

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Doktorský studijní program

Skladba a teorie skladby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu**

**50. a 60. let 20. století**

**Jan Rybář**

Vedoucí práce: prof. Marek Kopelent

Oponent práce: PhDr. Miroslav Pudlák

Datum obhajoby: 31.5.2012

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2012

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Ph.D. Study programme

Department of composition

**ACADEMIC DISSERTATION**

**Representatives of New music in Prague at the turn of  
the fifties and sixties of the 20th century**

**Jan Rybář**

Supervisor: prof. Marek Kopelent

Opponent: PhDr. Miroslav Pudlák

Date of defense: 31.5.2012

Academic title: Ph.D.

Prague, 2012

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

<p style="text-align: center;"><b>Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu 50. a 60. let 20. století</b></p>
---

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 23.4.2012

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

## ABSTRAKT

Práce pojednává o vybraných českých skladatelích, instrumentalistech a komorních souborech, kteří se podíleli na tvorbě i propagování českých i zahraničních kompozic, jejichž tvůrci se hlásili k dobové avantgardě, resp. stylu tzv. Nové hudby. Doktorandská práce věnuje největší pozornost třem představitelům: Marku Kopelentovi, Zbyňku Vostřákovi a Janu Klusákovi.

Práce je rozdělena do osmi kapitol - *Nová hudba a její inovace po 2. světové válce, Společenská situace a hudební prostředí v Československu v padesátých letech, Počátky Nové hudby v Praze a vybrané specializované soubory, Dobové mediální reflexe Nové hudby v českých periodikách*, třech kapitol věnovaných analýzám skladeb Marka Kopelenta – *Kontemplace*, Jana Klusáka – *II. Smyčcový kvartet a Zbyňka Vostřáka (Afekty)* a závěru nazvaného *Odkaz 60. let*, který se snaží zobecnit skladatelský a interpretační přínos té doby a snahy o návazání na aktivity spojené s avantgardním hnutím 60. let. Dotýká se i současného hudebního dění spojeného s provozováním soudobé hudby, včetně děl vzniklých v období 60. let.

Práce obsahuje také dvě důležité přílohy, které byly podstatným zdrojem informací o 50. a 60. letech. Jedná se o rozhovory s žijícími představiteli hudební avantgardy Markem Kopelentem a Janem Klusákem.

## SUMMARY

This doctor's thesis called *Representatives of New music in Prague at the turn of the fifties and sixties of the 20th century* focuses on selected Czech composers, instrumentalists as well as chamber ensembles that composed and performed contemporary music and promoted Czech and foreign compositions of the period avant-garde, or so called New music. The publication is dedicated mainly to three composers: Marek Kopelent, Zbyněk Vostřák and Jan Klusák. The book is divided into 8 chapters. *New music and its innovations after World War II, Social situation and musical milieu in Czechoslovakia in the 50th, The Beginning of New music in Prague and in selected specialized ensembles, Media reflections in Czech journals and newspapers*, three analyses of Czech compositions from the sixties – orchestral work *Contemplations* by Marek Kopelent, *String quartet no. 2* by Jan Klusák and *Affects* by Zbyněk Vostřák and final chapter is called *The Legacy of sixtieth*. There are also two more appendixes – the interviews with Jan Klusák and Marek Kopelent – major living representatives of Czech musical avant-garde.

## OBSAH

<b>PŘEDMLUVA.....</b>	<b>9</b>
<b>I. ČÁST HISTORICKÁ.....</b>	<b>11</b>
<b>1 Nová hudba a její inovace po druhé světové válce.....</b>	<b>11</b>
<b>2 Společenská situace a hudební prostředí v Československu.....</b>	<b>16</b>
<b>3 Počátky Nové hudby v Praze a vybrané specializované soubory.....</b>	<b>20</b>
3.1 Petr Kotík a počátek aktivit souboru Musica viva Pragensis.....	<b>20</b>
3.2 Marek Kopelent a jeho spolupráce se souborem Musica viva Pragensis.....	<b>24</b>
3.3 Zbyněk Vostřák a jeho spolupráce s ansámblem Musica viva Pragensis.....	<b>28</b>
3.4 Jan Klusák a spolupráce s Komorní harmonií.....	<b>29</b>
3.5 Pražská skupina Nové hudby.....	<b>30</b>
<b>II. DOBOVÉ MEDIÁLNÍ REFLEXE NOVÉ HUDBY V ČESKÝCH PERIODIKÁCH.....</b>	<b>33</b>
<b>1 Reflexe domácího dění.....</b>	<b>33</b>
<b>2 Reflexe zahraničního dění.....</b>	<b>52</b>
<b>III ČÁST ANALYTICKÁ.....</b>	<b>69</b>
<b>1 Analýza skladby <i>Kontemplation (Rozjímání)</i>     Marka Kopelenta.....</b>	<b>69</b>
<b>2 Analýza <i>Smyčcového kvartetu č. 2</i> Jana Klusáka.....</b>	<b>92</b>
<b>3 Analýza skladby <i>Afekty</i> Zbyňka Vostřáka.....</b>	<b>105</b>

<b>IV ODKAZ ŠEDESÁTÝCH LET.....</b>	<b>116</b>
<b>1 Analyzovaná díla v kontextu světové hudby.....</b>	<b>116</b>
<b>2 Význam pražské hudební avantgardy.....</b>	<b>119</b>
<b>PŘÍLOHY.....</b>	<b>122</b>
1 Rozhovor s Markem Kopelentem.....	<b>122</b>
2 Rozhovor s Janem Klusákem.....	<b>130</b>
3 Ukázka partitury kompozice <i>Svěcení jara</i> Igora Stravinského.....	<b>135</b>
4 Ukázka partitury kompozice <i>The Unanswered Question</i> Charlese Ivese.....	<b>136</b>
5 Ukázka partitury kompozice <i>Tombeau</i> z cyklu <i>Pli selon Pli</i> Pierra Bouleze.....	<b>137</b>
 Seznam použité literatury.....	<b>138</b>



## PŘEDMLUVA

Téma této disertační práce *Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století* jsem si zvolil proto, že tato problematika zůstává stále téměř nezmapovaná. Knižních publikací, které se věnují období šedesátých let v Československu, existuje nemnoho. První významnou prací o této problematice byla absolventská práce Markéty Lajnerové *Počátky Nové hudby v Čechách: Musica viva Pragensis a její kmenoví autoři*, kterou autorka psala jako diplomovou práci v Ústavu hudební vědy Filosofické fakulty UK v Praze v roce 2000. Dalším důležitým počinem je monografie Miroslava Pudláka *Zbyněk Vostřák: Idea a tvar v hudbě*, jež se zabývá nejen osobou Zbyňka Vostřáka, ale také dobovými kulturně-politickými souvislostmi. V přípravě je rovněž monografie Michala Matznera o Marku Kopelentovi, kterou po Matznerově tragické smrti dokončuje jeho otec Antonín. Mnoho informací bylo možné získat i z osobních výpovědí žijících protagonistů, kteří se přímo účastnili počátků aktivit spojených s Novou hudbou v Praze.

Práce si však neklade za cíl zobrazit pouze historický obraz doby, ale snaží se proniknout i do tehdejších skladatelských přístupů vybraných reprezentantů české hudby. Analyzuji zde tři klíčová díla českých skladatelů z šedesátých let, jejichž autory jsou Marek Kopelent, Jan Klusák a Zbyněk Vostřák. Jde tedy o autory, kteří se v dané době na zdejším dění významně podíleli. K této práci přistupuji mimo jiné také z pozice skladatele nahlízejícího na tehdejší hudební produkci specifickým pohledem.

Období, v němž se formovala česká hudební avantgarda, netrvalo dlouho, bylo však pro českou tvorbu klíčové. Aktivity spojené s Novou hudbou v Československu samozřejmě neprobíhaly pouze v Praze. Stejně výraznými hudebními centry byly i Brno či Bratislava. Tamní hudební avantgardě se však věnují jiní muzikologové, a proto jsem mapoval výhradně dění v Praze a věnoval se klíčovému osobnostem pražské avantgardy.

V první kapitole *Nová hudba a její inovace po druhé světové válce* se snažím zobecnit všechny důležité prvky, které přinesla poválečná hudební avantgarda. V dalších dvou kapitolách se věnuji domácímu hudebnímu životu

vázanému na zdejší společensko-politické klima a jeho proměny na přelomu padesátých a šedesátých let, ze kterých vzešlo hudební dění spojené s provozováním a propagací Nové hudby a nejnovějších skladebných technik přicházejících ze západních zemí. Jakým způsobem byly tyto snahy reflektovány a kritizovány českou kulturní veřejností, popisuje kapitola *Dobové mediální reflexe Nové hudby v českých periodikách*. Zabývá se jak reflexemi domácích, tak zahraničních kulturních událostí a snaží se zachytit i proměnu kritického vyjadřování s postupující liberalizací společenských poměrů během šedesátých let.

Na otázku, jakým způsobem reflektovali přední čeští reprezentanti pražské hudební avantgardy nové kompoziční techniky ve svém díle, se snaží odpovědět část věnovaná detailním analýzám klíčových děl Marka Kopelenta, Jana Klusáka a Zbyňka Vostřáka.

Historicky cenným zdrojem informací jsou i dva rozhovory (s Markem Kopelentem a Janem Klusákem), které jsou zařazeny na konci textu ve formě příloh.

Hlavním podnětem pro psaní této práce byla snaha vybádat na základě dostupných (výše zmiňovaných) informací, jak se čeští skladatelé vypořádávali se světovými avantgardními vlivy, jaké pro to měli v našich podmínkách možnosti a zda ve výsledku obstáli v obtížné zahraniční konkurenci. Práce se snaží také odpovědět na otázku, jak české avantgardní dění ovlivnilo další skladatelskou generaci u nás a zdali je jeho odkaz stále živý. V neposlední řadě věřím, že tento text pomůže rozšířit povědomí o této důležité historické epoše nejen u nás, ale i ve světě.

# I. ČÁST HISTORICKÁ

## 1 NOVÁ HUDBA A JEJÍ INOVACE PO DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLCE

Termín Nová hudba se v hudební historii objevuje hned několikrát. Počínaje obdobím *Ars nova* ve 14. století, přes odlišující označení wagnerovského stylu proti tradičnějšímu přístupu Brahmsovu, až po skladatele druhé vídeňské školy a poválečnou avantgardu padesátých let.<sup>1</sup> Ta s sebou přináší mnoho hudebních inovací, které jsou pro ni typické. Tyto inovace však nepřicházejí do hudby bez přípravy. Mnoho charakteristických nových rysů přináší již druhá vídeňská škola a zejména hudba Webernova, ze které skladatelé poválečné avantgardy čerpali především. Mnoho dílčích inovací však lze nalézt i v hudbě starší, např. v dílech Igora Stravinského nebo Charlese Ivese. Mezi významné inovační rysy Nové hudby patří mimo jiné:

- uvolnění metroritmické pulzace
- osvobození harmonicko-melodického materiálu od klasicko-romantické funkční harmonie
- zásadní proměna instrumentace a vertikálního myšlení
- snaha o netematickou práci a potlačování principu opakování
- změny v chápání formy a tektoniky

O uvolnění metroritmické pulzace se snažilo mnoho skladatelů už v první polovině 20. století. Za výrazné příklady můžeme považovat některá místa *Svěcení jara* Igora Stravinského (1912), kupř. jeho úvodní část. Stravinskij navozuje potřebnou atmosféru, řekněme, probouzející se jarní přírody, složitými melodicko-rytmickými strukturami, které vytvářejí komplexní zvukovou až zvukomalebnou plochu. Tímto způsobem hudebního myšlení

---

1 Označení Nová hudba, jež se používá hlavně pro avantgardu padesátých let 20. století, je užíváno převážně v německy mluvících zemích. Německý termín „Neue Musik“ figuruje v kritikách časopiseckých pojednáních o soudobé hudbě jako terminus technicus.

Stravinskij výrazně proměnil, vlastně popřel pozdně romantický kompoziční styl, který v době vzniku skladby byl na svém vrcholu.<sup>2</sup>

Zcela nezávisle se téměř ve stejné době o podobný přístup pokoušel americký skladatel – dodnes ne zcela doceněný radikální novátor – Charles Ives v mnoha svých skladbách. Typickým příkladem je jedna z jeho nejznámějších kompozic *The Unanswered Question*<sup>3</sup> (1908). Formou tří paralelních pásem, která jsou notována metricky zcela nezávisle<sup>4</sup>, dospěl k výsledku, kterým o mnoho let předjímá pozdější vývoj evropské hudby. Tohoto principu využil například Karlheinz Stockhausen ve své kompozici *Gruppen* (1955–1957) pro tři orchestrální skupiny, které v mnoha místech hrají metricky zcela nezávisle (provedení skladby vyžaduje tři dirigenty).

O uvolnění metrorytmické pulzace se poté snažili další skladatelé, včetně zakladatele tzv. druhé vídeňské školy Arnolda Schönberga a jeho žáka Albana Berga. Jeho dalšímu žákovi Antonu Webernovi se to podařilo již beze zbytku a svou niternou a rozsahem nevelkou tvorbou v podstatě předběhl další vývoj, a tak není divu, že se stal významným vzorem pro nadcházející hudební avantgardu padesátých let.

Dalším podstatným rysem Nové hudby je radikální odklon od klasicko-romantické funkční tonality. Výrazným prvkem nových avantgardních skladeb se stává atonalita a snaha o co největší potlačování tonálních center. Jako skladebný princip je nejčastěji používána dvanáctitónová schönbergovská dodekafonie, resp. serialita, která je uplatňována nejen na tónové výšky, ale rovněž na složku rytmickou a dynamickou. Ne všichni však dvanáctitónovou techniku využívali. Iannis Xenakis, ačkoli jeho díla z padesátých a šedesátých let mají k postseriálním<sup>5</sup> kompozicím stylově blízko, užívá ke generování materiálu svých vlastních matematických operací (zvláště teorie pravděpodobnosti) a tehdy nejmodernějších výpočetních technik. Jiní výrazní představitelé avantgardy jsou fascinováni více zvukem než konstrukčními

---

2 Ukázka partitury skladby *Svěcení jara* je uvedena v příloze č. 3.

3 Ukázka partitury skladby *The Unanswered Question* je uvedena v příloze č. 4.

4 Zápis partitury je vypracován formou prolínání pouze dvou pásem. Sólová trubka je psána ve stejných taktech jako držené akordy smyčcových nástrojů, avšak její složitý zápis (malé trioly ve velkých triolách) naznačuje, že se kompozičně jedná o výrazně odlišné třetí pásmo.

5 Termínem *postseriální* je v této práci myšlena technika vycházející ze schönbergovské dodekafonie, kterou generace poválečných skladatelů nejrůznějším způsobem modifikovala a rozšířila. Například multiseriálnost (organizace nejen tónových výšek, ale i dalších parametrů) či práce s komplikovanými derivacemi řad.

technikami a stávají se průkopníky témbrové hudby (György Ligeti – např. kompozice *Atmosféry* či *Requiem*, Krzysztof Penderecki – kupř. *Tren*, či George Crumb – *Echoes of Time and the River*).

Jedním z nejpodstatnějších rysů Nové hudby se však stává výrazná proměna instrumentace a celkového vertikálního harmonického myšlení. Ačkoli pro Schönberga i Berga byl přechod k atonální hudební řeči velmi výrazný, instrumentace obecně a také úloha jednotlivých hudebních nástrojů v jejich partiturách zůstává často poměrně tradiční. Z toho důvodu dnes jejich hudba působí jako logické pokračování pozdního romantismu. Hudba Antona Weberna však již pozdně romantické aspekty (alespoň ve zralé tvorbě) neobsahuje. Svou stručností a neromanticky řídkou sazbou se tak stává velkým inspiračním zdrojem pro skladatele druhé poloviny 20. století.

Pováleční serialisté však rozvíjejí webernovskou techniku dále. Zásadním způsobem rozšiřují instrumentální aparát, obohacují ho o nástroje do té doby zřídka používané, užívají velké množství nástrojů bicích a později často také elektronickou složku. Podstatným rysem těchto nových partitur je zrovnoprávnění úloh jednotlivých nástrojů. Ačkoli ještě u Schönberga či Berga nalézáme mnohdy tradiční řešení instrumentace vycházející z tradice pozdního romantismu (např. klíčovou úlohu tutti smyčcových nástrojů při vedení melodie), pováleční avantgardisté se těmito instrumentačními postupům snaží vyhnout. Ve velkých orchestrálních partiturách smyčcové nástroje dělí do mnoha skupin, proti velkému množství dechových nástrojů používají například pouze housle obsazené sólově nebo v menším množství. Některé nástroje dříve používané jako nástroje tvořící harmonickou výplň (trombony, lesní rohy) zastávají mnohdy úlohu srovnatelnou s nástroji smyčcovými. To platí i o nástrojích bicích – dochází k velkému rozmachu v užívání melodických bicích nástrojů. Množství avantgardních partitur využívá např. vibrafon či marimbu – do té doby nástroje v orchestru téměř nepoužívané. Klasickou instrumentační techniku střídá moderní blokové myšlení; harmonická vertikála již není závislá na melodické lince „doprovázené“ harmonií ostatních nástrojů, ale stává se soběstačnou. V podstatně větší míře je uplatňováno myšlení v několika vrstvách. Nepřítomnost melodie jakožto primárního nositele hudební myšlenky přivádí autory ke konfrontaci hudebních bloků v paralelních pásmech.

Typickým příkladem je orchestrální skladba Pierra Bouleze *Tombeau*, která je součástí rozsáhlého písňového cyklu *Pli selon Pli* z let 1959–1962.<sup>6</sup>

Dalším podstatným prvkem Nové hudby se stává atematičnost a potlačení opakování – ať již ve formě repetitivnosti, či tematických návratů. To však není výdobytkem poválečné avantgardy. Byl prosazován již autory druhé vídeňské školy (u nás netematickou práci využíval např. Alois Hába). Původní princip dodekafonie s atematičností a nerepetitivností ve svých základech přímo počítá. Koncept práce s dvanácti tóny přináší nejen snahu o co největší „zamlžení“ tonálních center, ale považuje řadu za rezervoár tónů celé kompozice, které jsou využívány jak ve vertikále, tak v melodických posloupnostech. Tím nahrazuje hudební témata jako základní stavebný prvek kompozice. Pojem tematické práce tak ztrácí smysl a uvolňuje se prostor pro novým způsobem strukturované hudební myšlení. S příchodem punktualismu (který nalezneme už v dílech Webernových) jsou téměř zcela potlačeny i melodické posloupnosti a každý z takto izolovaných tónů se celkově podílí na celkové podobě kompozic. Na potlačení jakéhokoli principu opakování reagují v šedesátých letech američtí skladatelé, kteří z principu neustálého opakování hudebních myšlenek staví nový hudební směr – minimalismus.

Ruku v ruce se všemi těmito inovacemi přichází i změna v chápání formy a tektoniky. Ještě v hudbě Antona Weberna lze vysledovat časté směřování ke klasickým formám. I ve svých pozdních dílech využívá Webern například variační techniky či dvoudílné formy s repeticí (*Symfonie, op. 21*). Tradiční chápání zaběhnutých forem však už posouvá dále. Výraznější posun formální stránky děl však přichází až s poválečnými skladateli. Karlheinz Stockhausen kupříkladu definuje tzv. momentovou formu, ve které každý charakteristický úsek skladby považuje za jednotku či „moment“. Každý z těchto momentů je samostatný a postradatelný a nemá větší důležitost než momenty ostatní<sup>7</sup>. Skladatel prezentuje posluchači hudbu koncentrovanou na přítomný okamžik bez nutnosti vnímat formální souvislosti vlastní hudbě tradiční. Autoři se více koncentrují na strukturální detaily a často nepracují s odvíjením hudební myšlenky od začátku ke konci skladby, ale nechávají formu otevřenou. Často

---

6 Ukázka partitury je uvedena v příloze č. 5.

7 Latham, Alison: Moment form. *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*, 19. listopadu 2011. Dostupné [on-line] na: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4494>.

předepisují interpretům volnost; ti pak vlastně spoluvytvářejí dílo při produkci a sami určují jeho výslednou podobu i dobu trvání.

Inovace, které přináší Nová hudba, úspěšně využívali i čeští skladatelé, kteří se hlásili k hudební avantgardě v šedesátých letech. Skladby Zbyňka Vostřáka a Marka Kopelenta, jejichž analýzám je věnována druhá část této publikace, přinášejí výrazně moderní řešení formálních a tektonických otázek. Zde analyzovaná skladba Jana Klusáka naopak využívá klasických formálních postupů a hlásí se spíše k odkazu Antona Weberna.

Pozoruhodné je, že nejvýznamnější představitelé, kteří se Nové hudbě v šedesátých letech u nás věnovali (kromě výše zmíněných autorů také např. Vladimír Šrámek, Petr Kotík, Rudolf Komorous či někteří brněnští a slovenští skladatelé<sup>8</sup>), i přes velkou kulturní izolaci během padesátých let dokázali plně integrovat všechny důležité prvky hudební avantgardy do svého vlastního stylu. Vstřebali estetiku Nové hudby ve všech jejích důležitých aspektech. Během první poloviny šedesátých let se jim podařilo s velkým úspěchem dostihnout hudební dění v západních zemích.

---

8 V Brně např. Alois Piňos, Josef Berg, Miloslav Ištvan, Arnošt Parsch; v Bratislavě např. Ilja Zeljenka, Ladislav Kukpovič, Peter Kolman a další. Mimopražskými autory se však tato práce nezabývá.

## 2 SPOLEČENSKÁ SITUACE A HUDEBNÍ PROSTŘEDÍ V ČESKOSLOVENSKU V PADESÁTÝCH LETECH

Padesátá léta v Československu a víceméně v celé východní Evropě se podstatně odlišovala od společensko-politické situace v západních zemích. Příklad nalezneme u našich západních sousedů. Poválečnou situaci v SRN charakterizuje prudký hospodářský rozvoj, mimo jiné i díky masivním dotacím, které poražené zemi výrazně pomohly. Brzy po druhé světové válce se západní Německo stává centrem hudební avantgardy. Již v roce 1946 zakládá Wolfgang Steinecke<sup>9</sup> *Mezinárodní letní kurzy pro Novou hudbu* v Darmstadtu (Internationale Ferienkurse für Neue Musik) a Mezinárodní hudební institut. Darmstadt se tak na mnoho let stává klíčovým místem evropské hudební avantgardy. Navíc v nedalekém Donaueschingenu dochází k obnově předválečného festivalu s orientací na soudobou hudbu, který počíná spoluorganizovat Jihozápadní rozhlas (Südwestfunk). Avantgardní hnutí má tedy již ve svých zárodcích k dispozici platformu pro prezentaci svých děl a díky podpoře Jihozápadního rozhlasu dostává oficiální ráz.

V Československu byla situace právě opačná. První poválečné roky sice přinesly do českého kulturního života několik moderních podnětů (např. Velká opera 5. května, dramaturgie prvních ročníků festivalu *Pražské jaro*), ale kulturní politika po únorovém komunistickém puči nastolila, po vzoru SSSR, jedinou oficiální estetiku socialistického realismu. Ruku v ruce s tím došlo k uzavření hranic a možnosti vycestovat do ciziny byly zcela minimálními. To vše zavinilo velkou kulturní izolaci, která trvala řadu let. Čeští skladatelé, kteří po druhé světové válce vstupovali do hudebního života, se proto s novými podněty ze západní Evropy nestačili vyrovnat. Mnozí si své obzory rozšiřovali až s příchodem částečného politického uvolnění v první polovině šedesátých let. To zároveň umožnilo vznik zdejšího avantgardního hnutí, které do našich končin přinášelo jak nové proudy postseriální západní avantgardy padesátých let, tak hudbu meziválečné druhé vídeňské školy, ale také řadu nejnovějších

---

9 Wolfgang Steinecke (\*1910–†1961) – německý hudební kritik a organizátor. In: Krellmann, Hanspeter: Steinecke, Wolfgang. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 28 srpna 2011. Dostupné [on-line] na: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26645>.



výbojů aleatorních a sónických. V souhrnu tvorby mladších českých skladatelů tak vzniká pozoruhodná směs hudby nejrůznějších vlivů od schönbergovské (či webernovské) dodekafonie (Klusák, raná díla Kopelentova nebo první Vostřákovy skladby psané ve stylu Nové hudby) až po sónicko-aleatorní experimenty (pozdější díla Vostřákova, Komorousova, Kupkovičova a Kotíkova) či pozoruhodné syntézy moderního myšlení s tradičnějším hudebním rozvojem (Havelka).

Pro generaci skladatelů narozených v třicátých letech však studium skladby počíná v padesátých letech, tedy v době největší izolace od jakýchkoli možných vlivů nové západní, ale i předválečné avantgardy. Pokusme se tuto situaci ilustrovat na příkladech skladatelů a pozdějších výrazných příslušníků pražské avantgardy, jimiž se blíže zabýváme v analytické části práce. Marek Kopelent i Jan Klusák přicházejí na pražskou HAMU počátkem padesátých let a jsou vychováváni plně v odkazu postromantické hudby a socialistického realismu. Na Hudební fakultě AMU v té době učili skladbu Pavel Bořkovec, Jaroslav Řídký a Václav Dobiáš. Pavel Bořkovec byl významným skladatelem meziválečného období a jeho kompoziční jazyk byl neoklasický. Mezi jeho žáky patřil i Jan Klusák, který k němu přestoupil od Jaroslava Řídkého. Podle Klusákova svědectví právě z toho důvodu, že Bořkovec měl kompozičně blíže k meziválečné avantgardě, tedy ke skladatelům, jako byli např. Stravinskij, Martinů, Hindemith a další. Marek Kopelent, který na školu přišel ještě dva roky před Janem Klusákem (roku 1951), studoval u Jaroslava Řídkého. Snad právě proto se během studia jeho kompoziční jazyk nevymanil z postromantické tradice.

Jan Klusák již před studiem na HAMU znal několik děl předválečných skladatelů, která byla k dostání na standardních deskách v prodejně Supraphonu. Konkrétně se jednalo o symfonii *Malíř Mathis* od Paula Hindemitha, koncert *Dumberton Oaks* a balet *Hra v karty* Igora Stravinského, 3. a 4. *symfonii* Bohuslava Martinů. Prostřednictvím svého strýce, který žil v Anglii, měl příležitost prostudovat i několik partitur Stravinského. To vše mladého Klusáka velice ovlivnilo. Také jeho absolventská symfonie se nese v čistém neoklasickém duchu. Naproti tomu absolventské dílo *Satanela* Marka Kopelenta je kompozicí, která ještě utkvívá v pozdně romantické tradici.

Studium na HAMU v padesátých letech však nebylo pouze konzervativní a tradičně orientované. Bylo navíc poplatné oficiální komunistické ideologii. To se projevovalo i v dalších studijních úkolech, které bylo nutné splnit. Skladatelé tak museli navštěvovat například kurzy lidového tance (oficiální kulturní politika tehdy mimo jiné stavěla na kořenech lidového umění), v rámci lekcí kompozice měli povinnost složit i několik tzv. budovatelských písní a povinné byly i přednášky marxismu-leninismu,<sup>10</sup> vojenská příprava<sup>11</sup> atd. Zajímavé je, že Jan Klusák nikdy žádnou budovatelskou píseň nesložil, i když k tomu byl nucen. Kopelent tuto problematiku vyřešil upravováním lidových písní pro soubor ČSM na ČVUT v Praze. Ačkoli tyto ryze socialisticky účelové disciplíny (lidový tanec či psaní budovatelských písní) již v šedesátých letech nebyly v rámci studia vyžadovány, výuka marxismu-leninismu zůstala v učebních osnovách až do pozdních fází komunistického režimu v osmdesátých letech.

V druhé polovině padesátých let, kdy kulturní izolace byla stále ještě obrovská, se mladí absolventi HAMU Jan Klusák i Marek Kopelent snažili nalézt vlastní kompoziční řeč. Vzhledem k omezeným možnostem poznání moderních skladatelských technik nebyla tato cesta vůbec jednoduchá. Zvědaví mladí skladatelé či osobnosti se zájmem poznávat běžně nedostupnou hudbu tvořili často neformální skupiny lidí, kde se, podle možností, prezentovaly dostupné nahrávky na gramofonových deskách. V dnešní době velkého rozmachu informačních technologií a téměř neomezené dostupnosti rozličného množství audiovizuálních děl z celého světa prostřednictvím internetu je situace tehdejší doby již jen stěží pochopitelná.

Marek Kopelent se například, vzhledem k svému zaměstnání redaktora v Státním nakladatelství krásné literatury hudby a umění, pohyboval v okruhu lidí kolem Herberthy Masarykové<sup>12</sup>, kde se vyskytoval i mladý flétnista a skladatel Petr Kotík<sup>13</sup>. V tomto okruhu se kromě hudebníků pohybovala i celá

---

10 Předmět marxismus-leninismus byl složen ze čtyř tematických okruhů: dějiny mezinárodního dělnického hnutí, marxisticko-leninská filozofie, politická ekonomie a vědecký komunismus.

11 Vojenská příprava na vysokých školách v dobách komunistického režimu fungovala formou tzv. vojenské katedry. Ta dovolovala si při vysoké škole odsloužit část vojenské prezenční služby místo nutnosti narukovat na dvouletý výcvik. Tito absolventi pak odcházeli na zbytek výcviku již s vyššími hodnostmi.

12 Herberta Masaryková (\*6. července 1915, Praha–†30. září 1996, Praha) byla druhorozená dcera Herberta Masaryka a vnučka T. G. Masaryka. Na Pražské konzervatoři vystudovala dějiny hudby, studovala klavírní hru u Ilony Štěpánové-Kurzové. Po studiích pracovala v nakladatelství Orbis, později v nakladatelství Krásné literatury a umění a v hudebním vydavatelství Supraphon.

13 Petr Kotík (\*1942, Praha) – český skladatel, dirigent a flétnista. Podrobnosti o skladateli jsou uvedeny dále v textu.

řada výtvarníků. Kotíkovi se tehdy podařilo opatřit nahrávky kompletního díla Antona Weberna na LP deskách, které poté prezentoval v okruhu svých přátel.

Také Jan Klusák se stýkal s velkým množstvím výtvarníků, malířů či sochařů. Moderní hudbu (tehdy převážně kompozice meziválečné avantgardy) z gramofonových desek bylo možné slyšet i u slavného fotografa Josefa Sudka, který měl ve své diskotéce díla Stravinského, Honeggera a dalších. Mimo to se Jan Klusák setkal s Novou hudbou ještě v rámci studia na HAMU v roce 1957. Jako asistent tam tehdy přišel Vladimír Sommer.<sup>14</sup> V rámci semináře skladby Sommer tehdy představil Boulezovo dílo *Kladivo bez Mistra*. Podle svědectví se tehdy na dílo snesla velká kritika<sup>15</sup>, ale mladým skladatelům to vytvořilo alespoň rámcovou představu o hudebním směřování na Západě. O několik let později (v roce 1960) se také Jan Klusák dostává k nahrávkám kompletního díla Antona Weberna. Navíc, díky sochaři Janu Koblasovi a jeho stykům s Luigim Nonem<sup>16</sup>, i k magnetofonovým páskům s nahrávkami Boulezova *Kladiva bez Mistra* a Stockhausenových *Gruppen*.

Jednou z nemnoha možností, jak se seznámit s novější hudbou, bylo pražské Divadlo hudby, které díky tomu, že nešlo o masovou instituci, nemuselo čelit nejrůznějším tlakům. Uvádělo tematické pořady o hudbě s širokým záběrem, takže bylo možné vyslechnout některá zásadní díla světové hudby 20. století, která tehdy v Československu nebyla běžně prováděna (např. díla Igora Stravinského či Albana Berga).<sup>17</sup>

Vzhledem k postupné (i když pomalé) liberalizaci poměrů v Československu na přelomu padesátých a šedesátých let se kulturní podhoubí pozvolna proměňuje ve skutečné hudební aktivity a vznikají první skupiny zaměřené na provozování Nové hudby.

---

14 Vladimír Sommer (\*1921, Dolní Jiřetín–†1997, Praha) – český hudební skladatel.

15 Z osobní výpovědi Jana Klusáka.

16 Luigi Nono (\*29. ledna 1924, Benátky–†8. května 1990, Benátky) – italský skladatel. Čelný představitel poválečné avantgardy.

17 Divadlo hudby dostupné [on-line] na: [www.ceskyhudebnislovník.cz](http://www.ceskyhudebnislovník.cz).

### **3 POČÁTKY NOVÉ HUDBY V PRAZE A VYBRANÉ SPECIALIZOVANÉ SOUBORY**

Začátky Nové hudby v Československu formovala (až na výjimky) skladatelská generace, jejíž představitelé studovali během padesátých let 20. století. Týká se to i Marka Kopelenta a Jana Klusáka, tedy autorů, jimž věnuji podstatnou část této práce a jejichž skladby analyzuji v její druhé části. Jednu z mála výjimek tvoří Zbyněk Vostřák (nar. 1920), autor, který se záhy po druhé světové válce etabloval jako klasický skladatel tvořící v postromantickém a později neoklasickém slohu. Počátkem šedesátých let však pod vlivem estetiky Nové hudby radikálně změnil svůj kompoziční styl a zůstává mu věrný až do konce života.

Většina skladatelů, kteří se pohybovali kolem právě se rodícího hnutí Nové hudby, byla více či méně ovlivněna osobou Vladimíra Šrámka<sup>18</sup>. Jméno Vladimíra Šrámka je současné české hudební veřejnosti takřka neznámé. Podle osobního svědectví Marka Kopelenta to byl člověk velmi uzavřený, citlivý a neprůbojný, trpící zřejmě také depresemi. Když zjistil, že všechny jeho skladby, nahrané v Československém rozhlase, jsou nenávratně smazány, spálil i všechny své rukopisy. Zachovalo se pouze to, co měli někteří interpreti v opisech, či to, co bylo vydáno tiskem. Hudba Vladimíra Šrámka se tedy téměř nehraje. Pro počáteční vývoj Nové hudby v Čechách však byla osobnost Vladimíra Šrámka velmi podstatná. Vzhledem k tomu, že o tomto skladateli neexistuje žádná biografie, je nutné vycházet pouze z osobních vzpomínek zúčastněných osobností.

#### **3.1 Petr Kotík a počátek aktivit souboru Musica viva Pragensis**

Petr Kotík, jedna z klíčových osobností raných let formování aktivit spojených s Novou hudbou v Praze, se poznal se Šrámkem již v roce 1959. Petr Kotík byl tehdy sedmnáctiletý student Pražské konzervatoře, kde studoval

---

<sup>18</sup> Vladimír Šrámek (\*1923–†2004) – český skladatel. Podrobnosti o skladateli jsou uvedeny dále v textu.

flétnu u Františka Čecha<sup>19</sup>. Ačkoli byl Šrámek o generaci starší, byl velmi zvědavý, a dokonce i během doby nejhorších represí v padesátých letech udržoval písemné styky například s Bohuslavem Martinů. Byl také informován o západní avantgardě a nejnovějších hudebních výbojích. Dokonce koncem padesátých let (podle výpovědi Petra Kotíka) produkoval, jak se říká „na koleně“, elektronickou hudbu a zkonstruoval své vlastní Martenotovy vlny.

Počátkem roku 1961 pojal Petr Kotík, ještě jako student konzervatoře, myšlenku založit soubor, který se bude věnovat Nové hudbě. Pod negativním vlivem orchestrální výuky<sup>20</sup> na konzervatoři založil se svými kolegy ansámbl, který dostal název *Musica viva Pragensis*. Za zmínku stojí i fakt, že název navrhl sám Vladimír Šrámek pod vlivem informací ze Západu, kde se řada aktivit souvisejících s provozováním Nové hudby nazývala podobně. Slovo „Pragensis“ pak již přišlo zřejmě spontánně a logicky. Celý projekt nejenže vznikl mezi mladými studenty konzervatoře, ale byl také zaštitěn prof. Milanem Kostohryzem<sup>21</sup>, klarinetistou, který poté v souboru účinkoval až do konce jeho působení. S ansámblem z počátku rovněž spolupracoval učitel Petra Kotíka – flétnista František Čech. Kolem těchto prvopočátečních aktivit Petra Kotíka a souboru *Musica viva Pragensis* se pohyboval i hudební skladatel Jan Rychlík.<sup>22</sup> Petr Kotík u něj v té době také soukromě studoval skladbu. Rychlík dění kolem Nové hudby tehdy, podle Kotíkova svědectví, vstřebával naprosto přirozeně. Smutným faktem však zůstává, že se jako tvůrce hudby v novém stylu nestačil rozvinout, jelikož zemřel již v lednu 1964. Pro soubor *Musica viva Pragensis* však napsal kompozici *Relazioni*, která byla též nahrána firmou Supraphon na LP.<sup>23</sup>

Dalším důležitým spolupracovníkem Petra Kotíka při vzniku souboru *Musica viva Pragensis* byl skladatel a fagotista Rudolf Komorous.<sup>24</sup> Do celého

19 František Čech (\*8. března 1923, Pacov /Pelhřimov/–†6. října 1999, Praha) – flétnista a pedagog. Už jako konzervatorista se stal členem České filharmonie. Po absolutoriu na HAMU se stal pedagogem na Pražské konzervatoři, kde působil v letech 1950–1970. V šedesátých letech byl též členem souboru *Musica viva Pragensis*. Dostupné [on-line] na: [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=3729](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=3729).

20 Začátky nové hudby v Praze 1959–1964: Ostravské dny 2007, přepis diskuse, komentáře. Ostravské centrum nové hudby, Ostrava 2007, s. 6.

21 Milan Kostohryz (\*1. června 1911, Kostelec nad Orlicí–†24. května 1998, Praha) – český klarinetista a hudební pedagog, sólový i komorní hráč. Zvláštní pozornost věnoval soudobé hudební tvorbě.

22 Jan Rychlík (\*27. dubna 1916, Rakousko-Uhersko–†20. ledna 1964, Československo) – český skladatel.

23 *Relazioni* – nahrány firmou Supraphon, obj. č. 1 11 1184.

24 Rudolf Komorous (\*1931) – český skladatel a fagotista. Důležitá osobnost pražské avantgardy. Studoval fagot na Pražské konzervatoři a HAMU. Tam také studoval skladbu ve třídě Pavla Bořkovce. Spoluzaložil

dění však vstoupil až před prvním koncertem souboru Musica viva, který se konal 20. června 1961,<sup>25</sup> protože mezi lety 1959–1961 byl na studijním pobytu v Číně (konzervatoř v Pekingu). Program sestával ze skladeb Jana Rychlíka, Hanse Eislera, úpravy kompozice renesančního skladatele Vincenza Pellegriniho, Vladimíra Šrámka a Ilji Zeljenky. První koncert souboru se konal za velkého zájmu publika v Malém sále Domu umělců (dnešní Sukova síň Rudolfiny). Petr Kotík však poznamenává, že v té době (na rozdíl od situace o dva roky později) si zdaleka nebyli jistí, jestli soubor bude moci pokračovat ve své činnosti. Panovala obava, že by koncerty souboru Musica viva Pragensis mohly být tehdejšími úřady zakázány a sami pořadatelé trestně stíháni.

Koncerty souboru Musica viva Pragensis se nicméně staly pravidelnou součástí pražského hudebního života a postupně přinášely českému publiku nejen domácí premiéry, ale také kompozice zahraničních autorů, např. Haubenstocka-Ramatiho, Varèse, Messiaena, Bouleze, Nona, Feldmana a dalších. Mezi další významné koncerty, které v této době soubor Musica viva Pragensis uskutečnil, je nutno zařadit i slavné představení taneční skupiny Merce Cunninghama s Johnem Cagem v Praze v roce 1964. V důsledku kulturní izolace a zčásti i neinformovanosti publika se koncertu na pražském Výstavišti zúčastnilo prý až 2500 lidí. Podle Petra Kotíka byl tento zájem způsoben i faktem, že Pragokonzert na plakátech uvedl po jmény Merce Cunningham, John Cage, David Tudor a Robert Rauschenberg slogan „West Side Story styl tance“. Kotík vzpomíná, že všechny zúčastněné to velice pobavilo, a když později navštívil Cunninghama v New Yorku, našel v jeho studiu tento plakát na čelném místě. Soubor Musica viva Pragensis s Cagem a Cunninghamelem spolupracoval také v rámci festivalu *Warszawska jesień* téhož roku.

Na podzim roku 1963 začal Petr Kotík studovat ve Vídni a kontakt se souborem Musica viva Pragensis se stal problematický. Ještě během roku 1964 účinkoval Petr Kotík jako instrumentalista a udržoval se souborem kontakt. Podílel se na turné po západním Německu a na koncertu v rámci festivalu *Warszawska jesień*.<sup>26</sup> Již v roce 1965 však soubor definitivně opouští.

soubor Musica viva Pragensis, ve kterém se profiloval jako skladatel i fagotista. Po srpnové okupaci roku 1968 opouští Československo. Dnes žije v Kanadě a vyučuje na University of Victoria.

25 Lajnerová, Markéta: *Počátky Nové hudby v Čechách: Musica viva Pragensis a její kmenoví autoři*. Diplomová práce. Ústav hudební vědy, FF UK Praha, 2000. 74 s.

26 Program koncertu souboru Musica viva Pragensis na festivalu *Warszawska jesień* byl následující: Anton Webern – *Trio, op. 20*, Zbigniew Bujarski – *Composition*, Karlheinz Stockhausen – *Kreuzspiel*, Rudolf

Na místo uměleckého ředitele ansámblu přichází skladatel Marek Kopelent. Nutno podotknout, že souborem byl již roku 1963 přizván ke spolupráci skladatel a dirigent Zbyněk Vostřák, protože na programu bylo větší obsazení i náročnější kompozice a nebylo možné skladbu nastudovat bez dirigenta.<sup>27</sup>

Petru Kotíkovi však nebránila pouze studia v zahraničí. Měl, na rozdíl od některých dalších členů, také jiné estetické představy, týkající se dalšího směřování souboru. Kotík chtěl provozovat radikálnější formy hudby a rozsáhlé kompozice, mnohdy i extrémních délek. Považoval postseriální styl, ze kterého převážně vycházela Nová hudba, za uzavřenou kapitolu<sup>28</sup> a byl daleko více zaujat volnými kompozicemi a grafickými partiturami bez striktně zaneseného notového záznamu. Partiturami, které hráčům nechávají podstatný prostor pro improvizaci, volbu hudebních nástrojů atd. Soubor Musica viva Pragensis byl zjevně orientován spíše na evropskou avantgardu. Konceptuální tvorbě se Musica viva Pragensis samozřejmě nevyhýbala. Zprvu psal grafické partitury například Rudolf Komorous. Později se otevřenými formami začal zabývat i Zbyněk Vostřák. K jeho nejznámějším dílům tohoto typu patří čistě verbální partitura *Kniha principů*, která obsahuje pouze slovní pokyny, na jejichž základě hráči konstruují celou skladbu formou kolektivní improvizace.

Po návratu ze studií se Kotík v roce 1966 rozhodl pro založení nového ansámblu, který dostal název QUaX Ensemble<sup>29</sup>. Kromě Kotíka v souboru účinkovali i Jiří Stivín, Jan Hynčica, Václav Zahradník a Josef Vejvoda. Složením se jednalo o variabilní těleso. Všichni hráči během produkce střídali různé nástroje. Nebyla vyžadována technická virtuosita, spíše improvizáčnické schopnosti a imaginace. Východiskem se pro soubor stala hudba a estetická východiska Johna Cage. Z jeho děl měl ansámbl na repertoáru slavný *Atlas Eclipticalis*. Pilířem většiny vystoupení QUaXu byla však skladba britského skladatele Cornelia Cardewa *Treatise*. Jedná se o kompozici sestávající z několika set grafických listů bez udání obsazení, tempa a trvání. Hráči

---

Komorous – *Olympia*, Petr Kotík – *Hudba pro tři „In Memoriam Jan Rychlík“*, Jan Rychlík – *Relazioni*, Vladimír Šrámek – *Metamorfózy VI* a Zbyněk Vostřák – *Afekty*.

27 Pravděpodobně se jednalo o skladbu Igora Stravinského *Epitaphum na náhrobek prince Maxe Egona z Fürstenberku*. Jméno Zbyňka Vostřáka se vyskytuje v programu poprvé 6. dubna 1963, avšak jedná se o neúplný soupis koncertů souboru Musica viva Pragensis. In: Lajnerová, M., *Počátky...*, op. cit.

28 QUaX Petra Kotíka. *Konfrontace* 3, 1969, s. 24–33.

29 Název souboru QUaX Ensemble vznikl náhodným seskupením písmen. In: QUaX Petra Kotíka, op. cit.

postupně vypracovali partituru a dospěli ke tvaru dlouhému dvě a půl hodiny o celkovém počtu 42 stran.<sup>30</sup>

Na koncertech však kromě *Treatise* bylo vždy uvedeno několik dalších děl. Koncerty tedy často trvaly mnoho hodin. Byly však uváděny pod názvem *Hudební představení*, a tak lze předpokládat, že hráči považovali živou produkci nejen za hudební akci, ale pokládali vizuální složku za nedílnou součást koncertu. Vizuální složkou v tomto případě není míněna přítomnost dalších uměleckých akcí (jako např. tanec), ale neopakovatelný a komplexní estetický prožitek jen stěží fixovatelný na jakékoli záznamové médium. Ansámbl QUaX během let 1967–1969 absolvoval 12 veřejných vystoupení v Československu i zahraničí. Nejdelší hudební produkcí byl devítihodinový koncert (který byl pravděpodobně i koncertem posledním).<sup>31</sup> Během roku 1969 odchází Petr Kotík do Spojených států amerických, kde pokračuje ve své hudební dráze a zakládá dnes již proslulý soubor S. E. M. Ensemble. Petr Kotík bezesporu patří k důležitým osobnostem. Stál nejen u zrodu Nové hudby v celém Československu, ale má i dnes nemalý podíl na existenci hudebního dění na poli soudobé hudby u nás.<sup>32</sup>

### **3.2 Marek Kopelent a jeho spolupráce se souborem Musica viva Pragensis**

Jaroslav Řídký, který učil Kopelenta kompozici na Hudební fakultě AMU, byl skladatel postromantického zaměření. Měl velmi rezervovaný vztah i k hudbě Stravinského a Martinů<sup>33</sup>, a tak své žáky vychovával k hudbě nepřekračující

---

30 Tamtéž.

31 V časopise *Konfrontace* č. 3 z října 1969 je uveden soupis veřejných vystoupení souboru QUaX. Jako poslední je uveden koncert v březnu. P. Kotík téhož roku emigroval do Spojených států amerických. Dá se tedy předpokládat, že během podzimní sezony a po uzávěrce *Konfrontace* 15. října 1969 se již žádná produkce nekonala.

32 Petr Kotík se během devadesátých let 20. století opět aktivně zapojil do českého hudebního dění. Organizoval například Festival hudby výjimečných délek (1997), na kterém zazněly jak komorní, tak orchestrální skladby delšího trvání od Johna Cage, Mortona Feldmana, Petra Kotíka a dalších českých i světových tvůrců. Se souborem S. E. M. Ensemble vystoupil v letech 1995 a 1997 na festivalu *Pražské jaro* a roku 1999 založil Ostravské centrum nové hudby, které každé dva roky (poprvé v roce 2001) pořádá festival *Ostravské dny* spojený s mezinárodními skladatelskými kurzy. V roce 2005 vytvořil komorní ansámbl Ostravská banda, který se specializuje na provozování soudobé hudby a vystupuje nejen v České republice, ale i na celé řadě turné ve světě.

33 Dle osobní výpovědi Jana Klusáka.



příliš hranice postromantického myšlení. Podle Marka Kopelenta však byl výborným kantorem a dokázal studentům předat nejdůležitější poznatky týkající se skladatelského řemesla. Po ukončení studia však Kopelent cítí potřebu vytvořit si svůj vlastní styl, vymanit se z konvencí postromantického myšlení a de facto „najít sám sebe“. Jako redaktor pro soudobou hudbu v Státním nakladatelství krásné literatury hudby a umění se stýkal samozřejmě s aktuální skladatelskou produkcí, ale nedalo se hovořit o žádném kontaktu s partiturami cizích avantgardních skladatelů. Kopelenta to přesto stimulovalo k přemýšlení o dalších možnostech a směřováních.

Stejně jako na Kotíka měl i na Marka Kopelenta velký vliv již zmiňovaný Vladimír Šrámek. Kopelent se s ním znal již ze studií na pražské HAMU. V roce 1957 od Šrámka získal informace o skladatelích druhé vídeňské školy, o Luigim Nonovi a principech dodekafonické kompozice. Kopelent však tehdy (podle vlastních slov) nebyl připraven na takto radikální obrat hudebního myšlení a čekal ještě na další podněty. Jedním z nich byla v roce 1959 připravovaná publikace Ctirada Kohoutka *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*<sup>34</sup>. Kopelentovi se dostala do rukou ještě v rukopise, tři roky před oficiálním vydáním, díky jeho zaměstnání v nakladatelství SNKLHU. Objevil v ní zcela nové možnosti organizace tónového materiálu. Fascinace novými možnostmi kompozice byla však omezena pouze na teoretickou znalost daného problému, jelikož možnosti uslyšet popisovanou hudbu živě byly prakticky nulové.

K několika výjimkám patří například pražské provedení opery *Vojcek* Albana Berga v roce 1959 či vystoupení Juilliardova kvarteta na *Pražském jaru 1960*, kde provedlo *Lyrickou suitu* téhož autora. Kopelent již od prvopočátku navštěvoval koncerty souboru *Musica viva Pragensis*, avšak daleko podstatnějším zdrojem informací byla pro něj i pro velké množství mladých českých a slovenských skladatelů návštěva polského mezinárodního festivalu soudobé hudby *Warszawska jesień*. První zájezd autobusem z Československa zorganizoval právě Marek Kopelent. Zájezd byl organizován oficiálně přes Supraphon, v jehož vydavatelství byl Kopelent zaměstnán. I tak byl zájezd

---

<sup>34</sup> Kohoutek, Ctirad: *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1962. 197 s.

z vyšších míst kritizován jako soukromá aktivita Marka Kopelenta,<sup>35</sup> která byla sledována téměř přestupkem. Pozoruhodné je, že již o rok později se vydali mladí skladatelé do Varšavy opět, tentokrát už na vlastní pěst a bez nutnosti oficiální organizace a námitek z oficiálních míst. Situace se počátkem šedesátých let výrazně měnila rok od roku.

V první polovině šedesátých let se již Kopelent vyhraňuje v novém kompozičním stylu vycházejícím převážně z poválečné evropské avantgardy, ale zároveň ho přetváří v originální hudební jazyk, který se odlišuje od mnohdy unifikovaného západního kompozičního směru. Podle vlastních slov nebyl Kopelent nikdy ortodoxním serialistou (jako Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen a další) a novodobé techniky transformoval do svého osobitého hudebního myšlení. Mnoho skladatelů, kteří byli přímo v centru hudebního avantgardního dění v padesátých letech, zcela pohltit nový, postseriální styl a dalo by se říci, že jejich hudba byla do jisté míry unifikovaná (rané skladby Luciana Beria, Luigiho Nona, György Kurtága, Bruna Maderny a dalších). Čeští skladatelé počátkem šedesátých let byli o celé jedno desetiletí „opoždění“ a navíc vzhledem k společenské a kulturní izolaci reagovali na více hudebních podnětů zároveň. Pro většinu mladých skladatelů byla novinkou dokonce i estetika předválečné druhé vídeňské školy. Nemálo českých tvůrců však s dvanáctitónovou technikou pouze experimentovalo a ve výsledku ji do svého hudebního vyjadřování nezařadilo. Pro tyto skladatele se tato technika stala pouze lákavým prostředkem, jak na čas ozvláštnit hudební stránku svých skladeb a docílit „zajímavějšího“, méně tradičního zvuku.

To však neplatí ani pro Marka Kopelenta či jiné autory pohybující se kolem souboru *Musica viva Pragensis* a dalších ansámbľů zabývajících se Novou hudbou. Kopelentovi byl blízký především komorně-lyrický výraz Antona Weberna. Nedá se však říci, že by přejal jeho kompoziční styl a posouval ho dále, jako například postserialisté v šedesátých letech, ale vzal si z něj právě jen onu estetiku, kterou obohacoval o další prvky, jako jsou třeba čtvrttóny či témbrové myšlení. V celosvětovém měřítku zaujalo přelomové Kopelentovo dílo – *III. smyčcový kvartet*, kterému se díky obětavému a moderně citíciému Novákovu kvartetu dostalo mnoho provedení u nás i na Západě. Zvláště díky

---

<sup>35</sup> Začátky nové hudby v Praze 1959–1964..., op. cit., s. 20.

jeho provedení v rámci festivalu *Warszawska jesień* v roce 1964 se Kopelent dostal do povědomí světové hudební veřejnosti, což mu otevřelo pomyslné dveře do západní Evropy. Po odchodu Petra Kotíka ze souboru *Musica viva Pragensis* se Kopelent spolu se Zbyňkem Vostřákem ujali uměleckého vedení tohoto ansámblu. Ten zůstal i nadále orientován na provádění svých kmenových autorů (Kopelent, Vostřák, Komorous, Šrámek, Kupkovič a další), ale i na díla zahraniční, mezi nimiž nechyběli ani klasikové předválečné moderny (Schönberg, Varèse atd.). Soubor vystupoval na prestižních zahraničních pódíích, pořádal velká turné po západní Evropě, hostoval mimo jiné i na festivalu v Donaueschingenu v roce 1968 a výsostně se staral o export nové české hudby. Společně s Novákovým kvartetem byl tehdy pravděpodobně nejdůležitější hudební platformou pro rozšiřování české soudobé hudební kultury ve světě.

Soubor *Musica viva Pragensis* přetrval ještě několik let po sovětské okupaci v srpnu 1968. Dokonce ještě podnikal zahraniční turné, ale během roku 1973 i na něj doléhá vliv normalizace a dostává ultimátum od ministerstva kultury: buď bude pokračovat v oficiální kulturní politice Československa a bez uměleckého vedení Kopelenta a Vostřáka, nebo bude jeho činnost zakázána. Celý soubor se shodl na tom, že za takových podmínek nemá význam v dalších aktivitách pokračovat, a ukončil svou existenci. Během sedmdesátých a osmdesátých let se tak veškeré vazby na českou Novou hudbu víceméně omezily pouze na osobní styky jednotlivých skladatelů. Osobně považuji tento fakt za hlavní důvod krize vztahu české soudobé hudební kultury se zahraničím. Důsledky této krize do jisté míry trvají dodnes. *Musica viva Pragensis* si během šedesátých let vydobyla významné postavení mezi zahraničními ansámblly pro Novou hudbu, které dosud nebylo obnoveno. Současné ansámblly pro soudobou hudbu již dnes velmi těžko hledají uplatnění mezi vysokou konkurencí francouzských, německých, rakouských či britských souborů, které se etablovaly během posledních čtyřiceti až padesáti let.

### 3.3 Zbyněk Vostřák a jeho spolupráce s ansámblem Musica viva Pragensis

Zbyněk Vostřák byl z okruhu skladatelů Nové hudby nejpozoruhodnější postavou. Byl věkově nejstarší a nejenže byl vzdělán v postromantickém duchu (studoval soukromě u Rudolfa Karla), ale jako skladatel se etabloval během padesátých let 20. století jako výsostně tradiční skladatel s vyhraněným kompozičním stylem. Vostřák byl též vystudovaným dirigentem (studoval na Pražské konzervatoři na přelomu třicátých a čtyřicátých let) a této profesi se později hojně věnoval. Na konci čtyřicátých a během padesátých let se jako skladatel zabýval téměř výhradně jevištní tvorbou, která je značně rozsáhlá. Mezi nejznámější díla patří balety *Filosofská historie*, *Viktorka*, *Sněhurka* či opery *Kutnohorští havíři* a *Rozbitý džbán*. V pozdějších dílech tohoto období se Vostřák z pozdně romantického stylu posouvá směrem k neoklasickému vyjadřování. Na přelomu padesátých a šedesátých let objevuje techniky Nové hudby a v roce 1961 přichází s první kompozicí v novém stylu – písňovým cyklem *Do usínání* na slova Františka Halase pro vyšší hlas a klavír. Z počátku pracuje v podstatě klasickou dodekafonickou technikou a v pozdějších skladbách i s komplikovanějšími seriálními operacemi, kdy využívá také sérií dynamických atd.

Když Vostřák začíná v roce 1963 spolupracovat se souborem Musica viva Pragensis, je nejprve přizván jako dirigent, ale záhy se stává kmenovým autorem souboru a spoluurčuje jeho dramaturgickou tvář. Vostřák zůstává v souboru Musica viva Pragensis až do ukončení jeho existence v roce 1973. Poté se, obdobně jako Marek Kopelent, stává obětí normalizační politiky a provedení jeho skladeb na domácí půdě je velmi omezeno. Některé skladby byly provedeny pouze v zahraničí, a celá řada jeho kompozic dokonce na své první provedení teprve čeká – např. *Sinfonia* (1981–1982), klavírní koncert *Vítězná perla* (1984) či poslední Vostřákova skladba – koncert pro varhany, žesťové kvinteto a bicí s názvem *Tajemství růže* (1984–1985). Jeho orchestrální skladba *Pyramidy hledí do věčnosti* z roku 1975 byla například poprvé provedena až v roce 2000 souborem Agon orchestra.

V roce 1985 Zbyněk Vostřák umírá a jeho skladatelský odkaz do dnešní doby zůstává v podstatě zapomenutý. Neprovádějí se ani jeho raná díla baletní či operní, ani jeho skladby pozdní, které nebyly ani premiérovány. V devadesátých letech jeho konceptuální kompozice prováděl právě orchestr Agon (který dnes vystupuje pouze zřídka). Zdá se, že vlivem izolace od hudební veřejnosti v době normalizace a také vzhledem k jeho předčasné smrti je dnes povědomí o jeho tvorbě a významu velmi nedostačující.

### **3.4 Jan Klusák a spolupráce s Komorní harmonií**

Neméně důležitým souborem, který sehrál svou roli hlavně v úplných počátcích zdejší hudební obrody, je dechový soubor Komorní harmonie, který založil a řídil dirigent Libor Pešek v roce 1958. Od počátku se profiloval jako těleso, které přinášelo posluchačům soudobou hudbu a hudbu meziválečné avantgardy. „Dvorním skladatelem“ ansámblu byl Jan Klusák, který pro něj nejen skládal, ale také upravoval cizí kompozice. Ačkoli během svého působení soubor provedl i skladby Pavla Blatného, Zbyňka Vostřáka či Ilji Hurníka, Klusákovy kompozice byly přítomny v naprosté většině všech koncertů Komorní harmonie.<sup>36</sup> Během aktivního období (do roku 1963) Komorní harmonie Klusákovi premiérovala celkem čtyři kompozice (*Příslaví pro hluboký hlas a dechové nástroje*, *Čtyři malá hlasová cvičení na texty Franze Kafky*, *Obrazy pro 12 dechových nástrojů* a *1. invenci*). Tato díla soubor mnohokrát reprízoval.

Pro Jana Klusáka se Komorní harmonie stala důležitou platformou (obdobně jako pro Kotíka či Komorouse Musica viva Pragensis) pro hledání vlastního tvůrčího jazyka, bez které by si skladatel toužící po netradičním a nezmapovaném hudebním výrazivu jen stěží ověřoval poznatky ohledně hledání nových cest a postrádal by tvůrčí reflexi. Rokem 1963 však aktivity tělesa končí, protože dirigent Libor Pešek zakládá nový soubor – Sebastian orchestr – a kromě jeho řízení má i mnoho dalších dirigentských povinností, které mu zabraňují v řízení Komorní harmonie. Ačkoli těleso trvalo velmi

---

<sup>36</sup> Lajnerová, M., *Počátky...*, op. cit.

omezenou dobu, sehrálo v šíření povědomí o soudobé hudbě nezastupitelnou úlohu. Již v dubnu 1960 (tedy ještě před prvním koncertem souboru *Musica viva Pragensis*) provedla Komorní harmonie atonální skladbu Jana Klusáka *Čtyři malá hlasová cvičení na texty Franze Kafky*. Výskyt atonální hudby na koncertech byl u nás do té doby něčím naprosto ojedinělým. Kromě již zmiňovaného provedení Bergova *Vojcka* a Bergovy *Lyrické suity* se čeští posluchači mohli setkat s atonální hudbou ještě na koncertech Novákova kvarteta, které v únoru 1960 posluchačům představilo *Smyčcový kvartet* Antona Weberna. Soubor Komorní harmonie je tedy třeba ocenit za to, že se jako jeden z prvních ansámbků soustavně věnoval Nové hudbě. Na druhou stranu je škoda, že jeho působení bylo velmi krátké a soubor neoslovil větší množství současných skladatelů a nestal se výraznější platformou pro provozování Nové hudby.

### 3.5 Pražská skupina Nové hudby

V polovině šedesátých let došlo k pokusu o sjednocení hudebních aktivit v oblasti Nové hudby; zároveň šlo také o snahu dát celému hnutí, řekněme, oficiálnější charakter. Vznikla Pražská skupina Nové hudby (dále jen PSNH), která si kladla za cíl sloučit nejen skladatele, ale také interprety a muzikology, kteří mají vztah k Nové hudbě. Členy skupiny byli skladatelé Marek Kopelent, Rudolf Komorous, Vladimír Šrámek, Zbyněk Vostřák, hudební teoretikové Josef Bek, Eduard Herzog a Vladimír Lébl, ale také interpreti specializovaných souborů pro Novou hudbu *Musica viva Pragensis* a Novákovo kvarteto. Jejich členství však bylo pojato volněji. O aktivity skupiny se starali převážně skladatelé a teoretici. PSNH vznikla 27. března 1965<sup>37</sup> a 5. května téhož roku iniciovala vydání sborníku, k němuž však již nedošlo. Skupina se dokonce pokusila stát se oficiální platformou v rámci Svazu československých skladatelů. Ten ji sice formálně uznal, ale nepřistoupil na její dílčí požadavky, a tudíž nebylo možné s ním výrazněji organizačně spolupracovat. Skupina měla představu, že bude pořádat své produkce pod hlavičkou Svazu

---

<sup>37</sup> Pražská skupina Nové hudby: Kronika a dokumenty. *Konfrontace* 1, 1969, s. 25–40.

československých skladatelů, který disponoval finančními a organizačními prostředky, ale vyžadovala plnou kontrolu nad dramaturgií svých akcí. To však svaz neakceptoval.

PSNH během své krátké existence (organizovala akce pouze do léta 1967) podnikla celou řadu přínosných aktivit, mezi které patřily nejen živá vystoupení souborů *Musica viva Pragensis* a *Novákova kvarteta*, ale také tzv. hudební dílny, v jejichž rámci byly předčítány statě Eduarda Herzoga, Vladimíra Lébla či dalších hostujících přispěvatelů, jež souvisely s tématy *Nové hudby*. Večery byly vždy prokládány hudební produkcí a odehrávaly se v pražské Redutě. Hosty některých pořadů byli také významní básníci či výtvarníci, s nimiž skupina spolupracovala. V rámci pořadu věnovaného experimentální hudbě a poezii se představili např. Josef Hiršal, Bohumila Grögerová či Jiří Kolář. Hostem jedné z hudebních dílen byl i německý klavírista specializující se na *Novou hudbu* Peter Roggenkamp.

Ani takto široce pojaté aktivity však nezajistily skupině delší trvání. Důvodů k ukončení činnosti bylo více. V prvním čísle časopisu *Konfrontace*, které ovšem vyšlo až dva roky poté, nalezneme materiál, který se snaží tyto důvody zobecnit. Z tohoto textu zde uvádím některé zajímavé myšlenky.

*„PSNH nenalezla potřebné spojence ani potřebné oponenty. Styky s brněnskou skupinou „A“ byly k oboustrannému neúspěchu příliš řídké, naděje kladené do styku s básníky a výtvarníky nesplnily vcelku očekávání. Ze strany pravděpodobných oponentů byly akce skupiny většinou přehlíženy.*

*PSNH spíše bránila a „propagovala“ autentické rysy Nové hudby, než aby kriticky tříbila vlastní názory bez ohledu na stav dobového mínění. Teprve v závěru činnosti problesklo vědomí ceny nezávislého soudu, ve skupině byl postupně problematizován a demytizován pojem Nové hudby, potřebné konsekvence však už nebyly vyvozeny.*

*PSNH nakonec podlehla prostředí, jemuž se chtěla vymknout. Její aktivita nebyla tak důrazná, aby mohla trvaleji vzdorovat neustálým vlnám obecné únavy, skepse a tlaku prostřednosti.”<sup>38</sup>*

---

38 Tamtéž.

Pražská skupina Nové hudby tedy zaniká v létě 1967, avšak aktivity souboru Musica viva Pragensis či Novákova kvarteta nepolevují. Paradoxní je, že skupina ukončuje svou činnost právě v letech, která byla pro českou Novou hudbu nejsvobodnější. Zdá se, že koexistence skladatelů, interpretů a muzikologů nebyla pro její členy významnou výzvou. Kopelent, Vostřák a další skladatelé, pohybující se v ansámblu Musica viva Pragensis, považovali svůj soubor zjevně za platformu dostačující k tomu, aby suplovala také jednotící estetický prvek, kterým se prezentovali zde i v zahraničí.

Rozpad skupiny je z jistého hlediska vcelku logický. Žádná tvůrčí skupina, postavená na premise jistého druhu důslednosti v tvorbě a její stylové orientace, nepřetrvává dlouhodobě. Důvody pro tak časný konec PSNH jsou však zjevné; tkví jednak v nedostatečné spolupráci s umělci jiných oborů, o které již byla řeč, ale především ve faktické nemožnosti dohodnout se s oficiálními hudebními institucemi.



## II DOBOVÉ MEDIÁLNÍ REFLEXE NOVÉ HUDBY V ČESKÝCH PERIODIKÁCH

### 1 REFLEXE DOMÁCÍHO DĚNÍ

Také mediální reflexe rodící se Nové hudby v Čechách byla logicky vázána na společensko-politickou situaci v ČSR. Je tedy jasné, že s uvolňující se společenskou situací v šedesátých letech se rovněž informovanost o nových skladebných směrech či tuzemských a zahraničních koncertech mírně zlepšovala. Od počátku šedesátých let již nebylo tak často vyžadováno dodržování estetiky socialistického realismu, naopak mnohdy byla dokonce i kritizována.<sup>39</sup> Na jedné straně již nebyl otevřeně vyžadován všeobecně srozumitelný hudební jazyk, leč kritiky psali často lidé velmi konzervativně založení, kteří modernistické snahy mladých autorů buď nechápali, nechtěli chápat, či je přímo zavrhovali. Jako „berlička“ jim v padesátých letech sloužilo přesvědčení o obecně přístupném socialistickém umění, později, během šedesátých let, snad vlastní přesvědčení nebo neochota proniknout dále za hranice tradičněji pojatého hudebního slohu. Do čtrnáctideníku *Hudební rozhledy*<sup>40</sup> (později pouze měsíčníku), ze kterého jsem převážně čerpal, téměř nepřispívali lidé ztotožňující se s Novou hudbou. Zprávy ze zahraničních (západních) festivalů soudobé hudby, které se i v *Hudebních rozhledech* začaly objevovat, jsou proto poměrně jednostranně zaměřené a často i naprosto odsuzující. Během šedesátých let a období částečného politického uvolňování se mění i vztah hudebních kritiků k Nové hudbě. Kritika je často podstatně tolerantnější k hudební avantgardě a mnohdy i podstatně otevřenější k světovému dění.

---

39 Již v roce 1963 se vyskytuje v článku o koncertu souboru *Musica viva Pragensis* v *Hudebních rozhledech* (č. 4, s. 164) kritika izolacionistické politiky. Václav Kučera píše: *A jsme-li si vědomi, že socialistická kultura je a má být pokračovatelem všech skutečně hodnotných a skutečně pokrokových proudů dosavadního vývoje lidské kultury, nemůžeme nedospět k závěru, že politika ‚zakázaného ovoce‘, uplatňovaná ještě donedávna i v naší hudbě, byla vývojem faktů po právu překonána.*

40 *Hudební rozhledy* – časopis pravidelně vycházející od roku 1948 do současnosti. Mezi lety 1948–1952 vycházely jako měsíčník, od roku 1952–1956 bylo vydáváno dvacet čísel ročně a od roku 1956 do roku 1969 vycházel jako čtrnáctideník. Od roku 1970 do současnosti je opět měsíčníkem.

Pojďme se nyní blíže podívat na první léta, kdy soubory zahájily svou existenci. Do nejranějšího období spadá Komorní harmonie Libora Peška, *Musica viva Pragensis* a Novákovo kvarteto (to bylo založeno již v roce 1945, ale na přelomu padesátých a šedesátých let se začalo soustavně věnovat provozování Nové hudby)<sup>41</sup>. Na koncertě v Městské knihovně (27. února 1960) provedlo *Smyčcový kvartet, op. 28*, Antona Weberna. Koncert Novákova kvarteta s podtitulem *Hudba dvacátého století* v rámci Klubu přátel hudby, na kterém byl uveden i *5. smyčcový kvartet* Bohuslava Martinů, *Smyčcový kvartet č. 6* K.B. Jiráka a *Tři kusy pro smyčcové kvarteto* Igora Stravinského, byl však označen kritikou v *Hudebních rozhledech* za „dramaturgický omyl“. Kritik píšící pod značkou -ps- označil Webernův kvartet za tři dodekafonické hříčky, „... které by nakonec mohly být jako opravdu zajímavé ukázky tohoto druhu tvorby docela v pořádku, kdyby zas nebylo toho nešťastně jen formulujícího, sice poutavého a zasvěceného, ale o vlastním stanovisku nic neříkajícího průvodního slova Milana Munclinger“<sup>42</sup>. Podle kritika tedy samotnou hudbu degradovala zasvěcená prezentace vzdělaného muzikologa a hudebníka. Otázkou zůstává, bylo-li tehdy počítáno, že kritik zaujme předem rezervovaný postoj vůči tehdy neznámé a odsuzované estetice. Interpretační výkon Novákova kvarteta byl kritikem pochválen, bohužel dle jeho slov pouze u skladeb, které se na tento koncert nejméně hodily. Smyčcový kvartet Bohuslava Martinů pak byl autorem vyhodnocen jako interpretačně nejnáročnější skladba večera, které prý však nebyla dána adekvátní péče.

Komorní harmonie pořádala své koncerty jako matiné v Divadle Na zábradlí. Kritiky vycházely spíše mimo *Hudební rozhledy* a často je psali lidé Nové hudbě více nakloněni. Za zmínku stojí kritika Vladimíra Lébla<sup>43</sup> na premiérové provedení *Obrazů pro dvanáct dechových nástrojů* Jana Klusáka. Ačkoli na programu byla i hudba barokní (Bach, Rameau) a Rossiniho-

---

41 Těsně po válce založil v roce 1945 Dušan Pandula v Praze smyčcové kvarteto pod jménem Pandulovo kvarteto. Soustavně se začalo věnovat provádění soudobé hudební tvorby, a tak záhy změnilo svůj název na kvarteto *Pro arte moderna*. Po úspěchu na koncertě čtvrttónové hudby v rámci *Pražského jara 1946* svolil Alois Hába, aby kvarteto neslo jeho jméno. V roce 1955 se však opět přejmenovává na Novákovo kvarteto a toto jméno si nese až do konce své existence – tu definitivně ukončuje emigrace Dušana Panduly koncem šedesátých let. Viz Novákovo kvarteto. In: Jan Kozák a kol., *Českoslovenští koncertní umělci a komorní soubory*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1964, s. 393–397.

42 *Hudba dvacátého století*. *Hudební rozhledy* 6, 1960, s. 254.

43 Vladimír Lébl (\*6. února 1928, Praha–†8. června 1987, Praha) – český muzikolog, hudební a divadelní publicista. Byl též v šedesátých letech členem Pražské skupiny Nové hudby.

Respighiho *La Boutique Fantasque*, Lébl se věnuje převážně Klusákově novince. Píše: „Klusák je mladý autor, který přemýšlí o sobě, o své hudbě a vztahu k dnešku s hlubokou vážností a upřímností. K soudobosti se prodírá z vnitřku vlastního hudebního výrazu, bez frází a vnějších proklamací, na své cestě postupně přibírá a odkládá jedno skladatelské poučení za druhým, využívá jich, aniž se opatrnicky zastaví před jakýmkoli „zakázaným územím“... Obrazy ukazují již Klusáka jako autora dobře a pevně stojícího na vlastních nohou, majícího k dispozici bohatý, velmi citlivý a rozhodně zajímavý vyjadřovací fond.“<sup>44</sup>

Musica viva Pragensis zahájila svou činnost prvním koncertem 20. června 1961. Teprve v roce 1962 však vyslala redakce *Hudebních rozhledů* na koncert ansámblu Musica viva Pragensis svého zástupce. Byl jím Václav Holzknicht<sup>45</sup>, známý hudební vědec, kritik a dlouholetý ředitel Pražské konzervatoře. Holzknicht byl v té době vysoce respektovanou osobností českého hudebního života a časopis *Hudební rozhledy* chtěl očividně snahy mladých tvůrců přicházejících s moderním, avantgardním uměním zhodnotit váženou osobností. Holzknicht byl navíc členem známého předválečného avantgardního spolku Mánes a pro pochopení snahy mladých skladatelů mohl mít teoreticky pochopení. Soubor Musica viva Pragensis též vznikl na půdě Pražské konzervatoře a někteří její pedagogové v něm interpretačně působili (klarinetista Milan Kostohryz, flétnista František Čech). Václav Holzknicht se však staví ke koncertu velmi rezervovaně. Poměrně rozsáhlá kritika s názvem *Živá hudba pražská?* (tak trochu parodující název souboru Musica viva Pragensis) však nekritizuje pouze uváděná díla, ale též se zamýšlí nad otázkou provozování Nové hudby v Čechách. Na mnoha místech si však protiřečí. Na počátku se dočítáme: „... nebylo by v zájmu věci, kdyby se experimentální směry uváděly zase v jakési mlze tajemna a s povýšenou pózou výsadní pokrokovosti, jak tomu bylo dříve již několikrát, třeba – dejme tomu – s Bretonovým surrealismem...“ a ke konci článku autor dodává: *Ovšem: Má-li být podobná hudba hrána, ať se tak děje bez nadnesených řečí*

---

44 Lébl, Vladimír: Klusák a komorní harmonie. *Literární noviny* 10, 1961, s. 8.

45 Václav Holzknicht (\*2. května 1904, Praha–† 13. srpna 1988, Jindřichův Hradec) byl český klavírista, hudební vědec, hudební popularizátor, publicista, kritik, dramaturg, organizátor a pedagog, překladatel z francouzštiny, jeden ze zakladatelů mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro a dlouholetý ředitel Pražské konzervatoře (1946–1970).

v průběžné sezoně, a nikoli na oficiální půdě, jakou je například Pražské jaro. Zde by dostávala punc veřejného schválení a to není možné.“ Je obtížné pochopit, proč Holzknecht chce Nové hudbě upírat „veřejné schválení“. Pripomeňme ovšem, že tomu tak často bylo. Kdyby situace byla jiná, nikdy by se Nová hudba nemusela zahalovat onou mlhou tajemna a poloilegality, kterou sám kritizuje.

V rámci večera zazněl i Messiaenův *Kvartet na konec času*, dnes jedno z nejklasičtějších děl 20. století. Václav Holzknecht překvapivě píše: „V kvartetu, jehož podstatná část vznikla v koncentračním táboře<sup>46</sup>, kolísá mezi moderními prostředky a romantickou sladkostí pomalých vět, dosti bezostyšných. Je to směs parfémovaná mystikou a předpokládá posluchače dosti prostého, aby v ní našel zalíbení.“ Lze tedy jen hádat, co vlastně kritikovi nejvíce na koncertu vadilo. Závěrem článku parafrázuje Janáčkův výrok o Schönbergovi – *Je to nové a krásné slovy: „Skladby tohoto večera nebyly ani nové, ani krásné. Obojí je však nutný předpoklad pokrokového umění.“*<sup>47</sup>

V roce 1963 píše na pravidelný koncert ansámblu Musica viva Pragensis kritiku Václav Kučera<sup>48</sup>. Hudební skladatel a častý recenzent novinkových koncertů. Kučera je dobře orientovaný v dané problematice, snahy souboru víceméně chválí, avšak patrně z obav z přílišného nadšení pro věc či potřeby uvést vše v nutném socialistickém kontextu se neubrání některým výtkám, které se koncertu samotného přímo netýkají: „Záblesky nové výrazové kvality a nové hudebnosti, na nichž by mohla plodně stavět naše socialistická hudební kultura, přineslo prozatím jediné dílo: Rychlíkův Africký cyklus...“ Kritika Kotíkových skladeb se nese v tomto duchu: „... (jeho skladby) zatím nemají znaky skutečné tvorby. Kotíkův svět je příliš ve vleku pomíjivých výstřelků západní hudební módy...“ Můžeme si položit otázku, jaké pomíjivé výstřelky má autor kritiky na mysli. Aleatoriku? Serialismus? Proporční, grafickou či verbální

---

46 Ačkoli jsou zde citáty přepisovány bez dodatečných úprav, v tomto případě je nutno poupravit informaci o Olivieru Messiaenovi. Ten byl během druhé světové války vězněn v zajateckém, nikoli koncentračním táboře.

47 Holzknecht, Václav: *Živá hudba pražská? Hudební rozhledy* 5, 1962, s. 204–205.

48 Václav Kučera (\*1929, Praha) – český skladatel a hudební kritik. V letech 1969–1983 byl vedoucím tajemníkem Svazu českých skladatelů. Od roku 1972 vyučuje na HAMU v Praze. V letech 1978–1983 byl členem představenstva ISCM. Viz Kučera Václav. In: *Čeští skladatelé současnosti*. Panton, Praha 1985, s. 162–164.

notaci? To už řečeno není. Ostatně, nejsem si jist, zda v roce 1963 mohlo být jasné, které „výstřelky západní módy“ jsou opravdu jen výstřelky.<sup>49</sup>

Dílčí aspekty těchto kritik by se daly bez problému akceptovat. Zčásti jde pouze o estetické zaměření pisatele, nepochopení touhy experimentovat či hledat nové hudební výrazivo, avšak snaha naroubovat své myšlenky na mustro oficiální socialisticky akceptovatelné doktríny je zjevná a typická. Často se s ní setkáváme i v letech pozdějších, kdy cenzura poněkud polevovala.

O rok později (1964) se zhostil kritiky koncertů ansámblu Musica viva Pragensis Petr Růžička<sup>50</sup>. Recenzoval dva koncerty souboru konané v lednu 1964. Autor článku přistupuje ke kritice poctivě, bez předpojatostí, leč s typickou vlastností mnoha recenzentů – opřít se o zavedené skladatele (i když to v našich poměrech zdaleka zavedení tvůrci nebyli), a pokud někoho hanět, tak mladé autory, kteří svůj jazyk stále ještě hledají. Možná to není jen otázka oné doby a mohli bychom se s podobnými jevy setkat i ve svobodnější společnosti. Autor kritiky také zjevně nepochopil fakt, že soubor Musica viva Pragensis nebyl založen pouze k propagaci u nás neprovozované moderní hudby či hudby pocházející ze Západu, ale ve stejné míře i jako hudební „laboratoř“ a místo, kde si skladatelé zkoušeli nové možnosti a též experimentovali. Růžička vysoko cení smyčcové trio Antona Weberna, dnes již samozřejmě dílo klasické, ale i v šedesátých letech kompozici téměř čtyřicet let starou. Píše: *„Domnívám se, že soubor Musica viva Pragensis by měl takovýmto skutečně hodnotným skladbám věnovat daleko větší péči při nastudování. Čas by na to jistě zbyl, kdyby ho nevěnovali množství často pochybných novinek. Určitě by tak lépe posloužili směrům, které propagují.“*<sup>51</sup>

Byl by však za takovýchto okolností soubor takovým, jakým chtěl být? Souborem, který nejen seznamuje české publikum se značným množstvím dluhů v provozování novější hudby, ale také ansámblem, jenž motivuje domácí skladatele k poznávání nových hudebních možností. Je více než

---

49 Kučera, Václav: Musica viva Pragensis. *Hudební rozhledy* 4, 1963, s. 164–165.

50 Petr Růžička (\*16. února 1936–†31. července 2007) – český hudební skladatel. Věnoval se převážně scénické hudbě, ale má na svém kontě i několik kompozic koncertních (*Smyčcový kvartet*, *Sonáta pro housle a klavír* atd.). Spolupracoval i s Divadlem na Vinohradech, kde působil jako šéf orchestru a dirigent, psal hudbu pro řadu divadelních inscenací. Viz Petr Růžička. In: *Wikipedia: the free encyclopedia*. St. Petersburg (Florida): Wikipedia Foundation, last modified on 12. 6. 2009 v 5.16 [cit. 2010-11-19]. Dostupné [on-line] na: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Petr\\_Růžička](http://cs.wikipedia.org/wiki/Petr_Růžička).

51 Růžička, Petr: Nová hudba? *Hudební rozhledy* 4, 1964, s. 157.

pravděpodobné, že mnoho z provedených skladeb v budoucnu zapadne, to však neznamená, že nemají na koncertech své místo, ať jsou sebevíc diskutabilní. Z autorů, kteří se dnes již stali klasiky Nové hudby, *Musica viva* na tomto večeru provedla *Kreuzspiel* Karlheinz Stockhausena a *Piano three hands* Mortona Feldmana – tehdy patrně autora v našich končinách naprosto neznámého. Ač dílo z roku 1957, představuje skladba feldmanovsky typický kontemplativní a průhledný kompoziční jazyk. Růžička je ovšem toho názoru, že „... *Piano Mortona Feldmana pro klavír na tři ruce už snad ze žádného seriózního aspektu nelze brát vážně. Autor prý pracuje důsledně s náhodnými prvky v hudbě. Nevím sice, jakým způsobem ‚navádí‘ interpreta k těmto náhodným prvkům, ale jisté je, že zahrát několik ‚náhodných‘ akordů v pomalém tempu a slabé dynamice z této ‚skladby‘ by stačilo, aby si posluchač domyslel další a nenudil se skoro deset minut.*“ Jak vidno, autor kritiky byl sice trochu obeznámen s jistou linií poválečného západního hudebního vývoje, avšak jiné směry mu poněkud splývaly a nedokázal se v nich příliš orientovat.

V roce 1964 proběhla *Hudebními rozhledy* zajímavá diskuse o Novákově kvartetu, která byla započata kritikou Vladimíra Šefla na přehlídce českého koncertního umění. Šefl konstatuje, že Novákovo kvarteto nedosahuje takových uměleckých kvalit jako jiné prestižní české kvartetní soubory (Smetanovo, Janáčkovo či Vlachovo kvarteto). Vyčítá ansámblu neustálé změny ve složení a z toho plynoucí problémy nedostatečné souhry. Na tuto kritiku o několik čísel později reaguje Milena Černožorská, která kvarteto obhajuje jako soubor soustavně se věnující nové české hudbě a poukazuje na existenční problémy, jež kvarteto má. Hráči totiž museli být zaměstnáni na plný úvazek v hudebních institucích (v tomto případě v orchestru Národního divadla) a z toho důvodu byly možnosti jejich zahraničních cest omezeny. I tak Novákovo kvarteto často jezdilo na Západ, pořádalo dlouhá koncertní turné a nahrávalo pro německý rozhlas. Hráčům se však nepodařilo vydobýt si zde status samostatného a nezávislého kvarteta.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> V tehdejší době bylo zvykem, že veškeré ansámblы, které se chtěly věnovat pouze komorní hře a jejichž hráči nebyli zaměstnáni na jiných pozicích (např. v orchestrech), musely být sdruženy pod většími kulturními institucemi. Mnoho souborů tak bylo organizováno pod Českou filharmonií, orchestrem FOK či dalšími obdobnými organizacemi. Novákovu kvartetu se nepodařilo tento status získat a jeho hráči tak museli ke kvartetní činnosti paralelně zastávat post orchestrálních hráčů v Národním divadle.

O tom svědčí i Šeflova zmínka: „*Novákovo kvarteto se stalo v roce 1955 čekatelem Sekce koncertních umělců Svazu čs. skladatelů a od roku 1957 až dosud je souborem kandidátským. Nepochybuji, že až zkonsoliduje své síly a začne pracovat po vzoru našich nejlepších souborů v neměnném složení, dosáhne ještě pronikavějších úspěchů a výraznějšího ocenění své práce.*“<sup>53</sup> Jakým způsobem se práce komorních souborů hodnotila a co bylo potřeba k získání možnosti stát se nezávislým uměleckým subjektem, již dnes není možné zjistit. Častá interpretace soudobé (neřku-li *Nové*) hudby ani koncertní turné po kapitalistické cizině k takovýmto činnostem zjevně nepatřily.

Šefl také nepřímo obvinil Novákovo kvarteto z nedostatečné propracovanosti soudobých skladeb. „*Novákovo kvarteto poskytlo v mnoha případech první a také jedinou informaci o díle. Je to práce záslužná a cenná. Zároveň si je však nutné uvědomit, že tím je postihována pouze jedna stránka problému: nezáleží totiž zdaleka jenom na kvantitě produkce. Jsou soubory, které provedly neskonalé méně soudobé tvorby, zároveň se však – po pečlivém výběru – za díla postavily způsobem na úrovni velkého tvůrčího činu a tato díla v pravém slova smyslu probojovaly.*“<sup>54</sup> Novákovo kvarteto však bylo souborem, který vědomě a dobrovolně sloužil avantgardě a za její hodnoty se plně stavěl. Musel tedy odehrát kvantum hudby, v níž skladatelé nezřídka experimentovali a hledali svůj kompoziční jazyk. To přináší interpretům řadu potíží a nevděčné práce, která je však stejně podstatná jako práce klasického kvarteta.

Rezolutně se za Novákovo kvarteto postavili převážně mladí tvůrci, představitelé *Nové hudby* – Josef Berg, Jindřich Feld, Miloš Ištvan, Peter Kolman, Marek Kopelent, Jan Kapr, Jan Klusák, Ladislav Kupkovič, Jan Novák, Alois Piňos, Zdeněk Pololáník, Vladimír Šrámek, Zbyněk Vostřák a Ilja Zeljenka, ale také např. Alois Hába.<sup>55</sup> Poukazují na to, že Novákovo kvarteto plní nezastupitelnou úlohu v propagaci české hudební kultury v zahraničí a mělo by tak na něj být i nahlíženo.

V roce 1965 vyšly v *Hudebních rozhledech* dvě kritiky věnující se koncertům souboru *Musica viva*. První, s podtitulem *Musica viva*

---

53 Šefl, Vladimír: Diskutujme o podstatném. *Hudební rozhledy* 18, 1964, s. 797.

54 Tamtéž.

55 Kopelent, Marek (zastupující skupinu skladatelů): Diskuse o Novákově kvartetu pokračuje. *Hudební rozhledy* 23–24, 1964, s. 1029–1030.

a problémy<sup>56</sup>, se zhostil opět Petr Růžička. Šlo o večer s nepříliš dlouhým programem, na kterém zazněly *Tři kusy pro sólový klarinet* Igora Stravinského, „...“<sup>57</sup> Ladislava Kupkoviče, *Tři miniatury pro housle a klavír* Krzysztofa Pendereckého, *Piano piece* Mortona Feldmana, Komorousova *Olympie*, *Trigonum* Zbyňka Vostřáka a *Hudba pro pět* Marka Kopelenta. Autor kritiky se zjevně míjí s hudbou Mortona Feldmana. Na tomto koncertu byl opět nucen recenzovat jeho klavírní dílo. Tentokrát skladbu hodnotí slovy: „... přes veškerou snahu A. Wildeho najít zde stín myšlenky, či alespoň nějakou náladu, může být těžko nazývána kompozicí, pokud ovšem takto neoznačujeme jakýkoli sled hudebních či jiných zvuků.“ V principu lze však dnes považovat za kompozici i sled libovolných zvuků. Příkladem může být elektronická hudební scéna či kompozice sónického charakteru. Tehdejší nepochopení typu estetického myšlení, o kterém v našich zemích tehdy nebylo prakticky nic známo, však nelze kritikovi a priori vyčítat.

V návaznosti na Feldmanův klavírní kus pak Růžička píše o Komorousově skladbě, kde autor využil všemožné zvuky foukacích harmonik, zvonků či slavičího zpěvu. Ta prý vzbudila všeobecné veselí. Kritik uvádí, že nemá námitek proti organizaci jiných zvuků ve stylu konkrétní hudby, ale rozhodně prý nelze bez výhrad akceptovat primitivismus. Historie však ukázala, že i zdánlivý primitivismus se stal součástí artificiální hudební scény. Partitury Philipa Glasse či jiných minimalistů, nebo právě téměř asketická jednoduchost kontemplativních kompozic Mortona Feldmana poukazují na to, že se v šedesátých letech vycházelo nejen z hudby přísně konstruované či hudby plné divokých kontrastů, ale též z estetiky, která popírá tradiční evropské myšlení.

Míru zmíněného nepochopení lze názorně demonstrovat na Růžičkově postoji ke kompozicím Zbyňka Vostřáka a Marka Kopelenta, které jsou kritikovi zjevně bližší. Oba autoři se totiž stále drží v kolejíech evropsky orientované a vývojové hudby navazující na postseriální německé myšlení. Kritik píše: „Přece jen serióznější rámec koncertu dala pravděpodobně seriální skladba Z. Vostřáka *Trigonum* a aleatorní *Hudba pro pět M. Kopelenta*. Autor se zde oprostil od dřívějších „romantismů“ a v druhé polovině díla přinesl několik zajímavých podnětů.“

---

<sup>56</sup> Růžička, Petr: *Musica viva a problémy*. *Hudební rozhledy* 7, 1965, s. 283.

<sup>57</sup> „...“ – je skutečný název skladby L. Kupkoviče (tři tečky v uvozovkách).



Za zmínku stojí úplný závěr kritiky, který přináší myšlenku, na niž lze narazit i v jiných souvislostech s Novou hudbou: „*Doba se změnila. Musica viva Pragensis ztratila monopolní postavení, vyčichla vůně zakázaného ovoce, zmizela senzační atraktivnost. Stagnace nebo příliš pomalý vývoj může zde znamenat postupnou ztrátu publika. Není pak uvedení podobného pořadu skutečně určitou lehkomyšlností?*“ Je poněkud překvapivé, že již v roce 1965, kdy Nová hudba byla Československu stále téměř neznámým artiklem a provozovalo ji naprosté minimum ansámbků, mohla na někoho působit činnost souboru módně či vypočítavě.

V posledním čísle *Hudebních rozhledů* z roku 1965 lze nalézt kritiku na koncert souboru Musica viva Pragensis podepsanou zkratkou -vbr-.<sup>58</sup> Překvapivě zde chybí údaj, kdy koncert proběhl. Stalo se tak 14. listopadu 1965 v Divadle Na zábradlí.<sup>59</sup> Na programu byla opět *Hudba pro pět* Marka Kopelenta, dále *Šťastná chvíle* Rudolfa Komorouse (dílo z roku 1957 – tedy z doby před začátkem činnosti souboru Musica viva), *Monoinvence* pro sólové violoncello Jana Klusáka, Vostřákova *Synchronie*, *Pět metamorfóz* Vladimíra Šrámka a *Sem zavěš ptáka* pro sólový klarinet Petra Pokorného. Autor víceméně nepochválil žádnou z provedených skladeb. Nedá se ovšem říci, že by kompozice odmítal, ale ve srovnání s jinými skladbami daných autorů považuje díla za slabší. O Klusákovi se například dočítáme: „*Skladba na rozdíl od druhých upoutala posluchače, ovšem z hlediska Klusákových možností je třeba žádat více...*“, u Kopelenta kritik poznamenává, že „... Hudba pro pět pokračuje v nové organizaci svého materiálu, přičemž jen několik málo nápadů připomene jeho 3. kvartet“. K Vostřákovi je ještě přísnější: „*Vostřákova práce se však tentokrát minula účinkem, ať už proto, že chyběl moment pohybový a vizuální (skladba je myšlena jako balet). V každém případě měl posluchač během těch osmnácti minut až příliš času k tomu, aby se mohl ptát sama sebe, není-li u celé věci vlastně zbytečný.*“<sup>60</sup>

K hudbě Vladimíra Šrámka se recenzent nevyjadřuje vůbec a skladbu Petra Pokorného odbývá slovy, že nedokázala navodit kontakt s posluchačem tak, jak to umí se čtenářem intelektuální poezie M. Holuba, která hudební

---

58 Šifra kritika Vladimíra Bora.

59 Lajnerová, M., *Počátky...*, op. cit.

60 Bor, Vladimír: Soubor Musica viva Pragensis. *Hudební rozhledy* 23–24, 1965, s. 1005.

skladbu inspirovala. To je zajisté relevantní názor, leč poněkud nerozvedený. Čtenář si bez znalosti Pokorného hudby těžko dokáže utvořit byt' jen rámcovou představu o díle. Jisté je, že na omezeném prostoru není místo na podrobnější analýzy. Jestliže však čteme podstatnou výhradu bez bližšího zdůvodnění či vysvětlení, kritika pak postrádá smysl. Nutno poznamenat, že takováto zhodnocení se člověk často dočítá i v kritikách současných.

Rok 1965 v *Hudebních rozhledech* také přináší zajímavou polemiku mezi Daliborem C. Vačkářem<sup>61</sup> a Markem Kopelentem. Otevřel ji článek, resp. kritika, D. C. Vačkáře na koncert souboru *Musica viva* uveřejněný 16. března 1965 v *Lidové demokracii*.<sup>62</sup> Šlo o stejný koncert, který kritizoval také Petr Růžička. V článku se mimo jiné dozvídáme, že „... skladby se vyznačují přímo úzkostnou snahou, aby v nich nezaznělo zhola nic z toho, co by jen vzdáleně připomnělo normální hudbu (tradiční): ani řád harmonický, rytmický nebo tvarový, ani motiv, neřku-li melodie, dokonce ani normálně vylouděný tón na (dosud) tradičních nástrojích...” – nebo také: „... co muselo na tomto neskonale nudném večeru zarmoutiti především teoretiky této tvorby, byl fakt, že se tu neobjevilo nic, co by mohli nazvat objevem nebo experimentem. Něco navlas podobného jsme z tohoto místa slyšeli již před dvěma, třemi lety, tenhle druh tvorby není skutečně v žádném smyslu *musica nova*, tím méně *viva*. Náš umělec, který dnes může tvořit opravdu svobodně, měl by především bránit svou svobodu proti snobismu, proti teroru zahraničních mód a sezonních šlágrů, které pro skutečný talent nemohou být v žádném smyslu závazné, dokonce ne přikázané.” Celá kritika je uzavřena větou, že „není pochyby, že ve vhodném čase budou předmětem psychologického a sociologického bádání tyto naivní hrátky s uměním v době, kdy vážní dospělí lidé mají jiné, daleko vážnější starosti.”

---

61 Vačkář, Dalibor C. (\*19. září 1906, Korčula /Dalmácie/–†21. října 1984, Praha) – skladatel, spisovatel a dramatik. Syn hudebního skladatele a organizátora Václava Vačkáře. V letech 1923–1929 studoval na Pražské konzervatoři kompozici u Otakara Šína a housle u Rudolfa Reissiga. Na mistrovské škole (1929–1931) byl žákem Josefa Suka (kompozice) a Karla Hoffmanna (housle). Po absolutoriu (1932–1933) hostoval v Osvobozeném divadle v Praze a řídil orchestr Tylova divadla tamtéž. V letech 1934–1945 působil jako houslista v Symfonickém orchestru Československého rozhlasu, v období let 1945–1947 byl filmovým dramaturgem a scenáristou. Od roku 1947 vstoupil do svobodného zaměstnání. Je autorem hudby k osmnácti filmům, ale napsal též mnoho orchestrálních, komorních a koncertantních skladeb. V roce 1966 mu byl udělen titul zasloužilý umělec. Dostupné [on-line] na: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz>.

62 Citace je vzata z přesného přetisku v *Hudebních rozhledech* v článku: Kopelent, Marek: Co je módnost. *Hudební rozhledy*. 11, 1965, s. 467.

D. C. Vačkář na jednu stranu obviňuje tvůrce z bezbřehého epigonství pomíjivých západních inovátorských stylů, ale na stranu druhou tvrdí, že v hudbě není nic nového, žádný pokrok. Jaký druh pokroku však Vačkář myslí, zůstává nejasné. Ideový pokrok? Zjevně v nové české hudbě nevidí nic víc než snahu navazovat na módní zahraniční trendy. Závěrečná věta o vážnějších starostech dnešní civilizace pak vyznívá vyloženě komicky. Zabraňuje snad poslech Nové hudby lidem v přemýšlení o běžných lidských starostech?

Marek Kopelent reaguje na Vačkáře věcně a uvádí též (na rozdíl od Vačkáře samotného) specifické příklady. Celý článek pojmenovaný *Co je módnost*<sup>63</sup> rozvádí danou problematiku mimo jiné slovy: „Proč se právě u hodnocení Nové hudby užívá této výtky (míněna výtka o módnosti užívání nových „západních postupů“), když analogicky bychom mohli u mnoha skladatelů tzv. tradiční hudby hovořit o „módním napodobování“ třebaš Honeggera, Prokofjeva, Šostakoviče – a nebylo by málo příkladů, které bychom z naší hudby mohli uvést. Proč tedy zrovna u Nové hudby hovořit o „teroru zahraničních mód“, zvláště když podobná představa působí nanejvýš komicky v době, kdy sbíráme stále ještě nesoustavné informace o zahraniční hudbě...“ Kopelent dále uvádí příklady kritik z různých periodik, kde jejich autoři zmiňují módnost v souvislostech se skladateli, kteří módní vlivy nevstřebali či učinili pokroky velmi pozvolné a dílčí. Za zmínku stojí Kopelentem citovaný článek Milana Kuny z *Kulturní tvorby* č. 8 v referenci o *Týdnu nové tvorby*: „Sepětí a vyrovnání kroku se světovou kulturou je nezbytné, ovšem vyžaduje korektnosti tvořivého snažení, nikoli módní netrpělivosti, s níž se spěchá za prázdnými originalitami bez ohledu na to, jaký společenský dopad může tato hudba mít.“<sup>64</sup> Nedokážu si představit, jaká instance by měla určovat hranice, za které je možné jít, hranice, kdy se jedná o korektní a tvořivé snažení, a nikoliv o módní netrpělivost.

Kuna zmiňuje prázdné originality, Vačkář naopak nevidí nic, co by se dalo nazvat experimentem či objevem, ale ani jeden nehodnotí situaci věcně. Pozastavení se nad obavou ze společenského dopadu Nové hudby již působí vskutku groteskně.

---

63 Tamtéž.

64 Vzato z citace uveřejněné M. Kopelentem v *Hudebních rozhledech*. – Kopelent, M., *Co je...*, op. cit.

Odpověď Dalibora C. Vačkáře Marku Kopelentovi byla uveřejněna dokonce na pokračování a byla velmi vyčerpávající. Nesla se (alespoň zpočátku) v poměrně vypravěčském stylu snažícím se zmapovat mládí samotného Vačkáře a k podstatě problému se dostává až ke konci první strany. Píše: „*Můžeme dnes vzpomenout na některé jevy, o nichž dnes víme, že měly povahu módy, neboť se ukázalo, že jejich souvislost s vývojem a pokrokem byla jen zdánlivá, okrajová a nedůležitá. A na základě těchto zkušeností máme citlivější nos pro jevy nyníjší.*“<sup>65</sup> Vačkář tímto konstatováním v podstatě tvrdí, že zažil-li jakoukoli předchozí avantgardu a vyzkoušel-li si na vlastní kůži její postupy, dokáže rozeznat, kam může směřovat jakákoliv avantgarda budoucí a jaký má její počínání smysl. Nutno podotknout, že bylo velmi těžké předpovídat, kam výdobytky poválečné avantgardy povedou či kam se bude ubírat hudba v sedmdesátých letech a později. Z toho důvodu působí Vačkářovo konstatování velmi zkreslujícím dojmem a je značně zjednodušené. Irelevantní jsou též příklady z citátů Benjamina Brittena či Dmitrije Šostakoviče (kde se navíc jednalo o oficiální projev skladatele socialistické země), kteří nové trendy v hudbě odsuzují. Mnoho jiných skladatelských kapacit by mělo názory zrovna opačné.

Poněkud diskutabilně působí poznámka: „*À propos těchto technik (míněno nových skladatelských technik): snad dosud nikdy v dějinách hudby nekladla žádná škola tak silný, přednostní důraz na gramatiku a syntaxi hudební řeči jako moderní školy, počínaje Schönbergovou skladbou s dvanácti tóny*“. Je všeobecně známo, že mnoho autorů působících v renesanci či baroku kladlo velice podstatný důraz na technickou stránku kompozice. Bachova vrcholně polyfonická díla či renesanční kontrapunktické techniky jsou toho dobrým důkazem.

Marek Kopelent ve své finální odpovědi D. C. Vačkářovi formuluje několik důležitých tezí. Nesnaží se popírat, že zraky mladých autorů jsou skutečně upřeny na Západ, převážně na okruh „darmstadtských skladatelů“, ale uvádí, že „*pokud však jde o Novou hudbu, musel by D. C. Vačkář vědět, kdyby skutečně dobře znal problémy Nové hudby, že ve stadiu dnešního vývoje stojí každý sám před svým rozhodnutím a manifestuje je pouze ve svém díle.*

---

65 Vačkář, D. C.: Co je módnost? *Hudební rozhledy* 16, 1965, s. 672–675.

*Zahraničí nám nepomůže, taková situace je všude, ba dokonce se očekává, že právě od nás by mohly přijít nové impulzy k obohacení dalšího vývoje Nové hudby*".<sup>66</sup>

Kopelent rovněž jasně vymezuje zneužívané (často do dnešní doby) slovo experiment. „*Experiment není to, co slyšel D. C. Vačkář na koncertě souboru Musica viva Pragensis, my dnes považujeme za experiment prakticky některé druhy práce v oblasti syntetické hudby, eventuálně hledání v oblasti scénické aplikace NH, ve filmu a vůbec v otázkách vztahů mezi hudbou, resp. interprety a publikem. Na zcela jiné straně stojí různé kuriozity, které zřejmě má D. C. Vačkář také na mysli a které nejsou pro vývoj NH zcela rozhodující, avšak i ty mají svůj význam.*“<sup>67</sup> Je tedy patrné, že autoři spolupracující s ansámblem Musica viva měli už v této době jasno, jakou hudbu chtějí psát a jaká hudba je zajímavá. To, co pro ně osobně mohlo být počátkem šedesátých let experimentem, se již v jejich polovině stává nedílnou součástí hudebního stylu. Je vcelku jasné, že polemika mezi Vačkářem a Kopelentem byla vlastně sporem generačním. Potud by bylo vše v pořádku, neboť takové spory jsou běžné, a dokonce užitečné. Problém ovšem nastává ve chvíli, kdy se názor starší generace opírá o politickou moc a stane se nástrojem pro direktivní zásahy této moci, což byl právě případ padesátých a šedesátých let.

V 18. čísle *Hudebních rozhledů* vyšel rozsáhlý třístránkový článek o Janu Klusákovi. Napsal ho Ilja Hurník a zevrubně se v něm věnuje Klusákově tvorbě počátku šedesátých let a jeho přerodu z neoklasického skladatele na skladatele seriálního. Článek je napsaný poctivě a s velkou znalostí Klusákovy hudby, jeho stylového vývoje i nejnovějších skladatelských počínů. Objevuje se v něm však také několik důležitých myšlenek, které stojí za zmínku. Hurník píše: „*Je u nás řada skladatelů, kteří nejsou s to opustit tradiční půdorys skladby, kteří však chtějí vyzkoušet dodekafonii. Vznikají sonátové formy psané seriální technikou. Vznikají písně, které by také mohl napsat Vítězslav Novák, kdyby ho někdo byl přinutil vést tóny podle řady. Abych utužil Burghauserovy formulace: gramatika se změnila, syntax zůstal. Gramatika však není s to změnit ducha hudby. Skladatele může oprávnit k užití nové metody jen jedno: že jí dobude výrazu, jaký jinou metodou dobýt nelze. Vnutí-li své nadobro martinůvské či*

---

<sup>66</sup> Kopelent, Marek: Hlásím se znovu do diskuse. *Hudební rozhledy* 20, 1965, s. 868–869.

<sup>67</sup> Tamtéž.

*prokofjevovské struktury seriální postup tónů, není toho mnoho, čeho bylo dobyto.*<sup>68</sup> Hurník se zde dotkl samé podstaty problému modernosti hudebního výrazu.

Obecně vzato, málokterý skladatel v období po druhé světové válce dokázal přijít s novým druhem hudební syntaxe „oklikou“, bez doteku se seriální technikou. Ze zahraničních autorů, kterým se to podařilo, lze jmenovat např. György Ligetiho<sup>69</sup>, jenž dospěl k osobitému výrazu prostřednictvím hudby elektronické, jejíž výtvarné umění přeformoval do klasických nástrojů (kompozice *Aparations, Atmosféry, Requiem...*). Pro většinu skladatelů (nevyjímaje skladatele české) byla však právě seriální technika nejjednodušším způsobem, jak se odpoutat od klasické vývojové formy a metroritmické pulzace. Ačkoli Hurník přesně vystihuje tužby mladých autorů po kompletní změně hudební syntaxe, sám zůstává ryzím neoklasikem a právě skladatelem, který se dodekafonie pouze „dotkl“ v několika málo dílech. Komponistů, kteří dodekafonickou techniku využili jako zdroj hudebního materiálu pro klasické hudební formy, bylo však u nás více. Dvanáctitónové postupy využíval např. Jindřich Feld, avšak hudební jazyk, metroritmická pulzace a instrumentace jsou blízké kupříkladu Honeggerovi.

Hurník ve stati zmiňuje také Klusákovy *Variace na téma Gustava Mahlera*. Poznámka je to však poněkud zavádějící. Píše: „*Nejdříve doslovné dlouhé téma. Po něm čekáme variace. Nepřijdou. Čekáme tedy aspoň hudbu v Mahlerově duchu. Nedočkáme se. Nenajdeme výrazný melodický ani*

---

68 Hurník, Ilja: O jednom skladateli a dvou generacích. *Hudební rozhledy* 18, 1965, s. 770–772.

69 György Ligeti (\*1923–†2006) – maďarský skladatel. Jeden z hlavních představitelů světové avantgardy šedesátých let. Po roce 1956 emigroval a usadil se ve Vídni. Později získal rakouské občanství. Koncem padesátých let též pracoval v Kolíně nad Rýnem ve studiu elektronické hudby. Mezi lety 1973–1989 učil na Hamburg Hochschule für Musik und Theater. Dostupné [on-line] na: [http://en.wikipedia.org/wiki/Gy%C3%B6rgy\\_Ligeti](http://en.wikipedia.org/wiki/Gy%C3%B6rgy_Ligeti).

*rytmický nápad. Téma se nevrátí ani nepřipomene. Čekáme prostě cokoli. Dočkáme se jen konce...*<sup>70</sup> Je možné, že v době svého vzniku mohly *Variace* skutečně takto působit. Kompozice nepřináší variace v klasicko-romantickém smyslu a mahlerovská atmosféra je zde konfrontována s moderním skladatelským myšlením. Autorovi šlo o demonstraci destrukce či demontáže této bytostně romantické (a také velmi populární) melodie. Není však pravda, že ve variacích nenalzáme návraty nebo připomenutí tématu. K tomu dochází na mnoha místech, několikrát dokonce vyplývají mahlerovské fragmenty na povrch velmi zřetelně. Celkově se však jedná o velice homogenní dílo s prvky bergovského lyrismu, sóničnosti i punktuálního myšlení.

Hurník také zmiňuje Klusákův přerod v dodekafonistu: *„... byl prudký a patetický. Podobal se konverzi. I když možná bude i on hledat syntézu se staršími prvky, bude už vědět, že nelze dělat syntézu čehokoli s čímkoli. Zatím odvrhl takřka vše z tradičního odkazu...”* Sám Klusák při osobním setkání hovořil o důvodech, které ho k této „konverzi“ vedly. *„No, já jsem si odjakživa myslel, že dělat to, co jsem se naučil tak, že jsem to přejal od druhých, není žádný kumšt. Že je nutné objevit něco dalšího. Takže jsem se snažil na něco přijít. Silně na mě zapůsobil Vojcek v Národním divadle v roce 1959; dirigoval to Krombholc a bylo to nádherné. V tom samém roce byla na Pražském jaru Lyrická suita od Berga; byl tady s ní Juilliard quartet.<sup>71</sup> Také Schönbergův Pierot Lunaire či Bergova Lulu – to jsme už tehdy také slyšeli. No, a někdo mi z Ameriky poslal tu Kraftovu nahrávku kompletního Weberna, to bylo v roce 60. A sochař Koblasa měl nějaké styky s Luigi Nonem a ještě s někým ze Západu a měl na páskách přetočené Kladivo bez Mistra od Bouleze a Gruppen od Stockhausena. A to mě také velice zasáhlo.”<sup>72</sup>*

Rok 1967 byl, co se týče Nové hudby v Československu, nezvykle živý. Konal se zde po 33 letech mezinárodní festival společnosti pro soudobou hudbu ISCM. Šlo o první festival ISCM konaný v socialistické zemi. Praha měla možnost vyslechnout velké množství zahraničních novinek, včetně několika kompozic českých skladatelů. Od roku 1967 se festival ISCM v Československu

---

70 Hurník, I., O jednom skladateli..., op. cit.

71 Ve skutečnosti byl Juilliard quartet na *Pražském jaru* až o rok později, v roce 1960.

72 Vzato z osobního rozhovoru s Janem Klusákem.

(či později v České republice) nekonal a česká sekce ISCM v podstatě neexistuje do dnešní doby.<sup>73</sup>

Pozadí příprav festivalu i zákulisí výběru českých skladeb na festival ISCM již dnes lze těžko dohledat. Víme pouze, že oficiálně nebyl ke spolupráci pozván prestižní pražský ansámbl Musica viva Pragensis (který měl v té době již mezinárodní renomé). Z komorních seskupení na festivalu účinkovalo Novákovo kvarteto, Pražské duo (Václav Žilka a Dagmar Platilová), členové pražského ansámblu pro Novou hudbu Sonatori di Praga a zahraniční soubory Bartókovo kvarteto (Maďarsko), trio věhlasných interpretů Saschko Gawriloff, Siegfried Palm a Aloys Kontarsky z Německa a proslulý hobojsista Heinz Holliger s manželkou, harfistkou Ursulou Holligerovou a violistou Sergem Collotem.<sup>74</sup> Absenci veřejného vystoupení souboru Musica viva vzali jeho členové (v čele s Markem Kopelentem) jako osobní výzvu a zorganizovali svůj vlastní koncert, který sice nebyl oficiálně součástí festivalu, ale za velkého zájmu se konal 6. října 1967 v tehdejší Malém sále (nyní Sukově síni) Rudolfiny.<sup>75</sup> Marek Kopelent k celému mimořádnému koncertu poznamenává: „*Na to jsem pyšný dodnes. To byl čin, ale jak rychlý. Bylo obtížné vše stihnout, vytisknout programy, jezdit autem po hotelích, rozdávat pozvánky... A malý sál Rudolfiny byl narvaný a žádní kritikové ze zahraničí o tom koncertě neopomenuli psát.*”<sup>76</sup> Václav Kučera ve své kritice v *Hudebních rozhledech* zmiňuje tento koncert také. Z kritiky je patrný již svobodnější a fundovanější názor na Novou hudbu jako celek. Článek je prostý jakéhokoli společensko-politického pozadí a zaměřuje se pouze na hudbu a její kvality v dané stylové estetice.

Kučerova kritika oficiální části celého festivalu ISCM však taková není. Soubor Musica viva totiž prezentoval pouze domácí tvorbu členů spjatých s tímto ansámblem (Vostřák, Kopelent, Komorous, Šrámek) doplněnou o Schönbergovu klavírní suitu. Festival ISCM však nutně vybízel k přímé

---

73 Česká sekce ISCM sice formálně existuje, ale její aktivity jsou v současné době (2011) nulové. V nedávné době sice proběhla snaha o její znovuoživení, ale vzhledem k časové i finanční náročnosti (Česká republika neplatila léta poplatky mezinárodní organizaci ISCM a dluh vůči ní stále trvá) nakonec i z těchto snah sešlo. Oficiálně tedy nejsou na festival *ISCM World Music Days* vybírány ani zařazovány žádné české kompozice. V nedávné době sice na festivalu několik českých kompozic zaznělo, ale vždy se jednalo v podstatě o soukromé iniciativy.

74 Kučera, Václav: Zápas o současnost: Nad koncertní žní světového festivalu ISCM Praha 4.–10. října 1967. *Hudební rozhledy* 21–22, 1967, s. 649–653.

75 Kučera, Václav: Tři novinky nádvkem. *Hudební rozhledy* 21–22, 1967, s. 676–677.

76 Z osobního rozhovoru s M. Kopelentem.



konfrontaci s tím nejsoudobějším z celého světa a nabídl srovnání nejen estetické, ale i obsahové. Kučera poznamenává: „*Jaká je však současnost, kterou se zjevně či latentně napájí nová hudební krása? Je jevem homogenním a univerzálně platným, nebo ji i v oblasti hudební tvorby – podobně jako v oblasti politiky, práva, světového názoru a ideologie vůbec – roztínají až do základů nepřeklenutelné protiklady? Podobných otázek se v souvislosti s festivaly soudobé hudby vynořují často celé trsy. Přihlásily se o slovo i v Praze a je možno říci, že pod jejich zorným úhlem se pražský festival ISCM ocitl přímo v ohnisku problematiky, kterou z různých hledisek a různými způsoby řeší skladatelé, interpreti a hudební publicisté v řadě zemí dnešního neklidného světa.*”<sup>77</sup> Není však zbytečné se zabírat otázkou zobecnění hudební krásy, smysluplnosti novodobých kompozičních principů a ideových východisek? Hudba by měla mluvit sama za sebe a být posuzována nezávisle na univerzálně platných paradigmatech.

Paradoxně také docházelo ke sváru západní a východní hudební estetiky formou kritiky některých českých skladeb uvedených na festivalu. Nejednalo se však o žádné kompozice tradicionalistického charakteru. Vesměs všechna díla českých autorů na festivalu uvedená jsou dodnes známými a hranými skladbami (mj. *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy* Luboše Fišera, *Pěna Svatopluka Havelky* či *Eufemias mysterion* Miloslava Kabeláče). Kučera ve své kritice poznamenává: „*Někteří slohovní puristé, vytýkající například Havelkově hudbě konzervativismus, obvinili pohotově dramaturgii pražského festivalu ze slohové nedůslednosti. Nesouhlasím s takovými názory už proto, že de facto nastolují diktát stylové uniformity v mezinárodním měřítku.*” Na rozdíl od dnešní doby lze na období šedesátých let nahlížet jako na poslední etapu, kdy panovala mezi jistou skladatelskou generací stylová jednota. Jestliže takoví lidé organizovali jisté festivaly (např. ISCM či Donaueschingen), mohli cítit potřebu stylové jednoty prováděných kompozic a mohli být zklamáváni, zaznělo-li něco koncepčně tradičnějšího. Ostatně každé avantgardní hnutí bývá vždy poněkud ortodoxní. Bez určité míry důslednosti to zřejmě nejde. Vyžadovat však dnes na mezinárodních festivalech soudobé hudby stylovou

---

<sup>77</sup> Kučera, Václav: *Zápas o současnost...*, op. cit.

jednotu či jednotné kompoziční zaměření, je prakticky nemožné. Doba avantgard už minula.

Za zmínku stojí otázka interpretace kompozic, které na festivalu zazněly. Václav Kučera ve své kritice poznamenává, že „*interpretační úroveň byla zásluhou našich umělců, orchestrů, dirigentů, komorních souborů a sólistů, mimořádně vysoká. Zdůraznili to téměř všichni zahraniční hosté a byli mezi nimi i znalci zvukových jmen. Podkladem pro toto hodnocení nebyla jen technická propracovanost výkonů, považovaná běžně za samozřejmou, ale hlavně ono příznačné české muzikantství, ona schopnost vykřesat z každého sebemenšího podnětu, a dokonce i ze zdánlivě zcela abstraktních zvukových struktur jiskru komunikačního napětí mezi dílem a posluchači.*“ Nutno podotknout, že šedesátá léta nebyla ani ve světě dobou, v níž by interpretace Nové hudby byla samozřejmostí. Nová hudba teprve hledala svou interpretační tradici a čeští instrumentalisté i orchestry pravděpodobně nechtěli předstoupit před mezinárodní publikum s polonastudovanými skladbami. Kromě Zbyňka Vostřáka, který dirigoval Filmový symfonický orchestr, však mezi dirigenty nebyl žádný znalec Nové hudby.<sup>78</sup> Estetika a celkový přístup interpretů k provozování Nové hudby – a soudobé hudby obecně – se však (ve srovnání se světem) u nás, bohužel, do dnešní doby zlepšily jen málo a „*příznačné české muzikantství*“, zmiňované Václavem Kučerou, nemohlo při provádění skladeb uvedených na festivalu ISCM sehrát podstatnější roli. Západní soubory a orchestry však přinesly v pozdějších letech přesvědčivý náhled na provozování tzv. Nové hudby i moderních stylů, které následovaly, a předstihly tak „*pověstné české muzikantství*“, které zakonzervovalo interpretační umění v konzervativní tradici mimo jiné i vlivem nastoupivší normalizace v sedmdesátých letech.

Také QUaX Ensemble Petra Kotíka byl mediálně reflektován v *Hudebních rozhledech*, když 15. října 1967 vystoupil v budově pražské Právnické fakulty UK. Kritika na toto vystoupení, podepsaná šifrou -ml-, není příliš obsáhlá. V podstatě jsou v ní pouze vyjmenovány skladby, které byly provedeny, s trochou snahy o jejich popis. Koncert sám trval přes tři hodiny a celá druhá polovina patřila dvouhodinové kompozici *Treatise* Cornelia Cardewa, kterou

---

<sup>78</sup> Dále účinkoval orchestr FOK řízený Václavem Smetáčkem, SOČR řízený Jiřím Stárkem a Státní filharmonie Brno s dirigentem Jiřím Waldhanssem.

kritik navíc neslyšel. Nepříliš rozsáhlá kritika tak téměř groteskně končí slovy: „*Provedení závěrečné skladby Cornelia Cardewa Treatise, která byla plánována na dobu trvání dvou hodin, referent už pro časovou tíseň svědkem nebyl.*”

Stejný kritik recenzoval v dalším roce (1968) koncert souboru Musica viva Pragensis. Program byl velice podobný vystoupení ansámblu na koncertě uspořádaném v době trvání festivalu ISCM. Jedinou novinkou byla *Pieta* pro komorní soubor Luboše Fišera a celý festival zakončilo *Concertino pro klavír a komorní soubor* Leoše Janáčka. Kritik se víceméně shoduje s Václavem Kučerou, který psal o koncertě minulém. Z nových skladeb patrně nejvíce posluchače oslovila poetická Kopelentova skladba *Snehah*, jelikož autor článku neváhal použít až absolutních soudů typu: „*Pozoruhodné nejsou ovšem prostředky (míněny kompoziční prostředky), nýbrž výsledek, a ten je možno označit za tvůrčí čin: skladba má napětí, jednotnou, celistvou koncepci i bohatý citový podtext.*” Kritik tak v podstatě zařazuje Kopelentovo dílo mezi závažné kompozice své doby, a tím se velmi liší od článků, které o souboru Musica viva vycházely v letech předchozích a jež si stále udržovaly odstup a nadhled. Obecně lze říci, že tón referátů druhé poloviny šedesátých let (samozřejmě v závislosti na estetickém zaměření kritiků, kteří články psali) se velice výrazně proměňuje směrem k svobodnějšímu kritickému projevu. Rok 1968 – po lednových politických událostech – lze označit za rok, kdy téměř padla jakákoli mediální cenzura a autoři byli vázáni už pouze svým vlastním estetickým přesvědčením.

## 2 REFLEXE ZAHRANIČNÍHO DĚNÍ

Již v roce 1960 lze v *Hudebních rozhledech* nalézt první reference o zahraničním hudebním avantgardním dění. Jedna z vůbec prvních zmínek je o festivalu *Donaueschingen*<sup>79</sup>. Do zahraničí však nebyli zatím vysíláni čeští kritikové; redakce spolupracovala s vybranými německými přispěvateli. Již titul reportáže z *Donaueschinger Musiktage 1960 Donaueschingen bez senzací*<sup>80</sup> dává tušit, jakým směrem se kritika orientuje. Jejím autorem je K. H. Wörner.<sup>81</sup> Nejprve je však nutné poznamenat, že na festivalu zazněla dnes již klasická díla jako *Chronochromie* Oliviera Messiaena či *Anaklasis* Krzysztofa Pendereckého. K oběma nabízím kritický pohled K. H. Wörnera: „*Když vysokými tóny smyčců dozněla Anaklasis sedmadvacetiletého Poláka Krzysztofa Pendereckého, ozvala se do potlesku i bouře protestu. Obvyklý obraz: Hans Rosbaud kýval na mladého skladatele, aby přišel na pódium. Ale opozice proti silnému potlesku nechtěla umlknout. Rosbaud se krátce rozhodl skladbu opakovat. A co se stalo? Po druhém provedení se již nezvedl odpor. Co jsme slyšeli? Skladbu pro 42 smyčců a bicí nástroje, která probíhala bez témat jen podle přesného rytmického pořádku a staví jednotlivé zvukové skupiny proti sobě. A dojem? Na účinek zvukových dojmů chytře vypočítaná demonstrace, která vychází z hudebních nástrojů a často se podobá elektronické hudbě.*“ Nabízí se otázka, co vlastně kritik považuje za principiálně špatné na tom, že se skladba podobá elektronické hudbě či probíhá bez témat.

Ani k Messiaenově hudbě však nebyl Wörner milosrdnější: „*Na druhé straně stál poslední, čtvrtý ptačí koncert Oliviera Messiaena Chronochromie, jehož melodický materiál sestává z ptačího zpěvu z Francie, Švédska, Japonska, Mexika a ze zvuků vodopádů ve francouzských Alpách, přičemž však komplikované rytmické permutace jsou v očích skladatele důležitější než*

---

79 Donaueschinger Musiktage – mezinárodní festival soudobé hudby konající se od roku 1921 do současnosti. Festival pořádá jihozápadní rozhlas v Baden-Badenu ve spolupráci s Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen, městem Donaueschingen a nadací Heinricha Strobela. V padesátých a šedesátých letech byl tento festival jednou z nejdůležitějších platforem západní avantgardy.

80 Wörner, K. H.: Donaueschingen bez senzací. *Hudební rozhledy* 22, 1960, s. 940.

81 K. H. Wörner (\*1910, Walldorf u Heidelbergu–†1969, Heiligenkirchen u Detmoldu) – německý kritik a hudební vědec Viz Wörner Karl Heinrich. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 17. Bärenreiter-Verlag, Kassel 2007, s. 1167–1168.

*melodika. Konečný efekt, vzdor virtuóznímu vedení instrumentálních hlasů, byl bledý a málo inspirovaný.*“ Kritik vidí Messiaenův „problém“ poměrně jednoduše: „*To, že Messiaen po léta komponuje jen ptačí koncerty, můžeme chápat nejen výlučně jako vliv náboženských emocí a teologických kontemplací, které u tohoto skladatele vždy podstatně promlouvaly jako „akt víry“, ale také jako projev tvůrčí krize.*“

Zajímavé je, že na jednu stranu Wörner postrádá u Pendereckého tematické a melodické prvky, ale vedle toho vychvaluje Hábův *12. smyčcový kvartet* (hrálo jej Novákovo kvarteto), zjevně nejspíš proto, že Hábu považuje za žijícího klasika české hudby. Některé (i dnes) těžce proniknutelné aspekty jeho bichromatické čtvrttónové techniky kritik považuje za téměř klasické prvky: „... *čtvrttónový systém ztratil všechn úděs z disonancí; ve čtvrttónech slyšíme zjemnění zvukové, které připouští zvláštní výrazové hodnoty a již dávno jsme si osvojili onen stupeň hudebního vnímání, který nám dovoluje sledovat asymetricky založenou skladbu namísto, aby nás zmátla.*“ Podivuhodné je, jak je pro kritika akceptovatelný netematický Hábův sloh rozostřený mikrinterval, ale netematická kompozice Pendereckého, který s mikrinterval rovněž pracuje, je dílem stojícím na samé hranici hudby, ne-li za ní.

I v roce 1962 měli čtenáři *Hudebních rozhledů* možnost nahlédnout do dění na festivalu v Donaueschingenu. Zprostředkoval nám ho tentokrát Kurt Honolka, kritik, který s *Hudebními rozhledy* často spolupracoval. Honolka se narodil v Československu, studoval před válkou v Praze a psal pro německé noviny *Der Neue Tag*. Byl dokonce členem nacistické NSDAP. Po válce žil ve Stuttgartu, kde pracoval v novinách *Stuttgarter Nachrichten*. *Hudební rozhledy* s ním spolupracovaly patrně kvůli jeho kořenům a vztahu k české hudbě. Již titul jeho kritiky *Donaueschingen v krizi*<sup>82</sup> naznačuje, že se vztahem k Nové hudbě na tom bude obdobně jako Wörner.

Úvodní řádky hovoří za vše: „*Představme si, že by na frankfurtské automobilové výstavě nebyly žádné modely Volkswagenu, Mercedesu, Opela a Forda, ale jen utopické turbínové vozy s automatickým řízením a jinými extravagancemi.*“ Na festivalu v Donaueschingenu v roce 1961 mělo premiéru

---

<sup>82</sup> Honolka, Kurt: *Donaueschingen v krizi*. *Hudební rozhledy* 23–24, 1961, s. 999.

několik vskutku zásadních děl hudební avantgardy. Ligetiho *Atmosféry*, Beriova *Epifanie* či Boulezovy *Struktury pro dva klavíry*. Věru groteskně pak vyznívá kritická věta: „*Jen zcela naivní zelenáče by snad mohlo napadnout, že by při každoročním posledním říjnovém víkendu mohli uslyšet něco, co by mělo jakous takous vyhlídku k prosazení se tam, kde někdejší donaueschingenské objevy (míněn Hindemith a další) měly opravdovou možnost osvědčit své hodnoty, totiž v koncertních síních, mimo rámec protežovaných a úplně rozdaných koncertů avantgardistického provozu!*“ Nutno dodat, že minimálně Ligetiho *Atmosférám* se podařilo zaujmout stálé místo na abonentních koncertech po celém světě.

Kurt Honolka či K.H. Wörner patrně otiskli své kritiky festivalů Nové hudby i v časopisech zahraničních. Jejich přítomnost v *Hudebních rozhledech* by nebyla ničím skandálním či propagandistickým, kdyby bylo bývalo možné se dočíst i kritiky odlišné. Později byli na festivaly v zahraničí vysíláni i čeští zástupci, ale nikdy nebyli osloveni autoři vyloženě orientovaní na Novou hudbu, což je pro danou dobu typické. Kritikové orientovaní tradičně pak byli paradoxně ve výhodě, jelikož oficiální kulturní politika nebyla Nové hudbě nakloněna. Docházelo tedy k propojování osobního kritického názoru s názorem oficiálním, což nutně autory Nové hudby handicapovalo.

V roce 1960 se v *Hudebních rozhledech* dočítáme také o polském festivalu *Warszawska jesień*. Kritiku sepsal Josef Burjanek.<sup>83</sup> Bylo to v době, kdy pronikání informací o Nové hudbě do povědomí i těch nejpovolanějších bylo v naprostých začátcích. Byl to teprve rok po opětovném provedení Bergova *Vojcka* v pražském Národním divadle<sup>84</sup> (o první pražské provedení se zasloužil Otakar Ostrčil již v roce 1926), několik měsíců po vystoupení Juilliardova kvarteta na *Pražském jaru 1960*<sup>85</sup>. Ani budoucí hlavní představitelé Nové hudby v Československu o *Varšavském podzimu* ještě nevěděli. První výlet

---

83 Josef Burjanek působil jako učitel na brněnské JAMU a též v šedesátých a sedmdesátých letech jako její rektor. Učil též hudební pedagogiku a estetiku. Pracoval rovněž v brněnském rozhlasu, kde byl mezi lety 1954–1960 ředitelem. Viz: [www.jamu.cz](http://www.jamu.cz). 2010 [cit. 2010-11-19]. Prof. PhDr. Josef Burjanek, DrSc. (18. 1. 1915). Dostupné [on-line] na: <http://www.jamu.cz/o-nas/historie-jamu/historie-rektoru/burjanek.html>.

84 Paradoxem zůstává, že o toto druhé provedení atonální opery *Vojcek* Albana Berga se zásadně zasloužil vysoce postavený komunistický funkcionář – skladatel Jan Seidel, který ho prosadil u kulturních schvalovacích orgánů.

85 Viz oficiální archiv *Pražského jara* na internetu. Dostupné [on-line] na: <http://old.festival.cz>.

mladých českých a slovenských skladatelů na festival *Warszawska jesień* se konal až o rok později – tedy v roce 1961.<sup>86</sup>

Josef Burjanek ke kritice přistupuje s velmi vyhraněným názorem. Rozděluje zaznělé skladby striktně do tří kategorií, které se pro něj samy o sobě stávají kategoriemi kvalitativními. První skupinu reprezentují dnes již klasikové hudební moderny předválečné (včetně např. Šostakoviče, který sice působil i po druhé světové válce, ale jehož dílo je dnes spojováno s avantgardou předválečnou, i když generačně patří např. k Messiaenovi), kteří měli na festivalu své opodstatněné místo v prvních dobách jeho konání, protože jejich hudba (na rozdíl od dneška) stále nebyla ještě pevnou součástí klasického koncertního repertoáru. Druhou skupinu tvoří pováleční avantgardisté a třetí skupinu skladatelé zabývající se hudbou elektronickou. Burjanek tuto skupinu celkem bez zájmu přechází slovy: *„Elektronický nový zvuk je prostředek jistě zajímavý a použitelný – rád bych jej konečně slyšel v lidské hudbě.“* Lze si dnes již jen stěží představit, co si kritik představoval pod pojmem „lidská elektronická hudba“. Elektroakustická hudba byla – a je – tvořena právě z toho důvodu, aby přinášela zbrusu nové zvukové kvality absolutně nezávislé na jakémkoliv omezení vyplývajícím z instrumentální kompozice. Její připodobnění hudbě tradiční by bylo tehdy i dnes cestou spíše kontraproduktivní.

Nové hudební světy pro Burjanka představovaly rovněž autoři druhé vídeňské školy. Autor hned zkraje článku uvádí: *„Slyšeli jsme některé neobyčejně suché tónové konstrukce Schönbergovy, Webernovy a celou plejádu jeho dědiců...“* Na jedné straně přítomnost takovéto hudby striktně neodmítá: *„K tomu jsme slyšeli nejrůznější styly hudby zcela posledních let – od ryzí tonálnosti, od traktace veskrze romantické po bezharmonický punktualismus, po elektroniku a konkrétní zvuky atd. Budiž, to je přece poučné...“* – ale na druhé straně se podivuje nad přílišným zastoupením avantgardních směrů na festivalu: *„Festival tak říkajíc koexistenční s ryze početní převahou uchýleného pokusnictví, které si dovedeme sice vysvětlit, nicméně o něm soudíme, že nikam nevede.“* Zde je otázka, jestli množné číslo

---

<sup>86</sup> Informace z osobního rozhovoru s Markem Kopelentem.

použité v Burjankově kritice je čistě jeho vlastní přesvědčení, či názor ovlivněný dobovou politickou atmosférou, než-li osobní autocenzurou.

Za další diskutabilní problém Burjanek považuje výběr skladeb polských autorů, jelikož ty bere jako zástupce východního, a tedy socialistického umění. *„Festival zároveň chce posluchači dát možnost pohledu na současnou situaci polské hudební tvorby. Tu pak při celkovém pohledu na výběr polských skladeb, pojatých do festivalu, se dostaneme do rozporu s onou ohlášenou programovou neutralitou. Vidíme totiž, že značná skupina polských skladatelů se dala na výboj do těch končin, kudy se ubíral Webern a kde různým způsobem „experimentují“ Boulez, Stockhausen a jiní. Nuže, tímto ovšem festival cestu ukazuje. Upřímně řečeno, je to cesta, která může vést jedině k větším a hlubším rozporům mezi kultivovanými špičkami polské profesionální hudby a mezi masami polského obecnstva. „Světovost“ nesprávného typu, uměle roubovaná v jiné společenské skutečnosti, a tudíž i v jiném estetickém prostředí.“* Z dnešního pohledu není příliš zřejmé, jestli měl autor článku dojem, že některým tradičně smýšlejícím polským autorům je omezován prostor pro provádění nových skladeb, nicméně pravděpodobně se jednalo pouze o dobový a čistě subjektivně estetický dojem. Ačkoli si údajně festival kladl za cíl být objektivním a nestranným, jistému profilování se ubránit nemohl. Měl-li být (na rozdíl od *Týdne nové tvorby* v Praze) skutečně objektivní, muselo být více než zjevné, že prezentuje budoucí vývoj hudby v daleko širším záběru než jakýkoli konzervativní počín v Československu.

K hudbě samotné se Burjanek vyjadřuje asi nejostřeji a nejvyhraněněji. Nešetří ani absolutními soudy: *„Nyní ovšem musím představit jinou velkou skupinu skladeb i autorů starších i zcela čerstvých, vycházejících z formalistní a negativní estetiky. Tuto neživotnou a nudnou hudbu reprezentoval například Webernův Koncert na devět nástrojů, op. 24, nebo Křenkův Pentagram, nemluvě o několikátých už Stockhausenových Zeitmasse. Boulezova Improvizace na Mallarmého pro soprán a malý nástrojový soubor dokazuje, že sice podobnými metodami lze komponovat i vokálně, nicméně se stejným neúčinkem. Bylo tam ještě dosti mnoho podobných skladeb od Japonska po USA, od Holandska po Anglii aj., závažnější ovšem je, že tuto metodu*



přijala řada polských skladatelů, a dokonce ji rozvinula. Slyšeli jsme například Rozměry času a ticha mladinkého Krzysztofa Pendereckého, Zderzenia Henryka Góreckého, Kotoňského Musique en relief (!) a na důkaz, že serialismus, punktualismus a jiné stylové výboje nezachvacují jenom mladší a nejmladší, slyšeli jsme též Tři sonety pro orchestr Boleslava Szabelského z generace šedesátníků. Uvedené polské skladby zpravidla vynikaly nad své webernské předky velkým hudebním aparátem. Tyto experimenty formálně zvukového typu trumfují, co jsme dosud znali z NSR nebo z Francie a odjinud.”

Kromě již zmíněného nepochopení přerodu velkého množství polských skladatelů k výbojům Nové hudby stojí za zmínku i některé detaily. Celá poválečná avantgarda na Západě se vyznačovala zahuštěním a rozšířením webernovské seriality. Obří orchestrální aparát a velké množství not bylo (na rozdíl od Weberna) typickým jevem poválečné hudby. (Stačí zmínit Stockhausenovy *Gruppen*, Boulezovy *Pli selon Pli* atd.) Považovat toto za přínos polské hudby celosvětovému postseriálnímu hnutí je mylné. Stejně tak poznámka o trumfování toho, co jsme dosud znali z NSR nebo Francie. Nevím, o jakém publiku Burjanek mluví a jestli navštívil i předchozí ročníky *Warszawské jesieńe* či byl pravidelným návštěvníkem donaueschingenského festivalu, ale psát v roce 1960 českým čtenářům o západní avantgardě jako o věci všeobecně známé je velice zavádějící. Do doby, než se etablovaly soubory pro provozování Nové hudby v ČSR, zde veřejně nezazněla žádná skladba tohoto ražení. Navíc i *Musica viva Pragensis* (a další české soubory) přinášela pouze určitý druh Nové hudby limitována možnostmi obsazení, možnostmi finančními a svým estetickým zaměřením. Nezazněly zde velké kompozice typu *Pli selon Pli* Pierra Bouleze, *Gruppen* Karlheinz Stockhausena<sup>87</sup> atd. Na jejich koncertech také logicky zaznívalo velké množství domácí tvorby. Posluchači tak získávali povědomí o západní avantgardě velmi útržkovitě.

Mnohokrát se, i v článcích daleko pozdějších, setkáváme s víceméně pochvalnými či pozitivními recenzemi, u kterých si však autoři neodpustí ono obligátní srovnávání se socialistickou kulturou. Zdá se, že alespoň některé z těchto postojů svědčí o společensko-politické objednávce, za kterou stála oficiální místa.

---

<sup>87</sup> *Gruppen* Karlheinz Stockhausena zazněly v české premiéře až v roce 1999 v rámci festivalu *Pražské jaro*. *Pli selon Pli* Pierra Bouleze nebyly v Česku dosud (2011) nikdy provedeny.

Kritik také rozvíjí myšlenku vycházející z tehdy všeobecně vyhlášeného požadavku, aby socialistické umění bylo srozumitelné širokému publiku, dále otázku inspiračních zdrojů a obecných témat, která má současná hudba vyjadřovat. „*Vtírá se otázka, s jakou životní inspirací, s jakými životními náměty spojují či hodlají spojit polští skladatelé tuto metodu. A tu by stála za hlubší diskusi skladba mladého, nepochybně nadaného polského skladatele Tadeuše Bairda Egzorta na starohebrejský úděsný text. Komponoval-li tak – a jistě je to jedna z jeho nejpůsobivějších skladeb – Schönberg svou známou skladbu o člověku přeživším hrůzy varšavského ghetta, můžeme tomu dobře porozumět, napsal-li podobnou hudbu za války Dallapiccola, můžeme to koneckonců též chápat, od současného skladatele naší společnosti však máme, musíme přece čekat víc než rukama lomení; co víc si k tomu myslet, než se utvrdit v názoru, že onen skladebný systém je opravdu ohraničen k vyjadřování děsu a hynutí, nehledě k tomu, jak malinko lidem je srozumitelný.*“<sup>88</sup>

Burjanek zde připouští užití novodobých atonálních hudebních prostředků pouze na znázorňování hrůzných mimohudebních podnětů (utrpení lidí atd.), které se vážou na minulost a nemají v současné společnosti místo. Očekává snad od skladatelů pouze „zhudebňování“ nekonfliktních a pozitivních stavů? Absolutní hudba, tedy hudba bez širších mimohudebních inspirací, jež vzniká víceméně z popudu skládat hudbu jako takovou, je zjevně považována za formalistickou a nemoderní estetiku. Je patrné, že dědictví ždanovovského socialistického realismu mělo v roce 1960 stále své místo v oficiální hudební kultuře.

Kritika na další ročník *Warszawské jesieńe* (1961) byla napsána Vilémem Pospíšilem<sup>89</sup>. Poměrně rozsáhlý dvoustránkový článek s podtitulem *Krise invence*<sup>90</sup> se výrazně svým jazykem neliší od odsuzujících kritik donaeschingenských festivalů či jiných českých článků o Nové hudbě. Za pozornost však stojí některé autorovy myšlenky.

Pospíšil píše: „*Nevidím v ničem z toho, co se z krajních výstřelků, které se zrodily jako výsledky těchto kompozičních technik, na festivalu provedlo,*

88 Burjanek, Josef: Varšavský podzim. *Hudební rozhledy* 20, 1960, s. 851–852.

89 Vilém Pospíšil (\*1911–†1988) – český hudební kritik a organizátor. Věnoval se převážně operní kritice.

Byl také tajemníkem mezinárodního hudebního festivalu *Pražské jaro*.

90 Pospíšil, Vilém: Varšavská jesień 1961 – Krise invence? *Hudební rozhledy* 19, 1961, s. 827–828.

*cestu, která by zajišťovala hudbě nějaký vývoj. Jsou to věci vesměs naprosto jednostranné, užitou technikou naprosto jednoznačně determinované, které se vzájemně podobají vždy v rámci jedné školy jako vejce vejci, bez nejmenší emocionální působivosti.*“ Je nade vše jasné, že jedná-li se o festival soudobé hudby (i když mezinárodní), většina děl se nestane součástí pravidelného hudebního provozu. Za úvahu stojí i fakt, že z období počátku postseriální avantgardy bylo možná zapomenuto více kompozic než z dob předchozích či pozdějších. Jsou častěji provozovány novější skladby Beriovy, Boulezovy či Xenakisovy, avšak je logickým nesmyslem považovat tato díla za slepou uličku, ze které nevznikne nic, co přetrvá do budoucna a stane se novou „klasikou“.

Kritik se též ptá, proč si autoři netroufají napsat kus pořádné, lidské, opravdu krásné a emocionálně působivé hudby. Bez jakéhokoli příkladu však toto zbožné přání nemá žádnou vypovídací hodnotu. Jaká hudba by měla posunout vývoj dále? Jaká tradiční hudba by se po mnohanásobném rozměňování nepodobala stovkám jiných skladeb? Kompozicím Schönbergovým, Bartókovým, Stravinského či Honeggera?

Vedle dnes již klasických děl, která byla na festivalu provedena, např. *Tren* Krzysztofa Pendereckého či *Benátské hry* Lutosławského, zaznělo zajisté mnoho velmi průměrné a podprůměrné hudby. Pospíšil velmi chválí skladbu *Dopis Marcu Chagallovi* Stanisława Wiechowicze. Je to však dílo autora generace Bohuslava Martinů a s novinkami samozřejmě může být jen těžko srovnáváno. Novinka, neřku-li avantgarda, má vždy naprosto jiné postavení a funkci – objevuje nové cesty, posunuje kulturní vývoj výrazně kupředu atd. Nutno říci, že Penderecki i Lutosławski jsou dnes ve světovém měřítku podstatně známějšími tvůrci než Stanisław Wiechowicz, který je dnes skladatelem spíše významu regionálního.

Ani u Lutosławského si však není Pospíšil jistý, jestli jeho budoucí vývoj bude smysluplný. Svědčí o tom i řečnická otázka: *„Obrátil se (Lutosławski) k složité technice proto, že se u něho objevila krize invence? Sám v dané chvíli na tuto techniku přísahá a tvrdí, že mu pomohla vyjádřit zvukový svět, který byl v něm, jež však běžnými prostředky vyjádřit nebylo možno.“* Toto samozřejmě platí o většině skladatelů, kteří se obrátili k technikám Nové hudby. Všichni toužili „pouze“ objevovat nepoznané a snažit se hudbu psát

jinak než generace před nimi. Nová hudba přece nikdy nebyla komerčním artiklem. S poslední větou reportáže Viléma Pospíšila lze víceméně souhlasit, i když autor to zjevně myslel spíše jako negativum: „*Vymýšlení nových a nových technik skladatele nespasí. Vede jen do slepé uličky, z níž není východu. V tomto poznání vidím největší přínos varšavského festivalu – cenné laboratoře nemilosrdného třídění hodnot.*“ Autor však bezpochyby neočekával, že mezi hodnoty, které byly vytříděny, patří právě ta díla, která nejvíce kritizuje.

Liberálnější platformou pro prezentaci pokrokovějších myšlenek byly například *Literární noviny*. V roce 1961 v nich vyšla rovněž kritika na varšavský festival. Napsali ji Marek Kopelent a Věra Dolanská<sup>91</sup>. Pro mladé české moderně cítící autory to bylo jedno z prvních setkání s živou Novou hudbou. Zabarvení celé kritiky je dosti odlišné od Pospíšilova článku. Lutosławského hodnotí slovy: „... *orchestrální skladba v níž autor vtipně a se zdarem řeší otázku sloučení dvanáctitónové techniky s místy tzv. aleatorní metody... Tento kompoziční princip – jediné východisko ze stále komplikovanějších notových zápisů – vnáší do hudby jistý improvizací prvek, který byl ve vývoji hudby kdysi opuštěn.*“ O skladbě *Tren* Krzysztofa Pendereckého, která se v budoucnu stane jedním z hudebních milníků, se autoři článku vyjadřují následovně: „*Bylo to jedno z mála děl zvukově a stavebně velmi neobvyklých, které bylo obecenstvem zvláště vřele přijato.*“ Autoři článku však (mnohdy jistě po právu) se neváhají postavit kriticky i k ortodoxním směrům seriálním, resp. punktuálním. „*Logická a důsledná aplikace tzv. punktuální metody kompozice na vokální part způsobuje rozklad souvislé zpěvní linky, atomizuje zpěv na samostatné slabiky, prokládá jej zvuky (vyrážené souhlásky, zdůrazněné nádechy apod.). To, co je ještě v instrumentální hudbě snesitelné, se těžko přijímá z úst zpěváka a má velmi negativní účinek na posluchače.*“ Otázkou zůstává, nakolik se mohlo jednat o prvotní dojmy spojené s poznáváním živé hudby a nakolik o vytříbený názor. Marek Kopelent ve svých pozdějších vokálních skladbách často techniku punktualizace vokálního výrazu využívá také (např. skladba *Snehah*).

---

91 Kopelent, Marek – Dolanská, Věra: *Hudba budoucnosti? Literární noviny* 10, 1961, s. 9.

V roce 1963 se na *Varšavský podzim* vypravil Jaroslav Volek.<sup>92</sup> Na rozdíl od předchozích kritik nabízí Volkova reportáž z festivalu poměrně obšírné množství informací o soudobých směrech, které na festivalu zazněly. Ačkoli je autor velmi kritický ke kompozicím postseriálního charakteru, jiné skladby, často skladby polských avantgardistů, hodnotí jako největší zážitky festivalu – v premiérovém provedení zde např. zazněly Lutosławského *Tři poemy podle Henri Michauxe*. Bez kritiky však nezůstal ani pozdní Stravinskij, jehož skladatelský projev Volek označil za „stařecky vysušený“ – provedena byla jeho skladba *Canticum Sacrum*. Seriální způsob komponování se zjevně tehdejšími kritikům jevil jako projev bez budoucnosti. V souvislosti s Kagelovou<sup>93</sup> hudební performancí pro varhany a dva registrátory *Improvisation Ajouté* pak Volek píše: „Ovšem v situaci, kdy hudbě hrozil zánik v antihudebním, „racionálně technicistickém“ odcizení, je každé uvolnění od snobského rituálu nudy a topornosti dobré a relativně progresivní; je přece jen aspoň směrovkou, byť pokroucenou k nějakému humánnímu poslání tohoto umění. Neboť jestli bylo něco na festivalu přehlídkou ztraceného času, pak to právě byly zoufale jednotvárné, po různých oktávách ahasverovsky bloudící tóny postwebernovského seriálního takového Miroglia, Maderny, Kettinga, Cardewa, Mayerowitze, Bussotiho, některých Jugoslávců, a bohužel i Nona v baletu *Červený plášť*.“<sup>94</sup>

Těžko lze ovšem přeskočit jednu generaci a vstoupit ihned do syntézy, kterou skladatelé hledali, a mnozí úspěšně nalézali, v sedmdesátých letech. Zmínka o Luigi Nonovi, resp. postesknutí si nad přílišnou racionalizací jeho hudby, je v této souvislosti příznačná. Nono, který se sám hlásil k ideologii komunismu, byl v našich poměrech zřejmě přijatelnějším skladatelem než třeba Boulez, Stockhausen či Maderna.

Rok 1964 byl do Donaueschingenu vyslán Jindřich Feld, skladatel v podstatě avantgardě nakloněný. Některé jeho myšlenky jsou i přesto poněkud nekompromisní. V Donaueschingenu tehdy byli prezentováni nejen autoři nejsoučasnější, ale také již tehdy klasikové hudební moderny. Zazněly

---

92 Jaroslav Volek (\*15. července 1923, Trenčín /Slovensko/–†22. února 1989, Praha) – český muzikolog, estetik, pedagog. Viz <http://www.ceskyhudebnislovník.cz>.

93 Mauricio Kagel (\*1931–†2008) byl významný německo-argentinský skladatel. Od počátku se snažil propojovat hudební prvky s prvky divadelními.

94 Volek, Jaroslav: *Warszawska jesień* posedmé. *Hudební rozhledy* 19, 1963, s. 804–807.

kompozice Stravinského, Hindemitha i Karla Amadea Hartmanna. Feld tyto klasiky staví kvalitativně nekompromisně nade vše nové. I mezi premiéry však vidí rozdíly. Například o skladbě Romana Haubenstocka-Ramatiho *Vermutungen über ein dunkles Haus* se vyjadřuje slovy: „Je to nudné a nesmírně dlouhé míchání zvuků, neustálých tremol, glissand, pizzicat, držných tónů či tónových shluků bez pregnantní rytmické struktury i osobitější výraznosti...” a Sonátu pro violoncello a klavír Krzysztofa Pendereckého hodnotí zdrženlivěji: „... skladatel se soustředí na vyhledávání zvukových efektů: různých glissand, klepání na hmatník či luby, hraní za kobyilkou atd., rovněž používá čtvrttóny a občas i normální tóny. Sólista se na pódiu opravdu vyřádí (hrál efektně Siegfried Palm), orchestr provozuje všechno možné, autor však ví, jak dlouho si to může dovolit a nepřekročí únosnou dobu. Obecenstvo se směje a baví (já taky). Je to samozřejmě lepší než předchozí nuda.” Potud se jedná o kritiku vcelku pochopitelnou. Méně pochopitelné je Feldovo srovnávání této hudby s časem prověřenými klasiky. „Relativita těchto měřítek však plně vysvitne, srovnáváme-li tyto nové skladby s Hindemithovou Kammermusik či Stravinského Ódou (obě skladby byly provedeny na stejném koncertě), s těmito ostatně nikoli nejhlubšími a předními skladbami svých autorů. Jaká je zde však originalita a čistota hudebního myšlení, jaká duchovní a intelektuální úroveň jejich hudby! Zde se člověk potěší opravdovým, čistým uměleckým dílem (samozřejmě také zvukově apartním a působivým), oproti němuž je skladba například Pendereckého sotva něčím více než jen povrchním cirkusovým číslem.”<sup>95</sup>

Setkáváme se zde s názorem (vcelku i dnes častým a běžným), že hudba, která je kvalitní, musí být zároveň hluboká myšlenkově, obsahově, mimohudebně atd. Dnes se jedná o čistě subjektivní názor některých lidí, ale na počátku šedesátých let zajisté pramenil z politické atmosféry, která přála především umění angažovanému, hlubokému a realistickému. Přitom Jindřich Feld na jiném místě kritiky mluví o Hindemithově skladbě slovy: „Je to zdravá, veselá hudba, zvukově zajímavá, svědčící o neobyčejné již skladebné technice mladého Hindemitha. A když se nakonec ozve siréna, lidé se usmívají – není to však recese, ale prostý muzikantský vtíp. Posлуhač se potěší i pobaví a úspěch

---

95 Feld, Jindřich: Letošní festival v Donaueschingenu. *Hudební rozhledy* 21, 1964, s. 940–941.

je zajištěn.“ O co je však tato Hindemithova skladba kompozicí hlubší a intelektuálně zdařilejší? To není zcela zřejmé. U obou děl se lidé smáli a bavili, ale Hindemithovu *Kammermusik* Feld označuje jako „veselou hudbu“ a Pendereckého za „cirkusové číslo“. To je navíc míněno v lehce pejorativním významu.

Tentýž rok byl vyslán na festival *Warszawska jesień* Ivan Jirko. Rozsáhlá třístránková reportáž z festivalu je zdrojem dobrých a komplexních informací o celém festivalovém dění i rozličných směrech tam provedených skladeb. Zde je několik myšlenek, které stojí za zmínku: „*Domnívám se, že specifická souhra harmonie a melodie, k níž se hudba dopracovala v době svého „dospívání“, zůstane základním pilířem hudební formy, který je možno a třeba dotvářet a rozšiřovat, ne však rozrušovat. Že důsledně uplatňovaná hegemonie zvukovosti by nakonec vedla k dezorganizovanému chaosu. Že však naproti tomu zvýšený zájem o zvuk, barvu, tón, uplatnění nové, neotřelé zvukovosti je možné bez přerování svazků s tradiční hudební formou a je právě jedním z prostředků jejího obohacení.*“<sup>96</sup> Tento názor je však poněkud problematický. S časovým odstupem lze dnes vysledovat, že mezi aspekty, které Nová hudba přinesla a které přetrvaly do dnešní doby, je právě nezávislost na tradiční formě. Skladatelé se dnes často vracejí k průhlednější hudbě a tonálnější či diatoničtější harmonii, ale principy klasické formy (jako např. sonátová forma) je příliš nelákají. Navrací se třeba i pravidelnější metroritmická pulzace, ale nerozvíjí se témata klasicko-romantickou formou. Pracuje se sice často s diatonikou či modalitou, nepoužívá se však tonálně funkční harmonie.

Rozsáhlou kritiku věnuje Jirko i vystoupení českých ansámbľů, Novákovu kvartetu a souboru *Musica viva Pragensis*. Novákovu kvartetu provedlo mimo jiné i *III. smyčcový kvartet* Marka Kopelenta, ke kterému se Jirko vyjadřuje takto: „*III. kvartet Marka Kopelenta je dílo neefektní, ale vnitřně opravdové a svůj úspěch si plně zasloužilo.*“ *Musica viva Pragensis* představila díla Kotíkovo, Rychlíkovo, Šrámkovo, Komorousovo a Weberново. Jirko sice nebyl z časových důvodů na koncertě přítomen, za to však cituje reakce několika polských deníků. Největší skandál a údajné pobouření publika vyvolala rozsáhlá a extravagantní skladba Petra Kotíka *Hudba pro tři*, při které violoncellista kope

---

96 Jirko, Ivan: Co nového na Varšavské jeseni. *Hudební rozhledy* 19, 1964, s. 850–852.

do nástroje, hráči vytvářejí všemožné skřípoty atd. Zajímavá je také informace o negativních reakcích místního publika, které prý „hvízdalo, dupalo a pokusy o opuštění sálu nedovolily interpretům dokončit svůj výstup.“

Takovéto reakce nejsou již dnes příliš často vidět. Rozhodně ne v našich končinách. I toto hledačství a nepochopení publika, které dává hlasitě najevo nesouhlas, je avantgardě vlastní. Jirko v tom však vidí jakousi negativní reklamu československé soudobé hudbě a navrhuje, aby „*napříště byla reprezentace československé hudby na Varšavské jeseni věcí úzké spolupráce Svazu československých skladatelů s příslušnými polskými činiteli. V žádném případě nesmí být ponechána soukromé iniciativě jedinců, jejichž podnikavost je přímo úměrná jejich neodpovědnosti a za to v obráceném poměru stojí k jejich uměleckému významu.*“ Ivan Jirko jistě neměl na mysli, že *Musica viva Pragensis* je amatérský soubor bez patřičné profesionální základny. Fakt, že považuje soukromou iniciativu specializovaného souboru za něco nepatřičného, je jen typickým odrazem tehdejší společensko-politické situace a mimo jiné dokládá, jak tyto oficiální názory někteří lidé samozřejmě a automaticky přejímali. Ačkoli *Varšavský podzim* organizoval Svaz polských skladatelů, měl při výběru spolupracovníků z celého světa víceméně volnou ruku. Byl otevřený všem směrům z celého světa. To se, bohužel, nedá říci o Svazu českých skladatelů a koncertních umělců. Je to i jeden z důvodů, proč tato spolupráce (rozumí se mezi českým a polským svazem skladatelů) nemohla nikdy fungovat. I později, v sedmdesátých letech, v době tzv. normalizace, byla prezentace soudobé české hudby na *Warszawské jesieni* vždy otázkou soukromé dohody mezi skladateli a pořadateli festivalu. Zaznělo zde např. několik skladeb Marka Kopelenta (*Veroničina rouška, Legenda „De passione St. Adalberti Martyris“* – objednávka festivalu), Jana Klusáka (*Variace na téma Gustava Mahlera*) a další.

Pro jasnější zhodnocení mediálních reflexí celé epochy šedesátých let bych rád použil příznačný příklad z pera kritika Vladimíra Štěpánka, který během tohoto desetiletí působil v Paříži jako český kulturní atašé. Byl častým návštěvníkem koncertů souboru *Domaine Musical Pierra Bouleze* i dalších pařížských akcí a referoval pravidelně do *Hudebních rozhledů*. V roce 1961



se v kritice na koncert *Domaine Musical* dočítáme: „*Postavím do čela obvyklý koncert Domain Musical v divadle Odeon, který nezklamal ty posluchače – a je jich většina –, kteří sem chodí spíš, aby byli svědky senzace či „provokace“ (jak sami říkají), než aby se poctivě snažili sledovat výsledky experimentů některých skladatelů. Postavme se tedy k hraným dílům solidněji, uznejme, že lidé jako Stockhausen, Pousseur, Berio, Nono, Boulez a jejich kamarádi mají možná poctivé úmysly.*“<sup>97</sup> Jak vidno, Štěpánek tehdy ještě nepředpokládal (připustíme, že ani nemohl), že by se tito skladatelé v budoucnu mohli prosadit. Přesto však měl vnitřní potřebu se o koncertu velice obšírně rozepisovat a detailně se zabývat všemi skladbami, i když ve výsledku má kritika zcela negativní nádech. Zůstává otázkou, jestli tehdy šlo o jeho vnitřní přesvědčení, nebo o názory vázané na dobovou politickou situaci v ČSR. O rok později kritik ještě udržuje obdobně jízlivý tón. Tentokrát se věnuje rozsáhlé kritice (spíše tedy zesměšnění) nové Xenakisovy skladby *ST/10-1,08262*. Pozastavuje se nad tím, že byla celá vygenerována počítačem firmy IBM. Kompoziční výstup hodnotí slovy: „*Celkový výsledek byl už podivuhodně nezajímavý. Rozhodně vznikla hudba mnohem méně nebezpečná pro ušní bubínky než mnohé, co slýchávají pařížští posluchači na koncertech Domaine Musical, ale jinak to byla hudba stejně neosobní, chladná a nelidská (tady se tomu alespoň nelze divit).*“<sup>98</sup>

O rok později (1963) Štěpánek opět píše kritiku na koncert ansámblu *Domaine Musical*. Zastoupena jsou zde například díla Boulezova, Amyho či Xenakise. Zvláště Xenakisovu skladbu *Herma* hodnotí, proti předchozí kritice, velmi překvapivě: „*Je však jasné, že tu jsme tváří v tvář i silnému, výbušnému hudebnímu talentu, který své stroje a matematické postupy „šidí“ a koriguje hudebním myšlením. Výsledek byl tentokrát opravdu přesvědčivý. Není možné tuto hudbu slovem popsat, prostě proto, že nemá nic společného ani s hudbou tradiční, ani s hudbou seriální či aleatorní a bylo by nutno vytvořit docela nový slovník k tomu cíli.*“<sup>99</sup> S časovým odstupem padesáti let je překvapivé, kde kritik viděl výrazný rozdíl mezi díly postserialistů, tvůrců pracujících s náhodou a dílem Xenakise. Zpětně lze tato díla stylově i esteticky zařadit do příbuzné

---

97 Štěpánek, Vladimír: Pařížské koncertní premiéry. *Hudební rozhledy* 3, 1961, s. 106–107.

98 Štěpánek, Vladimír: *ST/10–1,08262*. *Hudební rozhledy* 15, 1962, s. 641.

99 Štěpánek, Vladimír: Starší a soudobá hudba. *Hudební rozhledy* 16, 1963, s. 672–673.

skupiny. Jedná se vždy (i v případě Xenakisovy *Hermy*) o zásadně atematické, atonální a punktuální struktury.

Již o dva roky později (1965) píše Vladimír Štěpánek do *Hudebních rozhledů* rozsáhlou reportáž na pokračování o nové francouzské hudbě. Její poslední část otištěná ve 4. čísle je celá věnována Pierru Boulezovi. Neváhá jej hodnotit slovy: „*Pierre Boulez je dnes nespornou hlavou soudobé francouzské i mezinárodní skladatelské školy – originalita Bouleze a jeho následovníků dovoluje mluvit o skutečné škole.*”<sup>100</sup> Štěpánek se zde věnuje podrobně hodnocení Boulezových děl *La Soleil des Eaux*, *Livre pour Quatour*, *Marteau sans Maitre*, *Polyphonie X*, *Structures pour deux pianos*, klavírních sonát, cyklu *Pli selon Pli* atd. Oceňuje Bouleze jako významného skladatelského zástupce své doby a výraznou osobnost – skeptický kritický nadhled se vytrácí.

V roce 1967 se Štěpánek vyskytuje již v Praze a píše kritiku na koncert souboru *Musica viva Pragensis*. Ta se nese již v seriózním kritickém duchu, hodnotí pozitivně jak prezentaci klasiků předválečné, tzv. druhé vídeňské školy (v tomto případě Schönbergovy suity), tak i některé novinky (*Dechový kvintet* Kotoňského a díla *Hambraense* a *Matsushity*).

Přehlédneme-li celou epochu, které jsem se věnoval, zjistíme, že se jedná o dobu relativně velmi krátkou. Ve vývoji kulturní publicistiky však zaznamenáváme podstatný skok kupředu směrem k svobodněji a nezávisleji formulovaným názorům na tehdejší hudební avantgardu. Do jisté míry lze považovat za přelomový již rok 1963 (Štěpánek poprvé píše pozitivněji z Paříže, vychází serióznější kritika Jaroslava Volka z festivalu *Warszawska jesień*, přestávají se vyskytovat hodnocení Nové hudby jako stylu negativistické a nesocialistické estetiky atd. Na soubory Nové hudby a jejich snažení začíná být nahlíženo jako na právoplatnou součást naší hudební kultury. Formuje se zde silná základna Nové hudby s velkým a významným potenciálem. Snaha tuzemských ansámbků (jejichž činnost byla často organizována v podstatě „na koleně”) byla reflektována pozitivně i v zahraničí a minimálně *Musica viva Pragensis* se postavila na roveň prestižním západním souborům.

---

<sup>100</sup> Štěpánek, Vladimír: Nová francouzská hudba. *Hudební rozhledy* 4, 1965, s. 141–143.

Bohužel nástup normalizace v sedmdesátých letech veškeré aktivity utlumuje a ansámby pro Novou hudbu takřka zanikají. (Výjimku tvoří např. Due Boemi di Praga, které se však svým obsazením – basklarinet a klavír – řadí spíše k projektu sólistickému, nikoliv ansámblovému.) Autoři vyznávající estetiku Nové hudby jsou opět odsunuti téměř na pokraj ilegality (jak tomu bylo počátkem šedesátých let), bez možnosti sdružovat se ve skupinách esteticky příbuzně orientovaných. Kulturní normalizace však nepřichází bezprostředně po sovětské okupaci. Svobodná nálada u lidí přetrvává ještě několik dalších let. Rok 1969 je paradoxně stále ještě rokem, kdy tisk referuje o kulturních i společenských problémech v podstatě svobodně. Například soubor Musica viva Pragensis ukončuje svou činnost až roku 1973. V roce 1969 vzniká specializovaný časopis, který se věnuje pouze Nové hudbě – *Konfrontace*. Ačkoli se dočkal pouze čtyř čísel, dodnes se jedná o nezastupitelný historický pramen, který přináší mnoho klíčových informací o aktivitách spojených s Novou hudbou v šedesátých letech. Významný byl i 23. ročník *Hudebních rozhledů* (rok 1970), kdy se šéfredaktorem časopisu stal Ivan Vojtěch.<sup>101</sup> Během jeho působení vyšla v *Hudebních rozhledech* celá řada článků a kritik souvisejících s Novou hudbou. Kromě tradičních recenzí koncertů soudobé hudby (k nimž patřily i aktivity související s protagonisty Nové hudby) v nich lze nalézt rozsáhlou stať o Marku Kopelentovi, rozhovor s Edisonem Děnísovem a mnoho dalších článků věnujících se české avantgardě a též autorům druhé vídeňské školy či Witoldu Lutosławskému a dalším významným představitelům hudební avantgardy.

Zásadní změny přicházejí pozvolna až počátkem sedmdesátých let, kdy byl rozpuštěn starý Svaz československých skladatelů a nahrazen novým svazem – normalizovaným. Do tohoto svazu poté nebyli (alespoň zpočátku) přizváni mnozí představitelé Nové hudby (Vostřák, Klusák, Kopelent) a provozování jejich děl v rámci *Týdnů nové tvorby* a dalších svazových aktivit bylo prakticky znemožněno. Veškeré dění tedy bylo opět centralizováno na jednotný skladatelský svaz a jakékoli spolkové aktivity svobodného estetického smýšlení nebylo možné provozovat. Ačkoli Vostřák či Kopelent nebyli oficiálně členy

---

101 Vojtěch, Ivan (\*27. listopadu 1928, Boskovice) – muzikolog, estetik, vysokoškolský učitel a editor. Dostupné [on-line] na: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz>.

svazu skladatelů, jejich hudba se čas od času na skladatelských přehlídkách přesto objevovala. Jednalo se však o provedení velmi sporadická.

Jsem si jistý, že kdyby se situace v sedmdesátých letech vyvíjela směrem postupné demokratizace společnosti, soubor Musica viva Pragensis (který již v té době měl mezinárodní renomé), by se dnes řadil mezi prestižní světové ansámby srovnatelné s frankfurtským Ensemble Modern, vídeňským Klangforem Wien či londýnskou London Sinfonietta. Místo toho Praha nemá do současné doby velký a prestižní mezinárodní festival soudobé hudby a výuka interpretace Nové hudby, nových skladebných či instrumentálních technik je v našich hudebních učilištích stále zanedbávána.

### III ČÁST ANALYTICKÁ

## 1 ANALÝZA SKLADBY KONTEMPLATION (ROZJÍMÁNÍ)

### MARKA KOPELANTA

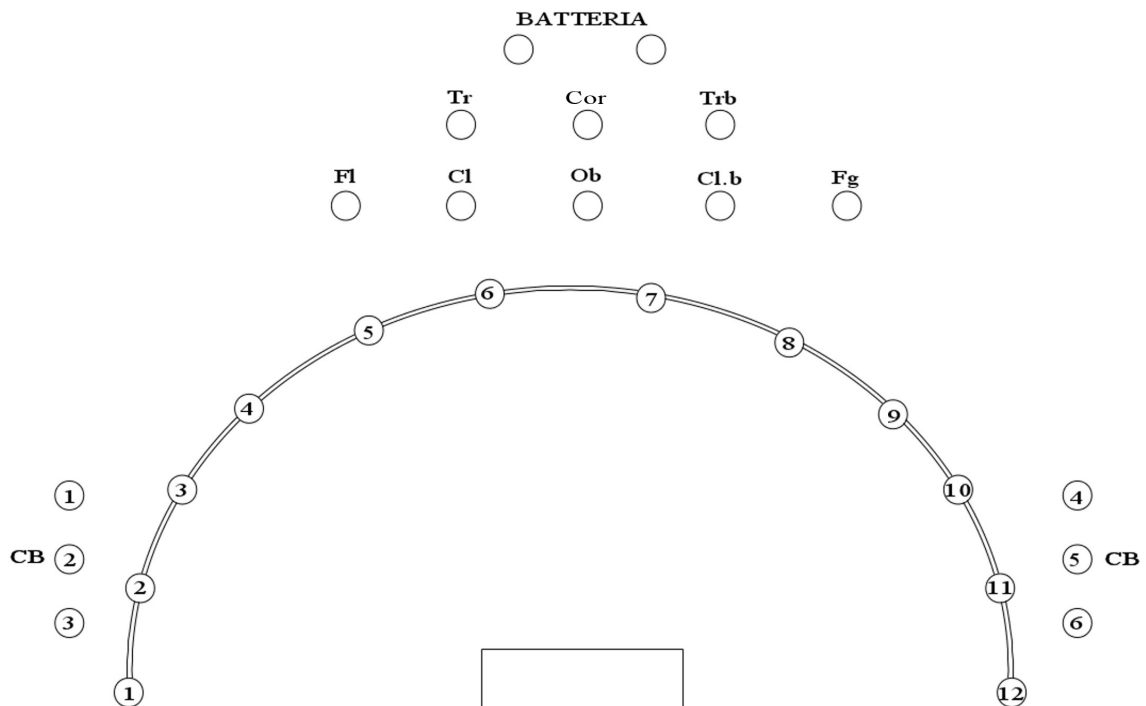
Kompozici *Rozjímání* napsal Marek Kopelent na objednávku německého rozhlasu Südwestfunk. Premiéra se konala 22. října 1966 na prestižním festivalu soudobé hudby *Donaueschinger Musiktage*<sup>102</sup> v provedení orchestru Südwestfunk Baden-Baden za řízení tehdejšího šéfa orchestru a specialisty na provozování soudobé hudby Ernesta Boura.<sup>103</sup> Ačkoli Kopelent obdržel objednávku na kompozici pro komorní orchestr, výsledná tvář skladby evokuje spíše rozsáhlejší komorní ansámbl. V partituře nalezneme sice šest kontrabasů a dvanáct sólových smyčců, avšak výběr dechových nástrojů je zredukován na flétnu, hoboj, klarinet, basklarinet, fagot, trubku, lesní roh a trombon – vždy po jednom hráči. Orchester už poté doplňují jen dva hráči na bicí nástroje.

Ideou celé kompozice je princip symetrie. Ta se promítá nejen do tektonické složky skladby, ale i do rozsazení samotného orchestru, jak ukazuje následující schéma.

---

102 *Donaueschinger Musiktage* – festival zaměřený na provozování Nové hudby založený v roce 1921 pod patronací pánů z Fürstenberka. Během své první éry se stal významným místem, kde zazněly premiéry Bergových, Schönbergových, Weberových i Hindemithových skladeb. Po odluce během druhé světové války se festival organizačně spojuje s jihozápadním rozhlasem v Baden-Badenu, jehož orchestr (SWR Sinfonieorchester Baden-Baden) tak dostává k dispozici. V padesátých a šedesátých letech 20. století zde měla premiéru celá řada významných avantgardních kompozic Boulezových, Stockhausenových, Ligetiho, Pendereckého, ale i např. Kopelentovo *Rozjímání*. Viz: oficiální stránky festivalu.

103 Ernest Bour (\*20. dubna 1913–†20. června 2001) – francouzský dirigent. Studoval dirigování u Hermanna Scherchena a Fritze Müncha. Během let 1964–1979 byl šéfdirigentem orchestru SWR Sinfonieorchester Baden-Baden a provedl mnoho premiér v rámci festivalu v Donaueschingenu. Mezi jeho slavné nahrávky patří mj. i první studiové snímky Ligetiho *Atmosfère* a *Lontana* (provedl ve světové premiéře).



## Symetrie v tektonice skladby

Dílo je zapsáno do rastrové, vteřinové notace, a bylo-li by prezentováno přesně podle skladatelových představ, trvalo by 14 minut. Celá kompozice se totiž skládá z čtrnácti částí. Většina z nich trvá přesně minutu. Výjimku tvoří sedmá část a v závislosti na ní následující část osmá. Jedná se o tektonický i dynamický vrchol skladby. Sedmá část je kvůli lepšímu vyznění vrcholu prodloužena o deset vteřin, o které je naopak osmá část zkrácena. Skladatel se rozhodl vrchol skladby zařadit přesně na střed kompozice, aby byla zachována přesná symetrie díla. Podle autorovy osobní výpovědi se při premiéře kompozice držel dirigent Ernest Bour striktně časového rozpisu, a dílo tedy bylo zahráno přesně podle zápisu. Na nahrávce pražského souboru Musica

viva Pragensis (s participací členů Symfonického orchestru hl. města Prahy FOK) však dirigent Zbyněk Vostřák (s autorovým souhlasem) provádí druhou polovinu skladby v tempu rychlejším, a dociluje tak na jednu stranu lepšího vyznění skladby, avšak porušuje základní premisu symetrie. Symetrii podtrhuje fakt, že kompozice celou první polovinu dynamicky graduje a v druhé polovině opět odeznívá z fortissima (a též orchestrálního pléna) do závěrečné komorní katarze flétny a klarinetu v pianissimu.

Symetrii Marek Kopelent neopomíjí ani v instrumentaci celé skladby. Ze zběžného přehledu celé partitury lze vyzorovat, kde a jaké aspekty symetrie autor použil. Celá první polovina kompozice (od začátku do sedmé minuty) využívá principu odpovědí houslové sekce sekci dechové. Bez výjimky Kopelent ponechává dechovým nástrojům prvních deset vteřin každého minutového úseku a houslím zbylých padesát vteřin. Dechové nástroje zůstávají celou dobu v dynamice *piano* a smyčcové nástroje přidávají skokově s každým dalším úsekem jeden dynamický stupeň. Houslím tedy patří těžiště celé první poloviny díla. V sedmé minutě z úvodního *piana* gradují až do *ff*. V druhé části skladby se otáčejí časové poměry bloků nástrojových skupin. Hlavní těžiště každého minutového úseku je nyní na jeho začátku (50 vteřin) a „odpověď“ nalezneme v jeho posledních deseti vteřinách.

Druhá polovina díla již není tak přísně vymezena po stránce instrumentace jednotlivých bloků, avšak v deváté a desáté minutě se role onoho „desetivteřinového subjektu“ přenáší ze skupiny nástrojů dechových na skupinu smyčcovou. V posledních deseti vteřinách jedenácté minuty zaznívá celý orchestr a ve dvanácté a třinácté minutě přebírají tuto úlohu opět dechy. Logicky hlavní těžiště druhé části *Rozjímání* (tedy oněch 50 vteřin) přebírá dechová sekce – konkrétně dřevěné dechové nástroje. V osmé minutě je jich exponováno všech pět a v dalších úsecích vždy o dva méně. Jedenáctá minuta tedy exponuje jen sólový hoboj. Z důvodu vyznění díla se tedy i závěrečný dovětek jedenácté minuty prodlužuje z deseti na dvacet vteřin. Úsek sólového hobojce je tedy zkrácen na čtyřicet vteřin.

Jednotlivé instrumentační bloky však nejsou diferencované pouze nástrojovou barvou. Důležitá je také jejich faktura. Zatímco dlouhé – převážně padesátivteřinové – úseky jsou charakterizovány polyfonickým vedením hlasů

(i když často velmi pozvolným, jelikož se jedná o dlouhé vydržované tóny), krátké, převážně desativteřinové bloky se vyznačují homofonní sazbou a charakteristickými souzvuky vycházejícími z předem definovaného tónového materiálu.

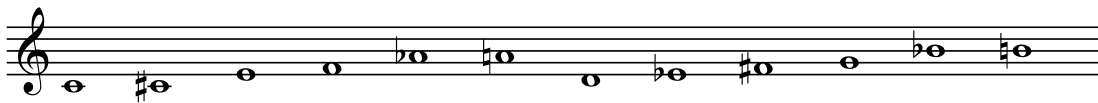
Dva úseky skladby *Rozjímání* se tektonicky odlišují od zbytku. Jedná se o osmou a čtrnáctou minutu. Jak bylo již řečeno, úsek v osmé minutě je díky protažení vrcholu v sedmé minutě zkrácen o deset vteřin, a tak i funkce tohoto úseku je odlišná. Po dynamicky vypjatém orchestrálním plénu na vrcholu kompozice přichází přesný instrumentační protipól – sólový hoboj. Ač dynamicky psán ve fortissimu (aby nebyla porušena dynamická symetrie skladby), působí jeho užití jako velký kontrast. Kopelent hoboj nechá zaznít dvacet vteřin a zbytek tohoto úseku (až do osmé minuty) ponechá novému instrumentačnímu elementu – bicím nástrojům. Ty doposud zazněly pouze jako „odrazový můstek“ pro každou plochu houslí v první části. Čtrnáctá minuta – tedy závěr celého díla – opět lehce narušuje pravidelnost všech zbylých úseků. Stejně jako v osmé minutě zde autor exponuje sólové bicí nástroje – a to prvních deset vteřin posledního úseku. Třicet dalších vteřin patří subtilnímu akordu smyčců a následně celé skupině nástrojů dechových. Dvacet posledních vteřin kompozice náleží katarznímu prvku – dvojhlasu flétny a klarinetu.

Symetrie však není ve skladbě pojata pouze jako symetrie v rámci celku, ale taktéž zasahuje do dění v rámci jednotlivých úseků skladby a celé její mikrostruktury. Z partitury je patrné, že zaměříme-li se na prvních sedm minut skladby a extrapolujeme vývoj houslové sekce, není princip přibývání jednotlivých houslí náhodný. Celou první minutu hrají (kromě úvodního tónu trubky) pouze první a dvanácté housle. Symetricky s každým následujícím úsekem přibývají vždy dvoje další housle. Nastupují zrcadlově proti sobě podle systému druhé housle – jedenácté housle, třetí housle – desáté housle, čtvrté housle – deváté housle, a tak dále až do plného obsazení všech dvanácti sólistů. I v druhé půli skladby však můžeme prvky symetrie nalézt. V deváté minutě například Kopelent využívá stejného souzvuku všech smyčcových nástrojů nalevo (1.–6.) a těch, kteří jsou vpravo (7.–12.), a nechává je navzájem si odpovídat.



## Tónový materiál kompozice *Rozjímání*

Prvky symetrie se dokonce vyskytují i v samotné originální dvanáctitónové řadě, ze které je celá skladba vystavěna. Nejedná se sice o ortodoxní seriální práci, jakou známe z děl Antona Weberna či později Pierra Bouleze, avšak postup, jakým Marek Kopelent dospěl k výslednému tvaru kompozice, je velmi promyšlený a racionální. Základní forma (tedy originál) dodekafonické řady, ze které skladba *Rozjímání* vychází, je tato:



Prohlédneme-li si tuto dvanáctitónovou řadu blíže, zjistíme, že je velmi specificky konstruována. Důležitým aspektem je fakt, že druhá polovina této řady je pouhou transpozicí poloviny první – konkrétně o celý tón výše. Intervalový výběr je také velmi omezen. Celá série je tvořena pouze malými sekundami, malými terciemi a jednou čistou kvintou. Rovněž inverze řady je shodná s račím postupem originálu. Pojdme se nyní podívat na každý úsek skladby zvlášť. Nejdříve se zaměříme na sekci smyčcovou, která je těžištěm celé první části skladby. (Zaujímá 83 % celkové délky.)

### Smyčce

#### Minuta první

Hned z počátku, kde nastupují první a posléze dvanácté sólové housle, je exponováno všech dvanáct tónů řady. Zvláštní je však fakt, že posloupnost tónů je hned na samém počátku porušena. Pravděpodobně proto, aby autor získal lepší kontrolu nad intervaly, které zaznívají mezi oběma sólisty. Každý z nich má přesně šest tónů. Řada zde není použita jako zdroj melodických

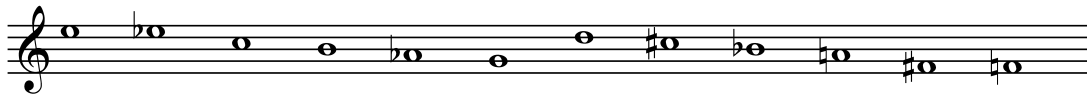
posloupností, ale slouží jako jistý „modální“ rezervoár not, ze kterého autor vybírá úseky, které potřebuje. Pokud bychom sestavili řadu lineárně podle jednotlivých tónů obou houslistů, dostaneme posloupnost:

*C-Cis-E-F-D-As-A-Fis-Es-H-G-B*

Je tedy patrné, že odchylka od základní formy řady není zas tak markantní. Jedná se většinou o přehozené sousední tóny.

### **Minuta druhá**

V tomto úseku jsou exponovány už čtyři sólové housle. Skladatel pro něj zvolil inverzi základní formy řady v transpozici od tónu *E*.



Jelikož má autor k dispozici právě čtyři nástroje, každému z nich přisoudil tři tóny z dvanáctitónového totálu. Tóny však nejsou vybrány náhodně. První a druhé housle mají spolu shodný intervalový výběr 5–1 (kvarta–malá sekunda) a jedenácté housle s dvanáctými pracují s výběrem 4–1 (velká tercie–malá sekunda). Tento výsledek Kopelent extrahuje tím způsobem, že pro první housle vybírá 2., 5. a 6. tón výše vyobrazené inverze, druhým houslím 4., 11. a 12., jedenáctým houslím 7., 9. a 10. a dvanáctým houslím 1., 3. a 8. tón. S těmito tónovými výběry je pak na časové ose nakládáno tak, že je zachována posloupnost, v jaké byly z dodekafonické řady extrahovány. Například první housle hrají po sobě tóny právě v pořadí *Es–As–G* atd.

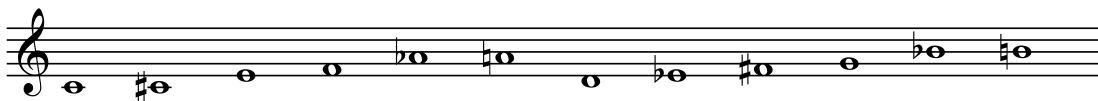
## Minuta třetí

Tato část zpracovává opět inverzi původní řady. Přibyla další dvojice houslistů a stále je exponováno pouze dvanáct tónů. Na každého hráče tedy „zbývají“ pouze tóny dva. Autor využívá vždy dvou sousedních tónů sestupné inverzní formy řady (opět od tónu *E*) a přiděluje je daným houslím. Podle potřeby pak skladatel volí posloupnost vzestupnou či sestupnou. Tóny jsou vybrány podle následujícího schématu (pořadí čísel ve schématu naznačuje, zdali je posloupnost vzestupná, či sestupná):

1. housle:	12.	+	11. tón
2. housle:	7.	+	8. tón
3. housle:	6.	+	5. tón
10. housle:	4.	+	3. tón
11. housle:	2.	+	1. tón
12. housle:	9.	+	10. tón

## Minuta čtvrtá

Pro výběr tónů pro čtvrtou sekci si autor vybral opět originál řady v původní transpozici od tónu *C*. Připomeňme si ho opět notovou ukázkou:



V této chvíli již hraje osm sólových houslistů – konkrétně 1.–4. a 5.–9. Kopelent se však rozhodl dvěma houslistům přiřadit pouze jeden tón (4. a 9. tón řady). Z houslistů, kteří zrovna hrají, to jsou také dva sobě nejbližší hráči, navíc osově symetricky rozsazení. Zbýlých šest houslí zpracovává vždy po dvou

sousedních tónech řady. Algoritmus však není zvolen náhodně. Autor přistoupil k derivaci, která vždy v daném směru vynechává jeden tón. Označíme-li si každý z tónů řady číslem od 1 do 12, lze znázornit výběr dvojic (či ve dvou případech pouze jednoho tónu) následujícím způsobem:

směr zleva doprava:

1-2, 4-5, 7-8, 10

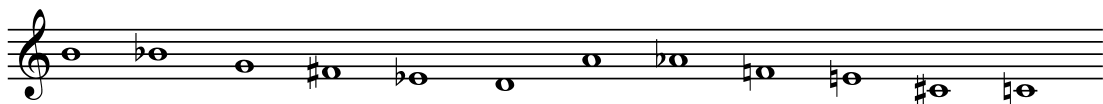
směr zprava doleva:

12-11, 9-8, 6-5, 3

Jak vidno, v obou směrech je zvolen stejný algoritmus pro výběr tónů. Dva tóny se však musí opakovat, jelikož se při oboustranném výběru dvakrát tyto množiny překrývají. Jedná se o tóny *Es* a *As*. Nikdy se však v rámci této plochy neobjeví ve stejný čas, a nedochází tedy k unisonovému či oktávovému souběhu. Přiřazení dvojic daným sólistům také není zvoleno náhodně. Vychází v podstatě z principu derivace v obou směrech řady, jak bylo popsáno výše. Ve směru zleva doprava jsou vybrány tóny pro houslistu 12., 11., 10. a 9. a v opačném směru pro houslisty přesně zrcadlově opačné (1.-4.).

## Minuta pátá

V páté minutě přidává Marek Kopelent do skladby další dva sólové party houslí a volí opět odlišný způsob derivace výběru tónů. Ta tentokrát vychází z inverze řady v transpozici, která začíná na tónu *H*.



Pozn.: Inverze je zároveň totožná z račím postupem originálu.

Vzhledem k pochopitelné potřebě zahušťování faktury zvolil Kopelent pro každý sólový nástroj tři tóny. Trojice tónů si samozřejmě i nadále drží posloupnost řady, ze které je generována. Nahlédneme-li do principu, který skladatel zvolil pro derivaci tónů řady v této části kompozice, zjistíme, že i zde hraje důležitou roli symetrie. Pro 1.–3. housle a 10.–12. housle je vždy zvolena trojice tónů vyskytující se ve výše vyobrazené řadě za sebou. Konkrétně lze schéma znázornit takto:

<u>housle</u>	<u>tóny řady ve směru zleva doprava</u>
1.	3.–4.–5.
2.	6.–7.–8.
3.	9.–10.–11.
10.	2.–3.–4.
11.	5.–6.–7.
12.	8.–9.–10.

Pozn.: Čísla znázorňují pozici v řadě.

Vezmeme-li 1.–3. housle jako jednu skupinu tónů a 10.–12. housle jako skupinu druhou, zbývá nám z první skupiny do dvanáctitónového totálu trojice tónů *C–H–B* (číselně 12.–1.–2.) a ze skupiny druhé trojice *Cis–C–H* (číselně 11.–12.–1.). První skupina tónů je přiřazena pátým houslím a druhá skupina osmým houslím. Zbývající dvojice houslí (4. a 9.) má tónový výběr poněkud obtížněji odvoditelný. Vzhledem k tomu, že doposud zmínění houslisté již vyčerpali dvakrát 12 tónů řady, bylo potřeba získat výběr pro šest dalších tónů. Tento „nedostatek“ Kopelent řešil velmi zvláště. Pro čtvrté housle zvolil trojici tónů *A–Cis–D*. Tato posloupnost se však nikde v řadě nevyskytuje. Dle rukopisných skic však lze zjistit, že autor měl poznamenanou řadovou posloupnost tónů:

*C – E – F – H – B – G – Fis – Es – D – A – As – Des*

Tato řada, pokud je převedena do transpozice od tónu A, vypadá následovně:

*A – Cis – D – Gis – G – E – Es – C – H – Fis – F – B*

Hned první trojice tónů je výběrem, který Kopelent přiřadil čtvrtým houslím. Tato nová dvanáctitónová řada však není vymyšlena zcela nově. Při podrobnější analýze zjistíme, že 4.–11. tón je transpozicí inverze od tónu *Gis*. Zbylé čtyři tóny jsou jen nepatrně zpřeházené. Řada, byla-li by prostou inverzí, by pokračovala po *F* tóny *D–Cis–B–A*. První dva vidíme vedle sebe na začátku jako tón druhý a třetí a tóny *B* a *A* rámují celou řadu. Jak Marek Kopelent dospěl k této podobě řady, se mi však zjistit nepodařilo.

Ještě podivnější je však tónový výběr pro devátého houslistu. Tóny *F–Fis–E* se vedle sebe nevyskytují v žádné formě řady, kterou jsem popsal. *Fis* a *F* je sice možné vedle sebe spatřit ve zmiňované druhé podobě řady, tón *E* se v ní však nachází na jiném místě.

Vrátíme-li se však ještě k zmiňované symetrii, můžeme vypočítat, že jak šestice houslistů (1.–2.–3. versus 10.–11.–12.), tak dvě zbylé dvojice (4. versus 9., 5. versus 8.) sedí v orchestru přesně osově symetricky.

## **Minuta šestá**

Faktura houslové části šesté minuty je již relativně hustá. Každému sólovému nástroji zde skladatel přiřadil již šest not. Způsob získávání tónových posloupností zůstává v podstatě obdobný jako v předchozích případech. Výběr opět obstarává jistá podoba původní dvanáctitónové řady. Autor však řadu rozdělil na dvě části a její druhou polovinu inverzně otočil. Řada tedy je částečně základním tvarem a zčásti svojí inverzí. Prvních šest tónů je inverzní tvar originálu (základní transpozice) a druhá polovina je originálem řady (taktéž v základní transpozici).

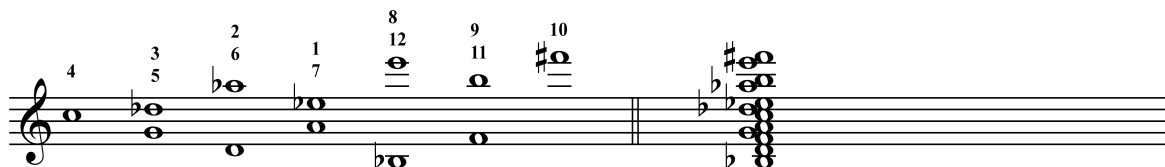


Rozdělení na dvě poloviny má taktéž význam pro vybírání tónů jednotlivým nástrojům. Šest tónů každé poloviny řady je vždy šesti tóny, které v dané posloupnosti hrají sólisté. Výše vyobrazený tvar řady je přisouzen houslistům 11 a 12. Derivace tónů pro dalších deset houslistů je však velmi prostá. Jak z první šestice tónů, tak z šestice druhé vždy autor vezme poslední tón a zařadí ho místo tónu prvního. Například z šestice *H-B-G-Fis-Es-D* vzniká škála *D-H-B-G-Fis-Es*, která je rezervoárem not pro první housle. Shodnou derivací materiálu pro dvanácté housle vzniká materiál pro druhé housle atd.

## **Minuta sedmá**

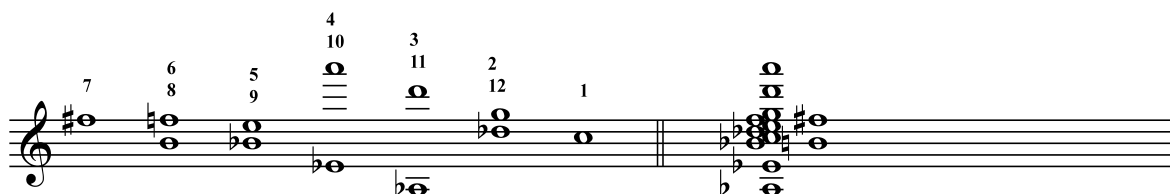
### **1.–12. housle**

Sedmá minuta skladby *Rozjímání* přináší vrchol celého díla. Do obligátních houslových vydržovaných tónů se na vrcholu připojují i nástroje dechové, kontrabasy a bicí nástroje. Smyčce, které doposud přinášely fakturu převážně kvazipolyfonickou, tvoří homogenní souzvuky klastrového charakteru. Ty se zde vyskytují tři. Všechny jsou konstruovány stejným způsobem. Nejpatrněji ho lze spatřit hned na počátku – při jednotlivých nástupech. Každá dvojice tónů nastupuje vždy tritónem a v hustých souzvučích je vystřídáno vždy všech dvanáct tónů chromatické škály. Znázorníme-li jednotlivé nástupy (včetně všech oktávových transpozic), dostaneme toto schéma (po dvojčáře je znázorněn celý dvanáctizvuk nad sebou):



Čísla nad souzvuky označují jednotlivé sólové housle. Je tedy patrné, že od počátečního dvoučárkovaného C, které zní ve čtvrtých houslích, se vždy symetricky přidávají sousední hráči. Schematicky lze tedy znázornit nástupy číselnou řadou 4-3-5-2-6-1, kde čísla značí jednotlivé housle. Zbýlých pět nástupů přichází přesně opačně (8-12--9-11-10) a uzavírá se opět k jednomu tónu (*Fis*). Ten navíc svírá s prvním tónem C taktéž interval zvětšené kvarty.

Druhý dvanáctizvuk je výběrem tónů příbuzný souzvuku prvnímu. Tónový materiál druhého souzvuku je račím postupem materiálu, který byl použit pro první souzvuk. Některé tóny jsou oktávově transponované a taktéž přiřazené jiným houslistům. Schéma pro druhý souzvuk, včetně číselného znázornění přiřazení nástrojům, vypadá takto:



Přiřazení jednotlivým hráčům je v tomto druhém souzvuku odvozené od sedmého hráče. Znázorněno v číslech, dostaneme schéma 7-6-8-5-9-4-10-3-11-2-12-1. Třetí dvanáctizvuk již jen varíruje princip, který byl použit pro dvanáctizvuk první, a to včetně jeho rozdělení na dvě skupiny po sedmi a pěti tónech. Dokonce i jeho první a poslední tón je shodný (*C-Fis*).



## Kontrabasy

Poprvé zde přicházejí ke slovu kontrabasy. Mají funkci zahuštění basového rejstříku na vrcholu kompozice. Tónový materiál, který tu Kopelent využívá, je odvozen z druhé řady, jež preferuje kvarty a malou sekundu. Řada vypadá následovně:

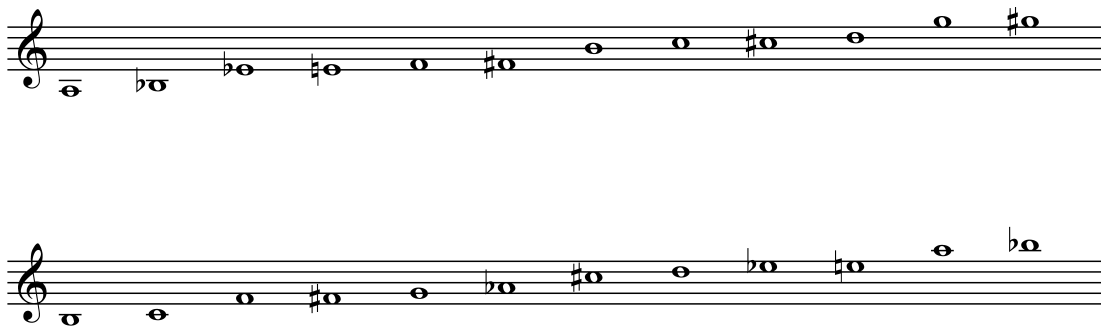


Jedná se o řadu, v níž je pouze dvakrát transponovaný model 1–5–1, a to vždy o velkou tercii dolů. Rozdělíme-li tedy řadu na tři stejné třetiny, dostaneme skupinky čtyř tónů, které jsou základním výběrem tónů pro celou kontrabasovou pasáž v sedmé minutě. Kontrabasy jsou zde rozděleny na dvě rovnoměrné skupiny po třech. První skupina exponuje na počátku celou dvanáctitónovou řadu v přesné posloupnosti. Řada přechází vždy s každým novým nástupem, napříč všemi třemi kontrabasy. Po vyčerpání všech dvanácti tónů je řada exponována znovu, resp. pouze prvních osm tónů. V rámci těchto dvou skupinek čtyř tónů však již není dodržena přísná posloupnost. Místo řadové posloupnosti *D–Es–As–A–B–H–E–F* nalézáme posloupnost *D–As/A–Es* (*As + A* zaznívají najednou) a *E–H–B–F*.

Kontrabasy 4.–6. přinášejí všech dvanáct tónů řady. Postupně se vystřídají všechny tři skupiny čtyř tónů. Ve skupinách však opět nejsou dodrženy přesné posloupnosti. Tónový výběr zde figuruje tedy spíše jako jakýsi modální materiál, který je využit v rámci jednoho daného výseku či bloku.

## Dechové nástroje

Dechové nástroje zpracovávají také materiál, který přináší řada zpracovávaná kontrabasy. Vždy se však jedná o její vybraný výsek. Dřevěné dechové nástroje využívají dvě transpozice řady – od tónu *A* a *H*. Dostáváme tedy její následující tvary:



V souzvuku č. 1 využívají dřevěné dechové nástroje výsek *F-Fis-H-C* s přidaným *G* ve fagotu, které se nachází v posledním tetrachordu (řada první).

Na rozdíl od souzvuku č. 2 tento souzvuk nastupuje postupně. Posloupnost tónů je však promíchaná. Noty přicházejí v pořadí *H-F/Fis-C/G* (noty oddělené lomítkem nastupují současně).

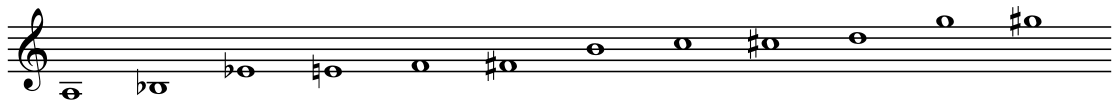
Souzvuk č. 2 zaznívá celý současně. Materiál vychází z druhé výše zmiňované transpozice (od tónu *H*) a využívá výseku *G-As-Cis-D-Es*. Čteme-li souzvuk shora, zjistíme, že posloupnost je dodržena tak, jako v řadě samotné.

Celý tento komplexní vrchol exponuje šestadvacetihlasý souzvuk, který ve svém výsledku působí spíše jako klastr. Jeho hutná faktura i silná dynamika jsou navíc ještě podtrženy zesilujícími se údery na tympán, které dodávají celému vrcholu ještě větší emocionální účinek.

### **Vstupy dechových nástrojů v první polovině skladby**

Sporadické, avšak velice funkční vstupy dechových nástrojů jsou vždy exponovány v prvních deseti vteřinách každého minutového úseku. Začátek patří sólové trubce na tónu *H* a s každým dalším úsekem vždy přibývá jeden společný nástroj. V sedmé minutě, tedy těsně před nástupem vrcholu, finálně zaznívá sedmizvuk, který se postupně rodil celou první polovinu skladby. Čteno zdola, finální souzvuk obsahuje noty *A-Es-E-B-H-D-F*. Připomeňme si řadu,

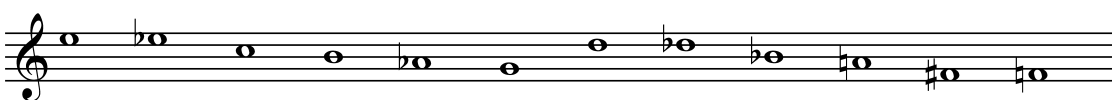
kteřá byla pouřita pro tónový materiál uřitý dechovými nástroji v sedmé minutě.



První tetrachord obsahuje noty *A-B-Es-E*, tedy tónový výběř, který nalezneme v tomto sedmizvuku (i když ne v přesné posloupnosti) ve čtyřech nejspodnějších tónech. Tóny *F* a *H* v druhém tetrachordu a tón *D* v tetrachordu třetím.

### Minuta osmá

Prvních deset vteřin osmé minuty, jak již bylo zmíněno na začátku rozboru, stále přetřává hustý souzvuk, kterým skladba vrcholila. V desáté vteřině se dění ostře láme a zůtává viset pouze sólový hoboj. Dynamika však zůstává shodná s dynamikou vrcholu – tedy fortissimo. Tónový výběř sólového nástroje opět vychází z původní dvanáctitónové řady. Tentokrát v transpozici od tónu *E*.



Vyuřito je však pouze prvních osm tónů, protože hoboj je exponován jen v rámci dvaceti vteřin. Zbylých třicet vteřin patří sólovému výstupu bicích nástrojů. Jejich vyuřití vychází z postupného zeslabování a „zmenřování“. Prvotní vstup obstarává třetí, tedy největší tamtam, a postupně dochází k exponování menřích a rovněž subtilnějších nástrojů až k nástroji nejmenřímu – trianglu.

## Minuta devátá

V druhé části skladby se dostávají do popředí převážně dechové nástroje. Hned v deváté minutě se exponuje polyfonické vedení hlasů v pěti dřevěných dechových nástrojích – tedy flétně, klarinetu, hoboji, basovém klarinetu a fagotu. Je jim věnováno padesát vteřin. Posledních deset vteřin obstarávají homofonně traktované vstupy smyčcových skupin.

Vše je zde i nadále podmíněno tónovým výběrem vycházejícím z původní dvanáctitónové řady. Každý sólový dechový nástroj však používá jinou modifikaci řady. V tónovém výběru pro flétnu je zachována první polovina inverze originálu od tónu *H*, ale hned první tón poloviny druhé je přesunut až na konec řady. Interval čisté kvinty mezi jednotlivými polovinami řady je tedy eliminován a nahrazen intervalem velké sekundy (viz následující příklad). Výběr tónů, který přináší klarinet, je pouhou račí inverzí flétnového výběru v transpozici od tónu *Fis*. Hoboj přináší tónový materiál obdobný materiálu, jenž exponoval klarinet (avšak v transpozici *D*), jen s tím rozdílem, že první a druhá polovina řady nesvírají interval velké sekundy, ale čisté kvarty.

Basový klarinet a fagot přinášejí už jen různé modifikace řady, které můžeme vidět ve flétně a klarinetu. Pokud utvoříme račí postup flétnové řady, dostaneme tónový výběr pro basklarinet a její prostou inverzí naopak výběr, který náleží fagotu. Následující notová ukázka zobrazuje všechny podoby řad, které užívá dechová sekce.

The image shows a musical score for five woodwind instruments: flétna (flute), klarinet (clarinet), hoboj (oboe), basklarinet (bass clarinet), and fagot (bassoon). The score is written on five staves. The flute and oboe parts are in treble clef, while the clarinet, bass clarinet, and bassoon parts are in bass clef. The notes are arranged in a way that suggests a specific harmonic structure, likely related to the text below.

Vstupy smyčcových nástrojů přináší totožně souzvuky pro obě poloviny smyčcové sekce, 1.-6. housle a 1.-3. kontrabas si odpovídají shodným tónovým výběrem. Housle a kontrabasy hrají souzvuk *D-As-Es-B-H-F-Fis-A-C*, který vychází z podobného materiálu, jenž byl exponován v první polovině skladby pro dechové nástroje. Ten obsahuje tritóny, malé sekundy, malé tercie a kvintu.

### **Minuta desátá**

Desátá minuta přináší období dechové polyfonie, jakou jsme viděli v deváté minutě. Počet nástrojů byl však zredukován pouze na trio klarinet, hoboj a basklarinet. Tónovým výběrem se vracíme k dvěma podobám původní řady. K základní formě v původní transpozici od tónu *C* a její inverzi od tónu *E*. Z následujícího příkladu můžeme vyčíst, jak autor dospěl k melodické posloupnosti jednotlivých nástrojů.

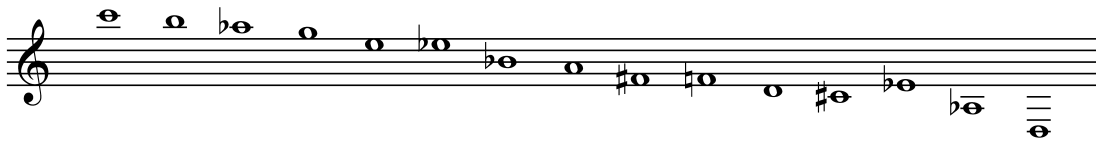
Šipky, které spojují jednotlivé tóny dechových nástrojů, naznačují směr, kterým prochází dané řady. Horizontálně tak vychází melodické postupy užitě přímo ve skladbě. Za povšimnutí stojí poslední tři tóny v nákresu (nákres jsem našel ve skicách autora). Vyvolávají dojem, že skladateli „chyběla“ vždy jedna nota do každého nástroje. Kopelent tak získal o jednu notu více. Pouze hoboj si tuto „přidanou notu“ schovává do dalšího minutového úseku, kde má sólový vstup. Jediným rozparem nákresu a partitury jsou poslední dva tóny klarinetu. V partituře jsou uvedeny tóny A–C (tón A jakožto příraz) a ze schématu naopak vyplývá, že poslední dva tóny řady by měly být F–C. Jedná se ale pravděpodobně o tiskovou chybu, jelikož ve skicách jsou uvedeny logické tóny F–C. Vstupy smyčcových nástrojů jsou totožné s devátou minutou.

## Minuta jedenáctá

Sólový hoboj pokračuje tónem, který zbyl z výběru předchozí části a přichází s melodickým úryvkem *E–F–Es–E*, jenž je záměrným kvazicitátem vyskytujícím se v řadě českých kompozic a který má svůj původ v počátečních tónech Dvořákova *Rekviem*.

Vstupy smyčcového orchestru tentokrát exponují inverzi originálu řady (od základního tónu C), která celá zaznívá pod sebou vertikálně. Poslední tři tóny následující notové ukázky tvoří souzvuk, který nalezneme zdvojený v šesti

sólových kontrabasech. Souzvuk je totožný se souzvukem užitým pro kontrabasové party v předchozích dvou minutových úsecích.



### Minuta dvanáctá

V dvanácté minutě přichází Kopelent s dvěma smyčcovými pásmy. První je tvořeno skupinou sólových houslí č. 1, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10 a 12 a druhé všemi šesti kontrabasy. Tónový materiál je pro obě pásma vygenerován ze základního tvaru řady od tónu C. Pokaždé se však jedná o odlišnou derivaci.

#### základní forma řady označená čísly od 1 do 12

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
C	Cis	E	F	As	A	D	Es	Fis	G	B	H

Z následujícího příkladu můžeme vyčíst, jaký princip autor využil k derivaci řady a vygenerování tónového materiálu pro skupinu houslí. Tou postupně prochází tento tónový výběr.

*C – H – B – Cis – E – G – Fis – F – As*

K této derivaci autor použil střídání levé a pravé části řady. Nejedná se tedy o náhodné přesuny zleva doprava, ale je patrné, že po celou dobu derivace je zachován shodný počet not, jenž je brán z té které strany, a také směr jejich výběru. Užitou derivaci můžeme znázornit posloupností 1-12-11-2-3-10-9-4-5. Skladatel přiřadil každému houslistovi vždy po jednom tónu. Tóny šest a sedm jsou vynechány.

Pro kontrabasy je použita stejná řada (originál od tónu C) jako pro houslovou skupinu. Je zachována její posloupnost a každý nástup sólového kontrabasu odpovídá dalšímu tónu vyskytujícímu se v řadě. Po vyčerpání všech jejích dvanácti tónů zbývá v partituře ještě šest dalších, které vytvářejí škálu podobnou inverzi řady, avšak škálu nedůslednou. Sestupný modus *E-Es-C-H-B-Fis* se původní řadě podobá pouze prvními čtyřmi tóny, avšak poslední dvojice přináší dokonce interval velké tercie, který se v originálu vůbec nevyskytuje.

Vstup dechové sekce v posledních deseti minutách vychází harmonicky z druhého Kopelentova tónového výběru, použitého již dříve v sedmé minutě pro kontrabasy. Řada (neboli v tomto případě spíše modus) preferující intervaly malé sekundy a čisté kvarty vypadá v následujícím případě takto:



Osmitónový výběr autorovi slouží jako modus, s nímž zachází volně. Posloupnosti nejsou podstatné – u drženého akordu nastupujícího naráz však ani v pravém smyslu o posloupnosti hovořit nelze. Z výběru je vynechán tón A a výsledný akord zaznívající v trubce, lesním rohu, trombonu, klarinetu, hoboji, basklarinetu a fagotu vypadá následovně:



### **Minuta třináctá**

Nejasketičtější plocha celé kompozice. Dechové duo pikoly a fagotu, jenž zaznívá v prvních padesáti vteřinách třinácté minuty, je, pokud se týká materiálu, rovněž velmi promyšlené. Na první pohled se tak nemusí jevit, jelikož se jedná o prosté dvojjzvuky v intervalech velké primy či malé nony.



Následující schéma však jasně naznačuje, jakým způsobem je v těchto dvojjzvucích zašifrován základní tvar řady od tónu C. Šipky naznačují směr, kterým prochází dvanáctitónová škála.

The image shows a musical score for flute (flétna) and bassoon (fagot). It consists of two staves. The top staff is for the flute and the bottom for the bassoon. The music is written in treble clef for the flute and bass clef for the bassoon. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two sections by brackets: '1. opakování řady' (1st repetition of the row) and '2. opakování řady' (2nd repetition of the row). In the first section, the flute plays a sequence of notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The bassoon plays a sequence of notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. Arrows indicate the direction of the scale: up for the first six notes and down for the last six notes. The second section repeats this pattern with different pitch classes.

Posledních deset vteřin třinácté minuty přináší již pouze trojzvuk žesťových nástrojů, který obsahuje tytéž noty, jež žesťové nástroje hrály v rámci sedmizvuku v posledních deseti vteřinách dvanácté minuty.

## Minuta čtrnáctá

Prvních deset vteřin čtrnácté minuty netypicky uvádí jemné subtilní údery na tamtamy. Finální úsek skladby, ačkoli je nejtisším místem celého díla (spolu se začátkem kompozice), přináší tutti v celém orchestru. Nejprve v desáté vteřině smyčcová sekce a poté i sekce dechová, která se přidává o deset vteřin později. Housle drží hustý dvanáctizvuk, jenž je přesně symetrický s osou nacházející se mezi tóny *Es* a *B* (viz následující příklad), tóny 6. a 7. houslí. Kontrabasy opět hrají trojzvuk *Es–As–D*, několikrát již ve skladbě využitý.



Dechové nástroje opět vycházejí z modu preferujícího čisté kvarty a malé sekundy. Osmitónový výsek řady vypadá následovně:



Tóny *C–G–Fis* z prvního tetrachordu jsou použity pro tři žesťové nástroje a zbylých pět tónů pro nástroje dřevěné. Závěrečná katarze flétny a klarinetu, tedy dva dvojzvuky *Cis–E* a *G–Gis*, pak symbolicky celou skladbu uzavírá. Využívá intervaly malé tercie a velké septimy (v převratu malé sekundy), tedy intervaly, ze kterých je většina díla vystavěna.

Na Kopelentově *Rozjímání* bylo možné vyzorovat několik zajímavých jevů. Skladatel nikdy nepracoval ortodoxní seriální metodou jako zahraniční tvůrci (např. Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono), přesto *Rozjímání* zcela jistě patří k jeho dílům skladebně technicky nejdůslednějším. Vzhledem k tomu, že do Čech veškeré informace o výbojích seriální avantgardy pronikaly velmi pomalu a obtížně, nelze se divit, že i kompozice mají poněkud odlišný charakter než „módní“ západoevropská tvorba. Autoři se o nejnovější zahraniční tvorbu většinou jenom dočítali z občasných písemných zdrojů či nevelkého množství hudebních nahrávek. Analýzou *Kontemplací* bylo možné vyzorovat, že autor sice zvolil dodekafonickou řadu jako základ veškerého tónového materiálu, ale neváhal využít i materiálu jiného, na seriální práci nezávislého. Nepracuje také s řadami rytmickými, nevyužívá ani punktuální sazby (která byla pro postserialisty typická). Místo

toho často pracuje s melodickými úryvky a až lyrickou atmosférou. Dvanáctitónová technika je pak pro Kopelenta spíše jakousi „berličkou“ pro odpoutání se od klasického způsobu vývoje skladby. Kopelent nepřejímá styl Nové hudby jako celek, ale adaptuje si pro svoji potřebu dílčí techniku, která je v principu daleko starší (schönbergovská dodekafonie).

## 2 ANALÝZA *SMYČCOVÉHO KVARTETU Č. 2* JANA KLUSÁKA

*Smyčcový kvartet č. 2* Jana Klusáka pochází z let 1961–1962. Jedná se tedy o dílo z prvních let Klusákova stylového přerodu ve skladatele pracujícího dvanáctitónovou technikou. Dílo je to velmi koncentrované a webernovsky stručné. Kvartet je dvouvětý a celková durata nepřesahuje pět minut. Skladbu premiérovalo Novákovo kvarteto 14. března 1963 v pražském Rudolfinu. Skladba není přímo věnována Novákovu kvartetu (v záhlaví partitury nalezneme věnování mamince), ale lze předpokládat, že byla komponována s myšlenkou na toto smyčcové kvarteto, které jako jediné úzce spolupracovalo s čelnými představiteli pražské hudební avantgardy.

### Forma díla

Obě věty Klusákova smyčcového kvartetu jsou časově přibližně stejně rozsáhlé a trvají zhruba dvě a půl minuty. Na celé dílo lze nahlížet jako na formu víceméně klasickou. Jestliže bychom použili tradiční terminologii, dal by se celý cyklus nazvat fantazií (či introdukcí) a rondem. Tempově je první část s metronomickým údajem  $\downarrow = 56$  a označením *Adagio* pomalou a lyrickou větou s otevřeným koncem. Druhá část pak přináší svižnou, rytmickou hudbu, spíše punktualistického než melodického charakteru. Často se v ní vyskytuje homofonní pohyb všech smyčcových nástrojů. „Rondem“ jsem druhou část nazval z toho důvodu, že úvodní pětiktová plocha se v různých modifikacích vrací ještě třikrát. Klusák ovšem nikdy nepřistoupí k prostému opakování. Vždy však přesně zachovává daný počet tónů, jejich souslednost a rozprostření do jednotlivých nástrojů. Při prvním opakování v taktu 14 se jedná o „roztažení“ tónového materiálu do většího počtu taktů a větší pročištění nástrojové faktury. Ještě nepatrně delší a řidší je druhý návrat mezi takty 35 a 46. Poslední návrat, který přichází v taktu 62, je sice totožný se začátkem druhé věty, předepsáno je však tempo  $\updownarrow = 208$  (proti počátečním 138), což vyvolává pocit většího zhuštění. Autor však na tomto místě užívá pouze první

polovinu „motivu“, tedy první třítaktí. V taktu 65 již zaznívá pouze coda, jež evokuje svými vydržovanými tóny a lyrickým nádechem jistou reminiscenci k první větě kvartetu. Poslední třítaktí, a tedy úplné zakončení díla, přináší opět punktualistickou fakturu a připomene začátek a navracející se bloky druhé věty. Strukturálně se však jedná o jinou souslednost tónů, a nemá tedy význam označovat ho za návrat hlavní myšlenky – spíše dovětek. Ponecháme-li opět formální terminologii pro klasické rondo, lze celou druhou větu označit vzorcem:

*A – B – A1 – C – A2 – D – a – coda*

### **Tónový materiál**

Jako zdroj tónového materiálu celého *Smyčcového kvartetu č. 2* Jana Klusáka autorovi posloužila jedna dvanáctitónová řada. Skladatel samozřejmě hojně využívá všech čtyř základních forem. Originálu, inverze, račího postupu a inverze račího postupu. Základní forma dodekafonické řady vypadá následovně:



Zajímavostí této řady je absence intervalu malé sekundy. Díky ní jakékoli horizontální melodické posloupnosti eliminují nejen interval malé sekundy, ale též i jeho převrat – tedy velkou septimu. Celému dílu to přináší větší „pročištění“ a méně tvrdé a disonantní souzvuky. Jednotlivé výseky řady navíc obsahují též latentní souzvuky odkazující k tradiční klasické harmonii. Podíváme-li se z tohoto hlediska na řadu blíže, vidíme například, že hned druhý

až čtvrtý tón mohou dohromady tvořit zmenšeně velký septakord či pátý, šestý a sedmý durový sextakord. Poslední čtyři tóny škály naopak latentně evokují tónorod Es moll (*Es–Ges–As–B*). Jan Klusák si zajisté nezvolil tuto řadu náhodou. Rád využívá v jinak moderní faktuře klasických idiomů a nebojí se ani čistých souzvuků a diatoničtějších melodických postupů. Tím se výrazně liší jak od sazby webernovské, tak od postseriální estetiky německé. U Jana Klusáka se však nejedná o ojedinělý jev. Vždy ho lákalo propojení tradice s moderním kompozičním myšlením. Ještě výraznější je to v jeho dílech pozdějších. Klusákův *Smyčcový kvartet č. 2* však nelze označit za neortodoxní. Nejedná se ani o tzv. zkoušení nových kompozičních metod, v té době tak populární mezi mnoha českými skladateli. Klusák skutečně s estetikou Nové hudby pevně srostl. Techniku ovládl dokonale a dokázal do ní včlenit osobité rysy a lyričnost či zpěvnost, které se Nová hudba často záměrně z pochopitelných důvodů vyhýbala. *Smyčcový kvartet č. 2* je ovšem kompozicí striktně dodekafonickou. Všechny hudební struktury, které v díle nalezneme, vychází bez výjimky z této jedné dvanáctitónové řady.

## **I. věta**

Celá první věta Klusákova kvartetu vychází z pozoruhodně ortodoxně dodržovaného vzorce střídání všech čtyř forem dvanáctitónové řady. Následující tabulka ukazuje přehled všech použitých forem řady včetně jejich transpozic a čísel taktů, kde se daná transpozice objevuje.

číslo taktu		forma řady	transpozice (tón)
1-5		O	C
5		I	B
7		R	C
10		IR	D
11		O	B
14		I	As
16		R	D
17		IR	E
18		O	Des
19		I	Fis
20		R	E
21		IR	Cis
25	(I. housle)	O	G
25	(II. housle)	I	Es
25	(viola)	R	G
25	(violoncello)	IR	G
29		O	Es
35		I	G
39		R	Dis
		IR	H
		O	As
		I	Cis
		R	A
		IR	Ges
		O	Ces
41		I	E
		R	Fis
		IR	Es
		O	F
		I	A
		R	Cis
44		IR	A

Pozn. O = originál, I = inverze, R = rak, IR = inverze raka.

Z tabulky je tedy jasně patrné, že Klusák po celou dobu první věty vždy za sebou vystřídá všechny formy řady v pořadí: originál, inverze, račí postup a inverze račího postupu. Využití řad v rámci hudebního dění je již samozřejmě záležitostí skladatelovy invence a potřeby vycházející z dané situace.

Jak již bylo naznačeno dříve, první část je jakousi volnou fantazií či sledem hudebních myšlenek a není vázána přímo na danou formu (na rozdíl od věty druhé). Řada je zde průběžně využívána jak v horizontále (v melodických postupech), tak i ve vertikále (homofonní akordické postupy). Ve většině případů však není jeden princip preferován. Pojdme se tedy blíže podívat na konkrétní tónový materiál.

V taktech 1–5 autor zpracovává právě základní formu řady v transpozici od tónu *C* (*C–D–H–F–A–E–Cis–G–Es–Ges–As–B*). V prvních třech taktech exponuje tóny *C–D–H–F–E–Cis*. Tón *A* (v řadě ležící mezi tóny *F* a *E*) vynechává a přináší ho až v taktu 4 ve violoncellu. Zbylé tóny *G–Es–Ges–As* se objevují ve zbývajících nástrojích o dobu později. Poslední tón řady – *B* – je eliminován. I to však má svůj důvod. Následná inverze řady přináší tóny *B–As–H–F–Cis–Fis–A–Dis–G–E–D–C*, z nichž právě tónem *B* předchází forma řady končila. To však z hudebního hlediska autorovi nevyhovovalo, a rozhodl se jej tedy neopakovat. Obdobnou „kosmetickou“ korekci můžeme vidět o dva takty později. První doba sedmého taktu začíná dvojzvukem *B–As* (violoncello a viola). Je složen z druhého a třetího tónu račího postupu řady od transpozice *C*. Jelikož tónem *C* končila předchozí inverze, autor se opět rozhodl pro eliminaci dvojího opakování tónu. V taktu 10 nastává podobná situace. Račí postup od transpozice *C* končí opět na stejném tónu, na kterém (v tomto taktu) začíná inverze račího postupu. Klusák však tento fakt tentokrát řeší dvojím zopakováním tónu *D* (první doba v taktu 10). Jedná se ale spíše o jakýsi příraz, což plně vyhovuje jak konstrukčnímu hledisku, tak skladatelově fantazii.

V taktech 11–13, kde je zpracováván opět originál řady (v transpozici od *B*), využívá autor dokonce dvou opakujících se tónů. Poslední dva tóny račí inverze z taktu 10 a první dva tóny originálu v taktu 11 jsou totiž totožné. Poprvé je exponuje jako dvojzvuk ve violoncellu (první doba taktu 11) a dále v horizontále ve viole na druhé době. Stejný princip vidíme i na přelomu taktů 13 a 14. Opět zde nalézáme dva poslední tóny předchozí řady totožné s dvěma



prvními tóny řady následující. Klusák je opět exponuje jednou ve formě melodické a podruhé jako dvojzvuk. K zajímavé situaci dochází na přelomu taktů 15 a 16. Druhé housle, viola a violoncello prezentují dva po sobě jdoucí čtyřzvuky, které se odlišují pouze tónem violy. Při detailním zkoumání zjistíme, že poslední čtyři tóny inverze od transpozice *As* (která byla zpracovávána mezi takty 14–15) jsou tóny *F–D–C–B* a počáteční čtyři tóny následné řady (tj. račí postup originálu od tónu *D*) jsou *D–C–B–G*. Jak vidno, jediným rozdílným tónem obou výběrů je právě tón *F*, resp. *G*. V taktu 17 ve staccatovém postupu violy opět nalézáme již v předchozích případech použitý sled dvou totožných posledních a prvních tónů po sobě jdoucích forem řady. Tentokrát je však ono opakování poprvé použito v jednom nástroji v rámci melodického postupu.

Takt 18 přináší poprvé výraznější horizontální využití dvanáctitónové řady. Například první housle zpracovávají 5. až 12. tón inverze račího postupu od transpozice *E*, druhé housle naproti tomu prvních sedm tónů originálu od transpozice *Des* apod. Na poslední době taktu 18 zpracovává viola 1.–4. tón řady a tón 8. Opakovaný tón druhých houslí v pizzicatu je 7. tónem řady. Další tóny (9.–12.) se vyskytují až v taktu 20. Tóny 5. a 6. jsou eliminovány. Důvod pro jejich eliminaci je však vcelku logický. První housle a violoncello drží mezi takty 19 a 20 po celé čtyři doby tóny *D* a *A*. Ty však jsou vzaty ještě z řady předchozí. Autorovi se tak nechtělo tyto dva tóny oktávově zdvojit v jiných nástrojích (což je navíc v klasické dodekafonii zapovězeno), a rozhodl se je tedy vypustit.

Punktuální sazba ve dvacátém taktu zpracovává (konkrétně od druhé doby) inverzi v transpozici od tónu *E*. Další transpozice, konkrétně tedy inverze račího postupu, je využita od druhé doby taktu následujícího. Zajímavostí jsou opět „přelomové tóny“ obou sousedních transpozic. Konečné tóny račího postupu (*Gis–Fis*) a první dva račí inverze (*Cis–Dis*) Klusák uspořádal do kvartového čtyřzvuku v prvních a druhých houslích (*Dis–Gis–Cis–Fis*), který drží po celé čtyři takty. Ostatní tóny transpozice jsou použity horizontálně ve viole a violoncellu.

Takt 25 přináší opět jiný princip využití řady. Jak bylo patrné již z příkladu na s. 67, tónový výběr pro takty 25–29 je vygenerován celkem ze čtyř řad (využity jsou samozřejmě klasicky všechny transpozice), kdy každá náleží vždy

jednomu nástroji. Jedná se o jediné místo, kdy zaznívá řada kompletně ve své základní podobě bez jakýchkoliv oktávových transpozic. První housle v taktu 25 exponují originál řady ve své nejčistší podobě. Ve všech čtyřech nástrojích je navíc využito pouze horizontálního melodického postupu.

Mezi takty 29 (poslední doba) a 34 Klusák užívá opět rozložení jedné řady mezi všechny čtyři smyčcové nástroje, jako v mnoha předchozích případech. Jedná se tentokrát o originál řady v transpozici od *Es*. Takty 35–37 pak využívají inverze v transpozici od tónu *G* pro konstrukci dvou zahuštěných vícezvuků.

Mezi takty 39 a 43 Klusák velmi narušuje lyrickou a fantazijní atmosféru ostrými staccatovými dvaatřicetinami v syrrytickém pohybu všech nástrojů. Autor však potřeboval využít drsnějších intervalových posloupností, a tak se uchýlil k složitějšímu „zpracování“ dvanáctitónové řady do hudebního dění. Pro názornost uvádím příklad využití dodekafonické řady od taktu 38. Osamocený tón *Dis* v prvních houslích je již prvním tónem račího postupu řady v transpozici právě od tónu *Dis*. Ta vypadá následovně:



Po detailnějším rozboru vidíme, že Klusák rozprostřel tónový výběr do partitury takto:

<i>Dis</i>	<i>Cis</i>	<i>H</i>	<i>Gis</i>	<i>C</i>	<i>Fis</i>	<i>A</i>	<i>D</i>	<i>B</i>	<i>E</i>	<i>G</i>	<i>F</i>
<i>I.</i>	<i>I.</i>	<i>I.</i>	<i>II.</i>	<i>II.</i>	<i>vla</i>	<i>vla</i>	<i>vla</i>	<i>vcl</i>	<i>vcl</i>	<i>vcl</i>	<i>I.</i>

Obdobným postupem pokračuje skladatel v celé další ploše, která končí až v taktu 43. Obměňuje pouze horizontální počet tónů v rámci jednoho nástroje, který se mění ze tří na čtyři. Neustále však zachovává pravidelné

střídání tvarů dvanáctitónové řady (originál – inverze – račí postup – inverze raka).

Závěrečná katarze první věty (takty 44–46) již zpracovává opět jen jednu řadu. Jedná se o inverzi raka od transpozice *A* a řada opět prochází všemi čtyřmi nástroji. Využita je primárně v souzvukové vertikále.

## II. věta

Druhá věta Klusákova smyčcového kvartetu přináší velmi výraznou změnu celkové faktury i formy. Oproti první větě kvartetu naplňuje autor víceméně klasickou formu ronda. O formě jako takové již byla řeč, a proto jen připomenu formální vzorec, na jehož základě se zaměříme na aspekty tónových výšek:

*A – B – A1 – C – A2 – D – a – coda*

Části *A*, ačkoli se nikdy přesně neopakují, vždy zpracovávají přesně stejný výběr tónového materiálu a jeho totožnou instrumentaci. Podrobným rozborem prvních pěti taktů získáme přesnou představu také o dění v taktech 14–23, 35–46, 62 a 63. Prvních pět taktů druhé věty bychom mohli s lehkou nadsázkou rozdělit na jakési předvěti a závětí. V mikrostruktuře Klusák využívá principu odpovědi prvních houslí v taktech 1–3 violoncellem mezi takty 3–5. Oba dva nástroje navíc využívají stejnou formu řady – originál. Housle zpracovávají transpozici od tónu *A* a violoncello od tónu *Fis*. V obou nástrojích zaznívá v horizontále celá řada. Tóny vyskytující se v nástrojích ostatních (v „předvěti“) jsou vzaty ze dvou forem řady – z inverze v transpozici *C* a račího postupu v transpozici *F*. Řada se proplétá postupně mezi druhými houslemi, violou a violoncellem. Druhá řada je exponována až s poslední osminou ve violoncellu (tón *F*). Nezaznívá až po skončení řady předchozí, ale je z předchozí řadou zřetězena. Zřetězena je však pouze takovým způsobem, že v určité době zaznívají obě dvě formy pod sebou. Nedochozí k situaci, že by v horizontále jednotlivých nástrojů náležely střídavě některé tóny do první řady a jiné do řady druhé.

Zbylé nástroje (první housle, druhé housle a violoncello) zpracovávají v taktech 3–5 (tzv. závětí) opět dvě formy řady. Jedná se o inverzi a račí postup základní formy, obdobně jako v počátečních taktech. Transpozice oněch řad jsou tentokrát *D* a *H*. I princip jejich zřetězení je velmi obdobný prvnímu případu. Dojem jakéhosi závětí je tedy umocněn i konstrukčním principem.

Opakující se rondové části jsou prokládány vždy charakterově odlišnými mezivětmi. Proti punktualistickému charakteru rondových refrénů je v kontrapozici vždy plocha homofonnější. Část B, která začíná na poslední době taktu 6 a končí v taktu 13, však ještě trochu balancuje mezi homofonním charakterem a charakterem rytmické punktualizace, jež je specifická pro každý rondový refrén. Ačkoli je po stránce kompoziční techniky zřetelně určitelné místo, kde část B začíná, její začátek je lehce zastřen. V dalších případech jsou rozdíly mezi rondovými refrény a vloženými mezivětmi daleko více patrné. Část B je vystavěna na třech formách řady. Inverze račího postupu, originálu řady a inverze v transpozicích od tónů *F*, *D* a *H*. Poslední tón první a druhé řady je vždy o půl tónu výše než počáteční tón řady následující. Řada prochází všemi čtyřmi smyčcovými nástroji a využita je jak pro horizontálu, tak i harmonickou vertikálu. Jedinou nejasností, co se tónového materiálu týče, je přítomnost kvartového postupu v druhých houslích v taktu 12. Tóny se v řadě samozřejmě vyskytují, ale jsou rovněž využity ve viole a violoncellu o takt dříve (4. doba).<sup>104</sup>

Mezi takty 14 a 23 se navrácí hudební myšlenka A – tedy hlavní rondová část. Označení A1 jsem zvolil z toho důvodu, že se nejedná o prosté či lehce obměněné opakování, ale o překomponovanou a „roztaženou“ hudební myšlenku. Klusák však nevyužívá augmentace notových hodnot, ale vkládá mezi jednotlivé mikrostruktury více prostoru. Narušuje rovněž původní vertikální synchronizaci nástrojů. Ponechává přitom naprosto totožné tónové výšky i rytmizaci jednotlivých struktur. Některé hudební události tedy zaznívají ve vertikále jindy než v původním úseku A, ale část z nich zůstává neměnná. Pro ucho posluchače tedy dochází k jisté formě destrukce původní hudební myšlenky a jejímu „provzdušnění“.

---

104 Může se též jednat o chybu, jelikož v ostatních případech je dodekafonická práce v podstatě přísná.

Část C, která začíná v taktu 24 a končí taktem 34, je striktně homofonní. Dvanáctitónová řada je zde primárně využita jako zdroj tónových výšek pro tvorbu souzvuků. Jan Klusák využívá formy inverze, račého postupu a inverze račého postupu. Originál řady se zde nevyskytuje. V této ploše se výrazně projevuje již zmíněná autorova snaha neeliminovat za každou cenu tradiční hudební idiomy. Klusák plně využívá konstrukce řady, která nabízí možnost vytvořit tvrdě malý, popř. jiný septakord, zahuštěný akord atd. V taktu 27 například nalézáme zahuštěný akord *dis moll* tónem *Gis* (v partituře psáno *As*). Obdobný případ nalezneme v taktech 31 a 32. Zaznívá zde naplno tvrdě malý septakord od tónu *G*. Jejich osamocení a často i netradiční instrumentace s využitím flažoletů však zaručuje autorovi stylovou originalnost a vazba na klasické idiomy je pouze v rovině psychologické, nikoli stylové.

V taktu 35 opět přichází rondový refrén – A2. Její hudební dění je ještě více roztaženo a roztrženo ve srovnání s původní myšlenkou A. Proti jejím počátečním pěti taktům a deseti taktům prvního opakování A1 zde skladatel prodloužil její poslední návrat až na dvanáct taktů. Tónový výběr i jeho rytmizace zůstávají samozřejmě stále totožné s originálem.

Kompozičně nejpropracovanější je část D. Jan Klusák zde poprvé za celou skladbu přistoupil k simultánnímu prolínání vždy dvou forem řady. Proti začátku věty, kdy rovněž zaznívaly dvě řady pod sebou, však autor přistoupil k průběžnému přidělování jednotlivých tónů smyčcových nástrojů vždy z jiné formy řady. Autorovi to tak dává větší volnost při tvorbě souzvuků. Pro názornost předkládám příklad proplétání řad v taktech 47–50.

The image shows a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score consists of three measures. Annotations include circles around specific notes, rectangles around chords, and lines connecting notes across staves. A wavy line connects a note in the Violoncello staff to a note in the Violino I staff.

Tyto tři takty jsou postaveny ze dvou dvanáctitónových řad:

1. *F – Es – Fis – C – As – Des – E – B – D – H – A – G*
2. *F – G – A – C – As – D – H – Fis – B – E – Des – Dis*

Řada číslo 1 je inverzí základní formy a řada číslo 2 je inverzí račího postupu. Tóny první z řad jsou vyznačeny obdélníkovými rámečky a tóny druhé řady elipsami. Spojovací čáry naznačují, jakým způsobem je řada v čase zapracována do partitury. Vlnitá čára mezi souzvukem houslí a violoncella naznačuje, že tón *H* (violoncello – třetí takt) by v časové ose logicky náležel souzvuku prvních a druhých houslí. V řadě je totiž umístěn v posloupnosti *D–H–A–G*. Skladatel se však rozhodl jej nasadit až později. Obdobnou formou „proplétání“ dodekafonických řad je řešena celá plocha až do taktu 61.

V taktu 62 následuje již poslední opakování hlavní hudební myšlenky. Označil jsem ho opět prostým A. Hudebně se jedná o přesné opakování, chybí však „zavěť“. Skladatel rovněž zvolil podstatně rychlejší tempo, takže ony tři takty působí spíše jako dovětek. Následuje však ještě coda, která nás, ač tempově shodná se začátkem druhé věty, svým lyrickým založením vrací

do atmosféry věty první. Poslední tři takty cody však Klusák onu atmosféru narušuje připomínkou punktualistického charakteru počátku druhé věty. V codě jsou využity dvě formy řady. Inverze račího postupu a originál. Inverzi račího postupu zpracovává lyrická pasáž celkem klasickým způsobem. Řada přechází z nástroje do nástroje a je převážně užitá jako zdroj melodického materiálu. Punktualistická sazba posledních tří tónů využívá originálu řady v transpozici od tónu E.

*Smyčcový kvartet č. 2* Jana Klusáka se v mnohém liší od produkce ostatních českých tvůrců, kteří ve stejné době objevovali nové kompoziční metody. Nevyhne se srovnání s ranými skladbami Kopelenta, Šrámka, avantgardními kompozicemi Vostřákovými a dalších tvůrců. Klusák sice využívá tradiční faktury, naprosto klasického zápisu či formy, ale nalézá možná dříve osobitější hudební jazyk a své vlastní skladatelské vyjadřování. To však vychází daleko více z tradice druhé vídeňské školy než například u Kopelenta či Vostřáka. Ti nepočali experimentovat pouze s novou skladebnou technikou, ale též s novým druhem zápisu, chápáním hudební formy, času v hudbě atd. To samozřejmě vyžadovalo podstatně více času potřebného k vytříbení vlastního kompozičního stylu. Klusákův kvartet, ač působí jako velmi vyzrálé a svěží dílo, nezapře inspirační zdroje převážně v Albanu Bergovi či Antonu Webernovi. Klusák však u těchto inspirací nadále nezůstává a záhy se stylově vyhraňuje. Podstatným pilířem jeho díla jsou *Invence* (kterých složil do současné doby 10), z nichž několik prvních má stále bergovsko-webernovský charakter, avšak s dalšími již autor nalézá svůj osobitý hudební jazyk využívající promyšlené harmonie, lyrické melodičnosti a barevné instrumentace.

Podstatným rysem *Smyčcového kvartetu č. 2* Jana Klusáka je též preferovaný tónový materiál. Ačkoli práce s dvanáctitónovou řadou nepočítá s preferencí určitého typu intervalů, lze v postseriálních dílech avantgardních skladatelů často vyzorovat touhu záměrně eliminovat či neobnažovat konsonanční souzvuky. Záměrem je nevyužívat takových intervalů, které mohou latentně evokovat tonální centra či klasickou durmollovou tonalitu. V raných dílech Kopelentových či Vostřákových nalézáme preference malých sekund, malých tercií a tritónů. Klusák již v původní dodekafonické řadě vypustil interval malé sekundy a hojně využívá intervalů sekundy velké, kvarty

a kvinty. Konstrukce souzvuků pak samozřejmě daleko více evokuje tonální centra či přímo klasické akordy. V případě Kopelenta i Vostřáka se jednalo intervalově o podstatně sevřenější řady, jež preferencí malých sekund a malých tercií přinášely podstatně disonantnější materiál.



### 3 ANALÝZA SKLADBY AFEKTY ZBYŇKA VOSTŘÁKA

Skladba vznikla v roce 1963 a poprvé byla provedena souborem Musica viva Pragensis 9. října 1963 ve Vídni za řízení autora. Kompozice nese podtitul *Improvizace pro 7 nástrojů* (flétna, klarinet, fagot, housle, viola, violoncello, klavír), z něž lze odvodit skladatelovu snahu o vytvoření otevřenější formy, nezávislé na tradičním chápání hudební formy pevně fixované notovým zápisem. Tím se Vostřák podstatně liší od obou autorů, jejichž skladby byly rozebírány v této práci. Jan Klusák pracoval dokonce s tradiční formou rondo a Marek Kopelent se striktními minutovými bloky s velmi zřetelně definovanou fakturou. Vostřákova hudba je formálně blíže estetickému myšlení poválečných serialistů, především stockhausenovským otevřeným formám apod.

Ve skladbě *Afekty* i přesto nalezneme některé výrazné formální rysy a souvislosti. Dílo trvá přibližně osm minut, ale přesto jej můžeme rozdělit na osm charakteristických úseků. V každém z těchto úseků lze nalézt některý z Vostřákových tvarových principů<sup>105</sup>, i když je teoreticky Vostřák zobecňuje až v druhé polovině šedesátých let. Tvarové principy jsou podle Vostřáka následující:

#### **Tvarový princip statický**

1. nemění podstatně a nápadně zvukový jev hlavně co do výšky zvukový jev má při zachování výšky tak dlouhé nebo tak krátké trvání, že přestáváme vnímat členění času
2. zvukový jev je při zachování výšky obklopen takovým dostatkem nebo nedostatkem ticha, že jej vnímáme v čase převážně jako klid
3. Tvarový princip statický je tedy při vnímání nejméně závislý na změnách v parametrech délky a výšky.

#### **Tvarový princip kinetický**

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

---

<sup>105</sup> Pudlák, Miroslav: *Zbyněk Vostřák: Idea a tvar v hudbě*. Skladatelská poetika (tvarové principy). H&H, Praha 1998, s. 27. – Původně text publikoval Zbyněk Vostřák v časopise *Konfrontace* č. 1 (1969) v článku s názvem Kapitoly z hudební poetiky.

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**

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

3. tvarový princip rytmický je tedy závislý hlavně na změnách v parametru délky

Nahlédneme-li tímto prismaem na Vostřákovy *Afekty*, získáme následující přehled:

<b>čísla v partit.</b>	<b>tvarový princip</b>	<b>popis dění</b>
1–14	<i>statický</i>	úvod, převážně vydržované tóny
14–21	<i>kinetický</i>	střídání rychlých běhů v různých nástrojích
21–27	<i>statický + kinetický</i>	vydržované tóny + rytmické struktury
27–33	<i>rytmický + kinetický</i>	střídání struktur proměnlivého rytmu
34–46	<i>statický</i>	velké množství vydržovaných tónů doplněných o punktualistickou sazbu zbylých nástrojů
46–55	<i>kinetický</i>	střídání rychlých běhů v různých nástrojích
55–60	<i>statický + kinetický</i> + <i>rytmický</i>	vydržované tóny + běhy + rytmické struktury
60–závěr	<i>statický</i>	pouze vydržované tóny

Celá počáteční část (1–14) je vystavěna na glissandové ploše vydržovaných tónů smyčkových nástrojů, kterou doplňují rovněž vydržované tóny nástrojů dechových. Lze tedy říci, že platí beze zbytku princip statický, kdy „zvukový jev je při zachování výšky obklopen takovým dostatkem nebo nedostatkem ticha, že jej vnímáme v čase převážně jako klid“. Tato první plocha má ve skladbě rovněž funkci jakési introdukce. Druhému úseku (vymezenému čísly 14 a 21) náleží tvarový princip kinetický. Pro tuto plochu je nejcharakterističtější střídání rychlých běhů v různých nástrojích ansámbly.

Jednotlivé modely jsou však víceméně na sobě rytmicky nezávislé a hudební tok je rozvolněný. Tomuto úseku tedy nejlépe vyhovuje právě princip kinetický. Plocha od čísla 21 do čísla 27 kombinuje princip kinetický a statický. Klavírní struktury puntuálního charakteru jsou doplněny o souvislé pásmo vydržovaných tónů. Do této doby nepoužitý tvarový princip rytmický přichází na řadu mezi čísly 27 a 33. Poprvé se zde objevují nástrojové struktury s výrazným rytmickým členěním. Úsek je navíc kombinován s principem kinetickým, jelikož ten je závislý především na změnách tónových výšek, které se zde hojně vyskytují.

Plocha od čísla 34 opět přináší klidnější pasáž, a tedy i princip statický. Obsahuje nejen velké množství dlouhých vydržovaných tónů, ale rovněž i výrazné akcentované punkty, které jsou však obklopeny „velkým množstvím ticha“, jež jsou již za mezí, kde bychom jim mohli přisuzovat rytmické souvislosti. Mezi čísly 46 a 55 se nachází plocha, ve které jsou opět exponovány běhy střídavě ve všech hudebních nástrojích. Svým charakterem je nejbližší 2. části (čísla 14–21). Úsek v číslech 55–60 jako jediný přináší všechny tři tvarové principy současně. Nejméně exponovaný je však princip rytmický, který je nejvýraznější ve „slapech“<sup>106</sup> klarinetu (technika hry, kdy se místo tónu ozve ťuknutí plátku) a hlukové pasáži ve smyčcích (předepsáno hraní dřevem o kobylku). V celé skladbě však právě tato pasáž propojuje všechny zmíněné prvky nejvýrazněji. Závěrečná, poměrně rozsáhlá plocha (od čísla 61) opět přináší princip statický – tentokrát v tom nejčistším slova smyslu. Je složena výhradně z dlouhých vydržovaných tónů. Jednotlivé nástroje nepřinášejí ani žádné rytmizování (náležící tvarovému principu rytmickému), ani náznak melodického postupu v rámci partů jednotlivých nástrojů.

Označíme-li tvarové principy zkratkami (*S* – statický, *K* – kinetický, *R* – rytmický), můžeme formu celé skladby znázornit jednoduchým schématem:

$$S - K - S/K - R/K - S - K - S/K/R - S$$

---

<sup>106</sup> *Slap* – specifický klarinetový efekt, při kterém se hráči místo normálního tónu ozve charakteristické „klepnutí“.

Z tohoto schématu je patrné, že princip statický (tedy ve své podstatě nejvíce klidový) je zvolen pro části hraniční (první a poslední) a též pro plochu nacházející se časově přibližně v polovině skladby. Po těchto plochách (logicky s výjimkou plochy závěrečné) vždy následuje využití principu kinetického (taktéž v relativně čisté podobě). Strukturálně tyto plochy (č. 2 a č. 6) přináší přímý kontrast s principem statickým – místo dlouhých držených tónů přináší výrazné změny tónových výšek. Plochy zbývající (3., 4. a 7.) kombinují různým způsobem tvarové principy mezi sebou, a tím vhodně proměňují hudební dění podle skladatelovy potřeby.

### Tónový materiál kompozice

Pro tónový materiál, ze kterého je odvozena naprostá většina kompozice, je zásadní následující schéma.<sup>107</sup>

**A**

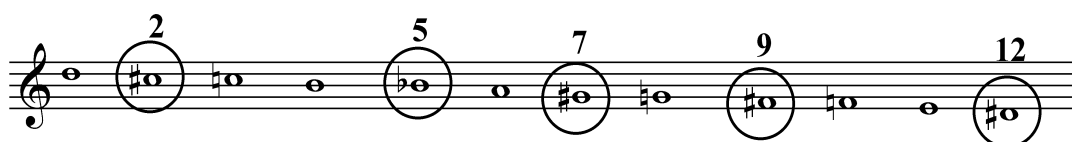
**B**

The image displays two musical staves, A and B, in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Each staff contains four measures of music. In staff A, the first, third, and fourth measures have a circled note with labels R2, U2, and R7 above them, respectively. The second measure has a circled note with label U9 above it. In staff B, the first, second, third, and fourth measures have circled notes with labels UK5, R12, U7, and K12 above them, respectively. The fifth, sixth, seventh, and eighth measures have circled notes with labels R5, UK12, K7, and U12 above them, respectively.

Pozn. dále v textu označováno jako „schéma“

<sup>107</sup> Toto schéma bylo nalezeno v osobní pozůstalosti po Zbyňku Vostřákově mezi čistopisem a skicou ke kompozici *Afekt*. Pozůstalost je uložena v Českém muzeu hudby v Praze.

Schéma se skládá ze dvou řad (A a B) po 49 tónech. V obou případech se však navíc jedná o řady, jejichž pokračování od 25. do 49. tónu je pouze retrográdní formou první poloviny řady. Výchozím elementem je šestitónový model složený z malých sekund a malé a velké tercie. Za základní formu řady stanovíme transpozici *Cis-D-H-C-As-A-Fis*. Další tóny v daném schématu jsou vždy odvozeny z jedné z forem oné šestitónové řady. Jedná se o klasické formy užívané v dvanáctitónové práci – inverze, račí postup a inverze račího postupu. Ve schématu jsou velkými písmeny označeny U (z německého *Umkehr* – inverze), K (*Krebs* – rak) a UK (*Umkehr Krebs* – inverze raka). Originál je označen písmenem R (*Reihe* – řada). Číslo připojená k těmto písmenům označují tóny, od kterých se dané transpozice odvíjí: 2 – *Cis*, 5 – *B*, 7 – *Gis*, 9 – *Fis*, 12 – *Dis*. Volba čísel je odvozena ze sestupné chromatické stupnice od tónu *D*. Tóny *Cis*, *B*, *Gis*, *Fis* a *Dis* se vyskytují právě na jejím 2., 5., 7., 9. a 12. místě. (Viz následující příklad.) Volba transpozice chromatické stupnice od tónu *D* a důvod, proč je zvolen sestupný charakter, zůstávají poněkud nejasné. Zajímavostí celého schématu řad A a B je i fakt, že dané šestitónové modely jsou propojovány se svými následnými formami a transpozicemi vždy jen intervaly malé sekundy či malé tercie. Celé 49tónové řady tak zůstávají intervalově velmi sevřené.



Z materiálu dvou řad (A a B) je vystavěna většina kompozice *Afekty*. Výjimku tvoří plocha č. 1 (úvod) a č. 7. Nyní se zaměříme na detailní analýzu jednotlivých ploch.

## **Plocha č. 1** (mezi čísly 1 a 14)

Tato část není komponována na základě předdefinovaných řad A ani B. Přesto v ní lze nalézt výrazný jednotící princip. Smyčcové nástroje na sebe navazují v přísné imitaci. Prvním z nich je violoncello, které exponuje tóny *F-H-F-H-F-C-Fis-C* (vždy spojované glissandy). Následující viola a housle využívají totožnou intervalovou řadu, avšak v odlišné transpozici. Viola od tónu C a housle od tónu G. Nastupují tedy vždy v intervalu kvinty. Dechové nástroje (flétna, klarinet a fagot) vstupují do této glissandové plochy vždy s dalšími drženými tóny, které jsou úzce svázány s děním ve smyčcových nástrojích. Mají za úkol chromaticky zahušťovat souzvuky svírané houslemi, violou a violoncellem, vždy ve střetu malé sekundy. Například držený tón *B* klarinetu v čísle 2 zahušťuje sekundový střet violy a violoncella (tóny *C* a *H*) o další malou sekundu a vytváří střet dvou malých sekund. Obdobně v čísle 4 fagot – tónem *B* zahušťuje veškeré smyčcové nástroje a tvoří střed dokonce tří půltónů. Analogicky lze odvodit husté chromatické souzvuky – možno říci klastry – i v dalších číslech. V čísle 9 dochází k maximálnímu chromatickému zahuštění celé plochy. Je na sebe navrstveno šest půltónových střetů – konkrétně tóny *F-Fis(vcl)-G-Gis(vno+cl)-C-Cis(vla)-D-Dis(fl, vno, později fag.)*. Poté dochází opět k řidnutí souzvukové vertikály až do čísla 14.

## **Plocha č. 2** (mezi čísly 15 a 21)

Tato plocha je již úzce svázána s tónovým výběrem definovaným řadami A a B. Vostřák si z těchto řad vždy vybírá různě dlouhé výseky a zasazuje je podle potřeby do partitury. V této části vesměs řadu využívá jako zdroj melodických posloupností a pracuje s ní převážně horizontálně v rámci jednoho nástroje. Osminové a šestnáctinové hodnoty v klavíru jsou vystavěny na tónových posloupnostech řady B počínající tónem označeným R5 v transpozici od tónu *D*. Využito je třináct tónů: *D-Es-C-Cis-A-B-G-E-F-Des-D-H-C*. Další dva tóny, které v této řadě následují (*Es-D*), přebírá klarinet těsně před číslem 17 formou trylku. Smyčce doprovázejí třítónovým klastrem *Fis-F-E* – noty jsou patrně odvozeny od tónového výběru klarinetu

v čísle 14. Fagot v čísle 16 je odvozen z řady B od druhé noty v UK7 a transpozici od tónu A. Zvláštností je, že mezi devátým a desátým tónem (ve fagotu *E* a *Cis*) chybí (dle logické řadové posloupnosti) tón *C*. Ten však přeznívá v klavíru, a je tedy eliminován z důvodu oktávového zdvojení, které je v klasické dodekafonii nedovolené.

Následující tabulka ukazuje využití řady pro jednotlivé nástroje:

číslo	nástroj	řada + lokace transp.	počet tónů
16	flétna	B-K7 – 2. nota <i>Cis</i>	11
18	klavír	B-U7 – 1. nota <i>C</i>	15
20	housle	A-K2 – 4. nota <i>Cis</i>	10
20	violoncello	A-UK2 – 1. nota <i>As</i>	11

Vydržované tóny dechových nástrojů mezi čísly 18 a 20 doplněné o seccoakordy smyčců a držený klavírní tón v čísle 19 mezi sebou svírají tóny hustého chromatického klastru. Ten je sice rozprostřen do různých oktáv, ale ve svém základním tvaru 1-1-1-1-1-1 dává tóny *G-As-A-B-H-C-Cis*.

### **Plocha č. 3** (mezi čísly 21–27)

V této ploše jsou řady využity jak v horizontále, tak vertikále. Charakter plochy je spíše statictější. Mezi čísly 21 a 24 se prolínají dvě řady. První z nich je krátkým výběrem tónů pro klavírní pasáž *F-D-Dis-H-C-A-(B)*. Nachází se ve schématu v místě B-UK5, využijeme-li transpozici od tónu *F*. Tón *B* je uveden v závorce, protože se nachází jak v této řadě, tak v řadě druhé: *Cis-D-B-H-(As)-A-C*. V jedné z nich je proto eliminován (nachází se jako repetovaný tón v klavíru). Tón *As* uvedený v závorce se nachází ve violoncellu. Jelikož však přeznívá z předchozí plochy (číslo 20), kdy byl součástí jiné řady, lze ho také považovat v této nové řadě za eliminovaný. V čísle 24 je v klavíru zpracováváno jedenáct tónů řady B-U7 v transpozici *B* (1. nota). Zajímavější je rozdělení tónového výběru mezi čísly 25 a 27. Ten je vybrán také z řady B-U7, avšak až od 2. noty (transpozice *Fis*). Dostáváme tím posloupnost *Fis-A-As-*

*C-H-D-F-E-Gis*. První tři noty jsou použity jako souzvuk dechových nástrojů v čísle 25 a noty *C-H-D-F-E-Gis* jako tremolo smyčcových nástrojů. Závěrečná klavírní struktura v čísle 26 je také z řady B-U7, avšak až od páté noty a v originální transpozici, jak ji vidíme ve schématu. Použity jsou noty *Cis-C-Es-Ges-F-(A)-Gis-(H)*. Noty v závorkách jsou opět v klavíru eliminovány z důvodu jejich přeznívání ve viole a klarinetu.

#### **Plocha č. 4** (mezi čísly 27–33)

Strukturálně bohatá plocha č. 4 zpracovává opět velké množství výseků řad, a to jak vertikálně, tak v melodických posloupnostech. První řadou je posloupnost *B-A-Gis-H-B-D-Cis-E*, kterou nalezneme na pátém místě od K7 řady B v transpozici B. Prochází flétnou, klarinetem a končí v houslích. Tóny hrané pizzicato ve viole a violoncellu pak zdvojují tóny A a *Gis*, které zazněly ve flétně a klarinetu. Klavírní souzvuk pak zahajuje již další řadu. Tou je výsek B-UK5 (od prvního tónu) v originální transpozici. Řada pokračuje dalším klavírním trojzvukem, na který navazuje ve fagotu držený tón *Es* a končí až dlouhým tónem v klarinetu v čísle 29. Tónem *Es* začíná i řada další, kterou exponuje držený tón v houslích. Transpozice od tónu *Es* (pozice B-U7, druhá nota) je pravděpodobně použita právě z důvodu, aby bylo možné využít bezprostřední opakování tónu *Es* mezi houslemi a fagotem. Řada pokračuje v čísle 28 v šestnáctinových hodnotách klavíru a končí v malé sekundě *Cis-D* (po klavíru ji přebírají flažolety houslí a violoncella). Další řady a jejich využití v rámci čtvrté plochy opět můžeme znázornit tabulkou.

Číslo	nástroj	řada + lokace transp.	počet tónů
28	flétna	B-K12 – 5. nota <i>F</i>	7
28	klarinet	B-R12 – 2. nota <i>H</i>	5
29	viola	B-UK5 – 4. nota <i>B</i>	9
30	klavír	B-U7 – 3. nota <i>E</i>	7
31	flétna/klavír	A-U9 – 6. nota <i>D</i>	9
32	smyčce/klav./fag.	B-U12 – 2. nota <i>B</i>	6



## Plocha č. 5 (mezi čísla 34–43)

Pátá plocha kombinuje držené tóny s osamocenými punkty. Tónové výběry přechází mezi jednotlivými nástroji. Tremola ve smyčcích mezi čísly 34 a 38 a následný trojzvuk nástrojů dechových jsou vystavěny na posloupnosti řady *D–Es–C–Cis–A–B–G–E–F*. Tu nalezneme v místě B–R5, transponujeme-li od tónu *D*. Punkty klavíru a smyčců mezi čísly 38 a 39 nalezneme v místě A–UK7 (tentokrát od 4. noty – transpozice *Cis*). Zajímavé je, že první tři punkty v čísle 38 (tóny *Cis–D–H–C*) by mohly být pokračováním řady předchozí (tedy řady B–R5); tóny *Ais* (viola) a *Fis* (klavír) však dané posloupnosti neodpovídají. Dá se tedy předpokládat, že Vostřák využil transpozici pro řadu A–UK7 právě proto, aby volně navazovala na řadu předchozí. Od čísla 39 po číslo 41 (až k vydržovaným tónům dechových nástrojů) se zpracovává devítitónová řada *Ais–Cis–C–E–Dis–Fis* (smyčce a klavír)–*F–E–G* (smyčcové flažolety). Dále následuje řada od čtvrtého tónu v A–U9 a transpozici *Fis*: *Fis–B–A–C–H–D–Cis* (nástrojové punkty)–*F–E–G* (vydržované tóny flétna, klarinet, fagot). Řadu nalezneme v transpozici od tónu *Ais* v místě B–K7. Tónový výběr smyčců v číslech 42–45 je totožný s výběrem v čísle 36 (jedná se o totožný souzvuk). Prodloužíme-li tento výběr o další tón (který logicky následuje ve schématu), dostaneme *G*, které je možné spatřit v čísle 46 ve flétně (tremolo).

## Plocha č. 6 (čísla 46–55)

Následující tabulka opět znázorňuje tónové výběry v následující ploše:

<u>číslo</u>	<u>nástroj</u>	<u>řada + lokace transp.</u>	<u>počet tónů</u>
46	klarinet/klavír	B–UK5 – 2. nota <i>Es</i>	7
47	vše (krom vla)	A–UK7 – 3. nota <i>B</i>	9
48	klavír	A–UK7 – 1. nota <i>A</i>	7
49	vla/dechy/klav.	B–R12 – 3. nota <i>H</i>	8
50	fl./vno/klav.	A–U9 – 6. nota <i>B</i> (orig.)	18
52	dechy	A–UK7 – 3. nota <i>Fis</i> (orig.)	9
53	dechy	A–K9 – 1. nota <i>Fis</i> (orig.) <sup>108</sup>	7

<sup>108</sup> Tato řadová posloupnost se nachází i na místě A–U9 (6. nota). Zvolil jsem však A–K9 vzhledem k opětovnému využití originální transpozice (ve schématu je stejná transpozice jako v kompozici).

Vydržované tóny houslí a violoncella v číslech 51–54 lze považovat pouze za zdvojení tónů *F–As–A*, které zazněly na začátku čísla 51 ve flétně a houslích. Volba transpozice řady počínající violoncellem v čísle 47 také není náhodná. Předchozí řada končící klavírním „ostinatem“ na tónech *B–H–C* je zakončena právě tónem *B* – ten pokračuje ve vydržovaném tónu violoncella. Řada UK–7, kterou zpracovává klavírní sólo v čísle 48, sice de facto využívá pouze sedm tónů schématu, avšak její logické pokračování se shoduje i s následujícími tóny. Posloupnost však souhlasí pouze do tónu *Ges* ve fagotu. Ten se však nachází v polovině šestnáctinového běhu, a tak nelze předpokládat, že Vostřák začínal s novou řadou právě zde. Nová řada tedy začíná právě na tremolovaném *H* ve viole a je těmito několika společnými tóny logicky propojena.

### **Plocha č. 7** (čísla 55–60)

Předposlední plocha je komponována volněji (obdobně jako plocha první). Není závislá na schématu tónového materiálu. Charakteristické jsou pro ni dva souzvuky. Souzvuk 1–5–1 a 1–2–2–2–1 (tedy dvě malé sekundy sevřené v kvartě a souzvuk složený z malých a velkých sekund). Její začátek však exponuje tónový výběr *Fis–Gis–A–B–H*. Ten je téměř chromatickým klastrem (bez tónu *G*). Lze jej vysledovat v tónech klavírních glissand a připojovaných vydržovaných tónech smyčců. Klavírní tóny hrané paličkou těsně před číslem 56 pak přináší již zmíněný souzvuk 1–5–1 (*F–Fis–H–C*). Stejný souzvuk (tentokrát transponovaný do tónů *Fis–G–C–Cis*) nalezneme v čísle 57 ve flétně, fagotu a klavíru. Zmíněný souzvuk 1–2–2–2–1 lze nalézt v čísle 58 ve smyčcových nástrojích. Jeho tóny zdvojuje či zahušťuje klavír.

### **Plocha č. 8** (od čísla 60 do konce skladby)

Závěrečná plocha přináší nejucelenější a zároveň nejprůhlednější práci s řadou *B* ze zobrazeného schématu. Řada je využita celá a v originální transpozici. Zároveň je využit jednotný princip nástrojové faktury (vydržované

tóny) a řada plynule prochází z jednoho nástroje do druhého. Jediný přidaný tón, který není součástí řady B, je první tón v klavíru (*Cis*). Ten však můžeme nalézt jako poslední tón řady předchozí – A. Ačkoli Vostřák ve skladbě dosud nikdy nekombinoval tóny řad A a B, zde zjevně využil posledního tónu předchozí řady pro doplnění potřebného tónového materiálu.

Kompozice Zbyňka Vostřáka *Afekty* je názorným příkladem propracovaného a přísně komponovaného díla, které je vytvořeno plně v intencích evropské avantgardy. Partitura, jež využívá proporční notaci, je graficky velmi pečlivě vypracována (partitura je sice vydána tiskem, ale její podobu ve všech grafických detailech vypracovával sám autor)<sup>109</sup>. Ač jde o dílo z roku 1963 (tedy jedno z jeho prvních děl ve stylu Nové hudby), nese známky dobré informovanosti o postupech Nové hudby. Je velmi koncentrované, kompozičně střídme a vytříbené. Vostřák v něm sice stále hledá svou vlastní kompoziční řeč, ale skladba přitom obsahuje i zárodky tvarových principů, které později sám formuloval, a nese znaky osobitého skladatelského přístupu.

---

109 Kompozice byla vydána nakladatelstvím Panton v roce 1967.

## IV ODKAZ ŠEDESÁTÝCH LET

### 1 ANALYZOVANÁ DÍLA V KONTEXTU SVĚTOVÉ HUDBY

Ze všech tří rozborů lze vypožorovat mnoho zajímavých srovnání s dobovou západoevropskou hudbou. Rozjímání Marka Kopelenta je oproti mnohým západním kompozicím podstatně lyričtější a statictější. Západní avantgardní partitury obsahují často ostré dynamické zvraty, bohaté vnitřní dění, mnoho paralelních pásem či zapojení velkého množství bicích nástrojů – do té doby málo používaných. Dá se však říci, že je to v podstatě logický vývoj. Srovnáme-li si situaci v zahraničí se situací v Čechách, je patrné, že podhoubí, které vzniklo např. na darmstadtských letních kurzech či na festivalu v Donaueschingenu, přímo vybízelo k tomu, aby tamní kompoziční styl autory zcela „pohltil“. Navíc, avantgardní dění velmi podporovaly některé rozhlasové instituce (v Německu např. Südwestfunk). V Československu naopak byly podniky, kde byla avantgardní hudba provozována, považovány za akce téměř pololegální a oficiální média jim také nebyla příliš nakloněna. Ačkoliv aktivity avantgardních spolků na Západě mohly zprvu působit jako akce sektářské, jejich brzká institucionalizace dovolila vzniknout prestižním festivalům soudobé hudby po celém světě a v neposlední řadě navykla koncertní publikum na percepci jiného typu hudby, jakou do té doby nebylo zvykem slýchat.

Na tvorbě Jana Klusáka i Marka Kopelenta lze vysledovat vliv domácího prostředí na jejich tvorbu. Ačkoli byl Klusák orientován výsostně moderně, zdejší podhoubí a vlastní hudební vzdělání (které bylo během padesátých let nekompromisně tradiční) se viditelně projevují i na kompozicích. Z hudebních rozborů obou skladeb vidíme, že ačkoli se autoři chtěli na jednu stranu distancovat od klasické hudební tradice, přece jen nedokázali být tak důslední a dogmatictí jako někteří tvůrci na Západě. To však nelze a priori považovat za chybu. Lze v tom nalézt i jistý charakteristický český rys, který zdaleka není výdobytkem druhé poloviny 20. století a pramení už v tradičním konzervativismu od 19. století.

O to pozoruhodněji působí dílo Zbyňka Vostřáka, který dokázal ve svých čtyřiceti letech kompletně proměnit svůj hudební jazyk a záhy absorbovat principy Nové hudby. Na kompozici *Afekty*, která byla v této publikaci

analyzována, lze s obdivem sledovat kompletní integraci moderních kompozičních technik a stylových principů. Ze všech tří skladatelů tak jeho dílo působí paradoxně „nejavantgardněji“, i když tradiční kompoziční přístup v něm byl zakořeněn více než desetiletou profesionální praxí, značným množstvím velkých scénických děl a v neposlední řadě i společenským uznáním.

Koncem šedesátých a počátkem sedmdesátých let se samozřejmě všichni tři skladatelé, kterým jsem věnoval své rozbor, začínají profilovat jako výrazné skladatelské osobnosti. Mnohdy s dvanáctitónovou řadou zacházejí velmi volně, nebo principy dodekafonie opouštějí. Marek Kopelent zapojuje do svých děl časté hudební citáty a odkazy na mimohudební inspirace, Zbyněk Vostřák inklinuje ke konceptuální kompozici a hudba Jana Klusáka ještě více podtrhuje svou lyričnost a zpěvnost (*Smyčcové kvartety č. III, č. IV* atd.). V Klusákově případě lze vysledovat, že technika kompozice s dvanácti tóny mu přinesla nové možnosti organizace tónového materiálu, který naplňuje více či méně klasické instrumentální sazby.

Kopelentovi a Vostřákovi přinesly techniky a estetika Nové hudby podstatnou proměnu hudebního jazyka a vlastního hudebního myšlení. Názorně to lze demonstrovat právě na touze po eliminaci jistých intervalů, výměně klasické notace za notaci proporční (z důvodu odštěpení se od metroritmické pulzace vycházející z pravidelného metra daného taktovou čarou) až po vědomé napojení na estetiku německé avantgardy.

Během sedmdesátých a osmdesátých let je však v hudebním vývoji situace složitější po celém světě. Někteří skladatelé se přiklánějí více k tradici pozdního romantismu (Krzysztof Penderecki), mnozí docházejí k osobitým syntézám avantgardních postupů a tradičnější hudby (György Ligeti, Witold Lutosławski), ale najdou se i tací, kteří přicházejí s novým druhem experimentů (spektralisté Gérard Grisey, Tristan Murail).

U Marka Kopelenta, Jana Klusáka i Zbyňka Vostřáka lze vypočítat hluboký respekt k hudební tradici. Ani jeden z nich neměl nikdy potřebu tradici úplně popírat (jako např. avantgardisté v padesátých letech) a všichni na ni svým způsobem navazovali. To potvrzují také svými pozdějšími díly, která jsou

již zralým zhodnocením avantgardních postupů i vlastního hudebního experimentování a hledání nové cesty.

## 2 VÝZNAM PRAŽSKÉ HUDEBNÍ AVANTGARDY

Období šedesátých let bylo v celém světě obdobím kulturně, společensky i politicky velmi bouřlivým. Pozitivně se tedy projevilo i v Československu. Ačkoli byly aktivity spojené s tvorbou a provozováním Nové hudby podstatně odlišné od způsobu, jakým byla prezentována Nová hudba na Západě, lze bez nadsázky říci, že za nepříliš dlouhé období (1959–1969) se podařilo zdejšími protagonistům moderní kompoziční styly rozšířit nejen mezi úzký okruh zasvěcených, ale i mezi širší odbornou a laickou veřejnost. Koncem šedesátých let již na koncertech Svazu československých skladatelů měla Nová hudba své místo, a nebyla tedy odkázána pouze na „sektářské“ produkce malých komorních těles jako počátkem desetiletí. O Novou hudbu se začala zajímat i mladší skladatelská generace (Ivana Loudová, Ladislav Kubík, Milan Slavický, Jaroslav Rybář, Lukáš Matoušek atd.) a během sedmdesátých let již nebylo možné se navrátit před tuto hudební obrodu a snažit se ji vymazat. Během normalizace se o to již nesnažili ani představitelé Svazu českých skladatelů (nutno podotknout, že se čelným funkcionářem svazu stal později právě Ladislav Kubík<sup>110</sup>, který ve své tvorbě estetiku Nové hudby v podstatě akceptoval). Takzvaná normalizace poměrů v sedmdesátých letech se nesnažila o opětování nastolení estetiky socialistického realismu (jako v padesátých letech), neustoupila však od snahy podrobit si umění a výkonné umělce jako služebníky komunistické ideologie. Rozhodující činitelé vysoce cenili tzv. politickou angažovanost uměleckých děl a jejich nový obsah slučitelný s oficiální socialistickou politikou.

Československo, bohužel, upadlo do opětovné kulturní izolace. Nová hudba, nové skladebné techniky a inspirace výdobytky západní avantgardy si žily tak trochu svým vlastním životem. Nedošlo sice již k tak hluboké izolaci jako v padesátých letech, ale nedostatečná informovanost a nemožnost konfrontace s aktuálními trendy ve světě zapříčinily, že převážná část zdejší tvorby upadla do uniformity a mnozí skladatelé byli často velmi konformní.

Nový směr přichází až během osmdesátých let, kdy vzniká na svou dobu obdivuhodné seskupení, ansámbl Agon, založený a vedený Petrem Kofroněm,

---

<sup>110</sup> Ladislav Kubík stál v letech 1972–1980 v čele Aktivu mladých skladatelů Svazu českých skladatelů a koncertních umělců. Vedoucím tajemníkem Svazu českých skladatelů a koncertních umělců se stal v roce 1983 a zůstal jím až do pádu komunistického režimu v roce 1989.

Martinem Smolkou a Miroslavem Pudlákem, tehdy mladými začínajícími umělci hledajícími zbrusu nové hudební vyjádření. Dalo by se říci, že se stal ansámblem, který navazoval po deseti letech na tradici specializovaných souborů pro Novou hudbu z šedesátých let. V té době byl také prvním souborem svého druhu, souborem, který přinášel po delším čase opět možnost svobodného hudebního vyjadřování a svou veřejnou koncertní činností představoval nejen českou, ale i zahraniční hudbu, která během sedmdesátých let takřka opustila naše koncertní pódia.

Pozvolná „přestavba“ a „demokratizace“ společnosti, jak se tehdy oficiálně nazývaly nespělé reformní kroky tehdejšího vedení, vyústily k listopadovým událostem roku 1989, po nichž svaz skladatelů jako centrální instituce definitivně zaniká a veškeré hudební aktivity se štěpí na tvůrčí skupiny, které se organizují formou nejrůznějších spolků a sdružení. Agon (resp. Společnost pro Novou hudbu – organizace přidružená k souboru Agon) začíná pořádat festival *Marathon soudobé hudby*, který se stává po mnoho let úspěšnou platformou pro prezentaci současné hudby. Marek Kopelent zakládá skladatelské sdružení Ateliér 90, které každoročně (kromě jiných aktivit) pořádá minifestival *Třídění*, svou činnost obnovuje i tradiční spolek Umělecká beseda atd. Jak Ateliér 90, tak Agon esteticky i myšlenkově navazují právě na tradici šedesátých let. Agon dokonce vydává CD věnované nové české hudbě šedesátých let, na němž jsou skladby Rudolfa Komorouse, Josefa Berga, Jana Rychlíka a Zbyňka Vostřáka. Ateliér 90 sdružuje mimo jiné i skladatele, kteří se počátkem sedmdesátých let stylově vyhranili v estetice Nové hudby (Ivana Loudová, Milan Slavický, Jaroslav Rybář, Lukáš Matoušek).

Výraznou osobností českého hudebního života zůstává i Petr Kotík. Založením Ostravského centra nové hudby a pořádáním skladatelských kurzů a mezinárodního hudebního festivalu *Ostravské dny* pomáhá pozvednout dění v oblasti Nové hudby u nás na mezinárodní úroveň, a zbavit tak Českou republiku provinčnosti, pokud jde o soudobou hudbu. Pozitivní zprávou je, že během prvních deseti let 21. století se i v Praze akce se zaměřením na současnou hudbu rozrůstají. Své pravidelné cykly pořádá skladatelské sdružení Konvergence, soubor Prague Modern či Komorní orchestr Berg.



Závěrem lze již jen podotknout, že ačkoli sedmdesátá léta v Československu velmi negativně ovlivnila soudobý hudební vývoj, pozitivem zůstává, že odkaz šedesátých let je stále živý. Veškeré tehdejší snažení čelných představitelů naší hudební avantgardy, stejně jako všech dalších zúčastněných, nezůstává zapomenuto a především, zapomenuta nezůstala jejich hudba.

## **PŘÍLOHY**

### **PŘÍLOHA Č. 1**

#### **Rozhovor s Markem Kopelentem**

**Pokuste se popsat atmosféru na Hudební fakultě AMU i ve společnosti v padesátých letech 20. století. Co jste tehdy znal z hudby 20. století a s čím vás seznamovali učitelé? Znal jste autory první poloviny 20. století?**

Přišel jsem do školy v nejhorším čase. Zkoušky na HAMU jsem dělal po maturitě v roce 1950. Studoval jsem v letech 1951–1955. Vymysleli tenkrát tzv. abitkurz na konzervatoři. Přijali mě, Šrámka, Soukupa, ale přesunuli nás na rok do toho abitkurzu, abychom se vylepšili. Pak tam byl ještě Fojtík, to byl dělnický kádr, toho možná přijali rovnou, nevím. Byly tam disciplíny jako harmonie, polyfonie, instrumentace, také skladba, jako na konzervatoři. Ale já jsem ovšem chodil už před zkouškami k Řídkému – to se dělá vlastně dodnes.

Po roce tedy začalo studium na HAMU, které bylo naprosto ovlivněné tou šílenou dobou. Rád bych se byl třeba učil dirigovat. To nešlo! My jsme měli lidový tanec; chodili tam členové folklorního souboru Vycpálek a učili nás v chodbách Rudolfiny, před Varhanním sálem, tancovat lidové tance. Samozřejmě jsme měli také marxismus-leninismus, vojenskou katedru atd. V hudbě tehdy byl ovšem na indexu kdekdo. Nemůžete se mě ptát ani na první polovinu 20. století, protože nežádoucí byl i Honegger, Hindemith, Bartók, Janáček aj. O Martinů ani nemluvě, protože to byl emigrant. Byl jsem ve třídě skladatele Jaroslava Řídkého, který byl, řekněme, postdvořákovec. Jeho styl nebyl ani neoklasický, jako např. Bořkocův. Řídký mě ovlivnil, neboť to byl velmi dobrý učitel. Řemeslo i techniku ovládal výborně.

**A vaše absolventské dílo, *Satanela*, bylo také ještě v postromantickém stylu?**

Ano, naprosto. Navíc ten námět... Chodil jsem už tehdy se svou budoucí ženou a u nich na venkovské půdě jsme našli takovou malou knížku od Vrchlického *Satanela*. Je to takový krásný příběh.

**V šedesátých letech byli už mezi skladateli populární klasické předválečné moderny, např. Stravinskij atd. Jak to vypadalo v padesátých letech s vaším poznáním této hudby?**

To bylo velmi povrchní, lépe na tom byli Bořkovcovi žáci, např. Jan Klusák. Ten byl ale na škole o dva roky později; už jen ty dva roky hrály roli. Když v roce 1953 zemřel Stalin, tak i Dobiáš (*profesor skladby na pražské HAMU – pozn. aut.*) se začal trochu krotit. V roce 1955 se najednou objevila na programu koncertu skladba B. Martinů *Otvírání studánek*, Dobiáš tam mluvil a uváděl to jako událost. Velice jsem se divil.

Počáteční roky studia byly opravdu politicky nepříjemné. Navíc, pořád mě pozorovali, protože jsem přišel z francouzského gymnázia a měl jsem „škraloupy“ z místa bydliště. Právě Dobiáš mě stále kontroloval. Přišel třeba na hodinu klavíru, když jsem hrál Smetanu, a pozoroval, jestli jsem dostatečně muzikální. Také jsem musel řídit svazácký soubor na technické univerzitě.

**Musel jste také psát budovatelské písně?**

Tomu jsem se různě vyhýbal. Upravoval jsem lidové písně pro malý orchestr, který jsme dali dohromady. Ale musel jsem dávat pozor, protože ta doba byla nebezpečná; vždycky se ale ukázalo, že s některým člověkem můžete mluvit otevřeně a s jiným ne. Tajemníkem katedry byl ve škole Felix, to byl naprostý fanatik, který mě udal; téměř mě vyhodili ze školy, v prvním ročníku!

Na semináři jsem třeba řekl slovo a ozval se Dobiáš: *Kopelent, uvědomuješ si, co říkáš?* Když například končili studium pánové z té velké Řídkého třídy – Feld, Kovaříček, Kalabis, Illín, Bárta a Matěj, kteří zachytili ještě po válce vliv Bartóka, Stravinského atd., Dobiáš je strašně „cupoval“, protože to v jejich hudbě bylo slyšet.

**Co tedy bylo popudem k tomu, že jste chtěl objevovat jiné věci, než jste se naučil ve škole?**

Když jsem skončil školu, měl jsem velké štěstí, že jsem se dostal do vydavatelství SNKHLU (posléze Supraphon). Hledali někoho, kdo by redigoval soudobou hudbu. Přišel jsem do styku s konvenční českou soudobou hudbou, cítil jsem také, že směr získaný od Řídkého už mi nestačí.

Neoklasicismus mě ale nelákal, i když jsem něco v tom stylu zkusil. Do toho potom přišel ten mystický rok 1959.

**Existují nějaké skladby, které vás zásadně ovlivnily a otevřely vám nové dimenze?**

Bylo to několik pramenů. Můj letitý přítel Šrámek za mnou přišel v roce 1957 do nakladatelství a mluvil o druhé vídeňské škole, Nové hudbě, snad i o Nonovi, a ukazoval mi, v čem to spočívá. Takové věci vám nějak utkví v hlavě, ale tehdy jsem se na to necítil. Nerad dělám nějaké kotrmelce.

O něco později, v roce 1959 přišel do nakladatelství Ctirad Kohoutek s knihou o nových technikách v hudbě. To byla kompilační práce z různých zahraničních zdrojů. Kolegyně redaktorka mi ji půjčila na prázdniny, takže jsem vozil malé dítě po zahradě a přitom studoval. To mi úplně otevíralo oči, ale neměl jsem k tomu žádné zvukové doklady.

Vytvářely se také různé skupiny. Protože jsem byl v nakladatelství, ocitl jsem se v okruhu Herberthy Masarykové. To byla dáma, která na sebe vázala mnoho významných osobností – např. Jiřího Koláře nebo Jana Rychlíka. Toho jsme ovšem znali už odjinud. Scházeli jsme se; mladý flétnista Petr Kotík přinesl třeba nahrávky druhé vídeňské školy, měl totiž nějaké kontakty do zahraničí.

Pak přišla Varšava. Poprvé jsme tam byli v roce 1960 prostřednictvím nakladatelství na knižním veletrhu – to bylo na jaře. To už jsme věděli, že tam existuje festival soudobé hudby *Warszawska jesień*. Rok nato jsem zorganizoval do Varšavy výlet – jel nás plný autobus. Pozvali jsme mnoho skladatelů – jel tam Kotík, Rychlík, Šrámek, Feld a další. Tam se děly věci! Byl tam například Rzewski, který hrál na klavír a kladl mrtvou rybu do strun, také se boural klavír apod. Některé koncerty byly ovšem serióznější. Konaly se také noční koncerty, fungovalo elektroakustické studio a některé dny to bylo zoufalé, protože byl koncert od pěti, od půl osmé a ještě v jedenáct. To vše byla ta živá škola. Leccos jsme tam slyšeli, ale získat noty, partitury, to bylo horší.

**Podařilo se vám později sehnat nějaké partitury autorů druhé vídeňské školy nebo autorů poválečné avantgardy?**

Přiznám se, že jsem to do sebe nasával spíše zvukově. Not jsem měl málo. Byly to většinou zahraniční noty, které byly drahé. Začal jsem sám zkoušet psát nově; to bylo velmi bolestné období. Hodně jsem toho zahodil. Takovým šokem, který se mnou zatřásl a dal všemu nějaký emotivní smysl či popud, byla smrt Haničky Hlavsové. Vzala si život; bylo jí 26 let. Byla velmi nadaná kritička a patřila do našeho okruhu; její manžel byl flétnista v České filharmonii. *Nénii* jsem napsal pro ni (*Nénie s flétnou za zemřelou Hanu Hlavsovou – pozn. aut.*). Psal se rok 1960. Byla to první věc, kterou jsem pustil do světa.

Měl jsem ale ještě jinou skladbu, pro housle, violu, cello a flétnu – *Reflexe*. Tu tady nikdo neslyšel, já sám také ne. Poslal jsem ji na soutěž do Palerma a dostala tam čestné uznání, zahráli ji tam a napsali mi, nahrávku jsem ovšem nikdy nedostal.

**Kdy jste se dozvěděl poprvé o tehdejších výbojích německé avantgardy? Kdy jste poprvé slyšel nějaké skladby od Bouleze, Stockhausena, Beria aj.?**

Něco jsem asi slyšel na *Varšavské jeseni* a také v Praze. První věc, kterou jsem slyšel od Bouleze, byla *Sonatina pro flétnu a klavír* na koncertě souboru *Musica viva*. Napsal jsem pro tento soubor také skladbu – *Hudba pro 5*. Ale tehdy jsem ještě nebyl členem. Vstoupil jsem tam až v roce 1965.

**Proč jste vlastně se souborem *Musica viva Pragensis* nespolupracoval dříve?**

Nebyl jsem tak dobrý klavírista ani dirigent. Když hráli ve větším obsazení a potřebovali, aby je někdo dirigoval, pozvali si Vostřáka. Pak se ukázalo, že on sám se zcela nezávisle novými technikami také zabývá, už od roku 1960. Byly tady i jiné důležité soubory, např. Novákovo kvarteto. To byl moderně cítící soubor. Jezdili i po Evropě a hráli také cizí věci. Pandula, který kvarteto vedl, mě oslovil v roce 1963. Chtěl, abych jim napsal kvartet, ale mně se do toho zrovna nechtělo. Nakonec jsem se rozhodl a napsal jsem třetí kvartet, který pro mne měl úplně fatální význam. Když Novákovo kvarteto potom natáčelo v Kolíně nad Rýnem také můj kvartet, zavládlo tam veliké překvapení, protože tam netušili, že by se v Praze něco takového psalo. To mi udělalo reklamu. Kvartet hráli pak také na podzim ve Varšavě. Já jim nemohl být nikdy

dostatečně vděčný. V roce 1967 jsem napsal ještě čtvrtý kvartet. Než se provedl, tak přišla sovětská okupace. Později ho hráli někde v Německu a brzy potom se rozpadli, protože Pandula emigroval. Tím to celé skončilo.

**Navazoval jste vědomě ve své tvorbě spíše na autory druhé vídeňské školy nebo na poválečnou avantgardu?**

Moje začátky vycházely z Weberna, protože jeho poetika mně byla blízká. Souznělo to s mojí náturou. Schönberg je přece jen jednou nohou v 19. století. Když jsem se později vracel z Varšavy, zpracovával jsem vše, co jsem slyšel, ale nikdy jsem se požadavkům nejnovějších proudů nedokázal úplně podřídít. To spíš Zbyněk Vostřák. Ten hodně studoval, např. Stockhausena.

Stala se mi zvláštní věc. Napsal jsem skladbu pro sólový hlas – *Black and White Tears*, věnovanou Sigune von Ostenové. Zpívala to po celém světě. Po dvaceti letech jsem si najednou uvědomil, že to vypadá, jako bych vycházel přímo z Beriovy *Sequenze*, což je pro mě naprostá záhada. Když jsem to na počátku sedmdesátých let psal, nikam už jsem nejezdil, kontakty byly přerušené. Možná jsem Beria slyšel ve Varšavě, ale zápis jsem neviděl. Přitom žádný kritik na to nikdy neupozornil.

**Cítil jste počátkem šedesátých let nějaký negativní tlak z oficiálních míst? Měl jste problémy s uváděním svých děl?**

No jistě! To všechno je zdokumentováno. Soudruh Stanislav třeba řešil jako skandál fakt, že jsem si dovilil organizovat zájezd do Varšavy bez vědomí oficiálního svazu skladatelů! Na oficiálních místech však tehdy byli i rozumní lidé; snažili se například dostat do tisku články o Varšavě, které byly pozitivní. Vždycky se našli lidé, kteří byli natolik hodní, že nás informovali o tom, co se kde probíralo (*míněna oficiální místa – pozn. aut.*).

Také jsme polemizovali v *Hudebních rozhledech* s D. C. Vačkářem. To byl skladatel a kritik, který psal do *Lidové demokracie*, syn Václava Vačkáře, autora slavných dechovek. D. C. Vačkář byl vzdělaný pán, ale konzervativní. Nějak se „otřel“ o Novou hudbu a já jsem se do něj pustil, on mi odpověděl, takže to byla taková střelba. Doba už byla o něco příznivější, takže to *Hudební rozhledy* otiskovaly.

**V roce 1967 tady byl festival ISCM. Slyšel jsem, že Musica viva Pragensis vůbec nebyla oslovena ke spolupráci. Vy jste prý během festivalu zorganizoval vlastními silami mimořádný koncert...**

Ano, na to jsem pyšný dodnes. To byl čin, ale jak rychlý! Vytisknout programy, jezdit autem po hotelích, rozdávat pozvánky... A malý sál Rudolfiny byl plný a žádní kritikové ze zahraničí o tom koncertě neopomenuli psát.

**Byl jste v Darmstadtu? Jestli ano, tak kdy? Jak to na vás zapůsobilo? Slyšel jste tam něco, co vás významně ovlivnilo?**

Ano, poprvé v roce 1965. Byla tam celá skupina: Piňos, Lébl, dr. Herzog, Zbyněk Vostřák a další. Tenkrát kurz vedli, myslím, Ligeti a Stockhausen. Já sám jsem tam byl dvakrát; podruhé ještě v roce 1966. Bylo to zajímavé. Slyšel jsem tam nějaké nahrávky, ale také takové ty úmorné analýzy.

Když jsem tam byl v roce 1965, tak přišel náhle telefon z Baden-Badenu. Volal mi tehdy šéf hudebního vysílání WDR dr. Heinrich Strobel a zval mě, abych tam přijel. Nakonec z toho byla objednávka pro festival *Donaueschingen 1966* na skladbu pro komorní orchestr – *Rozjímání*.

**Jak obtížné bylo vycestovat kolem roku 1965?**

Tehdy to už bylo snazší, já si přesně nepamatuji. Stále však existovaly výjezdní doložky. Bylo to snazší než předtím, ale také než potom, během normalizace. Ale každá totalita je jak ementálský sýr. Vždy se najdou v tom režimu nějaké díry. Jsou to třeba dobří lidé na určitých místech. Já jsem se například v polovině sedmdesátých let dostal ven díky tomu, že z přidělu deviz pro turisty (*tzv. devizový příslib – pozn. aut.*) zbývaly na podzim peníze. Lidé si je nevybrali, onemocněli nebo je vrátili a taková dobrá paní na Praze 5 mi napsala, že jedu jako turista; přitom jsem jel vlastně pracovně. Stalo se to asi dvakrát, později už to nešlo.

V sedmdesátých letech nastala doba, kdy jsem se stal obětí toho, že mě už od dětství zajímaly věci veřejné, a tak jsem těžce nesl, že mě tu vyškrtli z veřejného kulturního života. Musel jsem na to reagovat.

Také už nebyl žádný osobní kontakt se zahraničím, byl jsem odkázán na rádio; poslouchal jsem hlavně Vídeň. Tam bylo každé úterý ve čtvrt na jedenáct večer Studio Neuer Musik a tam jsem se také dozvídal o svých

skladbách. Hrála se mi například skladba ve Wittenu a já musel čekat s uchem na rádiu, až dojde na vysílání o wittenském festivalu. Takhle jsem třeba slyšel poprvé *Veroničinu roušku*. Později se snažili posílat mi nahrávky.

### **To jste tady v Praze chytali Vídeň?**

Na Smíchově to šlo docela špatně, ale dr. Herzog, který bydlel u Národního divadla, to měl lepší. Když mě hráli ve Varšavě *Pozdravení* (to hrála Varšavská filharmonie na závěrečném festivalovém koncertě), tak to prý nějakí lidé v Kobylisích chytali. Měli nastavené antény a chytali Varšavu.

**Ovlivnil vás během šedesátých let kromě postseriální avantgardy ještě jiný kompoziční přístup? Znal jste tehdy minimalisty? Kdy jste poznal práci polských avantgardistů? Na co ve vašem díle ještě vědomě navazujete?**

Minimalisté byli až daleko později. První věc, která mi utkvěla – to muselo být ve Varšavě až v roce 1971 –, byla nějaká skladba pro hoboj a magnetofonový pás, myslím, že to byl Riley. Magnetofonový pásek procházel přes několik hlav, hobojista zahrál nějaký motiv a ten se ozval ještě několikrát. Pak do toho zahrál něco nového a celé se to spojilo – ta skladba byla vlastně reverberací. Aby to šlo dohromady, mělo to jakýsi kvazitonální základ.

**Slyšel jsem, že *Warszawska jesień* od vás objednala i velké oratorium... (jedná se o skladbu *Legenda De passione Sancti Adalberti Martyris* – pozn. aut.)**

Oni neobjednali oratorium. Dostal jsem na Štědrý den roku 1980 dopis, kde bylo napsáno, že mám složit skladbu k 25. výročí *Warszawské jesieńe* – rozsah a obsazení ad libitum. Dovedete si to představit? Já jsem ze zamilovanosti k Varšavě přemýšlel o tom, že bych měl nějak vyjádřit to bratrství, spojenectví. Nejdřív jsem přemýšlel o básníku Miloszovi, který byl také komunisty zakázaný, ale pak jsem se dostal až na sv. Vojtěcha, protože jsem si uvědomil, že je to náš společný patron.

Ve vaší pozdější tvorbě se vyskytují například čtvrttóny a další prvky, které jdou už dále za estetiku postseriální avantgardy. Mohlo to být ovlivněno i něčím, co jste tehdy slyšel v Darmstadtě nebo na *Warszawské jesieńi*?



Čtvrttöny už jsou v třetím kvartetu. Pamatuji si na jednu Kofroňovu poznámku; zabýval se tím, jestli čtvrttöny jsou jenom barevná záležitost, nebo patří do vyššího řádu. Nevím přesně, co tím myslel, asi součást organizace. Jenomže to dělal Hába; je otázka, co s tím lze dělat. Hába se předešel. On začal pracovat s čtvrttöny, ale na základě hudby, která byla tradiční. Později přišly čtvrttöny vlastně spolu s jiným myšlením – blokovým apod. To mě lákalo a láká dodnes; mám čtvrttöny rád.

**Je nějaký mladý autor, který vás zaujal, v jehož stylu vidíte originální řešení a zároveň máte pocit, že přináší nový proud do hudby?**

Martin Smolka. Ve světě to není zadarmo. Jeho cesta byla obdobná jako ta má. Někde ho někdo zahrál, pak si ho všiml někdo jiný, zahrál ho nějaký zahraniční soubor atd.

**Jakým způsobem řešíte souzvukovou vertikálu? Necháváte věci často náhodě? Máte nějaký systém pro tvorbu harmonie? Používáte klavír?**

V posledních letech, možná i pod vlivem školy, se snažím vracet k „přísnějšímu řádu“. V sedmdesátých letech jsem jej do jisté míry uvolnil. Také se mi dostalo do hudby více barvy, pohybu a začal jsem psát instrumentální koncerty. V osmdesátých letech jsem se vymanil z vnitřního sevření režimem a poněkud změnil svůj styl. Navíc jsem byl postaven před to, tvořit větší formy, vždyť jsem napsal tři oratoria! Od devadesátých let se opírám o výběr intervalů. Možná je to chyba, ale mě to baví; vlastně se svobodně pohybuji v tom, co jsem si vymezil.

## PŘÍLOHA Č. 2

### Rozhovor s Janem Klusákem

**Pokuste se popsat atmosféru na AMU i ve společnosti v padesátých letech 20. století. Co jste tehdy znal z hudby 20. století a s čím vás seznamovali vaši učitelé? Znal jste autory první poloviny 20. století?**

Nechodil jsem na konzervatoř, maturoval jsem v roce 1953 na gymnáziu. Soukromě jsem chodil k Řídkému – učil mě harmonii a kontrapunkt. V té době se mi už velice líbil Hindemith, Stravinskij aj. Tady bylo možné sehnat jen asi čtyři věci. To byly ještě standardní desky. Bylo to možné koupit v obchodě Supraphonu; k dostání byl jedině *Malíř Mathis* od Hindemitha, *Dumberton Oaks* a *Hra v karty* od Stravinského, *3. symfonie* Martinů se Šejnou a *4. symfonie* Martinů s Kubelíkem. Hrál jsem si to stále dokola a pociťoval při tom velké štěstí, šťastné pocity. *Svěcení jara* jsem však slyšel poprvé po absolutoriu, dokonce až po vojně, u pána, který se jmenoval F. A. Kypta. To byl soukromý hudební vědec. Byl sice absolvent hudební vědy, ale v podstatě amatér. Byl milovníkem Stravinského, francouzské hudby a jeho dcera, která žila někde na Západě, mu posílala partitury této hudby.

To bylo v roce 1959 nebo 1960! Teprve tam jsem poprvé slyšel také *Petrušku*. Znal jsem to předtím jen z partitury. Tu mi poslal strýček z Londýna, který před válkou emigroval před Hitlerem. Když jsem mu řekl, že mám rád Stravinského, tak mi poslal *Petrušku* a *Ptáka Ohniváka*. Ale jen noty, nahrávku jsem slyšel až potom, v roce 1959.

**Co bylo popudem k tomu, že jste se rozhodl objevovat nové techniky, dodekafonii, serialisty. Způsobila to nějaká skladba, či více skladeb?**

Odjakživa jsem si myslel, že dělat to, co jsem se naučil a přejal od druhých, není žádný kumšt. Že je nutné objevit něco dalšího, a tak jsem se snažil na něco přijít. Silně na mě zapůsobil Bergův *Vojcek* v Národním divadle v roce 1959. Dirigoval to Krombholc a bylo to nádherné. Brzy potom Juilliardovo kvarteto na *Pražském jaru* uvedlo *Lyrickou suitu* od Berga. Tehdy

jsme také slyšeli Schönbergova *Pierota Lunaire* či Bergovu *Lulu*. Někdo mi také z Ameriky poslal Kraftovu nahrávku kompletního Weberna, to bylo v roce 1960. Sochař Koblasa, který měl nějaké styky s Luigim Nonem a ještě s někým ze Západu, měl na páscích *Kladivo bez Mistra* od Bouleze a *Gruppen* od Stockhausena. To mě také velice zasáhlo.

### **Sehnal jste si nějaké partitury avantgardních skladatelů v šedesátých letech?**

To neexistovalo. Na moderní hudbu z desek se chodilo k fotografu Sudkovi; ten měl také staré standardní desky. Tam jsem slyšel poprvé, už někdy v roce 1951, Stravinského *Symfonii o třech větách* a *Žalmovou symfonii*, Honeggerovu *Druhou symfonii* – ta se tady občas hrála i na koncertech. Takovouto diskotéku měl Sudek. Říkalo se také, že úžasnou diskotéku má Munclinger, ale k tomu jsem se dostal až někdy v roce 1964.

### **Kdy jste se dozvěděl poprvé o západní avantgardě?**

Myslím, že to bylo ještě v posledním ročníku AMU, v roce 1957 tam přišel jako asistent Vladimír Sommer. Ten nám řekl, že v Darmstadtu se dějí zajímavé věci; zahrál nám na semináři *Kladivo bez Mistra* od Bouleze. Snesla se tam na to samozřejmě hrozná kritika, ale už v roce 1957 jsem věděl, že v Darmstadtu se něco děje.

### **A vy jste byl v Darmstadtu?**

Ne.

### **Studoval jste nějakou literaturu o dodekafonii?**

Vlastně ne, jen několik takových pokynů. Spíš jsem si všímal těch tabulek, do kterých Schönberg srovnával řady, a brzy jsem pochopil, jak se s tím má asi pracovat. Eduard Herzog, který tomu velice rozuměl, mě inspiroval tím, že to vpisoval do kruhu. Potom mě napadlo udělat z toho tu moji formu invencí. Herzog se zabýval jeden čas Mathiasem Hauerem. Když mi vysvětloval ten Hauerův způsob myšlení, připadalo mi to velice podnětné. Přestože Hauer z toho neudělal příliš živou hudbu, já jsem vlastně vyšel spíše z něho než ze Schönberga.

### **Na co jste tehdy vědomě navazoval?**

Na druhou vídeňskou školu, na Schönberga. To už jsem tehdy znal. Chtěl bych hlavně říci, že v šedesátých letech šlo o takovou velkou svobodu, volnost. Najednou se tady objevilo několik mladých lidí, jako jsem byl já, kteří vůbec neměli chuť brát ohledy na nějaké požadavky a chtěli dělat to, co je baví, i když za to budou třeba kritizováni. To se mi jeví jako podstatný rys těch let.

### **Ještě se vrátím k padesátým letům ve škole; cítil jste se svázaný? Musel jste psát budovatelské písně?**

To jsem nikdy nedělal, přestože mě nutili! Já bych to ani nedovedl, bylo by to něco hrozného. Já si myslím, že ti první to skutečně psali z nějakého nadšení a přesvědčení. Psali to asi opravdu od srdce.

Atmosféra svobody, toho ohromně zajímavého dobrodružství a tvoření, byla na škole v předmětech, které přednášel Karel Janeček – nauka o skladbě, či Zich – instrumentace. Na to jsem se velice těšil. Dávali nám toho jen tak po kapkách, abychom se nějak nenakazili; hlavní musel být marxismus, vojna či estetika. Ta by mohla být zajímavá, ale přednášel ji Sádecký, a to byl tupý, hloupý člověk; ne zlý, ale naprosto tupý. Přednášel sovětskou estetiku socialistického realismu, a to byla samozřejmě otrava. Kdyby nám tam někdo zprostředkoval estetiku od Hostinského po Mukařovského, to by bylo něco jiného.

### **Pohyboval jste se v nějaké skupině, nebo jste byl počátkem šedesátých let spíše solitér?**

My jsme se za studií hodně přátelili s výtvarníky, malíři a sochaři. Byli jsme taková parta – Komorous a já, Koblasa, Bedřich Dlouhý, Nepraš a další. To byli naši kamarádi. Byli naprosto nekompromisně moderní, velmi dobře se s nimi mluvilo; pro ně žádný socialistický realismus neexistoval.

### **Vy jste studoval u Bořkovce, že?**

Nejdřív jsem byl u Řídkého, ale ten nemohl snést, že mám rád Stravinského a Martinů, takže jsem potom šel k Bořkovcovi.

### **Poslouchali jste na hodinách u Bořkovce nějakou novější hudbu?**

Ne. S Bořkovcem se dalo jen debatovat o moderním umění. Jinak to byl takový kultivovaný pán, myslím, že předčasně zestárlý. V šedesáti působil už jako stařec, ale hezky se s ním povídalo, spíš tedy o umění předválečném, o třicátých letech. On už v té době žil z minulosti. Všechno to pamatoval: Hindemitha, Stravinského. Neměl doma ale žádné nahrávky či partitury.

**Povězte něco o Komorní harmonii, o počátcích; co se tam hrálo?**

Pešek chtěl mít komorní orchestr. U Pedrottiho poznal určitý způsob zkoušení, který považoval za ideál. Bylo to v podstatě, podobně jako u Toscaniniho, takové to nekonečné kontemplování fráze, dokud se z ní nevytloupe nějaký hudební smysl. Tímhle způsobem zkoušel s muzikanty. Ti pro to ovšem neměli moc smysl, takže když se začali nudit, zmizeli a už k němu nechodili. Z orchestru nakonec zbyli jenom dechaři. Neměl žádné smyčce, a tak založil Komorní harmonii. Bylo to větší obsazení, než je klasický oktet. Flétna, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty, dvě rohy, jedna trubka a jeden trombon. Mně pak říkal: *... musíš nám pro to něco napsat, pro takové obsazení nejsou žádné skladby*. Tak jsem začal psát jednu věc za druhou, mimoto jsem pro ten soubor také instrumentoval. Zinstrumentoval jsem pro něho například jednu skladbu pro sólový klavír od Honeggera.

**Ovlivnil vás během šedesátých let, nebo i později, kromě dodekafonie, či postseriality, nějaký jiný kompoziční přístup? Například polská škola, nebo Ligeti?**

Poláci mě příliš nezajímali. Ale Ligeti ano, to je moc pěkné. Ale Lutosławski mě asi trochu inspiroval; pokoušel jsem se ve třetím kvartetu o takovou mírnou aleatoriku. Jsou tam takové modely. Mě tehdy inspiroval Eduard Herzog. Byl radikální; chtěl interprety donutit k tomu, aby tolik nepočítali doby a metrum; je to však obtížné a dost to hudebníky odrazuje. Musí být vždy pamatováno na to, aby jeden z nich počítal a kontroloval takty, a ostatní mohou hrát volně. To dělá jisté potíže, a proto ten třetí kvartet nebyl nikdy moc oblíbený, ačkoli si myslím, že patří k mým nejlepším skladbám.

**Znal jste někdy koncem šedesátých či začátkem sedmdesátých let minimalisty?**

O minimalismu jsem se doslechl až někdy kolem převratu, koncem osmdesátých let. Tady to ale nikdo neznal.

**Jezdil jste také do Varšavy?**

Ano. Protože mě tam také hráli. V roce 1974 a 1976.

**V šedesátých letech jste tam nejezdil?**

Vlastně ne. Až později, když mě tam dávali *Variace na téma Gustava Mahlera*. V roce 1961 provedl nějaký polský orchestr ve Varšavě *Čtyři malá hlasová cvičení*, ale nemohl jsem tam tehdy jet, protože jsem byl povolán na vojenské cvičení na neurčitou dobu; bylo to v době berlínské krize, kdy byla postavena ta zeď.

**Jakým způsobem řešíte souzvukovou vertikálu? Používáte při komponování klavír?**

Používám klavír, ale někdy je to tak složité, zejména v instrumentaci, že nevím, co vyleze ven. Ponechávám to někdy spíš náhodě, respektive čekám, co se z toho vyloupne.

**Pracujete s nějakým systémem? Skládáte souzvuky na základě nějaké řady, nebo si zkoušíte na klavír akordy, které se vám líbí?**

Mám tu svou formu. Je to vlastně takový kánon vytvořený z dodekafonní řady. Nepůsobí to pak atonálně; místy tam jsou tonální úseky. Potom zkouším úpravy jednotlivých souzvuků; různě s tím hýbu, zkoumám, který hlas se hodí dolů a který nahoru a zkouším si to u klavíru.

# PŘÍLOHA č. 3

## Ukázka partitury kompozice Svěcení jara Igora Stravinského

10

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's 'Svěcení jara' (The Rite of Spring). The page is numbered 10. The score is for a full orchestra and includes parts for the following instruments:

- Picc.
- Fl.
- Fl. c-a. (G)
- Ob.
- C. ingl.
- Cl. picc. (A)
- Cl. (B)
- Cl. (B)
- Cl. b.
- Fag.
- C-fag.
- Cor.
- Tr-ba picc. (D)
- V-no solo
- V-le div.
- 2 V-c. soli
- 6 C-b.

The score is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including many triplets and sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#). The page contains two systems of music, each with a double bar line. The notation includes various dynamics, articulations, and performance instructions.

# PŘÍLOHA č. 4

## Ukázka partitury kompozice The Unanswered Question Charlese Ivese

7

*Allegro molto*

I Flutes I

II Flutes II

III (or Oboe) III

IV (or Clarinet) IV

Trumpet (or English Horn, or Oboe, or Clarinet)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello (8va Contrabass)

*Allegro accel. to Presto*

I Flutes I

II Flutes II

III (or Oboe) III

IV (or Clarinet) IV

Trumpet (or English Horn, or Oboe, or Clarinet)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello (8va Contrabass)

Trumpet notes here until Flutes start.



# PŘÍLOHA č. 5

## Ukázka partitury kompozice Tombeau z cyklu Pli selon Pli Pierra Bouleze

47

This image shows a page of a musical score for the piece 'Tombeau' by Pierre Boulez. The score is for a large ensemble and includes the following parts: Piano, 1st Harpe, 2nd Harpe, Cei, Vibr. 1, Guit, Cor, Tpt. en ré, Tpt. en ut, Tbn. ténor, Tbn. basse, Tbn. crosse, Fl. (piccolo), Clar. in A, Clar. in Bb, Bsn., Xyl., Cloches-tubes, Vibr. 2, Vins (Violins), Alt. (Alto), Vclle 1 (Violoncello), Vclle 2 (Violoncello), and Cbasses (Double Basses). The score is divided into two systems, with measures 330 and 335 marked at the beginning of each system. The notation is complex, featuring many dynamic markings (pp, p, mp, mf, f, ff) and articulation marks. The piano part has a circled section in measure 330. The harp parts have 'Ped.' and 'Sost. Ped.' markings. The woodwind and string parts have various performance instructions like 'morendo' and 'arco'. The score is written in a standard musical notation with a common time signature.

UE 13616 LW

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Bärenreiter-Verlag, Kassel 2007.

*Hudební rozhledy* 1960–1966 (roč. XIII–XIX), 1968–1970 (roč. XX– XXII).

Kohoutek, Ctirad: *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby.* 1. vyd. SHV, Praha 1962. 197 s.

*Konfrontace* 1969, č. 1–4, Supraphon.

Kozák, Jan – a kol.: *Českoslovenští koncertní umělci a komorní soubory.* SHV, Praha 1964.

Kučera, Václav: *Čeští skladatelé současnosti.* Panton, Praha 1985.

Lajnerová, Markéta: *Počátky Nové hudby v Čechách: Musica viva Pragensis a její kmenoví autoři.* Diplomová práce. Ústav hudební vědy FF UK, Praha 2000. 74 s.

*Literární noviny* 1961, č. 8, 10.

*Neue Zeitschrift für Musik* 1961, 1963–1965, 1967.

*Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu.* SHV, Praha 1964.

*Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu.* Supraphon, Praha 1969.

*Oxford Music Online.* Oxford University Press, Oxford.

Podešva, Jaromír: *Současná hudba na Západě.* Panton, Praha 1963.

Pudlák, Miroslav: *Zbyněk Vostřák: Idea a tvar v hudbě.* 1. vyd. H&H, Praha 1998.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Macmillan Publishers, London 2001.

*Začátky nové hudby v Praze 1959–1964: Ostravské dny 2007.* Přepis diskuse, komentáře. Ostravské centrum nové hudby, Ostrava 2007.

## PARTITURY

Boulez, Pierre: *Pli selon Pli: 5. Tombeau.* Universal edition, London 1971.

Ives, Charles: *The Unanswered Question*. Southern Music Publishing, New York 1953.

Klusák, Jan: *II. smyčcový kvartet* (rukopis).

Kopelent, Marek: *Rozjímání pro komorní orchestr*. Gerig, Köln 1967.

Stravinskij, Igor: *Svěcení jara*. Editions Musique, Moskva 1965.

Vostřák, Zbyněk: *Afekty* (partitura). Panton, Praha 1967.

*Dále bylo využito těchto internetových stránek:*

<http://cs.wikipedia.org>

<http://en.wikipedia.org>

<http://old.festival.cz> – oficiální archiv Pražského jara

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz>

<http://www.swr.de/donaueschingen> – oficiální stránky festivalu  
*Donaueschinger Musiktage*

<http://www.jamu.cz>