

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Skladba

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**DETERMINISTICKÝ KOMPOZIČNÍ PŘÍSTUP A JEHO VLIV  
NA SKLADATELOVO MYŠLENÍ**

**Petr Hora**

Vedoucí práce: odb. as. MgA. Luboš Mrkvička, Ph.D.

Oponent práce: odb. as. MgA. Slavomír Hořinka, Ph.D., doc. Martin Smolka

Datum obhajoby: 01.06.2017

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Musical Arts

Composition

**BACHELOR THESIS**

**DETERMINISTIC COMPOSITIONAL APPROACH AND ITS  
INFLUENCE ON A COMPOSER'S MIND**

**Petr Hora**

Thesis advisor: odb. as. MgA. Luboš Mrkvička, Ph.D.

Evaluation Committee: odb. as. MgA. Slavomír Hoříňka, Ph.D.,

doc. Martin Smolka

Date to defend thesis: 01.06.2017

Academic title: BcA

Prague, 2017

## **Prohlášení**

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

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

Praha, dne .....

.....

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.

## Evidenční list

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

[illegible]

## **Abstrakt**

Tato práce se zabývá vlivem deterministických kompozičních technik na skladatelovo myšlení. Téma je uchopeno pomocí pomyslné osy, kdy na jedné straně stojí přístup tzv. intuitivní a na druhé tzv. deterministický. Po úvodní analytické části, která zpracovává skladby jak vlastní tak i jiných autorů, následuje závěrečná část polemická.

## **Abstract**

This work deals with influence of deterministic compositional techniques on composer's mind. The subject is grasped using an imaginary axis, on the one hand, so-called intuitive approach and on the other hand so-called deterministic approach. After the introductory analytical part, which deals with the compositions of both own and other authors, follows the final polemical part.

## Obsah:

### 1. Úvod

### 2. Definice pojmů

### 3. Příklady deterministických kompozičních technik

a) Gilberto Agostinho – *Rosetta* pro marimbu

b) Pierre Boulez – *Struktury* pro dva klavíry, kniha I

### 4. Příklady deterministických technik ve vlastních skladbách

a) *Zrcadlení*

b) *Concerto Grosso*

### 5. Vliv deterministického přístupu na skladatelovo myšlení

(jak se vyvíjel můj přístup ke komponování)

### 6. Syntéza deterministického přístupu s přístupem intuitivním

(závěr)

### 7. Bibliografie

# 1. Úvod

Název této práce vznikl stejně těžce, jako některé mé kompozice, označené v této práci jako deterministické. Spíše než ale deterministické kompozice je zde zmiňován přístup, tedy jakýsi postoj k práci a jeho následný vývoj. Název jsem vybíral těžko a velkou zásluhu na něm má Luboš Mrkvička, můj školitel, který ho na základě naší diskuze definoval takto, jak jej nese název mojí bakalářské práce. Ta se zabývá nejen pohledem na mou vlastní tvorbu a její nástrahy, neboť jak píše básník Robert Frost v básni *The Road not taken*, zkráceně v překladu „já vydal se cestou kterou málokdo se dá“ („two roads diverged in a wood and I, I took the one less travelled by“), ale také dává nahlédnout pomocí analýz do kompozic jiných autorů, kteří dle mého úsudku psali způsobem, který já označuji jako přístup deterministický.

Vždy jsem si vybíral neschůdné a problematičtější cesty, což bych rozhodně nerad prezentoval jako ctnost, ovšem nemohu tuto zkušenost nezmínit, neboť právě ona zdá se pro mne být předurčena, neboli determinována. Řídit se nějakými vnějšími zásadami nebylo nikdy mojí doménou, a možná právě proto byl tento proces, tedy aplikace určitého deterministického přístupu v mých kompozicích za poslední dva roky, naprosto důležitý pro můj další vývoj jako skladatele.

Tato práce má pro mne tři hlavní části. První představují dvě úvodní kapitoly, které se snaží uvést do světa mojí polemiky, tj. Úvod a Definice pojmů (kapitoly 1 a 2). Druhou část tvoří samotné analýzy, nejprve děl Pierra Bouleze a Gilberta Agostinha a následně mých skladeb *Zrcadlení* a *Concerto Grosso*, kde se snažím osvětlit jeden z pólů fiktivní osy, kdy na jedné straně máme přístup deterministický a na druhé přístup intuitivní (kapitoly 3 a 4). Třetí částí je pojednání o mém skladatelském vývoji, které vysvětluje moji potřebu řešit toto téma (kapitoly 5 a 6). Cílem mé práce je popsat proces, který se zabývá určitou tvůrčí problematikou, a řekněme hygienou mé osobní tvorby s cílem dojít takového výsledku, který obhájí čas strávený nad níže popsaným bádáním.

## 2. Definice pojmů

Pro účely této práce je nezbytné nejdříve jasně definovat základní pojmy, které zde budou hojně používány. Prvním a nejzásadnějším pojmem této práce je pojem determinismu v souvislosti s kompozičními metodami. Podle slovníku cizích slov se pod pojmem determinismus rozumí učení, že všechny jevy na světě jsou nutně příčinně podmíněny.<sup>1</sup> Našemu uchopení o něco bližší definici uvádí Wikipedie: determinismus je filosofické přesvědčení, že každá událost nebo stav věci, včetně každého lidského rozhodnutí, je důsledkem předchozích událostí a stavů věcí, které zároveň nemohly způsobit nic jiného.<sup>2</sup> Pro účely této práce jsem si vytvořil jakousi imaginární osu, která je definována dvěma póly, kdy na jednom konci stojí absolutní improvizace a na druhém algoritmická kompozice, u níž skladatel předdefinoval veškeré hudební parametry, takže je možné ji generovat jaksi naráz bez potřeby jakýchkoliv dílčích skladatelských rozhodnutí během kompozičního procesu (v této práci nám jako příklad poslouží skladba *Rosetta* od Gilberta Agostinha, která je generována na jediné stisknutí tlačítka enter). Improvizací nemíníme prostou práci s variacemi, nýbrž skutečnou volnou improvizaci, kterou můžeme pozorovat například v jazzu, ať už bebopu v šedesátých letech (jako názorný příklad by zcela jistě mohl posloužit např. Charlie Parker)<sup>3</sup>, nebo free jazzu, ale zdaleka nejlépe pro uchopení tohoto pólu si můžeme představit míru improvizace, která se neomezuje jen na hudbu, ale bylo by možné do ní zahrnout všechny možné, známé i neznámé vyjadřovací prostředky. Takovouto absolutní improvizaci bychom si mohli představit coby jakéhosi performeru, který používá k sebevyjádření hudební i nehudební nástroje, skřeky, mimiku apod. bez omezení. Budeme zde používat termíny „ryze intuitivní“ a „ryze deterministická“ kompozice nebo stránka, aspekt věci. Tyto výrazy zde budou použity jako označení nejzazšího bodu naší pomyslné osy.

---

1 KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1981.

2 Wikipedie, 2017 [online]. [Cit. 28.3.2017]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Determinismus>

3 Pro ilustraci by nám stejně dobře mohla posloužit například literární metoda automatického psaní, kterou můžeme pozorovat například u Jacka Kerouacka v jeho románu *On the Road*.



Nesnažím se v práci popsat způsob, jakým by mělo být na věc pohlíženo, jen se snažím popsat problematiku, kterou vnitřně takto chápu. Tedy, jsou to výrazy, které souvisí pouze a toliko s mým pohledem na póly hudby, které považuji na jedné straně za intuitivní a na druhé za deterministické. Intuitivní tvorbou chápu způsob práce, kdy myšlenky a nápady jsou rovnou zapisovány bez jakékoliv další reflexe a dodatečných změn. Slovo intuice bychom mohli definovat jako instinktivní poznání něčeho, náhlé, bleskové pochopení pravdy zdánlivě bez předcházející logické úvahy.<sup>4</sup> Hudba intuitivní je pro mne tedy ta hudba, která je tvořena, zapisována spatra, okamžitě tak, jak plyne tok myšlenek a bez použití reflexe během kompozičního procesu (ta poté jistě může přijít ke slovu, nicméně nebude už jakkoliv měnit již zapsanou hudbu). Naproti tomu hudba deterministická je na naší ose ta hudba, kterou vytváříme, zapisujeme až po procesu reflexe, kdy hudební strukturu a jednotlivé její parametry důkladně promyslíme, propočítáme a pozvolným procesem dovedeme do konce. V tomto duchu tedy můžeme v této práci o jednotlivých kompozičních metodách uvažovat jako o metodách, které obsahují různou míru, různý stupeň determinismu. Tento stupeň je pak přímo určován tím, jak velké množství jednotlivých prvků hudební struktury je určeno jaksi dopředu, tedy před započítáním vlastní kompoziční práce. Míra zasahování skladatele do výsledné kompozice během kompozičního procesu tedy určuje míru (stupeň) determinismu dané kompozice.

---

4 KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1981.

### 3. Příklady deterministických jevů v hudbě světových autorů

#### a) Gilberto Agostinho – *Rosetta*<sup>5</sup>

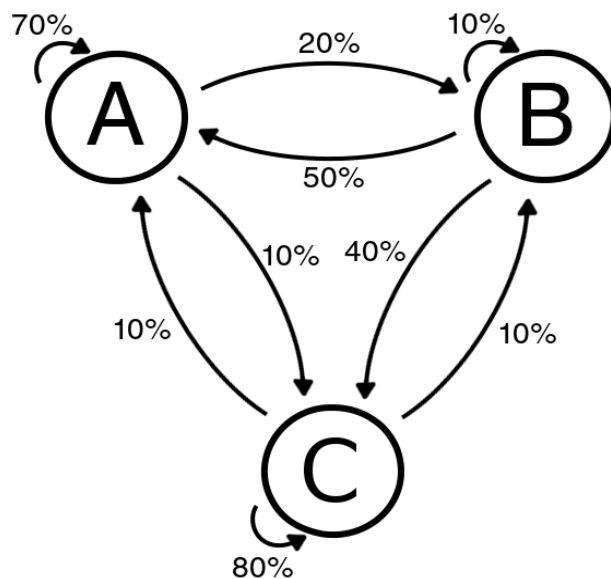
Skladba *Rosetta* Gilberta Agostinha nám poslouží jako příklad ryzích deterministických kompozičních postupů. Všechny procesy jsou předem vymyšleny a procentuálně určeny, jak se budou vyvíjet v rámci kompozice. Autor zde klade obrovský akcent na propracovanost všech aspektů skladby, jejichž atributy zpracovává určitý algoritmus. Autor se jím pokouší dokázat, že jednoduchá pravidla společně s jednoduchými pravděpodobnostními modely mohou být užity za účelem vytvoření komplexních hudebních struktur.

Makrostruktura Agostinhovy *Rosetty* je vystavěna na buňkách, které jsou vybírány pomocí Markovových řetězců.<sup>6</sup> Buňka A je označena jako „akordická buňka“, buňka B jako „tremolo buňka“ a buňka C jako „rytmická buňka“ (viz níže). Počáteční buňka skladby je vybrána náhodně s pravděpodobností 33,33...% pro každou z nich. Jakmile je výchozí buňka vybrána, ty další se řídí pravidly danými tímto Markovovým řetězcem:

---

5 Analýza této skladby vychází z: AGOSTINHO, Gilberto. *Generování akustické hudby pomocí algoritmických postupů*. Praha, 2014. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, hudební a taneční fakulta. Katedra skladby.

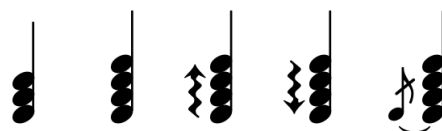
<sup>6</sup> *Wikipedie*, 2017 [online]. [Cit. 28.3.2017]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Markov%C5%AFv\\_%C5%99et%C4%9Bzec](https://cs.wikipedia.org/wiki/Markov%C5%AFv_%C5%99et%C4%9Bzec)



**Obrázek č. 1:** Markovův řetězec použitý v *Rosettě*

Podle Agostinha se algoritmus řídí tímto postupem až do chvíle, kdy počet buněk dosáhne sta. Jakmile je takto definována makrostruktura skladby, algoritmus se dále přesune k formování mikrostruktury, tedy k budování jednotlivých buněk.

Vymezení tónových výšek pro všechny typy buněk je nastaveno na rozsah od malého *f* do *c3*. Buňka A je vždy vytvořena z akordů. První rozhodnutí učiněné algoritmem je, zdali se bude jednat o třítónový, nebo čtyřtónový akord (každý z nich s padesátiprocentní pravděpodobností). Pokud je vybrán čtyřtónový akord, jsou k dispozici další možnosti: v 15% případů je mu přiděleno arpeggio směřující vzhůru, v 15% arpeggio směřující dolů, 20% šance platí pro akord, ve kterém je spodní nota zahrána nepatrně dříve než ostatní a s 50% pravděpodobností vzejde akord neužívající ani jednu z těchto možností. Možnosti tvaru akordu jsou tedy tyto:



**Obrázek č. 2:** typy akordů pro buňku A

Další rozhodnutí algoritmu se týká dynamiky a délky trvání akordů. K dispozici jsou v této skladbě pouze čtyři dynamické stupně: *p*, *mp*, *mf* a *f* (všechny

s rovnoměrnou 25% pravděpodobností, že budou vybrány). Pro délku trvání je dáno sedm možností (i u nich je šance k vybrání rovnoměrná):



**Obrázek č. 3:** Možné délky trvání buňky A

Posledním aspektem, který je nutný v buňce A definovat, je výběr výšek tónů v akordu. Použitý algoritmus není časově optimalizovaný, má ale výhodu v tom, že je relativně jednoduchý; vzhledem k výkonným procesorům současné generace počítačů se celé vyhodnocení skladby odehraje během několika málo vteřin. Algoritmus vygeneruje čtyři náhodné výšky, nezávisle na tom, jestli bude výsledný akord obsahovat tři nebo čtyři tóny. V případě třítónového akordu systém jednoduše vynechá nejvyšší tón. Při procesu vytváření těchto výšek algoritmus pracuje na bázi pokusu a omylu, a to tak, že vygenerovanou sadu náhodných výšek počítač testuje a vyhodnocuje, zdali splňuje stanovené požadavky. Jsou to tato pravidla:

- Každý ze čtyř tónů musí být součástí samostatné tónové třídy (pitch class)
- Dva spodní i dva vrchní tóny musí svírat interval ne větší, než je velká sexta
- Nejsou povoleny žádné malé sekundy

První pravidlo je čistě estetického rázu. Druhé pravidlo je odvozeno od povahy techniky hraní na marimbu – vezmeme-li v úvahu to, že hráč disponuje dvěma paličkami v obou rukou – a zajišťuje tak, že akordy se budou snadno hrát. Třetí pravidlo eliminuje obtížný interval malé sekundy v případě, že je hrán jednou rukou, stejně tak i mezi vnitřními notami, což by mohlo způsobit notační problémy (pro udržení jednoduchosti používá mnou užitý algoritmus pouze křížky a díky třetímu pravidlu se tak vyhýbá kolizím, jakým by například mohlo být střetnutí tónů f1 a fis1).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Ani zde se nejedná o nevyhnutelnou podmínku, nicméně algoritmus vypořádávající se s posuvkami v atonální hudbě je nad rámce takto miniaturní skladby.

Buňka B je „tremolo buňka“. Může obsahovat buď jednu notu, nebo notu s přírazem (pro každou platí šance na vybrání 50%):



**Obrázek č. 4:** typy tremola v buňce B

Pro dobu trvání a dynamiku při generování buňky B platí stejná pravidla jako v případě buňky A. Algoritmus pro výběr tónových výšek je ale jiný, neboť sleduje následující algoritmus:

- Nový tón nesmí být identický s předešlým
- Nový tón musí být ve vzdálenosti do velké sexty od předešlého

Tato dvě omezení zajišťují, že žádný tón nebude dvakrát zopakován a také, že dvě po sobě jdoucí noty se budou nacházet v rozsahu hracelném jednou rukou. Tím se docílí lepší hracelnosti, protože tóny naprosto náhodně rozesté na ploše celého rozsahu marimby by nevyhnutelně vedly k extrémně těžkým (ne-li nehracelným) skokům.

Buňka C je „rytmickou buňkou“. Ve všech případech je vměstnána do jedné čtvrtky a může být rozdělena na tři typy rytmu (každý z nich s rovnoměrnou pravděpodobností, že bude vybrán):



**Obrázek č. 5:** možné typy buňky C

Dynamika se řídí stejnými pravidly jako u buněk A a B s tím, že dynamické označení platí pro všechny noty v jedné buňce. Výběr tónových výšek se odvíjí od stejných principů jako v případě buňky B.

Celý tento algoritmus byl realizován pomocí programovacího jazyka Fortran 95 a notačního programu LillyPond. Na obrázku č. 6 je k vidění ukázka této skladby náhodně vygenerované počítačovým programem:<sup>8</sup>



Obrázek č. 6: první ukázka z *Rosetty*

## b) Pierre Boulez – *Struktury pro dva klavíry, kniha 1a*<sup>9</sup>

Jako druhý příklad deterministických kompozičních metod nám poslouží Boulezovy *Struktury pro dva klavíry*, přesněji první část první knihy. Jak později uvidíme, tato skladba je oproti Agostinhově *Rosettě* o stupeň méně deterministická, neboť Boulez zde nemá předem určené oktavové transpozice, jenž jsou určovány až během samotného zápisu skladby. Stejně tak trvání pomlky a také metrum není předem určeno. Pierre Boulez tuto skladbu napsal se záměrem použít ji jako učebnici totálního serialismu, s obdobným záměrem jako bylo psáno *Umění fugy* J.S.Bacha, tedy jako učebnicový vzor, návod pro tvorbu tohoto typu. Dílo vzniklo roku 1952 a téměř všechny jeho skladebné aspekty byly přednastaveny – tedy determinovány.

Výchozí dvanáctitónová řada byla převzata ze slavné druhé části *Mode de valeurs et d'intensités* Messiaenových *Quatre études de rythme* (1949–50). To, že Boulez za výchozí hudební materiál zvolil dvanáctitónovou řadu, kterou ani sám

---

<sup>8</sup> Pro kompletní partituru, stejně jako pro digitální ukázky ve formátu mp3, viz: <<https://github.com/gilbertohasnofb/master-thesis-appendix-material>>.

<sup>9</sup> Analýza skladby využívá zdroj: BRINDLE, Reginald Smith, 1987. *The New Music. The Avant-garde since 1945*. Second Edition. Oxford University Press Inc., New York. ISBN 0-19-315468-4.

nevymyslel, příznačně koresponduje s jistou odosobněností, kterou s tímto dílem sám spojoval.



Obrázek č. 7

Ve skladbě je užito všech dvanáct transpozic včetně transpozic raka, inverze a račí inverze, což nám dohromady dává 48 řad. V prvním dílu (1a) *Struktur* se tedy objeví v partu každého z obou klavírů 24 řad.

S použitím těchto tónových řad vytvořil autor dvě transpoziční tabulky, jednu pro originál a druhou tabulku pro inverzi. K vytvoření těchto tabulek nejprve přiřadil ke každému tónu řady číslo. Takže E se stalo 1, D 2, A 3, As 4, G 5 a tak dále (viz obrázek č. 8). Původní tabulka byla tedy poté naplněna transpozicemi této původní řady, začínající vždy na další notě řady a dále pak byly zachovány intervalové vztahy mezi jednotlivými tóny řady – což znamená, že druhá řada začínala tónem D, jenž je druhým tónem originální řady (viz obrázek č. 9). Druhá řada původní transpoziční tabulky se tedy četla takto: 2 8 4 5 6 11 1 9 12 3 7 10 (viz obrázek č. 9). Stejným způsobem bylo naloženo i s třetí řadou – třetím tónem původní řady je A, takže řada začala tónem A a dále následovaly tóny seřazené podle intervalových vztahů z řady původní.



Obrázek č. 8



Obrázek č. 9

Jakmile bylo všech dvanáct řad určených, byly vsazeny do tabulky. Při čtení zleva doprava se nám dostalo řady původní a jejích transpozic, při čtení zprava doleva se nám dostalo řad retrográdních (viz obrázek č. 10)

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

**Obrázek č.10**

Druhá transpoziční tabulka je tvořena inverzí původní řady a jejími transpozicemi. Tímto nám vzniká řada čísel: 1 7 3 10 12 9 2 11 6 4 8 5, která tedy udává pořadí tónů, stejně jako u tabulky předešlé (viz obrázek č. 11).



**Obrázek č. 11**

V této druhé transpoziční tabulce, nazvané inverzní, je systém uspořádání a tedy i systém čtení principiálně shodný s transpoziční tabulkou první. Tedy při čtení zleva doprava získáváme inverzní řady a při čtení zprava doleva získáváme řady raččí inverze (viz obrázek č. 12).



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

**Obrázek č. 12**

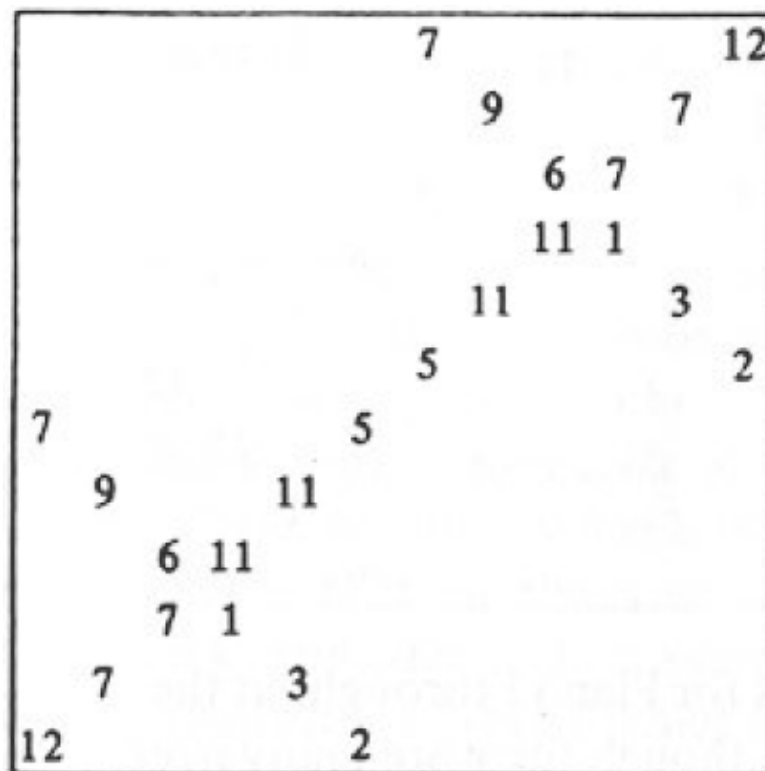
Tyto dvě zde popsané transpoziční tabulky byly použity k vytvoření všech rytmických hodnot, dynamiky i způsobů artikulace. Zároveň také určily pořadí, v jakém zde tyto řady nastavily a formovaly plán pro délky not ve skladbě. Ve *Strukturách 1a* používá Boulez jako základní rytmickou hodnotu hodnotu dvaatřicetinovou. Pro určení délky not ve skladbě je zde užito násobení dvaatřicetinové hodnoty čísly ve všech řadách transpozičních tabulek. Jako příklad nám poslouží obrázek č. 13.



**Obrázek č. 13**

Dalším aspektem skladby je dynamika, u níž autor použil dvanáct dynamických stupňů, kdy 1 = pppp, 2 = ppp, 3 = pp, 4 = p, 5 = quasi p, 6 = mp, 7 = mf,

8 = quasi f, 9 = f, 10 = ff, 11 = fff a 12 = ffff. Pořadí dynamických změn bylo určeno diagonálami v transpozičních tabulkách. První tabulka určila dynamiku pro první klavír (viz obrázek č. 14)



**Obrázek č. 14**

Diagonály z první transpoziční tabulky určily následující pořadí dynamických změn, jež můžeme vidět na následujícím obrázku č. 15.

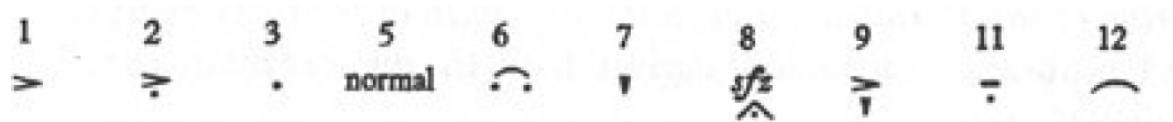
12 ffff	7 mf	7 mf	11 fff	11 fff	5 q-p	5 q-p	11 fff	11 fff	7 mf	7 mf	12 ffff
2 ppp	3 pp	1 pppp	6 mp	9 f	7 mf	7 mf	9 f	6 mp	1 pppp	3 pp	2 ppp

**Obrázek č. 15**

Všech 24 dynamických značek bylo v tomto pořadí použito ve 24 řadách, které tvoří part prvního klavíru.

Stejným způsobem bylo zacházeno při vytvoření dynamického pořádku pro part druhého klavíru, s tím, že diagonály byly aplikovány na inverzní transpoziční tabulku. Nutno podotknout, že v partu prvního klavíru se neobjeví čísla 4, 8 a 10, protože chybí v diagonálních řadách první transpoziční tabulky, a tak se dynamické značky *p*, *quasi f* a *ff* neobjeví v partu prvního klavíru. Stejně tak tomu je s dynamickými značkami *p*, *ff* a *fff* v partu druhého klavíru.

Další deterministickou rovinou ve skladbě je neodmyslitelně také artikulace, respektive způsob nasazení, u klavíru tedy druh úhozu. Pierre Boulez přiřadil k číslům druhy artikulace podobným způsobem, jakým činil s dynamickými znaménky. Přiřadil typy artikulace k následujícím číslům: 1 2 3 5 6 7 8 9 11 12. Čísla 4 a 10 totiž chybí v diagonálních řadách obou transpozičních tabulek pro dynamiku, a proto chybí taktéž i zde. Artikulační tabulka viz obrázek č. 16.

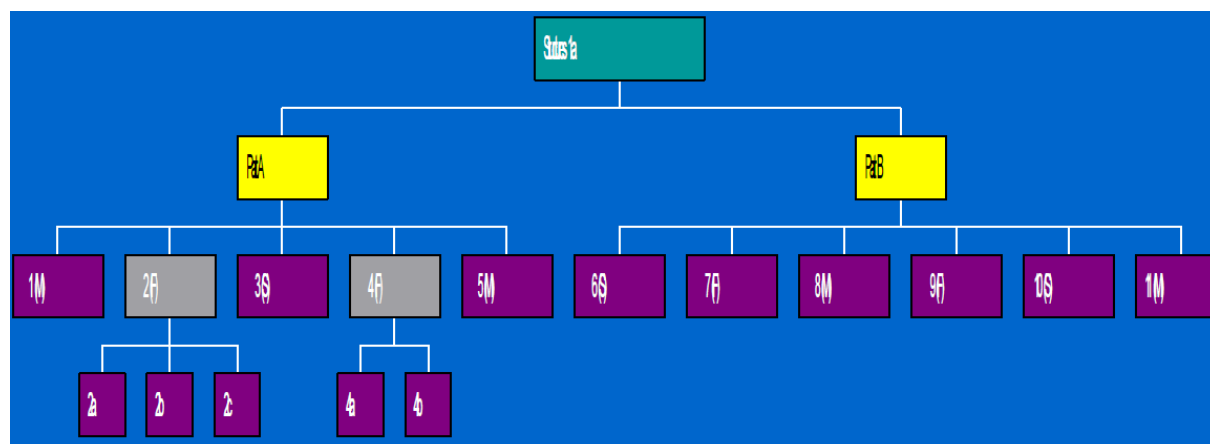


**Obrázek č. 16**

Pro výběr artikulací pro druhý klavír autor použil opět inverzní transpoziční tabulku, tak jako pro první klavír použil tabulku originální.

Pořadí tónů ve skladbě je určeno řadami v obou transpozičních tabulkách. Každá jednotlivá řada je ve skladbě uvedena toliko jednou, takže v součtu zde uslyšíme 48 různých řad. Struktury 1a jsou rozděleny formálně do dvou částí A a B (viz obrázek č. 17), přičemž v každé z nich zazní 12 jednotlivých řad v obou klavírních partech. Celková forma je tedy rozdělena na dvě části A a B, které se dále dají rozdělit na jedenáct dalších menších úseků. Těchto jedenáct úseků je určeno tempem, tedy přesněji rozprostřením jednotlivých temp. Část A má pět sekcí a část B jich má šest. Ve skladbě jsou použita tři různá tempa: *lent* (pomalu), *modéré*, *presque vif* (střední), a *trés modéré* (rychlé). Pořadí temp je určeno takto: sekce 1 – 5 -> středně – rychle – pomalu – rychle – středně, a sekce 6 – 11 -> pomalu – rychle – středně – rychle – pomalu –

středně. V příložené tabulce – pomalu S (slow), středně M (medium) a rychle F (fast).

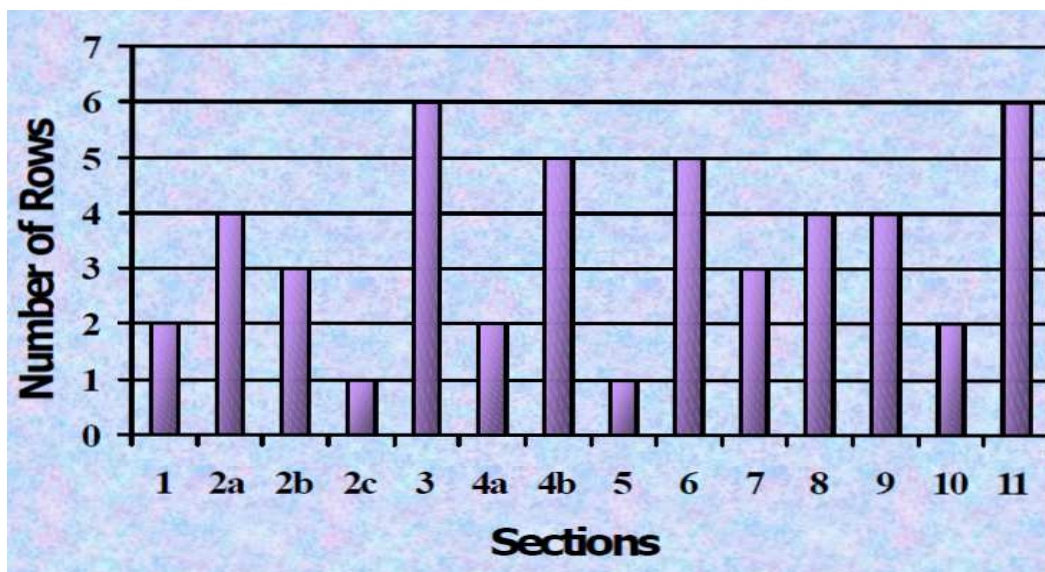


**Obrázek č. 17**

Zatímco Struktury 1a mohou být jako celek rozděleny na dvě části A a B, a dále rozděleny na menší úseky, jichž je jedenáct, které jsou určeny podle distribuce jednotlivých temp, tak tyto úseky jsou dále děleny ještě na menší pod-úseky, které jsou členěny podle délky.

Hustota skladby je také velice variabilní. Neboť zde vycházíme z toho, že klavír může hrát více hlasů najednou, tak může v úsecích ale i pod-úsecích docházet k tomu, že obsáhnou více než jednu z řad najednou. Jako dobrý příklad můžeme považovat moment, kdy pravá ruka hraje původní řadu, zatímco levá již hraje transpozici. Nebo také pianista může hrát pravou rukou originální řadu a v levé již inverzní či inverzně retrogradní řadu. Dalším důkazem variability hustoty skladby je fakt, že skladbu hrají dva klavíry, tudíž máme k dispozici osm rukou, a například až šest či více různých řad zároveň.

Zde je přiložen graf hustoty skladby (viz obrázek č. 18)



**Obrázek č. 18**

Nyní se dostáváme k (pro naši práci) nejpodstatnějšímu faktu této podkapitoly, a tím jsou aspekty nedeterministické, řekněme určité výjimky nebo možná volnost, kterou si Boulez pro svoji práci ponechal. Jedná se právě o moment, kdy determinismus je úmyslně jaksí nedotažen, neboť ponechává prostor pro momentální rozhodnutí, což skladba Gilberta Agostinha neumožňovala. Jak bylo již výše řečeno, nepředdefinované zůstávají u Bouleze následující hudební parametry: oktavové transpozice, pomlky a taktěž metrum.

Jako příklad uveďme oktavové transpozice: autor neustanovil pro užití oktavových transpozic žádný systém, nepřidal k žádné konkrétní notě jakoukoliv vazbu na rejstřík, ve kterém by se měla používat. Oktavové transpozice, nebo lépe řečeno konkrétní rejstříky byly určovány během kompozice podle libovůle autora.

*Struktury 1a* byly vytvářeny s extrémní péčí, která nenechala skoro žádný z hudebních parametrů nepředurčeným, nedotknutým nějakým pravidlem či systémem, přesto slyšený výsledek díky povaze vlastních pravidel zní jako dílo absolutní náhody. Je zajímavé, že navzdory výše uvedeným nedůslednostem Boulez sám tuto skladbu považoval za krok, který dovedl techniku totálního serialismu ke svým limitům. Ke skladbě sám vepsal dočasný název, který je jakousi narážkou na obraz Paula Klee, jenž zní "K limitům úrodné země" (At the Limit of Fertile Land...).

## 4. Příklady deterministických technik ve vlastních skladbách

### a) *Zrcadlení*

Skladba *Zrcadlení* představuje moji první kompozici, ve které jsem cíleně začal pracovat s deterministickými kompozičními technikami. Úmyslem (a později i úkolem) bylo napsat skladbu v nízké dynamice bez větších dynamických a tempových změn. Jako nástroj jsem vybral klavír, a to ze dvou důvodů. Klavír je nástrojem, který sám ovládám a také jsem si uvědomoval, že psát pro klavír je v současné době specifické, neboť jeho největší síla je právě v dynamických možnostech (piano e forte, tedy slabě i silně), zatímco já plánoval skladbu pouze v nízké dynamice. První důvod byl také ozvláštněn tím, že jsem ve skladbě nechtěl používat tradiční klavírní techniky – nýbrž toliko hru technikou legato.

*Zrcadlení* není skladbou ryze deterministickou – především už její tónový materiál byl vybrán na základě mého vlastního vkusu (modus – e, fis, g, a, h, cis, d) a následně transponován; zároveň i jedna vnitřní část (viz obrázek č. 19) je oproti všem ostatním tvořena na základě momentálních rytmických i harmonických nápadů. Oproti celému zbytku skladby jen zde můžeme nalézt souzvuky, které jsou vytvořeny jinak než jako pedálem zadržené jednotlivé tóny, tedy souzvuky několika tónů naráz. Toto vzniklo na základě momentálního nápadu a opodstatnění pro tento přístup bych z pozice deterministického pohledu jen stěží obhájil. Nicméně jsem tuto část ve skladbě ponechal.

Výchozí tónový materiál představují diatonické mody. Tyto tóny jsem vybral na základě určité souzvukové měkkosti, kterou jsem považoval za vhodnou ke quasi meditativnímu charakteru kompozice. Jak již bylo řečeno, výběr tónů představuje modus – e, fis, g, a, h, cis, d – který je následně čtyřikrát transponován o velkou sekundu níž, vyjma poslední čtvrté transpozice (viz obrázek č. 20).



**Obrázek č. 19**

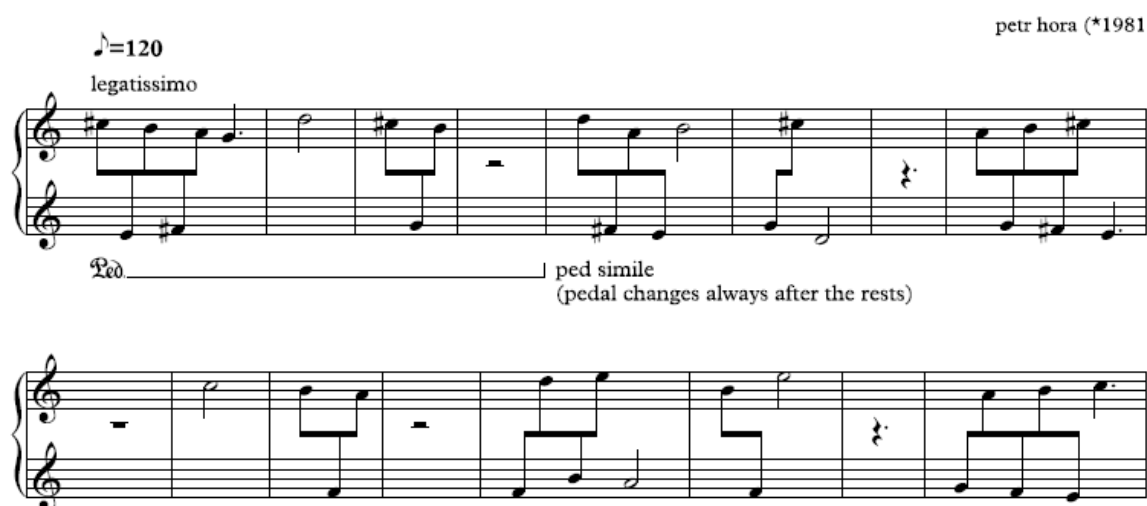


**Obrázek č. 20**

Tento tónový materiál je používán stále dokola v průběhu celé skladby v tomto pořadí (viz obrázek č. 20), tedy od tónu e prvního modu dál přes všechny čtyři transpozice, jen v jednom případě je postupováno opačně.

Pohyb je daný osminovými notami, které představují nejkratší rytmickou hodnotou ve skladbě. Každý oddíl je definován využitím všech transpozic, respektive úkolem, nebo lépe řečeno způsobem zpracování daného oddílu. Tato zpracování jsou různá, ať už se jedná o použití základních skladebných technik, jako jsou inverze, rak, raččí inverze, nebo záměnu pořadí jednotlivých tónů vzorové fráze v rámci daného modu.

Vzorovou frází je zde myšleno úvodních devět taktů (viz obrázek č. 21).



**Obrázek č. 21**

Vzorová fráze byla koncipována jako melodicko-rytmicky uspořádaný sled tónů daného modu včetně pomlky. Z těchto devíti taktů byla vytvořena celá skladba pomocí permutací, obměn, inverzí a dalších skladebných technik. Hned na prvním obrázku z této skladby (obrázek č.21) je patrné, že první transpozice, jež začíná na druhém řádku tónem c2, představuje z hlediska rytmu přesně opsanou melodii (nebo kromě již zmiňované části, kde jsou hrané vícezvuky, je vlastně celá skladba jedna dlouhá melodie) prvních devíti taktů, ovšem započatou v taktu druhém půlovou notou.

Forma skladby nebyla předem naplánována – řekněme, že v této skladbě jsem si stanovil dva podstatné úkoly. Jedním, jak bylo výše řečeno, bylo napsat skladbu tichou bez větších kontrastů, zatímco druhý úkol se týkal použitého tónového materiálu – pokusil jsem se tak říkajíc „zbavit odpovědnosti“ za vývoj harmonie během kompozice, čehož jsem dosáhl právě tím, že každá z následujících částí byla předdefinována tou předchozí. Modifikace jsem určoval během kompozice, tedy byla zde velká volnost ve výběru zpracování, v tomto smyslu se tedy jedná



o přístup méně deterministický. Nicméně následně zvolená technika úpravy neboli modifikace předešlé části byla důsledně dodržena. Forma je tedy jaksi evoluční ve smyslu vyčerpávání různých modifikací jednotlivých dílů. Jsou to v podstatě bloky hudby, které vnitřně spojují dva základní principy, a to střídání modu a jeho čtyř transpozic a dále použití modifikací, jež se za sebou vrství.

Způsob psaní klavírního partu místy neodpovídá tradičnímu nebo lépe řečeno obvyklému zápisu klavírní tvorby. Tóny jsou za sebou kladeny ve většině případů tak, že se levá ruka s pravou pravidelně střídají. Tímto prvkem mého přístupu jsem chtěl narušit naučené a lety ozkoušené způsoby psaní, jež klavírista-skladatel obvykle používá. Ať už je to mnoho technik velkého romantického klavírního zvuku, nebo běhy virtuózního rázu, či způsob řekněme spíše perkusivní. Zde je jedinou technikou hry na klavír postupné kladení tónů v minimální dynamice a pod pedálem. Trvání pedálu je určeno na začátku skladby a to tak, že pedál je držen vždy do chvíle, než přijde pomlka – se začátkem nové fráze je pak vždy vyměněn.

Interpretačně je skladba velice obtížná na koncentraci, neboť je velmi těžké udržet pomalé tempo a vlastně i stejnou (a především velice nízkou) dynamiku po celou dobu trvání skladby, zejména pak v místech kde se objevují velké skoky mezi rejstříky. Její název je částečně názvem poetickým a částečně vypovídá o technikách použitých ve skladbě. Aspekt poetický odkazuje na čínskou poezii, která je obvykle klidná a meditativní, zatímco člověk s kořeny v evropském kulturním prostředí je zvyklý spíše na dramatickост. Technika kladení jednotlivých tónů na klaviatuře by tak mohla být vnímána jako jakési napodobení asijských bojových umění, přesněji jejich nácviku v pomalém a klidném tempu, ovšem s absolutní vážností.

Úkoly vytyčené ve skladbě se mi alespoň částečně podařilo naplnit a především při následném nastudování a provedení, kterého jsem se sám zhostil, jsem docenil pečlivost nebo lépe řečeno důslednost, s jakou jsem skladbu psal. Byla to pro mě vůbec první skladba, kterou jsem psal v takto nízké dynamice a vzhledem k trvání, které zabere zhruba dvanáct minut, jsem ji pro sebe vnímal jako zásadní a až heroický úkol.

Závěrem bych chtěl dodat, že oním deterministickým úkolem, jež bylo vytvoření skladby, při jejímž komponování byly dány striktní pokyny a pravidla, které byly

následně dodrženy, jsem si toto rozhodnutí sám zpětně obhájil: zkusit psát zcela jiným způsobem, než jsem byl do té doby zvyklý, tedy s cílem obohatit moje hudební myšlení, narušit automatismy nasbírané za dobu mých předchozích skladatelských pokusů a především objevit nové cesty, jak přistupovat ke skladbě jako celku – v tomto případě se jednalo o vytvoření koncepce, nebo jakéhosi kodexu, který samotnému skládání předchází.

## **b) Concerto Grosso**

Skladba *Concerto Grosso* je v mé dosavadní práci (tedy myšleno za poslední necelé tři roky, jež jsem se takto pokoušel psát) asi nejdeterminističtější kompozicí (spolu se skladbou *A Plan*, kterou jsem psal záhy po *Zrcadlení*, tudíž je starší). Úmyslem bylo vytvořit koncertantní skladbu pro více sólistů a komorní soubor, která už ovšem původně neměla být tolik deterministická. Brzy jsem ale od tohoto kroku (tedy psát již intuitivněji) upustil a napsal v podstatě nejdeterminističtější skladbu tohoto mého období.

Pro příklady z mých kompozic jsem záměrně vybral skladby *Zrcadlení* a *Concerto Grosso*, neboť toto mé období rámuje. Tak jako *Zrcadlení*, je skladbou, jíž tento proces započal, tak skladbou *Concerto Grosso*, zřejmě skončil. V této kompozici jsem ze svého pohledu vyčerpал potřebu psát takovýmto způsobem, a nejen to, po dopsání *Concerta* jsem devět měsíců nic nenapsal a z toho důvodu i později přehodnotil přístup ke kompozici (o čemž budou pojednávat poslední dvě kapitoly).

*Concerto Grosso* vznikalo pracně, zdlouhavě. Jako zárodek pro mnoho deterministických technik, které zde používám, jsem vytvořil melodický úryvek (úmyslně neříkám motiv, i když jej ve skladbě cituji v mnoha podobách, neboť s ním není pracováno tak, jak známe z praxe motivické práce), z něhož jsou odvozovány jednotlivé parametry pro většinu aspektů kompozice. Tento úryvek tvoří pět různých tónů, které určily jakési „fundamentální“ tóny tabulky, z níž jsem stvořil tónové řady, které ve skladbě používám. Úryvek má tedy pět různých tónů a také pět různých notových délek (viz obrázek č. 22). Tento melodický úryvek byl, stejně jako u skladby *Zrcadlení*, vybrán na základě mého

vlastního vkusu, momentálního nápadu, který jsem si zanalyzoval a přepsal do not. Následně jsem z něj nejdříve vytvořil číselné parametry, které jsou definovány čísly 6 2 1 3 8.



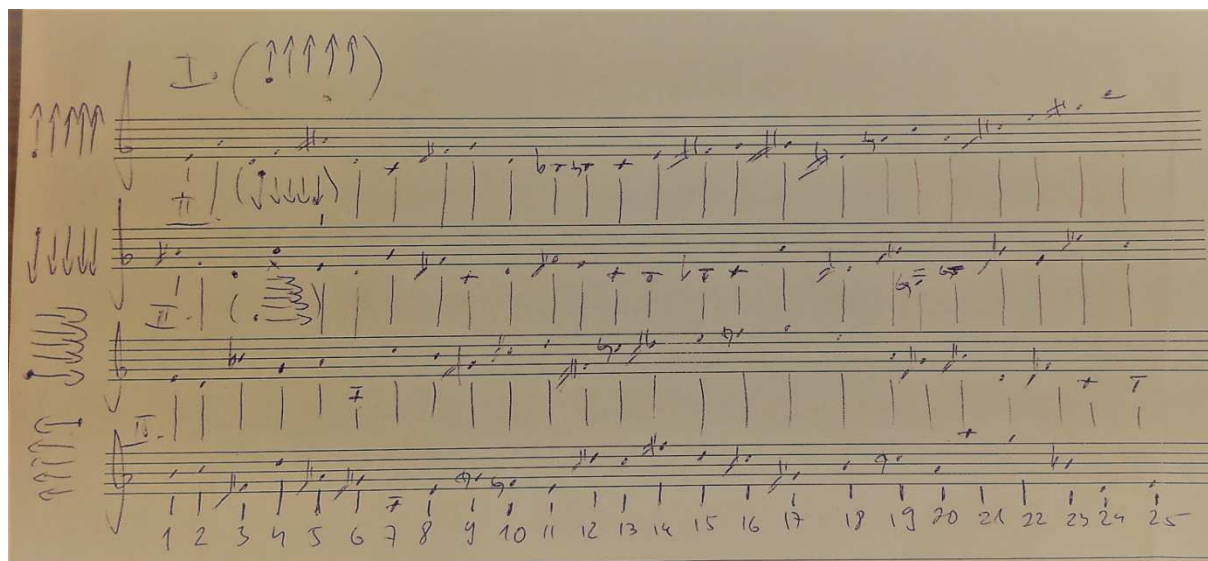
**Obrázek č. 22**

Tato čísla odpovídají počtu šestnáctinových hodnot v jednotlivých délkách notových hodnot výše zmíněného úryvku. Názvy jednotlivých částí jsou stejné jako čísla, tedy 6 2 1 3 8. Tato čísla dále určují i relativní proporce jednotlivých částí. Tedy nejdelší je část poslední, definována číslem 8, zatímco nejkratší je část třetí, definována číslem 1. Dále jsou těmito čísly definovány také délky jednotlivých tónů v partech ripiena (tzv. tělo orchestru – neboli část tutti, podle terminologie staré hudby, respektive u Concerta Grossa – dělíme na concertino – sóla a ripieno – orchestr), ne vždy ale důsledně. V celé skladbě je ripieno děleno na pásmo basových nástrojů (fagot, trombon, kontrabas) a na pásmo vyšších nástrojů (lesní roh, trubka, basklarinet, viola, hoboje a flétna), takže s concertinem máme tři hudební pásma, které, ač jejich vývoj je do jisté míry samostatný, spolu vždy mají společný tónový terén definovaný jednotlivými použitými tónovými řadami. Tyto řady jsou definovány také výchozím melodickým úryvkem (viz obrázek č. 22). Řady byly tvořeny pomocí pětihlasé tabulky, kdy „fundament“ odpovídal danému tónu úryvku a nad ním byly pomocí různých intervalů (volených dle mého vlastního vkusu – tedy příklad intuitivního přístupu) vytvořeny další čtyři hlasy. Při volbě těchto intervalů jsem přihlížel k tomu, aby paleta použitých intervalů a budoucích řad byla variabilní a obsáhla celou dvanáctitónovou řadu. Nebyl jsem v tomto zcela důsledný, takže je zde samozřejmě preference některých tónů. Tabulka byla tedy definována pěti řadami a pěti sloupci (viz obrázek č. 23). Z této tabulky jsem následně vytvořil čtyři řady po pětadvaceti tónech čtyřmi způsoby, které jsou znázorněny na obrázku č. 24. Z těchto řad jsem tedy tvořil jakési paterny, které byly

prezentovány především v concertinu, zatímco ripieno mělo úlohu doplňující nebo do jisté míry (především pak v některých částech) kontrapunktickou. Jinak jsem se snažil vytvořit spíše organický celek, jehož průběh bude srozumitelný a výrazově jednotný.



**Obrázek č. 23**



**Obrázek č. 24**

Jak jsem již výše napsal, vše podstatné se odvíjelo od řady čísel (6 2 1 3 8), které udávaly jak makrostrukturu, tak mikrostrukturu. Forma byla udána těmito čísly co do počtu minut na část, což se ve skutečnosti podařilo udržet spíše poměrně než exaktně, nicméně to nepovažuji za kaz. Co bylo v praxi, především pak při zkouškách velice matoucí, bylo pojmenování jednotlivých částí čísly. Zde bych asi příště postupoval jinak a tento vnitřní kodex si nechal pro sebe jako skladatele a hráčům či publiku ponechal označení čitelnější. Přesto i tato praktická nekomfortnost pro mne byla podstatná, neboť poukazovala na důležitost záměru a způsobu práce.

Během komponování, přesněji řečeno během procesu zápisu hudby (neboť mnohé bylo přednastaveno – čili determinováno) jsem činil určitá rozhodnutí, která nebyla zcela v souladu s koncepcí skladby. Nicméně toto vše byl zřejmý pokus nebo jakási vnitřní potřeba svobody, nebo ještě lépe řečeno jakási potřeba obejít pravidlo, která mne nutila dělat tyto výjimky či snad až prohřešky proti pravidlům, koncepci, přístupu, jež jsem si stanovil.

Forma skladby se skládá z pěti dílů, je tvořena proporčně podle čísel daných v rámci melodického úryvku. Délka jednotlivých vět by měla více méně odpovídat počtu minut určených čísly 6 2 1 3 8. Pokud ne přesně, tak alespoň více či méně přibližně a především proporčně poměrně k těmto daným časovým hodnotám.

Skladba *Concerto Grosso* měla původně být již jakýmsi přechodným dílem směrem k návratu nebo syntéze tvorby na pomezí intuitivního a deterministického přístupu, nicméně se dle mého soudu na výše uvedené pomyslné stupnici přiklonila mnohem více k pólu tvorby deterministické. Z tohoto pohledu tedy skladba nesplnila svůj úkol, nýbrž udělala jakousi tečku za mým deterministickým přístupem ke kompozici. Beru ji jakožto poslední dílek skládačky, jež měla být dokončena. Provedení skladby pro mne osobně dokázalo, že ne vše, co je radostné nebo naplňující při procesu tvorby, je posléze stejně hodnotné pro posluchače jako pro skladatele a jeho cestu. Za samotným rozhodnutím a všemi skladbami tohoto období si ale přesto rozhodně stojím, neboť naznačená cesta byla pro mne velmi důležitá a s odstupem ji shledávám jako velice podstatnou pro své další tvůrčí uvažování.

## 5. Vliv deterministického přístupu na skladatelovo myšlení

### (jak se vyvíjel můj přístup ke komponování)

Když jsem před několika lety zakončoval svá studia na konzervatoři, připsal jsem na pozvánku motto: „Kde kdo má potřebu tvořit, málokdo pozná, zda-li je to nutné“. Toto motto jsem si dosud nezodpověděl, tedy jestli já sám bych měl, či neměl tvořit. Každopádně však toto motto vysvětluje můj kritický postoj k vlastní tvorbě, ale je i narážkou na tvorbu ostatních coby jakási výzva k zamyšlení nad uchopením svého skladatelského přístupu a jeho obhájení (je-li ovšem vůbec potřeba mít k tvoření argumenty, spíše se kloním k názoru, že ne). Do té doby jsem nijak obzvlášť nebádal, kde se berou nápady ve skladatelově hlavě. Myslel jsem si, že vznikají díky vlohám, jež má jedinec dané shůry nebo řekněme geneticky dané, respektive že se nechává ovlivňovat tou hudbou, kterou považuje za dobrou, inspirativní. Nerad bych se dotýkal podstaty tvorby nebo důvodu, díky němuž lidé mají potřebu tvořit nové nebo lépe řečeno osobní umělecké výpovědi, nicméně pokusím se alespoň já sám prozkoumat svoje vlastní důvody. V posledních letech jsem se těmito tématy začal více zabírat, neboť jsem si sám řešil samotnou potřebu či míru motivace k psaní své hudby. Přesně před rokem na tvůrčí skladatelské dílně v Poněšicích (kteroužto pořádá nyní již druhým rokem katedra skladby HAMU) jsem se při prezentaci své skladby *Concerto Grosso* nešikovně zamotal do pojmů, které se zde, v této práci, snažím vysvětlit, popsat, obhájit. Snažil jsem se spatra pojmenovat onu polaritu, jíž se tato práce zabývá, ale nepromyšlenost a i jistá zbrkllost v mém vysvětlení mne vedly k neúspěchu. Nicméně byl tak položen jistý stavební kámen k tématu této práce a pro mne zásadnímu tématu, které nyní řeším. Cílem tohoto snažení je samozřejmě pokus o jakousi pravdivost vlastní umělecké výpovědi nebo snad i touha být v tvorbě nebo alespoň v přístupu k ní originální, pakliže-li se vůbec dá o něčem takovém stále po tolika staletích vývoje hudební historie usilovat.

Dospěl jsem k bodu, kdy jsem začal mít potřebu si stanovovat určité překážky, které mě donutí psát konzistentněji, mantinely, které mi pomohou udržet

pozornost u podstaty dané kompozice a zamezí tak přebytným informacím, jež skladbu rozměňují a tak oslabují. Vybral jsem si tyto způsoby právě proto, abych narušil vzorce, které mám zautomatizované a naučené poslechem skladeb, které pro mě byly v určitých obdobích důležité. Jako příklad bych mohl uvést dětství, období, které zcela jistě máme již ve vzpomínkách zkreslené, třebaže toto by byla otázka spíše pro obor psychologie, možná neurologie nebo zcela jiné nebo podobné odvětví duševní hygieny či medicíny. V dětství mě hudebně mohla formovat hudba z pohádek a filmů, které jsem viděl, nebo písničky, které mi zpívali rodiče (v mém případě matka) na dobrou noc. Dále například i hudba, kterou poslouchali rodiče. Toto může působit triviálně či „pseudo-sentimentálně“, ovšem s každým dalším rokem je mi více a více jasné, že vše, co slyším (respektive prožiji), mne formuje, usazuje se ve mně, ať už to chci, nebo nechci. A právě těmto otázkám přiřkládám velkou důležitost, neboť přímo souvisí s přilnavostí naší pozornosti k velmi kvalitativně různorodým vlivům. Dětství je období, které si pamatuji zřejmě jinak než období dospělosti – emoční vzorce a zápisy, které nelze vymazat, mohou a u mne zcela určitě jsou velice zásadní. Mnohé z hudby, kterou si pouštěli moji rodiče z kotoučového magnetofonu, gramofonu a později cd nosičů, by zcela jistě bylo pro mne bez zkušenosti s poslechem v dětství nevábivé, nudné či komické. Nicméně jsem si ke každému z těchto interpretů (tedy i stylu hudby) vytvořil určitou vazbu a tím, jak stárnu a zároveň se hudebně vzdělávám, tak jsem se stal k většině hudebním projevům tolerantnější a shovívavější. Hudební melodicko-rytmické a metrické prvky se prolínají napříč hudebními styly i formami a v zásadě, nehledě na kvalitu a typ hudby, se prolínají, překrývají – pokud jim dáme šanci. Za celý život se ve mě takto usadilo obrovské množství hudby, přičemž některé z těchto nánosů bych raději znovu nezažíval a jiné naopak třeba vítám. Tak jako tak jsou již mojí součástí, ať chci nebo nechci (tady bych rád dodal, že to opravdu nemohu ovlivnit a jsem s tím smířen). Zcela jistě by tyto nánosy mohly být do značné míry redukovány nějakou formou hloubkové meditace, ale je otázkou, zda-li je to (obzvláště u hudebníka) žádoucí, protože zkušenost s jakýmkoliv hudebním výsledkem, projevem se zcela jistě dá vždy ocenit, zúročit – přinejmenším pak z analytického pohledu. Hluboce mne mnohdy emočně zasahuje hudba, o níž jako pozorovatel-analytik nemám valné mínění a to jen proto, že se zkušenost s touto skladbou (konkrétně mám na mysli například určitou popovou píseň) váže ke konkrétnímu období v mém životě, které mne

nějak zasáhlo, ať už se jednalo o období šťastné či nešťastné nebo snad i apatické. A právě tyto skladby, písně a interpreti, jež se pojí s určitým obdobím v mém životě, mne chtě-nechtě formovaly. Různost kvality těchto skladeb (kterou samozřejmě posuzuji absolutně subjektivně) je „objektivně“ vzato někdy až extrémně vzdálená, komická. Jako příklad možného kontrastu bych mohl uvést např. píseň Johnnynho Cashe "Ring of Fire", kterou jsem slýchal jako dítě v autě z kazety, kterou pouštěl otec, třeba vedle Janáčkovy Sinfoniety, kterou jsem poznal až jako dvacetiletý. Anebo třeba "Careless Whisper" George Michaela, kterou jsem slýchal na táborových diskotékách, vedle skladby "Uncle Meat" Franka Zappy, kterou jsem poznal opět jako již plnoletý. Takto bych mohl pokračovat dál, a ještě do daleko větších kontrastů. V tomto výčtu by zcela jistě bylo mnoho skladeb, které bych označil za velmi laciné, fádní a plné kliše, charakteristických pro léta osmdesátá a devadesátá minulého století, což byla doba mého dětství a dospívání. A přesto i ty skladby, které bych kvalitativně odsoudil a analyticky dokázal proč, mne přese všechno dostávají do situace, kdy musím říct „ano, je to skvělá píseň“ a přitom vím, že tomu tak z pohledu analytika a skladatele není.

V určité fázi svých skladatelských začátků, pokusů, jsem došel k bodu, ve kterém jsem si uvědomil, že takzvané nápady, které ke mě chodí „shůry“, jsou vlastně jen transformací mnou naposlouchané hudby. A to včetně hudby, kterou jsem v ten moment považoval za stěžejní, kvalitní nebo podstatnou, tak i hudby, která mne v tu chvíli až obtěžovala, jako jakýsi zlovyk, nebo dokonce až jako jakýsi tik. Takto bychom se dostali až k fenoménu „brain worms“.<sup>10</sup>

Několikrát jsem v této práci použil termín zažité vzorce. Mínil jsem tím hudební projevy, které jsou zřejmě podle jakýchsi přírodních zákonitostí brány za dobře fungující a ano, ony dobře fungují. Jak laik, tak profesionální hudebník vám upřímně řekne – ano, toto dobře funguje, toto je dobrá píseň. Pak jsou zde profesionální zvyky, nebo lépe řečeno jakési náležitosti. Myslím jimi především jistou akurátnost v přístupu ke kompozici, více-méně tradičnosti. Na jedné straně docela konkrétně můžeme mluvit třeba o správném vedení hlasů, což nemusí

---

<sup>10</sup> „Brain worms“ – jsou tzv. mozgoví červi, jež jsou v populární hudbě (a možná nejen v ní) podstatným prvkem a často možná i cílem, který nás může dovádět až k šílenství svojí neúprosností a neutuchající repetitivností.



nutně souviset s vokální respektive instrumentální polyfonií G.P. Palestriny respektive J.S. Bacha, nýbrž kvalitou vycházející z práce jakéhokoliv již uznaného mistra hudební historie, z nichž můžeme jmenovat třeba C. Debussyho, P. I. Čajkovského anebo třeba K. Pendereckého (jmenuji zcela volně, aniž bych kladl důraz na vedení hlasů ve skladbách třeba práce Debussyho), z českých mistrů třeba A. Dvořáka, B. Martinů nebo M. Kabeláče; dále to může být třeba také vyvážená tektonika a pevně vystavěná forma hodná B. Smetany či J. Brahmsa. Na straně druhé bychom mohli mluvit o vzorcích, které nevycházejí z poučené a analytické zkušenosti s poslechem a četbou partitur starých (více či méně) mistrů, nýbrž jen z pouhého a kolikrát neúmyslného poslechu. Neúmyslný poslech, to je výraz, který zní trochu nešikovně, ovšem je velmi skutečný a aktuální. Za neúmyslný poslech, či možná lépe náslech, považuji hudbu která hraje z rádií, kterou si pouští soused a já jsem (pokud si nepustím hudbu hlasitěji nebo nenasadím sluchátka) nucen ji poslouchat. Je to hudba, kterou si pouští nadřizený v práci a já ji tedy neúmyslně naposlouchávám, analyzuji, po malých ale jistých krůčcích si ji i oblíbím, protože i ta nejprotivnější písnička mi po jisté době takzvaně „sedne“ a něco si na ní najdu. Toto vnímám jako jistý kompromis – je to stejné jak v úsloví, které říká, že nad nepřítelem nejlépe zvítězíme tak, že si z něj učiníme přítele.

Je mnoho a mnoho dalších příkladů vzorců, do kterých jsem více či méně dobrovolně svazován ať už vlastní pílí a snahou dosáhnout ve tvorbě určité kvality, nebo více méně náhodou či okolnostmi jako při Zmíněném neúmyslném náslechu. Je dost dobře možné, že tyto myšlenky nemohou být brány obecně v tom smyslu, že by platily pro všechny tak, jak se to děje u mě, nicméně si myslím, že do jisté míry toto prožívá (ať už s takovouto pozorností nebo jinou, menší) většina hudebníků.

V mých úplně prvních kompozičních pokusech jsem pracoval velmi spontánně a zapisoval jsem hudbu tak, jak mne napadala a možná i trochu tak, jak mne nenapadala, neboť jsem v některých případech neuměl dobře rozpoznat charakter pulsu či rytmu hudebních nápadů, které se mi honily hlavou, nicméně psal jsem. S přibývajícimi zkušenostmi jsem si uvědomoval, jak hudba, kterou píši, vždy připomíná již nějakou hudbu mě známou nebo alespoň povědomou. V těchto chvílích jsem začal uvažovat o tom, jak zabránit této podobnosti, pocitu, že jsem opsal ať už vědomě či nevědomě nějakou známou hudbu. Zde bych

parafrázoval výrok mě velice blízkého umělce Davida Bowieho, jehož dílo mne zásadně ovlivnilo, a to, že on sám sebe nepovažuje za nějakého původního myslitele, ale svou práci pojímá jako určitou syntézu, kde spojuje věci a témata, která mu přijdou dobrá, silná nebo vytvářejí další zajímavé spojení. Když jsem tento jeho výrok slyšel v rozhovoru poprvé, bylo to pro mne velké zklamání, protože to na mě působilo tak, že se přiznává k určitému plagiátorství, nebo čemukoliv, co pro mne zásadně shazuje jeho význam. Později mi ale došlo, že jeho výrok byl důsledkem toho, že se třeba možná sám zaobíral myšlenkou, že nic nemůže již být originál, a tato cesta mu připadala jako nejlepší způsob, jak se vyrovnat s hudební historií. Ovšem jak to Bowie myslel, si mohu jen domýšlet. V onom bodě, kdy jsem začal mít problém s rozpoznáváním mnou oblíbené anebo i neoblíbené hudby v mých skladbách, pro mě začalo být nutné nějak reagovat a pokusit se zabránit těmto automatismům v psaní a nánosům slyšeného. Jistým opěrným bodem pro mne byl v určitou chvíli objev skladatelů spektrální hudby (jmenovitě G. Grisey, T. Murail a několika dalších autorů tohoto směru v jeho začátcích), neboť jejich hudba se od ostatní hudby velice lišila a to především zvukem, který nepřipomínal nic z hudební tvorby, kterou jsem do té doby znal. Záhy jsem zkoušel ve skladbách napodobit tento zvuk, ale tím jsem si v zásadě odporoval, neboť jsem vlastně chtěl přijmout zvuk těchto skladeb do své tvorby. Vzhledem k tomu, že jsem netušil, že tvorba těchto autorů se opírala o práci s exaktním daty z oblasti akustiky, psychoakustiky apod., zatímco já se pokoušel o dosažení podobného zvuku bez jakékoliv znalosti v této oblasti, mé kompoziční pokusy nebyly moc zdařilé. Později, když jsem se o tvorbě těchto skladatelů dověděl více, jsem již takto psát nechtěl, neboť využití celé oné mašinerie se mi v té době přičilo. Psal jsem tedy stále více či méně ale spíše více intuitivním přístupem, nicméně velmi záhy jsem se dostal do slepé uličky. Cítil jsem, že mám dvě možnosti. Ta první – být vědcem, který nahrává zvuky a analyzuje jejich složení a s tímto pak dále pracuje a propočítává možnosti, nicméně to vše mi přišlo příliš pracné a jaksi bez poezie tužky a notového papíru. Ta druhá možnost byla psát jednoduše řečeno dál tak, jak mne hudba napadá. Ano, jsou to velice zjednodušená vysvětlení, nicméně takto jsem to v té době skutečně pociťoval a nakonec s rozhodnutím, že nechci být vědec, se přiklonil k variantě psát způsobem jakési zapisované improvizace. Díky nedostatku sebekritiky a hlubší reflexe však vznikala hudba, která byla do jisté míry nápaditá, ale obvykle trpěla nevyvážeností formy a spoustou jiných nedostatků,

a která s jiným přístupem ke kompozici nebo k její přípravě mohla být s velkou pravděpodobností kvalitnější.

S odstupem času vím, že jsem potřeboval projít určitou obměnou přístupu ke kompozici a tvorbě vůbec, která se právě týkala detailnější přípravy a promyšlení koncepce, neboť jsem v jistém bodě jaksi kompozičně ustrnul právě z důvodu určité lenosti a nechuti ke zkoušení nových způsobů kompozice, dostal jsem se do situace, že jsem již neměl motivaci psát a přestal studovat. Po třech letech jsem se ke studiím vrátil a začal psát zcela jinak. Před každou skladbou následovala určitá doba promyšlení koncepce nebo úkolu, jaký má skladba představovat respektive řešit. Bylo pro mne daleko důležitější samotné hledání způsobu přemýšlení o nové skladbě než vlastní psaní. Vždy jsem si stanovil určité úkoly (jako třeba u výše popsaných skladeb *Zrcadlení* a *Concerto Grosso*) a ty pak více či méně dodržel. Ovšem pravidlem bylo, že první byl vytvořen jakýsi plán, koncepce a až poté započalo samotné komponování. Tento způsob mne po dva roky naprosto naplňoval a myslel jsem si, že toto je cesta, jak se vyrovnat s problematikou zažitých hudebních vzorců a automatismů, které jsem chtěl ze svého komponování vyloučit. Ovšem po dopsání skladby *Concerto Grosso* jsem několik měsíců nebyl schopný napsat ani notu, neboť jsem opět do jisté míry ztrácel motivaci, nicméně tentokrát nikoliv takovým způsobem, že bych hodlal opět skončit svá studia, respektive vůbec cestu skladatele. Pro tentokrát jsem se rozhodl jinak. Prostě jsem slevil z hodnot, které jsem poslední dva roky vyznával. Uhnul jsem zpátky směrem k přístupu, který zde byl označován jako přístup intuitivní. A tak se zrodila moje bakalářská skladba pro housle a orchestr *A Day in a Mess*. Celé toto pojednání zmiňuje dětství a jiná období v životě, kdy mne formovala veškerá hudba, kterou jsem v daném období slyšel (nikoliv jen ta, kterou jsem považoval za dobrou) – a pokud mi neimponovala, tak se ve mně stejně usazovala. Toto jsou pro mne velice důležitá fakta, nicméně jejich nezměřitelnost či dokonce neprokazatelnost je může rozmělnovat, zlehčovat. Víím, že v této chvíli se chci ubírat cestou, která nebude zcela jednoznačně specifikovaná, zároveň si uvědomuji, že v situaci, kdy není snadné komponovat nebo jakkoliv tvořit, je vždy třeba zkoušet dál hledat způsoby, které by mohly na této cestě pomoci.

## 6. Syntéza přístupu deterministického a intuitivního

### (závěr)

Tato práce je ve své podstatě osobní polemikou o přístupu ke skládání, kde hraje největší roli ona pomyslná osa mezi přístupem intuitivním a deterministickým. Ve výsledku je tato osa spíše kruhem, ba možná ještě jiným tvarem, soustavou kruhů, které se prolínají a mají daleko více možností, než jen se přiklonit k tvorbě spontánní či promyšlené, pakliže použijeme homonyma. Pro mne osobně stojí na jedné straně spontánní improvizace, která nebyla, ale především by neměla být promyšlena, aby dostala svému označení a cíli, a na druhé straně pečlivě promyšlená struktura, jejíž atributy byly podrobeny přísné a důsledné reflexi, případným výpočtům a důmyslnosti v přípravě samotné kompozice. Na první pohled by tyto dva póly mohly být dostačujícím a svébytným poměrem, který jasně vymezuje možný pohled na tvorbu hudby, nicméně při bližším prohledání, které mi tato práce umožnila, zjišťuji, že lze nahlížet na tento poměr nikoliv jen dvou-pólově, ovšem mnoha-pólově. Vždyť i samotná improvizace také sahá do podvědomí, možná do nevědomí, a zcela určitě čerpá z oněch zmiňovaných vzorců hudby, které se usadily v hudebníkově paměti během života. Ba možná naopak v samotné improvizaci (řekněme zrovna třeba ve free jazzu) nejvíce, neboť se hráč uvolní a nechá za sebe trochu hrát své podvědomí, své vzpomínky, a improvizací změněnou psychikou spousty hudebních tvarů a myšlenek, které se derou ven a pod dojmem spontánnosti chvíle se tváří jako původní, neotřelé a nápadité.

Pro mne osobně je cestou dál spojení obou zde popsaných přístupů, a nebo ještě lépe řečeno otevřením se všem způsobům, které by mohly pomoci vyjádřit hudebně to, co je právě třeba, pakliže máme potřebu tvořit. Možná bych se uchýlil k výrazu hra, kdy hraní si s myšlenkou, s hudebními parametry nebo přímo různé improvizace a způsoby, které ani nemusíme označovat nějakým jménem, používáme dohromady a to bez nějakých předešlých rozhodnutí.

Na závěr bych rád umístil následující zamyšlení. Tato syntéza nebo řekněme spojení mi vytváří představu určitého specifického koloběhu, který nemá začátku ani konce. Přírodní zákony života, tedy existence samé a jejího zachování jsou jasně předdefinované. Jak odchází fyzický materiál, odchází z živočichů i život,

energie. Je to jako konec hudební fráze. Jakoby vše jedno bylo. Hudba není vlastní jenom nám, lidem. Určité hudební struktury vytvářejí například ptáci, i když jsou to vlastně jen vrozené automatismy, které souvisí s rozmnožením se, nebo třeba varováním hejna před predátorem. Více méně ukotvené tónové výšky ptačího zpěvu a frázování sledů těchto tónů vybízejí k zamyšlení a ke srovnání s lidovými písněmi lidí, kdy člověk se považuje za vynálezce hudby a přitom kolem sebe má nespočet důkazů toho, že hudba tady mohla být ještě před ním. Mně osobně u tvorby udržela hra, hra se sebou samým, kdy jsem si vytvářel pro mne nestandardní podmínky pro psaní a pak zase jsem od tohoto způsobu upouštěl. Možná je to něco jako cirkulace potřeb v mém nitru, která se mění vždy po určitém čase. Hra mne musí bavit, musí mne držet bdělého a v pozornosti, v očekávání, kterého mohu dosáhnout jak koncentrací dovnitř sebe, tedy intuitivním přístupem, tak koncentrací na vnější, přimísené parametry, které mi připraví alternativní prostředky k tvorbě.

Samým závěrem této práce se pokusím odpovědět na motto, které jsem kdysi sám pro sebe vyslovil: „*Kdekdo má potřebu tvořit, málokdo pozná, zda-li je to nutné*“. Osobně považuji za důležité být při tvorbě v neustálém pohybu, pokud jsem v pohybu a dělám správná rozhodnutí, která mě posouvají vpřed, kdy cílem je tvořit s chutí, pak si sám pro sebe odpovídám – ano, toto je nutné. Pakliže setrvávám déle na jednom místě, těžko se vracím zpátky do produktivního stavu, za nějž považuji tu kondici, kdy tvořím, protože jsem zvědavý na výsledek a nechci přestat především proto, abych neztratil nit nebo motivaci. Takže ve chvíli, kdy nemám potřebný pohyb a potřebnou zvědavost, tak říkám – ne, není to nutné. Zkrátka nutné je to pro mne vždy, kdy se cítím ohrožen vědomím, že se nedozvím něco, co jsem měl šanci zjistit, prožít. Protože pro mne je to s tvorbou podobné jako se čtením knih, s každou skladbou prožiji příběh hledání, jistého naplnění (respektive zklamání, které ale může být jaksi očištné).

Zde se opět díky názvu kapitoly dostáváme ke slovu syntéza, kterou označil David Bowie jako způsob své práce. Jako rezultat své práce chápu rovněž jistou syntézu. Syntézu, jako postoj k různým přístupům kompozice, ať už se na mojí pomyslné ose, či v kruhu s různými póly, respektive body, pohybujeme kdekoliv. Především je tedy nutné být v pohybu. Alespoň pro mne, neboť tato práce je polemikou nad mými kompozičními zkušenostmi, za účelem shrnutí několika let studia hudební kompozice s jeho nemalými výkyvy.

## 7. Bibliografie

AGOSTINHO, Gilberto. *Generování akustické hudby pomocí algoritmických postupů*. Praha, 2014. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, hudební a taneční fakulta. Katedra skladby.

BRINDLE, Reginald Smith, 1987. *The New Music. The Avant-garde since 1945*. Second Edition. Oxford University Press Inc., New York. ISBN 0-19-315468-4.

SACKS, Oliver, 2007, *Musicophilia*. Vintage Books, New York, 2008. ISBN 978-80-7438-132-4

HUXLEY, Aldous. *Raněný slepotou*, Melantrich, Praha, 1970.

KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1981.

BOULEZ, Pierre. *Structures I a*. Universal Edition, London 1955.