

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Violoncello

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**TVORBA JANA KLUSÁKA A MARKA KOPELANTA**

**PROJEV AVANTGARDY V ČESKÉ HUDBĚ V LETECH 1970–1979**

**Jan Nečaský**

Vedoucí práce: odb. as. Michal Kaňka

Oponent práce: prof. Miroslav Petráš

Datum obhajoby: 7. 6. 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Musical Art

Cello

**BACHELOR'S THESIS**

**WORKS OF JAN KLUSÁK AND MAREK KOPELENT**

**AVANT-GARDE IN THE CZECH MUSIC IN 1970–1979**

**Jan Nečaský**

Thesis advisor: odb. as. Michal Kaňka

Examiner: prof. Miroslav Petráš

Date of thesis defense: 7. 6. 2017

Academic title granted: BcA.

Prague, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

<p style="text-align: center;"><b>TVORBA JANA KLUSÁKA A MARKA KOPELENTA PROJEV AVANTGARDY V ČESKÉ HUDBĚ V LETECH 1970–1979</b></p>
--

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

Praha, dne 29. 4. 2017

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.



Děkuji odb. as. Michalu Kaňkovi za vedení v této bakalářské práci. Velký dík také patří prof. Jaromíru Havlíkovi a prof. Vladimíru Tichému za cenné rady v historicko-teoretické hudební oblasti. Nakonec bych rád poděkoval skladatelům Janu Klusákovi a Marku Kopelentovi za poskytnutí cenných rozhovorů, rad a materiálů.

## **Abstrakt**

Bakalářská práce o fenoménu Nové hudby a dvou představitelích Marku Kopelentovi a Janu Klusákovi. Práce je rozdělena na dvě části, část teoreticko-historickou a analytickou. Teoreticko-historická část pojednává o Nové hudbě a hudebním životě obou skladatelů, jejich působení v hudebních tělesech *Musica viva pragensis* (Kopelent) a *Komorní harmonii* (Klusák) o moderních postupech, která skladatele ovlivnila. Tato část je rozdělena na tři kapitoly. První se týká Nové hudbě a charakterizuje ji, další pojednávají o skladatelích. Druhá část bakalářské práce je analytická. Jedná se o rozbor skladeb *Jitřní chvalo zpěv* (1978) Marka Kopelenta a *VII. invence pro orchestr* (1972–73) Jana Klusáka. Práce je napsána s použitím uvedené literatury a na základě osobních rozhovorů s oběma skladateli. V analytické části jsou přiloženy skeny rozebíraných partitur.

Klíčová slova: Klusák, Kopelent, Nová hudba, dodekafonie, serialismus

## **Abstract**

Bachelor work about the New Music phenomenon and two composers, Marek Kopelent and Jan Klusák. The thesis is divided into two parts, theoretical-historical and analytical. The theoretical and historical part deals with the new music and musical life of both composers, their musical activities in ensemble *Musice viva pragensis* (Kopelent) and *Komorní harmonie* (Klusák). Deals with the modern European music that influenced the composers. This section is divided into three chapters. The first concerns New Music and characterizes it, others deal with both composers. The second part of the bachelor thesis is analytical. This is an analysis of the compositions of the *Jitřní chvalozpěv* (1978) by Marek Kopelent and *VII. Invence pro orchestr* (1972–73) by Jan Klusák. The bachelor work is written using this literature and on the basis of personal interviews with both composers. In the analytical section are scanned scores.

Key words: Klusák, Kopelent, New music, twelve-tone technique, serialism

## Obsah

Úvod .....	9
Část historicko-teoretická.....	11
1.1 Nová hudba a její znaky .....	11
1.2 Marek Kopelent .....	13
1.2.1 Studia na HAMU .....	14
1.2.2 Marek Kopelent a ansámbl Musica viva pragensis .....	15
1.2.3 Doba normalizace .....	20
1.3 Jan Klusák – dětství a hudební začátky.....	22
1.3.1 Studia na HAMU .....	22
1.3.2 Jan Klusák a ansámbl Komorní harmonie .....	25
1.3.3 Doba normalizace.....	28
2 Analytická část.....	32
2.1 Marek Kopelent – <i>Jitřní chvalozpěv</i> (1978) .....	32
2.2 Jan Klusák <i>VII. invence pro orchestr</i> (1972–73).....	36
Závěr .....	45
Použité prameny a literatura.....	47



## Úvod

Československá hudební scéna druhé polovina 20. století procházela podobně jako jiné umělecké oblasti překotnými změnami, které z části vycházely ze snah navázat na současnou západní hudbu, z části byly zapříčiněny umělými restriktivními zásahy komunistického režimu. Idea pokroku, režimem tolik zdůrazňovaná, byla paradoxně stavěna na eklecticismu a tradicionalismu. Tento postoj, který v padesátých letech vyzdvihoval romantismus především Bedřicha Smetany a vyžadoval po skladatelích tvořit ve jménu ždanovského socialistického realismu, se s nástupem normalizace let 70. a 80. opět prosadil. Vracet se k „smetanovskému“ romantismu již nebylo možné, tradice nyní směřovala ke klasikům 20. století. Normalizační estetika zrecyklovala pojem „formalismus“ a spojila jej s avantgardními autory hlásícími se k tzv. Nové hudbě. Ždanovské pojetí umění, u nás po roce 1948 promptně přejeté prorežimními kritiky a skladateli, v době normalizace naplno ožilo a komunistická strana stanovila staronové zásady tvorby a národních tradic s cynismem sobě vlastním. V padesátých letech završovaný Šostakovič, Prokofjev, Stravinskij, Honneger, Janáček, Martinů, ti všichni se napříště stali klasiky hodni následování. Znovu tu byl požadavek lidovosti a optimismu, písňová tvorba a hudba s jasným programním sdělením měly být pro skladatele volbou číslo jedna.

Ještě než normalizace udělala definitivní tečku za znovuožívajícím uměním, stihla zde skupina skladatelů vytvořit významné umělecké počiny, které je zařadily po bok důležitých evropských tvůrců. Na přelomu padesátých a šedesátých let se z kulturní izolace dokázala řada skladatelů vymanit. Ačkoli hudební zdroje byly neúplné a také kvůli minulým restrikcím zpožděné, skladatelé je dokázali pozoruhodně vstřebat a syntetizovat ve své tvorbě. K těmto autorům se řadí například Zbyněk Vostřák, Rudolf Komorous, Vladimír Šrámek a skladatelé, kteří jsou předmětem této práce – Jan Klusák a Marek Kopelent. Stejně tak ale i skladatelé starší generace – Miloslav Kabeláč, Jan Rychlík, Luboš Fišer, Jan Kapr či Jarmil Burghauser. V šedesátých letech pak tito skladatelé výrazně obohatili zdejší hudební provenienci jak svou původní tvorbou, tak i novými evropskými hudebními směry a díly, která zde propagovali. Jejich hudbu uváděly soubory (Musica viva Pragensis, Komorní harmonie, Novákovo kvarteto), které se tak alespoň na chvíli mohly stát tělesy

vpravdě evropského formátu.

Tato bakalářská práce se věnuje dvěma z výše jmenovaných skladatelů: Janu Klusákovi a Marku Kopelentovi. V historicko-teoretické části je obecně charakterizována Nová hudba a také nové podněty v hudbě 14. století a přelomu 19. a 20. století, dále pak tvorba Klusáka a Kopelenta a jejich hudební život v komunistickém Československu. Druhá část bakalářské práce je analytická a zabývá se dvěma skladbami: *VII. Invencí pro orchestr (1973)* Jana Klusáka a *Jitřním chvalo zpěvem pro varhany (1978)* Marka Kopelenta.

## 1 Část historicko-teoretická

### 1.1 Nová hudba a její znaky

Nové principy, nová chápání jednotlivých hudebních složek (formy a stavby, harmonie, polyfonie, melodiky, kinetiky, dynamiky a témbu) i samotné pojetí obecného významu hudby se vždy projevovaly v jejím vývoji. Takto lze označit nové poznatky hudby 14. století – *Ars nova*, tj. ucelené formulace pravidel kontrastu s inovacemi vedení hlasů, umožňující větší užití chromatiky, nové vnímání metro-rytmického systému (princip *izorytmie*, binární dělení rytmických hodnot), zdokonalení notace a obecně chápání hudebního projevu jako individuálního myšlení skladatele.<sup>1</sup>

Počátky velkých inovací lze vidět na počátku 20. století, resp. na přelomu století 19. a 20. Nové rysy měla již Wagnerova hudba a pozdní romantismus, kde centrum tóniky ztrácelo svůj význam či bylo záměrně zamlčováno častým uplatňováním alteračního principu, chromaticizací tónového systému a abnormálním množstvím modulačních procesů v daném hudebním úseku. Na tuto krizi klasické tonální harmonie reagovaly např. impresionismus, užívající celotónové útvary, hudba Janáčka, Bartóka, Bohuslava Martinů, která využívala modální principy lidové a církevní hudby, dále nová řešení tradičního symfonismu Šostakoviče a Prokofjeva. Klasickou terciovou stavbu akordů nahrazují akordy kvartové (s kompletní kvartovou stavbou či kombinací s jinými intervaly), např. Skrjabinův *syntetický akord* kombinuje všechny druhy kvarty (C, Fis, B, E, A, D, G).<sup>2</sup> Tonalita byla postupně vytlačována projevy expresionismu Druhé vídeňské školy, stojící na principech dodekafonie, futurismu a bruitismu Varése a Russola. Reakce se týkaly nejen klasického harmonicko-melodického materiálu; nové tendence popíraly, vlastně ani neumožňovaly klasickou motivicko-tematickou práci, přinášely nové druhy instrumentace, uvolnění metroritmizace.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Srov. SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. Brno: Toga, 2001, s. 87–88.

<sup>2</sup> TICHÝ, Vladimír. *Úvod do harmonie 20. století. Harmonicky myslet a slyšet*. Druhé vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 229.

<sup>3</sup> Srov. RYBÁŘ, Jan. *Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století*. Praha: Triga, 2011, s. 9.

Principy vytváření dvanáctitónových řad skladatelů A. Schönberga, A. Berga a především A. Weberna se staly výchozí pro avantgardu padesátých let 20. století, pro kterou je termín Nová hudba oficiálním označením. Tónový materiál skladatelů Druhé vídeňské školy se řídí pravidly dodekafonie, avšak už Webern dovádí seriální techniky Schönberga, týkající se výšky tónu, ještě dál a uplatňuje je v dalších aspektech tvorby tónu – délce, síle, barvě, v složce rytmické a dynamické. Tím se stává zakladatelem *multiserialismu* s totální organizací materiálu. Tzv. *totální serialismus* má však své základy i v hudbě francouzského skladatele Oliviera Messiaena (1908–1992): „[...] aplikoval seriální princip na jiné parametry než na tónovou výšku. [...] (pozn. autora serialismus) pojal číselnou posloupnost jako základní princip uspořádání a rozvíjení hudební struktury, tedy: – posloupnost řady jako vertikály a horizontály, – posloupnost tónů alikvótní řady, – posloupnost dynamických stupňů a artikulačních typů, – posloupnost časových délek.“<sup>4</sup>

Základem pro tvorbu Nové hudby však nebyla pouze dodekafonie. Řada skladatelů se ve svých skladbách soustředila především na témbrovou složku a vytváří vyloženě *témbrovou hudbu* – strukturované, dlouho trvající zvukové plochy.: „[...] výstavba je založena na přesunech, změnách, prolínáních, gradacích a regradacích barevných ploch a plošek.“<sup>5</sup> K autorům píšícím témbrovou hudbu patřili např. Krzysztof Penderecki (nar. 1933) (*Anaklasis, Obětem Hirošimy*) nebo György Ligeti (1923–2006) (*Apparitions, Atmosphères, Requiem, 2. smyčcový kvartet*). Skladatel Iannis Xenakis (1922–2001) zase používal pro svoji kompozici matematické vzorce a vzorce pravděpodobnosti. Ve svých začátcích psal seriální hudbu německý skladatel Karlheinz Stockhausen (1928–2007). Od totálně organizované seriální hudby dospěl přes aleatoriku a témbrovou hudbu k elektronické hudbě a multimediální formě. Jedná se o oblast hudby spojenou s dalšími vjemy optickými a pohybovými, kdy tento celkový obraz a dění převládá nad znějící hudbou samotnou. V celém dění můžou figurovat světelné – barevné projekce, rozklady barevného spektra v syntéze se zvuky, shluky, tóny. Do provedení je

---

<sup>4</sup> HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010, s. 129.

<sup>5</sup> SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. Brno: Togga, 2001, s. 560.

zahrnováno i publikum. Naopak Pierre Boulez (1925–2016), přední osobnost Nové hudby, navázal na Weberna i Schönberga, ovlivnil jej i jeho učitel Olivier Messiaen a Debussy. Po raných dílech totálního serialismu se snažil propojit stěžejní evropské hudební směry 20. století, tedy Druhou vídeňskou školu, impresionismus a právě Messiaena. Do své hudby zahrnoval také prvky indické.<sup>6</sup>

Pro Novou hudbu je příznačný nový způsob instrumentace, charakteristický hojným užíváním bicích nástrojů – začleněním melodických bicí, např. marimby a vibrafonu. Dále se vyznačuje neobvyklými nástrojovými kombinacemi, stavěním menšího počtu smyčců proti velké skupině dechů, kdy úloha vedení sólových linií je často svěřena nástrojům, které tradičně zastávají funkci harmonické výplně.

Již bylo řečeno, že principy dodekafonie a serialismu nepočítají s klasickou motivicky-tematickou prací. Témata této hudby jsou utvářena na základě dvanáctitónové řady, neopakovatelnosti jejích tónů a na klasické práci s řadou (inverze, rak, inverze raka, augmentace, diminuce), její stavbou ve vertikále, lomené dodekafonii nebo v lineární dodekafonii. Svým potlačením tonálního centra nedovolují tematickou práci, založenou na klasickém tonálním členění.

Hudba serialismu pracuje ve své tektonice s nejmenší rytmickou hodnotou, např. jednou dvaatřicetinou – Weberново strukturování rytmu na nejmenší hodnoty, izolovaně umístěné tóny jeho punktualismu stavbu hudby zahušťuje a naopak zředňuje.<sup>7</sup> Stavba je dána také samotnou interpretací skladby, kdy se hráči dává velká volnost a ten tak vytváří celkovou podobu skladby.

## **1.2 Marek Kopelent**

Marek Kopelent se narodil 28. dubna roku 1932 do rodiny ministerského právníka a gymnaziální profesorky češtiny a francouzštiny. Hudební vzdělání získal na pražské hudební fakultě AMU, kde vystudoval obor skladba. Hudební základy však získal soukromě u varhaníka dr. Josefa Kubáně, který Marka

---

<sup>6</sup> Srov. tamtéž s. 567.

<sup>7</sup> HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010, s. 129.

Kopelenta naučil mimo jiné hudební teorii a harmonii. Intelektuální domácí prostředí, v němž Kopelent vyrůstal, poskytlo skladateli další cenné zkušenosti. Rodina kladla veliký důraz na literární vzdělání, Kopelentův otec sám psal verše. Tyto znalosti Kopelent později využil ve vlastním komponování.

### 1.2.1 Studia na HAMU

Padesátá léta znamenala pro Československo omezování nejen lidské, ale i umělecké svobody. V době, kdy západní země podporovaly tvorbu současných skladatelů,<sup>8</sup> v Československu byli uznáváni pouze ti autoři, kteří vyhovovali jedině, oficiální estetice socialistického realismu. Avantgardní a moderní hudba byly považovány za elitářství a jako projev nelidového postoje. Obecně se všechny známky opozice vůči socialisticko-realistické doktríně označovaly pojmem „formalismus“. Hudba měla sloužit především pracujícím lidu, měla ho oslavovat; zároveň měla dělat optimistickou stafáž politické praxi. Zatímco pro západní poválečnou avantgardu byla výchozí tvorba a koncepce hudebního myšlení Druhé vídeňské školy a především pak Antona Weberna, v Československu měla tato hudba dveře zavřené.

Politická omezení se nevyhnula ani Akademii múzických umění v Praze. Kromě konzervativního, a pro výuku kompozice spíše tradičního přístupu zde platila oficiální nařízení podléhající komunistické ideologii. Studenti museli navštěvovat výuku lidových tanců, skládat budovatelské optimistické písně a samozřejmě složit zkoušku z marxismu – leninismu.<sup>9</sup>

Marek Kopelent byl přijat na HAMU v roce 1951 k Jaroslavu Řídkému. Profesor Řídký neměl vztah k poválečné avantgardní tvorbě, dokonce i k hudbě klasických skladatelů 20. století Stravinského a Martinů a zastával tradiční romantický způsob kompozice. Kopelent však díky němu získal dobré

---

<sup>8</sup> Německý Darmstadt např. od r. 1946 pořádal letní kurzy pro Novou hudbu, v Donaueschingenu se již od roku 1921 konal (a stále koná) festival současné hudby. Současní skladatelé jsou v těchto zemích podporováni, mimo jiné tím, že jejich skladby dostávají prostor v rozhledech a dalších médiích.

<sup>9</sup> Z Osobní výpovědi Marka Kopelenta. Nebo také POLEDŇÁK, Ivan *Vášeň rozumu: Skladatel Jan Klusák – člověk, osobnost, tvůrce*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, s. 27–28.

zkušenosti v řemeslné stránce skladby.<sup>10</sup> Kopelent absolvoval v roce 1955 a o rok později Jaroslav Řídký zemřel. Pro Kopelenta nastalá situace znamenala příležitost hledat nový a jemu vnitřně blízký kompoziční styl. V roce 1956 se stal redaktorem Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Zde přišel do styku nejen s velkým množstvím méně známých partitur (nedá se však hovořit o ryze avantgardní hudbě), ale stal se členem skupiny, která se soustředila kolem osobnosti Herberthy Masarykové, vnučky prvního československého prezidenta. Do tohoto širokého okruhu lidí patřil kromě výtvarníků či historiků také flétnista a skladatel Petr Kotík,<sup>11</sup> který získal, tehdy v Československu ojedinělou, nahrávku skladeb Druhé vídeňské školy. Tato nahrávka představovala pro Marka Kopelenta jednu z prvních hudebních inspirací. Rovněž také kniha Ctirada Kohoutka *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*.<sup>12</sup> Tato kniha seznámila Kopelenta s dosud málo známými skladebnými technikami dodekafonie a serialismu<sup>13</sup> Když se v roce 1959 v Československu postupně uvolňovala politická situace, začaly sem pronikat zprávy o současné hudbě na Západě. Kopelentovi a dalším skladatelům, jejichž tvorba měla blízko k Nové hudbě a postwebernismu, se v této době podařilo zúčastnit festivalu soudobé hudby Varšavská jeseň, který se konal v roce 1961. Tato zahraniční cesta představovala pro Marka Kopelenta průlom v jeho tvorbě a určila, jakým směrem se bude skladatel dále ubírat. Od tohoto roku se zúčastnil festivalu několikrát, měl zde pravidelná provedení svých skladeb až do 70. let, kdy mu bylo skladatelské působení i působení ve veřejném kulturním životě oficiálně zakázáno.<sup>14</sup>

### **1.2.2 Marek Kopelent a ansámbl Musica viva pragensis**

V neinvenčním a politickými dogmaty svázaném prostředí se někteří skladatelé přesto snažili jít svou cestou a různými způsoby reagovali na pronikající podněty seriální hudby. Podle Michala Matznera se jednalo jednak o starší

---

<sup>10</sup> Z osobní výpovědi Marka Kopelenta. Nebo také: RYBÁŘ, Jan. *Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století*. Praha: Triga, 2011, s. 19. Z osobní výpovědi Marka Kopelenta.

<sup>11</sup> Petr Kotík (Praha 1942) – český flétnista, skladatel a dirigent.

<sup>12</sup> KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1962, s. 197.

<sup>13</sup> Předběžná podoba této knihy existovala v tomto okruhu lidí ještě před jejím vydáním.

<sup>14</sup> Z osobní výpovědi Marka Kopelenta.

generaci skladatelů, jednak o Miloslava Kabeláče, který se však pouze inspiroval myšlenkovou koncepcí hudby Druhé vídeňské školy, především Schoenberga. Muzikolog Zdeněk Nouza se o této vazbě vyjadřuje takto: „Z podnětu Schönbergovy dodekafonie, kterou Kabeláč použil jen zcela výjimečně, hledal svůj obdobný, ale jemu lépe odpovídající racionální systém. Zvolil si např. určitý intervalový postup, který pak pravidelně transponuje (většinou po kvintách) – např. ve Scherzu Dechového sextetu *c-des-es-e-g/ g-as-b-h-d/d-es-f-ges-a...*Tak vzniká tónová řada, které Kabeláč říká „umělý tónorod“.<sup>15</sup> K autorům patřili například Jan Rychlík, Luboš Fišer, Jan Kapr či Jarmil Burghauser. Tito skladatelé vybírali pouze dílčí aspekty seriální hudby, modální fakturu nebo proporční notaci, Miloslav Kabeláč uznával nutnost „přesného návodu ke zvukové realizaci, ale přesto začal od roku 1961 (počínaje svou VI. symfonií) notaci inovovat [...]“.<sup>16</sup> Dále tu byli autoři, kteří seriální hudbu brali pouze jako ozvláštnění své vlastní, jako pouhý nástroj pro efekt v tradiční hudbě.<sup>17</sup>

Střední generace skladatelů, včetně Zbyňka Vostřáka, Rudolfa Komorouse, Vladimíra Šrámka a nejmladšího z nich Jana Klusáka, však přehodnocovala své kompoziční myšlení mnohem důrazněji po zkušenostech s hudbou, která se prováděla na zmíněných festivalech v Darmstadtu, Donaueschingenu a Varšavské jeseni. Marek Kopelent byl v této věci velice přímý a pro další jeho vývoj byla logická činnost v hudebním souboru Musica viva Pragensis.

Myšlenku založit hudební soubor věnující se Nové hudbě pojal Petr Kotík v roce 1961 ještě jako student Pražské konzervatoře. Kotík měl informace ze západních zemí o různých seskupeních, věnujících se Nové hudbě, která měla přímo v názvu spojení Musica viva. Založil proto soubor Musica viva Pragensis.

---

<sup>15</sup> KABELÁČ, Miloslav. *Český hudební slovník osob a institucí: Centrum hudební lexikografie* [online]. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity, ©2008 [cit. 2017-03-12]. Dostupné z [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=478](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=478).

<sup>16</sup> LOUDOVÁ, Ivana. „Problémy notace v pozdních dílech Miloslava Kabeláče“. In: HAVLÍK, Jaromír a kol. Miloslav Kabeláč, Eugen Suchoň. *Sborník příspěvků z mezinárodní muzikologické konference k 100. výročí narození*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010, s. 168.

<sup>17</sup> Srov. MATZNER, Michal. *Marek Kopelent: Nástin života a tvorby*. Praha: Radioservis 2012, s. 16.



Vznikající soubor v Praze se však nejprve skládal ze studentů, poněkud frustrovaných z ne příliš kvalitní výuky orchestrální hry. Bylo proto potřeba, aby nově vznikuvší soubor někdo zaštiťoval. Toho se ujali profesor flétny František Čech a profesor klarinetu Milan Kostohryz, který v tomto souboru působil až do konce. Tito profesori se zároveň stali i členy souboru a vystupovali s ním. Důležitými členy Musica viva byli skladatelé Jan Rychlík a také skladatel a zároveň fagotista Rudolf Komorous.

Během počátků v souboru panovala nejistota, zdali nebude oficiálními úřady zakázán, první koncert však byl odehrán bez potíží, a to v Rudolfinu v Sukově síni. Na programu se podíleli skladatelé Jan Rychlík a Vladimír Šrámek, zařadili však na něj i skladby Hanse Eislera a slovenského skladatele Ilji Zeljenky.<sup>18</sup> Zeljenka ve svých počátcích zasahoval do více hudebních směrů; především ve skladbách ze studentských let vycházel z klasiků 20. století, jeho kompoziční styl ovlivněn nejdříve neoklasicismem, poté postwebernismem:<sup>19</sup> „*Jeho štýlové dozrievanie bolo poznačené úporným hľadaním, prehodnocovaním, zavrňovaním. [...] Šesťdesiate roky znamenajú v jeho tvorbe rozvinutie postwebernovských koncepcií a smerovaní Novej hudby. [...] V tomto období Zeljenka dospieva i k využitiu netradičných typov notácie [...], racionálnej organizácie tónov, polymetrického členenia hudobného materiálu [...]. V tomto období sa venuje intenzívne filmovej hudbe, s ktorou súvisia prvé elektronické a elektroakustické snahy v slovenskej hudbe.*“<sup>20</sup> Musica viva Pragensis pak pořádala stálé koncerty a uváděla zahraniční hudbu Bouleze, Nona, Cage, Messiaena, Varése atd. Nechyběla však ani hudba Druhé vídeňské školy a tvorba českých skladatelů.

V roce 1963 měl soubor již více členů, uváděné skladby vyžadovaly větší obsazení a i pro jejich náročnost bylo zapotřebí uměleckého vedoucího, resp. dirigenta. Proto byl do ansámblu přizván skladatel Zbyněk Vostřák,<sup>21</sup> který

---

<sup>18</sup> Ilja Zeljenka (21. 12. 1932 Bratislava – 13. 7. 2007 Bratislava) – slovenský skladatel.

<sup>19</sup> Srov. ZELJENKA, Ilja. *Hudobné centrum: Music Centre Slovakia* [online]. Bratislava: Hudobné centrum, ©2017. [cit. 2017-03-12]. Dostupné z: <http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/27-ilja-zeljenka>.

<sup>20</sup> Tamtéž.

<sup>21</sup> Zbyněk Vostřák (1920 Praha – 1985 Strakonice) se nejprve zaměřil na klasický

měl i dirigentské zkušenosti. Roku 1965 Petr Kotík soubor Musica viva opouští, především z důvodu vznikajících sporů mezi ním a ostatními členy, sporů týkajících se dramaturgické roviny. „Kotík chtěl provozovat radikálnější formy hudby a rozsáhlé kompozice, mnohdy extrémních délek. Považoval postseriální styl, ze kterého převážně vycházela Nová hudba, za uzavřenou kapitolu 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.“<sup>22</sup>

V roce 1965 pak na post uměleckého ředitele souboru nastoupil Marek Kopelent. Soubor nadále uváděl tvorbu české avantgardy a svých kmenových autorů, stejně tak i starší předválečné skladatele. Jeho jméno však již bylo známo i ve světě, účinkoval na koncertech a festivalech v západních zemích, propagoval Novou českou hudbu a spolu s Novákovým kvartetem, Pražskou skupinou Nové hudby, slovenskou Hudbou dneška, brněnskou Skupinou „A“ znamenal symbol soudobé hudby u nás.

Musica viva Pragensis působila do roku 1973. Poté byl soubor úřady postaven před volbu, zda bude nadále fungovat, avšak bez skladatelů Kopelenta a Vostřáka, nebo bude jeho činnost ukončena. Požadavek vyloučit se souboru oba skladatele však ostatní členové souboru jednoznačně odmítli a Musica viva Pragensis přestala existovat. Její význam byl však mimořádný, a to nejen v Československu. Řadila se k předním evropským souborům, zaměřeným na Novou hudbu, především na hudbu v komornějším obsazení, a i tím byla v Evropě spíše ojedinělá.<sup>23</sup>

---

postromantický a později na neoklasicistní sloh. V šedesátých letech však po seznámení s Novou hudbou svůj styl významně přehodnotil a Nové hudbě zůstal věrný až do své smrti. (Srov. RYBÁŘ, Jan *Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století*. Praha: Triga, 2011, s. 15). Vostřákův význam popisuje český skladatel a muzikolog Miroslav Pudlák ve své knize PUDLÁK, Miroslav. *Zbyněk Vostřák: idea a tvar v hudbě*. Praha: H & H, 1998.

<sup>22</sup> RYBÁŘ, Jan. *Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století*. Praha: Triga, 2011, s. 17–18.

<sup>23</sup> Srov. tamtéž.

Jak už bylo dříve zmíněno, první polovina 60. let znamenala pro Marka Kopelenta hudební přerod. Bylo to vymanění z postromantického stylu, přerod do osobitého, který vycházel především z evropské poválečné avantgardy. Byla mu blízká tvorba Luigiho Nona,<sup>24</sup> Xenakise, Bouleze, Stockhausena, se kterou se seznámil v Donaueschingenu, Darmstadtu a na Varšavské jeseni. Stala se pro něj „čistou hudbou, bez zbytečností“. Nikdy však nepředstavovala dogma. Marek Kopelent sám říká, že snad i díky silnému vztahu k poezii, kterou slýchal v prostředí domova od malička, se nikdy neoddal postseriální hudbě zcela.<sup>25</sup> Jeho současníci a kolegové, například hudební teoretik a člen Pražské skupiny Nové hudby Vladimír Lébl, ho žertem nazývali romantikem Nové hudby.<sup>26</sup> Tato odlišnost od tvorby Pražské skupiny a od ortodoxních avantgardistů mu pomohla prosadit se na mezinárodní úrovni.

Nejbližší mu byl však Anton Webern.<sup>27</sup> Jan Rybář poznamenává: „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 onu estetiku, kterou obohacoval o další prvky, jako jsou třeba čtvrttóny či témbrové myšlení.“<sup>28</sup> Skladatel hledal jakýsi opak k tendencím – nesnažil se za každou cenu o maximální sílu zvuku.<sup>29</sup> Soustředil se na témbrové myšlení, založené na netradičním nástrojovém seskupení (což je ovšem také znakem skladatelů seriální hudby šedesátých let) a na výběr tónového materiálu. Co se týče výběru tónového materiálu, jedná se spíše o volnou dodekafonickou řadu. Nedodrжуje striktně serialismus tónový a rytmický či v podobě izolování tónových bodů – punktualismus.<sup>30</sup> Dále pracuje s čtvrttóny, glissandy a prodlevami. „Dvanáctitónová technika je pak pro Kopelenta spíše jakousi

---

<sup>24</sup> Luigi Nono (1924 Benátky – 1990 Benátky) – italský skladatel, představitel poválečné avantgardy.

<sup>25</sup> Z osobní výpovědi Marka Kopelenta.

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> Anton Webern se často pohybuje na hranici ticha a plně se soustředí na okamžik daný přesným vytyčením tónu v proudu řad.

<sup>28</sup> RYBÁŘ, Jan. *Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století*. Praha: Triga, 2011, s. 20.

<sup>29</sup> Z osobní výpovědi Marka Kopelenta.

<sup>30</sup> Srov. RYBÁŘ, Jan. *Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století*. Praha: Triga, 2011, s. 64.

*„berličkou“ pro odpoutání se od klasického způsobu vývoje skladby. Kopelent nepřijímá styl Nové hudby jako celek, ale adaptuje si pro svoji dílčí techniku, která je v principu daleko starší (Schönbergovská dodekafonie)“<sup>31</sup> píše v závěru své analýzy Jan Rybář.*

### **1.2.3 Doba normalizace**

Marek Kopelent obdržel roku 1969 stipendium od DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) na roční studijní pobyt v Západním Berlíně. Tento pobyt umožnil Kopelentovi poznat současnou zahraniční tvorbu a pobýt nějakou chvíli ve svobodném uměleckém dění. Pobyt mu byl ještě o půl roku prodloužen. Tohoto stipendia využili další tři čeští umělci, zpět se však vrátil pouze Kopelent.

Po návratu 31. března roku 1971 byl Kopelent zcela odstaven z uměleckého a veřejně – kulturního dění. Byl propuštěn ze zaměstnání (tehdy už Supraphon)<sup>32</sup> a následně odmítnut Svazem českých skladatelů a koncertních umělců, který prošel normalizační obměnou. Roku 1976 začal pracovat jako korepetitor v Lidové škole umění v Radotíně, kde zůstal do roku 1991.

Marek Kopelent se však navzdory zákazům v Československu a jen občasnému uvádění tvorby stal v zahraničí jedním z nehranějších soudobých českých skladatelů. Díky svým aktivitám a úspěchům v šedesátých letech, účasti na světových hudebních festivalech a koncertech se souborem Musica viva Pragensis měl ze zahraničí řadu zakázek na nové kompozice. Bohužel provádění těchto skladeb se nemohl účastnit. Kopelentovi také přicházely pozvánky k mezinárodním soutěžím, byl zván do porot v Riu de Janeiro (1970), na Bienalle de Paris (1971), ISCM Festival Bonn, Alte Kirche Boswil ve Švýcarsku.<sup>33</sup> Michal Matzner pak dodává: *„Je ovšem nutno podotknout, že v literatuře často zmiňovaná pozvání do těchto soutěží nebyla ve většině případů právě vinou řečených událostí realizována. Kopelent se tak v porotě mohl*

---

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 64.

<sup>32</sup> Roku 1961 se od SNKLHU (Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění) oddělilo SHV tedy Státní hudební vydavatelství. To se pak roku 1966 přejmenovalo na Supraphon.

<sup>33</sup> Srov. MATZNER, Michal. *Marek Kopelent: Nástin života a tvorby*. 1. Praha: Radioservis, 2012, s. 26.

*zúčastnit až soutěže Kazimierze Serockého ve Varšavě (1984).*<sup>34</sup>

Kopelenta se normalizační dění komunistického režimu hluboce dotklo. Jeho skvělý postup ve skladatelské kariéře byl v Československu najednou zcela ukončen. Proto cítil potřebu reagovat svou tvorbou, kompoziční styl byl událostmi přímo ovlivněn. Takovou reakcí se stala kompoziční technika, skladatelem nazvaná intarzie – tedy vkládání jiných struktur do původní hmoty. „*Autor manifestuje – například únikem ze stylu nebo vybočením k nějakému žánru – svou nechuť ke stávajícímu režimu,*“<sup>35</sup> píše Matzner. Příkladem této intarzie může být skladba *Furiant* (1979) pro klavírní trio, ve kterém skladatel opakovaně užívá akord sestavený z počátečních tónů sovětské hymny. Intarzie mají podobu také vkládání prvků tradiční tonální hudby, které autor konfrontoval se seriálním intervalovým materiálem. Podstatou tónového materiálu je výběr intervalů ve dvou řadách, postavených proti sobě. Ta první je založena na tvrdých intervalech kombinací půltónů, kvart a septim a do toho řada s kombinacemi malých tercií a půltónů.<sup>36</sup> Z Nové hudby se nadále inspiruje volnou dvanáctitónovou řadou a užívá proporční notaci (ve skladbě, podrobně rozebírané v analytické části práce, *Jitřní chvalozpěv* (1978), jsou úseky psané tradičním zápisem a části s proporční notací). Ačkoli jsou tedy skladby více strukturované, díky proporční notaci se z interpreta stává jakýsi spoluautor a jeho podíl na díle je mnohem větší.

V době tuhé normalizace se však Markovi Kopelentovi podařilo dohodnout spolupráci s dalšími skladateli východního bloku. S východoněmeckým skladatelem Paulem – Heinzem Dittrichem a sovětskou skladatelkou Sofií Gubajdulinou se shodli na tvorbě jedné společné vokálně – instrumentální skladbě, pro kterou vybrali texty Jana Amose Komenského. Každý skladatel zhudebnil část textu, přičemž na jedné pracovali společně. Skladba nese název *Laudatio Pacis* 1975 a byla pro nadčasový význam textů dedikována třicátému výročí konce druhé světové války, zároveň i výročí založení UNESCO. Problémy nastaly s uvedením díla. Životní a pracovní situace Kopelenta v

---

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>36</sup> Z osobní výpovědi Marka Kopelenta.

Československu a Gubajduliny v Sovětském svazu nedovolovala skladbu premiérovat, a ačkoli podmínky v NDR v té době byly o něco příznivější, premiéra se nakonec mohla uskutečnit až v roce 1993 na čtyřicátém třetím ročníku Berlioz Festwochen.

Druhá polovina 70. let pro Marka Kopelenta znamenala prohloubení jeho víry, návrat ke křesťanství. Tato skutečnost se projevila i v tvorbě, především ve vokálním výběru duchovních témat, potřeby prosvětlit tónový materiál velkou tercií. Tímto prosvětlením je charakterizován především *Pátý smyčcový kvartet* (1979–1980). Nejedná se tedy už pouze o průniky krátkých úseků tonální hudby, ale o vyvážení veškerého tónového spektra. Marek Kopelent však celou tvorbou kráčí za svou vizí duchovního významu hudby. Nové skladebné prostředky mu byly právě jen onou „berličkou“ pro vyjádření hudby úzce spjaté s poezií a životem, která není pouze přetechnizovaným projevem matematického vzorce.

### **1.3 Jan Klusák – dětství a hudební začátky**

Jan Klusák (18. 4. 1934 v Praze) získal hudební vzdělání v oboru skladby na pražské Akademii múzických umění u profesora Jaroslava Řídkého.<sup>37</sup> Díky rodičům již ve druhé třídě obecné školy začal Klusák hrát na klavír. Ještě před studiem na HAMU Klusák absolvoval Akademické gymnázium ve Štěpánské ulici. Krom klavíru se ještě vzdělával v hudební nauce a také navštěvoval školní sbor. Už během gymnaziálního studia navštěvoval soukromé hodiny u Řídkého, protože kolem patnáctého roku se rozhodl stát se skladatelem.<sup>38</sup>

#### **1.3.1 Studia na HAMU**

Klusákova studia na Akademii začala roku 1953, a ačkoli byl oficiálně žákem Jaroslava Řídkého, soukromě bral hodiny u Pavla Bořkovce, k němuž po smrti Řídkého roku 1956 přestoupil. Přestože Bořkovce obdivoval a spolu s Išou Krejčím byl pro něj v té době velkým idolem, Klusák se na Akademii cítil

---

<sup>37</sup> Jaroslav Řídký (25. 8. 1897, Liberec – 14. 8. 1956, Poděbrady) nastoupil po II. světové válce jako učitel na AMU a roku 1955 byl jmenován profesorem. Na konzervatoři byl žákem profesorů K. B. Jiráka, J. Kříčky a J. B. Foestra.

<sup>38</sup> Srov. POLEDŇÁK, Ivan. *Vášeň rozumu: Skladatel Jan Klusák – člověk, osobnost, tvůrce*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, s. 24.

omezován. Přispěl k tomu hlavně komunistický režim. Nařízení oficiálních orgánů, která pramenila z usnesení v Sovětském svazu, znamenala cenzuru hudby odchylojící se od požadovaných norem lidovosti, optimismu, prostoty, srozumitelného hudebního vyjádření a oslavě dělnického lidu (který však takovou hudbu stejně neposlouchal)<sup>39</sup> a samozřejmě normy programního vyjádření vedení politické linie komunismu.<sup>40</sup>

Na druhou stranu požadavek navázání na lidovou hudbu byl pro mnohé skladatele určitým východiskem z tvůrčí nouze, protože mohli pokračovat v tvorbě a zároveň nemuseli dělat vůči režimu žádné ústupky. Jaroslav Smolka o tom píše: „[...] kořeny navazování na lidovou píseň byly v české hudbě živé. Právě tento moment umožnil i skladatelům, kteří stáli v hlubokém vnitřním odporu proti komunistickému diktátu, se ctí publikovat nové skladby, aniž by narazili. Tak si lze vysvětlit soulad autorské etiky s režimovou estetikou v případech např. Klementa Slavického (nar. 1910) orchestrálních Moravských tanečních fantazií (1951) nebo Jana Hanuše (nar. 1915) cyklu pro dětský sbor a komorní ansámbl Český rok (1949 – 52), 2. symfonie (1951) a četných dalších děl.“<sup>41</sup> Jako dekadentní hudba (a proto cenzurovaná) byla označena tvorba Stravinského, Hindemitha, dokonce i na určitou dobu hudba impresionismu, Pařížské šestky, Bohuslava Martinů<sup>42</sup> a Druhé vídeňské školy, z níž snad nejvíc byla zakazovaná punktualistická hudba Antona Weberna. Podobné restriktce platily ale i pro hudbu Richarda Wagnera, kterou režim označil jako symbol nacismu.

Jan Klusák se ovšem s jejich hudbou seznámil jinak než prostřednictvím studia na tehdejší konzervativní HAMU. Mirko Očadlík<sup>43</sup> pořádal v Divadle hudby tzv.

---

<sup>39</sup> Z osobní výpovědi Jana Klusáka.

<sup>40</sup> Srov. SMOLKA, Jaroslav. Stínová česká hudba 1968–1989. *Hudební věda*. 1991, XXVIII(2), s. 155.

<sup>41</sup> Srov. tamtéž.

<sup>42</sup> Jan Klusák se během rozhovoru vyjádřil, že Václav Dobiáš, tehdejší prorežimní vedoucí katedry skladby, sám sebe považoval za největšího soudobého českého skladatele, ale prvenství mu však, podle Dobiáše neprávem, upřel Bohuslav Martinů. To byl také důvod, proč Dobiáš usiloval o to, aby byl Martinů stahován z repertoárů.

<sup>43</sup> Mirko Očadlík (1. 3. 1904, Holešov – 26. 6. 1964, Praha) byl profesorem dějin hudby na filozofické fakultě Univerzity Karlovy a prvním vedoucím katedry hudební teorie na hudební fakultě AMU. Znalec tvorby a osobnosti Bedřicha Smetany. Již

přehrávky s výkladem pro vysokoškolské studenty hudebních oborů, kteří tu mohli slyšet méně známé či úplně zakazované skladatele, např. skladby Mahlera, Brucknera, Wagnera či právě výše zmiňované představitele avantgardní hudby. Úředním orgánům své působení Očadlík odůvodňoval výmluvou, že studenti musí pro úplné pochopení poznat veškerou, i tu „špatnou“ – nevyhovující hudbu.<sup>44</sup> Dalším zdrojem nových podnětů byla sbírka LP desek fotografa Jana Sudka. Takto Klusák poznal hudbu neoklasicismu v podobě tvorby P. Hindemitha, I. Stravinského či A. Honeggera.

Neoklasicismus, orientovaný na hudbu Mozarta, se stal jedním ze dvou stylových vyhranění Jana Klusáka, přičemž však nešlo o žádný eklekticismus, nešlo o napodobování a čiré přejímání klasicismu. Jaroslav Smolka píše: „*Velmi důležitá je u něj ovšem už od školních let ona ‚neo-‘ složka. Pro tu našel brzy nejbližší oporu v tvorbě Iši Krejčího, se kterým se záhy sblížil i osobně. [...] Klusákův neoklasicismus byl ještě k tomu osobitý. Nevkrádal se do hudby sem tam, nenápadně ani nebojácně.*“<sup>45</sup> Dle Smolky měla hudba neoklasicismu pro jejich generaci v padesátých letech význam něčeho, co nebylo zmanipulovatelné režimním politickým programem: „*[...] jeho hravost, častý až naivně radostný výraz a humorně působící inovační momenty se nesnášely se siláctvím programových cílů socialistického realismu.*“<sup>46</sup> Taková byla Klusákova *Hudba k vodotrysku (1954)*, *I. smyčcový kvartet (1955–56)* či *I. symfonie (1956)*. Symfonie, jako hudba typická pro klasicismus, ve své původní podobě čistá, neprogramová, to byla vize symfonie Klusáka. Poté napsal ještě další dvě symfonie (1959, 1959–60). Třívětá *Druhá symfonie* nese reminiscence na pozdní romantismus G. Mahlera – tendence „*[...] pojímat (hudební) větu jako samostatný komplexní svět [...]*“<sup>47</sup> ve stavbě kontrastních hudebních bloků.

---

během studií klavíru a hudební teorie ve Vídni se spřátelil s představiteli meziválečné avantgardy (E. F. Burian, J. Ježek, I. Krejčí, K. Ančerl, K. B. Jiráček aj.) a celý život propagoval a uváděl soudobou hudbu domácí i zahraniční, nejdřív v časopise Klíč, který vydával v letech 1930–1934, a později v rozhlasu. Přátelil se s A. Bergem, jehož dílu věnoval jedno číslo časopisu. Také obdivoval A. Schönberga a I. Stravinského.

<sup>44</sup> Z osobní výpovědi Jana Klusáka.

<sup>45</sup> SMOLKA, Jaroslav. *Jak jsem je znal: Vzpomínky na některé osobnosti hudební kultury zejména české*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 68.

<sup>46</sup> Tamtéž.

<sup>47</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *Vášeň rozumu: Skladatel Jan Klusák – člověk, osobnost, tvůrce*.



### 1.3.2 Jan Klusák a ansámbl Komorní harmonie

Důležitým hudebním souborem propagujícím současnou a avantgardní hudbu byla dechová Komorní harmonie, založená dirigentem Liborem Peškem roku 1958. Domovskou scénu našlo v Divadle Na zábradlí. Pro Klusáka to byl stejně důležitý kontakt s interprety a s autorskou tvorbou jako třeba pro Kopelenta Musica viva Pragensis. Pro většinu koncertů Komorní harmonie Klusák psal nové skladby či upravoval cizí, na programu ale byly i skladby například Vostřáka nebo Ilji Hurníka. Takto napsal Klusák pro Komorní harmonii *1. invenci* (1961), *Čtyři malá hlasová cvičení na texty Franze Kafky* (1960), *Přísluví pro hluboký hlas a dechové nástroje* (1959), psané na texty *Bible kralické*. Působení tohoto souboru, věnující se Nové hudbě, však bylo krátké, neboť jeho činnost byla ukončena roku 1963 pro velké množství jiných hudebních aktivit Libora Peška.<sup>48</sup>

Komorní harmonie narušovala oficiálně nařízená dogmata padesátých let a ve spojení s Divadlem Na Zábradlí, které se v šedesátých letech věnovalo také absurdnímu dramatu,<sup>49</sup> a jeho osobnostmi (Helena Phillipová, Ivan Vyskočil, Jiří Suchý, Jan Grossman, Václav Havel) ji takto vnímala i veřejnost.

Pro Klusáka tato éra znamenala i nalézání nové hudební řeči. V roce 1959 se v Národním divadle se po dlouhé době konalo provedení Bergovy opery *Wozzeck* (naposledy to byla pražská premiéra v roce 1926), což spolu s působením avantgardního Novákova kvarteta, které hrálo tvorbu Weberna, a dalšími uvedenými dodekafonní hudby zanechalo na Klusáka hluboký dojem a ovlivnilo jeho hudební uvažování; stejně tak i postseriální hudba poválečné avantgardy. Ovšem ta byla k dispozici spíše prostřednictvím notového materiálu, stejně tak i materiály ke studiu dodekafonie a serialismu byly spíše rámcové a skladatelé

---

Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, s. 41.

<sup>48</sup> Srov. RYBÁŘ, Jan. *Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století*. Praha: Triga, 2011, s. 22.

<sup>49</sup> Byla zde také uvedena inscenace *Kafkova Procesu*. Dílo Franze Kafky se v té době stalo pro mnohé umělce v jejich tvorbě východiskem, ale Kafkova pochmurná a existenciálně bezvýchodná tvorba byla pro oficiální marxistickou estetiku nepřijatelná, jak ukázala kritika skladatele Václava Felixe na Klusákova *Čtyři malá hlasová cvičení*.

se tak museli obtížněji a dlouhodoběji seznamovat s novými kompozičními technikami. Klusák cítil, že ony tradiční způsoby skladby, založené na klasické motivicko-tematické práci a dur/mollové vnímání tonality jsou bezvýchodné.<sup>50</sup> Sám se k příklonu k Nové hudbě vyjadřuje takto: „*Pomalou jsme začínali chápat, jak ta děravá, zámlkovitá a přerývaná hudba souzní s naší dobou a jejími pocity. Těmi bodovými, puntíkovitými, vytečkovávanými tóny se tenkrát nechal očarovat kdekdo, i Stravinskij... Zdálo se nám, že hudba už nikdy nebude jiná. Byla to téměř epidemie, dnes těžko pochopitelná.*“<sup>51</sup>

Pro odpoutání od tradičních metod se jako vzor zdála nejvhodnější pozdní seriální tvorba Antona Weberna se svou důslednou organizací tónové řady, kterou přenesl i na organizaci délky, síly a témbu. „*Když jsem na jaře roku 1959 viděl, že sonátová forma, kterou jsem až dotud miloval, skýtá svou nevyčerpatelností možnost spíše k těkání po rozmanitostech než k Velké kompletnosti, začal jsem se poohlížet po jiných způsobech. Krátce nato jsem se seznámil s novými druhy skladby a zjistil jsem, že seriální metoda je to co potřebuji. [...] Způsob skladby s tónovými řadami nabízí možnost uvést všechny detaily s celkem do vzájemné nejtěsnější závislosti, až do té míry, že jedno je určeno druhým. Jde mi o formu, v níž by tónová řada určila vše, od nejmenšího detailu přes barevnost až po kompoziční linii celku.*“<sup>52</sup> Klusákovým prvním dílem ryze „nové hudební řeči“ jsou již zmíněná *Čtyři malá hlasová cvičení na texty Franze Kafky*. Autor o něm píše: „*Nemohu samozřejmě posoudit, čím jsou má Čtyři malá hlasová cvičení pro druhé; pro mě znamenala dosud asi největší mezník, změnu v mé práci. Myslel jsem zprvu, že jsem se jimi zbavil svých slovansko – románských sklonů (záliba ve Stravinském, Honeggerovi, Martinů) a přiklonil k Druhé vídeňské škole, později jsem však pochopil, že to bylo něco víc: krok k nalezení sebe sama. [...] V hlasových cvičeních poprvé se mi podařilo přiblížit se výrazu, který mi dlouho tanul na mysli, výrazu dnešního umění, které – na rozdíl od umění klasického, mířícího k čistotě, rovnosti a jasnosti – je špinavé, křivolaké a temné, jako jsme*

---

<sup>50</sup> Z osobní výpovědi Jana Klusáka k tématu symfonie jako žánru a upotřebení sonátové formy.

<sup>51</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *Vášeň rozumu: skladatel Jan Klusák – člověk osobnost tvůrce*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, s. 47.

<sup>52</sup> KLUSÁK, Jan. *Invence neboli Cesta k formě. Opus Musicum*. 1971, (9–10), 297–298.

my a naše doba. Jako by se staří zabývali raději dobrem a ctností, kdežto my toneme v zmatcích a hrůze neřestí."<sup>53</sup> Tam, kde Kopelent hledal prostou čistotu a jas bez zbytečností, Klusák viděl temnotu. Odmítá však chápání své hudby jako reakci na dobu a svět kolem (to se týká především doby normalizace); opravdová hudba vychází z toho největšího nitra skladatele, neovlivněného vnějšími a skoro až „povrchními“ událostmi doby.<sup>54</sup>

Oficiální hudební kritická hodnocení *Čtyř malých hlasových cvičení* byla příznačná svým dogmatickým charakterem, vnucovala obligátní „optimistické zítřky“ a skladbě dala nálepku narušitele charakteru mladých socialistů. Takto vyznívá např. kritika režimního skladatele Václava Felixe: „*Černý pesimismus a bezvýchodnost textů Franze Kafky Klusákova hudba působivě podtrhuje. Je smutné, že mladý a nadaný skladatel tu v honbě za originalitou propaguje reakční sebevražednou filosofii. Uvědomíme-li si, že by někdo z mladých lidí naplňujících sál divadla mohl brát tuto morbidní hříčku vážně, nelze věc přejít jen mávnutím ruky – vždyť se tu působí uměleckými prostředky ke křivení mladých charakterů!*“<sup>55</sup>

Při hledání nových kompozičních forem si Klusák za svou vlastní zvolil *invenci*. Invence se neupíná, nevztahuje k nějaké stálé podobě, je vždy jedinečná, ale typickým znakem je její uchopení daného problému v celé své formě.

Pro ilustraci zpětného Klusákova vnímání některých kompozičních technik, tehdy stojících na důsledném dodržování dodekafonních řad, bych rád uvedl vyjádření Jaroslava Smolky, kdy materiál „*je prvotní z hlediska přípravy tvůrčí práce, jeho volba jistě záleží na celkovém tvůrčím záměru. Jakmile je však použit, jakmile je dílo vytvořeno, ztrácí svébytnou důležitost.*“<sup>56</sup> To dokládá i Klusákův text v časopise *Opus Musicum*: „[...] *při každé práci postupuju podle pevně stanovené metody, jejíž details jsou platné obvykle jen pro ten jediný*

---

<sup>53</sup> KLUSÁK, Jan. *Čtyři malá hlasová cvičení* (partitura). Praha: Panton, 1968, s. 3.

<sup>54</sup> Z osobní výpovědi Jana Klusáka.

<sup>55</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *Vášeň rozumu: Skladatel Jan Klusák – člověk, osobnost, tvůrce*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, s. 49. ISBN 80-244-0932-1.

<sup>56</sup> SMOLKA, Jaroslav. *Jak jsem je znal: Vzpomínky na některé osobnosti hudební kultury, zejména české*. Praha: Akademie múzických umění, 2014 s. 70.

*případ, po dokončení metodu zapomínám a ta zmizí tak, jako zmizí lešení kolem dostavěného domu; těžko si později vzpomínám, jak co bylo děláno.*"<sup>57</sup>

Za zmínku stojí Klusákův postoj vůči Pražské skupině Nové hudby.<sup>58</sup> Ačkoli v návaznosti na evropskou dřívější a současnou hudbu (především pak Weberna a poválečnou avantgardu) měli skladatelé a teoretikové Pražské skupiny Nové hudby a Klusák podobný postoj, Klusák sám neměl potřebu stát se součástí tak hudebně vyhraněné skupiny, dle muzikologa Poledňáka se necítil jako veskrze avantgardní přímočarý skladatel.<sup>59</sup>

### 1.3.3 Doba normalizace

Počátkem normalizace byl Klusák, v té době vnímán jako přední český soudobý skladatel a také jako známý amatérský filmový herec,<sup>60</sup> odsunut na samý okraj uměleckého dění, a to takřka až do konce 80. let. Režim se po „zlatých šedesátých“ přetvořil do staronové podoby komunismu se Sovětským svazem jako vzorem. Sice už se nejednalo o naprostý návrat do monstrprocesy provázeného období přelomových let čtyřicátých a padesátých, přesto se však „husákovský komunismus“ postupně zbavoval všeho, co by narušovalo jednotu socialistického, marx-leninského smýšlení. Nový režim poskytoval prostor jednak zarytým věrným, ale také bezpáteřním prospěchářům.

Nová hudba Darmstadtu, Donausingenu i Varšavské jeseně byla označována

---

<sup>57</sup> KLUSÁK, Jan. Přednáška o Variacích na Mahlerovo téma. *Konfrontace: Měsíčník pro soudobou hudbu*. Svaz českých skladatelů. 1969, (1), s. 19.

<sup>58</sup> Pražská skupina Nové hudby vznikla 27. března 1965. Šlo o skupinu skladatelů a hudebních teoretiků, které spojovalo podobné uvažování o Nové hudbě. Do skupiny patřili skladatelé Marek Kopelent, Rudolf Komorous, Vladimír Šrámek, Zbyněk Vostřák a teoretikové Vladimír Lébl, Josef Bek, Eduard Herzog. Skupina působila v Redutě. Její koncerty byly pojaty netradičně, hudba byla prokládána čtením hudebněteoretických textů, svůj významný podíl zde měli také jiní umělci–básníci a výtvarníci. Existence skupiny trvala krátce – její činnost byla ukončena roku 1967.

<sup>59</sup> Srov. POLEDŇÁK, Ivan. *Vášeň rozumu: Skladatel Jan Klusák – člověk, osobnost, tvůrce*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, s. 58.

<sup>60</sup> Klusákův herecký talent objevila scenáristka a výtvarnice Ester Krumbachová. Na její doporučení hrál Klusák ve filmu režiséra Jana Němce *O slavnostech a hostech* (1966). Později byl obsazován do filmů např. Věry Chytilové, Jiřího Brdečky, Jaromila Jireše a dalších. Klusákovo jméno stojí mezi dalšími, které se řadí k významné Československé nové vlně.

jako dekadentní, bezobsažná, a proto byla tvrdě potírána. Avšak i přes nejrůznější direktivy ze strany Ministerstva kultury ohledně socialistické ideovosti v hudbě bylo jasné, že neustále trvat na klasicích, především Smetanovi a Dvořákovi, není možné. Novým vzorem se tedy stala hudba klasiků 20. století, především sovětských – Šostakoviče a Prokofjeva. Z českých skladatelů pak Janáčka a dokonce Martinů.

Osobnost a tvorba Jana Klusáka byla pro aparát nepřijatelná, stejně jako hudba dalších skladatelů, Kopelenta, Fišera, Kabeláče aj. Klusák byl odsunut do ústraní nejen kvůli jeho uměleckému zaměření na zahraniční avantgardu, ale i kvůli hereckým aktivitám v Československé nové vlně. Klusákovu nechuť ustoupit režimu dobře ilustruje způsob, jakým se vypořádal s anketou, která byla vyhlášena kvůli zhodnocení vedení a fungování časopisu *Hudební rozhledy* a také Svazu českých skladatelů a koncertních umělců: *„Vážení pánové, rádi byste znali můj názor. Ale ten přece znáte už od 3. srpna 1967, kdy jsem vám odpověděl na vaši minulou anketu, předsjezdovou. Můj příspěvek byl jediný, který jste neotiskli, protože jsem v něm narazil na nesolidárnost vztahů Svazu čs. skladatelů ke spisovatelům a filmařům. Když jste mi, pane šéfredaktore Karásku, za říjnové hendrychiády můj příspěvek vrátil, říkali jste mi, že svaz i Hudební rozhledy měly vždycky od pánů nahoře pokoj a že by byla škoda, abych to já jediný teď kazil. (Za podmínku otištění jste si tehdy kladl, vynechám-li zmínku o spisovatelích a filmařích). Nechtěl jsem z této náhody v nynější situaci těžit ve svůj prospěch, máte-li však drzost se mne ještě ptát na můj názor, nemohu vám ho zamlčet. / Struktura budoucích hudebních organizací a jejich odborných časopisů jistě vyplyne z potřeb, z jakých tyto organizace a časopisy vzniknou – ty si nelze představovat dopředu; důležité však je, aby to všechno dělali lidé, kteří jsou na to se svou ctí i odbornou fundovaností podstatně lépe než vy, pánové z Hudebních rozhledů. Proto za nejbližší hlavní potřeby našeho hudebního života považuju, abyste z něho rychle zmizeli; na sledu nezáleží, uvítal bych jen, kdyby to bylo dříve, než jednou při četbě vašeho listu umřu smíchy. / Prosím, otiskněte můj dopis celý! Jan Klusák.“*<sup>61</sup> Po tomto Klusákově nekompromisním prohlášení následoval až na několik výjimek zákaz jeho hudby takřka po celou dobu normalizace. Není

---

<sup>61</sup> KLUSÁK, Jan. Členové o svazu. *Hudební rozhledy*. 1968, (11–12), s. 325.

bez zajímavosti, že Klusákovi bylo přese všechno nabídnuto, aby složil hudbu k seriálu *Nemocnice na kraji města*, který v době, kdy byl poprvé vysílán, měl devadesátiprocentní sledovanost. Klusáka coby autora úvodní znělky si u stranického funkcionáře Vasilu Biřáka vyžádal sám Dietl. Toto vyjádření, jako znak Klusákova nekompromisního postoje, mělo za následek restrikce jeho hudby (až na pár výjimek z počátku sedmdesátých let a filmovou hudbu – hudba k režimnímu seriálu *Nemocnice na kraji města*) takřka v celé éře normalizační doby.

V první polovině sedmdesátých let se ještě v menší míře vyskytovaly provedení Klusákových děl, a to hlavně díky přátelství s Liborem Peškem, tehdejším šéfdirigentem Východočeského státního komorního orchestru v Pardubicích. V Pardubicích a okolních městech orchestr hrál orchestr Klusákovy skladby až do doby, než musel být Klusák z programu stažen kvůli množícím se udání. Koncerty se sice ještě odehrály, ale na budoucnost skladatele to mělo negativní vliv. Klusákova hudba začala být stahována z programů a nahrazována jinými skladbami.<sup>62</sup>

Pokud jde o Klusákovo působení ve filmu, ať už herecké či skladatelské, bylo již zmíněno, že jeho účast ve filmové nové vlně bylo pro komunisty nepřijatelné. V této době se však začíná angažovat v divadle. V mezidobí 1969–1976 účinkoval v Divadle Járy Cimrmana. Nejprve byl ke spolupráci přizván jako skladatel ke hře *Hospoda na mýtince* (ve které se využívala hudba z operet *Netopír*, *Polská krev*, *Vinobraní*), později však už účinkoval jako herec v inscenacích *Hospoda na mýtince* (1969), *Akt* (1969), *Vražda v salónním coupé* (1970), *Němý Bobeš* (1970), *Cimrman v říši hudby* (1973), *Dlouhý, Široký a Krátkozraký* (1974). Klusák vytvořil hudbu k „Cimrmanovské“ opeře *Úspěch českého inženýra v Indii* (1973), o které hovoří herec a literát Miloň Čepelka jako o „*naprosto geniální hudbě [...], kterou dodnes hrajeme a s níž jsem se dokonce dostal až na pódium Rudolfiny a mohl si tak skoro svatokrádežně, ale se skutečnou pokorou smíšenou s hrdou drzostí vychutnat*

---

<sup>62</sup> Srov. POLEDŇÁK, Ivan. *Vášeň rozumu: Skladatel Jan Klusák - člověk, osobnost, tvůrce*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, s. 79–81.

*atmosféru Pražského jara nikoli jako divák, ale – můj ty Bože – jako účinkující.*<sup>63</sup>

V zahraničí byly jeho skladby uvedeny několikrát – v roce 1974 *Variace na téma Gustava Mahlera* na Varšavské jeseň, na stejném festivalu a také v Německu *Duo pro housle a bicí* a ve Varšavě pak ještě v roce 1980 *Tango – polka*. Pro Varšavskou jeseň se však Klusákova hudba zdála málo vyhraněná.

Hudební styl Jana Klusáka je mnohdy těžké určit. Svým balancováním na hranici atonality a tonality, volnou dodekafonií a serialitou má spíš blíže k Albanu Bergovi. Svůj vlastní styl si vypracoval postupně. Ten vycházel z neoklasicismu a později z Nové hudby poválečné doby (té však využíval v menší míře). Jeho tvorba se vyznačuje čistotou, jasností, vtipem a důsledným racionálním užitím kompozičních technik.

---

<sup>63</sup> DOUCEK, Pavel (ed.). *Být dobře skryt*. Hradec Králové: Filmový klub, 2000, s. 21.

## 2 Analytická část

### 2.1 Marek Kopelent – *Jitřní chvalo zpěv* (1978)

Varhanní skladba *Jitřní chvalo zpěv* z roku 1978 je dedikována sbormistrovi a varhaníkovi u sv. Martina v Kasselu Klausovi Martinovi Zieglerovi,<sup>64</sup> který také rok po jejím dokončení skladbu premiéroval.

Skladbu v analýze člením na 4 díly (každý díl zahrnuje číslování skladby):

1. díl (introdukce) – č. 1 – 2
2. díl – č. 3 – 4
3. díl – č. 5 – 15
4. díl – č. 16 – 18.

#### I. díl

Skladba je psaná proporční notací. Materiál tonálních částí spočívá v tóninách A Dur a B Dur; materiál, který se váže na současnost, je založen na chromatické řadě.

První díl je jakousi introdukcí, která ve svém závěru anticipuje tónový materiál dílu druhého. Na začátku zaznívají trylkované tóny s přírazy v metro-rytmice, vyjádřené číselnou proporcí, což vytváří horizontální plynutí tónů. Již v prvním díle je užít prvek, důležitý a v hojné míře užívaný v celé skladbě, a tím je basová prodleva. V rozmezí čísel 1–2 je prodleva stanovena na tónu dis, který trylkované tóny pohlcuje. Vrcholem čísla 1 a vlastně celého prvního dílu je souzvuk vertikální faktury v dynamice *ff*-trylkovaný souzvuk dvou malých tercií

(Cis, E; H, D rozvedená do A, Cis) nad prodlevou tónu E. Již tyto tóny i intervaly dávají předurčení dalšího dílu.

---

<sup>64</sup> Klaus Martin Ziegler (1929 Freiburg – 1993 Kassel).



MAREK KOPELANT, 1976

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system covers the time interval from 0° to 20°, featuring dynamics like *f* and *fff*, and articulation marks such as *tr* and *>*. The second system spans from 30° to 50°, continuing with similar notation and including a *Sw* (swell) marking. The third system covers 60° to 70°, ending with a *p* dynamic and a fermata. The score is marked with various performance instructions and includes a reference to 'ossia:'. The composer's name, MAREK KOPELANT, 1976, is printed in the upper right corner.

Stojí však ještě za zmínku část čísla 2. Tato část počíná být rytmizovaná, resp. jedná se o kombinaci prodlev a rytmizovaných izolovaných útvarů, jejichž tóny mají kratší dobou trvání. Materiálem je zde devítitónová řada, z části chromatická, některé útvary mají však charakter obrátů terciových souzvuků tóniny in A.

## II. díl

Autor pro tuto část předepsal tóninu A Dur a uvozuje ji oktávovým čtyřzvukem tónu e, zaujímaví dominantní funkci. Druhý díl tak tvoří kontrast k prvnímu, a to nejen tóninovým předpisem a jasností nadcházejících harmonických funkcí, ale také pravidelnou ostinátní pulsací. Téma dílu tvoří diatonická melodie nad basovou prodlevou tónu A, který přejde do rozkladu kvintakordu A Dur. Trylek v levé ruce na citlivém tónu (reminiscence na první díl) spolu s melodií v pravé udává dominantní kvintsextakord – charakteristická funkce tradiční harmonie; trylek je však následně rozveden do G, což připomíná zátryl. Hlasy pravé a levé ruky vytváří kontrapunkt nad basovými prodlevami; ostinátní melodii přebírá levá ruka v odlišném rejstříku a pravá naopak trylek na dominantním kvintsextakordu, dá se vyložit jako převratný kontrapunkt. Takto střídající se diatonické tvary melodie se postupně zkracují nad basovou trylkovanou prodlevou na Cis, což vytváří napětí a gradaci, kdy se pak oba hlasy spojí. Hudba je náhle přerušena akordem II<sup>7</sup>. K přerušení ubíhající melodie dojde osmkrát, přičemž je pokaždé přidáván další tón chromatické řady. I v tomto

jednom dílu tak dochází ke konfrontaci tradiční hudby s hudbou novou, založenou na dvanáctitónové řadě. Celý díl uzavře akord dvanáctitónového totálu v dynamice *ffff*.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system includes dynamics like 'ancora più f', 'ff', 'fff', and 'mf'. The second system includes 'tutti', 'fff', and 'Sw(8' only) sub mf far sonare'. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

### III. díl

Dvanáctitónový akord je následně uveden subito *mf*, jednotlivé tóny jsou s decrescendem pouštěny a znít zůstává pouze prodleva na kvintsextakordu – H, D, F, G. Celý úsek do čísla 7, se dá také vyložit jako jakási mezivěta, příprava nového dílu skladby, založeného na uvolněné metro-rytmice, s tónovým materiálem chromatické série. V číslech 7 – 8 je nad prodlevou umístěna melodie, stavěná z tónů chromatické řady. Pro třetí díl skladby je to téma, které autor polyfonně provádí.

Č. 8 uvozuje sled zadržovaných tónů, které splynou ve zvětšeném kvintakordu (c, e, gis) nyní v basové prodlevě. Jde o gradační sled tónů ústící do plochy, jejíž jedinou tónovou náplní je onen zvětšený kvintakord. Autor souzvuk provádí v různých polohách v kontrastních dynamikách, zadržuje jednotlivé tóny a mění rejstříky, čímž dociluje nesmírně rozsáhlého tónového spektra.

Č. 11 znamená dynamický propad sub *p*. Jedná se o návrat tématu chromatické melodie, avšak nyní s protihlasem v basové lince, založeným na

pěti tónech (Cis, Ais, Dis, E, C) ukázka), vzniká tříhlas, díky drženému A v sopránu. Tento kontrapunkt je v čísle 12 náhle přerušen reminiscencí na diatonické téma druhého dílu. I zde je ostinátní puls tří hlasů narušen nyní 11 – zvukem, akordem téměř úplné chromatické řady. Následuje opět tříhlasý

kontrapunkt ze série devíti tónů.

Od č. 14 je akord ještě dvakrát vložen, do témbrové plochy, založené pouze na jednom tónu B, přičemž poslední je úplný akord dvanáctitónového totálu.

#### IV. díl

Má předpis: „wie einer Dorfkirche“ – Jako ve vesnickém kostele

Zde je předepsaná tónina B Dur a akordy s klasickou terciovou stavbou citují mariánskou píseň a vytváří imaginaci modlitby. Tuto prostou akordickou stavbu autor udává v kontrast s reminiscencí na téma druhého dílu a v závěru na jedenáctitónový akord a v závěru pak nad prodlevou v base nechává doznít lineárně vedenou téměř dvanáctitónovou řadu.

Tónový materiál, užitý v *Jitřním chvalozpěvu*, lze obecně rozdělit na tradiční (využívající např. předepsanou tóninu, diatonické melodie, akordy jasně klasické harmonie), o kterém se Petr Kofroň vyjadřuje ve smyslu nostalgické připomínky klasických archetypů,<sup>65</sup> a na materiál nové hudby, založený na dvanáctitónové chromatické řadě (ne vždy úplné) a jejího dvanáctitónového totálu. Tyto dvě polohy Kopelent navzájem konfrontuje a vytváří tak intarzie. Kopelent takovou intarzií vyzdvihuje v místě s předpisem pro interpreta hrát „jako ve vesnickém kostele“, o kterém auto píše: „[...]Evokuje to něco, co mě nejvíc dojíhá: prostotu víry člověka v kostele, člověka v houfu věřících. [...] Je to religiozita viděná z méně sofistickované stránky, než jak jsme na to v soudobém umění zvyklí.“<sup>66</sup>

## 2.2 Jan Klusák VII. *invence pro orchestr (1972–73)*

Nástrojové obsazení:

2 flauti

3 oboi

Corno inglese

Fagotto

Contrafagotto

Saxofono alto in Mi (b) – ad libitum

Saxofono baritono in Mi (b) – ad libitum

<sup>65</sup> KOFROŇ, Petr. *Třináct analýz*. Jinočany: H & H, 1993, 45–50.

<sup>66</sup> PUDLÁK, Miroslav. O době a tvorbě: S Markem Kopelentem hovořil Miroslav Pudlák. *Hudební rozhledy*. 1990, XLIII(5), s. 214.

4 corni in Fa  
2 trombe in Do  
Trombone  
Tuba  
Glockenspiel  
Gran Cassa  
Arpa  
Violini 1. – 4.  
Viole 1. – 2.  
Violoncelli  
Contrabassi 1. 4.

Durata 15 minuti

Klusákova *VII. invence* je stavěna na důsledné dodekafonní práci s jednou vzorovou řadou, následně s jejími tvary inverze a račí inverze, které staví v transpozicích. Rytmické obměny jsou dány augmentací a diminucí. Skladatel dále využívá především tyto formy řady:

1. Horizontální dodekafonismus – jednohlasé uvedení řady, ale také současně dva i více tvarů řady, které staví ve dvou a více hlasech
2. Vertikální dodekafonismus – ve vícehlasu odvíjí jeden řadový tvar
3. Lomený dodekafonismus – jednu řadu rozkládá často na tři části (rozdělení na tři části řad a jejích tvarů je zobrazeno v ukázce), s nimiž pracuje ve více hlasech
4. kombinovaný dodekafonismus – kombinuje některé výše uvedené formy.

V následující notové ukázce je zobrazena vzorová řada (značení T), její inverze (značení  $T^{-1}$ ) a rak inverze (značení  $T^{-R}$ ). Klusák v *Invenci* často rozděluje řadu a její tvary na tři části: H (hlava řady), S (střed řady), K (konec řady). Ve tvarech mají pak tato označení příslušný index -1 a -R.

The image shows three staves of handwritten musical notation. Each staff contains a sequence of 12 notes, with numbers 1 through 12 written below them. The notes are grouped into three sections by brackets above the staff, labeled 'H', 'S', and 'k'. The first staff is labeled 'T' and has notes with various accidentals (sharps and naturals). The second staff is labeled 'inverze T<sup>-1</sup>' and has notes with flats and naturals. The third staff is labeled 'rak inverze T<sup>-R</sup>' and has notes with flats and naturals. The notes in the second and third staves are the inverse and retrograde of the first staff, respectively.

Invenci zahajuje úvod, v němž skladatel uvádí vzorovou řadu v trubce a současně v rači inverzi v celloch, ovšem v delších rytmických hodnotách. Řady podkresluje velký buben s tremolem, tuba a kontrafagot. Celý úvod uzavírají cello sólo a dokončují řadu. Úvod by se dal charakterizovat jako horizontální dodekafonismus, kdy jsou dva tvary řady uvedeny ve dvou hlasech.

Handwritten musical score for five instruments: Contrabasso, Trombe in Do, Tuba, Gran Cassa, and Violoncelli. The score is in 4/4 time and consists of three measures.

- Contrabasso:** Starts with a whole rest in the first measure. In the second measure, it plays a half note G2 (marked *mf*). In the third measure, it plays a half note G2 (marked *f*).
- Trombe in Do:** Starts with a whole rest in the first measure. In the second measure, it plays a half note G2 (marked *f*). In the third measure, it plays a half note G2 (marked *f*). The staff includes fingerings 1-8 and a dynamic marking *molto esp.* with a *a 2* marking above.
- Tuba:** Starts with a whole rest in the first measure. In the second measure, it plays a half note G2 (marked *f*). In the third measure, it plays a half note G2 (marked *f*).
- Gran Cassa:** Starts with a whole rest in the first measure. In the second measure, it plays a half note G2 (marked *mb*). In the third measure, it plays a half note G2 (marked *mb*).
- Violoncelli:** Starts with a whole rest in the first measure. In the second measure, it plays a half note G2 (marked *f*). In the third measure, it plays a half note G2 (marked *f*).

Handwritten musical score for the beginning of the first movement of *Invenire* (No. 2). The score is in 2/2 time and features five staves:

- C-fag.**: Whole note followed by a rest.
- Tr. (Do)**: Melodic line with fingerings 9, 10, 11, and 12.
- Tuba**: Melodic line with dynamics *mf* and *f*.
- Gr. C.**: Melodic line with dynamics *(sempre mp)* and a marking *cantabile, serioso*.
- U-C.**: Melodic line with dynamics *mf* and *p*, and a boxed **1**.

Začátek prvního dílu *Invenire* (č. 2) charakterizuje průzračný tónbr dechových nástrojů. Zde se jedná o lomený dodekafonismus v podobě račí inverze, kterou hrají anglický roh a fagot. Řada je rozdělená na tři díly: anglický roh hraje  $K^{-R}$ , Fag. hraje  $S^{-R}$  a řadu dokončuje opět anglický roh  $H^{-R}$ .



Jednotlivé tóny řady jsou v ostatních nástrojích zadržované v dlouhých ligaturách a znějí tak v souzvucích i s kompletní řadou v těchto sólových nástrojích.

Lomený dodekafonismus je v inverzi ve stejném díle (č. 5) dále svěřen lesním rohům a třetímu hoboji. V transpozici o čistou kvintu zde současně zní hlava v 3. lesním rohu a střed v 1. a 2. lesním rohu inverzní řady v (střed je ovšem ještě transponován o půltón výš, takže obě části řady začínají tónem As a číselné označení tónu je v závorce – viz ukázka), konec řady ve 3. hoboji, 3. a 4. lesním rohu je díky ligaturovaným zadržovaným tónům rozostřen souzvuky. Další nástroje – flétny, kontrafagot, tuba, zvonkohra a harfa – zde s vybranými tóny řady tvoří mohutný podkres zvukové hmoty.

Závěr prvního dílu hrají v hutné faktuře cello a zdvojené violy, kdy citují kompletní vzorovou řadu (2. violy v augmentaci stejný rytmus, jako je v úvodu) a současně račí inverzi v 1. violách. Stejně tak se i trombon s trubkou

dělí v jedné inverzní řadě. Zde tedy zní současně všechny tři tvary dodekafonní řady v jiných transpozicích – cello a violy o malou tercii vyšší a trombon s trubkou o půltón vyšší.

8

C-fag.

Tr. bar. (Do)

Tr. bora

Tuba

U-le 1.

U-le 2.

U-C.

*Solo*

*poco ff*

*caldamente*

*mf*

*caldamente*

mf 12 2 10 5

7 6 11

11 3 8 3

1 2 3 4 5

3 4 5

9

C-fag.

Tr. bar. (Do)

Tuba

U-le 1.

U-le 2.

U-C.

1

6 7 4

8 9 10 11

6 7

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system consists of two staves labeled 'U-C.' (likely Uprava C). The top staff has notes with fingerings 5, 10, 2, and 12. The bottom staff has notes with fingerings 8, 9, 10, and 11. The second system includes staves for Fl. (Flute), Cor. ingl. (English Horn), Fag. (Bassoon), and U-C. (Uprava C). The Fl. staff has notes with dynamics 'mp' and a boxed number '10'. The Cor. ingl. staff has notes with dynamics 'mp' and a boxed number '10'. The Fag. staff has notes with dynamics 'mp' and a boxed number '10'. The U-C. staff has notes with dynamics 'pp' and a boxed number '12'. There are also handwritten annotations such as '4:00', 'inverte augmenta', and 'G.P.' (Grave Pause).

V novém díle (po generál pauze) autor na začátku kombinuje vertikální a horizontální dodekafonismus, kdy flétny hrají inverzní řadu, avšak v odlišném pořadí jejích částí: flétny hrají  $H^{-1}$ , stejně tak současně fagot v diminuci; následuje část  $K^{-1}$  ve fagotu a anglickém rohu a pak  $S^{-1}$  ve flétnách.

Vrchol celé *Invence* je v č. 18. v mohutné sazbě dřev, lesních rohům, tuby, zvonkohry, harfy a houslí, které jsou rozděleny do čtyř skupin. Housle hrají kompletní vzorovou řadu a současně její inverzi v transpozici a velkou tercií. Rytmické hodnoty jsou v augmentaci v dlouhých ligaturovaných tónech. Nad tím ostatní nástroje hrají fragmenty řad.

Tato analýza uvádí především několik sond a ukázek jako příklady skladatelových dodekafonických skladebných technik v této invenci. Pokud se každá jeho invence věnuje jedné dané kompoziční problematice, pak zde

demonstruje důsledné užití tvarů jedné řady v dodekafonní formách; na základě nástrojové faktury v jednotlivých částech skladby a rytmických obměn hodnot zde uvádí rozmanitou zvukovou strukturu. Díky překrývání jednotlivých tónů z řad nad sebou znějí i souzvuky velkých tercií, kvintakordů. V těchto místech je zřejmá pro ono volné pojetí dodekafonie blízkost k Albanu Bergovi. Tato místa svou spíše volnou dodekafonií dávají tušit Klusákovu blízkost k Albanu Bergovi.

## Závěr

Předložená bakalářská práce se pokusila představit fenomén Nové hudby ve spojení se dvěma významnými českými skladateli Janem Klusákem a Markem Kopelentem. Práce přináší nástin hudebního života obou skladatelů, jejich působení v různých hudebních tělesech a souborech, než byly režimem v době tzv. normalizace zakázány. Především pak práce oba autory charakterizuje ve vztahu k Nové hudbě, k hudbě Druhé vídeňské školy, která mohla vznikat ve svobodné části Evropy a kterou se oba autoři snažili v Československu různými způsoby uplatnit. Práce ukazuje, že i navzdory cenzuře si oba autoři dokázali osvojit novodobé skladebné metody a postupy a uplatnit je ve své vlastní tvorbě. Prvky západní moderní hudby však neadaptovali pro pouhé moderní vyznění skladeb. Jejich hluboká znalost moderních postupů Nové hudby je dovedla až k tomu, že dokázali vytvořit svůj vlastní osobitý styl, v syntéze tradičních prostředků s Novou hudbou a jejími předchůdci z Druhé vídeňské školy – u Jana Klusáka.

Marek Kopelent byl poté, co poznal nové kompoziční prostředky, nekompromisní. Znamenalo to zbavení se postromantismu, tradiční hudby, kterou režim zneužíval ke své propagandě. Návrat k čisté a průzračné podobě hudby. Nebylo to však dogma. V sedmdesátých letech cítil, že skrze hudbu může vyjádřit rozhořčení nad normalizací, nastolení tuhého komunistického režimu a nad restrikcemi své hudby. Tak se jeho hudba stala více ironickou či parodující znaky Sovětského svazu – kupříkladu hymnu. Návrat ke křesťanství pak znamenal také návrat k velké tercii, duchovní témata, znázornění duchovní myšlenky.

Jan Klusák oproti tomu z počátku cítil silné vazby na Francii, resp. na neoklasicistní skladatele působící v Paříži a na její umělecké prostředí – Stravinského, Honeggera, Martinů. S dodekafonní hudbou a serialismem se seznámil později a oscilace mezi těmito dvěma póly je znát dodnes. Jeho hudební řeč je tím tak osobitá a její konkrétní charakter se určuje nesnadno. Ovšem hudba je pro Klusáka natolik niterná, že přes těžká období šedivé cenzury komunismu, se nestala prostředníkem vyjádření názorů na tuto dobu.

Druhá část bakalářské práce se věnuje analýze dvou skladeb: *Jitřnímu chvalo zpěvu pro varhany (1978)* Marka Kopelenta a *VII. invenci pro orchestr (1973)* Jana Klusáka.

*Jitřní chvalo zpěv* v sobě obsahuje dvě kompoziční roviny – části tonální (bloky s danou tóninou a tradičními harmonickými funkcemi) a části vykazující dvanácti tónovou kompozici (akord dvanácti tónového totálu) a serialismus založený na devíti tónech (s touto řadou pracuje především polyfonně). Takovým strukturováním skladba získává prvky koláže. Techniky Nové hudby užívá Kopelent volně, ne ortodoxně a slouží spíše jako prostředky, pro plynutí průzračné polyfonní hudby a totál pro konfrontaci s tradiční hudbou. Skladba pak svým směřováním k mariánské písni získává charakter modlitby.

V *VII. invenci* Jan Klusák velmi důsledně zachovává řád, který si ve skladbě vytyčil. Vyčerpává možnosti zvolených řadových forem a tvarů a udává je vždy v určitém témbu, tak že bloky – díly skladby tvoří kontrasty jemnosti a dramatickosti. Stejně tak jsou kontrasty vytvářeny díky současně znějícím řadám, ale v odlišné metro-rytmice. Invence neobsahuje techniky punktualismu Weberna, řady se spíše odvíjí v dlouhých prodlevách, kdy občas znějící velké tercie naznačují dodekafonismus Albana Berga.

## Použité prameny a literatura

### Prameny

KOPELANT, Marek. *Jitřní chvalozpěv pro varhany* (partitura). Musikverlage Hans Gerig 1979, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1980.

KLUSÁK, Jan. *VII. Invence pro orchestr* (partitura). Rukopis.

### Literatura

DOUCEK, Pavel (ed.). *Být Dobře skryt*. Hradec Králové: Filmový klub, 2000. ISBN 80-238-6470-X.

HAVLÍK, Jaromír a kol. *Miloslav Kabeláč (1908–1979) – Eugen Suchoň (1908–1993): sborník příspěvků z mezinárodní muzikologické konference k 100. výročí narození: Praha, Hudební fakulta AMU 21. a 22. října 2008*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-7331-158-2.

HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010. Musica viva (Togga). ISBN 978-80-87258-28-6.

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

KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

MATZNER, Michal – NOVOTNÁ, Anna, (eds.). *Marek Kopelent: nástin života a tvorby*. V Praze: Radioservis, 2012. ISBN 978-80-87530-19-1.

POLEDŇÁK, Ivan. *Vášeň rozumu: skladatel Jan Klusák, člověk, osobnost, tvůrce*. V Olomouci: Univerzita Palackého, 2004. ISBN 80-244-0932-1.

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

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

SMOLKA, Jaroslav. *Jak jsem je znal: vzpomínky na některé osobnosti hudební kultury, zejména české*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-302-9.

TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. 2., opr. a rozš. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-199-5.

### **Periodika**

KLUSÁK, Jan. Invence neboli Cesta k formě. *Opus Musicum*. 1971, (9 – 10). ISSN 0862-8505.

KLUSÁK, Jan. Přednáška o Variacích na Mahlerovo téma. *Konfrontace: Měsíčník pro soudobou hudbu*. Svaz českých skladatelů. 1969, (1).

KLUSÁK, Jan. Členové o svazu. *Hudební rozhledy*. 1968, (11–12).

PUDLÁK, Miroslav. O době a tvorbě: S Markem Kopelentem hovořil Miroslav Pudlák. *Hudební rozhledy*. 1990, XLIII(5). ISSN 46630.

SMOLKA, Jaroslav. Stínová česká hudba 1968–1989. *Hudební věda*. 1991. ISSN 00187003.

### **Internetové zdroje**

KABELÁČ, Miloslav. *Český hudební slovník osob a institucí: Centrum hudební lexikografie* [online]. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity, ©2008 [cit. 2017-03-12]. Dostupné z [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=478](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=478).

ZELJENKA, Ilja. *Hudobné centrum: Music Centre Slovakia* [online]. Bratislava: Hudobné centrum, ©2017. [cit. 2017-03-12]. Dostupné z: <http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/27-ilja-zeljenka>.

V textu jsou použity rozhovory se skladateli Markem Kopelentem a Janem Klusákem.



