

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Skladba

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**ORGANICITA JAKO ESTETICKÁ KONCEPCE  
V SOUČASNÉ HUDBĚ**

**BcA. Jan Ryant Dřízal**

Vedoucí práce: prof. Hanuš Bartoň

Oponent práce: prof. Juraj Filas, MgA. Radim Bednařík

Datum obhajoby: 12. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Department of Composition

**MASTER'S THESIS**

**ORGANICITY AS AN AESTHETIC CONCEPT  
IN CONTEMPORARY MUSIC**

**BcA. Jan Ryant Dřízal**

Thesis Supervisor: prof. Hanuš Bartoň

Thesis Opponents: prof. Juraj Filas, MgA. Radim Bednařík

Date of Thesis Defense: 12. 9. 2017

Academic Degree: MgA.

Prague, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma *Organicita jako estetická koncepce v současné hudbě* vypracoval 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.



## **Abstrakt**

Diplomová práce *Organicita jako estetická koncepce v současné hudbě* se snaží pomocí mezioborové komparace poukázat na možné projevy organičnosti v hudebním kontextu. Organicitou je volně myšleno celostní chápání hudebního díla jako „organismu“, ve kterém se má celek k části jako část k celku a jež se projevuje primárně svým zvukovým tvarem. Text popisuje způsoby, kterak se jednotlivé hudební parametry vztahují k organické formě a jakým způsobem ji modelují. Autor nejprve definuje základní organické charakteristiky, jako jsou homogenita, kauzalita, negeometričnost, procesualita, či kontinuita formy a následně je demonstruje na četných notových ukázkách. Nevytváří přitom novou teorii, nýbrž se snaží poukázat na univerzalitu tohoto jevu jak z historického hlediska, tak v jeho současných podobách. Pozornost věnuje zejména různým druhům hudební percepce, prožívání času a vnímání zvukového tvaru. Termíny „zvukový objekt“ a „zvukové gesto“ začleňuje do nového kontextu a navrhuje novou typologii hudebních procesů. Práce se stručně dotýká i původu myšlení o organicitě ve filozofickém a estetickém diskurzu.

## **Abstract**

Master's thesis *Organicity as an aesthetic concept in contemporary music* tries through interdisciplinary comparison to point out possible manifestations of organics in a musical context. By organicity is meant the holistic understanding of a music work as an „organism“, in which the whole is to the part as the part is to the whole and which is manifested primarily by its sound shape. The text describes how the concrete musical parameters relate to the organic form and how they model it. The author first defines basic organic characteristics such as homogeneity, causality, non-geometry, processuality, or continuity of the form and then demonstrates them on numerous note examples. It does not create a new theory but seeks to point out the universality of this phenomenon both from the historical point of view and in its current forms. Attention is paid to various types of musical perception, time experience and perception of sound form. The terms „sound object“ and „sound gesture“ integrate into a new context and proposes a new typology of musical processes. The work briefly touches on the origin of thinking about organicity in philosophical and aesthetic discourse.

## **Poděkování**

Mé upřímné poděkování patří v první řadě prof. Hanušovi Bartoňovi za jeho pochopení, ochotu a neocenitelné postřehy, které mi pomohly nalézt způsob jak problematiku organicity smysluplně uchopit. Můj dík patří také rovným dílem MgA. Ivě Oplištilové, Ph.D. a MgA. Slavomírovi Hořínkovi, Ph.D. za mnohou inspiraci a zájem o tematiku. Zároveň děkuji Mgr. Janu Zachariášovi za podnětné úvahy o organicitě v umění obecně.

## Obsah:

Obsah přiloženého CD a klíčová slova	
Seznam použitého označování a zkratk	
1.0 Úvod .....	10
2.0 Estetická koncepce a geneze moderní organičnosti .....	14
2.1 Hudební diskurz .....	14
2.2 Mimohudební diskurz .....	17
2.3 Organicita jako univerzální hudební princip .....	25
3.0 Percepce hudebního tvaru .....	33
3.1 Organické zvukové gesto .....	38
3.2 Organický zvukový objekt .....	43
3.3 Organická procesualita a morfologie .....	48
4.0 Organický čas .....	57
5.0 Organická souzvukovost .....	65
6.0 Závěr .....	71
Seznam použitých pramenů a literatury .....	74
Obrazové přílohy .....	79

## **Obsah přiloženého CD a seznam příloh**

Jan Ryant Dřízal: *Narcissus* pro violoncello a symfonický orchestr (partitura, mp3 demo snímek)

### **Klíčová slova:**

Organická hudba, procesuální kompozice, hudební tvar, biomorfní estetika, vizuální hudba

### **Keywords:**

Organic music, Processual composition, Musical shape, Biomorphic aesthetics, Visual music



## Seznam použitého označování a zkratk

**JRD** – zkr. Jan Ryant Dřízal

**Organicita / organičnost** – estetická vlastnost umělecké struktury, vyznačující se celistvostí, negeometrickou a evoluční formou, mající předobraz v živém organismu

**Biomorfní** – mající živočišný, či rostlinný tvar

**Temporalita** – časová vrstva, jiné nežli chronometrické plynutí času

**Spirálovitý čas** – časová vrstva, v níž jsou události zacyklené

**Organický čas** – koexistence vícera temporalit současně

**Genetický kód / balíček** – soubor pravidel, algoritmů sloužících jako výchozí materiál pro kompoziční procesy

**Hudební vektor** – melodická linka, či svazek melodických linek mající určitý směr, energii a společný cíl

**Gestalt psychologie** – tvarová psychologie prosazující zásadu celostnosti

**Zvukový objekt / clang** – hierarchicky vyšší tektonický jev v kontextu organické hudby

**Zvukové gesto** – hierarchicky nižší tektonický jev v kontextu organické hudby

**Skelet** – pravidelné metrické pásmo poskytující referenční body pro ametrické struktury

**Zvukové kontinuum / flux** – nepřetržitý zvukový proud

**Fraktál** – složitý geometrický objekt, který je soběpodobný na všech úrovních své struktury

**Imaginární zvukový prostor** – paralelní „zraková“ oblast, hudebně strukturní prostor, kde vnímáme hudbu vnitřním zrakem

**Kinestetický faktor** – vžívací funkce založená na spontánním porovnávání rytmů s „vnitřním časem“, souvisí s kinestézí – citem pro pohyb a jeho vnímání

**Site-specific** – druh umělecké tvorby, vázané na konkrétní místo, objekt, krajinu atd.

**Polytempo** – termín G. Ligetiho, hudební struktura založená na souběžném využití několika pásem v odlišných tempech

**Konvoluce** - proces kdy výchozí stav plynule získává vlastnosti stavu cílového

**Temporální suspenze** – temporální disonance mezi dvěma odlišnými tempovými logikami, viz. kinestetický faktor

**Tónová síť (matrice)** – systematicky vytvořené tónové schéma, jež umožňuje čtení harmonických výslednic na vertikálách, horizontálách, diagonálách a ve skupinách.

## 1.0 Úvod

Organicita, nebo též organičnost, je v kontextu mé diplomové práce termín, vypůjčený především z oblasti teorie vizuálních umění a umělecké komparatistiky.<sup>1</sup> Zpravidla se jím označuje homogenní uspořádanost formy a vnitřní integrita všech částí k celku. Ve svém textu ji tedy chápu primárně jako estetickou kategorii, zabývající se organickou morfologií, tj. specifickým tvarovým uspořádáním formy. Pokouším se nalézat objektivní estetické a formální paralely mezi vizuálními a hudebními projevy, které známky organicity projevují. Přitom se vyhýbám pouhému pasivnímu převodu znaků z jedné disciplíny do druhé. Namísto toho se snažím o promýšlení a nalézání hlubší podstaty společných kořenů daných kvalit a zejména určení takových, které jsou vlastní hudebnímu jazyku. Budu-li tedy mluvit o tzv. „organické hudbě“, nebude se ani tak jednat o souhrn konkrétních technik, jako spíše o soubor znaků, které nejlépe odpovídají navrhované představě organičnosti. Abych předešel nedorozumění, snažím se v textu oddělovat objektivní stanoviska, na kterých danou problematiku demonstruji, od subjektivních preferencí, které problematiku doplňují a určují výběr příkladů a směr výzkumu. Organicita se tak stává univerzálním principem, ke kterému si každý autor hledá svou vlastní cestu sám. Nelze tudíž určovat, která skladba je či není organická. Lze pouze poukázat na konkrétní estetické rysy, které organicitě v daném kontextu odpovídají, nebo se k ní přibližují. Tyto rysy jsou středobodem mých úvah a zároveň východiskem pro identifikování organicity hudební.

Jelikož hudební organicita není zavedeným pojmem na poli hudební teorie, pociťuji nutnost, a v neposlední řadě také užitečnost, komparace dané problematiky s mimohudebními uměleckými disciplínami, jejichž forma byla taktéž původně inspirována přírodou, či filozofií přírody. Slovy Tomáše Akvinského: „Umělecké dílo napodobuje přírodu podle způsobu jejího fungování“.<sup>2</sup> I tak by se ve volné zkratce

---

<sup>1</sup> V přeneseném významu slova se obou termínů užívá též ve vědeckých odvětvích jako je chemie, psychologie, sociologie, potravinářství, či vojenství. Původně biologický termín se nese ve významu „ústrojný“, „účelně uspořádaný“, „související s organismem“. *Slovník cizích slov*. 2. dopl. vyd. Praha: Encyklopedický dům, 1996. ISBN 80-901-6478-1, str. 244. Zdeněk Kratochvíl ve své *Filozofii živé přírody* definuje organismus takto: „*Organismus slouží svému usilování, svému směřování a má takovou strukturu, že tato služebnost je v něm soběpodobnostně rozvrstvena na mnoha úrovních. [...] Toto uspořádání je ovšem organické, čili svému směřování navzájem sloužící a ne pouze mechanické. Proměna funkcí tohoto uspořádání a variace jeho tělesné realizace patří k tvarovému úsilí přirozenosti. Organismus se vztahuje ke světu také skrze orgány a ty zase také skrze celý organismus. Organismus má své vlastní horizonty vztahů, které se utvářejí a tedy i proměňují.*“ KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Filozofie živé přírody*. Praha: Herrmann a synové, 1994. Str. 142-143.

<sup>2</sup> DELONG, Lisa. *Křivky: květy, listy a ozdoby ve formálním a dekorativním umění*. Praha: Dokořán, 2014. Pergamen. ISBN 978-80-7363-640-1. Str. 11.

dala definovat koncepcce organického umění, jakožto celostního přístupu k formě. V mé interpretaci se organický hudební projev vyznačuje kontinuální, homogenní, procesuální formou, která klade důraz na tvarové kvality zvukových objektů a jejich kauzalitu. Organická kompozice je sama o sobě „hudebním organismem“, systémem, vyrůstajícím z „genetického balíčku“, který je předem formulovaný skladatelem a vstupuje do čtených procesů. Jejím hlavním atributem je zvukový tvar, kterým zaměstnává smysly a jímž se primárně vyjadřuje. Její nejcharakterističtější vlastností je neustálá evoluce a pohyb, sunutí zvukové „architektury“ v čase. Jde tedy o holistický, celostní tvůrčí přístup ke zvukovému materiálu, zahrnující přesahy do filozofických, vědeckých i spirituálních disciplín.

Uvážíme-li hudební organičnost jako terminus technicus, nabízí se doplňující otázka, jaké hudební projevy by mohly být chápány jako „an-organické“? Antonymum v sobě samo obsahuje opak organičnosti, čili v tomto kontextu fragmentárnost, tvarovou neuspořádanost, nahodilost, nelineárnost, ale i periodičnost ve smyslu tradiční nauky o formách. Jestliže je určitý organický tvar ústrojný, tzn. mající nějakou funkci ve vztahu k vlastnímu „žítí“, nemůže být tento tvar přísně geometrický, nebo dokonale symetrický, neboť jako takový by byl z organického hlediska neživý, anorganický. Složitě biologické tvary jsou většinou fraktální podstaty a dokonalé symetrie jsou pak pouze abstrakcí lidského myšlení.<sup>3</sup> Organická tvorba nenapodobuje biomorfnní formy vnějškově, ale vnitřně, procesuálně. Organická hudba pracuje s energií procesů a jejich vnitřní hybností. Proto nazývám hudbu, která jde úmyslně proti koncepci organičnosti jednoduše neorganickou, nemající však žádného pojítka s neživou přírodou, snad krom sekundární inspirace.

Na tomto místě je také třeba vymezit, co ještě organická hudba není a co jí v této práci není myšleno. Za prvé, nejedná se o biohudbu<sup>4</sup>, zvláštní odvětví elektronické hudby, generující zvuk na základě přímé účasti živých organismů.

---

<sup>3</sup> Dokonce ani zdánlivě dokonalá symetrie krystalů, či sněhových vloček, není absolutní, neboť seskupování molekul v jednotlivé vzory se řídí složitými fraktálními zákony. Ty platí stejnou měrou pro různé amorfnní útvary, jako mohou mít např. oblaka, či zdánlivě neuspořádaný obrys pobřeží. Vytváření fraktálů je způsob, kterým příroda ekonomicky distribuuje svou energii, mluvíme proto o „morfologii amorfnního“. In: WADE, David. *Symetrie: základní princip uspořádání*. Praha: Dokořán, 2012. Pergamen. ISBN 978-80-7363-410-0. Str. 34. Pozn. aut.: např. zrcadlová symetrie lidského těla je v důsledku také pouze zdánlivá. Je prokázáno, že co se jeví na první pohled jako dokonale symetricky uspořádáno, se v detailu může ukazovat jako disproporční. K úplné dokonalosti vždy kousek chybí. Princip symetrie je tedy v našem světě všudypřítomný, avšak nikdy není geometricky přesný. Záleží tedy vždy na měřítku úhlu pohledu, které může odkrývat hlubší vrstvy reality.

<sup>4</sup> COPE, David. *Techniques of the contemporary composer*. London: Prentice Hall International, c1997. ISBN 00-286-4737-8. Str. 224-226.

Nejedná se ani o ekologickou hudbu, mající politický program, či psychologizující obsah, a ani se nejedná o různé odnože taneční hudby, jako je např. „organické techno“, samplující zvuky živé přírody, či meditativní odnože New Age a ambientu.<sup>5</sup> Hudební organicita se neprojevuje ikoničností (často na rozdíl od vizuálních umění), nýbrž funguje indexově, a proto z podstaty odmítá manipulaci s mimohudebními obsahy. Dnešní popularita a nadužívání výrazů, jako jsou „organický“, „ekologický“, či „bio“, způsobuje zmatek v terminologii, nehledě na to, že jejich posunutý význam může být často zavádějící. Proto je třeba znovu objasnit, že organická hudba nesouvisí s přírodou doslovně, nýbrž je její uměleckou metaforou a jak se pokusím ukázat později, je i metaforou duševního světa autora.<sup>6</sup>

Struktura práce je volně rozvržena do čtyř kapitol, které jsou navzájem úzce provázány a bezprostředně spolu souvisí. Pomocí poznámkového aparátu se pokouším upozorňovat na širší souvislosti, analogie, či zajímavosti, které mohou obsah textu doplňovat z jiného úhlu pohledu. Snažím se o mezioborový pohled na zvolenou problematiku, jež by otevřel prostor k diskusím a dalšímu zkoumání i mimo hudební kruhy. Nejprve se na vybraných příkladech z mimohudebních uměleckých disciplín pokusím stručně osvětlit diskurz o organické formě v průběhu 20. století do současnosti a poukázat na jisté shody v pojetí. Následně s pomocí analogických hudebních příkladů sestavuji obecný výčet charakteristik organicity, jakožto estetického fenoménu. Následující kapitoly se již zcela věnují organickému tvaru hudebnímu, jeho časovosti a souzvukovosti, přičemž největší pozornost věnuji právě tvarové problematice, která s organičností souvisí nejúžeji. Závěrečná kapitola doplňuje tématiku o subjektivní ideové a duchovní pozadí, které ukazuje organicitu jako osobitou kompoziční poetiku a vidění světa.

Má osobní cesta k uměleckému prožívání organičnosti je spojena s tvůrčím návratem k subjektivismu, k hledání vlastní tvůrčí podstaty, duchovnosti, k oné apollónské výzvě „poznej sama sebe“. Bezprostředně po studijní stáži v Estonsku

---

<sup>5</sup> Za „organickou“ považuje svou hudbu i čínský skladatel Tan Dun. Má tím však na mysli svůj animistický postoj k věcem a ke světu, kdy jsou obdařené vlastním životem a duší i neživé předměty. Nejedná se tedy o konkrétní kompoziční techniku, či estetiku. *Tan Dun* [online]. [cit. 2017-22-01]. Dostupné z: <http://tandun.com/visual-music/organic-music/>

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche si k tomuto všímá: *„Je však třeba, aby analogie, kterou komponista našel mezi oběma oblastmi, vzešla, nepovědomě jeho rozumu, z bezprostředního poznání podstaty světa, i nesmí být napodobením, jež je zprostředkováno pojmy s vědomým úmyslem: jinak nevyslovuje hudba vnitřní podstatu, nevyslovuje samu vůli, nýbrž jenom nedostatečně napodobuje její zjev: což činí každá hudba ve vlastním slova smyslu napodobující.“* NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Překlad Otokar Fischer. Praha: Vyšehrad, 2008. Krystal (Vyšehrad). ISBN 978-80-7021-920-1. Str. 140-141.

bylo pro mne klíčovým úkolem nalézt svou vlastní uměleckou přirozenost, „fysis“, jak by řekli antičtí myslitelé. Uvědomil jsem si, že zkušeností přirozenosti je především zkušenost neustálé proměny a s tímto faktem se ztotožnil i umělecky.<sup>7</sup> Nejprve jsem pocítil potřebu zbavit se mechanické pravidelnosti a vtisknout rytmu novou roli, takovou, která by dokázala jako seismograf přenést emocionální vzruchy do hybnosti zvukové struktury. Rozpohybovaná rytmická struktura tak získala výrazné tvarové kvality, které jsem začal vnímat jako zvukové objekty - plastické procesy. Otevřela se tedy přede mnou další, prostorová dimenze, která vybízela k dalšímu hledání výrazových prostředků. Optikou organické morfologie, která dokonale naplňovala můj estetický ideál, sejevilo zacházení s tónovými výškami, tempem, barvou a dynamikou ve zcela novém světle.

Myšlení o organicitě v hudbě však není pouhým vytvářením teorií a pravidel, na jejichž základě pak vzniká skladba. Je to naopak pozorování toho, co už skladatel nevědomky hledal, udělal a v čem našel zalíbení. Je to zpětné uvědomování si nevědomých gest a jejich opětovné prožívání. Touha po poznání a kráse. Teorie i intuice jsou tu v rovnováze a jedno ovlivňuje druhé. Přál bych si proto, aby mé úvahy o hudební organicitě nebyly vnímány jako pseudovědecké snahy o zachycení nové, atraktivní tendence v současném umění, ale aby byly chápány jako upřímné zmapování osobní tvůrčí cesty na základě fascinace a objevování pro mne dosud neprobádaných jevů. Rád bych, aby tento text dokázal svou různorodostí a jistě i četnými paradoxy především inspirovat.

---

<sup>7</sup> Zde bych rád odkázal na pro mne zásadní text Zdeňka Kratochvíla, zabývající se fysis a evolucí: KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Filosofie živé přírody*. Praha: Herrmann a synové, 1994.

## 2.0 Estetické koncepce a geneze moderní organičnosti

### 2.1 Hudební diskurz

Prvotní impulzy v přemýšlení o hudební organicitě mi poskytly dva svazky Jaroslava Bláhy *Výtvarné umění a hudba*<sup>8</sup>, které se pomocí mezioborové komparace snaží nacházet paralely mezi estetickými rysy dějin výtvarného a hudebního vyjádření. Pozornost je v nich zaměřena především na aspekty tvaru, prostoru a času, přičemž „organičnost“ je zde významnou kategorií, spjatou především s vývojem umění 20. století. Bláha hned na začátku svých úvah navrhuje uvažování o hudební dimenzi jako o časoprostorové, přičemž prostorovou dimenzí v hudbě je myšleno ticho, na jehož podkladě se koná zvuková morfologie. Melodická linka je proto chápána jako obrysová linie zvukového tvaru. Autor vyčleňuje tři druhy času: fyzikální, hudebně strukturní (uplatňující opakování) a hudebně organický (plynoucí bez opakování). Poslední zmíněný čas je charakteristický pro atonální hudbu, poté co v ní došlo k rozpadu tradičního melodického tvaru.<sup>9</sup> Kvalitativní tvarová proměna má tedy podle Bláhy dvě základní podoby: „*organický vnitřní prostor v obrazech abstraktního expresionismu a organický hudební čas ve volné atonalitě a aleatorice na jedné straně a konceptuální prostor geometrické abstrakce či reálný prostor konstruktivismu a důsledně artikulovaný seriální hudební čas v dodekafonii a multiseriální hudbě na straně druhé.*“<sup>10</sup> Bláha chápe organický hudební tvar ve vztahu k spontaneitě, expresi, náhodě, či volnému proudu vědomí.

Podobně smýšlí i Kristýna Mücková ve své diplomní práci *Organická kompozice v abstraktním malířství, literatuře a hudbě 20. století*.<sup>11</sup> V tomto textu autorka spatřuje organicitu v odklonu od předmětnosti v malířství a tíhnutí k intuitivní tvorbě (subjektivismu). Otevřený organický tvar vzniká citovým přístupem umělce ke světu, jež má nepochybně biologické příčiny. Důležitým prvkem v tvorbě je

---

<sup>8</sup> BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba (1,2)*. Praha: Togga, 2013. Musica viva (Togga). ISBN 978-80-87258-69-9.

<sup>9</sup> Jako paralelu k výtvarnému umění uvádí Bláha umělecký vývoj Vasilije Kandinského, u nějž je patrný posun od raných figurativních maleb směrem k amorfní abstrakci (podobně jako např. u M. Rothka). Předstupněm k rozpadu tradičního figurativního tvaru je ale chápán už impresionismus. Ibid. Nabízí se zde též polemika s ranou atonální hudbou Arnolda Schönberga, či Albana Berga, která je dle mého názoru stále založena na romantickém pojetí tektoniky a metra. Nedochozí tudíž k výrazné rytmické organicitě (viz. kapitola Organický tvar).

<sup>10</sup> BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba (I/2)*. Praha: Togga, 2013. Musica viva (Togga). ISBN 978-80-87258-69-9. Str. 23.

<sup>11</sup> MÜCKOVÁ, Kristýna. *Organická kompozice v abstraktním malířství, literatuře a hudbě 20. století*. Praha, 2010. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce PhDr. Jaroslav Bláha, Ph. D.

spontaneita, která umožňuje průchod otevřené expresi. Organická kompozice se vyznačuje vnitřním řádem, jehož východiskem není předem daná konstrukce kompozičního schématu, ale proces postupného formování v tvůrčím aktu.<sup>12</sup> Z tohoto hlediska se jedná o nový kvalitativní typ kompozice. Pro Mückovou je tedy také určujícím faktorem umělecký obrat k subjektivitě, a posléze ke ztrátě předmětného zobrazení.<sup>13</sup>

V českém kontextu se dále o „organické“ formě zmiňuje Josef Hutter, který za ni považuje: „*jednovětou formu, založenou na volném, bezbřehém hudebním toku, s pominutím symetrií.*“<sup>14</sup> S přihlédnutím k době vzniku Hutterova textu můžeme dobře sledovat časté označování formálních útvarů, které pozbyly své tvarové uspořádanosti právě slovem „organický“. Je to však jen první fáze morfologické proměny tradičního materiálu, jak uvidíme později, proto ji již z dnešního hlediska za organickou považovat nemůžeme. Posun významu je třeba sledovat teprve z perspektivy hudebního dění 21. století, proto se později pokusíme dobrat konkrétních podob organicity současné.

K diskurzu o hudební organičnosti významně přispěl německý muzikolog Theodor W. Adorno ve své stati *Vers une musique informelle*.<sup>15</sup> Informální hudbu definoval takto: „*Abych objasnil svou představu o informální hudbě, nemohu posloužit ani programem athematismu, ani zákonem pravděpodobnosti bodů na psacím papíře, ani ničím podobným. Přesto bych rád alespoň vymezil horizont tohoto pojmu. Je jím míněna hudba, která odhodila všechny formy, jež v poměru k ní byly vnější, abstraktní, strnulé, která však – dokonale osvobozená od všeho, co na ni bylo vkládáno jako heteronomní a cizí – se objektivně nutně konstituuje ve fenoménu, nikoliv v těchto vnějších horizontech.*“<sup>16</sup> Adorno na jedné straně kritizuje jakékoliv mimohudební obsahy s vlivem na formu a zároveň přeceňování subjektu, psychologizování a následné estetizování vnitřních pocitů. Jeho idea informální hudby je tak především ideou hudby očištěné od nánosů, svobodné v nejširším slova

<sup>12</sup> Ibid. Str. 29.

<sup>13</sup> Jako hudební zástupce organického myšlení uvádí Mücková různorodé osobnosti, jako jsou Arnold Schönberg, John Cage, či Earle Brown ve spojení s atematickým slohem a principem náhody v hudbě.

<sup>14</sup> HUTTER, Josef. *Hudební myšlení: Od pravýkřiku k vícehlasu*. Praha: vydavatelství Dr Václava Tomsy, 1943. Str. 28-29.

<sup>15</sup> ADORNO, Theodor W. *Vers une musique informelle: Památce Wolfganga Steinecka*. In: HERZOG, Eduard. *Nové cesty hudby*. Praha-Bratislava: Editio-Supraphon, 1970, s. 31. ISBN 02-239-69. Výraz „informelle“ v tomto kontextu není míněn jako „neformální“, nýbrž se dle mého názoru vztahuje k výtvarné, bezpředmětné formě „informelu“, která v 50. letech minulého století vycházela z abstraktního expresionismu. Jejimi typickými znaky byly netvárnost, intuitivnost, pastózní zacházení s barvou jako s hmotou na způsob Art brut atp.

<sup>16</sup> Ibid. Str. 9.

smyslu. Jakoby předjímal budoucí hudební vývoj, když upozorňuje na fakt, že v uměleckých dílech žádná přírodní kauzalita nevládne.<sup>17</sup> Kriticky se staví i k názoru, že by hudební redukce na samostatné elementy (punktualismus) propůjčovala tónům samostatné významy, neboť hudba nesestává pouze z oddělených tónů, ale z poměrů mezi nimi. Tím přiznává vysokou hodnotu právě hudebnímu tvaru jako nositeli významů. Jednotlivé tvary pocházejí z tzv. „psychického předmětného světa“, který pro kompoziční práci definuje takto: „(Hudba) Odehrává se sice ve vnitřním prostoru, v imaginárnu a potud subjektivnu; avšak tím, že se prostřednictvím své logiky objektivuje, že se stává zformovaným tvarem, zároveň se vzdaluje, stává se umocněnou objektivitou, dokonce jakousi quasi-prostorovou. V ní se vnější objektivita vrací jako objektivita subjektu.“<sup>18</sup> Adorno chápe koncepci organického umění, odkazujícímu se na nevědomí autora, jako antinomii, neboť co se rozumí pod subjektivizačním procesem hudby, je z hlediska hudební řeči paradoxně objektivní. Varuje tak opět před promítáním estetizujících představ do čistě hudební logiky, neboť organičnost by se z tohoto hlediska stala pouze zprostředkovaným zdáním. Ideál organičnosti je pro něj čistě ideálem antimechaničnosti. Smyslem uměleckého díla je tedy pouze něco, co je třeba vytvořit, nikoliv zobrazit – je tím, čím je, jedině tak, že vzniká.<sup>19</sup> Ideálu organického díla se blíží takové dílo, které je zcela artikulované do krajnosti vystupňovaným ovládním materiálu, jedině tak může dosáhnout zcela nové flexibility.<sup>20</sup> Adorno nachází smysl organičnosti především v rozvíjení hudebních prostředků na základě čistě hudební logiky, nikoliv imitováním přírodních zákonů, či subjektivizováním formy. Důraz klade na vztahy mezi tóny a vytváření gest, přičemž zavrhuje fragmentárnost a nahodilost. Organicita je tedy v jeho pojetí spíše záležitostí kompoziční etiky, nežli konkrétní estetiky, či techniky.

---

<sup>17</sup> ADORNO, Theodor W. Vers une musique informelle: Památce Wolfganga Steinecka. In: HERZOG, Eduard. *Nové cesty hudby*. Praha-Bratislava: Editio-Supraphon, 1970, s. 31. ISBN 02-239-69. Str. 20. Adorno se ostře vymezuje i vůči idey přirozenosti v umění, jakožto tvůrčího imperativu.

<sup>18</sup> Ibid. Str. 24.

<sup>19</sup> Ibid. Str. 33. Za zmínku stojí Adornův postřeh na účet matematické důslednosti v kompozici, která vždy paradoxně působí jako kompoziční nedostatek: „Co všude jenom souhlasí, to nesouhlasí všude, zvláště ne v proporcích; signalizuje to, jak integrální tvar potřebuje pomoc subjektu.“ Ibid. Str. 28.

<sup>20</sup> Ibid. Str. 34-35.





Obr. 1 (Gustav Klimt: *Strom života*)

## 2.2 Mimohudební diskurz

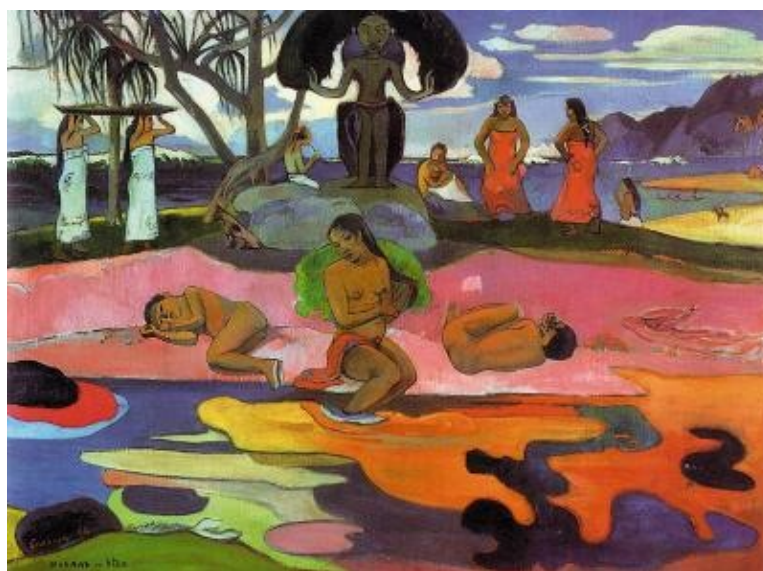
Na tomto místě považuji za užitečné podniknout alespoň stručnou sondu do analogické problematiky výtvarných umění, tance a architektury, neboť společným pojítkem s hudbou se jim stal právě tvar. Pomineme přitom různé historické projevy organicity a zaměříme se místo toho na vybrané kapitoly z dějin umění 20. století, které s sebou poprvé přinesly i zasvěcenou teoretickou debatu.

Gabriele Fahr-Beckerová si ve své knize o různých formách secese všímá: „... neobvyklé formy a motivy byly dány především touhou po nové spiritualitě, jež by vzrůstající se industriální společnosti připomněla, že mezi vnějším a vnitřním světem existují velmi úzké vazby. [...] Rozevlátý, pružný a dynamický secesní linearismus byl nepochybně odvozen bezprostředně z přírody. Rozhodující roli však při této projekci sehrála umělcova individualita. Příslušný přírodní model byl podroben permutaci, vytržen ze svých původních souvislostí a zasazen do formálně i duchovně nového kontextu. Organické útvary byly vtěsnány do geometrického rastru. Jednotlivé postavy splývají a ocitají se ve víru emocí vyvolávaných psychikou, v organicky plynoucím pohybu.“<sup>21</sup> Secese, navazující na estetiku symbolismu, tak používala biomorfní ornament jako odraz individuálního duchovního rozměru. Geometrický rastr přitom plnil funkci pouhého „lešení“, které podpírá jinak neustále se rozvíjející se křivky. Vojtěch Dlask ve své doktorské práci *Symbolismus v hudbě* rozlišuje čtyři základní živelné ornamenty secese, které spojuje s novoplatonským

<sup>21</sup> FAHR-BECKER, Gabriele. *Secese*. 2., upr. vyd. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-896-5. Str. 10-13.

pohledem na čtveřici elementů. Uvažuje o plameni, oblaku, vlně a rostlině jako o základních formách.<sup>22</sup>

Podle britského estetika 18. století Edmunda Burkeho tkví krása v hladkosti, jasnosti a plynulých přechodech, které do určité míry mohou být příčinou půvabu a elegance,<sup>23</sup> což by se v secesním kontextu projevilo jako zobjektivizování krásy vnitřní. Oblé tvary, na rozdíl od hran a úhlů, v sobě zajisté nesou jistou míru elegance, právě pro svou schopnost evokovat plynulost a kontinuitu, což se různou měrou odráží ve všech uměleckých disciplínách. V našem zkoumání je však na místě oddělit dekorativní, účelový přístup Art deco,<sup>24</sup> projevující se zdobivým ornamentem a arabeskou, od skutečně organických tvarů, jejichž forma je dána vnitřní nutností bez vnějškové estetizace. „Paul Gauguin cítil, že přímé pozorování přírody je jen částí tvůrčího procesu a že vstup paměti, představivosti a emocí značně zesiluje dojem a vede k smysluplnějším formám.“<sup>25</sup>



**Obr. 2 (Paul Gauguin: *Den Bohů*)**

<sup>22</sup> DLASK, Vojtěch. *Symbolismus v hudbě*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2011. ISBN 978-80-7460-010-4. Str. 62. Podobně jsem se ve své bakalářské práci pokusil charakterizovat časté morfologické motivy soudobé estonské hudby. Jednotlivé motivy jsem nazval planinou, vlnou a polární září. In: RYANT DŘÍZAL, Jan. *Specifika kompozičního myšlení v současné estonské hudbě*. Praha, 2015. Bakalářská práce. HAMU. Vedoucí práce Prof. Hanuš Bartoň. Str. 36-43.

<sup>23</sup> ECO, Umberto (ed.). *Dějiny krásy*. Překlad Gabriela Chalupská. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-720-3677-7. Str. 290.

<sup>24</sup> Zde je třeba zmínit i estetickou koncepci „organického designu“ čtyřicátých a padesátých let minulého století, která za hlavní inspirační zdroj považovala spíše eleganci oblých tvarů, nežli přírodní morfologii. Hlavními představiteli byli Charles Eames, Nogučí, Eero Saarinen. In: DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002. ISBN 80-720-9402-5. Str. 182.

<sup>25</sup> Ibid. Str. 53.

Biomorfni abstrakce první poloviny 20. století nebyla oproti secesi žádným uměleckým hnutím, ani programem, jako spíše výrazným rysem mnoha rozdílných tvůrců (např. Kandinskij, Brancusi, Arp, Miró, Tanguy, Moore ad.). Vedle secesních umělců to byli také surrealisté, kteří k organickým formám dospěli skrze snové vize a zkoumání duševního života za pomoci psychoanalýzy. Italský teoretik umění Roman Guardini se vyjádřil ke genezi abstraktní malby takto: „Až do první světové války vychází umění z toho, co je dáno v přírodě, a snaží se to zpracovat do výrazu a vyjavit jeho podstatu. Pak začíná něco nového: umělci hledají elementární formy, jež jsou v základu přírodních útvarů, aby jejich pomocí vyjádřili elementární povahu života: vzniká to, co nazýváme abstraktním uměním.“<sup>26</sup> Informální malba a abstraktní expresionismus pak reprezentují dle mého názoru nejčistší formu organického sebevyjádření, které lze snad přirovnat k umění kaligrafie – vyjádření vnitřních hnutí pomocí gesta, tvaru bez pomoci předmětného vyobrazení.



**Obr. 3 (Henry Moore: *Podpírající se postava*)**



**Obr. 4 (Marc Rothko: *Untitled*, 1947)**

Zvláštním způsobem, jak „zviditelnit“, a tím pádem vyjádřit abstraktní obsahy je bezpochyby eurytmie Rudolfa Steinera. Specifická antroposofická disciplína, oscilující mezi tancem, pantomimou a jógou, se soustředí na prožívání a znázorňování konkrétního hudebního náboje podle určených pravidel. Tříbí se tak vnímavost a schopnost sebeovládání. Vlastnosti hudebního toku jsou doslova prožívány fyzicky, zviditelňuje se to, co v hudbě existuje jako neviditelný, ale slyšitelný obsah. „*Nejde tu o pohyby mimohudební. Je to viditelné znázornění hudebního průběhu určité skladby. Eurytmista nemá za úkol vyjadřovat pohybem své*

<sup>26</sup> GUARDINI, Romano a Walter ZAHNER. *O podstatě uměleckého díla*. Praha: Centrum teologie a umění, 2009. Delfín (Triáda). ISBN 978-80-87256-03-9. Str. 34.

osobní pocity, nýbrž musí natolik proniknout do hudebního díla, aby mohl divákům viditelně znázornit jeho neviditelný obsah.<sup>27</sup> Eurytmie se svým souborem gest a pohybových sestav je reprezentantem organicity v tanci, neboť zde nejde jen o „ladné pohyby“, nýbrž o aktivaci prostoru. Eurytmická pohybová motivace má mnohem hlubší kořeny, vázané na emoční inteligenci, a tím pádem není jen vnějškovou formou, nýbrž formou s dalšími přesahy.

Organicitu jakožto formotvorný princip bychom samozřejmě mohli hledat ve všech druzích umění<sup>28</sup> a její rysy nacházet v celé historii lidské tvořivosti, co se však týče relevantního teoretického uchopení fenoménu, nemůžeme pro naši práci vynechat diskurz architektonický. Proslulý výrok Iannis Xenakis, že hudba je architektura v pohybu lze v kontextu organické hudby chápat doslovně, jak uvidíme později.<sup>29</sup> Otevřme tedy vzájemný dialog hudby a architektury úvahou švýcarského architekta Petera Zumthora: „*Domnívám se, že současná architektura by v zásadě měla vycházet ze stejně radikálních principů jako novodobá hudba. Tento požadavek má ovšem své hranice. Jestliže kompozice stavebního díla bude spočívat v disharmonii a fragmentaci, ve zborcení rytmu, shlucích a deformovaných strukturách, dílo sice může přinést určitou výpověď, avšak pochopením tohoto sdělení vyhasne zvědavost a zbyde jenom otázka, jak dalece je takový architektonický objekt užitečný v praktickém životě.*“<sup>30</sup> Zumthor by se dal považovat tímto svým názorem za dědice filozofie organické architektury, která upřednostňuje harmonii mezi praktickou účelností lidského obydlí a krajinou. Krédo organické architektury by se tedy dalo shrnout následovně: organické je něco tehdy, když přirozenost materiálu, záměru a celého provedení se stává nutností, když část se má k celku jako celek k části (tzv. princip organické integrace).<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> STEINER, Rudolf. *Eurytmie jako viditelný zpěv*. Hranice: Fabula, 2012. ISBN 978-80-86600-92-5. Str. 10.

<sup>28</sup> V literárním umění bychom mohli označit za organickou např. techniku volného proudu vědomí, reprezentovanou Jamesem Joycem. Ve filmu pak některé experimentální formy typu cinema pure, či anemic film. V úvahu by připadaly např. i dlouhé a plynulé kamerové jízdy, proslavené snímky maďarského režiséra Miklóse Jancsóa atd.

<sup>29</sup> XENAKIS, Iannis. *Music and architecture: architectural projects, texts, and realizations*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon, c2008. Iannis Xenakis series, no. 1. ISBN 978-1-57647-107-4. Str. 46. Slavný Xenakisův výrok byl původně vysloven v reakci na Goetheho postřeh, že architektura je „zamrzlá hudba“.

<sup>30</sup> ZUMTHOR, Peter. *Promýšlet architekturu*. 2., dopl. vyd. Překlad Magdalena Štulcová. Zlín: Archa, 2013. Architektura. ISBN 978-80-87545-24-9. Str. 11.

<sup>31</sup> FIGUEROA, Jósean. *The Philosophy of Organic Architecture*. First edition. USA: Editorial Academos, 2014. ISBN 978-1484010327. Str. 62.



**Obr. 5 (Frank Lloyd Wright: *Fallingwater*)**

Za otce organické architektury je právem považován americký architekt Frank Lloyd Wright. Jeho filozofií bylo projektování takových staveb, které by dokázaly „srůst“ s okolním prostředím, jejich design a vlastnosti by byly odvozeny z krajiny a přitom by plnily praktické funkce lidského obydlí. Wrightovy názory byly silně ovlivněné transcendentální filozofií Ralpa Waldo Emersona a též samotná koncepce organické architektury by se dala považovat za doslovnou realizaci Emersonových ideálů.<sup>32</sup> „*Krásné budovy jsou více než inženýrskou záležitostí. Jsou skutečnými organismy, duchovně koncipované; umělecká díla, využívající nejlepší technologie dle inspirace.*“<sup>33</sup> Wright dále zdůrazňuje, že pravý význam slova „organický“ tkví v integrální entitě, nedělitelné jednotě. Umělec-architekt by tedy měl usilovat o harmonický útvar, ze kterého nelze žádnou část vydělit, aniž by to nezhodnotilo celek. Všechny stavební parametry jsou předem dané povahou krajiny. Forma a funkce se proto stávají tímtež, koexistují v duchovní jednotě a dohromady tvoří tzv. „utilitární integraci“.<sup>34</sup> Princip prostorového kontinua v organické architektuře vyžaduje zrušení hranic mezi sousedícími prostory, které by jinak nevyhnutelně vedly k vzájemnému vymezování se. Na tomto místě se nabízí srovnání dvou typů zahradní architektury: francouzského typu, vyznačujícím se

---

<sup>32</sup> Ibid. Str. 37. Transcendentální filozofie předpokládala fakt, že lidská duše dokáže transcendovat přírodu, čímž se sama stává její součástí. Každý přírodní stav je tak symbolem stavu duševního. Důvod roztržitosti světa je spatřován v předpokladu, že člověk ve své podstatě není sjednocen sám se sebou. Přirozeným mechanismem jak této sjednocenosti dosáhnout je jediné skrze umění/architekturu.

<sup>33</sup> Ibid. Str. 69.

<sup>34</sup> Ibid. Str. 69-96. Tvarová logika organické architektury je proto fraktální povahy.

geometrickým uspořádáním všech svých částí a anglického, případně japonského typu, kde hranice mezi částmi záměrně splývají.<sup>35</sup>



**Obr. 6+7 (Francouzský - geometrický a anglický/japonský  
- organický zahradní typ)**

Specifickým uvažováním Franka Lloyd Wrighta se do dnešní doby inspirovala celá řada architektů a organická architektura se stala jedním z vedoucích stylů moderní architektury, pokusme se nyní shrnout její základní rysy, které proklamuje ekologická organizace Gaia, zabývající se environmentálním uměním a ochranou krajiny: *„Organický design by měl být inspirovaný přírodou, udržitelný, svěží, šetrný a různorodý. Měl by se rozvíjet jako organismus ze semen, která nese uvnitř. Vzniká právě teď a nyní, je aktuální, flexibilní a adaptabilní. Uspokojuje sociální, fyzické a psychické potřeby. Vyrůstá přímo z místa a v tom tkví jeho jedinečnost. Oslavuje ducha mládí, hravosti a překvapivosti. Vyjadřuje rytmus hudby a sílu tance.“*<sup>36</sup>

Velice nápadným rysem soudobé organické architektury je kromě biomorfních tvarů též sklon k charakteristické „tekutosti“ formy. Ta je přímo inspirovaná přírodními kapalnými procesy, víry, vlnami atd. Z toho důvodu je někdy nazývána též „blob-architecture“.<sup>37</sup> Takto koncipované stavby kladou extrémní nároky na samotné vyprojektování, které je možné především díky rozvoji výpočetních technologií, a tudíž jejich realizace byla umožněna až od poloviny 90. let minulého století. Patrik

<sup>35</sup> Oba architektonické typy můžeme nalézt v Kroměříži, kde zahradu francouzského typu reprezentuje Květná zahrada a zahradu typu anglického zahrada Zámecká.

<sup>36</sup> PEARSON, David. *New organic architecture: the breaking wave*. Berkeley: University of California Press, 2001. ISBN 05-202-3289-5. Str. 72. Přeložil JRD.

<sup>37</sup> „Blob“ v doslovném překladu „kapka“. Významným českým představitelem této estetiky byl např. Jan Kaplický.

Schumacher, dlouholetý spolupracovník architektky Zahy Hadid, vysvětluje smysl esteticky zdánlivě extravagantní koncepce následovně: „V kontextu dnešního digitálního světa si můžeme všimnout vzrůstajícího užívání přírodních tvarů, které jsou zkrátka vzrušující a mohou být využity tak, aby spolupracovaly a obohacovaly architektonický kompoziční repertoár – nikoliv pouze co se týče vzhledu. Pro nás jsou to též důležité faktory ohledně navigace a orientace uprostřed složitého prostředí, ve kterém se nacházíme.“<sup>38</sup> Schumacher dále stanovuje negativní a pozitivní heuristiku organické architektury: „Negativní heuristika: vyhýbat se zaužívaným tvarovým typologiím, hermetickým objektům, ostře odděleným plochám/teritoriím, opakování, rovným linkám, pravým úhlům a rohům. Pozitivní heuristika: hybridizace, proměnlivost, rušení samostatných ploch, deformace, opakování procesu v měnícím se kontextu a různé druhy zakřivení.“<sup>39</sup>



**Obr. 8 (Blob-architektura – geometrická mřížka v zakřiveném prostoru: *Kunsthaus, Graz.* )**

<sup>38</sup> JODIDIO, Philip. a Florian. KOBLEK. *Zaha Hadid 1950: the explosion reforming space*. Köln: Taschen, 2012. ISBN 38-365-3072-4. Str. 18.

<sup>39</sup> *Ibid.* Str. 8. Přeložil JRD.

Nyní se na základě předešlých příkladů pokusme shrnout základní estetická kritéria, reprezentující charakter organicity v mimohudebních kontextech:

- Organický celek je definován na základě harmonického vztahu ke svým částem, vyrůstá z „genetického kódu“ skladby a je dále nedělitelný
- Umělecká motivace organického tvaru je dvojího typu: fyzická (biomorfní, inspirovaná přírodními tvary) a duševní (emocionální)
- Organický tvar inklinuje k fluidní plynulosti formy a její variabilitě, je evolučního charakteru
- Organický tvar je spojitý, neschematický a jeho rozložení je závislé na distribuci „imaginární“ energie
- Nejcharakterističtějším tvarovým rysem je křivka a varianty jejího zakřivení
- Organický tvar se jakožto figura vyjevuje kontrastně na pozadí, které může být tvořeno geometrickou mřížkou



## 2.3 Organicita jako univerzální hudební princip

Pokusme se nyní na základě předešlé typologie hledat konkrétní estetické analogie v evropské hudbě od středověku po současnost. Výběr příkladů bude nutně zjednodušující a selektivní, avšak měl by sloužit jako inspirativní sonda, všímající si klíčových momentů a příbuzných druhů hudebního myšlení. Chápeme-li organicitu jako estetický princip, lze ji samozřejmě spatřovat v nesčetných formách v celé hudební historii. Mým cílem je však poukázat na její konkrétní podoby, ve kterých lze vidět kořeny organicity moderní.

Naplněným ideálem plynoucí obrysové linky je bezesporu gregoriánský chorál, který svým ametrickým, jednohlasým zvukovým tokem klade důraz právě na tvar, „klenbu“, melodické kontury. Je tvořen plynulými hudebními gesty, která jsou frázována délkou lidského dechu. Melodická linka chorálu je osvobozena od pravidelného metra, což jí dodává uvolněného, oblého tvaru, který nejlépe vyhovoval dobovým estetickým představám o chrámové, sakrální hudbě.<sup>40</sup> Teprve až heterofonická faktura, vedoucí pozvolna ke vzniku vícehlasu a tudíž i k nevyhnutelnosti pevné rytmické fixace do metrické mřížky, vytvořila komplikovanější souhru ve smyslu přepínání pozornosti mezi figurou a pozadím.<sup>41</sup> V polyfonii jsme díky tomuto principu schopni rozeznávat vedoucí hlasy ve spleti protihlasů, aniž bychom měli pocit jednoduše. Důsledkem vývoje raných notačních systémů, se etabluje i pravidelné metrum, které posléze dává středověké hudbě jasnější tektonické proporce. Hudební tok je postupně segmentován do dílčích formových útvarů a začíná se uplatňovat prvek zrcadlové symetrie (např. dvoudílnost a později třídílnost a vícedílnost formy).

Přirovnáme-li formální stránku tradiční klasické hudby k historické architektuře, všimneme si nápadných analogií. Už od dob Vitruviových se důležitost kladla zejména na geometricky úměrný vztah všech částí k celku, ve smyslu vyváženosti proporcí (nikoliv homogenity prostředků vyplývajících z krajiny jako u Wrighta). Zásadní roli hrála zrcadlová symetrie, kterou by v hudbě nejlépe reprezentovala klasická symetrická perioda.<sup>42</sup> Taková tradiční stavba pracovala s principem

<sup>40</sup> Jakési zviditelnění hybnosti chorálu může představovat cheironomie - zvláštní technika vedení sboru pomocí gestikulace.

<sup>41</sup> Problematikou figury a pozadí se budeme detailněji zabývat v kapitole 3.0 Percepce hudebního tvaru, pozn.aut.

<sup>42</sup> Symetrii v nejširším slova smyslu nelze chápat jednoznačně jako neorganický princip. Naopak, náš svět je prostoupen nejrůznějšími druhy symetrií, z nichž většina z nich je ukryta ve struktuře věcí. V kontextu organické tvarovosti, tj. takového uspořádání tvarů, které je bezprostředně vnímatelné smysly, se jeví jako neorganický právě geometrický typ symetrie, založený na pravidelné periodicitě.

pravidelného opakování a kontrastu, který našel nejvyšší uplatnění zejména v období klasicismu, a jako taková byla s osvícenským důrazem na geometrii nejvíce vzdálená naší idey organicity.



Obr. 9 (*Villa Godi* – symetrická kompozice v palladiovském klasicizujícím stylu)



Obr. 10+11 (Geometrická konstrukce versus biomorfni fasáda: *Hugo Boss Store*, Barcelona – vlevo. Nové technologie umožňující projektování biomorfni tvarů: *The Fondation Jérôme Seydoux-Pathé*, Paříž – vpravo)

„Hranatost“ pravidelného metrorytmu a periodičnosti lze vysvětlit sudými počty dob a taktů v symetrických periodách, např. 2+2, 4+4, 8+8 (ale i nesymetricky 4+6) atp. Naopak lichá čísla vnášejí do stavby „oblost“, a to jak na úrovni tektonické, tak kinetické. Historicky se oblost chápala také jako „plnost, či dokonalost“. Jak je

---

Tento geometricky dokonalý druh periodicity však v přírodním světě reálně neexistuje. Může být pouze myšlenkovou abstrakcí a estetickým ideálem.

známo, středověká symbolika považovala číslo 3 za posvátný symbol Svaté trojice, což se projevilo i na dobové hudební teorii. Rozlišování třech metrických úrovní v menzurální notaci: *modus*, *tempus* a *prolatio* mohlo být podle počtu zastoupených rytmických hodnot buď perfektní (dělitelné třemi), anebo imperfektní (dělitelné dvěma). Bylo by však mylné se domnívat, že skladby v lichém metru působí oblejším dojmem. Rytmická plasticita je založena právě na střídání obou principů a to především už na úrovni kinetické. Ideálním příkladem je prostá hemiola, která v sobě obsahuje jak sudost, tak lichost a tím vytváří ambivalentní prostor pro tvarovou percepci. Ve středověké hudbě taková situace nastala kombinací perfekce a imperfekce, značené barevnou notací. Vrcholné období *ars subtilior* nakonec dokázalo rozvinout velice komplexní rytmické útvary, které se stávaly částečně nezávislými na probíhajícím metru a tím i velice organickými v dnešním slova smyslu.

**Obr. 12 (Antonello da Caserta, transnotace balady na Machautův text – *Beauté parfaite, bonté sovrayne*)**

Renesanční vokální polyfonie s sebou naopak přinesla zcela jiný metrický pulz. Frázování se na rozdíl od středověké hudby realizovalo v delších obloucích, což způsobilo plynulejší tok zvukového kontinua, avšak sazba postrádala rytmickou víceznačnost hudby vrcholného středověku. Teprve v baroku se rytmická uvolněnost znovu vynořuje v podobě melodických ozdob a proměnlivé agogiky (např. italské *diminuce*, francouzské *notes inégales*), která jinak poměrně mechanickou metrickou sazbu plynule rozvolňovala. Je zde kladen větší důraz na individuální gesto a ornament. V doprovázené monodii se opět osamostatňuje melodická linka, která vytvořila samostatnou koloraturní konturu. Odhlédneme-li od interpretační praxe, metrika se stala ještě závaznější v období klasicismu, který je svou stylovou a estetickou povahou nejvíce vzdálen našemu ideálu organicity (viz. periodičnost a geometrická symetrie).

Uvolnění přichází až v 19. století v podobě rozvolněné agogiky a instrumentální virtuozity, jež byly zapříčiněny opětovným obratem k subjektivismu, vedoucímu k expresi. Tempo rubato – užívané ostatně již od baroka - výrazně ovlivňovalo způsob plynutí skladby a tudíž i formální tvarovost. Nejvýraznějšími rytmickými inovátory se stali Robert Schumann a Fryderyk Chopin. Zásadní tvarovou inovací se stalo nepravidelné přenášení těžkých dob a opět hemiola s dalšími rytmickými poměry, jako např. 3:4, 5:3, 7:4 atd. Komplexní rytmické struktury dále ve svém díle rozpracoval např. Alexandr Skrjabin.

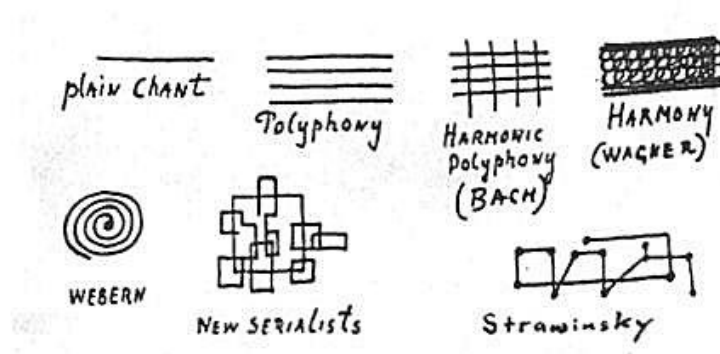


**Obr. 13 (A. Skrjabin: klavírní báseň *Vers la Flamme*, imitující plápolání plamene)**

Pod mnoha vlivy vyústila ve 20. století rytmická vynalézavost až v polyrytmii, která umožňovala průběh jednotlivých zvukových pásem v různých tempech (např. Ch. Ives). Tento moment považuji za klíčový, neboť se jedná o nový způsob rozlišování pozornosti mezi jednotlivými pásmy, který není postaven na rytmických hodnotách, či barvě, ale na hybnosti vlastního plynutí. Takovýto způsob hudebního myšlení můžeme promítnout až do některých druhů stratofonie a polytempa, které rozpracoval ve svém díle zejména G. Ligeti. Pro organický koncept je však nezbytné, aby jednotlivá pásma probíhala organickou logikou, tj. řídila se organickou tvarovostí, o které bude pojednáno později. Dalším příkladem osamostatňování zvukových komplexů, poté co rozpad tonálních vztahů vedl k rozvoji nové melodicko-harmonické morfologie, může být i hudební myšlení Clauda Debussyho, které začíná pracovat s lokací jednotlivých tónů v tónovém prostoru.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Thomas Adès uvažuje metaforicky v zajímavých souvislostech již o hudbě Leoše Janáčka: „Janáčková hudba je organická – květ, který rozkvétá, protože emocionální míza je v jeho kompozicích přítomná od samého začátku a je to právě ona, co popohání jeho hudbu vpřed, namísto nějakých kompozičních schémat. Janáčková hudební odezva na konkrétní dramatické situace je tak přímá, že v ní není nic vnějškového. [...] Když ale říkám „organická“, nevylučuji prudké kontrasty. Jsou

Za zásadní a stále aktuální moment zrodu myšlení o hudební organicitě považují hudební odkaz Antona Weberna. Webern dokázal jako první odvodit architekturu díla přímo z výstavby dvanáctitónové řady, čímž naplnil ideál integrálního uměleckého díla, podřízeného ve všech svých částech konstruktivní logice (skladba vyrůstající z „genetického kódu“). Pierre Boulez k tomu poznamenal následující: „...tím (Webern) rozhodně otevřel hudbě budoucnost. [...] Myslíme zvláště na odstranění předchozího protikladu mezi vertikálním a horizontálním fenoménem tonální hudby. Webern vytvořil novou dimenzi, kterou můžeme označit jako diagonální, určitý druh řazení bodů, bloků anebo figur, jež už nevznikají na zvukové ploše, ale ve zvukovém prostoru.“<sup>44</sup> Webernovy kompozice nejsou sice po tvarové stránce pro svou fragmentárnost organické, avšak tím, že se mu podařilo osamostatnit jednotlivé tóny a vytvořit z nich soběstačné jednotky, otevřel dveře nové tektonické morfologii.



**Obr. 14 (Stravinského náčrty konkrétních hudebních struktur)**

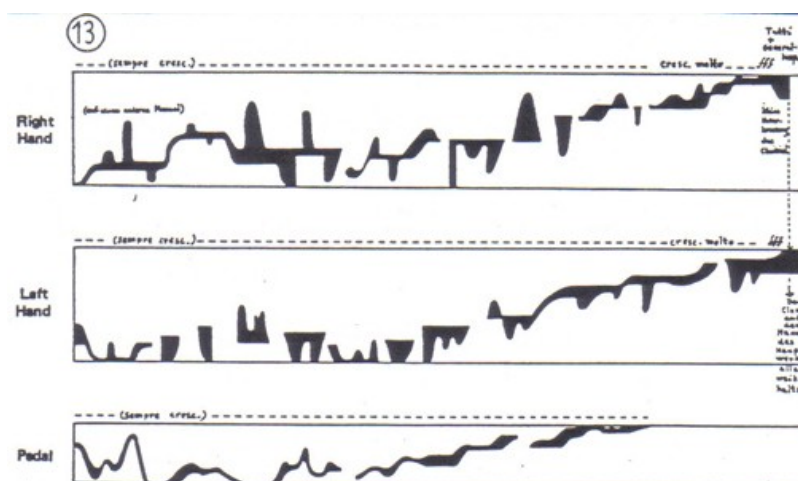
Po rozkladu tradiční tonální hudby, založené na pravidelném metrorýtmu, se rozpadá i koncepce motivické práce se svou periodičností. Pozornost se upřela na samostatné hudební parametry, které se v nejvyšší míře navzájem izolovaly až v multiseriální technice a puntualismu.<sup>45</sup> O hudební mikrostruktuře se začalo

*totiž součástí organického procesu.* Přeložil JRD. In: ADÈS, Thomas a Tom SERVICE. *Thomas Adès: full of noises : conversations with Tom Service*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012. ISBN 03-742-7632-3.

<sup>44</sup> HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby VI (1)*. V Praze: Ikar, 2007. ISBN 80-249-0808-5. Str. 270. Pierre Boulez se netajil přesvědčením, že ideální hudební forma má být plná biologických metafor, což dokazuje, jak silně bylo jeho kompoziční myšlení určeno představou „organismu“. Ibid. Str 271.

<sup>45</sup> Jsem toho názoru, že puntualistická sazba se jeví ze své podstaty jako neorganická, neboť je formálně nespojitá a postrádá kontinuální tvar. Ve vědomém rozporu s tvrzeními Jaroslava Bláhy a Kristýny Mückové, se domnívám, že totéž platí i o technikách, pracujících různými způsoby s náhodou a improvizací. Z mého pohledu je organická kompozice pokud možno po všech stránkách spojitá (homogenní) ve všech svých parametrech a tudíž je částečně determinovaná, neslučuje se s nahodilostí. Projevuje se zejména charakteristickým zacházením s materiálem a formou, jež jsou specifickým způsobem modelovány. Hlavním kritériem organičnosti tedy není jen pouhé „rozvolnění“ formy na základě spontaneity, konceptu, či experimentu, je jím vždy vědomě vykomponovaný zvukový tvar a předem pečlivě prokomponovaná architektura díla, nikoliv tedy otevřená partitura. Idey

uvažovat jako o sérii gest, figur, či zvukových objektů, které mohou s jistou nadsázkou představovat metamorfózu tradičních motivů a melodických linek. Obrat k celistvosti přichází až s rozvojem elektronické hudby, která začala pracovat s kontinuitou sinusových křivek a jejich vrstvením. Možnosti zvuku mohly být náhle zkoumány jako pod mikroskopem a manipulace pomocí nových technologií podpořila u mnoha skladatelů ideu hudby tónů, což s sebou jednak neslo výrazný důraz na strukturální kvalitu zvuku (texturu), ale též na její hybnost, čili rytmický proces.



Obr. 15 (György Ligeti: *Volumina* pro varhany)

Zdokonalování technologií s sebou přineslo i zásadní nové poznatky o podstatě zvuku, které zužitkovala zejména hudba spektrální. Aby bylo možné postřehnout změny v tónové kvalitě spekter, bylo nutné je roztáhnout v čase a dát tak možnost vyznění jednotlivým procesům. Pozornost skladatelů se tedy upřela k procesualitě a jejímu průběhu. Přehodnotila se i koncepce konsonance a disonance, přičemž byla nahrazena osou mezi harmonickým spektrem a inharmonickým hlukem. V takovéto hudební logice se již může plnohodnotně uplatňovat tvarová kvalita zvuku ve smyslu jednoho z hlavních výrazových prostředků, se kterým skladatelé vědomě zacházejí.<sup>46</sup>

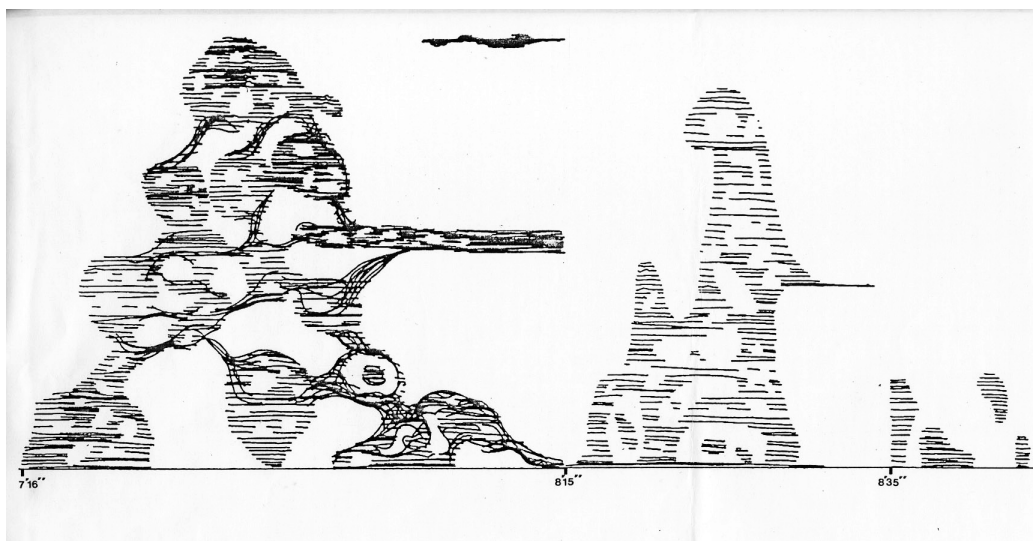
V dnešní době je všudypřítomná vizualizace hudby již samozřejmostí. Programy určené k produkci a editaci zvuku umožňují hudební tok a jeho vlastnosti zobrazit mnoha způsoby, což zcela jistě podporuje i diskurz o tvarové podstatě

---

organické hudby se vzpírá geometrická periodičnost a mechanické opakování, proto se jeví jako nevyhovující taktéž odnože neoklasicistní estetiky a minimal music. Polystylové koláže a multižánrové kompozice neodpovídají zase heterogenitou svého materiálu, který je z podstaty nespojitý. Organická hudba vyrůstá z kořenů především tónové a spektrální hudby.

<sup>46</sup> Podnětným textem je spis Denise Smalleyho, pojednávající o kategorizaci morfologie spekter, včetně fází jejich znění: SMALLEY, Denis. *Spectromorphology: explaining sound-shapes*. Department of Music, City University, Northampton Square, London EC1V 0HB, UK, 20.

hudby. Ta přestává být vnímána jako umění pouze časové, ale stává se výsostně časoprostorovou. Odkrývá se tak nová dimenze ve vztahu zvuku a obrazu, což má vliv na tvar melodických křivek a potažmo celých tektonických útvarů.<sup>47</sup> Také proto americký teoretik a skladatel James Tenney navrhl již v polovině sedmdesátých let minulého století soubor nových analytických technik, založených na principech tvarové psychologie. Ta na rozdíl od elementové psychologie prosazuje zásadu celostnosti, neboť psychologická realita se vyznačuje přirozenými celky, fungujícími vždy v organických souvislostech. Z tohoto pohledu se zdá být koncepce organické hudby logickým vyústěním neklidného vývoje formy od rozbití na jednotlivé elementy po nápadné shlukování a opětovné tvarování zvukových struktur.



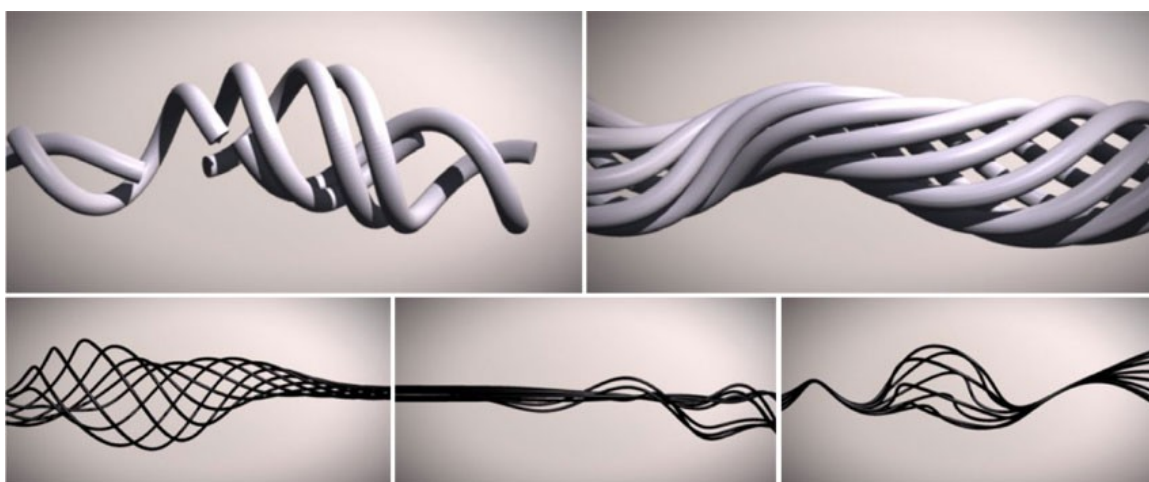
**Obr. 16 (I. Xenakis: *Mycenae Alpha*. Mechanický převod tvaru do elektronického zvuku pomocí překreslovacího zařízení UPIC)**

Pokusím se nyní na základě předešlého textu shrnout obecné znaky hudební organicity, jakožto vznikajícího estetického konceptu:

- silně evoluční charakter hudebního přediva, absence mechanického opakování, sklon k variování materiálu a volným imitacím
- základními stavebními prvky jsou melodická gesta, seskupující se do zvukových objektů a tvořící diskrétní nebo kontinuální celky v různých vzájemných juxtapozicích

<sup>47</sup> Ke vztahu obrazu a zvuku se zajímavě vyjádřil F. Nietzsche: „Že však vůbec je možný vztah mezi hudební skladbou a optickým znázorněním, spočívá, jak řečeno, na tom, že to i ono jest pouze zcela odlišným výrazem téže vnitřní podstaty světa.“ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Překlad Otokar Fischer. Praha: Vyšehrad, 2008. Krystal (Vyšehrad). ISBN 978-80-7021-920-1. Str. 140.

- melodické linky, jakožto obrysové linie, mají nejčastěji charakter křivek, preference oblých tvarů
- procesuální struktura je založená na distribuci zvukové energie, přenášení hybnosti a dynamiky zvukové hmoty, jejíž proměny jsou prožívány kinesteticky
- homogenní integrace všech kompozičních parametrů, kontinuita jejich proměn, založená na kauzálním řetězci (akce a reakce)
- přítomnost „genetického balíčku“ (viz. Tüür), souboru pravidel, ze kterých vyrůstá struktura skladby, a které obsahují informace, jež modifikují ostatní parametry
- důraz na tektonický tvar daný procesuální proměnlivostí hudební struktury, uspořádání formy na principu figury a pozadí, zakřivený imaginární časoprostor
- temporální proměnlivost a vrstevnatost, absence pravidelného metra, iluze zvlněného času
- Souzvučnost definována sevřeným tónovým systémem, umožňujícím procesuální způsob plynulého propojování harmonií



**Obr. 17 (Software *Partitura* dokáže v reálném čase generovat vizualizaci zvukového proudu)**



### 3.0 Percepce hudebního tvaru

Před tím, než se pokusím objasnit ideu organického hudebního tvaru, považuji za nutné se zabývat onou prostorovou dimenzí, kterou Jaroslav Bláha nazývá ticho, neboť záleží právě na tom, jakým způsobem do ticha hudební tvar proniká.<sup>48</sup> Ticho je v podstatě hudebně strukturní prostor mezi dvěma zvuky, jež tvoří jakési neutrální, imaginární pole pro zvukovou morfogenezi. Toto pole bychom mohli popsat jako paralelní zrakovou oblast, která je vnímatelná pouze „vnitřním zrakem“. Ve vztahu k slyšenému se tedy v lidské mysli spouštějí procesy, které na základě zvukových parametrů dokáží generovat určitou tvarovou (případně i barevnou) představu.<sup>49</sup> Takovéto tvarové představy se vynořují v lidské mysli přirozeně i bez účasti některého z druhů synestezie a jsou přítomné de facto neustále, akorát si je běžně neuvědomujeme. V hudební percepci je proto zapotřebí soustředěného a zacíleného poslechu.<sup>50</sup>

Český hudební estetik a sémiotik Jiří Fukač popisuje zmíněný jev následovně: *„Hovoříme-li ostatně o horizontalitě a vertikalitě, promítáme již hudebně strukturní dění do pomyslného prostoru. Notační zobrazení tohoto prostoru je sice jen dvojrozměrné, vrstevnatost dění, navozená složitými vazbami, jejichž střídáním a kombinacemi, jakož i rozehráním všech parametrů, je však v našem vědomí přepracována do podoby rozprostraněného útvaru, který má trojdimenzionální charakter a navíc se pohybuje v čase.“*<sup>51</sup> Důležitou vlastností hudebně strukturního prostoru je tedy jeho trojdimenzionální charakter, který umožňuje recipientovi vnímat zvukový tvar plasticky. To je možné na základě zkušeností, jejichž původ můžeme hledat zejména v oblasti přírodní a antropologické. Na tomto místě považuji za

<sup>48</sup> BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba (I/1)*. Praha: Togga, 2013. Musica viva (Togga). ISBN 978-80-87258-69-9. Str. 55. Je zde samozřejmě míněno hypotetické ticho, neboť fyzikálně absolutní ticho de facto neexistuje. Roman Guardini např. nepovažuje ticho za negaci hudby, nýbrž spatřuje v něm její protipól. In: GUARDINI, Romano a Walter ZAHNER. *O podstatě uměleckého díla*. Praha: Centrum teologie a umění, 2009. Delfín (Triáda). ISBN 978-80-87256-03-9. Str. 106.

<sup>49</sup> Zdeněk Bartošík se ve své doktorské práci věnované synestezii vyjadřuje k paralelní zrakové oblasti následovně: *„Synestetikové se shodují v tom, že je tento prostor prázdný, nekonečný, trojrozměrný a že se v něm vizuální podoba zvuku šíří libovolným směrem. Schopnost definovat toto vnitřní dění, závisí na individuálních předpokladech a zkušenostech.“* Bartošík dále označuje takto prožívané tvary jako „fotismata“ (slovy Karla Risingera. Barevné slyšení, vidění zvuku) a zároveň upozorňuje na fakt, že spouštěče těchto vjemů mohou být i emoce, nikoliv však naopak. In: BARTOŠÍK, Zdeněk, Martin KLUSÁK a Eliška CÍLKOVÁ. *Psychologické aspekty kompoziční tvorby: kolektivní monografie*. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-906057-0-1. Str. 20-29.

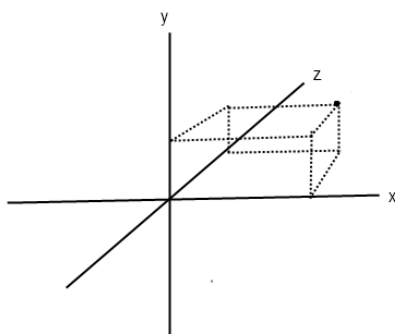
<sup>50</sup> Iannis Xenakis si všimá, že čas je jako černá tabule na které se nám promítají fenomény, u nichž díky paměti můžeme prožívat iluzi zastavení v čase. In: XENAKIS, Iannis a Roberta BROWN. *Concerning time. Perspectives of New Music*. 2013, vol. 27 (no. 1), 10. Str. 91.

<sup>51</sup> FUKAČ, Jiří. *Mýtus a skutečnost hudby: traktát o dobrodružství a oklikách poznání*. Praha: Panton, 1989. ISBN 80-7039-011-5. Str. 171.

užitečné citovat Jaroslava Jiráňka a jeho pět faktorů sémantického aspektu syntaktické funkce tónu:<sup>52</sup>

- znějící tón odkazuje ke svému zdroji
- intenzitou se orientuje v prostoru (blíž - dál), a to i spojitě (přibližování, vzdalování)
- následností se orientuje v čase
- ténbrem může odkazovat k počítkům původně vizuálního charakteru (světlý – tmavý), ale též k hmotnosti (lehký – těžký)
- relativní výškou zprostředkuje prostorovou orientaci (nahore – dole) a synesteticky pocitové rozmezí napětí – uvolnění

V trojdimenzionálním prostoru pak můžeme osy X, Y a Z považovat za reprezentanty délky, výšky a hloubky zvukového signálu.



X - *hudební horizontála* = obrysová linie zvukového tvaru, kontura a délka tvaru

Y - *hudební vertikála* = reprezentuje šířku tvaru na ose od „hluboko“ po „vysoko“

Z - *hudební diagonála* (hloubka) = je daná dynamikou na ose od „vzadu“ po „vpředu“

Za čtvrtou dimenzi bychom měli považovat čas, neboť od objevení Obecné teorie relativity Albertem Einsteinem v roce 1916 je zřejmé, že čas a prostor již nelze chápat odděleně, nýbrž vždy v jejich vzájemné interakci – tedy jako čtyřrozměrné časoprostorové kontinuum. Není tím však myšlen čas lineární, nýbrž čas zakřivující, jak o něm bude pojednáno v následujících kapitolách. Edgard Varèse, jakožto průkopník prostorového hudebního myšlení, předeslal v roce 1936 následující myšlenku: „*Máme v podstatě tři hudební rozměry: horizontální, vertikální a dynamiku, jež narůstá nebo slábne. Měl bych ale přidat čtvrtý rozměr, projekci zvuku – [...]*“

<sup>52</sup> JIRÁNEK, Jaroslav. Sémantické možnosti a meze hudby. *Estetika*. 1975, 12, (č. 2). Str. 77-107.

cestu do jeho prostoru. [...] Už nelze udržet starou koncepci postavenou na homofonii, či polyfonii. Celá kompozice se stane melodickou totalitou. Celá struktura poplyne jako řeka.<sup>53</sup> Když Varèse přirovnal zvukový proud k řece, jistě neměl na mysli striktně lineární, pravidelný tok, ale naopak spontánní spleť vírů a vln, tvořící členité meandry. Projekcí zvuku pravděpodobně myslel jeho vizualizaci, jakési zpředmětnění v prostoru. Je tedy zjevné, že jakýkoliv zvuk má konkrétní tvarové kvality a že tato tvarovost, je-li rozvíjena, může mít posléze zásadní vliv na tektoniku a formu celé skladby. Rád bych v tomto bodě upřesnil, že tato práce nemá za cíl mapovat různé prostorové distribuce zvuku jako je tomu u multikanálových kompozic, site-specific a nejrůznějších koncepcí, pracujících s rozmístěním hráčů v prostoru. V našem textu se budeme věnovat organickému hudebnímu tvaru, tak jak se nám vyjevuje jako vnitřní fenomén paralelního vidění.<sup>54</sup>

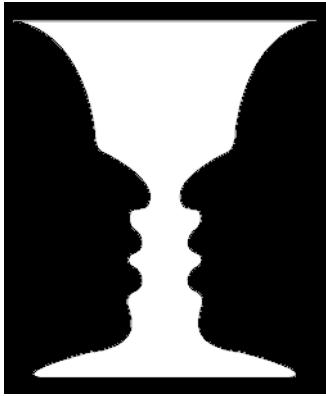
Poté, co jsme si definovali čtvrtý hudební rozměr jako časoprostor, který vnímáme na podkladě paralelní zrakové oblasti, je na čase osvětlit, jakou roli v ní hraje zvuková morfologie. Strukturace zvukového pole dále probíhá v rozčlenění na figury a pozadí, přičemž jejich nejjednodušší vztah se u sluchových podnětů utváří tehdy, když se v čase mění jeden zvukový parametr, zatímco ostatní zůstávají neměnné. Lidská mysl je schopna zaměřit pozornost pouze vždy jen na jednu figuru, přičemž ostatní zvukové předivo tvoří v ten moment pozadí.<sup>55</sup> Vizualním ekvivalentem jsou tzv. reverzibilní obrazce:

---

<sup>53</sup> SCHWARTZ, Elliott, Barney CHILDS a Jim FOX (eds.). *Contemporary composers on contemporary music*. Expanded edition. New York: Da Capo Press, 1998. ISBN 03-068-0819-6. Str. 197. Přeložil JRD.

<sup>54</sup> Zvláštním navozením vnitřního (imaginárního) prostoru ve skladbě lze docílit např. instrumentací. Jednou z klíčových osobností, promýšlejících vnitřní prostor hudby byl György Ligeti: „Kdykoliv poslouchám hudbu, slyším barvy a tvary. To ovšem neznačí, že se jedná o doslovnou nebo ilustrativní hudbu ve smyslu nějakého mimohudebního programu. Zmíněný prostor existuje pouze ve skladbě. [...] Tvarové asociace v hudbě pro mne hrají klíčovou roli, jsou však pouze imaginativní. Např. v mé skladbě *Lontano*, v přibližně poslední třetině skladby, slyšíme po statickém a velmi plochém zvuku velké sekundy a malé tercie postupné zeslabování do hlubokých rejstříků. To samo o sobě vytváří silné prostorové asociace. [...] ...modrá oblaka jsou náhle prozářena slunečním svitem a toto „prozáření“ je náhle protnuto vysokým tónem *dis*, atd.“ Ibid. Str. 389-402. Přeložil JRD.

<sup>55</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. Str. 161. Připojuji v tomto kontextu pozoruhodnou úvahu Vlastimila Zusky: „Nemůžeme-li však objektivizovat svět jako celek, můžeme tento horizont mapovat, zaplňovat ho dílčími celky, jednotlivými figurami a vztahy mezi nimi, měnit některé jeho části ve figury, rozšiřovat ho o sféry imaginace, předvídat jeho vývoj v čase, a tak ho hlouběji poznávat. S největší pravděpodobností právě zde můžeme hledat hlavní funkci umění v rámci lidské civilizace.“ In: ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001. Filosofická setkávání. ISBN 80-725-4194-3. Str. 40.



**Obr. 18+19**  
**(Tváře, anebo svícen? Neslučitelnost**  
**figury s pozadím)**



**(M. C. Escher: *Nebe a voda I.***  
**Figura plynule přecházející**  
**do pozadí)**

Pozornost však lze přepínat na základě proměnlivosti zvukových proudů, což je také důvodem, proč jsme schopni vnímat polyfonní pletivo jako čitelně uspořádanou formu. V atonální hudbě Druhé vídeňské školy se z důvodu nejednoznačnosti vedoucí linie ustálily dva symboly: H – Hauptstimme, hlavní melodická linie a N – Nebenstimme, vedlejší melodická linie, podřízená melodii hlavní.



**Obr. 20 (Arnold Schönberg: 4. Smyčcový kvartet)**

Podle Jiřího Kulky je identifikace oddělených zvukových proudů ve sluchovém poli podmíněna:

- umístěním zvukového zdroje
- barvou zvuku
- rozličnými frekvenčními úrovněmi
- různou intenzitou zvukových podnětů<sup>56</sup>

<sup>56</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. Str. 159.

Doplnil bych ještě pátý bod o identifikaci jednotlivých zvukových proudů na základě jejich následnosti a trvání (hybnost) - viz. následující podkapitoly.

Primární pozadí tvoří vždy nejprve ticho, na jehož podkladě se jakákoliv zvuková událost jeví jako figura. Teprve poté, co se jednotlivé figury začnou spojovat do složitějších celků, nastává hra přepínání pozornosti mezi konkrétními parametry. Ztráta klasické tvarovosti, odvislé od harmonicko-melodického myšlení a metrického členění, vedla k přenesení pozornosti právě na jednotlivé hudební parametry, které posléze mohly být různou logikou modelovány. Vznikla tak nová morfologie, která má dle mého názoru tendenci grupovat své jednotlivé segmenty do stále organičtějších celků. Narativní potenciál organické hudby tak můžeme spatřovat v souhře zvukových gest a objektů, jejichž tvary promlouvají specifickým jazykem.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Unanswered Question' by Charles Ives. The score is divided into two systems. The top system contains the woodwind parts: Flutes I and II, (or Oboe) III, and (or Clarinet) IV. The bottom system contains the string parts: Trumpet (or English Horn, or Oboe, or Clarinet), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello (or Contrabass). The tempo is marked 'Allegro'. The woodwind parts feature complex, rhythmic patterns with dynamic markings of *f* and *ff*. The string parts provide a continuous, sustained harmonic background with long notes and some triplet markings.

Obr. 21 (Ch. Ives: *Nezodpovězená otázka*. Sólové organické gesto versus neorganický objekt dechové sekce a zvukové kontinuum smyčcového orchestru)

### 3.1 Organické zvukové gesto

Pro účely další analýzy organické morfologie navrhuji pracovat s pojmy „zvukové gesto“ a „zvukový objekt“ (viz. následující podkapitola).

Za zvukové gesto považují většinou kratší melodicko-rytmický útvar, který je ve své významovosti soběstačný a je na rozdíl od zvukového objektu tvarově zploštělý, protože monodický.<sup>57</sup> Takové gesto bývá obrysovou linkou zvukového těla (objektu), anebo samostatným celkem. Může to být ale také svazek melodických linek, různě opisujících stejný tvar a sledujících stejný cíl. Zmnožením zvukových gest pak mohou vznikat i konkrétní zvukové objekty, pokud se trajektorie linek ubírají více směry. Sémantická hodnota hudebního gesta spočívá v jeho morfologii. Pohledem Vladimíra Tichého by se dalo říct, že gesta se obecně vyskytují spíše na úrovni mikrostruktury (kinetiky), zatímco zvukové objekty v úrovni makrostruktury (tektoniky),<sup>58</sup> nemusí to být však pravidlem.

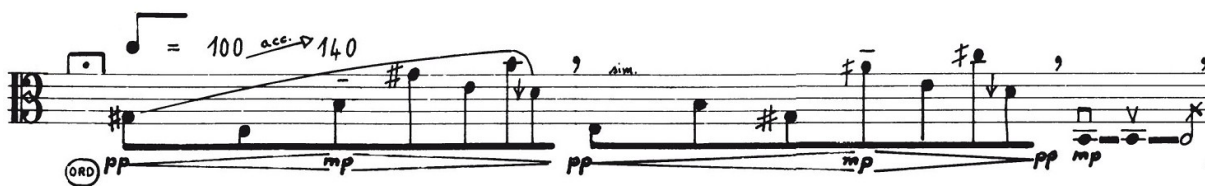
Dokonalý organický tvar se u melodických linek projevuje plynulou, nepravidelně vlnitou linií, jejíž hybnost je kontinuálně proměnlivá. Organické gesto je spojité, kauzální a sleduje svůj vlastní vývoj. Je tvořeno sérií navzájem propojených křivek, které plynou nezávisle na metrické mřížce.<sup>59</sup> Vyhýbá se ostrým úhlům synkopických rytmů (v závislosti na metru), rytmickým ostinatům, komplementárnosti a periodičnosti ve smyslu dělení tvaru na polověty atp. Tvarově se organickému ideálu nejvíce blíží gregoriánský chorál. Naopak za esteticky nejvzdálenější koncepci považují morfologii Webernovského punktualismu, která sice sleduje tónové vztahy, avšak už ne melodický tvar. Zakřivenosti linií lze docílit na všech třech prostorových osách: na vertikále plynule stoupajícími, či klesajícími tónovými výškami, na horizontále plynulou proměnou hybnosti z akcelerace do decelerace a v dynamice plynulým zesilováním a zeslabováním zvuku. Zvukový tvar tak získává na plasticitě a stává se organickým.<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Zásadní rozdíl mezi zvukovým gestem a klasickým melodickým tématem spatřuji především ve větším důrazu právě na tvarovou, nikoliv intervalovou kvalitu celku. Gesto má spontánnější a méně sevřený charakter, neplní funkci klasického tématu, zpracovávaného tradičním způsobem.

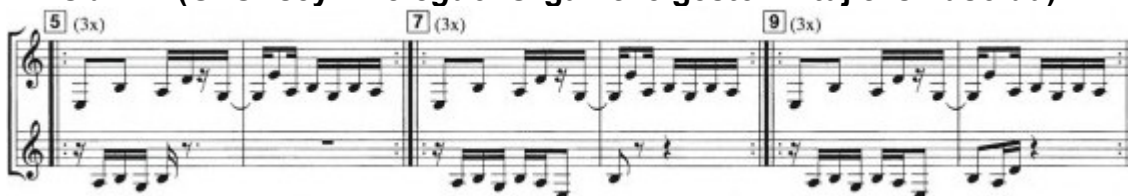
<sup>58</sup> Vladimír Tichý považuje kinetiku za disciplínu, zabývající se problematikou časového členění hudební struktury na nejnižších a jim nejbližše nadřazených hierarchických úrovních. Tektonika se pak zabývá takovým časovým členěním, které zohledňuje struktury na vyšších hierarchických úrovních. In: TICHÝ, Vladimír. *Úvod do hudební kinetiky: (k systematické hudebního rytmu, metra a tempa)*. 2. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, Fakulta hudební, 1992. ISBN 80-733-1897-0. Str. 17.

<sup>59</sup> S tzv. Bézierovými křivkami pracuje v českém kontextu kontinuálně např. Miroslav Srnka.

<sup>60</sup> Rád bych zde poukázal na inspirativní diplomovou práci Petra Bakly, věnující se klasifikaci melodického přediva v hudbě 20. století. Bakla rozlišuje melodické linky stupnicové, melismatické, alikvótní, rozkladové, oligochorické a figurativní. In: BAKLA, Petr. *K melodickému aspektu soudobé hudby*. Praha AMU, 2007. Magisterská práce. Hamu. Vedoucí práce Prof. PaedDr. Miloš Hons, Ph.D.



Obr. 22 (G. Grisey: *Prologue*. Organické gesto imitující sinusoidu)



Obr. 23 (S. Reich: *Nagoya Marimbas*. Neorganické gesto v kompozičním procesu)

Motivace zakřivení zvukového gesta spatřuji ve dvou principech, které se spolu prolínají. Je to podřazený princip **ornamentální**, mimetický, který obrysovou linii rozvíjí a zdobí biomorfním způsobem, tj. imituje přírodní transformační sílu. Přitom se nemusí jednat jen o povrchní zdobení, neboť to co se na první pohled jeví jen jako ornament, může ve skutečnosti představovat důležitý transformační princip a hluboké porozumění struktuře. Organické ornamentální principy neomezují kreativitu, jsou pouze nepřímo inspirované rozličnou přírodní morfologií, jako např. vzhled úponků, listů, vln atd.<sup>61</sup>



Obr. 24+25  
(Struktura kouře chápaná jako spletenec organických gest)

(Písečné duny představující akceleraci a deceleraci obrysových linií)

<sup>61</sup> Lisa DeLong popisuje ve své studii různorodých křivek vznik biomorfního vzoru následovně: „Život začíná semenem, které se zvětšuje a raší. Takto počíná růst, což je proces, který odráží i biomorfní ornamentika. Návrhář nejprve stanoví bod zrodu, z něž všechno vyrůstá a raší větvičky. Ty pak slouží jako generující body pro další úponky, větvičky, listy a květy. Nakonec je pak každá část kompozice zpětně vystopovatelná k jedinému zdroji a udržuje si soustavný směr růstu.“ In: DELONG, Lisa. *Křivky: květy, listy a ozdoby ve formálním a dekorativním umění*. Praha: Dokořán, 2014. Pergamen. ISBN 978-80-7363-640-1. Str. 12.



**Obr. 26 (I. Xenakis: *Mikka S* pro sólové housle. Heterofonie organických křivek)**

Druhý, nadřazený princip nazývám **spontánním**, neboť jeho projev se podobá umění kaligrafie: „*Umění pera nebo štětce je možná nejvíce všudypřítomnou formou křivočarého výrazu. [...] Jde o uměleckou formu, která vyvěrá z rytmu těla a vnitřního stavu mysli, jež se odhaluje v křivkách, smyčkách a kudrlinách.*“<sup>62</sup> Spontánní princip je mnohem emocionálnější než princip ornamentální. Duševní pohnutí jsou zprostředkovaně přenesena do notového zápisu, přičemž se mohou odrazit v jakémkoliv parametru. Je důležité si uvědomit, že autor se nesnaží své emoce doslovně sdělovat, slouží mu pouze jako motivace, ventil k vlastní tvorbě. Na tomto principu staví umělecky expresionismus, což je patrné zejména v atonálním období Arnolda Schönberga. Mohlo by se přitom na první pohled zdát, že autor, který domněle přenáší své emoce do hudby, propadá romantickému sebeklamu. Nicméně už etymologický význam slova emoce, tj. „pohnutí“ (e-motio), jasně naznačuje určitý směr, náboj, charakter. Výhodou spontánního přístupu je jeho částečná iracionalita, která dává proniknout nevědomým procesům na povrch, čehož už bohatě využívaly techniky surrealismu, akční nebo intuitivní malby.<sup>63</sup>

Jak již bylo naznačeno, pro analytické účely nelze ornamentální a spontánní princip oddělit jeden od druhého, neboť oba existují vždy v různé míře zároveň a vzájemně se prostupují. Je to dané především tím, že skladatel nemůže tvořit impulzivně jako malíř a zachytit tak pohotově své bezprostřední emoce. Je třeba hudební strukturu pracně vykomponovat a v časovém odstupu „dotvářet“. Často

<sup>62</sup> DELONG, Lisa. *Křivky: květy, listy a ozdoby ve formálním a dekorativním umění*. Praha: Dokořán, 2014. Pergamen. ISBN 978-80-7363-640-1. Str. 46.

<sup>63</sup> Už Eduard Hanslick duchovní obsahy nevyklučoval, nýbrž podmiňoval: „*Formy vytvořené z tónů nejsou prázdné, nýbrž naplněné, a to nikoliv hrou tónových vztahů samých, nýbrž duchem, který plane ze sebe sama. [...] Tvorba je vpracováváním ducha do materiálu.*“ In: HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu: Příspěvek k revizi hudební estetiky*. Praha 2: Supraphon, 1973. ISBN 09/22-02-157-73. Str. 23-25.



vedená diskuze o intuitivním versus racionálním přístupu k tvorbě tak postrádá smyslu, neboť jeden bez druhého v uměleckém díle nemůže být.



**Obr. 27 (A. Logothetis: *Ichnologia*. Grafická partitura na pomezí „vědomého“ a „nevědomého“)**

Organické gesto však nemusí být pouze krátkým melodickým útvarem. Může volně vstupovat do objektů a naopak. Gesta mohou být také tvořena heterofonickým spletcem hlasů, opisujících stejný melodický tvar. Jednotlivé linky pak mohou sdílet různou pohybovou energii a mohou mířit do více cílů – jsou chápány jako samostatné vektory. Současným představitelem vektorového myšlení je estonský skladatel Erkki-Sven Tüür. Základním východiskem jeho techniky je rozvíjení prvotního principu (numerický kód, algoritmus) do organického celku. Evoluce skladby se realizuje pomocí vektorů, které jsou odvislé od konkrétní intervalové stavby, mající určitý směr. Logika vektorové techniky je založena na vztazích mezi tóny, nikoliv pouze na hře s konkrétními tónovými výškami. Celý kompoziční proces je velice vizuální, neboť se autor nechává vést různými druhy symetrií, paralelismů a křivek, které spontánně tvaruje. Tüür podle svých slov pracuje se synestézí a před vypracováním partitury nejprve maluje grafické náčrty formy.<sup>64</sup>

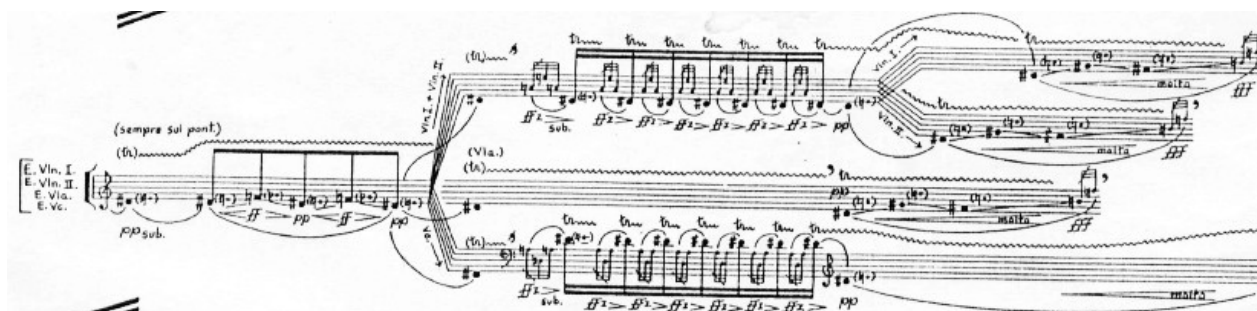
<sup>64</sup> RYANT DŘÍZAL, Jan. *Specifika kompozičního myšlení v současné estonské hudbě*. Praha, 2015. Bakalářská práce. HAMU. Vedoucí práce Prof. Hanuš Bartoň. Str. 31-32.



Obr. 28 (E.-S. Tüür: *Oxymoron*. Vektory s různou energií, opisující podobnou trajektorii)

### 3.2 Organický zvukový objekt

Připomeňme si slavnou definici Eduarda Hanslicka, totiž že: „*obsahem hudby jsou znějící pohybové formy*“.<sup>65</sup> Tyto formy na sebe braly napříč hudební historií nejrůznější podoby, jejich morfologické kvality však nejsou nyní předmětem našeho zkoumání. Bude nás zajímat spíše moment, kdy tradiční motivicko-tematickou kompoziční práci vystřídala zvuková morfogeneze. Před tím však, než se budeme věnovat popisu zvukových objektů, je třeba upozornit, že konkrétní vizuální představa takového objektu je vždy nutně iluzorní, neboť na rozdíl od objektů předmětných, plyne zvukový tvar v čase, a tudíž je jeho percepce závislá na paměti a zároveň ovlivněna mnoha dalšími faktory (prostředím, duševním rozpoložením, koncentrací, představivostí atd.). Zvukový objekt existuje jako organizovaný celek pouze v představě (stejně jako gesto), neboť jako takový se nevyjevuje najednou, ale po částech.



Obr. 29 (G. Crumb: *Black Angels*. Plynulý přechod z gesta do objektu)

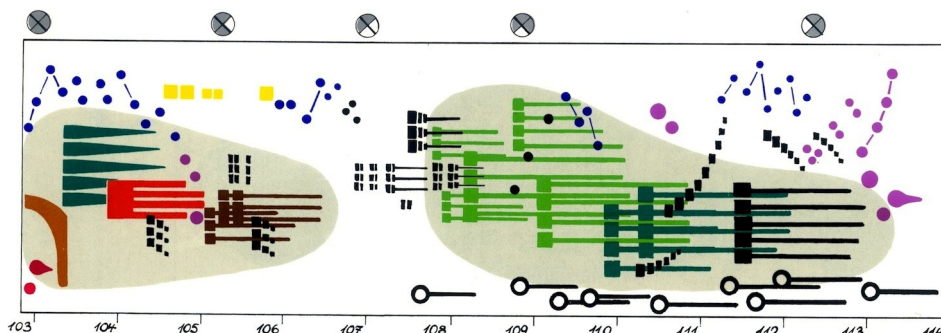
Termín „zvukový objekt“ se poprvé objevuje v kontextu francouzské musique concrète v čele s Pierrem Schaefferem, který ho popisuje nejprve takto: „...*může se jím stát jakýkoliv zvukový jev ze světa přírody a civilizace, jehož prchavá existence v čase je zmrazena záznamem na magnetickém pásku, gramofonové desce, filmovém pásu, nebo jinak a který jsme schopni zaregistrovat ve svém vědomí jako samostatný prvek*“.<sup>66</sup> Vliv elektronické hudby brzy zapříčinil, že se tento termín vztáhl i na oblast čistě akustické hudby a dostal se tak do nového kontextu. „...*objekt není ‚daný‘ osamoceně, nýbrž může se toliko ‚oddělit od pozadí‘ anebo vynořit z řetězce, který vytváří s jinými objekty a v němž má svůj smysl*“.<sup>67</sup> Gérard Grisey

<sup>65</sup> HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu: Příspěvek k revizi hudební estetiky*. Praha 2: Supraphon, 1973. ISBN 09/22-02-157-73. Str. 60.

<sup>66</sup> LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966. Str. 30.

<sup>67</sup> SCHAEFFER, Pierre. *Konkrétní hudba: La musique concrète*. Praha: Supraphon, 1971. Str. 24.

konečně definoval zvukový objekt jako přerušovaný, nebo oddělený proces od svého zvukového okolí. Ve své studii *Tempus ex Machina* upozorňuje na fakt, že zvukové objekty mají svou energii, počátek, tělo i zánik a jsou to percepčně uchopitelné samostatné formální jednotky.<sup>68</sup>

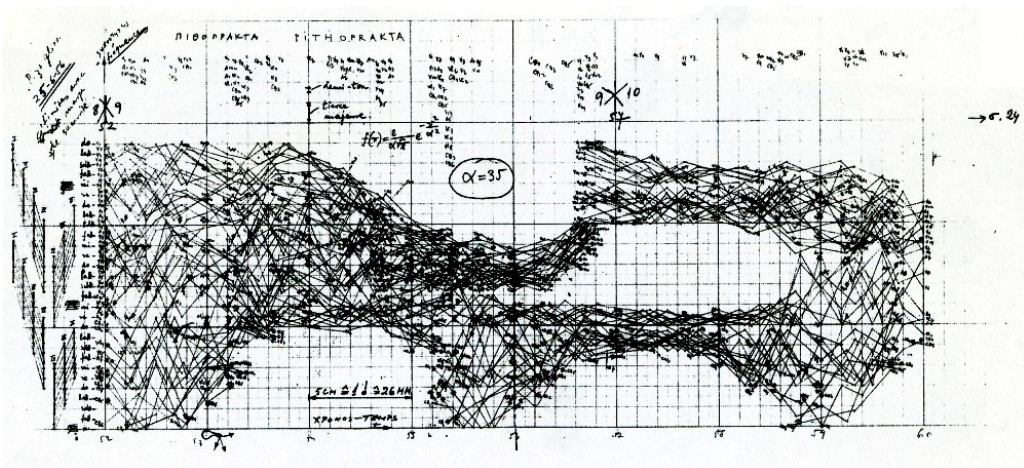


**Obr. 30 (G. Ligeti: *Articulation*. Grafické znázornění jednotlivých gest a objektů)**

Zcela originální klasifikaci zvukových objektů vypracoval na základě tvarové psychologie americký skladatel a teoretik James Tenney, který se ve své studii *Meta-Hodos* zabývá klasifikací vybraného hudebního materiálu klíčových skladeb 20. století s důrazem na jejich formální morfologii. Navrhuje novou strategii hudební analýzy, založenou především na fenomenologických výzkumech moderní psychologie vnímání. Všimá si, že se změnou hudebních struktur, se mění i poslechová strategie. Zvuková vertikála se zahušťuje, stává se disonantnější a vede až k využití hluku, čemuž přispívá zejména exploatace bicích nástrojů. Totéž se děje v horizontální rovině, která tak získává výraznější tvarový charakter. Na příkladu melodických ozdob autor ukazuje, že je nevnímáme odděleně, nýbrž jako celky. Hlavním rysem moderní hudby se tak stal kontrast temporální hustoty. S tím souvisí postupné zaměřování pozornosti na všechny hudební parametry, nikoliv jen na sledování tónových výšek jako u tematické hudby. Tenney přirovnává percepci moderní hudby k pozorování obrazu se všemi jeho složkami. Jako klíčového autora uvádí A. Weberna, který poprvé začal chápat tóny jako samostatné jednotky – zvukové mikro-objekty.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> GRISEY, Gérard. *Tempus ex machina: A Composer's reflections on musical time*. *Contemporary Music Review*. 1987, (2), 37. Str. 268-269.

<sup>69</sup> TENNEY, James, POLANSKY, Larry (ed.). *META - HODOS: A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form*. Second edition. Oakland: Frog Peak Music, 1988.



**Obr. 31 (I. Xenakis: *Pithoprakta*. Grafické řešení vývoje temporální hustoty)**

Tenneyho koncepce přináší termín „clang“, coby nápadný zvukový tvar a dále pak „sekvenci“, jakožto zřetězený pás clangů. Upozorňuje na fakt, že je důležité sledovat tvarový kontext, neposlouchat zvukové objekty odděleně. Vymezuje se proto i vůči Schafferovu původnímu termínu „object sonore“. Clang má podle Tenneye širší platnost než pouze v *musique concrète*. Z tvarových zákonů gestalt psychologie klade autor důraz zejména na zákon blízkosti (grupování do celku) a zákon podobnosti. Jsou to hlavní podmínky pro vznik clangů a distribuce pozornosti mezi nimi. Uvedené myšlenky demonstruje vizuálně tzv. grafy parametrických profilů, které znázorňují parametrickou intenzitu vertikály a horizontály jednotlivých clangů. Klade důraz zejména na samotnou percepci, při níž vstupuje do hry paměť a očekávání posluchače (dělení na objective/subjective set). Clangy tak jsou obousměrnými referenčními body na pomyslné časové ose skladby. Z psychologického hlediska Tenney rozlišuje faktory primární – blízkost, podobnost a faktory sekundární – intenzita (výrazný tvarový potenciál dynamiky), opakování (přenos parametrických funkcí), objective a subjective set (soubor očekávání na základě předchozí zvukové zkušenosti, a zpětné vyhodnocení). Dále Tenney dělí struktury na izomorfní (barokní sekvence), heteromorfní (atematický sloh) a metamorfní (některý z parametrů se transformuje). Rozlišuje též dva druhy sekvencí (delších těl clangů s opakujícími se parametry), a to sekvenci monomorfní (clangy jsou stmeleny v jeden zvukový objekt) a sekvenci polymorfní (jednotlivé clangy se vydělují do samostatných pásem). V závěru textu autor upozorňuje, že aplikování terminologie z čistě vizuálních umění může být zavádějící, neboť prožívání

zvukových tvarů se děje na základě naší paměti a subjektivní schopnosti jednotlivé parametry vnímat celistvě.<sup>70</sup>



**Obr. 32 (G. Grisey: *Partiels*. Prolínání zvukových objektů)**

Osobně považuji Tenneyho text za nesmírně inspirativní a klíčový pro porozumění koncepci hudební organicity. Tenney vypracoval efektivní aparát analytických nástrojů, které upozornily na význam tvarovosti v současné hudbě. Nevěnuje se však již klasifikaci jednotlivých zvukových objektů, proto se nyní pokusme definovat jejich potenciální organicitu. Za organický zvukový objekt můžeme považovat takový komplexní tektonický jev, jehož kontury mají organický průběh, anebo je tvořen organickými procesy. Jako takový je hierarchicky nadřazený prostým organickým gestům, s nimiž se pojí a ze kterých se může vydělovat, nebo do nich naopak vplývat. Hudební tok může být tvořen i několika objekty zároveň – každý bude sledovat svou vlastní procesuální logiku a vytvářet samostatné pásmo.

Představíme-li si kompozici, tvořenou organickými gesty a objekty, získáme přehled o zvukové kontinuitě. Ta může být dvojího druhu:<sup>71</sup>

- diskrétní (přetržitá) kontinuita
- spojitá kontinuita

<sup>70</sup> TENNEY, James, POLANSKY, Larry (ed.). *META - HODOS: A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form*. Second edition. Oakland: Frog Peak Music, 1988.

<sup>71</sup> Inspiruji se členěním Tomáše Machuly, který u kontinua rozlišuje kvantitu spojitou a přetržitou. Autor si např. všímá, že aritmetika pracuje s čísly, tj. s kvantitou diskrétní, kdežto geometrie s přímkami, obrazci a tělesy, tedy s objekty, vyznačujícími se kvantitou kontinuální. Pro naše účely zachovávám termín kontinuita, namísto kvantity, která by mohla být v hudebním kontextu zavádějící. In: MACHULA, Tomáš. *Filosofie přírody*. Praha: Krystal OP, 2007. ISBN 978-80-87183-00-7. Str. 49-50.

Diskrétní kontinuita bude tvořena gesty, nebo objekty v různé míře propojeními, anebo oddělenými tichem, zatímco spojitá kontinuita bude zachovávat plynulost procesů a vytvářet tak zvukové kontinuum (sekvenci dle Tenneyho).

Mystikou zvukového kontinua se ve svém spise, doslova na pomezí literárních žánrů, *Sound plasma* zabývá Horațiu Rădulescu. Ve své vizi z roku 1975 spatřuje budoucnost hudby v jednolitém proudu zvuku (flux), v němž bude tajemně obsažena lidská duše a všechny stavebné prvky v organické jednotě. Abstraktní příroda se ve zvukové plasmě vyjeví hudebním způsobem, a to pulsujícím zvukovým proudem, který bude mít spíše fyzický než psychologický charakter. Rădulescu klade největší důraz na kontinuitu zvukového proudu s jeho vibracemi.<sup>72</sup>



Obr. 33 (G. Ligeti: *Lontano*. Spojitá zvuková kontinuita)



Obr. 34 (M. Feldman: *Triadic Memories*. Diskrétní zvuková kontinuita)

<sup>72</sup> RADULESCU, Horatio. *Sound plasma: Music of the future sign or my D high.*, 20.

### 3.3 Organická procesualita a morfologie

Před tím, než se pokusíme na základě poznatků z tvarové psychologie vysvětlit, jak jednotlivá gesta a objekty spolu fungují v organické formě, je třeba předeslat, že evoluční charakter organické hudby se vzpírá jakýmkoliv předdefinovaným formálním schématům. To ovšem neznámá, že je organická hudba beztvářá. Právě naopak. Hudební struktura není pouhá prázdná forma, do které se posléze „nalije“ materiál, nýbrž musí být rozvíjena spolu s materiálem organickým způsobem. Obsah je od formy neoddělitelný. Forma je výsledkem procesu, takže si každá kompozice vytváří svou vlastní osobitou formu. Britský skladatel George Benjamin k tomu poznamenává: „*Odmítl jsem si určit formu před tím, než jsem se vrhl do kompozičního procesu. Jak je možné si definovat to, co se s hudebním materiálem teprve stane, když jej zatím ani neznáme? Za mě, materiál, který objevím, vytváří svůj vlastní osud.*“<sup>73</sup> Výrazně se tu projevuje již zmiňovaný organický vztah částí k celku a naopak. Úvahy o uspořádání formy uzavřeme postřehem Edgarda Varèse: „*Je tu idea vnitřní struktury, rozšířené a rozdělené do různých tvarů nebo skupin zvuků, neustále měnící tvar, směr a rychlost, přitahovanou anebo odpuzovanou různými silami. Forma takového díla bude následkem interakce všech vnitřních prvků.*“<sup>74</sup>

Domnívám se, že pro pochopení organické estetiky jsou užitečné poznatky z tvarové psychologie, která buduje svá stanoviska na základě zkoumání lidského vnímání. Gestaltismus předpokládá, že naše mentální realita má tendenci chápat jednotlivé části v celcích, a proto věnuje pozornost grupování jednotlivých elementů do souvislých tvarů. Hudba je tvořena zvukovými proudy, ve kterých lze rozpoznat tvary a procesy, které jsou analogické vizuálním konfiguracím a schématům, a které taktéž podléhají tvarovým zákonům.<sup>75</sup> Organická hudba své zvukové proudy navíc modeluje organickým způsobem, vědomě posiluje důraz na tvar a záměrně tak vstupuje do specifických tvarových kontextů. Pokusme se nyní alespoň poukázat na takové tvarové zákony, které mají v hudebním kontextu nejužitečnější funkce:

---

<sup>73</sup> NIEMINEN, Risto. *George Benjamin*. London: Faber and Faber, 1997. ISBN 05-711-9151-7. Str. 32. Přeložil JRD.

<sup>74</sup> SCHWARTZ, Elliott, Barney CHILDS a Jim FOX (eds.). *Contemporary composers on contemporary music*. Expanded edition. New York: Da Capo Press, 1998. ISBN 03-068-0819-6. Str. 203. Přeložil JRD.

<sup>75</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. Str. 159.



- *Zákon dobré kontinuity* jest zákonem souvislého pokračování, díky němuž jsme schopni sledovat melodickou logiku i ve složitější struktuře. Jednotlivé zvukové konfigurace tak mohou být předvídané, na čemž byla založena zvláště tradiční motivická hudba expozičního charakteru.<sup>76</sup> Díky tomuto zákonu můžeme také vytvářet iluzi tzv. Shepardovy stupnice, tj. mnohonásobnou expozici klesajících nebo stoupajících stupnic, či glissand ve stejném směru, tvořících zdánlivě nekonečné zvukové kontinuum.<sup>77</sup>



**Obr. 35 (G. Scelsi: *Triphon*. Dvě violoncella dělící se o jedinou melodickou linku)**

- *Zákon blízkosti* v prostoru a čase přiděluje dva nebo více blízkých zvuků stejného tónu jedinému zdroji. Takovéto zvuky jsou grupovány do jediného útvaru a od zvuků jiné skupiny jsou oddělené časovým předělem.<sup>78</sup> V praxi je tento efekt dobře znám třeba na interpretační problematice společného pizzicata smyčcové sekce. Kompozičně s tímto principem pracuje např. litevský skladatel Rytis Mažulis ve skladbě *Monad*.
- *Zákon podobnosti* organizuje do zvukových celků takové podněty, které jsou si v některém ohledu podobné, přičemž největší stmelující vliv má tón. Totéž ovšem platí i pro zvukové proudy o podobné dynamické hladině a hybnosti. Na základě tohoto zákona můžeme od sebe oddělovat jednotlivá pásma a vnímat při tom jejich tvar.<sup>79</sup>

<sup>76</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. Str. 160. Periodicita tradiční hudby je založena na maximální míře očekávatelnosti. I u organické hudby můžeme např. předvídat míru plynulosti struktury, její akcelerace a decelerace. Pozn. aut.

<sup>77</sup> V originále „Shepard tone“. Na tomto principu např. postavil Miroslav Pudlák svou elektroakustickou kompozici „Dejte mi pevný bod...“. Pozn. aut.

<sup>78</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. Str. 160.

<sup>79</sup> Ibid.

The image shows a complex musical score for K. Penderecki's *Polymorphia*. It features multiple staves, likely for different instruments or voices, with intricate notation including various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections marked with circled numbers (3), (4), and (5). The notation is dense and abstract, characteristic of Penderecki's style.

**Obr. 36 (K. Penderecki: *Polymorphia*. Na hranici drobných gest či objektů)**

- *Zákony uzavřenosti a dobrého tvaru* demonstrují tendenci sluchového vnímání spojovat jednotlivé elementy do zvukových celků takovým způsobem, aby tvořily „dobrý tvar“. Není snadné vymezit, co tzv. dobrý tvar může v různých situacích znamenat, neboť zde hraje roli více faktorů, odvislých od kontextu. Obecně se dá říci, že do konstrukce uzavřeného tvaru vstupuje velkou měrou poslechová zkušenost, která si na určité morfologické jevy již navykla a dokáže je tudíž v mysli přirozeně doplňovat.<sup>80</sup>

The image shows a musical score for C. Nancarrow's *Study #7 for Player Piano*. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef, with complex rhythmic patterns and triplets. The bottom system also has a treble clef and a bass clef, with similar complex patterns. The score is marked with circled numbers (3) and (8b). The notation is highly rhythmic and intricate, typical of Nancarrow's work.

**Obr. 37 (C. Nancarrow: *Study #7 for Player Piano*. Záměrné narušování dobrého melodického tvaru. Transkripce z perforovaného válečku)**

- *Zákon společného osudu* je aktivován tehdy, stane-li se, že konkrétní zvukové parametry změny ve směsici zvuků své hodnoty současně a stejným směrem (např. současný a pravidelný vzestup několika frekvencí, postupná a koordinovaná změna tónu, zvýšení nebo snížení dynamické hladiny atd.). Tehdy jsou všechny tyto změny přisouzeny jedinému zvukovému zdroji a jsou grupovány do vzájemně spjatých celků.<sup>81</sup>

<sup>80</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. Str. 160.

<sup>81</sup> Ibid. Str. 161.



**Obr. 38 (G. F. Haas: *Druhý smyčcový kvartet*. Společný pokles tónových výšek, nárůst hybnosti a dynamiky)**

Výše uvedené tvarové zákony popisují principy utváření zvukových proudů a konfigurací, které jsou z větší části podmíněny objektivně. Strukturace sluchového pole se ovšem účastní i subjekt, který do percepčního procesu přináší poslechové zkušenosti, hudební paměť, představivost a také faktor očekávání, zvukovou anticipaci. Navíc se jednotlivé zákony většinou neprojevují samostatně, ale různou měrou ve svých vzájemných kombinacích.<sup>82</sup> Stručný výčet alespoň několika nejdůležitějších principů nám poslouží k lepšímu pochopení uvažování o zvukové struktuře jako o tvaru a jeho roli v organickém kontextu.

Souhra gest a objektů se realizuje v již zmiňovaném pomyslném trojrozměrném prostoru, kde se zvukové tvary mohou vzájemně vymezovat proměnami svých parametrů na základě tvarových zákonů. V horizontální rovině se vytváří kontrapunkt nad sebou plynoucích zvukových tvarů, v rovině vertikální se zvukové celky vzájemně ovlivňují, propojují a rozdělují. V rovině diagonální se pak vnímání tvarů (mj. i vlivem dynamiky) přepíná mezi figurou a pozadím. V organické struktuře jsou všechny tyto parametry pokud možno v maximálním sejetí, proto působí organická hudba tvarově plasticky.

Do procesu vnímání vstupuje ještě další významný jev, kterým je „vtělesňování se“, neboli vžívání se do rytmické struktury. Ke vtělesňování dochází tehdy, sladíme-li coby posluchači svůj vlastní vnitřní čas s časem ryze hudebním, za účasti kinestetického faktoru, neboli citu pro pohyb a jeho vnímání.<sup>83</sup> Kompoziční zacházení

<sup>82</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. Str. 159-161.

<sup>83</sup> TICHÝ, Vladimír. *Úvod do hudební kinetiky: (k systematice hudebního rytmu, metra a tempa)*. 2. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, Fakulta hudební, 1992. ISBN 80-733-1897-0. Str. 16. Na principu vtělesňování funguje např. taneční hudba, která má schopnost rytmicky sjednotit celé masy

s proměnlivou hybností různých struktur je jádrem organické hudby a její tvarovosti, která je na základě vtělesňování pociťována až fyzicky. György Ligeti mluví ve spojení s rytmickými finesami období ars subtilior a africkými polyrytmy o „plovoucím“ efektu ilusorního rubata, který vzniká střetem odlišných časových rovin. Nejjednodušším příkladem takové rytmické dvojznačnosti je již zmiňovaná hemiola, která se systematickým rozvíjením u Ligetiho stává až polytempem – hudební strukturou, jejíž průběh je tvořen zvukovými proudy různých na sobě nezávislých temp.<sup>84</sup>



**Obr. 39 (G. Ligeti: *Etude no. 6 „Automne à Varsovie“*. Polyrytmická struktura)**

V polytempové hudební struktuře jsou gesta a objekty navzájem odděleny svou hybností zejména podle zákonů dobré kontinuity a tvaru. Aby však byly jednotlivé rytmické proudy od sebe odlišitelné, je třeba nepřekročit jejich určité množství, které by jinak vyústilo až do mikropolyfonie, případně stratofonie. Obecně se uznává, že lidský mozek je schopen zachytit maximálně tři poslechové roviny, které byly v tradiční evropské hudbě reprezentovány pásmy melodickým, harmonickým (výplňovým) a basovým. Je-li tedy v organické struktuře kladen důraz na organický tvar, měl by být respektován i požadavek rytmické srozumitelnosti, pokud se zrovna nejedná o jiný strukturální záměr (např. rytmické rozostření, či rozpad faktury).

Zvuková gesta a objekty spolu mohou vstupovat do rozličných juxtapozic a hierarchie jejich vnímání bude pak závislá na konkrétních strukturálních kvalitách, které umožní přepínání mezi figurami a pozadím. Prvním a základním pozadím je vždy již zmiňované ticho, do něž zvukový tvar vstupuje. Aby bylo možné organický

lidí. Pozn. aut.

<sup>84</sup> TAYLOR, Stephen Andrew. Ligeti, Africa and Polyrhythm: Music and Composition For György Ligeti on his 80th Birthday. *The World of Music: Journal of the Department of Ethnomusicology Otto-Friedrich University of Bamberg*. Berlin: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2003, 45 (2), 12.

tvár pevně zaznamenat a notačně popsat, je nutné ho zasadit do pomyslné mřížky, kterou může tvořit pravidelné metrum znázorněné takty, případně rastrem. Přestože je organický hudební tok zpravidla ametrický a proměnlivý, je stále přichycen k pomyslnému metru, což má praktický účel. Na jedné straně pomáhá zasazení do mřížky skladateli přesně definovat rytmické proporce a na straně druhé pomáhá hudebníkovi vykomponovaný tvar co nejpřesněji interpretovat. Nedochozí tudíž k částečné improvizaci jako u notace proporční.<sup>85</sup> Ligeti toto neslyšitelné metrum nazývá izochronní pulzací, která skýtá jakési lešení pro zvukovou strukturu, jež se na něj navazuje a „protéká“ jím. Skutečné metrum tak na první pohled skladbu neovlivňuje a projevuje se pouze jen jako orientační pomůcka. Ligeti však ve svých skladbách dokázal metrickou a ametrickou strukturu systematicky propojovat a dokonce mezi nimi plynule přecházet, čímž vědomě manipuloval různé úrovně vtělesňování se do pulzující zvukové hmoty. Své oblíbené struktury popisuje jako „hodinky“ a „oblaka“, kdy první z nich je struktura pevně navázaná na pulz metrické mřížky, zatímco druhá přes ni volně plyne.<sup>86</sup>

**Obr. 40 (G. Ligeti: *Clocks and Clouds*. „Přelévání“  
rytmické struktury přes metrickou mřížku)**

<sup>85</sup> Jelikož je v této práci řeč o organicitě, jakožto o estetickém principu, není vyloučené, že by k organické tvarovosti nemohlo docházet i čistou, nebo částečnou improvizací. Pokud však chápeme problematiku organicity komplexně, rozumíme, že organická skladba je ve své logice přísně strukturovaná a eliminuje tudíž náhodné postupy ve všech svých parametrech. Tím není řečeno, že by kompoziční proces nemohla ovlivňovat intuice a spontaneita.

<sup>86</sup> TAYLOR, Stephen Andrew. Ligeti, Africa and Polyrhythm: Music and Composition For György Ligeti on his 80th Birthday. *The World of Music: Journal of the Department of Ethnomusicology Otto-Friedrich University of Bamberg*. Berlin: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2003, 45 (2), 12. V anglickém originále „clocks and clouds“, pozn. aut.

Pomyslná izochronní pulzace nemusí poskytovat pouze referenční body pro hudebníky a dirigenta, nýbrž se může též slyšitelně promítnout do struktury skladby. Taková zvuková pásma, která v daném kontextu slyšitelně zastupují metrickou mřížku, nazývám „skeletem“.<sup>87</sup> Skelet je charakteristický pravidelným metrorythmem, který na sebe strhává pozornost a odměřuje tak čas ostatním pásmům. Svou pravidelnou pulzací vytváří záchytné body pro uchopení struktur, plynoucích v odlišných časech, čímž zvýrazňuje jejich tvar. Mluvím-li o odlišných časech zvukových struktur, nemám na mysli pouze perfektní dělení na dvojnásobky, čtyřnásobky atd., ale zejména imperfektní dělení lichými poměry. Tato lichost je obrazně kinesteticky pociťována jako „tekutost“ zvukového proudu, který se tvarově oddělil od skeletu.<sup>88</sup>



**Obr. 41 (L. Sumera: 1981 pro klavír.  
Ambivalentní rytmický vztah pravé a levé ruky)**

**Obr. 42 (T. Adès: *In Seven Days*.  
Figura flétny oddělující se od izochronního skeletu)**

<sup>87</sup> Nezaměňovat s pojetím G. Griseyho, který „skeletem“ nazývá základní temporální křivku celé skladby. Pozn.aut.

<sup>88</sup> Ilustrativním příkladem by mohla být čtvrtá symfonie Lepo Sumery *Serena Borealis*, jejíž vnitřní věty jsou v kontrastu s krajními založeny na rytmickém skeletu sólových maracas, přes které se přelévají hudební struktury v odlišné časové logice. Pozn. aut.

Organičnost zvukové struktury je z velké míry dána tvarotvornými proměnami hybnosti gest a objektů, jež by měla být v neustálém rytmickém procesu. Kromě toho, že se gesta a objekty svou hybností, témbrem a frekvencí navzájem vymezují vertikálně, ovlivňují se i v čase, tj. na horizontále. Můžeme je tedy typologicky rozdělit na izolované a na kontaktní (propojené). Izolované útvary jsou diskrétní zvukovou kontinuitou a jako takové se často objevují na podkladu jiného, kontinuálního pásma. Méně častěji se vyskytují v čisté podobě, pouze oddělené tichem. Oproti izolovaným celkům jsou kontaktní útvary ve vzájemném a bezprostředním vztahu. K analytickému účelu navrhuji klasifikaci čtyř druhů juxtapozic: simultánní, konvoluční, distribuční a kauzální.

Simultánní juxtapozici zvukových celků lze definovat jako paralelní průběh dvou a více nezávislých procesů, které se navzájem míjejí a překrývají, aniž by se vzájemně ovlivňovaly. Ve vertikále se budou lišit anebo splývat kvalitativně, avšak v horizontále si každý ponechá svou vlastní logiku. Konvoluční juxtapozice přináší opačný vztah, kde se dvě nezávislé logiky navzájem prolnou, přičemž jedna vplyne do druhé. Hudební konvoluci bychom mohli přirovnat k animační technice morfování, kde se v čase prolne obraz A do obrazu B na základě co nejplynulejšího procesu.<sup>89</sup> Jistým druhem částečné konvoluce je distribuce, která přenáší z jednoho celku do druhého pouze určitý prvek. Dochází tedy k přenosu parametrů, které se dostávají do nového strukturálního kontextu. Konečně kauzální juxtapozice je založena na principu akce a reakce, kdy jedna událost je podmíněna událostí předešlou. Nemusí při tom docházet k přenosu informací mezi útvary. Spouštěčem nějaké zvukové události, objektu může být např. krátké gesto.

V této podkapitole jsme věnovali pozornost některým psychologickým jevům, které významně ovlivňují zvukovou percepci, a tektonické souhře gest a objektů v organické formě. Nastínili jsme vztahy zvukových útvarů ve vertikální a horizontální rovině a upozornili na tvarovou funkci dynamiky, coby prostorové diagonály, která je též nositelem zvukové energie. Rozsah této studie bohužel neumožňuje detailnější zkoumání konkrétních druhů procesů a jejich rozvíjení v organické kompozici. Za inspirativní a dosud málo prozkoumaný terén považuji možné využití principů,

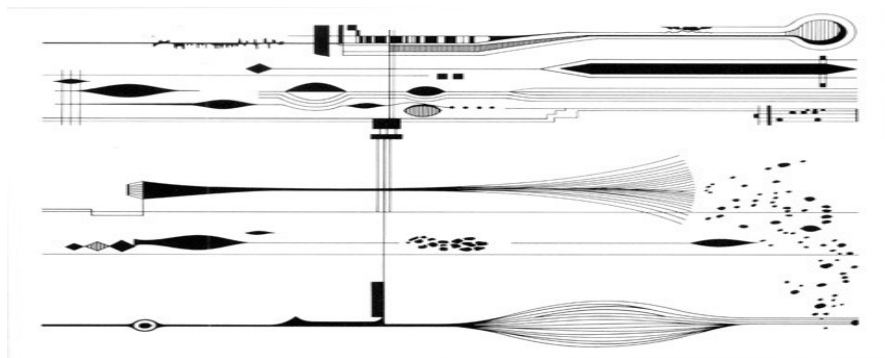
---

<sup>89</sup> Tradiční motivická sazba se svou podstatou vzpírá konvolučním procesům, neboť téma je rozloženo v čase a nemůže být tudíž rovnoměrně transformováno. Alternativu nabízí repetitivní techniky minimalismu, které daný pattern procesují „na pokračování“. V reálném čase může být procesován pouze proces sám o sobě, což je i jeho podstatou. O pozoruhodné propojení procesuální a tematické sazby se pokusil např. Luciano Berio ve své skladbě *Rendering, su frammenti di Franz Schubert per la Decima Sinfonia*, ve které se jako v palimpsestu prolínají ostře kontrastní textury.

charakteristických pro procesy biologické. Mám na mysli využití obrazné, nikoliv jen mechanickou aplikaci, doplující tvůrčí akt. Organické struktury by se tak mohly rozvíjet imitacemi, mutacemi a metastázemi. Mohli bychom hovořit o akumulaci, dekompozici a syntéze zvukových objektů a sledovat jejich translokace a transformace. Organická kompozice by se stala uzavřeným systémem zvukových jevů, soustavou biomorfních procesů.



Obr. 43 (E.-S. Tüür: *Lighthouse*. Kontaktní prolnutí zvukových objektů)



Obr. 44 (Grafická analogie hudební organické formy)



## 4.0 Organický čas

Prožívání času obecně podléhá složitým psychickým procesům, a proto je třeba rozlišovat různé druhy časových rovin. Neobjektivněji lze určit čas fyzikální, který je chronometricky měřitelný hodinami. Od něj se pak odlišuje celá řada dalších „časů“, které se vyznačují rozdílným plynutím (např. čas psychologický, sakrální/profánní, nebo historický). Pro naše účely je důležité si uvědomit, jak funguje čas tzv. hudebně-strukturní. Podobně jako při čtení románu, kdy v mysli konstruujeme fabuli (příběh) na základě syžetu (forma) se všemi svými odbočkami a informačními mezerami, prožíváme i hudební kompozici se všemi opakováními, zastaveními a tempovými změnami. Prožitý celek se nebude nikdy co do proporcí shodovat s objektivně znějící podobou skladby. Hudebně-strukturní čas se vyznačuje oproti času fyzikálnímu jinou pulzací a jeho odnoží je, jak uvidíme, i čas organický.

Dodejme ještě, že vnímání času je závislé na paměti, která umožňuje porovnávat časové intervaly jednotlivých zvukových událostí. Děje se tak díky vědomí přítomnosti, neboli slovy Edmunda Husserla – časovému dvorci, který tvoří retence (podržení informace v paměti) a protence (předjímání dalších událostí). Teprve v časovém dvorci je možné vnímat jakýkoliv časový, trvajících, nebo měnících se předmět či situaci.<sup>90</sup> Přitom je třeba retenci odlišit od vzpomínky, která je teprve zpětně vyvolávaná a protenci od očekávání, které je zaměřeno na vzdálenější události. Vnímání přítomnosti není bodové, ale různě roztažené v časovém dvorci, což nám umožňuje lepší percepci zvukových tvarů, přestože jsou rozloženy v čase.

Je tedy relevantní ve spojení s časem mluvit i o tvaru, neboť jak jsme rozvedli v předchozích kapitolách, čas a prostor jsou dvě neoddělitelné veličiny, kdy jedna závisí na druhé. Čas také vždy souvisí s pohybem, jehož směr a rychlost můžeme měřit. Bez pohybu není času. Filozof Jan Sokol proto předpokládá tzv. „zprostorovělý čas“, který pokládá za čtvrtou dimenzi prostoru, neboť se ve skutečnosti nejedná o pravý čas: *„Protože však zakrývá skutečnou povahu času, umožňuje něco zázračného: v trvání přece známe jen minulé, budoucí je nám skryto. Jakmile však čas zobrazíme do prostoru, můžeme pokračovat i dál přes přítomný okamžik a stejně nakreslit i budoucnost.“*<sup>91</sup> Časový tvar (slovy A. Portmanna „zeitgestalt“), není hladký

<sup>90</sup> SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. 2., rozš. vyd. Praha: Oikoymenh, 2004. Oikúmené. ISBN 80-7298-123-4. Str. 150.

<sup>91</sup> Ibid. Str. 161. Domnívám se, že v tomto aspektu organického času se nachází i jeho charakteristická předvídatelnost, která je ovšem založena na jiných principech, než hudba tradiční. Pozn. aut.

a jednoduše, nýbrž velice strukturovaný, jak Sokol dodává: „Proto se také nedá postihnout jediným nečasovým a neproměnným vzorcem, nýbrž v nejlepším případě jakýmsi ‚programem‘. Rozmanité fáze takového pohybu navazují jedna na druhou ne v předem určených okamžicích vnějšího času jako v jízdním řádu, nýbrž vždy v okamžiku, kdy předchozí fáze skončila a připravila podmínky pro následující. Kdykoliv se jedna z nich z jakýchkoli důvodů protáhne nebo zkrátí, posunou se i všechny následující. Žádná nemůže začít, dokud nejsou připraveny všechny podmínky, a tak dále. Zkrátka živý, organický děj se řídí svým vlastním tempem (tempy), časuje se sám a ‚zevnitř‘.“<sup>92</sup> Domnívám se, že uvedený časový tvar se v organické hudbě projevuje právě na kinetické úrovni. Regulací hybnosti zvukové struktury se zároveň reguluje i časový tok.

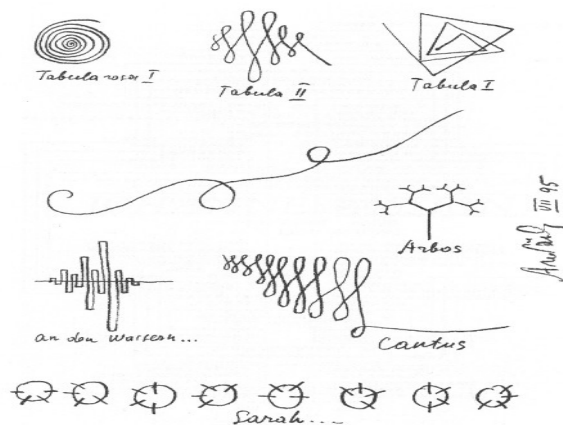
V závislosti na kompozičním materiálu můžeme hovořit o dvou základních typech časového průběhu - lineárním a nelineárním. Lineární čas se vyznačuje evolučním tokem vpřed, budováním vrcholů a jejich rozváděním, zatímco čas nelineární tuto kontinuitu porušuje.<sup>93</sup> Příkladem nelineárního času může být např. čas spirálovitý, který je po způsobu variací simulací prožívání stále stejného okamžiku v měnícím se kontextu. Ve spirálovitém čase se stejná zvuková situace opakuje ve svých metamorfózách.<sup>94</sup> Jak uvidíme, existují i další koncepce chápání času, které mohou pomoci osvětlit některé zvláštní jevy soudobé hudby.

---

<sup>92</sup> SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. 2., rozš. vyd. Praha: Oikomenh, 2004. Oikúmené. ISBN 80-7298-123-4. Str. 213-214.

<sup>93</sup> „Při poslechu běží lineární čas vždy ve dvojm smyslu: posluchač v něm žije a zvukový proud (včetně tich) v něm plynule teče. Ovšem kromě lineárního času může posluchač prožívat ještě navíc temporalitu nelineární. Jde-li o vnořenou hierarchii temporalit v mysli, lineární je vždy aktivní, ale může být překryta jinou, na kterou se zaměří pozornost.“ In: OPLIŠTILOVÁ, Iva. Nelineární čas v post-cageovské hudbě. In: *Živá hudba: časopis pro studium hudby a tance*. Praha: NAMU, 2010, s. 25. ISSN 0514-7735. Str. 129.

<sup>94</sup> Lineární kompoziční myšlení je charakteristické pro většinu tradiční evropské hudby. Teprve vlivy východních filozofií a experimenty avantgard přinesly nové koncepce prožívání času do artificiální hudby.



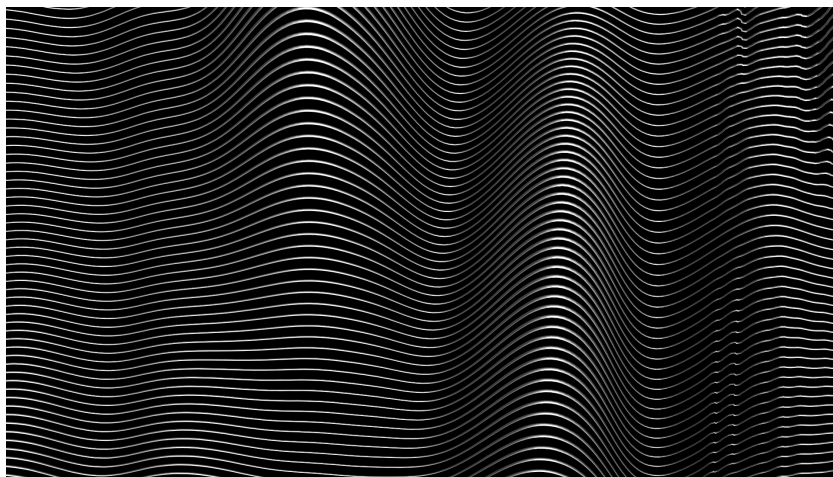
**Obr. 45 (A. Pärt – vlastní nákres rozdílných kompozičních forem, reflektujících vztah materiálu a času)**

Jaroslav Bláha definuje „organický čas“ ve spojení s atonální hudbou jako časovou rovinu, kde vládne maximální míra spontánnosti, organického plynutí bez zastavení a opakování.<sup>95</sup> Je to tedy čas expresivní a obrazně řečeno „rozvlněný“. Takový čas může kombinovat oba zmíněné typy časového průběhu, pokud slouží charakteristickému tvarování imaginárního prostoru. Hlavními prostředky, jak docílit plynulého zakřivení jsou akcelerace, decelerace a stáze, neboli klidový stav.<sup>96</sup> Z kombinací těchto tří principů lze nápaditým způsobem vrásnit zvukovou strukturu a dávat jí tak organický tvar (viz. obrázek níže). Z psychologického hlediska reguluje zrychlování a zpomalování přísun informací, které zároveň tvarově „zakřivuje“. Posluchač toto vrásnění porovnává se svým vnitřním časem a vzniká tak efekt „temporální suspenze“.<sup>97</sup> Skladatel v podstatě může manipulovat hybnost struktury dvojím způsobem: přesným vykomponováním přes metrickou mřížku, anebo plynulou změnou tempa celé struktury, kterou řídí dirigent. Druhá možnost s sebou nese riziko přílišné očekávatelnosti a fádnosti zakřivení, proto je výhodné v rámci tempového acceleranda vykomponovat ještě další proudy s proměnlivou hybností, aby se docílilo vyšší plastičnosti. Trajektorie organického času by se pak nerovnal přímce, nebo spirále, ale spíše vlnovce s nepravidelnou oscilací.

<sup>95</sup> BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba (I/2)*. Praha: Togga, 2013. Musica viva (Togga). ISBN 978-80-87258-69-9. Str. 119.

<sup>96</sup> Zakřivení by neměla být lineární, neboť jako taková se jeví na časové ose jako příliš předvídatelná. Nejlepším způsobem, jak strukturu nebo linii zakřivit je sledovat zakřivení logaritmické, které je ostatně přirozené i v běžné spontánní interpretaci. K rozložení průběhu křivky můžou posloužit číselné poměry Fibonacciho řady.

<sup>97</sup> GRISEY, Gérard. *Tempus ex machina: A Composer's reflections on musical time*. *Contemporary Music Review*. 1987, (2), 37.



**Obr. 46 (Vizuální demonstrace zvrásněného zvukového časoprostoru)**

Z výše uvedeného vyplývá, že organická struktura obvykle pracuje s vícero časovými rovinami najednou. Jednotlivá gesta a objekty jsou tvarovány různými tempovými zakřiveními. Ve složitějších sazbách pak dochází k jakési tempové polyfonii – simultánnímu průběhu několika časových rovin zároveň. Vezmeme-li v potaz principy vtělesňování a tvarových zákonitostí, můžeme předpokládat, že organický čas funguje jako hierarchický, tj. vícevrstevnatý.<sup>98</sup> Vrstvy, neboli temporální proudy, na sebe ve zvukovém poli různě upozorňují jako figury na pozadí, přičemž jsou v neustálém procesu.

Gérard Grisey se ve svém spise *Tempus ex machina* věnuje aktuálním otázkám hudebního času, které můžeme vztáhnout i na koncepci organicity. Grisey si např. povšiml, že pokud je zvuk A následovaný předvídatelným zvukem B, plyne čas jinak, nežli by tomu bylo u zvuku nepředvídatelného.<sup>99</sup> V tom mimo jiné spatřuji jeden ze zásadních rozdílů mezi tradiční motivickou hudbou, kde hrál princip opakování a kontrastu, v různé míře předvídatelný, zásadní formotvornou úlohu. Organické plynutí času není schodovité, nýbrž vlnité a vrstevnaté. Anticipování dalšího průběhu je založeno na odhadu průběhu procesů a jejich energie. Grisey dále rozlišuje dva základní typy vztahů k časové rovině: vztah k rytmu a pulzu (např. Stravinský, Bartók atp.)<sup>100</sup> a struktury bez vztahu k pulzu – v tom případě již nemluvíme o rytmu, nýbrž

<sup>98</sup> Na tomto místě bych rád citoval zajímavý postřeh Zdeňka Kratochvíla, ve kterém spatřuji esenci organického myšlení o čase: „Každá přirozenost má svůj vlastní čas, svůj způsob vztahu vzniku a zániku, svoje události, ve kterých je přítomna.“ In.: KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Filosofie živé přírody*. Praha: Herrmann a synové, 1994. Str. 107.

<sup>99</sup> GRISEY, Gérard. *Tempus ex machina: A Composer's reflections on musical time*. *Contemporary Music Review*. 1987, (2), 37.

<sup>100</sup> Autor dále upozorňuje, že pouze několik málo jednoduchých rytmických kombinací má schopnost navodit iluzi pravidelného pulzu. *Ibid.*

o délkách, které vnímáme kvantitativně na kratší a delší. Jak jsme viděli v podkapitole o organické morfologii, organická hudba může kombinovat oba tyto vztahy ve smyslu souhry skeletu a ametrického předu. Grisey dále kritizuje skladatele zacházející s různými číselnými koncepcemi, neboť dle jeho názoru ignorují časovou rovinu tak, jak ji prožíváme. V tomto duchu se nese i kritika vůči Messiaenovi a jeho pojetí retrográdních rytmů, jež Grisey považuje za pouhou utopii „zastaveného času“.<sup>101</sup> Prožívání zvukové struktury na základě neustálého vtělesňování se, je jedním ze základních atributů organické hudby. Ta se ani tak nesnaží čas zastavovat, jako spíše odkrývat jeho četné vrstvy.

Vrstevnatostí časových rovin (temporalit) se ve svých výzkumech zabývá Iva Oplištilová, která přejímá kategorizaci J. T. Fräsera z Mezinárodní společnosti pro výzkum času.<sup>102</sup> Fraserova teorie temporalit se jeví jako užitečný nástroj k pochopení některých tektonických jevů soudobé hudby. Základní premisou je stanovisko, že jednotlivé temporality jsou stabilní a tvoří hierarchii vnořených úrovní, což znamená, že každá časová rovina si zároveň zachovává vlastnosti nižších rovin v sobě obsažených. Lidská mysl je vybavena všemi temporálními úrovněmi, mezi nimiž může svou pozornost přepínat.<sup>103</sup> Tento poznatek dle mého názoru hraje klíčovou roli v posluchačské strategii a skýtá v sobě do budoucna stále ještě nevyužitý potenciál. Přibližme si nyní pět temporálních úrovní podle Fräsera, jak je interpretuje Oplištilová:<sup>104</sup>

- **Atemporalita** popírá jakoukoliv kauzalitu, neboť prvky v ní obsažené buď existují zároveň, anebo vůbec. Reprezentuje prázdný prostor bez času, ve kterém se nelze podle ničeho orientovat. V hudebním kontextu se může jednat o extrémně roztažený „přítomný okamžik“, kde neexistuje pohyb. Iluzi zastaveného času může navodit např. statické zvukové kontinuum, jehož jediným pohybem je začátek, trvání a konec.

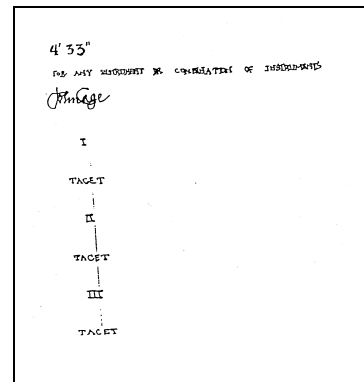
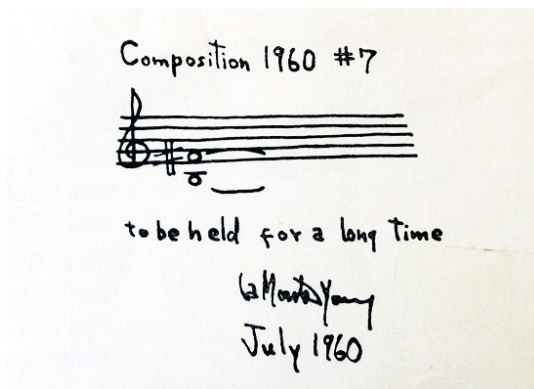
---

<sup>101</sup> GRISEY, Gérard. Tempus ex machina: A Composer's reflections on musical time. *Contemporary Music Review*. 1987, (2), 37.

<sup>102</sup> „International Society for the Study of Time“ založena J. T. Fraserem v roce 1966. Fraser shrnul výsledky mezioborových konferencí v knize *Time and time again* (2007). Pozn. aut.

<sup>103</sup> OPLIŠTILOVÁ, Iva. Nelineární čas v post-cageovské hudbě. In: *Živá hudba: časopis pro studium hudby a tance*. Praha: NAMU, 2010, s. 25. ISSN 0514-7735.

<sup>104</sup> Ibid.



Obr. 47+48

(La Monte Young: *Composition 1960 #7*)

(J. Cage: 4'33'')

- **Prototemporalita** je o stupeň uspořádanější. Obsahuje nesouvislé fragmenty událostí, u nichž však už můžeme určit následnost. Jejich hlavní vlastností je soběstačnost, můžeme proto v této souvislosti analogicky hovořit o momentové formě, jak ji prosazoval Stockhausen. Daný fragment může být také procesem, který je v rámci konkrétního momentu zároveň dokončen.



Obr. 49 (K. Stockhausen: *Klavierstück VI. Momentový čas*)

- **Eotemporalita** pracuje s nezaměřenou kontinuitou, ve které jsou již všechny prvky svázány deterministickou kauzalitou. Existuje v ní čas fyzikální, tj. hypoteticky zvrtný, měřitelný, ovšem beze směru. Procesy v této vrstvě tedy nesměřují k cíli, nýbrž jsou často zacyklené, čímž výrazně upozorňují na svůj tvar (viz. také spirálovitý čas). V hudebním kontextu se může eotemporalita projevovat jako neustále se opakující zvukový objekt, bez další zjevné progresse.

Vexations  
(1893)

Erik Satie  
(1866-1925)

Very Slow

Piano

**Obr. 50 (E. Satie: *Vexations*. S autorským pokynem opakovat 840krát)**

- **Biotemporalita** souvisí se základní intencionalitou jednání organismu a tudíž je v ní plně obsažen přítomný okamžik se svou minulostí a budoucností, ovšem kratšího dosahu. Čas je v ní již jednosměrný, nezvratný a její kontinuita má na rozdíl od eotemporality konkrétní směr. Příkladem může být expresivní využití „sčasovek“ v díle Leoše Janáčka.
- **Nootemporalita** je vlastní pouze lidem, neboť nastupuje s vlastním vědomím sebe sama. Intencionalita je zde delší díky symbolickým reprezentacím myšlení. Do hry zde poprvé vstupuje svobodná volba, vůle a záměr. Charakteristická je pro ni sevřená kauzalita a linearita, čímž se odlišuje od „impulzivní“ biotemporality.

Výše uvedený výčet temporálních vrstev definuje tři roviny nelineární (atemporalita, prototemporalita, eotemporalita) a dvě roviny lineární (biotemporalita, nootemporalita), které lze prožívat ve valné většině tradiční evropské hudby. Ze skladatelského hlediska považují za velice inspirativní zkoumat proměny materiálu v závislosti na konkrétní temporalitě, neboť každá s sebou přináší jinou morfologii materiálu. Pro organické chápání času je uvažování o temporalitách klíčové, neboť jejich aplikace na hudební materiál může přinést neobvyklou tvarovou plastičnost a zpětně ovlivňovat prožívání kompozice. Skladatel může mezi jednotlivými úrovněmi plynule přecházet a korigovat probíhající procesy. Je však třeba mít na paměti, že se zde aplikují abstraktní schémata lidského prožívání času na konkrétní skladatelskou

techniku, a tudíž je třeba chápat uvedené příklady s temporalitami volně, v přeneseném slova smyslu.



**Obr. 51 (S. Dalí: *Měkké hodiny v okamžiku prvního výbuchu.*  
Vizuální imaginace zakřivujícího se času)**



## 5.0 Organická souzvučnosť

V této stručné kapitole bych se chtěl dotknout otázky, jak se může organicita projevat v souzvucích a jejich spojování. Bude se jednat spíše o mé subjektivní premisy, opírající se o estetický ideál organicity, nežli o axiomatická tvrzení. Pokusím se o subjektivní nastínění jistých úhlů pohledu, jak lze o souzvuku v organické hudbě novým způsobem uvažovat. Jestliže jsme v předchozích kapitolách vysvětlili, jak v organické struktuře funguje rytmická a dynamická složka ve službě tvaru, uvažujme nyní o tónové a tónových výškách jako o plášti, pokrývající tektonickou architekturu díla. Tónové výšky bych přirovnal ke stavebnímu materiálu, kterým je rytmická kostra stavby pokryta. Artikulace a barva jsou pak sekundárními kvalitami tohoto materiálu a dohromady tvoří charakteristický tón. Toto přirovnání je však pouze obrazné, nemá implikovat jakoukoliv hierarchii mezi parametry.

Prvním kritériem organicity je pokud možno co největší homogenita všech prvků a jejich vztahů, což ovšem nemusí materiálu ubírat na rozmanitosti. George Benjamin se k tomuto požadavku staví následovně: *„Používání heterogenního materiálu v postmoderním slova smyslu je povrchní. Taková skladba operuje pouze s povrchem věcí, namísto hledání kontextu a nacházení hlubších vazeb s jejich rozmanitostmi. Heterogenita, ve které může být vše kombinováno, integrováno a transformováno v hlubším smyslu skrze skutečnou komunikaci mezi materiály, je mnohem zajímavější.“*<sup>105</sup> I z toho důvodu je organické souzvučnosti cizí užívání nesourodých harmonických logik, vytržených ze svých kontextů po způsobu polystylové koláže. Důraz je kladen na vysokou provázanost všech skladebných složek, nikoliv na jejich vnějškový kontrast. Organická souzvučnost není definována konkrétním způsobem jak tónové soustavy uspořádávat, ale naopak je jí vlastní jakékoliv východisko, mající původ v koncepční procesualitě, vytvářející z jednoho materiálu další varianty. Proto může skladatel organickým způsobem operovat s tak rozdílnými strategiemi, jako je např. práce s tónovými řadami, intervalovým výběrem, mikrointervaly, či spektry. Zvolené prostředky zde nejsou prvořadé, zásadní je způsob, jakým je materiál tvarován, jak je zaplňován časoprostor. Klíčovou úlohu sehrává procesualita, jejíž průběh je vždy částečně determinován. Můžeme pocítovat směr procesu a dočasně předvídat jeho průběh. Z toho důvodu mohou být využity

---

<sup>105</sup> NIEMINEN, Risto. *George Benjamin*. London: Faber and Faber, 1997. ISBN 05-711-9151-7. Str. 29. Přeložil JRD.

i postupy známé z klasické harmonie, jejichž funkční logika bude však podřízena určitému procesu (viz. Sekvence).

Bylo řečeno, že evoluční charakter organičnosti se vzpírá repetitivnosti, ovšem pokud bychom se vzdali tohoto principu i na úrovni souzvuků na způsob dodekafonie, zbytečně bychom se ochudili o zajímavé situace, vzniknuvší z opakování určitých harmonií v různých tvarových kontextech. Harmonické opakování v organické struktuře je zpravidla opodstatněno určitým procesem. Témbr a harmonie nejsou v organické hudbě na rozdíl od hudby spektrální formotvorné, přesto mohou určitou charakteristickou následností a opakováním modelu tvarovost podporovat. Děje se tak např. při využití sekvenčních pásem, která mohou probíhat simultánně s určitou povahou kinetické složky, anebo asynchronně proti ní v jiném pásmu (srov. *talea a color* izorytmického moteta). Sekvence, tím že opakuje stále stejný model, zdůrazňuje jeho tvar v procesu. Sekvenční model pak můžeme chápat jako svého druhu harmonické gesto, řetězcí se posléze v celý harmonický objekt.

V souvislosti se zmíněnou harmonickou procesualitou vidím tři vhodné způsoby, jak tónový terén organicky uspořádat:

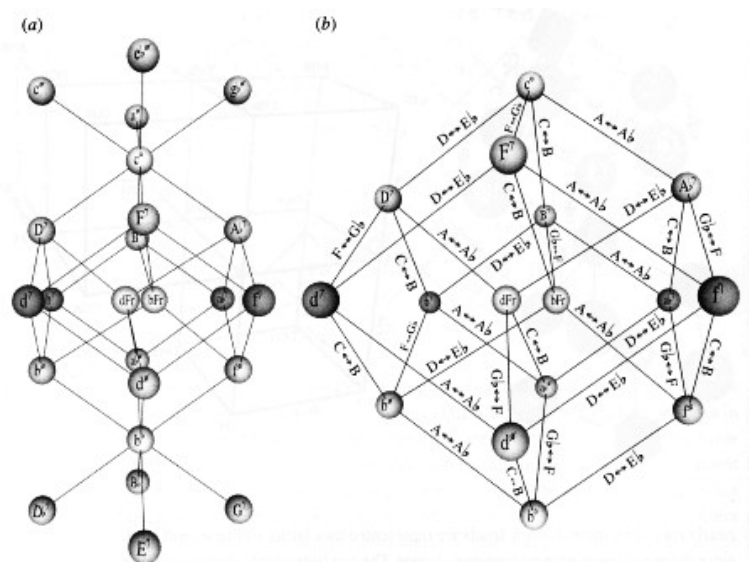
- na základě algoritmu (kódu)
- na základě kontinuálních přechodů
- na základě plynulého pohybu v tónové síti (matrici)

Harmonická výslednice na základě algoritmu je typická pro tzv. vektorové kompoziční myšlení. Erkki-Sven Tüür v této souvislosti hovoří o „genetickém kódu“, či „informačním balíčku“, ze kterého skladba vyrůstá jako rostlina z jediného jádra. Skladatel se tak stává alegorickým zahradníkem, který takovou kompozici-rostlinu vypěstuje. Genetickým kódem se nejčastěji myslí konkrétní numerický kód, který v možnostech svého potenciálu uspořádává ostatní parametry a zejména intervalovou stavbu.<sup>106</sup> Kompoziční myšlení ve vektorech navíc předpokládá určitý směr a energii, se kterou se melodická linka, či celý melodický svazek dostane do cílového stavu. Intervalový průběh takové trajektorie podléhá numerickému kódu, který spoluvytváří architekturu celé kompozice. Nejedná se tedy pouze o pasivní aplikaci určitého algoritmu, ale o kreativní využití potenciálu takového kódu v různých parametrech.<sup>107</sup> V tomto druhu kompozičního myšlení se s lehkou mírou nadsázky

<sup>106</sup> RYANT DRŽAL, Jan. *Specifika kompozičního myšlení v současné estonské hudbě*. Praha, 2015. Bakalářská práce. HAMU. Vedoucí práce Prof. Hanuš Bartoň. Str. 31.

<sup>107</sup> Do tohoto druhu myšlení spadá i koncepčně promyšlený intervalový výběr, který může vytvořit nekonečné tónové řetězce. S těmi se dá pracovat jak harmonicky, tak melodicky a jednotlivé tóny lze transponovat do různých rejstříků.

v jistých bodech protíná skladatelská technika s prací genetického inženýra. „Genetický kód“ skladby nápadně odkazuje k chemickému uspořádání šroubovice, jejíž stavba v určitých ohledech není nepodobná organickému tónovému prostoru. Permutace nukleových bází adeninu, guaninu, cytosinu a thyminu v DNA lze přirovnat k tónovému výběru a jeho kombinatorice. Uspořádání tónů se řídí pravidlem, které výslednou strukturu zásadně determinuje.<sup>108</sup>



**Obr. 52 (tónové souvislosti zobrazené ve struktuře)**

Za specifické struktury, vzešlé z určitého číselného pravidla lze považovat i již zmiňované sekvence. Jedná se v podstatě o transpozici určitého harmonicko-rytmického modelu napříč tónovým prostorem. Opakování má v tomto případě funkci zdůraznění, zachycení tvaru. Přesto nemusí být model repetován mechanicky jako v tradiční literatuře (barokní sekvence s omezenou, často modulační funkcí). Naopak, modulace se může stát hlavním kompozičním principem, uspořádávajícím harmonickou složku skladby. Modulační proces pak může být organicky distribuován v čase, jako je tomu např. v závěru skladby *Tevot* Thomase Adèse. Sekvence jako taková upozorňuje nejnápadněji na svůj zdrojový kód.<sup>109</sup>

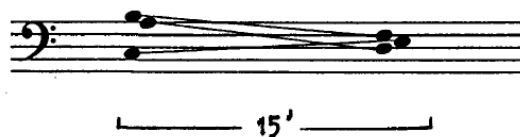
<sup>108</sup> Jako ideální příklad takového tónového uspořádání, ovšem bez přímé souvislosti s DNA, vidím druhou část proslulé skladby Pera Nørgårda *Voyage into the golden screen*.

<sup>109</sup> Pozoruhodným příkladem, jak lze formotvorně zacházet se sekvencemi, je např. i čtvrté studiové album Mike Oldfielda *Incantations*, pracující s iluzí nekonečných sekvencí v nepravidelném metru.

**Obr. 53 (T. Adès: *Tevot*. Sekvenční pásmo opředené melodickou linkou)**

Druhým způsobem, jak formovat tónový prostor je využití plynulé transformace jedné struktury do druhé. Takový proces je zpravidla dlouhodobější a jeho progresse se nemusí řídit algoritmy (např. Adès: *Polaris* – harmonická progresse z C do A). Skladba však může být tvořena i kratšími proměnami textury na způsob tónových kompozic G. Ligetiho. Transformace probíhá vždy na ose počátečního a výsledného stavu, je to tedy druh konvoluce. Ve své tvorbě demonstruje tento typ hudebního myšlení finská skladatelka Kaia Saariaho, která chápe hudbu primárně jako plastický zvukový proud. Tradiční dualitu konsonance a disonance v tonální hudbě nahrazuje napětím mezi hlukem a čistým souzvukem, přičemž hledá cesty, jak disonantní hluk plynule rozvést do zvuku tvořeného tóny.<sup>110</sup> Tento typ hudebního myšlení má původ ve spektrální technice, která řešila mj. problematiku přechodu z harmonicity do inharmonicity a naopak. Vyšší parciální tóny se svou intervalovou koncentrací blíží hluku, proto se přirozeně řešil způsob, jak je harmonicky zapojit do nižších tónů alikvótní řady. Hlukové části spektra jsou pak často instrumentovány za pomoci rozšířených technik a mikrointervalových klastrů. Transformace parametrů se samozřejmě může týkat celé škály výrazových prostředků, jako např. přechody ze stratonie do akordických bloků, z kovového zvuku do dřevěného, z tmavého do světlého atp. Organičnosti dodává těmto procesům právě proměnlivá a neschematická dynamika přechodů.

<sup>110</sup> METZER, David Joel. *Musical modernism at the turn of the twenty-first century*. New York: Cambridge University Press, 2009. ISBN 978-0-521-51779-9. Str. 185.



Obr. 54 (K. Saariaho: *Vers le Blanc*. Detail harmonického procesu)

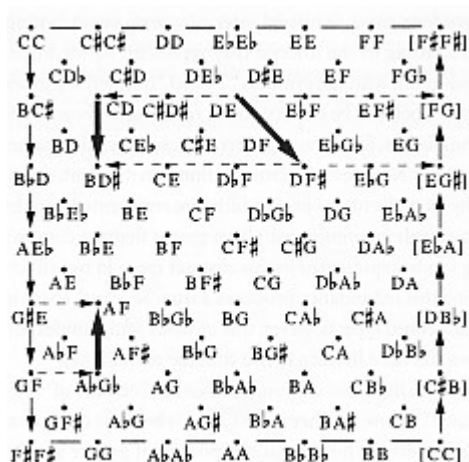
Obr. 55 (K. Saariaho: *Verblendungen*. Plynulá harmonická evoluce)

Pro kontaktní simultánní procesy je typické harmonické maskování, kdy jedna vrstva zakryje, či odkryje druhou. Tuto techniku bych metaforicky přirovnal ke střídavé oblačnosti, kdy jsou sluneční paprsky filtrované různými typy mračen. V organickém pojetí se nejedná o pouhou polyfonii nezávislých pásem, ale spíše o jejich souhru a vzájemné ovlivňování. Důležitou roli zde hraje harmonická kauzalita, kdy může např. barva určitého souzvuku<sup>111</sup> spustit další barevnou reakci, podobně jako kapka inkoustu postupně zabarví celou nádobu s vodou. Podmínkou je plynulost takového procesu a jeho opodstatněnost v kontextu. Maskování velmi dobře funguje v práci s protiklady. Orchestrální kompozice *Aeriality* islandské skladatelky Anny Thorvaldsdottir, je např. založena na harmonické filtraci klastrů a maskování jednodušších souzvuků terciové stavby. Výsledkem je dojem pročištění a prozáření tmavého tónu barvou světlejší.

Třetím zvoleným způsobem jak tvořit harmonické celky je pohyb (čtení) v tónové matici. Maticí je myšlena systematicky uspořádaná tónová síť, umožňující čtení na vertikálách, horizontálách, diagonálách a ve skupinách. Jednotlivé řady tónů mohou být např. intervalovým výběrem, sekvencí, či modulacemi určitého schématu. Skladatel z takovéto sítě nevybírá tóny libovolně, nýbrž vždy sleduje určitý směr, pohyb a těží z možností jeho harmonického potenciálu. Matrice může být např.

<sup>111</sup> Přemýšlíme zde o souzvucích především z hlediska jejich barevnosti.

tvořena přesnými alikvótními řadami od jednotlivých fundamentů, přičemž je opět možné realizovat plynulé přechody z jedné harmonické kvality do druhé.



**Obr. 56 (Tónová síť složená z chromaticky vyplněného tetrachordu a jeho transpozic)**

Organická práce se souzvuky je založená na procesualitě s plynulým průběhem. Kontrasty se nedějí stříhem, nýbrž jejich zárodky jsou již obsaženy v předchozí logice a vznikají kauzálně. Organická harmonie vždy počítá s určitým uzavřeným tónovým systémem, nebo polem, ze kterého skladba čerpá stavební prvky. Nejedná se o konkrétní techniku, nýbrž o specifický přístup k materiálu, ve kterém je prvořadá homogenita a neustálá evoluce. Několik drobných příkladů si klade za cíl upozornit na podobnosti v kompozičním myšlení současnosti a poukázat na jejich možná společná východiska. Organické prvky lze samozřejmě spatřovat i v mnohých jiných přístupech, jako např. v live processingu, senzorické hudbě a elektroakustické hudbě obecně, na jejichž zkoumání nám však v této práci již nezbyvá místo.

## 6.0 Závěr

Mé dosavadní úvahy o hudební organicitě jsou založené na osobním prožívání umění, které je silně ovlivněno obratem k subjektivitě, přirozenosti a potažmo přírodě v nejširším slova smyslu. Podle H. Eggebrechta je pokrok v hudbě možný vždy jen návratem k subjektu, nalézáním sebe sama, neboť nové nespočívá v popření starého, nýbrž v uvedení starého do nového světla.<sup>112</sup> Proto je koncepce hudební organicity především snahou o nový, komplexní pohled na současnou hudební situaci s vědomím toho, že se jedná jen o jeden úhel pohledu z mnoha, a že této optice budou volně odpovídat jen určité skladby a autorské estetiky. Organicitu je proměnlivý, vrstevnatý jev, který by nikdy neměl být chápán schematicky, absolutisticky. Neexistují čistě organické skladby a čistě organičtí skladatelé, stejně jako neexistuje obecně platný úzus, jak organičnost odkrývat a analyzovat. Lze jen vyzorovat shodné rysy ve shodných kontextech, sloužící podobným záměrům, neboť organicitu je založena na nazírání fenoménů, nikoliv definitivní odpovědi. S jistou mírou nadsázky lze také tvrdit, že každá dokonalá skladba je ve své jednotnosti organická. To je však jen metafora. V našem textu jsem se snažil poukázat na konkrétní projevy organické estetiky a alespoň volně vytyčit její hranice a možnosti, včetně jejích protikladů. Pokusím se je nyní ještě jednou shrnout.

Organická hudba je především opakem mechanocentrických tendencí. Je založena na psychologické transcendenci, která pracuje s vnitřními tvary – bezprostředně prožitými fenomény. Odtud pochází expresionistický důraz na lidské gesto, jež se snaží zobrazit dynamiku vnitřních duševních pochodů. Umělec se stává interpretem sebe sama. Organické hledisko nesoustředí svou pozornost na určitý výsek reality, ale snaží se zachytit celek. Celistvost je pak jen jiným názvem pro duši, která se nám objektivizuje v přírodě. Hmota a tvar je způsob, jímž se duch projevuje ve světě pěti smyslů. Proto je v estetice organičnosti kladen důraz zejména na tvar – formu, jež má evoluční a vrstevnatý charakter.

Tvar v organické hudbě reprezentuje duševní stav a jako takový je negeometrický, plynule zakřivený a neschematický. Aby však evoluční forma<sup>113</sup> byla plastická, využívá k regulaci přísunu zvukových informací nejrůznější časová zakřivení (viz. temporality). Důraz na horizontálu je spojen s emancipací melodických

<sup>112</sup> EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. Eseje. ISBN 80-7106-479-3. Str. 104-106.

<sup>113</sup> Zmiňovaná evoluce zde má hluboké opodstatnění v Herakleitovském smyslu „Panta rhei – vše plyne“.

linek, které se poté shlukují do složitějších struktur. Vymezili jsme si dva základní tektonické útvary a navrhli jejich typologie: zvukové gesto a zvukový objekt, které svým širším pojetím nahrazují tradiční terminologii motiv/téma, včetně větších větých celků. Také jsme upozornili na fakt, že pouhé plynutí faktury oslabuje tvarovost, a proto bývá přítomen i rytmický skelet, poskytující referenční body pro porovnávání temp a jednotlivých délek. Kapitola o hudebním vnímání přiblížila principy vtělesňování, figury a pozadí a tvarových zákonů, které umožňují „zobrazení“ hudby v imaginárním prostoru naší zvukové představivosti. Organická hudba tedy pracuje s iluzí plastického zvukového obrazu.

Další pozorování odhalilo jako hlavní hybnou sílu organického myšlení systematickou procesualitu, jež motivuje vznik, průběh a zánik hudebních struktur a prorůstá všemi parametry. Důležitou roli ve volbě procesů sehrává pravidlo kontinuity a kauzality, jejichž formotvornou úlohu jsme demonstrovali na řadě notových příkladů. Procesualita je součástí i harmonické složky organické hudby, jež není definována zacházením s tóny dle konkrétních pravidel, nýbrž transformačním přístupem k tónovému prostoru. Homogenita organické skladby je daná synergií všech jejích složek, které mohou být uspořádány různými způsoby (viz. genetický balíček skladby). Pro organickou estetiku je charakteristický celostní přístup k materiálu a jeho plynulé tvarování, kterému slouží všechny hudební parametry.

Nalézáním organicity v širším uměnovědném kontextu a posléze jejím zasazením do kontextu hudebního, jsem se pokusil poukázat na jistou univerzalitu tohoto jevu, který se v různých podobách prokazatelně projevoval napříč historií. Přál bych si proto, aby přínosem této práce bylo především poukázání na konkrétní projevy organicity soudobé, jež mohou umožnit další tvůrčí rozvíjení jejího potenciálu. Jistě jsem zdaleka nevyčerpal všechny možnosti a specifika, které tato široká problematika přináší, avšak snaha ji teoreticky uchopit, mi dopomohla dívat se na věci novým, evokativním způsobem a zejména poměřit tak síly se sisyfovským úkolem poznání vlastních hudebních kořenů.



un d rü se ral tōrū sel fin fīn ger limy kond  
hän  
glēi lu na spū chon  
fin xīly lū li ka ma tōrū  
tel num hū tōri  
ger sel din.  
mit fin hit sel tōrū  
tel ring la ra sel tōrū  
feuch ee tōrū sīrr  
lee tōrū tit  
sel

Obr. 57 (K. Stockhausen: *Stimmung*)

## Seznam použitých pramenů a literatury

### Literatura:

- ADÈS, Thomas. a Tom. SERVICE. *Thomas Adès: full of noises : conversations with Tom Service*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012. ISBN 03-742-7632-3.
- ADORNO, Theodor W. Vers une musique informelle: Památce Wolfganga Steinecka. In: HERZOG, Eduard. *Nové cesty hudby*. Praha-Bratislava: Editio-Supraphon, 1970, s. 31. ISBN 02-239-69.
- BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009. ISBN 978-80-86702-61-2.
- BACHELARD, Gaston. *Voda a sny: esej o obraznosti hmoty*. Praha: Mladá fronta, 1997. Souvislosti. ISBN 80-204-0638-7.
- BAKLA, Petr. *K melodickému aspektu soudobé hudby*. Praha AMU, 2007. Magisterská práce. Hamu. Vedoucí práce Prof. PaedDr. Miloš Hons, Ph.D.
- BARTOŠÍK, Zdeněk, Martin KLUSÁK a Eliška CÍLKOVÁ. *Psychologické aspekty kompoziční tvorby: kolektivní monografie*. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-906057-0-1.
- BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba*. Praha: Togga, 2013. Musica viva (Togga). ISBN 978-80-87258-69-9.
- BLÜMLOVÁ, Dagmar. *Vnímání krajiny: sborník z konference Krajina jako duchovní dědictví*. Praha: Obec širšího společenství českých unitářů, 2012. ISBN 978-80-904909-2-5.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- CÍLEK, Václav. *Krajiny vnitřní a vnější: texty o paměti krajiny, smysluplném bobrovi, areálu jablkového štrúdlu a také o tom, proč lezeme na rozhlednu*. 2., dopl. vyd. Praha: Dokořán, 2005. ISBN 80-736-3042-7.
- COPE, David. *Techniques of the contemporary composer*. London: Prentice Hall International, c1997. ISBN 00-286-4737-8.
- CRAGOE, Carol Davidson. *Abeceda architektury: průvodce základními pojmy a stavebními slohy*. V Praze: Slovart, 2008. ISBN 978-80-7391-074-7.
- DELONG, Lisa. *Křivky: květy, listy a ozdoby ve formálním a dekorativním umění*. Praha: Dokořán, 2014. Pergamen. ISBN 978-80-7363-640-1.
- DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002. ISBN 80-720-9402-5.

- DLASK, Vojtěch. *Symbolismus v hudbě*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2011. ISBN 978-80-7460-010-4.
- ECO, Umberto (ed.). *Dějiny krásy*. Překlad Gabriela Chalupská. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-720-3677-7.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. Eseje. ISBN 80-7106-479-3.
- EVANS, Dylan. *Emotion: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2003. ISBN 01-928-0461-8.
- FAHR-BECKER, Gabriele. *Secese. 2., upr. vyd.* Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-896-5.
- FALTUS, Leoš. *Hudební sémiotika pro skladatele*. Vyd. 2. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-854-2914-4.
- FIGUEROA, Jósean. *The Philosophy of Organic Architecture*. First edition. USA: Editorial Academos, 2014. ISBN 978-1484010327.
- FUKAČ, Jiří. *Mýtus a skutečnost hudby: traktát o dobrodružství a oklikách poznání*. Praha: Panton, 1989. ISBN 80-7039-011-5.
- GOLDING, John. *Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. Brno: Barrister, 2003. Dějiny a teorie umění. ISBN 80-865-9848-9.
- GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister, 2000. Studium. ISBN 80-859-4753-6.
- GRISEY, Gérard. *Tempus ex machina: A Composer's reflections on musical time*. *Contemporary Music Review*. 1987, (2), 37.
- GUARDINI, Romano a Walter ZAHNER. *O podstatě uměleckého díla*. Praha: Centrum teologie a umění, 2009. Delfín (Triáda). ISBN 978-80-87256-03-9.
- HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu: Příspěvek k revizi hudební estetiky*. Praha 2: Supraphon, 1973. ISBN 09/22-02-157-73.
- HARVEY, Jonathan a Michael DOWNES. *Music and inspiration*. New York: Faber and Faber, 1999. ISBN 05-712-0025-7.
- HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: existenciální gordická balada: metaforická fuga o myslí a strojích v duchu Lewise Carrolla*. Praha: Argo, 2012. Zip (Argo: Dokořán): Dokořán. ISBN 978-80-257-0640-4.
- HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby*. V Praze: Ikar, 2007. ISBN 80-249-0808-5.

- HUTTER, Josef. *Hudební myšlení: Od pravýkřiku k vícehlasu*. Praha: vydavatelství Dr Václava Tomsy, 1943.
- IŠTVAN, Miloslav. *Jednohlas v soudobé hudbě*. Brno: JAMU, 1989.
- JANEČEK, Karel. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha: Supraphon, 1968.
- JIRÁNEK, Jaroslav. Sémantické možnosti a meze hudby. *Estetika*. 1975, 12, (č.2), 77-107.
- JODIDIO, Philip. a Florian. KOBLER. *Zaha Hadid 1950: the explosion reforming space*. Köln: Taschen, 2012. ISBN 38-365-3072-4.
- KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Vyd. 2., nezměn. Překlad Anita Pelánová. Praha: Triáda, 2009. Delfín (Triáda). ISBN 978-80-87256-08-4.
- Kde končí umění a začíná věda, a naopak?: sborník prací z konference pořádané u příležitosti 60. výročí založení Akademie múzických umění v Praze, dne 23. října 2006 v Praze*. Praha: Akademie múzických umění v Praze ve spolupráci s Centrem základního výzkumu AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-084-4.
- KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Filosofie živé přírody*. Praha: Herrmann a synové, 1994.
- KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7.
- LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.
- MACHULA, Tomáš. *Filosofie přírody*. Praha: Krystal OP, 2007. ISBN 978-80-87183-00-7.
- MANDELBROT, Benoît B. *Fraktály: tvar, náhoda a dimenze*. Praha: Mladá fronta, 2003. Kolumbus. ISBN 80-204-1009-0.
- MATOUŠEK, Vlastislav. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Vyd.1. Praha: TOGGA, 2003. ISBN 80-902-9122-8.
- MESSIAEN, Olivier. *The Technique of my Musical Language*. Paris: Éditions Musicales, 1956.
- METZER, David Joel. *Musical modernism at the turn of the twenty-first century*. New York: Cambridge University Press, 2009. ISBN 978-0-521-51779-9.
- MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-710-6238-3.
- MÜCKOVÁ, Kristýna. *Organická kompozice v abstraktním malířství, literatuře a hudbě 20. století*. Praha, 2010. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce PhDr. Jaroslav Bláha, Ph. D.

- NIEMINEN, Risto. *George Benjamin*. London: Faber and Faber, 1997. ISBN 05-711-9151-7.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Překlad Otokar Fischer. Praha: Vyšehrad, 2008. Krystal (Vyšehrad). ISBN 978-80-7021-920-1.
- OPLIŠTILOVÁ, Iva. Nelineární čas v post-cageovské hudbě. In: *Živá hudba: časopis pro studium hudby a tance*. Praha: NAMU, 2010, s. 25. ISSN 0514-7735.
- PEARSALL, Edward. *Twentieth-century music theory and practice*. New York: Routledge, 2012. ISBN 04-158-8896-4.
- PEARSON, David. *New organic architecture: the breaking wave*. Berkeley: University of California Press, 2001. ISBN 05-202-3289-5.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.
- PUDLÁK, Miroslav. *Zbyněk Vostřák: idea a tvar v hudbě*. Praha: H, 1998. ISBN 80-860-2224-2.
- RADULESCU, Horatio. *Sound plasma: Music of the future sign or my D high.*, 20.
- RALPH WALDO EMERSON. *Nature*. London: Penguin, 2008. ISBN 978-014-1036-823.
- RASMUSSEN, Steen Eiler. *Jak vnímat architekturu*. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2598-2.
- RICHARD VELLA. *Sounds in space, sounds in time: projects in listening, improvising and composing*. London: Boosey, 2003. ISBN 08-516-2429-4.
- RYANT DŘÍZAL, Jan. *Specifika kompozičního myšlení v současné estonské hudbě*. Praha, 2015. Bakalářská práce. HAMU. Vedoucí práce Prof. Hanuš Bartoň.
- SAARIAHO, Kaija. Timbre and harmony: Interpolations of timbral structures. In: *Contemporary Music Review*. 1987, 2:1, str. 93-133.
- SERRATS, Marta (ed.). *Organic architecture inspired by nature*. Barcelona: LOFT Publications, 2010. ISBN 978-80-556-0012-3.
- SCHAEFFER, Pierre. *Konkrétní hudba: La musique concrète*. Praha: Supraphon, 1971.
- SCHAMA, Simon. *Krajina a pamět*. Praha: Argo, 2007. Zip (Argo: Dokořán). ISBN 978-80-7203-803-9.

- SCHWARTZ, Elliott, Barney CHILDS a Jim FOX (eds.). *Contemporary composers on contemporary music*. Expanded edition. New York: Da Capo Press, 1998. ISBN 03-068-0819-6.
- Slovník cizích slov*. 2. dopl. vyd. Praha: Encyklopedický dům, 1996. ISBN 80-901-6478-1.
- SMALLEY, Denis. *Spectromorphology: explaining sound-shapes*. Department of Music, City University, Northampton Square, London EC1V 0HB, UK, 20.
- SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. 2., rozš. vyd. Praha: Oikoymenh, 2004. Oikúmené. ISBN 80-7298-123-4.
- SOWA, Joseph. *Music Theory for the Twentieth-First Century: James Tenney's Meta-Hodos*. Dr. Grimshaw, 2011, Music 606 (sec. 001), 13.
- STEINER, Rudolf. *Eurytmie jako viditelný zpěv*. Hranice: Fabula, 2012. ISBN 978-80-86600-92-5.
- STEINER, Rudolf. *Eurytmie jako viditelný zpěv*. Překlad Jan Dostal. Hranice: Fabula, 2012. ISBN 978-80-86600-92-5.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. How time passes by. *Die Reihe musical journal*. 1957, 1959(vol. 3), 17.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. Structure and experimental time. *Die Reihe musical journal*. 1955, 1958(vol. 2), 7.
- TAYLOR, Stephen Andrew. Ligeti, Africa and Polyrythm: Music and Composition For György Ligeti on his 80th Birthday. *The World of Music: Journal of the Department of Ethnomusicology Otto-Friedrich University of Bamberg*. Berlin: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2003, 45 (2), 12.
- TENNEY, James a Larry POLANSKY. Temporal Gestalt Perception in Music. *Journal of Music Theory*. 1980, 24 (No. 2), 205-241.
- TENNEY, James, POLANSKY, Larry (ed.). *META - HODOS: A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form*. Second edition. Oakland: Frog Peak Music, 1988.
- THOREAU, Henry David. *Walden, aneb, Život v lesích*. Vyd. 6., V tomto překladu 2. Praha: Paseka, 2006. ISBN 80-718-5671-1.
- TICHÝ, Vladimír. *Úvod do hudební kinetiky: (k systematické hudebního rytmu, metra a tempa)*. 2. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, Fakulta hudební, 1992. ISBN 80-733-1897-0.
- TYMOCZKO, Dmitri. *A geometry of music: harmony and counterpoint in the extended common practice*. Oxford: Oxford University Press, 2011. Oxford studies in music theory. ISBN 978-0-19-533667-2.

VIČAR, Jan a Roman DYKAST. *Hudební estetika*. 2. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, Katedra teorie a dějin hudby, 2002. ISBN 80-858-8386-4.

WADE, David. *Symetrie: základní princip uspořádání*. Praha: Dokořán, 2012. Pergamen. ISBN 978-80-7363-410-0.

XENAKIS, Iannis a Roberta BROWN. Concerning time. *Perspectives of New Music*. 2013, vol. 27 (no. 1), 10.

XENAKIS, Iannis. *Music and architecture: architectural projects, texts, and realizations*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon, c2008. Iannis Xenakis series, no. 1. ISBN 978-1-57647-107-4.

ZEMÁNEK, Jiří (ed.). *Divočina - příroda, duše, jazyk*. Praha: Kant, c2003. ISBN 80-862-1782-5.

ZUMTHOR, Peter. *Promýšlet architekturu*. 2., dopl. vyd. Překlad Magdalena Štulcová. Zlín: Archa, 2013. aArchitektura. ISBN 978-80-87545-24-9.

ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001. Filosofická setkávání. ISBN 80-725-4194-3.

#### **Internetové zdroje:**

*Tan Dun* [online]. [cit. 2017-22-01].

Dostupné z: <http://tandun.com/visual-music/organic-music/>

#### **Obrazové přílohy:**

1. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z:

<http://www.obrazynaplatne.cz/cz/katalog/slavni-maliri/gustav-klimt/obraz-vr3-74/>

2. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z:

<https://learnodo-newtonic.com/paul-gauguin-famous-paintings>

3. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z:

<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-reclining-figure-r1147454>

4. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z:

<https://cz.pinterest.com/pin/277604764509618446/>

5. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <http://www.fallingwater.org/>

6. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z:

[https://en.wikipedia.org/wiki/History\\_of\\_gardening](https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_gardening)

7. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <http://www.cb garden.org/come-visit/collection-gardens/japanese-garden.aspx>

8. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <http://armstrongsteel.com/network/future-first-time-builders/top-10-most-interesting-metal-buildings/#.WRm-PNLyiUk>
9. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <http://www.boglewood.com/palladio/analysis.html>
10. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <https://www.flickr.com/photos/peterjsieger/8669737965>
11. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <http://aasarchitecture.com/2014/06/renzo-pianos-nearly-complete-fondation-jerome-seydoux-pathe.html/renzo-piano-almost-complete-fondation-jerome-seydoux-pathe-04>
12. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=SVpZpgwA628>
13. SCRIABIN, Alexander. *Poème, Vers la flamme*. [online]. [cit. 2017-10-05]. Dostupné z: [http://imslp.org/wiki/Hlavn%C3%AD\\_strana](http://imslp.org/wiki/Hlavn%C3%AD_strana)
14. [online]. [cit. 2017-25-05]. Dostupné z: <http://thebrainpolice.blogspot.cz/2011/04/igor-stravinskys-evolution-of-western.html>
15. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <http://clevelandclassical.com/oberlin-contemporary-music-ensemble-ends-cma-season-with-ligeti-works-april-11/>
16. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: [http://www.intertekst.com/261\\_artykul.html?jezyk=en](http://www.intertekst.com/261_artykul.html?jezyk=en)
17. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <https://savzen.wordpress.com/2012/03/10/partitura/>
18. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <http://ografologii.blogspot.cz/2010/09/gestalt-psychologie.html>
19. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <http://www.mcescher.com/gallery/most-popular/>
20. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Hauptstimme>
21. IVES, Charles. *The Unanswered Question: for Chamber Orchestra*. New York: Southern Music Publishing CO.
22. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <http://brahms.ircam.fr/analyses/Prologue/>
23. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <http://southernpercussion.com/duets-or-ensembles/18631-nagoya-marimbas.html>
24. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <https://cz.pinterest.com/marcosodre/smoke/?lp=true>



25. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <https://wallpapersite.com/nature/death-valley-sand-dunes-desert-hd-5k-3220.html>
26. [online]. [cit. 2017-25-05]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=lfxs3TBSSAs>
27. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <http://anestislogothetis.musicportal.gr/home/?lang=en>
28. TÜÜR, Erkki-Sven. *Oxymoron: (Music for Tirol)*. Frankfurt/M.: Henry Litolff's Verlag / C. F. Peters, 2003.
29. CRUMB, George. *Black Angels*. 66304. New York: Editio Peters, 1971.
30. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: [http://infosthetics.com/archives/2008/07/visualizing\\_artikulation.html](http://infosthetics.com/archives/2008/07/visualizing_artikulation.html)
31. [online]. [cit. 2017-18-05]. Dostupné z: <http://www.ekphrastic.net/the-ekphrastic-review/iannis-xenakis-pithoprakta-for-two-trombones-strings-xylophone-and-woodblock-1955-6-by-jonathan-taylor>
32. GRISEY, Gerard. *Partiels: Pour 18 musiciens*. Ricordi.
33. LIGETI, Gyorgy. *Lontano: for full orchestra*. ED 6303. London: Schott.
34. FELDMAN, Morton. *Triadic memories*. UE 17326 L. London: Universal Edition, 1987.
35. [online]. [cit. 2017-10-05]. Dostupné z: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=516>
36. [online]. [cit. 2017-25-05]. Dostupné z: <https://www.pinterest.se/andreasgerlando/score/>
37. [online]. [cit. 2017-25-05]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cKidx5FO3cc>
38. [online]. [cit. 2017-25-05]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gnDmycflwel>
39. LIGETI, Gyorgy. *Études pour piano: premier livre*. ED 7428. London: Schott, 1986.
40. [online]. [cit. 2017-25-05]. Dostupné z: <https://www.broekmans.com/EN/sheetmusic/Product/1282795/clocks-and-clouds-for-12-part-female-choir-and-orchestra-study-score>
41. SUMERA, Lepo. *1981 für klavier: from "Two pieces from the year 1981"*. M-2043-0179-1. Bühl / Baden: Antes Edition, 1995.
42. ADÈS, Thomas. *In Seven Days*. Scan manuscriptu, knihovna RCM, London.

43. TUUR, Erkki-Sven. *Lighthouse: for strings*. Nr. 8947. Edition Peters.
44. [online]. [cit. 2017-25-05]. Dostupné z: [http://blog.wfmu.org/freeform/2007/01/gallery\\_of\\_musi.html](http://blog.wfmu.org/freeform/2007/01/gallery_of_musi.html)
45. [online]. [cit. 2017-25-05]. Dostupné z: <https://www.amazon.com/Cambridge-Companion-P-e4rt-Companions-Music/dp/0521279100>
46. [online]. [cit. 2017-25-05]. Dostupné z: <http://www.refikanadol.com/works/visual-music-sculptures/>
47. [online]. [cit. 2017-25-05]. Dostupné z: <https://gallery1412dotorg.wordpress.com/2016/12/09/121016-inverted-space-ensemble-performs-la-monte-youngs-composition-1960-7/>
48. [online]. [cit. 2017-25-05]. Dostupné z: <https://cz.pinterest.com/pin/518125132104516761/>
49. STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Klavierstück VI: nr. 4*. Ue 13675 b. London: Universal Edition, 1965.
50. [online]. [cit. 2017-09-04]. Dostupné z: <http://communities.msn.com/ClassicalPiano>
51. [online]. [cit. 2017-25-05]. Dostupné z: <http://www.dalipaintings.com/melting-watch.jsp>
52. TYMOCZKO, Dmitri. *A geometry of music: harmony and counterpoint in the extended common practice*. Oxford: Oxford University Press, 2011. Oxford studies in music theory. ISBN 978-0-19-533667-2.
53. ADÈS, Thomas. *Tevot: for large orchestra*. London: Faber Music, 2014. ISBN 0-571-53674-3.
54. METZER, David Joel. *Musical modernism at the turn of the twenty-first century*. New York: Cambridge University Press, 2009. ISBN 978-0-521-51779-9.
55. METZER, David Joel. *Musical modernism at the turn of the twenty-first century*. New York: Cambridge University Press, 2009. ISBN 978-0-521-51779-9.
56. TYMOCZKO, Dmitri. *A geometry of music: harmony and counterpoint in the extended common practice*. Oxford: Oxford University Press, 2011. Oxford studies in music theory. ISBN 978-0-19-533667-2.
57. [online]. [cit. 2017-25-05]. Dostupné z: <http://www.mi.sanu.ac.rs/vismath/jadrbookhtml/part05.html>