obrácenou křtitelnicí. (člověk prožívá první křest). Skladba se pak dále odvíjí vertikálním zrcadlením 9 prvních úseků v obrácením pořadí a končí začátkem v nejvyšší poloze. Tedy něco jako nekonečná spirála: vždy se vrátíme ke stejnému výchozímu bodu, ale pokaždé o něco výše. Je to spirála vědomí.

Hudebním materiálem je 24-tónová melodie (určitý druh chorálu), a kompoziční postup spočívá v neustálé transformaci všech jejích parametrů. Tato melodie představuje základní či úhelný kámen, z něhož je vše odvozeno a z něhož je celá stavba vybudována.

Sinfonia per orchestra e coro, op. 63

(psáno v září 1983)

Ideovým podkladem této skladby je známé biblické podobenství o rozséváči. Podobně jako podobenství, je i symfonie rozdělena do pěti částí. Uvedu nejprve jednotlivé části a jejich smysl podle Evangelia sv. Lukáše.

1. část Prolog: Símě, které rozsévač rozsévá je slovo Boží.
2. část Strofa I: Těmi, kteří jsou na kraji cesty, rozumějí se ti, kteří slyší; potom přichází ďábel a vyjímá to slovo z jejich srdce, aby uvěřivši spasení nebyli.
3. část Strofa II: Těmi pak, kteří jsou na skále, rozumějí se ti, kteří, když uslyší, přijímají slovo s radostí, ale nemají kořene: na čas věří a v čas pokušení odpadají.
4. část Strofa III: Oním pak semenem, jež padlo do trní, rozumějí se ti, kteří uslyšeli, ale na cestě udušování bývají od péčí a bohatství a rozkoší života, a nepřinášejí užitku.
5. část Epilog: A tím semenem, které padlo do země dobré, rozumějí se ti, kteří uslyševše slovo, uchovávají je v srdci dobrém a výborném a přinášejí užitek v trpělivosti.

Každá z prvních čtyř vět symfonie přináší nové téma.

První věta (Prolog) exponuje hlavní téma (símě, slovo Boží). Pozůstává z pěti delších úseků, které představují pět podob hlavního tématu (podobně jako celá symfonie pozůstává z pěti vět). Je zde už v zárodku obsažena celá skladba, tak jako v semeni je latentně obsažen klas. Hlavní téma obsahuje všech dvanáct intervalů a rovněž všech dvanáct tónových délek.

Druhá věta (Strofa I) začíná sborem, který polyfonicky zpracovává hlavní téma. Do něho v orchestru stále častěji vpadá druhé téma (ďábel), nabývá na určitosti, zanedlouho přikryje zvuk sboru a zcela ovládne hudební průběh. Tato věta má scherzový charakter.

Třetí věta (Strofa II) přináší opět jednu z podob hlavního tématu, kterou však brzy vystřídá třetí téma (nestálost ve víře). Návraty hlavního tématu se postupně zkracují, zatímco třetí téma se prosazuje stále zřetelněji. V závěru věty melodie hlavního tématu dostává rytmus třetího.

Čtvrtá věta (Strofa III) znovu uvádí hlavní téma, skryté v polyfonickém předivu smyčců. Do něho vpadá čtvrté téma (starosti a rozkoše života), které v průběhu věty nabývá na důležitosti a mohutnosti. Připomínky hlavního tématu slábnou, až se v závěru úplně vytratí v sólovém malém bubínku.

Pátá věta (Epilog) zpracovává všechny čtyři témata tak, že druhé, třetí a čtvrté téma dostává postupně rytmy hlavního tématu. Věta vrcholí chorálem hlavního tématu z dvanáctizvuků.

Mluvím-li stále o tématech, mohlo by se zdát, že kompoziční technika spočívá v práci s motivem ve starém slova smyslu. Není tomu tak. Jde tu spíše o stálou parametrickou

transformaci delších tematických celků, čímž vznikají kvalitativně nové hudební útvary. Rytmus a melodie jsou pro mě oddělitelné složky. Pracuji s nimi samostatně a jejich různými záměnami vytvářím novou hudební významovost, která je slyšitelná. Co jsem řekl o rytmu a melodii, platí též o dynamice a barvě.

Po formální stránce jsou věty symfonie rozčleněny do hudebních momentů. První věta jich má pět. Druhou větu lze chápat jako jediný moment. Třetí věta má čtrnáct, čtvrtá osmnáct a pátá devatenáct momentů. Občas se některé momenty opakují, ale nikdy ne doslovně, spíše jen strukturálně. Vše to se zdá být v přímém rozporu se zásadami momentové formy. Já však jsem přesvědčen, že přibráním tematické práce a občasným opakováním lapidárnost momentové formy jen zesílí a srozumitelnost hudby se zvětší. (...)

Motýl světla pro basklarinet a klavír, op. 64 (1983) (psáno v září 1983)

Na ideu této skladby mě upozornil přítel malíř a grafik Libor Wagner při našich každoročních letních setkáních v jeho vile na Chlomku u Davle. Jde o poetické ztvárnění věty z Nového zákona: "Buďte dokonalí jako váš Otec nebeský, který nechává svítit slunce na spravedlivé i nespravedlivé."

Motýl zde symbolizuje milost, která na nás stále sestupuje. Záleží jen na tom, jak dovedeme tuto milost přijímat. Domov Motýla je ve světle. Milost nás posvěcuje a přetváří, podobně jako když skutečný motýl usedá na různé předměty a věci a svým dotekem je zbarvuje a proměňuje.

Ve skladbě je Motýl převážně charakterizován basklarinetem a věci, na něž usedá, klavírem. Není to však pravidlem. Výjimku tvoří např. třetí věta pro sólový basklarinet a pátá pro sólový klavír. Rovněž v první a poslední větě probíhá sestup a opětný odlet Motýla - Milosti - v klavíru.

Celá skladba má sedm vět oddělených přesně stanovenými úseky ticha. Ve druhé větě usedá motýl na kámen, ve třetí se lehce dotýká tekoucí vody, ve čtvrté usedá na krystal, v páté na různé květiny (slunečnice, maceška, růže, mučenka) a v šesté se dotýká vlnícího se obilí. (...)

Krystaly pro anglický roh, smyčce a bicí nástroje op. 65 (psáno v srpnu 1983) Na myšlenku zhudebnit krystaly mě v roce 1982 přivedl přítel Libor Wagner. Tento námět mě hned od počátku lákal. Mám rád krystaly ne proto, že většina z nich jsou drahokamy

zpracovávané a šperky, ale pro tajemné kouzlo vyzařující z jejich barev, temných i oslnivých zásvitů a v podzemí vykrytalizovaných geometrických ploch. Vidím v nich vrchol schopnosti tzv. neživé přírody, kdy nerost začne růst, hranit se a nabývat podoby jaká mu byla mu byla určena jeho vnitřní molekulární stavbou, kdy z neforemné horniny náhle vyrůstá architektura tak jako chrám v pusté krajině.

Víme, že v astrologii je krystalu připisována magická síla. Víme, že každý člověk má měsíční kámen, který na něho kladně působí, a že hledění do krystalu do krystalu je odedávna magickou praktikou. Mezi člověkem a krystalem je tedy tajemný vztah: krystal na člověka nevysvětlitelně působí - stejně jako hudba. A právě pro tuto podobnost jsem se rozhodl několik krystalů zhudebnit. (...) Skladba je hudební "sbírkou" dvanácti krystalů. Má dvanáct krátkých vět označených názvy krystalů a oddělených přesně stanovenými pauzami. Pokud se týká formy, některé věty pozůstávají jen z jedné hudební myšlenky, jiné jsou rozčleněny do několika kratších úseků (plošky krystalu) např. podle schématu: A-B-C-D-c¹-b¹-a¹-d¹, při čemž a¹ není opakováním A, nýbrž jeho pokračováním. (...)

Krystaly zaznívají v tomto pořadí: diamant, hyacint, topaz, ametyst, rubín, smaragd, safír, chryzoberyl, jaspis, granát, pyrit, křišťál.

V celé skladbě je použito jedné intervalové tóniny, tj. melodie omezené na tři intervaly. Každá věta však přináší nové rytmické uspořádání tónového materiálu.

Koncert pro klavír a orchestr (Vítězná perla) op. 66 (1984)
(psáno v červnu 1985)

Ideou této skladby je přírodní proces, jehož výsledkem je zrození perly v perlorodce. Tento proces je mi obrazem duchovního procesu, který se odehrává v lidském jedinci, v němž se rodí Kristus-perla jako Syn Boží.

Celá skladba je vytvořena ze tří témat: tématu Otce, Syna a Matky (Ducha svatého). Každé z těchto témat je vytvořeno z jiné, kontrastní intervalové melodie (t.j. melodie obsahující pouze 3 intervaly) a má svůj vlastní rytmus i souzvukovost. S tématy pracuji tak, že je postupně transformuji a kombinuji, jak to vyžaduje hudební sdělení.

V první větě spočívá Matka-perlorodka v hlubinách vod, jejichž tíže ji ujařmuje (čas). Občas sice větřík vytvoří jemné vlnky na hladině, ty však neovlivní tíži a hmotnost

spodních proudů. Přichází vítr (vanutí Ducha) a vytvoří se vlny. Voda se kormoutí (rotuje) a způsobí pohyb i v hlubinách. Matka - perlorodka zvolna vyplouvá na hladinu, kde ji zasáhne písek ze břehu, avšak jen jedno zrníčko písku vnikne do mušle a oplodní ji. Perlorodka je vlnami vyvržena na břeh.

Ve druhé větě leží perlorodka na břehu omývána občas vlnami. Vychází slunce, které ji vysušuje (perlorodka se zbavuje plodové vody). Mušle se otvírá a rodí se perla-Syn.

Třetí věta je oslavou Syna, který v perle zvítězil nad tíží vod, vlnami, větrem a pískem a takto osvobozen, vstupuje jako malé Slunce do velkého Slunce - Otce.

Smyslu těchto slov porozumí jen ten, kdo je zasvěcený do duchovních procesů, které se odehrávají v člověku na jeho cestě k Bohu.

V této skladbě jsem se pokusil transformovat tyto duchovní ideje do ryze hudebních kvalit. Ty mi pomohly vytvořit jak formu, tak i detailní strukturu hudby.

Koncert pro varhany, žesťový kvintet a bicí nástroje (**Tajemství růže**) op. 67 (1984-85), (psáno v červnu 1985)

V této skladbě jsem se pokusil hudebně vyjádřit rozikruciánské tajemství, jehož symbolem je růže (rosa mystica). Je to hermetická hudba, vyjadřující na příkladu růže proměnu hmoty ve světlo. I ve hmotném tvaru růže je již utajena zlatá růže světla, protože podstata hmoty je slunečná. V růži je utajena moudrost celé přírody pro svědectví, které vydává. Proto je růže královnou všech květin.

Ve skladbě pracuji se třemi kontrastními tématy, z nichž každé obsahuje jen tři intervaly a jejichž základní parametry vzájemně kombinuji a transformuji. Tak vzniká postupně stále nová hudební kvalita.

Pokusím se nyní naznačit ideový obsah jednotlivých vět. První věta vyjadřuje proměnu tvaru: růže roste, objevují se trny a postupně se rozvíjí poupě. Trny začnou tvrdnout a stávají se příznakem přicházející smrti. Růže je bičována a korunována trnovou korunou. Trnová koruna se mění v korunu Života. V této větě převažuje melodický a polyfonní princip.

Druhá věta vyjadřuje proměnu barvy: barva růže se mění skrze čistotu ve světlo. S tvarem však umírá i barva a mění se v barvu země. V této větě převažuje harmonický princip.

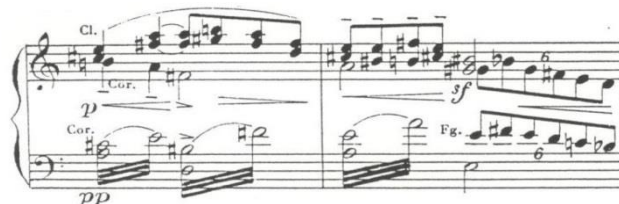
Třetí věta vyjadřuje proměnu vůně: celé tělo růže (tvar i barva) se převtěluje do vůně. Růže začíná vonět, až když začíná umírat. Umírá od okamžiku, kdy se rozvíjí. Přibývá

vůně i světla. Světlo se prozlacuje a rodí se růže-Slunce. Růže-Slunce je růží Světla, která kvete nepřetržitě a věčně jako Láska ve vesmíru i na Zemi. Proto je vůně Duch a tedy Světlo. V této větě převažuje rytmický princip. I v této skladbě idea určila formu i strukturu hudby.

Příkladová část

Příklad 1 - Viktorka

První téma, které charakterizuje Viktorku, se objevuje v citově vypjatých a milostných scénách: *Černý myslivec a Viktorka*, *Milostný tanec*, *Viktorka v bouři*.



Druhé téma provází postavu Viktorky ve chvílích, kdy je již proměněna zásahem osudu. Téma, které je vážnější, melancholičtější se v různých variacích ozve ve scénách *Viktorčin návrat*, *Viktorka a rusalky*, *Viktorčin zpěv*.



Příklad 2 - Viktorka

Téma černého myslivce (scény *Černý myslivec*, *Rozloučení*, *Tanec s přízrakem černého myslivce a Smrt Viktorčina*) v některých situacích znamená hrozbu (*Příchod dívek a*

útěk Viktorky) a ozve se i v závěru baletu, kde je můžeme chápat ve významu jakéhosi smíření s osudem.

Grave (J = J.)

17 Legni 12 Archi 12

ff

Tam - tam marcato

gva

12

6

This musical score is for a section titled 'Grave' with a tempo marking of 'J = J.'. It is marked with a forte (ff) dynamic. The score is for a full orchestra, including Legni (woodwinds), Archi (strings), and Percussion (Perc.). The percussion part includes 'Tam - tam' and 'marcato'. The score is in 12/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The first system shows the woodwinds and strings playing a slow, somber melody. The percussion part is marked 'marcato' and plays a rhythmic pattern. The second system continues the melody, with a 'gva' (glissando) marking over the woodwinds.

Příklad 3 - Viktorka

Ve scénách *Černý myslivec a Viktorka* a *Milostný tanec* se v souvislosti s postavou Černého myslivce setkáváme se dvěma novými tématy majícími podobný melodický obrys.

19 Poco agitato Černý myslivec a Viktorka

Ob.

mp dolce

Archi

This musical score is for a section titled 'Poco agitato' from the ballet 'Černý myslivec a Viktorka'. It is marked with a mezzo-piano (mp) dynamic and a 'dolce' (softly) marking. The score is for a full orchestra, including Ob. (oboe), Archi (strings), and Percussion (Perc.). The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first system shows the oboe playing a melody, while the strings play a rhythmic pattern. The second system continues the melody, with a '3' marking over the strings.

Milostný tanec

23 Lento assai

Cl. *mp*

Cor. 3 Poz. *pp*

m.d.

espress.

stretta

Fg. Vclli. Arpa

Fl. *mp*

Ob. Cl. *pp*

Příklad 4 - Viktorka - motivické vazby

The image displays six musical staves, each representing a different scene. Arrows indicate the reuse of motifs from the scene 'Viktorčin návrat' in other scenes:

- Viktorka a rusalky**: The first staff, with an arrow pointing to its first measure from the 'Viktorčin návrat' staff.
- Viktorka a děti**: The second staff, with an arrow pointing to its first measure from the 'Viktorčin návrat' staff.
- Viktorčin zpěv**: The third staff, with an arrow pointing to its first measure from the 'Viktorčin návrat' staff.
- Viktorčin návrat**: The fourth staff, the source of the motifs.
- Černý myslivec a Viktorka**: The fifth staff, with an arrow pointing to its first measure from the 'Viktorčin návrat' staff.
- Milostný tanec**: The sixth staff, with an arrow pointing to its first measure from the 'Viktorčin návrat' staff.
- Scéna rusalek**: The seventh staff, with an arrow pointing to its first measure from the 'Viktorčin návrat' staff.

Motivický materiál Viktorky je z větší části příbuzný a vychází z tématu scény *Viktorčin návrat*. Sekvencovitý postup ze třetího taktu je základem pro motivy charakterizující postavu Viktorky ve scénách *Viktorka a děti*, *Viktorka a rusalky* a motiv Černého myslivce ze scény *Černý myslivec a Viktorka*. Obrys posledního zachovává i téma *Milostného tance*.

Příklad 5 - Kutnohorští havíři

První příklad (z 2. dějství, č. 65), zachycuje modulační postup využívající alterovaných akordů.



Na druhém příkladu (z úvodních taktů opery) vidíme ve třetím taktu kombinaci třetího stupně (bas) s dominantou c moll. Na poslední době 4. taktu je podobná kombinace třetího stupně a septakordu na 7. stupni b moll.



Příklad 6 - Sněhurka

Příklad harmonické práce je vzat z úvodu baletu. Jde do značné míry o kontrapunktický přístup - hlasy vedené v diatonických postupech se srážejí v disonancích.



Příklad 7 - Rozbitý džbán

Na úryvku z č. 12 (Duet) vidíme nestejné metrum mezi dvěma hudebními vrstvami.
4/8 takt v ostinátní figuře basu se nemění, nad ní je metricky nepravidelná melodie.

The musical score is for a duet between Ruprecht and Adam. It is written in 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro commodo' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score consists of three systems of staves. The first system shows Ruprecht's vocal line and Adam's vocal line, with a piano accompaniment. The piano part has a steady 4/8 bass line with a repeating ostinato figure. The vocal lines have a melody that is metricky irregular, with notes of varying durations. The second system continues the duet, with Ruprecht's line starting with 'mít, E-vu mít, nu, zdravá je, nu,'. The piano part has a 'simile' marking. The third system shows the continuation of the duet, with Ruprecht's line starting with 'zdravá je a pěkně při tě - le, u lé - tě je'. A first ending bracket labeled '1' is placed over the final measures of the third system.

Ruprecht: Adam:

Za že - nu chtěl jsem E - vu mít, E - vu

Allegro comodo. ♩ = 108

mf

Ruprecht:

mít, E - vu mít, nu, zdravá je, nu,

simile

1

zdravá je a pěkně při tě - le, u lé - tě je

Příklad 8 - Rozbitý džbán

č. 18. (Pantomima)

The musical score is written for piano and consists of three systems of five measures each. The first system includes a circled '1' above the fifth measure. The second system includes fingerings 1 through 11. The third system includes fingerings 7 through 12. The notation shows a descending eighth-note motif in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

V prvních sedmi taktech se motiv postupně zkracuje o jednu osminovou hodnotu a poté stejným způsobem rozšiřuje. Čtyřtónová basová figura se při tom nemění. V dalších sedmi taktech je dvanáctitónová řada.

Příklad 9 - Tři sonety ze Shakespearea - tónový materiál

The musical notation is organized into three systems. The first system consists of four staves, numbered 1, 5, 7, and 8. Above the first staff are labels O, R, I, and IR. The second system consists of two staves, with labels I₇, O₁, and O₈ above the first staff, and R₁ and IR₅ above the second staff. The third system consists of three staves, with labels I₇, O₁, and O₈ above the first staff, and R₁ and IR₅ below the first staff. The notation includes various musical symbols, accidentals, and labels for intervals and transpositions.

Vlastní kompozici předchází vypracování tabulky čtyř forem řady (O - originál, R - račí postup, I - inverze, IR - inverze račího postupu) a jejich 12 transpozic (v příkladu jsou uvedeny jen některé). Skladatel si z tohoto materiálu vybírá fragmenty a spojuje je pomocí společných tónů.

Příklad 10 - Kantáta

The musical score is for a cantata, labeled "K" in a circle at the top. It features a complex orchestration with multiple staves for woodwinds, brass, and strings, along with vocal parts for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The score is divided into measures 1 through 9, with a 30-second mark indicated at the beginning of measure 1. The woodwind section includes Flutes (Fl.), Clarinet in B-flat (C. i.), and Bassoons (Fg.). The brass section includes Trumpets I and II (Trb. I, Trb. II) and Trombones (Tb.). The vocal parts are for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The lyrics are in German and Czech. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The tempo is marked *mp* (mezzo-piano). The score is a monophonic example, where each instrument or voice part has its own melodic line.

Kantáta - příklad "monofonie"

V Orchestru je technikou vertikální dodekafonie rozložena vždy jediná řada.



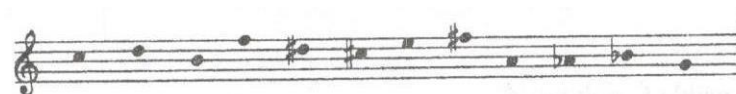
Číselné označení řady se skládá z

- pracovního názvu řady, v tomto případě 2, (skladatel pracoval se třemi řadami označenými 1,2,3), která zní:



- znění řady (o - originál, r - retrográdní postup, i - inverze,
ir - inverze r)

v našem případě r, zní:



- čísla transpozice (od tónu c - první, h - druhá atd.)

v našem případě, od tónu des, jde o poslední 12. transpozici

- řada není citována od 1. tónu, uvádíme proto i číslo rotace: 3 (řada je citována od svého třetího tónu).

Příklad 11 - Kantáta

The musical score for Example 11 - Cantata is a complex orchestral arrangement. It features a large number of staves, including woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, Oboe), brass (Trumpets I and II, Trombones I and II, Euphonium, Tuba), and strings. The score is marked with various dynamics such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). A large 'F' in a circle is placed at the beginning of the score, indicating a forte dynamic. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Kantáta - příklad "polyfonie"

The musical score for Example 11 - Cantata, titled "polyfonie", consists of two staves of music. The first staff is labeled "205" and the second staff is labeled "21r12". Both staves are in treble clef and contain a series of notes. The first staff has dynamic markings *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The second staff has dynamic markings *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Dvě řady probíhají paralelně, úsek je komponován technikou lomené horizontální dodekafonie.

Příklad 12 - Kantáta

The musical score for 'Kantáta' (Example 12) is presented in a standard musical notation format. The score is divided into measures 10 through 18. The orchestral parts include Trb. I, Trb. II, Tom-toms, and a string section (S, A, T, B). The vocal parts have lyrics in Czech. The score is divided into measures 10 through 18. The orchestral parts are more rhythmically complex, while the vocal parts are more melodic and homophonic.

Trb. I
Trb. II
Tom-toms
S
A
T
B

Lyrics (Czech):
 S: *synalaz, verwendet*
 A: *vseotno, alles,*
 T: *a by to sebecemsi, und sei es noch so wertvoll,*
 B: *aby doerzi-ka um den Tyr-hüter*
 S: *podplatil, zu bestechen.*

Kantáta - příklad "rytmu"

Důraz je položen na rytmickou stránku faktury. Přestože rytmus je zapsán proporční notací, způsob zápisu sugeruje hráči větší rytmickou rozmanitost. Převaha rytmu je zdůrazněna i opakováním tónů a uplatněním bicích nástrojů.

Na třech příkladech z Kantáty si můžeme také všimnout, že rozlišení faktury se týká jen orchestrálního partu. Sbor zůstává stále v jednohlase s občasným přezníváním tónů do akordů.

Příklad 13 - Elementy

The musical score for 'Elementy' consists of four staves, each with a specific instrument label and dynamic markings. The timeline is marked from 0 to 15 seconds.

- VL.1:** Starts at 0 seconds with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord (F#, C, G, E) marked *fff*. The second measure contains a whole note chord (F#, C, G, E) marked *mf*. At 10 seconds, there is a circular graphic with a needle pointing to 10. At 15 seconds, the staff continues with a whole note chord (F#, C, G, E) marked *p*.
- VL.2:** Starts at 0 seconds with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord (F#, C, G, E) marked *fff*. The second measure contains a whole note chord (F#, C, G, E) marked *f*. At 10 seconds, there is a circular graphic with a needle pointing to 10. At 15 seconds, the staff continues with a whole note chord (F#, C, G, E) marked *f > p*.
- VLA:** Starts at 0 seconds with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord (F#, C, G, E) marked *fff*. The second measure contains a whole note chord (F#, C, G, E) marked *f*. At 10 seconds, there is a circular graphic with a needle pointing to 10. At 15 seconds, the staff continues with a whole note chord (F#, C, G, E) marked *mf*.
- VLC:** Starts at 0 seconds with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord (F#, C, G, E) marked *fff*. The second measure contains a whole note chord (F#, C, G, E) marked *f*. At 10 seconds, there is a circular graphic with a needle pointing to 10. At 15 seconds, the staff continues with a whole note chord (F#, C, G, E) marked *f*.

Elementy - 1. část, "homofonie"

Tónové výšky ve čtyřech rámečkích nad sebou vždy tvoří celý dvanáctitónový totál, Hráči si sami volí rytmus. Dvanáct tónů řady je přítomno "statisticky" v časovém úseku desíti sekund.

Použitá řada zní (vyjádřeno v intervalech): 4, 10, 11, 9, 5, 7, 8, 2, 1, 3, 7. Najdeme ji v prvním sloupci rámečků, čteme-li je shora. Ve druhém sloupci, čteno shora, je její račí postup.

Příklad 14 - Elementy

The musical score consists of five staves, each containing a different musical phrase. The staves are connected by a horizontal line with vertical markers at 35 and 45. The first staff has a circular diagram above it showing a vertical line at 30. The second staff has a circular diagram above it showing a diagonal line at 40. The staves are connected by a horizontal line with vertical markers at 35 and 45. The first staff has a circular diagram above it showing a vertical line at 30. The second staff has a circular diagram above it showing a diagonal line at 40. The staves are connected by a horizontal line with vertical markers at 35 and 45.

Elementy - 3. část, "polyfonie"

Práce s řadou je použita horizontálně v jednotlivých hlasech. Nástroje hrají nezávisle na sobě; rámečková notace vymezuje jen přibližné proporce.

Příklad 15 - Elementy

Elementy - 2. část, "monodie"

Kromě vlastní 12-tónové řady je pro každý nástroj (element), určen i zvláštní soubor způsobů hry, pro které autor pro větší přehlednost zavádí vlastní notaci. Na příkladu vidíme, že *sul ponticello* se vyskytuje jen ve druhých houslích, *glissando* jen ve viole a *col legno* jen ve violoncellu.

Problém osamostatnění rolí čtyř smyčcových nástrojů navzdory stejnorodé barvě skladatel vyřešil uplatněním prostoru - hráči jsou rozmístěni na pódiu co nejdále od sebe.

Příklad 16 - Kyvadlo času - detail projektu a jeho realizace

	30	31
orchestr	K	R
	R	K
vcello	S	R

Handwritten musical score for 'Kyvadlo času' (Pendulum of Time). The score is divided into two main sections. The top section, measures 30-33, features a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and a percussion section (Timpani, Gong, Triangle, Bass Drum). The bottom section, measures 34-38, features a string quintet (Violoncello, Violin I, Violin II, Viola, Contrabass). The score includes various musical notations such as staccato, col legno, and dynamic markings. A tempo/rhythm section at the bottom indicates changes: 4 POCO ACCEL., 3 RIT., 4 ACCEL., 6 RIT., 3, and 5.

V č. 30 hraje violoncello statické tremolo (S) a pod č. 31 rytmické útvary staccato, col legno (R). Orchester je rozdělen na skupinu smyčců a skupinu ostatních nástrojů. Mezi těmito dvěma vrstvami se vystřídá K a R.

Příklad 17 - Kyvadlo času - detail projektu a jeho realizace

	23	24
orchestr	S	R
	S	K
vcello	S	K

Pod č. 23 je ve všech pásmech S: orchestr hraje dlouhé držené tóny, violoncello hraje zrychlované vibrato na jednom tónu. Od č. 24 je v dechových nástrojích, které tvoří horní vrstvu orchestru R (tóny staccato nepravidelně střídané s tremolem). K je v dolní vrstvě, kterou představují smyčce. Sólové violoncello má rovněž K - hraje spolu s ostatními smyčcovými nástroji melodické postupy.

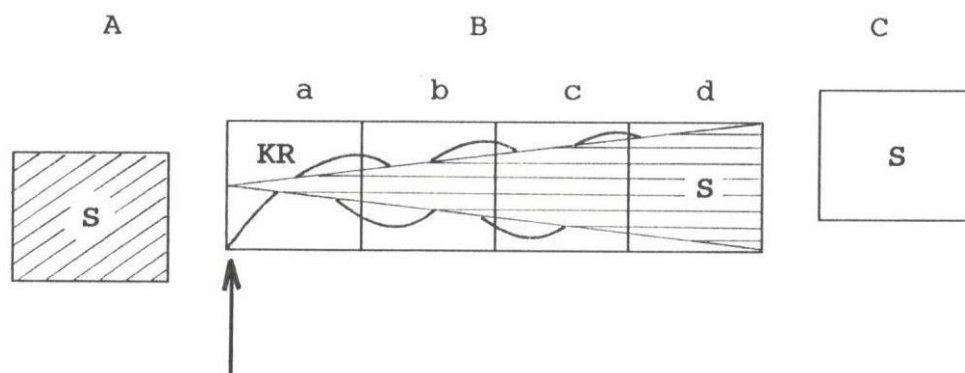
Příklad 18 - Zrození Měsíce

Handwritten musical score for 'Zrození Měsíce' (The Birth of the Moon). The score is written on multiple staves, including:

- Tr.** (Trumpet): Features a melodic line with a circled '100' above it.
- Tom-toms**: Percussion part with rhythmic patterns.
- P-tti** (Piano): Features a melodic line with a circled '100' above it.
- 1-5**: Five staves for strings, numbered 1 through 5.
- 10-12**: Three staves for strings, numbered 10 through 12.
- VC.2** (Violoncello 2): A cello part at the bottom.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Notový příklad je ze začátku druhé části skladby:



Smyčce hrají legatové melodické útvary (K), v bicích nástrojích jsou rytinizované body (R). Dlouhý tón g ve druhém violoncellu je zárodek statické struktury, která se bude rozšiřovat po půltónech nahoře i dole o další tóny, dokud nevznikne dvanáctitónový chromatický cluster od d^2 do des^3 .

Příklad 19 - Tao

V partu skupiny smyčců, která v celé skladbě hraje kinetiku, se často vyskytuje proporční notace tónových výšek s přesně udaným rytmem. V příkladu se celá sekce

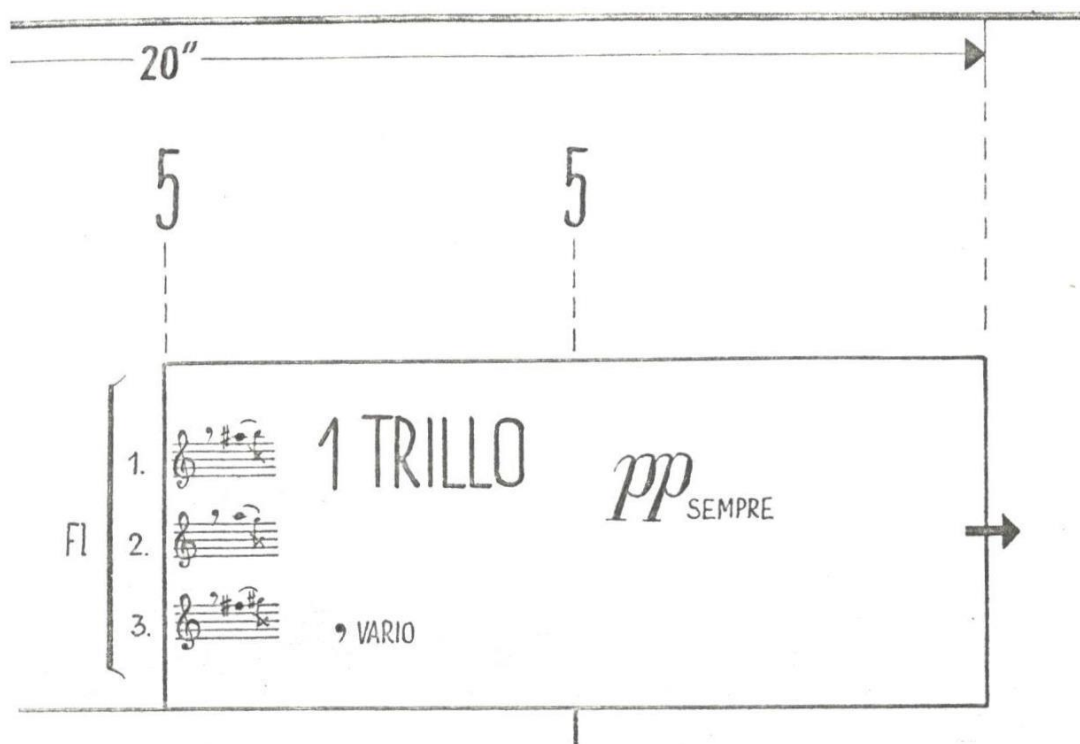
sjednocuje ve společném rytmu, hráči si však volí tónové výšky přibližně, podle stoupajícího nebo klesajícího charakteru grafického zápisu. Výsledkem je syrytmický sled nahodilých akordů, sledující určitý melodický obrys.

Příklad 20 - Tao

The musical score for Example 20 - Tao is presented within a rectangular frame. Above the frame, a horizontal line with a circled '2' at the start and '25' in the middle indicates a measure range. The instruments listed on the left are Fl (Flute), Ob (Oboe), Cl (Clarinet), and Fg (Fagott/Bassoon). Each instrument has a staff with a single note and a number (7, 4, 3, 5 respectively). The central text reads 'LANGE TÖNE' followed by dynamic markings *mf* and *p* with arrows indicating a crescendo and decrescendo. Below this, a bracket groups the parts for Fl Ob 8 alta and Cl Fg 8 bassa, with the instruction 'wechseln' and an arrow pointing right. At the bottom, the text 'KURZ' and 'SEMPRE VIBRATO' is written.

Statika, která je svěřena dechovým nástrojům je téměř vždy zapsána s přesným určením tónových výšek. (Harmonie, jejíž doménou je statický tvarový princip, není ponechána náhodě.) Časové proporce jsou dány sekundovým rastrem, neboť jde zpravidla o delší úseky.

Příklad 21 - Metahudba



20"

5 5

Fl

1. 1 TRILLO *pp* SEMPRE

2.

3. VARIO

Údaje v rámečku popisují akci, kterou má hráč na svém nástroji v daném časovém úseku provést: tón, počet opakování, způsob hry, dynamika, způsob cezurování. Délku akce udává délka rámečku, korespondující s časovou osou.

Příklad 22 - Tajný rybolov

Čtyři vrstvy partitury musí dirigent obsadit nástroji podle vlastního výběru. Každému hráči pak vypracuje part, upřesňující způsob hry a volbu tónů.

Příklad 23 - Kniha principů - dvě ze šesti verbálních partitur

SMARAGDOVÁ DESKA

Hraj jeden druh hudby vysoko NEBO hluboko.

Přestaň a naslouchej, co hrají druzí.

Pak, hrál-li jsi vysoko, imituj co nejvěrněji svoji hru

hluboko, hrál-li jsi hluboko, imituj co nejvěrněji svoji

hru vysoko.

Pokračuj stejným způsobem, ale pokaždé s jinou hudbou.

8.3.1973

VŠECHNO V JEDNOM

Hraj některý z ideových pravzorů hudby a poslouvej ostatní

Nastane-li převaha jednoho druhu hudby, vyrovnej ji nenápadně jiným druhem.

Stále přizpůsobuj tempo, dynamiku, event. barvu celkovému toku hudby.

Dbej, aby pokud možno byla zachována ustavičná přítomnost všech tří ideových pravzorů v dokonalé harmonii.

19.6.1973

Příklad 24 - 4. smyčcový kvartet - část I

$\frac{4}{4}$ (MM $\text{♩} = 52$) $\frac{4}{4}$ Zbyněk Vostřák

CS

I. Viol. pp

II. Viol. pp ST

Vla. $poco marc.$ p pp SP

Vlc. $poco marc.$ p

$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ ⑤ $\frac{4}{4}$

N $poco marc.$ p ST pp

$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

$poco marc.$ p pp

Příklad 25 - 4. smyčcový kvartet - část IV

8

(rit.) $\frac{4}{4}$ (30) $\frac{5}{4}$

$\frac{4}{4}$ (1=72)

pizz. *mf*

mf

mf

arco *f marc.*

(rit.) $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{4}$ (35) (1=60)

arco *p*

mf marc.

p

pizz. *p*

p

(rit.) $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ (1=52) $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ (1=46)

pp pizz.

arco *pp*

mp marc.

pp

arco *p marc.*

ppp pizz.

ppp

ppp

ppp

Příklad 26 - 4. smyčcový kvartet - část XI

The image displays three systems of musical notation for a string quartet, likely for the first and second violins and violas and cellos. The notation includes various time signatures (4/4, 6/8, 3/2, 5/4, 6/4) and performance instructions such as *non vibr.*, *saltato*, *a punta d'arco*, *poco vibr.*, *molto vibr.*, *non-vibr.*, *vibr.*, *pp*, *mf*, *mp*, *f*, *ff*, *p*, and *f*. The first system starts with a 4/4 time signature and a tempo marking of 150. The second system begins with a 6/8 time signature. The third system starts with a 6/8 time signature and includes a *saltato* instruction. The notation is complex, with many accidentals and dynamic markings, indicating a technically demanding piece.

Příklad 27 - 4. smyčcový kvartet - část VII

The musical score is presented in three systems, each with four staves representing the string quartet. The time signature is 4/4 throughout. The first system includes dynamic markings such as *stacc. e pp* and *fp*. The second system is marked with a circled '80' and features a variety of dynamics including *pp*, *fp*, and *ppp*. The third system begins with a circled '85' and continues with complex rhythmic textures and dynamic contrasts. The notation includes numerous slurs, accents, and detailed fingering or bowing indications for the string parts.

Příklad 28 - 4. smyčcový kvartet - část V

5 (1 = 92)

arco, secco

arco, secco

arco, secco

secco

5 5 5 (55)

sempre sim.

sempre sim.

sempre sim.

sempre sim.

5 5 5

Příklad 29 - 4. smyčcový kvartet - část X

5 (♩ = 46)
(tutti sempre non vibrato e senza accenti)
CS SP
PPP
CS SP
PPP
CS SP
PPP
CS SP
PPP

5 (125)
5
5
poco a poco crescendo
sim.
sim.
sim.
sim.

5
5
5 (130)
ST
ST
ST
ST
sul G

Příklad 30 - 4. smyčcový kvartet - část II

2 (♩ = 72) 3 4 5

ST
pp
p
mp
mf
sim.

ST
pp
p
mp
mf
sim.

ST
pp
p
mp
mf
sim.

ST
pp
p
mp
mf
sim.

6 (20)

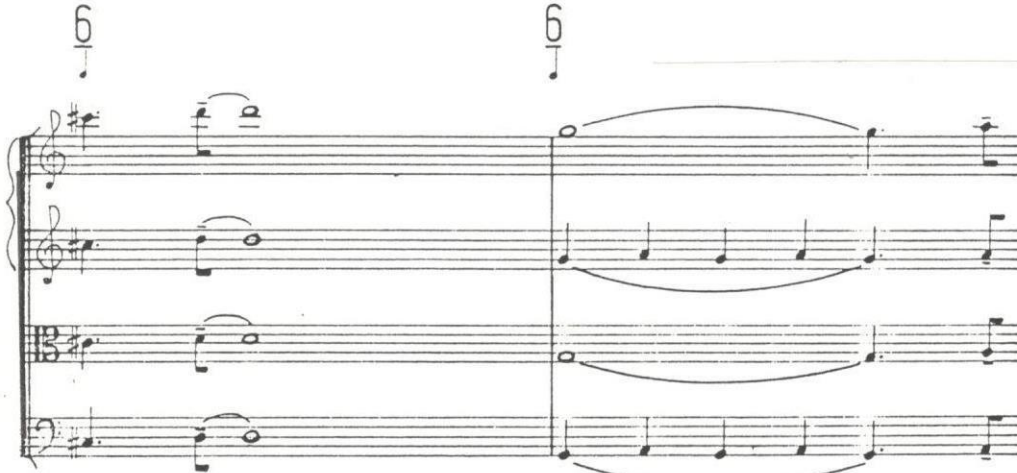
f
ff
f
ff

Příklad 31 - 4. smyčcový kvartet - část XIII

$\frac{4}{4}$ (♩ = 46)
 (tutti non vibr. e senza espressione)
 CS SP



sempre *ppp*
 CS SP
 sempre *ppp*
 CS SP
 sempre *ppp*
 CS SP
 sempre *ppp*



$\frac{4}{4}$ (180)



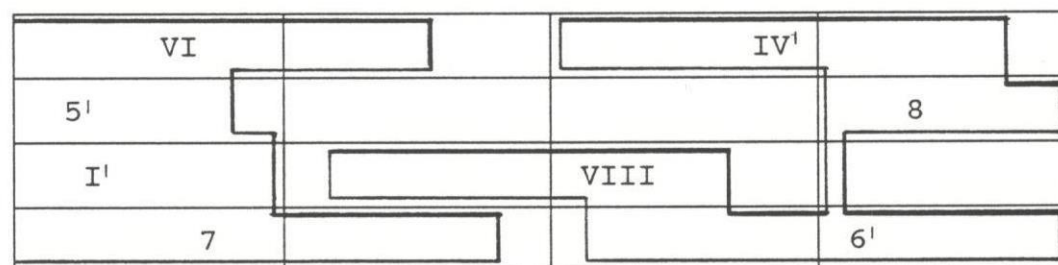
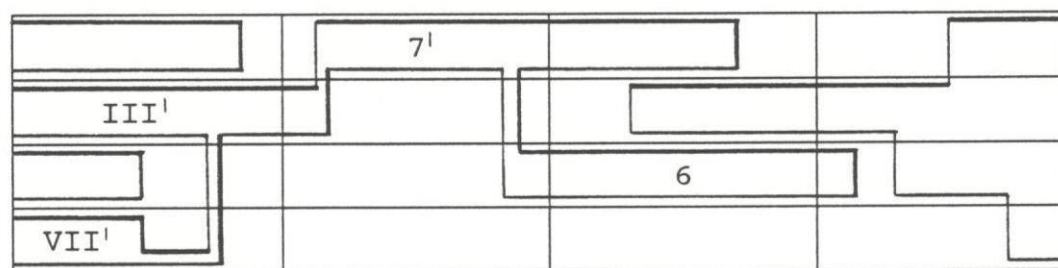
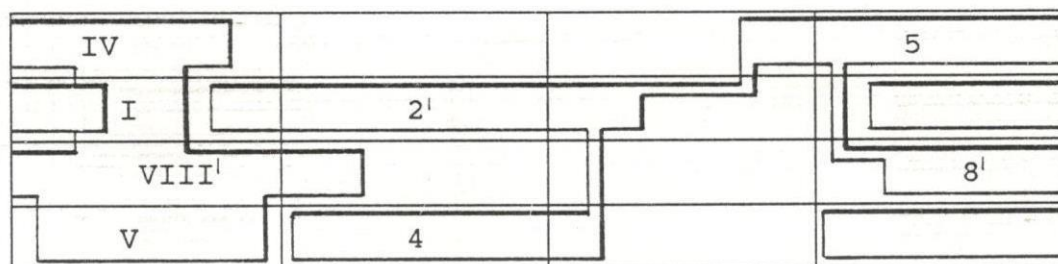
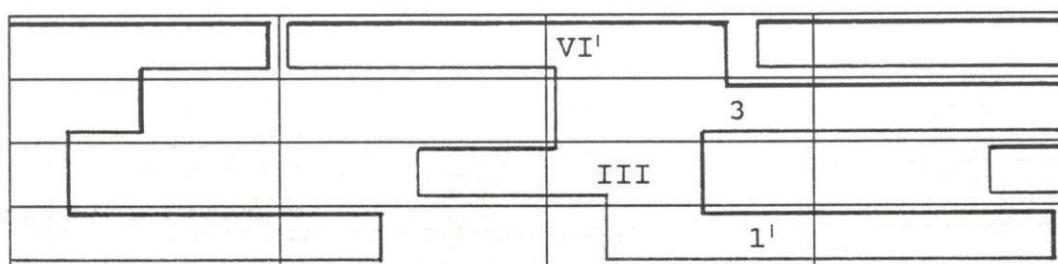
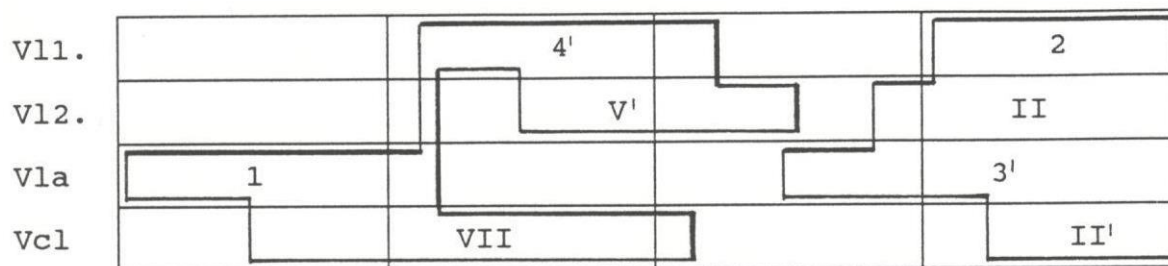
[illegible][illegible]

Příklad 32 - 4. smyčcový kvartet - část XII

The musical score is divided into three systems, each with a different time signature and tempo marking.

- System 1:** Starts with a 4/4 time signature and a tempo marking of 155. It includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *pp*, *mf*, *p*, and *f*. The score is written for four staves, representing the four string players.
- System 2:** Continues with a 5/4 time signature and a tempo marking of 160. It includes various musical notations such as slurs, dynamic markings like *pp*, *mp*, and *p*.
- System 3:** Also features a 5/4 time signature and includes a 6/8 time signature change. It includes various musical notations such as slurs, dynamic markings like *mf*, *f*, and *ff*.

Příklad 33 - 4. smyčcový kvartet - část XII



Příklad 34 - D. Brožák: Interval Keys - Complete index of 12-tone rows

INTERVAL KEY 1 2 6												
1.	1	2	1	2	1	10	6	10	1	10	6	10
2.	1	2	1	6	11	2	6	2	11	2	6	10
3.	1	2	6	2	6	2	11	2	6	2	6	2
4.	1	2	6	2	6	2	11	10	6	10	6	10
5.	1	2	6	2	11	6	1	2	11	2	6	10
6.	1	2	6	2	11	6	2	11	2	1	6	10
7.	1	2	6	2	11	6	10	6	11	10	1	6
8.	1	2	6	2	11	10	6	2	1	2	11	6
9.	1	2	6	10	1	6	2	6	1	6	1	6
10.	1	2	6	11	6	2	6	1	6	2	11	6
11.	1	2	11	2	1	2	11	2	1	2	11	2
12.	1	2	11	2	1	6	11	10	1	10	11	6
13.	1	2	11	6	1	2	11	6	1	2	11	6
14.	1	2	11	6	1	10	11	10	1	6	11	2
15.	1	6	2	6	2	6	11	6	10	6	10	6

[illegible]

tóny:	g#	d	d#	a	h	f	a#	c	c#	g	f#	g#
intervály:	6	1	6	2	11	6	2	1	6	11	2	

Příklad 36 - Vítězná perla

23

Statická plocha je vyplněna řadou z i.t. 1 2 5

7 2 1 7 11 7 2 7 2 7 11