

VLADIMÍR SPOUSTA

HUDEBNĚ- LITERÁRNÍ SLOVNÍK

Hudební díla inspirovaná slovesným uměním
III. SKLADATELÉ 20. STOLETÍ



MASARYKOVA UNIVERZITA

Vladimír Spousta
HUDEBNĚ-LITERÁRNÍ SLOVNÍK

muni
PRESS

Knihu recenzovali:

Mgr. Pavel Blatný

prof. PhDr. Josef Maňák, CSc.

VLADIMÍR SPOUSTA

HUDEBNĚ- LITERÁRNÍ SLOVNÍK

Hudební díla inspirovaná slovesným uměním

SKLADATELÉ 20. STOLETÍ

III. díl slovníkové trilogie

Masarykova univerzita / Brno 2013

Součástí publikace je CD se slovníkem.

© 2013 Vladimír Spousta

ISBN 978-80-210-7715-7 (online : pdf)

ISBN 978-80-210-5959-7 (brožovaná vazba)

ISBN 978-80-210-5641-1 (soubor)

ISBN 978-80-210-5311-3 (1. díl)

ISBN 978-80-210-5642-8 (2. díl)

OBSAH

PŘEDMLUVA	9
Ke koncepci a metodě tvorby slovníku a jeho charakteru	11
INVENCE, INTUICE A TVOŘIVOST V UMĚNÍ	13
1. Invence a intuice v umění	15
2. Tvořivost jako podmínka umělecké tvorby	17
FILOZOFICKÉ A METODOLOGICKÉ KONOTACE HUDEBNÍHO MYŠLENÍ NA KONCI 2. TISÍCLETÍ	21
1. Hudební postmoderna	29
VÝVOJOVÉ PROMĚNY HUDBY VE 20. STOLETÍ	33
1. Rozšířené tonální a modální hudební myšlení	38
2. Atonální, serijní a dodekafonická hudba	41
2.1 Neorganizovaná atonalita	42
2.2 Organizovaná atonalita	42
3. Elektroakustická hudba	48
3.1 Konkrétní hudba	53
3.2 Elektronická hudba	55
3.3 Hudba pro magnetofonový pás	58
4. Hudební experimenty	59
4.1 Aleatorika	59
4.2. Hudba témbřů	61
4.3 Grafická hudba a multimediální produkce	63
4.4 Kybernetika v hudbě	67
4.5 Minimální hudba (Minimal Music)	68
5. Hudební extrémny	72
ČESKÁ A SLOVENSKÁ HUDBA 20. STOLETÍ	77
1. Představitelé české vokální tvorby	89
NONARTIFICIÁLNÍ HUDBA 20. STOLETÍ	101
1. Proměny americké pop-music	110
1.1 Jazzová hudba	112
1.2 Blues	116
1.3 Rock and roll	119
1.4 Soulová hudba	124
1.5 Ambientní hudba	125
1.6 Punk rock	129

1.7 Hip-hop a rap	134
1.8 Grunge a country rock	138
2. Česká a slovenská populární hudba	150
RESUMÉ A ZÁVĚR	163
STRUKTURA SLOVNÍKOVÉHO HESLA	167
1. Řazení hesel	167
2. Hudebně-literární konotace jako kritérium výběru hudebních děl zařazených do <i>Slovníku</i>	169
UKÁZKY ZE SLOVNÍKOVÉ ČÁSTI (CD-ROM)	171
A) Hudební díla skladatelů 20. století inspirovaná slovesným uměním ...	171
B) Slovesné umění v dílech skladatelů 20. století	177
C) Lidová slovesnost v dílech skladatelů 20. století	179
a) Hudební díla inspirovaná lidovou poezií	179
b) Hudební díla inspirovaná lidovou prózou.....	181
D) Hudební skladby komponované k počtě hudebních, literárních a výtvarných umělců	182
a) Hudební skladatelé a jejich díla komponovaná k počtě jiných umělců	182
b) Umělci, k jejichž počtě skladatelé svá díla komponovali	185
SEZNAM HUDEBNÍCH SKLADATELŮ (abecedně řazený)	191
SEZNAM HUDEBNÍCH SKLADATELŮ (řazený podle roku narození) ...	205
SEZNAM LITERÁRNÍCH, VÝTVARNÝCH A DIVADELNÍCH UMĚLCŮ	217
SLOVNÍČEK POUŽITÝCH HUDEBNÍCH, LITERÁRNÍCH A FILOZOFICKÝCH TERMÍNŮ	245
LITERATURA	259
1. Slovníky, encyklopedie a katalogy	259
2. Knižní monografie	261
3. Sborníkové studie	264
4. Časopisecké statě	266
JMENNÝ REJSTRÍK	269
K ŽIVOTNÍ A PROFESNÍ DRÁZE AUTORA (Stanislav Střelec)	283

CD-ROM

Struktura slovníkového hesla	1
A) Hudební díla skladatelů 20. století inspirovaná slovesným uměním	5
B) Slovesné a výtvarné umění v dílech skladatelů 20. století	119
C) Lidová slovesnost v dílech skladatelů 20. století	257
a) Hudební díla inspirovaná lidovou poezií	259
b) Hudební díla inspirovaná lidovou prózou	266
D) Hudební skladby komponované k počtě hudebních, literárních a výtvarných umělců	267
a) Hudební skladatelé a jejich díla komponovaná k počtě jiných umělců	268
b) Umělci, k jejichž počtě skladatelé svá díla komponovali	272

PŘEDMLUVA

Hudba náleží k nejneuchopitelnějším, nejsubtilnějším a nejtajemnějším fenoménům tohoto světa, které vstupují do našeho nitra, zasahují náš duchovní život a obohacují nás citově. Ačkoli se (alespoň na první poslech) zdá, že hudba – ukryta ve zvuku – má materiální základ, její podstata se vymyká všem akustickým zákonům. Parametry tónů, které ji nesou prostorem, jsou sice technickými prostředky zachytitelné a zaznamenatelné, ale nic nevyprávějí o smyslu a poselství, které sdělují. Jestliže fyzik ji bude vnímat jako látku navýsost nestálou a těkavou, filozof se spokojí se strohým konstatováním, že hudba je jev jsoící.

Každý zahradník dobře ví, že když zasadí květinu a ona se ujme a zapustí kořeny, nikdy si není jist, jestli rozkvetne do krásy. Stejně tak jako skladatelé – hudby ploditelé – nikdy nevědí, rozzáří-li jejich hudba nitro člověka a potěší-li ho. A přesto (nebo právě proto) hudba tak mocně přitahuje uměnovědce a muzikology a nutí je rozvažovat o její podstatě a skladatele provokuje k hledání nových prostředků a nových cest, jimiž by mohli získat posluchače.

Rozptýl zájmů a vkusu konzumentů hudby se na přelomu druhého a třetího tisíciletí velmi rozšiřuje a zasahuje do všech oblastí a žánrů. Dominantní postavení v tomto zájmovém spektru zaujímá populární hudba ve své bohaté různorodosti a v mnoha formách; rozhodující je její přístupnost. Ve středověku šířili tehdejší populární hudbu trubadúři, kteří putovali se svými písněmi od hradu k hradu, ode dvora ke dvoru, od města k městu. V době zrodu moderního divadla nacházela populární hudba inspiraci na jevišti; například balady z *Žebrácké opery Johna Gaye* (1685–1732) našly na počátku 18. století širokou odezvu a vešly v obecnou známost. Když v 19. století zdomácněl klavír, staly se balady součástí domácí zábavy a valčíky z operety *Netopýr* (1874) a *Cikánský baron* vídeňského krále valčíků *Johanna Strausse* jun. (1825–1899) vrostly do povědomí tehdejší hudbymilovné veřejnosti tak, že se jejich autor stal nejpopulárnějším skladatelem své doby. Vídeňskou tradici dál rozvíjel *Franz Lehár* (1870–1948) melodickými a snadno zapamatovatelnými hity své operety *Veselá vdova* (1905) tak, že svou hudbou ovlivnil i hudební veřejnost v USA. V Anglii se kvalita populární hudby povznesla z úrovně veselých i žalostných písní „music hallu“ díky poutavým a snadno přístupným melodiím Savojských operet *Sira Arthura Sullivana* (1842–1900) *HMS Pinafore* (1878) a jedné z nejznámějších *Mikádo* (1885), ale i díky libretům *Williamu S. Gilbertu* (1836–1911). Jejich operety jsou předchůdcem muzikálu a ve Velké Británii a Severní Americe jsou dosud populární.

Pojem **populární hudba** má velmi široký významový rozsah, a proto lze jen s obtížemi vymezit jeho obsah. Sousloví populární hudba v dnešním slova smyslu vzniklo v 1. polovině 19. století. Z hlediska svého původu a charakteru je to hudba neobyčejně rozmanitá. Tradičně bývají pod tento pojem zahrnovány

všechny hudební aktivity, které nebylo možno pokrýt pojmem umělecká (tzv. vážná) hudba, a masově vyráběná „zbožní“ hudba spotřební společnosti. Obsahuje úpravy lidových písní, taneční a pochodový repertoár dechových hudeb, písničkovou a šlágrovou produkci hromadně vytvářenou pro rozhlasové a televizní vysílání etc. Ve společnosti plní výhradně zábavní funkci a je předmětem masového posluchačského zájmu.

Populární hudba bývá při srovnávání se vznešenou uměleckou (klasickou) hudbou a autentickou lidovou hudbou považována za umělecky méně hodnotnou, a proto podřadnou (nebo druhořadou). „Staromilci“ obhajující zachování sémantického rozdílu mezi tzv. uměleckou a populární hudbou se opírají o údajnou vyšší estetickou kvalitu například klasické hudby a prohlašují, že formální prezentace obsahu je v případě této hudby promyšlenější, propracovanější a komplexnější než u popu. Tyto „obranné“ evaluační koncepce vážné hudby vyvěrají z podloží institucionalizované hierarchie hudebních vkusů. Populární hudbě je vytýkáno, že podporuje standardizaci a že snižováním své úrovně se dožaduje konformity.

Těžko udržitelná je i argumentace stavící proti sobě populární hudbu a autentickou nekomerční hudbu, protože autentická lidová hudba, kterou by bylo možno poměřovat „neautentičnost“ komerční hudby, už neexistuje. Popmusic lze vnímat, chápat a hodnotit jako hudební praktiky, které uplatňují svůj vliv na straně publika ve chvíli spotřeby. Zatímco současná populární hudba je primárně „vyráběna“ komerčně, publikum z textů zbožní hudby vytváří své vlastní významy. Po tomto zjištění pak 21. století invertuje řadu desetiletí tradovanou otázku „*jak hudební průmysl mění své konzumenty ve zboží, které slouží jeho zájmům*“ v dotazování (a následně zkoumání): „*Jak konzumenti mění produkty hudebního průmyslu ve vlastní populární hudbu, která slouží jejich zájmům?*“ Posuzování popu není tedy jen záležitostí jeho umělecké, estetické a kulturní hodnoty, ale stává se i problémem filozofickým a politickým, problémem klasifikace a moci.

V prostoru populární hudby se hudební zájmy posluchačů koncentrují na tzv. *moderní populární hudbu*, zhruba tedy na hudbu jakkoli ovlivněnou džezem – nikoli však na džez sám. Ten je z této oblasti vytlačován na hranici mezi tzv. vážnou a populární hudbu. Do zmíněného pomezí se dostává nejen pro své objektivní rysy, ale především proto, že se posluchačsky (vnímáním) jeví stejně náročný – pomineme-li ovšem tradiční džez a dixieland – jako tzv. vážná hudba. Přitom je zřejmé, že u posluchačů hudby je nutno brát vždy v úvahu rozdílnost a intenzitu jejich zájmové orientace a rozlišovat dvě krajnosti: na jedné straně extrémní jednostrannost, která je příznačná pro počáteční, primitivní etapu rozvoje zájmu, a na straně druhé zřetelně vyhraněný a hluboký zájem, který uzrával během cílevědomého výběru z poznaného hudebního světového dědictví. Předkládaný slovník je určen především této „odručě“ posluchačů: tedy nejen odborné muzikologické societě, ale též širší kulturní a poučené laické veřejnosti.

Ke koncepci a metodě tvorby slovníku a jeho charakteru

Hudebně-literární slovník skladatelů 20. století sleduje tvorbu 533 českých a světových skladatelů narozených po roce 1929, z nichž většina stále přispívá svými díly do tezauru světové hudební kultury, a ovlivňuje tak vývoj soudobého hudebního myšlení. Z jejich odkazu zaznamenává celkem 4205 skladeb; v průměru tak z dílny každého z nich vzešlo téměř 8 skladeb (přesněji 7,8). Jejich prostřednictvím jsou registrována i jména těch, kdo podnítili skladatele k tvorbě. Protože naprostá většina skladatelů nacházela inspiraci u mnoha různých básníků, spisovatelů, dramatiků, výtvarníků, scénáristů, filmových režisérů a jiných významných osobností, nepřekvapuje, že počet 1932 jmen umělců a vědců několikanásobně (3½krát) převyšuje počet skladatelů.

Svým obsahem je *Slovník* zcela specifickým dílem. Jeho zvláštností je skutečnost, že poskytuje základní informaci pouze o těch hudebních skladatelích, jejichž díla jsou nějakým způsobem svázána se slovesným uměním. Tyto **vnitřní vazby** mezi oběma druhy umění, kterými hudební skladatelé scelují díla vznikající na tomto principu, mají několikerou podobu a různý charakter.

Mohou mít *podobu*

- pouhého inspiračního podnětu, a to jak literárního, tak hudebního,
- nebo jsou zakotveny v ideji literárního díla,
- v jeho námětu (obsahu)
- či textu.

V obecném tvaru můžeme tuto souvztažnost zpodobnit jako závislost hudebního díla na slovesném umění, kdy geneticky primární je umění slovesné a hudební umění je v pozici sekundární. Zcela volně se umění slova promítá do vznikajícího hudebního díla v podobě prosté **ideové inspirace**, kterou skladatel vkládá do názvu své skladby nebo přejímá název literárního díla, k jehož myšlenkovému poselství se hlásí. Ne vždy však bývá tato příbuznost skladatelem blíže specifikována.

Těsnějšího propojení literárního díla s hudbou je dosaženo v případě, kdy skladatel našel inspiraci v námětu ztvárněného literárně a při komponování z něho vychází a s větší či menší závislostí na něm je převádí do hudebního tvaru. Oba artefakty (literární a hudební) se tak ocitají v **tematické příbuznosti**. Nejúžeji jsou slova a zvuky (tóny) k sobě vzájemně poutány tehdy, prokomponovávali skladatel **text literárního díla**, kdy „transponuje“ slova do hudebního jazyka, a ta tímto aktem nabývají novou kvalitu.

Idea a námět literárního díla se odráží v různých hudebních formách – jako předehra, symfonická báseň, scénická nebo baletní hudba; text slovesného díla je pro hudebního skladatele východiskem při tvorbě melodramu, písně, sboru, kantáty, oratoria a opery. Soupis děl zrodivších se z tohoto inspiračního zdroje tvoří podstatnou část slovníku.

Považuji za potřebné připojit i několik slov k jazykové stránce *Slovníku*. Protože část hesel je uváděna v cizích jazycích nejrůznější provenience (a nejen v jazycích indoevropských), byl jsem nucen řešit **problém jazykové přístupnosti** (čitelnosti) slovníku z hlediska laické uživatelské veřejnosti. Čtenářům bez důkladnější jazykové výbavy by se text slovníku mohl totiž jevit jako obtížně dešifrovatelný, což by je mohlo odradit do té míry, že by jako jeho uživatelé rezignovali a *Slovník* ignorovali. Rozhodl jsem se proto, že budu překládat alespoň text v těch jazycích, které jsou mně přístupné, a mohu jej s pomocí slovníků transponovat. Ve valné většině jsou do českého jazyka převedeny texty psané v němčině, angličtině, francouzštině, slovenštině, polštině, ruštině a latině. Řada textů v jiných jazycích (například ugrofinských) zůstala však nepřetlumočena a je ponechána v originále.

Při překládání se vynořil ještě jiný, jen obtížně řešitelný (až neřešitelný) jazykový problém: většina textů, které skladatelé prokomponovali, jsou *texty básnické*, a tudíž obohacené poetickými obraty, přirovnáními, epitety (konstantními i příležitostnými), ale i jinotaji a symbolickými opisy, které nelze vždy jednoznačně a s jistotou adekvátního vyjádření přetlumočit. Nadto pak skladatelé zhudebňovali (nejčastěji ve formě písňové) texty v nejrůznějších nářečích, ve stavovském, zájmovém či generačním slangu, v argotu aj. Všechny tyto skutečnosti představují v některých případech pro překladatele neřešitelné dilema. V situaci, kdy se nabízelo více variant možných, akceptovatelných přetlumočení takového textu, se mi jevilo jako nejpříjemnější ponechat originální text bez překladu.

INVENCE, INTUICE A TVOŘIVOST V UMĚNÍ

Dosud platilo (a stále platí), že mimo tvořivou činnost není lidské svobody. Umění je tak možno chápat jako **permanentní hledání odpovědí na nejzákladnější otázky člověka** i jako pokus o jejich řešení. Když staří Řekové hledali smysluplné a užitečné naplnění volného času, našli je v kultivaci těla a ducha, v jejímž rámci se dostalo důstojného místa i umění; Aristoteles o něm hovoří jako o vhodném zaměstnání pro chvíle „prázdně“ – volna. O nesporném významu umění pro život člověka nás přesvědčuje historie lidstva v každé vývojové etapě – pouze s tím rozdílem, že tak činí v každé době jinými argumenty, s odlišným důrazem a s nesterpnou naléhavostí. V průběhu historického vývoje se měnily jen *vztahy člověka k umění* – nabývaly různého charakteru.

Z jakých potřeb člověka umění vzniká, co nutí umělce k tvorbě? Umění je pouze jedním z mnoha možných způsobů vyjádření. *„Je odrazem »ducha doby«, který charakterizuje a oživuje veškerou tvorbu určité epochy... Budeme proto vykládat filozofii každého období v souvislosti s celou jeho výtvarnou tvorbou a umění samo v souvislosti s celou kulturou, neboť je jedním z jejích projevů“* (René Huyghe,¹ 1969, s. 7). Umění – a to bez ohledu na dobu a místo svého vzniku – pramení z jednoho a téhož zdroje a směřuje též ke stejným cílům. A proto *„...nerozhoduje materiál, s nímž umělec pracoval: krásná báseň, krásná hudba, krásný obraz mají stejnou cenu. Ne hlína a kámen, ne barva, ani slovo neb zvuk a tón, jedině: cit, ze kterého vyšlo dílo, rozhoduje o jeho síle, účinku, významu i hodnotě. Z každého silného životního zážitku vplývá v dílo umělcovo cit v té síle a intenzitě, v jaké byl vnímán a prožit. Smetana by nekomponoval své symfonické básně bez horoucí lásky k národu, k vlasti, Dvořák bez své touhy po domově, Mánes a Němcová bez lásky k trpícím lidem“* (Josef Bohuslav Foerster,² 1940, s. 59).

Otázka *geneze uměleckého díla* přitahuje pozornost nejen uměnovědců, estetiků a umělců samých, ale i laické uměnilovné veřejnosti. Mnohokrát opakované pokusy nahlédnout do tvůrčí dílny umělců nepřinášejí však očekávaný efekt, protože **proces uměleckého tvoření** je natolik specifický, individuálně podmíněný a osobitý (a často i neopakovatelný), že vyslovit objektivně platné zákonitosti umělecké tvorby se daří jen vyvoleným a i těm obtížně a jen v nejobecnější rovině. Zřejmým se jeví pouze to, že svět umění je objevován prostřednictvím elementárních uměleckých činností, interiorizací formotvorných principů na základě tvořivých aktivit. Variováním a improvizací se osobní zkušenost tvůrce s výběrem výrazových prostředků a s vlastnostmi materiálu proměňuje v umělecké dílo.

¹ René Huyghe (1906–1997) – francouzský kritik a historik výtvarného umění.

² Josef Bohuslav Foerster (1859–1951) – skladatel, jehož rozsáhlé hudební dílo tvoří spojník mezi zakladateli české národní hudby a hudbou 20. století. Těžiště jeho tvorby vyvěrá z jeho umělecké hudebně-literární podvojnosti.

Pokud se nad podmínkami a okolnostmi zrodu umění zamýšlejí sami umělci, jsou jejich výpovědi obvykle natolik subjektivní, že jen málokdy lze z nich vyčíst objektivní sdělení a následné prakticky použitelné sdělení. Když německý filozof **Arthur Schopenhauer** (1788–1860) mínil, že *bolest je podmínkou géniový činnosti*, český hudební skladatel **Josef Bohuslav Foerster** (1859–1951) zhruba o sto let později vypovídá o tomtéž poetičtěji a méně kategoricky: „*Goethe by nebánsnil, Platon nefilozofoval, Kant rozum nekritizoval, kdyby byli naši uspokojení ve skutečnosti, kdyby jí netrpěli*“ (v úvaze *Hudba a její souvislost s ostatním uměním*, viz literatura).

Soudobé umění inklinuje ke dvěma extrémům:

- buď se záměrně distancuje jak od přírody jako svého inspiračního zdroje, tak od člověka jako svého příjemce, a ztrácí tak postupně konexe na obou stranách tradičního bipolárního modelu,
- nebo usiluje o to, aby si konzumenta získalo, a to mnohdy jakýmkoli prostředky, bez zábran a skrupulí – tedy za každou cenu.

Ve 20. století zmíněný dezintegrační proces kulminuje destrukcí a popíráním všech hodnot, ke kterým se lidstvo hlásilo po celá předchozí staletí. Soudobí umělci programově opouštějí vše, co respektovali umělci předchozích generací, jejichž díla a kulturní přínosnost posoudil neúplatný čas jako arbitr nejpovolanejší.

Invence, intuice a tvořivost představují v určitém smyslu soustavu tří spojitých nádob, přičemž každá z nich má v procesu promýšlení uměleckého záměru svůj specifický význam. Větší míra invence, vyšší počet nápadů zvyšuje tvořivé možnosti a potenci tvůrce stejně tak jako jeho schopnost promýšlet problém racionálně (analyticky, deduktivně) i intuitivně. Uvolnit prostor pro inventivní myšlení je však možné jen tehdy, bude-li schopen opustit konvergentní způsob myšlení, odpoutat se a odchytil od „vyježděných“ cest a hledat různost, alternativu nebo i rozpor v již zažitém, nesčetněkrát slyšeném a zkušeností potvrzeném, a vydat svoji mysl „všanc“ *divergenci*.³ Protože divergentní myšlenkové operace odhalující více možných řešení problému nejsou při tvorbě uměleckého díla determinovány podmínkami dané úlohy, otevírají prostor nečekanému nápadu, originální myšlence a tvořivosti ve všech jejích podobách – srovnej **Joy Paul Guilford** (1897–1987) a **Zbigniew Pietrasiński** (1924–2010).

Širokou platformou, na níž tvořivost vyrůstá, jsou geneticky získané dispozice jedince projevující se aktivací veškeré jeho činnosti, permanentní snahou uvádět sám sebe do činného stavu a neukojitelnou touhou po činnosti. Zárodky budoucí tvořivosti lze nalézt již v rané etapě jejího vývoje v podobě nezávislé a *angažované aktivity* člověka, které představují její nejproduktivnější formu, ale také nezbytný předstupeň samostatného konání. Napodobující, reprodukující a zvláště pak produkující a přetvářející samostatnou činností jedinec již vstupuje do hájemství **kreativní činnosti** – nukleární entitě generující všechno nové, veškerý pokrok.

³ Z lat. *divergere* (různit se, odchylovat).

Invence je jádrem *invenční tvořivosti*, která je podmínkou vzniku uměleckých artefaktů i vědeckých objevů a vynálezů vytvořených již známými postupy na bázi dříve objevených zákonitostí. V invenční tvořivosti získává její nositel předpolí pro uplatnění vyšší, tzv. *emergentní tvořivosti*, která posouvá jeho výkony do nečekaných dimenzí, v nichž může vytvářet zcela novou, originální a dosud neexistující realitu odkrývající nové souvislosti a významy.

Zmíněné dva nejvyšší stupně tvořivosti se projevují u každého jedince různě: v různé intenzitě (mocnosti) i v odlišné kvalitě. Každý člověk se snaží (často jen podvědomě) své tvořivé schopnosti uplatnit v některé oblasti lidské činnosti, aby uspokojil svoji touhu po seberealizaci. A protože se v závislosti na jeho biologickém vývoji mění i jeho dispozice psychické, vyvíjejí, proměňují a tříbí se i jeho schopnosti tvůrčí. Hereditálně dané schopnosti je však třeba kultivovat a zdokonalovat; jen tak může očekávat, že se dočká chvíle, kdy to v jeho mysli zajiskří a vynoří se originální nápad nebo dosud neznámé řešení. Žádný z obou druhů tvořivosti se však neobejde bez invence.

1. Invence a intuice v umění

Termín invence⁴ se užívá ve významu *vynalézavost*, ale také nahodilý *nápad*, *důvtip*. Každý takový nově se zrodilý nápad, myšlenka otevírající pomyslné okno do (dosud) neznámého prostoru nese stigma čehosi tajemného, nepřiliš zřetelného a nedefinovatelného. Tak jako vše, co vzniká, co se rodí – umělecké dílo či vědecká teorie. Stejně jako emergence⁵ nové ideje je tajemstvím zahalen vznik vesmíru, života, zrození dítěte.

Invence má podobu oslnivého záblesku, sílu nečekaného výboje, jehož energii v tom jednom jediném okamžiku vybitou je nutno „dobýjet“ dlouhým a namáhavým studiem a usilovným hledáním kumulovat – a pak čekat. Čekat a doufat, že dostaneme nápad. Dobrý nápad, tzn. takový, který bude zárukou kvalitního uměleckého díla, má pro autora hodnotu zlatého dolu – včetně možného rizika, že zlatá žíla časem zeslábně a důl se vyčerpá. Navzdory tomu budme ale vděční za každé vnuknutí, za každé „rozžehnutí“ mysli, protože dělat umění bez nápadu je stejně obtížné a pošetilé (ne-li nemožné), jako spouštět vodní hamr bez vody. Někdy to, co tvůrce zpočátku zavrhl jako zcestné a neprůchodné, se později ukáže jako východisko k originálnímu počínu. Ve chvíli, kdy se snaží vymyslet něco zcela nového, musí vykročit z vyjetých kolejí. Mnohdy i nesmysly signalizují, že jeho tvořivý obzor se rozevírá... Jedním z často používaných tvůrčích postupů hudebních skladatelů 20. století je proto vymyšlení nesmyslů a vytváření náhodných seskupení.

⁴ Termín invence tvoří lat. předpona *in-* (v, do) + *venire* (přicházet); *invenire* (vynalézat, najít).

⁵ Termín emergence (vynoření) vznikl z lat. předpony *e-* (vy-) + *mergere* (nořit).

Intuice v umělecké tvorbě

Francouzský filozof *Henri Bergson* (1859–1941) byl přesvědčen, že rozum je s to poznat pouze materiální stránku světa, ale poznání vnitřního světa člověka a podstaty světového dění je záležitostí jen intuice. Jeho idea *élan vital*,⁶ vnitřní intederminace, skrytá tvůrčí životní síla, dává vznik všemu živoucímu.⁷ Bergson svými názory silně ovlivnil krásnou literaturu, její pojetí a způsob slovesné tvorby, a to především v době rozkvětu futurismu, vitalismu, unanimumismu⁸ a surrealismu. Intuici jako jediný základ uměleckého tvoření zdůrazňoval také italský estetik a filozof *Benedetto Croce* (1866–1952).

Psychologie chápe **intuici**⁹ jako interiorizované *subjektivní vidění a poznání, instinktivní pochopení* něčeho bez přímého a detailního poznání, bez zkušenosti nebo rozumového úsudku, ale také jako tušení nebo poznání vnuknutím (na rozdíl od racionálního zkoumání na základě zkušeností). Intuice je duševní schopnost, která nám ukazuje možný směr, sděluje, co by se mělo učinit, ale nevysvětluje, proč. Závisí na přirozeném nadání subjektu a jeho zkušenostech. S určitou licencí lze použít analogie s reflexními pohyby, a pak je možno ji chápat jako *druh reflexe*, jako reakci na podnět, kterým může být například určitá otázka či úporné hledání metody řešení. „*Intuice fungují jako strukturní schémata, která zajišťují uchování všeho ze zkušeností jedince, co se ověřilo, že usnadňuje pochopení souvislostí. Intuice tak může vyplnit mezeru, která dělí aktuální informaci od konečné interpretace souvislostí. Metaforicky lze říci, že intuice vystupuje jako katalyzátor, který může urychlit naše pochopení souvislosti*“ (Josef Švancara,¹⁰ 1993, s. 35).

Vědecky uchopit, analyzovat a popsat intuici a intuitivní myšlení a rozhodování se stále nedaří, i když ji – většinou nevědomky používáme. Pro umělce a vizionáře je intuice běžným nástrojem tvoření, vynalézání a předvídání; vždyť oni ani jinak nemohou, protože mnohdy by *jen* racionální cestou k výsledku nedospěli. Intuice těží z našeho podvědomí. V něm je (jako na pomyslném harddisku) uložena každá informace, se kterou jsme kdy přišli do styku, „uskladněno“ je tam vše, co jsme kdy zažili. Naše současné, dosud nevyřešené dilema tkví v tom, že nevíme, jak uložená data znovu vyvolat a převést do oblasti vědomí. Naše podvědomí má sice na řešení konkrétních problémů obrovskou sumu informací, ale naše vědomí operuje s nesrovnatelně menším objemem dat. Je pochopitelné, že se dopouští omylu.

⁶ *Élan vital* (franc.) – životní rozmach (vzlet).

⁷ V tom se názory Henriho Bergsona stýkají s individuální psychologií.

⁸ Unanimumismus (složeno z lat. *unus* – jeden + *animus* – duch) – směr žádající sjednocení všech lidí na mravním základě.

⁹ Termín intuice má původ v lat. předponě *in-* (v-, do-) + *tueri* (dívat se); *intueri* (dívat se dovnitř).

¹⁰ Josef Švancara (* 1924) – psycholog, profesor Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

Intuice je záležitostí *pravé mozkové hemisféry*, která se podílí na vzniku uměleckého díla, na procesu abstrakce a na mapování vztahů. Pokud bychom však dokázali zapojit i všechna data uložená v podvědomí, je pravděpodobné, že bychom rozhodovali adekvátně situaci. Schopnost vnímat svět jak racionálně (tj. levou mozkovou hemisférou), tak intuitivně, tzn. za spolupráce gigantické databáze podvědomí, je velká výhoda. Intuitivní myšlení je však nutno trénovat, nepřirozeněji tím, že se vydáme do hlubin našeho podvědomí, klademe si otázky a osvojujeme si umění nahlížet jevy současně ze dvou stran. Do jaké míry může intuice pomoci zrodu originálního uměleckého díla, závisí též na inteligenci umělce, protože inteligence zajišťuje orientaci v problému a jeho řešení. Významně ji podporují schopnosti, jako jsou kreativita, prostorová představivost, přesnost vnímání, spolehlivá paměť a soudnost.¹¹

2. Tvořivost jako podmínka umělecké tvorby

Tvořivost je fascinující fenomén. Je to specifická *duševní schopnost* uplatňující se jak v procesu uměleckém, tak při řešení jakéhokoli nového, neobvyklého problému, hledání východiska ze slepé uličky. Lze ji pojmenovat, analyzovat a kategorizovat, ale vysvětlit její podstatu nedovedeme (stejně jako fyzika neumí objasnit podstatu elektřiny či genezi energie). Jejím nejcharakterističtějším znakem je, že podmiňuje vznik všeho původního, originálního. Tvořivost má podobu neustálého hledání a nalézání nových podob, struktur a vztahů, nových způsobů řešení. Založena je na kombinaci divergentního a primitivního, konvenční logikou nekontrolovatelného myšlení. Tvořivost naopak tlumí sklon ke konformitě, odmítání odlišností a zakořeněné kulturní stereotypy.

Účinnost a potenci tvořivosti určuje několik činitelů. Prvním a rozhodujícím je **inteligence**; na její kapacitě závisí bezprostředně. Vydatně sycena však musí být i zvědavostí, vědomým potlačením nejistoty a obav z neprozkoumaného i otevřeností nové skutečnosti a originálním způsobům poznávání. *Motorem tvořivosti je nepokoj*, který nedovolí usnout, relaxovat, protože tvůrčí nepokoj nepřipustí, abychom dovolili vstoupit do své mysli něčemu jinému, než čím je v dané chvíli naplněna až po okraj: hledáním koncepce či řešení našeho uměleckého Problému s velkým P. Účinným „nástrojem“ provokujícím tvořivé myšlení je schopnost ptát se a hledat. A umělec se nestydí za to, že se více ptá, než odpovídá, že často hledá, ale nenalézá. Ačkoli se může zdát, že formulovat otázku je snadné, opak je pravdou. *Tázat se* vyžaduje od tázajícího, aby věděl nejen *na co se ptát*, ale také *jak se ptát*, tzn. položit otázku tak, aby v ní byl skryt i směr pro hledání odpovědi, aby provokovala a naváděla tam, kde lze odpověď nalézt. A přitom každá odpověď je (v naprosté většině případů) už obtěžkána novou, právě se zrodivší otázkou, která skrývá v sobě zárodek dalšího nikdy nekončícího hledání, nalézání

¹¹ Podle L. L. Thurstona.

a objevování – těžkého, ale krásného údělu každé lidské bytosti pátrající po smyslu své existence.

A dokonce i tehdy, kdy se umělecký experiment ukáže jako mylný, zavádějící, autorovo namáhání nebylo marné; a to proto, že ukázal, kudy cesta našeho snažení nevede. Může se však stát, že objeví postup vedoucí k jiným, mnohdy nečekaných a překvapivých výsledkům. Netřeba se bát omylů! A jak něco nového objevit? Slavný anglický fyzik, matematik a astronom sir *Isaac Newton* (1643–1727) prý na otázku, jak objevil gravitační zákon, odpověděl: „*Tím, že jsem na to pořád myslel.*“

Kreativita je výrazným znakem biologického druhu *homo sapiens* a každého jedince zvlášť. Je jedinečnou vlastností člověka, kterou se zřetelně odlišuje od jiných živočišných druhů. Sledujeme-li projevy a rysy kreativních schopností, zjišťujeme, že se v jednotlivých oblastech lidské činnosti v některých svých znacích výrazně liší (emocionalita v umění versus racionalita ve vědě), jiné projevy a znaky však mají společné: bez zvědavosti, fantazie a imaginace se neobejde ani strůjce uměleckého díla, ani vynálezce.

Pokusíme se proniknout k podstatě tvořivosti na základě analýzy jejích čtyř etap rodícího se uměleckého díla: *osobnost tvůrce, inspirace tvořivého procesu, tvořivý proces a jeho finální produkt*. Tato analýza nám však umožňuje jen *nahlédnout* do složitých mechanismů, kterými jsou tvořivé myšlení, postupy a činnosti generovány. I když je prokázáno, že je jimi vybaven (byť v různé míře) každý jedinec, každý z nás však sám rozhoduje o tom, jak intenzivně se bude tvořivým aktivitám věnovat a své tvůrčí schopnosti kultivovat a zdokonalovat.

Osobnost tvořivého umělce je osobností v plném slova smyslu, s celou řadou příznačných atributů. Před započítím tvořivé činnosti je obvykle prázdno, otevřený prostor, jakési vakuum. Umělec je však vázán, a tím i omezován. Podle námětu a záměru proponovaného díla například časovými či ekonomickými limity, ale i svými zkušenostmi, osobními dispozicemi apod. V obou případech je však před počátkem tvůrčího aktu *zneklidňující otázka, nezřetelná idea, nejasná vize*.

Příznačným rysem **tvůrčího procesu** je skutečnost, že pro umělce je důležité (i když nesnadné) udržet v jeho průběhu optimální a matematicky nedefinovatelný *poměr mezi racionalitou a intuicí* (a spontaneitou), mezi citem a rozumem, mezi starým řádem a řádem novým, právě se rodícím. Jeho charakteristickým rysem je skutečnost, že se při něm uplatňují *subkognitivní mechanismy, podprahové poznání a intuitivní řešení*. Prvořadým cílem uměleckého tvoření není city vyjadřovat, ale jeho smyslem je v člověku emoce probouzet.

Umělecké dílo – finální produkt tvořivého procesu – je časově, prostorově, materiálně, technicky, technologicky a ekonomicky determinováno; časově například existencí laboratoře, ateliéru, technicky vybavením studia atd. V rámci těchto parametrů umělec reaguje svým dílem na předchozí vývoj a hledá,

objevuje a hodnotí získaný materiál a komponuje jeho jednotlivé prvky, přiřazuje je navzájem, integruje, a dává tak svému dílu i určitý *tvar*. Významným průvodním momentem tohoto scelení je jeho *účín*, jehož intenzita úzce odvisí od jeho umělecké *hodnoty*. Umělecké dílo uplatňuje své hodnoty prostřednictvím prožitkové a poznávací činnosti.

Dalším, duchovně inspirujícím momentem souvislosti je *krása díla* vyvěrající z *harmonické souvztažnosti obsahu, funkce a formy díla*. Krásu díla postihuje tvůrce především v jeho vnější podobě – v jeho **formě**. Nejvýraznějšími projevy umělecké tvořivosti jsou touha po seberealizaci, zvědavost, fantazie, invence, intuice, imaginace, emocionalita etc.

Charakteristické rysy umělecké tvořivosti v jejích dílčích okruzích	
Osobnost strůjce tvořivého procesu	Osobnost nevšední, výjimečná, originální, osobitá; senzitivní, citlivá; neklidná, permanentně neuspokojená a hledající. Umělcův prostor pro volbu všech náležitostí tvořivého aktu a pro výběr námětu, materiálu atd. je neomezený.
Inspirace tvořivého procesu	Otevřený a neohraničený prostor, zneklidňující otázka, iritující problém, nejasná výzva, nezřetelné vnuknutí (myšlenka), pochybnosti o vlastní tvůrčí potenci a o kvalitě výsledku, nejistota. S počtem elementárních prvků („ <i>stavebních kamenů</i> “) finálního díla roste i počet možných kombinací (tím se zvyšují i nároky na tvůrčí potenci).
Tvořivý proces	Pracovní styl určuje „ <i>vnitřní svět</i> “ tvůrce (osobitý rukopis umělce, preference určitých postupů a stylů), divergentní a intuitivní myšlení, racionální, kognitivní a subkognitivní přístup; tvořivý proces má sílu svého strůjce „ <i>pohltnit</i> “ (workoholismus). V tvůrčím procesu převažují intuice a prožitek, neurčitost a abstrakce.
Finální produkt tvořivého procesu	jako prostředek přenosu idejí, prožitků, nalezeného řešení; novost, originalita, osobitost; obsahová, časová, prostorová, tvarová a kompoziční integrace. Harmonická souvztažnost obsahu, formy a funkce díla; větší počet elementárních „ <i>stavebních</i> “ prvků díla zvyšuje svobodu tvůrce. Definitivnost díla samozřejmá (indefinitivnost výjimečná), identifikovatelnost autorství jednoznačná a snadno prokazatelná.

Antropologie spatřuje v tvořivosti člověka jednu z určujících vlastností lidského druhu; považuje ji za nejprůkaznější projev lidské existence, který přináší svědectví o její autonomii a jedinečnosti. *Psychologie* pohlíží na tvořivost jako na jednu ze schopností a obecných vlastností člověka, kterou jsou v nestejně míře a intenzitě vybaveni všichni jedinci (nechápe ji jen jako privilegium vyvolených jedinců). *Edukologie* (především pedagogika) pak má povinnost tyto schopnosti odkrýt, kultivovat a povýšit tvořivost na sám vrchol veškerého výchovného usilování.

FILOZOFICKÉ A METODOLOGICKÉ KONOTACE HUDEBNÍHO MYŠLENÍ NA KONCI 2. TISÍCILETÍ

Hudba – tak jako všechny jiné druhy umění – odráží podstatné proměny ve vnímání, prožívání a myšlení lidí způsobené změnami jejich společenského, politického a ekonomického prostředí a reaguje na ně „po svém“, tj. prostřednictvím svých specifických výrazových prostředků. Externě se tyto změny projevují *obohacováním a formováním všech hudebních složek*: melodiky, harmonie, rytmiky, instrumentace, nástrojových barev, formy atd. Společenské změny se tak vyjevují v hledání nových obsahů a jim odpovídajících, adekvátních forem.

Na počátku 20. století bylo zřejmé, že více než třistaletá éra, v níž dominovalo melodicko-harmonické hudební myšlení založené na více či méně rozvinuté kadenci (schématu) **tónika – subdominanta – dominanta – tónika**, dospěla do závěrečného stadia – ke svému konci. Skladatelé se snažili tento zažitý model různými postupy obohatit (a současně i rozrušit) – tóninovými skoky, klamnými závěry, spoji, modulacemi, chromatickými postupy (jimiž vznikaly i akordy alternované), ale i terciovými čtyř a vícezvuky a akordy stavěnými po kvartách, a to vše proto, aby tonalitu potlačili a skryli. Cílová tónika, k níž směřovalo veškeré dění harmonické, ale i melodické, rytmické a formační, byla oddalována, narušována a zastírána. Posluchač však stále cítil, že se jedná o hudbu, v níž má dominantní roli harmonie, a že se vše děje (i když s oklikami, nepřímochaře a v proměnách) na pozadí tonálního centra, že je to hudba tonální.

Tuto etapu ve vývoji hudebního myšlení, kdy tonalita byla respektována, ale současně skrývána, je možno demonstrovat na pozdních dílech *Richarda Wagnera* (1813–1883). O uvolnění tóniky se velkou měrou zasloužili **impresionisté** – především *Claude Achille Debussy* (1862–1918) a *Maurice Ravel* (1875–1937), když začali jednotlivé akordy osamostatňovat a „zavěšovat“ do prostoru, melodické linie a rytmus drobit a volně k sobě řadit, aby maximálně zvýraznili zvuk, jeho barvy a kolorit svých skladeb.¹²

Ve chvíli, kdy se skladatelům 20. století jevil krunýř harmonických regulí a jiných kompozičních pravidel vyžadovaných autory teoretických spisů a učebnic (které odhazovali do fiktivního koše jako nepotřebný odpad) příliš těsný, hledali – a někteří nacházeli – skladebné postupy, které jim dovolovaly otevřít prostor pro nové, nezvyklé a neotřelé. Tehdy do jejich hudebního myšlení pronikají pojmy, které se postupem doby stále naléhavěji a v hojnější míře promítají i do „arzenálu“ jejich kompozičních postupů a technik. Od doby zrodu techniky umožňující zvukový záznam zrodila se i možnost učinit hudebním materiálem

¹² Za avantgardisty lze v tomto smyslu považovat i výrazné hudební osobnosti minulých století, které popíraly staré a přicházely s novými koncepcemi (Ludwig van Beethoven, Richard Wagner).

kterýkoliv zvuk libovolného původu, struktury a sémantického náboje. Brněnský skladatel **Josef Berg** (1927–1971) vtipně glosoval kompoziční práci některých svých souputníků, rádoby moderních skladatelů: „*Dnes každý amatér začne hned tím, že spojí cokoliv s čímkoliv a jiní amatéři, ale bohužel i profesionálové, tomu tleskají, ač nevědí proč.*“

Mezi nejobecnější pojmy, s nimiž se v hudební tvorbě 20. století můžeme setkat, lze nepochybně zařadit pojmy **souvislost**¹³ a **korespondence**, přičemž kategorie souvislost má charakter metakategorie a jako takovou ji skladatelé mohou uplatnit na všech úrovních hudebního myšlení a tvorby. Souvislost (v prostoru i čase) může být nejen mezi předměty, jevy, situacemi a událostmi, ale tímto termínem vyjadřujeme i *souvislosti významové a příčinné*. Při identifikaci souvislostí v rámci různých hudebních struktur poznává skladatel nejen jejich význam ve struktuře určité kompozice, ale i stupeň integrace jednotlivých prvků dané struktury (intenzity zvuků, délky jejich trvání, rytmů etc.). Schopnost uvědomovat si souvislosti předmětů a dějů nelze omezit jen na základní poznávací procesy vnímání, představování a usuzování. Mnohé souvislosti zachytí tvůrčí umělec bezděčně díky *intuici* (blíže viz kap. 1). V těsné blízkosti souvislosti je pojem **kontext**, který ovšem naznačuje především souvislost textovou, v níž jedno a totéž slovo může nabývat různého významu podle svého začlenění do hudební struktury celého díla.

Kategorie souvislost a korespondence disponují nejširším sémantickým rozsahem a jsou schopny další diferenciaci. Účelné však bude rozlišovat různé typy souvislostí podle toho, kterým typem konfigurací jevů a kterým způsobem jejich vzájemného působení (mírou ovlivňování) jsou dány. Pro hudební tvorbu 20. století má mimořádný význam **souvislost kauzální**, a to především v těch případech, kdy se v kompozičním procesu souvislosti vyjevují jako

1. vzájemné působení jednoho prvku hudebního materiálu na druhý;
2. jejich vzájemné ovlivňování v průběhu přechodů, transformací a vývoje;
3. projekce jednoho hudebního fenoménu do vnitřní struktury fenoménu jiného.

V situaci, kdy podmiňuje tento proces existenci a strukturní organizaci systému a jeho souvislost s jinými systémy, hovoříme o **vztahu** (a vztažnosti), který vystupuje v každém celistvém systému, kde si příčina a účinek neustále vyměňují místa. **Kauzalita** se tedy projevuje v tom, že *každý jev je příčinně závislý na jiném stavu*, protože k žádné změně nedochází samo sebou, bez příčiny. Přitom je nezbytné si uvědomit, že časová následnost nemusí prokazovat následnost příčinnou.

¹³ Český termín souvislost se v podstatě shoduje s anglickým výrazem *context* a s německým *Zusammenhang*.

Pro označení závislosti jedné proměnné veličiny na jiné proměnné užíváme termínu **funkce**, kterou lze však chápat také ve smyslu jednoznačného zobrazení jedné množiny prvků do množiny jiné. S tím souvisí i příbuzná forma tohoto vzájemného vztahu mezi jevy, tzv. *funkcionální závislost*, při níž změna jednoho jevu vyvolává změnu jevu jiného. Funkcionální závislost tak postihuje objektivní zákonitost projevující se jako vztah mezi vlastnostmi reálných objektů.

Vzniká-li z nějakých tříd třída nová nebo dochází-li k bytostné vazbě jednoho jevu (či jedné jeho stránky) na jevu druhém, jedná se o **průnik**. V uměnovědě jím rozumíme spojení dvou nebo více druhů umění na nové, obvykle kvalitativně vyšší úrovni. Od průniku je třeba odlišit **adici**, kdy jde o sloučení, sčítání nebo pouhé „přidání“ uměleckého projevu jednoho druhu umění k uměleckému projevu jiného druhu. Aditivní přístup při mahrávání hudby ve studiu běžně uplatňují tvůrci rockové hudby na počátku sedmdesátých let 20. století. Tvořivý proces chápou jako postupné další přidávání nového hudebního materiálu, figur, nástrojů, barev atd.

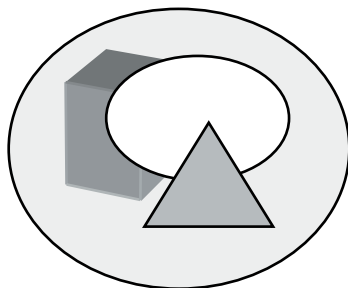


Stejně tak je účelné odlišovat tento druh vazby od **synkréze** (jakéhosi „srůstnutí“), kde se různorodé prvky spojují v jedmolitý celek, ve kterém různorodé umělecké projevy (styly, kompoziční postupy etc.) tvoří jen segmenty už dříve vzniklé struktury; například kompozice tzv. třetího proudu **Pavla Blatného** (*1931), v nichž skladatel spojuje jazz s výrazovými prostředky tehdy soudobé vážné hudby.

Další pojmy, s nimiž budeme v textu operovat, jsou koordinace a integrace. **Koordinaci**¹⁸ chápeme jako *souřadnou spojitost dvou nebo více na sobě mezúvislých fenoménů*, jež byly podle určitých pravidel přiřazeny sobě na roven a mezi nimiž došlo ke vzájemnému souladu. Tímto pojmem lze tedy označit jevy souřadné, přičemž termíny jim příslušné jsou co do obsahu i rozsahu sémanticky rovnocenné. Jako příklad uvádíme operu jednoho z nejvýznamnějších skladatelů druhé poloviny 20. století **Philipa Glasse** (*1937) *Einstein on the Beach* (Einstein na pláži), ve které se při koordinaci hudební a divadelní složky opery projevilo skladatelovo novátorství takovým způsobem, že to kritika považuje za nejsilnější stránku díla.

¹⁸ Koordinace (z lat. *co* + *ordinare* – pořádat) – sladění, uspořádání.

Přijetí **integrace**¹⁸ se užívá pro označení procesů s celými (sjednotěnými) nebo spíše různými částmi nových funkcí, je holistický celek, který vzniká přechodem od volné souvislosti k těsnější srazbě.



Například literární žánr **integrují** vyparačství se zájmem o nové etnologické zásady v otázkách těla a myšlivo v kletých hmižižlanočemoziřacičičímni myšlivočkovými tetnologickými trieruly, vstoupil 90. letě 20. století d. p. v. d. o. k. i. k. t. u. n. i. v. e. ř. j. p. s. t. s. p. o. b. d. a. z. a. z. e. m. y. t. e. b. p. u. k. 22. a. d. i. v. i. v. i. h. i. e. j. e. h. u. d. e. b. a. n. i. v. ý. j. o. j. a. l. e. i. s. p. o. l. o. t. e. s. k. á. k. u. l. t. u. r. n. í. d. ě. l. ů. (n. a. p. ě. k. l. a. t. a. f. o. s. t. a. t. e. r. ů. ž. e. r. e. v. s. p. o. l. o. t. e. s. t. i. i.).

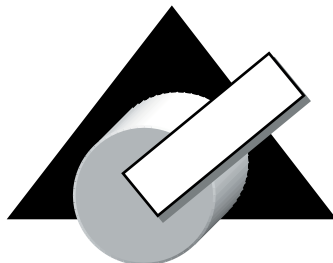
Významovější o toto tot tetenín u velhí b. l. b. k. e. v. ý. r. a. z. s. y. s. t. e. m. a. z. ů. z. e. k. d. o. t. a. t. a. i. n. a. t. a. c. a. s. y. n. k. r. e. z. e. v. V. a. r. a. t. o. y. n. i. k. d. n. p. o. s. t. a. t. e. r. ů. k. i. n. t. e. g. r. a. c. i. s. t. o. j. ů. p. o. j. e. n. í. s. i. s. t. e. m. a. c. e.²¹, k. t. e. r. ý. s. e. p. o. j. e. j. a. v. e. t. v. t. o. b. ě. s. k. l. a. d. a. t. e. l. ů. 20. s. t. o. l. e. t. ě. j. a. k. d. i. s. o. v. a. c. e. a. e. s. a. s. i. N. a. p. ě. k. l. a. t. a. f. i. p. ě. v. a. r. i. a. c. i. a. n. i. m. i. n. i. m. a. l. i. s. t. i. c. k. y. c. h. t. e. t. n. i. k. k. p. ě. p. ě. v. y. z. ů. z. ů. r. á. n. í. t. a. z. o. v. ý. c. h. p. o. s. t. a. t. e. r. ů. k. d. y. l. *S. t. e. t. a. v. e. R. R. e. l. c. h. f.* (1936) p. ě. t. e. l. a. v. á. j. e. j. b. o. u. a. t. u. t. e. ž. ě. n. a. l. a. v. á. k. u. n. a. m. a. g. a. r. t. o. f. o. r. m. a. t. i. c. s. r. ů. z. o. v. n. y. c. h. l. o. k. t. s. p. o. s. t. a. t. e. r. ů. p. ě. p. ě. m. o. t. á. ž. ě. n. ě. k. l. o. k. á. č. a. s. o. v. ý. c. h. r. s. t. e. t. e. j. a. k. j. e. j. o. t. o. u. n. v. e. t. ř. e. t. ě. t. ě. t. ě. *S. i. s. t. e. m. a. c. e. i. l. l. a. i. n. i. a. m. B. B. e. n. i.* (1925-2003) z. r. o. k. u. 1999, n. i. ž. ě. a. t. o. r. o. l. o. s. t. o. k. n. ě. č. i. t. u. j. e. *S. t. e. r. z. o. d. S. y. n. f. u. n. i. e. G. e. s. t. a. v. M. M. l. l. e. v. e. r.* (1866-1911) s. o. u. č. a. s. n. ě. s. l. a. s. t. o. n. í. n. í. j. i. n. ý. m. i. s. t. y. l. o. v. ě. ě. d. ě. l. ů. r. ý. m. i. z. v. y. k. o. v. ý. m. i. n. i. r. s. t. a. r. a. m. (h. l. a. s. s. y. p. i. k. l. a. z. p. ě. v. á. k. ů. ů. n. a. s. t. o. j. ů. ů). O. b. d. o. l. n. á. s. i. b. i. t. a. c. e. s. o. v. i. s. ě. j. í. c. s. n. e. o. d. k. l. a. s. i. s. m. e. m. a. n. e. o. m. a. r. i. s. m. e. m. a. (a. j. i. n. ý. c. h. m. e. o. s. t. y. l. ů) i. j. e. p. a. t. a. n. á. v. i. e. l. e. k. t. i. c. k. ě. h. u. d. o. b. ě. k. d. y. l. s. k. l. a. d. a. t. e. l. n. í. c. h. j. á. j. ů. z. n. ě. h. i. s. t. o. r. o. c. k. ě. s. t. y. l. ů. a. i. t. á. t. ý. v. p. o. d. t. o. b. ě. b. l. ů. k. e. r. a. c. i. d. ů. m. o. s. t. y. l. ů. Z. h. l. e. d. i. c. k. p. o. b. s. l. a. d. ě. i. č. s. e. n. e. ů. o. s. n. ě. v. y. s. ě. j. e. e. r. e. m. o. p. i. e. s. e. v. á. l. ě. h. u. d. o. b. y. d. ů. s. l. e. d. ě. k. j. e. j. o. t. á. l. ě. o. g. a. r. i. z. a. c. e. o. z. n. ě. n. í. n. í. h. u. d. o. b. u. n. e. s. r. o. z. u. m. ě. t. e. l. n. o. u. p. r. o. t. o. ž. e. j. e. j. o. u. a. č. a. s. n. ý. k. d. o. z. u. m. e. t. n. e. n. í. s. c. h. o. p. p. ě. p. ě. ě. l. ů. z. ě. k. j. e. j. e. d. n. o. t. ě. v. o. s. t. e. m. a. t. z. i. r. k. k. y. n. í. r. a. t. e. t. ě. z. n. ě. j. í. m. t. o. t. ů. m. a. s. o. u. č. a. s. n. ě. v. í. m. n. a. t. a. s. k. l. a. d. o. j. a. k. o. c. e. l. e. k. t.

19 19 Integrace (z. lat. *integratio*) zcelení.
 20 20 Cyberpunk (angl.) etymologicky má slovo *cyber* původ v slovech *kybernetika* a *punk*; jedná se o počítačovou kulturu (vědeckofantastické umělecké žánry); ve kletě ní hrají významnou roli informační technologie počítačové umělé inteligence.
 21 21 *Dissonance* (z. lat. *dissonantia* = rozpojovat) = rozpjíjení, rozdělení.
 22 22 *Enfropie* je míra neorganizovanosti při přenosu zprávy v důsledku snížení množství lidských prvků.

Jestliže ve výrazu *syntéze* je uloženo spojení a sjednocování a v termínu *úfyzé* slučování a splynutí pak ve výrazu *kontaminace* je jedle slučování vyjádřeno směřováním křížení dvou nebo více prvků je jeden nový vslechný celek. Jde o postup, kterým jsou slučovány části dvou nebo několika různých předloh jako se děje například ve skladbě *Ita Tedylyho Riteye** (1967) ve které libovolný počet hřáči libovolně volí některou z osobností 33 figur a uopak opak je v libovolném počtu. V případě umělecky podstatné kontaminace spak o dídlo, v němž jsou všechny použité heterogenní prvky spojeny v kompaktní a estetickypřesobivé homogenní dílo.

Neměle provedenou kontaminací nesoudých lemenů, které předsádají příznaky zájavné sluchy, a ní systéckou zpusobnostátar současně nového uměleckého díla může vzniknout i ep *plagiát*. Tento problém představuje pro tvůrčího umělce, který se rozhodne kontaminace použít, největší riziko. Poměrně značný počet odhalených a zjevých kalalé slstvytela a uměckamulovaných) plagiátů svědčí o tom, že není radno toto riziko předpodečovat.

Věřetím významným součástí v kontaminaci je termín *syntéze*,²³ kterým vyjadřujeme obdobné úsilí o spojení, srůstání různých prvků je jeden nový útvar. N systéckém principu kombinuje hudba s vytvářením uměním, s tancem a s haptickým *angrepuálhuu umění*. K syntézi má svtézanstlové řešení je například *Jiří Švab** (1942), který uplatňuje ve své tvorbě přístupy minimální hudby.



Termín *analogie* označuje účto *úfyzé* *publno* s vtézanstlové vyaktvováním různých sfér činnosti. Analogie estala a mmojně základno symboliky. V různých druzích umění má analogie různé významy. Naříklad v klasické literatuře bývá na ní založena básnická představa, v udebním a vytváření umění vytváří zla mrozálakry, které emají (včasnepoze z dální) epic společenno. Naříklad podobnost končetin z vzků a elektronický vztých tónů (v barvě vsce, nterizce) nebo vau, u, děj a námetu v umění vytvářením.

²³ Kontaminace (z lat. *contaminare* dočtyre mžečít) srážování.

²⁴ Syntéze (z řeč. *εἶναι* - být) srůstání, spojování různých prvků.

Hlubinná psychologie a výzkumné sondy snažící se nahlédnout do výjimečných psychických stavů (halucinačních, extatických, snových) probudily zájem umělců o analogii a asociaci jako tvůrčí metodu a o symbol jako výrazový prostředek. Jestliže analogie se vzrůstající, vzestupnou tendencí vyústí v totální analogii, dochází k její kvalitativní proměně: *analogie přechází v identitu*.

Termín **afinita**²⁵ postihuje prostou *vzájemnou příbuznost, podobnost* nebo přirozenou shodu. Etymologicky je tento termín založen na vztahu sousedství mezi dvěma nebo více jevy, jež mají společný hraniční předěl. Hovoříme například o afinitě mezi rozdílnými synchronně znějícími tóny nebo barvami různého spektrálního složení, které se vzájemně přitahují, nebo mezi uměleckými díly pocházejícími z různých dob a kultur. Afinita však existuje i mezi uměleckými díly (a jejich tvůrci) různých druhů a uměleckých stylů.

Skladatelé aleatorní, témbrové, serijní, seriální a minimální hudby učinili základním principem své tvorby **náhodu** jako antipól filozofické kategorie nutnosti. Náhoda jako vnější zásah tak ovlivňuje průběh jejich tvůrčího procesu, v němž funguje jako jevový projev nutnosti – jako *způsob realizace nutnosti*. Nahodilost a nutnost jsou jevy relativní, protože jev, který se v určité situaci jeví jako náhodný, je v jiné situaci a za jiných okolností nutný (a naopak). Francouzský osvícenský filozof *Paul Heinrich Dietrich von Holbach* (1723–1789) považoval náhodu za slovo bez obsahu, které užíváme tehdy, neznáme-li příčinu jevu. Kterýkoliv jev považujeme za náhodný (nahodilý), jestliže je možné uskutečnit ho v daných podmínkách a současně je možné i uskutečnění jevu opačného. Jestliže soubor příčin a podmínek působí na nějaký jev a určuje jeho možné změny, pak uskutečnění některé z možností je nahodilé. Vše je v rukou náhody; řečeno slovy *Marca Tullia Cicera* (106–43 př. Kr.) *fors domina campi*²⁶ – náhoda ovládá svět, vesmír, život i lidské počínání.

Uvedené výrazy mohou být jako součást terminologického aparátu využity při všech operacích spojených s analýzou uměleckého procesu a uměleckých děl k objasnění filozofického pozadí (východisek) jejich zrodu a sociálních souvislostí. Umožňují postihnout jemné sémantické nuance ve vztazích mezi sledovanými jevy – tedy například mezi strukturou, výrazovými prostředky a výrazem konkrétního hudebního díla nebo mezi stavebními prvky díla literárního, hudebního a výtvarného.

²⁵ Afinita (z lat. *affinitas* – příbuznost).

²⁶ *Fors domina campi* – náhoda ovládá pole (Cicero: Řeč proti Pisonovi).

1. Hudební postmoderna

„Was eine musikalische Postmoderne ist, läßt sich gegenwärtig nicht definieren.“²⁷

Helga de la Motte-Haber:²⁸ Musikalische Postmoderne. 1990.

Pod pojmem **postmoderna** je skryt široce rozvětvený myšlenkový proud zasahující všechny oblasti umění. Má nespočet podob, rozličných verzí, a to bez jakéhokoliv jednoznačného filozofického zakotvení. Označení užívaná po roce 1970 pro jednotlivé hudební proudy se často překrývají. Jako „stylová“ pluralita postmoderna rezignovala na všechny pokusy o univerzální syntézu (viz A. Schönberg: *Totentanz der Prinzipien*). Postmoderna v hudbě žije a vzkvétá pod heslem *Anything goes* (všechno je dovoleno). Předznamenána je stylovou *heterogenností*, tzn. syntetizováním heterogenního materiálu, citátů, koláží a stylů různých epoch a geografických prostorů v jednom díle. Typickou postmoderní skladbou je *Sieben Worte* (Sedm slov) od *Sofie Asgatovny Gubaiduliny* (* 1931).²⁹

Duch postmodernismu prostupuje veškeré hledání, tápání a mnohdy bolestné nalézání nového hudebního výrazu rozšířenou tonalitou počínaje, přes všechna odvětví atonální hudby až k hudebním experimentům a extravagantním výstřelkům, absurditám (a nesmyslům). Do myšlení a tvorby skladatelů – hledačů a experimentátorů 20. století vnáší vedle pocitu nejistoty, pochybování a následného zavrhování všeho minulého (a tradicí ctěného) základní princip své víry, svého „náboženského“ zanícení a poblouznění: přesvědčení, že vše je možné, vše má oprávnění, aby bylo přijato.

Pro **soudobé postmoderní umění** jsou příznačné následující rysy:

1. Vzdálenost mezi přírodní realitou a uměleckým ztvárněním se zvětšuje, hranice mezi realitou a fikcí jsou stírány a jsou nezřetelné. Fikce je transformována do skutečnosti a skutečnost se stává fikcí. Umělci se vzdávají vnějších inspiračních podnětů a někteří dokonce programově usilují o to, aby bylo jejich umělecké dílo co nejdále od přírodního inspiračního zdroje. Ignorující přírodu, pochybeně (a zcestně) žijí v domnění, že čím více se jí budou vzdalovat, tím bude jejich dílo umělečtější a „čistší“. Typickým příkladem tohoto **záměrného distancování od přírodních inspiračních zdrojů** je vznik abstraktního umění výtvarného a moderních hudebních směrů, jejichž protagonisté se vědomě vzdávali přirozených zvuků, přeceňovali krajní nástrojové polohy (jejich zvláštní timbrové odstíny) a svoji modernost dotvrzovali uměle vyrobenými zvuky elektrofonickými. (Tím ovšem není řečeno, že tyto zvuky neobohatily hudební výrazivo o nové kvality.) Jestliže

²⁷ Co je hudební postmoderna, nedá se v současné době definovat.

²⁸ Helga de la Motte-Haber (* 1938) – německá muzikoložka se zaměřením na systematickou muzikologii.

²⁹ Světově proslulá rusko-tatarská skladatelka soudobé hudby.

modernost některých jejich děl měla prokázat totální organizovanost hudebního výrazového materiálu (multiserialismus), pak jiní – vedeni stejnou tížností – se snažili posluchače upoutat totální nevázaností a svobodou aleatoriky.

2. Po narušení tradičních hodnot dochází k **akulturaci**, k přetržení pout, která pojila člověka (společnost) a umění. Umělecká díla reflektují sama sebe, umělci je vztahují k umění samému, méně k reálnému světu, protože v umělecké tvorbě se podle jejich názoru uplatňují tytéž principy jako ve hře. **Umění je hra**; s tím souvisejí i časté jejich snahy evokovat svými díly jiná umělecká díla.

3. Příznačné pro postmoderní umělce je i to, že zobrazují světy vymykající se zákonům reálného světa a ignorují jeho obvyklé identifikační znaky. Ocitají se tak velmi blízko absurdního, bizarního umění. Ostentativně popírají význam logického myšlení v uměleckém procesu a vzájemných vazeb prvků uměleckého díla, jež romantikové – například *Eugène Delacroix* (1798–1863) nebo *Fryderyk Chopin* (1810–1849) – považovali pro uměleckou tvorbu za nejdůležitější. Mnohdy nepoutají svá díla k žádné vyhraněné ideologii a používají bohatého **symbolismu**, přičemž symboly, s nimiž pracují, nemusejí mít zafixovaný význam. „Vzájemné prolínání významů je považováno za důležitější než významy samy o sobě“ (T. Kulka, 1994, s. 134).

4. Poměrně často je možno se setkat se slučováním prvků, které byly v minulosti považovány za nekombinovatelné (například spojovány jsou prvky ironie, parodie a metafory). V poezii vládne arytmie a volný verš, který splývá s prózou. V próze se objevuje novodadaismus; *Bohuš Balajka* (1923–1994) pro něj volí výstižnější termín **blábolismus**, který „...pracuje s nadsázkou, nonsensem a absurditou nikoli jako obžalobou narušeného řádu světa, ale cílem, k němuž směřuje. Jeho ideálem je rozložit všechno, člověka na shluk instinktů, okolní svět představit jako nesmyslné panoptikum, destruovat epiku zničením příběhu a nahradit ji fragmentárními útržky, logickými anakoluty“ (Literární noviny, viz liter.). Hojně je uplatňován princip citace, přivlastnění (appropriace), reprezentace a evokace, ale i princip dekonstrukce a autokomentáře. Vznikají amorfní, beztvará umělecká díla. Protože jsou koncipována jako **souhra různých potencionálních interpretací**, připouštějí jejich autoři interpretaci také v různých rovinách, rovinu kýče nevyjímaje.

5. Z hlediska filozofického je zřejmé, že **postmodernismus rozložil hierarchickou strukturu hodnot**. Normy a standardy pro posuzování hodnoty uměleckého díla v minulosti nejsou akceptovány, přičemž nová kritéria formulována nejsou, což ovšem neznamená, že se postmodernismus o stanovení hodnotících kritérií nesnaží.

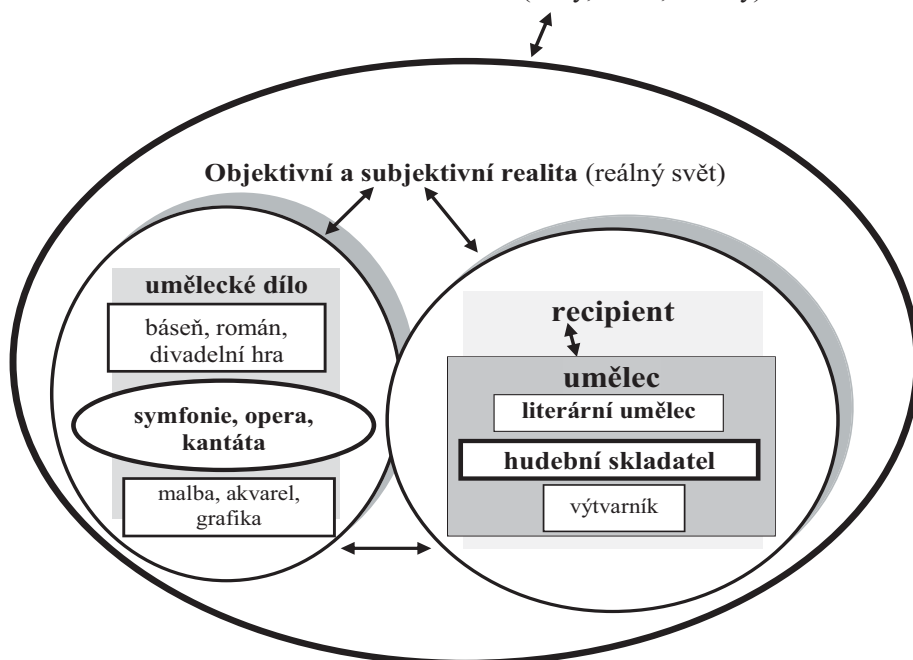
6. V důsledku ztráty kontaktu umělce se světem na jedné straně a s konzumentem umění na straně druhé se neúnosně (a ke zjevné škodě obou aktérů) prohlubuje propast mezi tvůrcem a divákem či posluchačem. Umělci nejen že se nesnaží navázat styk se svými současníky, ale vědomě se distancují nebo dokonce dávají ostentativně najevo, že o tyto kontakty nemají zájem, že netvoří pro

druhé, a nestojí proto ani o jejich účast a pochopení. Tvoří pro sebe. **Tvůrčí proces tak ztrácí dimenzi dialogu** a stává se monologem. Prvořadý je pro tyto umělce sám tvůrčí proces, hra s uměleckým materiálem a kombinační extravagance při práci s ním. Více si cení vlastního uspokojení z tvoření než výsledku tvorby. Uzávirají se tak do sebe, hlediska vstřícnosti a **princip komunikace negují**, přičemž aspekt obrácený k tvorbě a ke svým pocitům a požitkům provázejícím tvůrčí hledání upřednostňují natolik, že ho staví na piedestal jedině hodnotící autority, jediného povolaneého a uznávaného arbitra. V tomto pojetí ztrácí umělecké dílo i jednu z procesuálně a lidsky nejpřirozenějších funkcí – býti osobní výpovědí svého tvůrce. Takto vystupňovaný individualistický přístup lapidárně vyjádřil **Arnold Schönberg** (1874–1951), když prohlásil, že „...nezáleží na tom, jak hudba zní, ale jak je udělána“. Fyzikální podstatou hudby je zvuk a ten nějak zní – a posluchače zajímá, **jak zní**, ne jak vznikl. Právem se pak můžeme ptát: *Kde je umění? Pro koho?*

Jisté je jedině: rozhodující pro hodnotu uměleckého díla není sám tvořivý proces, ani způsob, jakým bylo vystavěno, ale to, jak dílo ve svém konečné podobě působí, jak osloví své „konzumenty“ – jak skladba zní. Pokud má vzniknout skutečně umělecké dílo, nemohou být rozhodujícími zvukový materiál, kompoziční technika, skladebné postupy etc., ty mají své oprávnění jen za předpokladu, že je umělec dá do služeb své ideje, zvýraznění myšlenky a umocnění svého záměru. Tvůrce uspěje pouze tehdy, nedopustí-li, aby se staly jeho uzurpátory a ovládly ho; on musí ovládnout je, učinit z nich „poslušné“ pomocníky a stát nad nimi. Pokud k nim skladatel takto přistupuje, mají jakékoliv skladebné postupy své oprávnění. Pak lze i přísně dodekafonické skladbě nebo seriálně komponovanému dílu naslouchat se zaujetím a s porozuměním, aniž by si posluchač uvědomoval, že byly tvořeny právě na těchto principech. Že tomu tak může být, dosvědčuje např. *Pozůstalý z Varšavy* **Arnolda Schönberga** (1874–1951), elektronický balet nizozemského skladatele **Henka Badingse** (1907–1987) *Kain a Ábel* nebo cyklus písní *Erotyki* představitele současné polské skladatelské generace **Tadeusze Bairda** (1928–1981).

Složitou spleť vzájemných vztahů mezi variabilními složkami hudebního díla a jeho tvůrcem, recipientem a historicky podmíněnou sociální realitou 20. století schematicky znázorňuje a zprůhledňuje následující *logogram*.

Kontext podmínek vzniku hudebního díla (doby, místa, society)



Ze schématu vyrozumíme, že:

1. Hudební dílo se ve chvíli svého zrodu začleňuje do reálného světa a jako takové se stává objektem estetického osvojování a tvořivé kooperace recipienta, jímž může být i sám skladatel.
2. Objektem hudebního díla se mohou stát kterékoliv elementy reálného světa, jiné umělecké dílo, jiný skladatel (jiný tvůrčí umělec), recipient etc.
3. Skladatel se jako subjekt estetického osvojování reálného světa a tvůrce uměleckého díla ocitá i v roli recipienta.
4. Každý recipient však nezaujímá roli hudebního skladatele.
5. Mezi skladatelem, hudebním dílem, recipientem a ostatními reáliemi světa existují vzájemné vazby, a to všech se všemi.

VÝVOJOVÉ PROMĚNY HUDBY VE 20. STOLETÍ

Hudební skladatelé 20. století ničím a nikým omezování tvoří v široce rozevřeném infinitivním prostoru.

- Využívají všech výtobytků tzv. vážné hudby 20. století;
- zdůrazňují základní parametry hudebního vyjadřování a jasnou strukturu;
- inspirují se ve starověké, barokní, klasické a romantické hudbě, v tradičním folkloru a nonartificiální hudbě;
- usilují o expresi a melodičnost;
- v rytmičtě zdůrazňují pregnantnost a jednoduchost;
- v harmonii žádají vyrovnanost konsonancí a disonancí;
- posilují nebo potlačují tonální centrum;
- v sónce zvýrazňují přirozené zvukové barvy nástrojů a hlasů;
- „žízní“ po prostotě, čistotě a emocionalitě.

Při své kompoziční práci procházejí několika etapami, v nichž promýšlejí své proponované dílo z různých hledisek a hledají jeho optimální podobu. Obvykle se soustřeďují na tři oblasti:

1. na zvukovou podobu díla,
2. na jeho realizaci,
3. na zápis díla.

Ad 1:

V hudbě 20. století lze vystopovat zhruba pět možných způsobů **zvukové podoby** hudebních děl; z nich je možno vycházet při rozhodování o tom, v jakém zvukovém „hávu“ bude určité dílo komponováno. Může mít podobu

- vokální,
- instrumentální,
- vokálně-instrumentální,
- elektroakustickou,
- vokálně-instrumentálně-elektroakustickou.

Ad 2:

Problematika **realizace skladby** se dostává stále více do popředí. Skladatel proto musí uvážlivě volit nejen způsob realizace, ale také rozhodnout, v jakém prostředí svoje dílo zveřejní. Může tak učinit buď živě (live), ze záznamu nebo (a to nejčastěji) živě i ze záznamu, přičemž každý z uvedených způsobů lze rozšířit o živou kooperaci interpretů nebo improvizaci posluchačů – spolutvůrců finální reálné podoby díla. Při realizaci ze záznamu skladatelé využívají celou škálu reprodukčních technik: monofonní, bodové, jednonálové, stereofonní, kvadrofonní, multifonní, dvou- a vícekanálové aj. Volba prostředí pro realizaci

díla je úzce odvislá nejen od způsobu jeho provedení a od celkového charakteru a rozsahu díla, ale i od hudební orientace a mentální úrovně předpokládaného publika. Současná scéna nabízí nespočet možností: od prostředí malé komorní místnosti nebo komorně-scénického či komorně-orchestrálního sálu až k velkému prostoru sportovního stadionu či volného, otevřeného prostranství.

Ad 3:

Koncem 20. století skladatelé stále častěji zaměřují svoji pozornost na vhodný způsob **zápisu díla** (na jeho notaci), který může v určitých případech nabýt funkce samostatného a svébytného uměleckého (výtvarného) díla. Vedle přímého záznamu skladby v elektronické podobě a tradičního notového zápisu v partitūře se prosazuje i nová forma záznamu v podobě grafického zápisu s doplňujícím komentářem. Všechny tyto novotvary mají ovšem své oprávnění jen tehdy, pokud jsou přehledné a usnadňují pochopení díla a jeho reprodukci.

Projektové skladebné metody vycházejí z grafického kompozičního plánu, který pomocí různých grafických a geometrických symbolů znázorňuje:

- výrazovou podobu díla, jeho tempo, dynamickou a agogickou dramaturgii;
- tektonický obrys kompozice, její strukturu, architekturu a časové proporce jednotlivých jejích částí;
- volbu prostředků pro realizaci dílčích skladebných oddílů.

Grafické údaje bývají pak doplňovány slovním komentářem, který upřesňuje a diferencuje některé detaily skladby tak, aby bylo možno vytvořit konkrétní notační záznam. Podrobné rozpracování průběhu celého kompozičního procesu – stejně jako průběhu realizace grafického projektu díla – je natolik závislé na specifických osobnostních vlastnostech skladatele a na jeho invenci, že pro svoji obrovskou rozsáhlost a rozmanitost je prakticky nepostižitelné. Jen završující nadhled skladatele a stále trvajících zřetel k ústřednímu zacílení a smyslu díla může zaručit, že výsledné dílo bude mít silný výrazový náboj, že zaujme své posluchače a hluboce a natrvalo zasáhne jejich mysl a obohatí je i emocionálně.

V první polovině 20. století se řada skladatelů nechala inspirovat lidovou hudbou. Někteří ji zapisovali nebo zaznamenávali fonograficky, jiní nacházeli výrazovou jednoduchost a prostotu v její originální melodické a rytmické živelnosti. K nejznámějším patří *Sándor Veres* (1907–1992) z Maďarska, který ve svém díle propojil výsledky svých folkloristických studií s neoklasickými principy, *Manuel de Falla* (1876–1946), skladatelsky těžící z hluboké znalosti španělského písňového a tanečního folkloru a jeho dramatických výrazových možností, a *Ralph Vaughan Williams* (1872–1958) z Velké Británie. Z českých skladatelů pak především *Leoš Janáček* (1854–1928), kterého zájem o folklor přivedl ke sběru a studiu lidových písní a záznamů lidové mluvy v podobě nápěvků; jejich úsečná melodická linie a prudká rytmika se staly základem Janáčkovy osobitého realistického kompozičního stylu. *Bohuslav Martinů* (1890–1959) začlenil českou lidovou

hudebnost organicky do svého díla, což dokládají jeho písně (zvláště *Nový špalíček, Písničky na jednu stránku*) i proslulá kantáta *Otvírání studánek* (z roku 1955). **Igor Fjodorovič Stravinskij** (1882–1971) využíval ve své rané tvorbě ruskou a baltickou lidovou hudbu, **Béla Bartók** (1881–1945) a **Zoltán Kodály** (1882–1967) těžili z analytického studia maďarských lidových písní a tanců, které žily mezi farmáři a nebyly ještě zasaženy západní kulturou.

Snahy nalézt pro uměleckou hudbu 20. století jeden výstižný a zastřešující výraz narážejí na fenomén, který je pro ni nejpříznačnější – hudební *stylový pluralismus*. Protože významným jevem té doby bylo experimentování – ve všem a se vším, což vyžadovalo, aby *nalézání* bylo nadřazeno nad *hledání*, nabízela se možnost přijmout sousloví **experimentální hudba**. Objevily se ale i pokusy nazývat ji *hudbou emancipace bicích nástrojů* (hudbou rytmu) nebo *hudbou šumu*, protože potřeba obohatit paletu zvuků o nové barevné odstíny napomáhala k prosazení šumu.

Šum se do umělecké hudby dostal nejen prostřednictvím bicích nástrojů, jejichž postavení a funkce byly stále rozšiřovány, a imitací a ilustrací zvuků, které produkovaly stroje a různá technická zařízení, ale i prostřednictvím začlenění jich samotných do skladeb. Signifikantní pro hudbu 20. století je i to, že význam populární hudby je přeceňován, a to především proto, že přejímá funkci lidové hudby (podobně jako v minulých stoletích měla hudba folklorní). Ze všech směrů soudobé hudby si svými uměleckými prostředky a působením na posluchače udržuje první místo rozšířeně tonální a modální směr, který obohacen atonálně seriálním a technickým výrazivem mohl být akceptován i *širším laickým* okruhem posluchačů.

Pakliže extravagantní umělci programově usilují o destrukci všeho, čím se vyznačoval umělecký projev jejich předchůdců, a popírají smysl a význam všech hodnot, jež určovaly tvář a běh života našich předků, pak rozrušují stávající sociální řád i kulturu a zbavují společnost (a její koryfeje), filozofii a edukologii nejen její opěrné teleologické³¹ „páteře“ – tzn. úcty a respektu k hodnotám, ale odnímají i její veškerý aparát instrumentální, tj. gnozeologické, estetické a etické hodnoty jako prostředky výchovy. Jestliže v minulých stoletích bylo umělecké tvoření vnímáno jako **permanentní hledání odpovědi na nejzákladnější otázky člověka**, v závěru 20. století tuto funkci zvolna a nenápadně ztrácí.

Vývoj hudebního myšlení a progresivita uměleckého dění v polovině 20. století přivedla mnohé skladatele té doby k hledání nových výrazových možností a nových způsobů tvorby. Nejrozličnější styly a směry se vzájemně prostupují a v dílech některých skladatelů jsou navzájem i zaměnitelné nebo (někdy jen zčásti) nahraditelné. V určitém období (přesně jen obtížně vymezitelném) pak

³⁰ Artificiální hudba – označení artificiální (z lat. *ars, artis* – umění) zvýrazňuje některé konotace, a sice umělý (nikoli folklorní) a přínáležející k hudbě fungující jako umění.

³¹ Teleologie (z řec. *teleos* – účelný, *telos* – dokonání, cíl) – nauka o účelnosti, cílech (např. výchovy).

dochází k rozrušení jejich kontinuity a k hledání širšího kontextu jejich výrazových a kompozičních možností a k jejich syntetizování, fúzi. Kolem roku 1950 vstupují na scénu nejnovější hudební avantgardy, označované jako **Nová hudba**, které experimentují s moderní zvukovou technikou a hledají možnosti tvůrčího využití nových poznatků z oblasti elektroakustiky a teorie informatiky.

Do tehdejšího Československa okupovaného komunistickou totalitou začal fenomén *Nové hudby* pronikat na sklonku 50. let. Straničtí ideologové měli jasno: *čemu nerozumím, to neberu na vědomí, a tak to ani neexistuje*. Jen malá skupina tvůrčích umělců tehdejší střední generace, která získala vzdělání ještě za první republiky, začala to nové dekódovat a odkrývat, snažila se porozumět a někteří z nich v intimitě svého soukromí a za přispění nejbližších přátel (a v konfrontaci s jejich názory) se pokoušeli v intencích *Nové hudby* tvořit. Ale až v době uvolněného politického sevření po vystoupení Nikity Chruščova v roce 1956 mohly podněty ze západního světa padat do úrodné půdy alespoň s malou nadějí, že vzklíčí a dorostou do plné krásy.

Vznikající stylové proudy *Nové hudby* nacházejí svůj výraz v elektronické hudbě,³² v aleatorice, v multiserialismu, v reálném světě zvuků i v oblasti uměle produkovaných (slyšitelných) zvuků – v hudbě konkrétní. Hlavním cílem (ale i principem) elektronické hudby je výroba tónů a zvuků elektrickou cestou a jejich následné technické (přístrojové) zpracování, nové zformování a definitivní přístrojová reprodukce z magnetofonového páska.

Druhá polovina 60. let představuje neplodnější období, v němž skladatelé využívají nové kompoziční techniky a netradiční způsoby organizace zvukového materiálu a nově utvářejí strukturu hudebních děl. Skladatelé spolu s muzikology přicházejí na darmstadtských kurzech a festivalech v Donaueschingenu, v Kolíně nad Rýnem a Smolenici do kontaktu s posledními výboji z tvorby *Luigiho Nona* (1924–1990), *Karlheinz Stockhausena* (1928–2007), *Witolda Lutosławského* (1913–1994), *Krzysztofa Pendereckého* (* 1933) a dalších a poznávají – řečeno jazykem zastánců konzervativního tradicionalismu – „*extrémní modernistické techniky západní hudby*“: seriální techniku, techniku koláže, montáže a mixáže mluveného slova a zpěvu se zvukovým záznamem, aleatoriku ve spojení s grafickou notací, kvadrofonní zvukové efekty aj. Souběžně s těmito aktivitami se prohlubuje i teoretická reflexe nejrůznějších novostí nejnovější komorní instrumentální a vokální hudby, a to především (ale nejen) v přednáškách a komentářích *Eduarda Herzoga* (1916–1997), *Jana Rychlíka* (1916–1964) aj. na koncertech pražského souboru *Musica viva pragensis*³³.

Pro konkretizaci ideových programů nových stylů se konají kongresy, konference, tvůrčí semináře a festivaly v Ljubljani, ve Frankfurtu n. Mohanem, ve

³² Miroslav Holec založil komunitu elektronické hudby *Electronica*; v článku *Ambient jako hudba prostoru* sjednotil informace o původu a smyslu ambientu.

³³ *Musica viva pragensis* (lat.) – Pražská živá hudba.

Vídni aj. Pod různými názvy (*Varšavský podzim*, *Musica Contemporanea*) a na různých místech (v Palermu, Bilthovenu v Holandsku, Tribuna UNESCO v Paříži) jsou pořádána zahraniční sympozia: v Polsku, Německu, Rakousku, Francii, Španělsku, Anglii, Švédsku, Holandsku, Slovinsku a dalších zemích. Otevírány jsou různě orientované kurzy (Mezinárodní prázdninové kurzy pro Novou hudbu v Darmstadtu) a specificky definované mezinárodní soutěže, například pod názvem **Musica nova**, světová soutěž elektroakustické hudby ve francouzském Bourges, v rakouském Linci, v Dartmouth College v Hanoveru, USA (New Hampshire) nebo v Bostonu (pořádané *Společností pro počítačové umění Nové Anglie*).

Většina skladatelů stěžejních hudebních děl druhé poloviny 20. století v podstatě vystačila s notací i hudebním materiálem veskrze klasickým. Jestliže skladatel vyznávající tradiční způsob práce hudbu psal, skladatelé-experimentátoři organizují skupiny hudebníků, které se stávají nástrojem jejich tvorby; nebo se uzavírají do nahrávacího studia a to se pak mění v nástroj komponování. Například skupina jazzových hráčů vytvoří ve studiu hudbu, vyrobí zvukový nosič (desku, CD) a finální podobu svého tvůrčího procesu tak „zakonzervuje“.

Nové skladebné a interpretační zvláštnosti přináší na festival do Záhřebu jedna z nejvýraznějších osobností novodobé polské hudby **Witold Lutoslawski** (1913–1994) svými *Třemi básněmi Henri Michauxe* (1963). Skladatel využívá dynamických a ténbrových odstínů francouzštiny k uplatnění principů tzv. malé aleatoriky a sborové i orchestrální improvizace. V roce 1968 komponuje v ténbrovém stylu skladbu *Livre* (Kniha) pro orchestr s osobitě pojatou řízenou aleatorikou. Neopomenutelný vliv na tvorbu evropských skladatelů měl i **Krzysztof Penderecki** (* 1933) a **Luigi Nono** (1924–1990).

K. Penderecki upoutal novostí svých *Lukášových pašijí*, jejíž ústřední část *Stabat Mater* obohatil vokální složkou v souladu s textem o nejrůznější výrazové polohy lidského hlasu od šepotu přes bel canto až ke sborovým výkřikům. Nejrůznější skladebné postupy synkreticky mísí v trojaktové opeře *The Devils of Loudun* (Děbel z Loudunu), komponované na libreto **Aldouse Huxleye** (1894–1963) pro sólový soprán, baryton a bas, smíšený sbor a symfonický orchestr. V roce 1980 vzniká skladba v „neoromantickém“ stylu *Lacrimosa* pro soprán, smíšený sbor a symfonický orchestr. Reprezentant italské avantgardy **Luigi Nono** (1924–1990) pak ovlivnil mladou generaci hudebních tvůrců seriální skladbou *Il canto sospeso* pro soprán, alt, tenor, smíšený sbor a orchestr komponovanou na texty revolučních odsouzených k smrti a kompozici *Cori di Didone* pro sbor a bicí nástroje.

Mladí představitelé tzv. **polské skladatelské školy** experimentují v oblasti sborové hudby. Např. **Henryk Mikołaj Górecki** (1933–2010), **Wojciech Kilar** (* 1932) nebo **Andrzej Koszewski** (* 1922) syntetizují seriální techniku s novými ténbry: H. M. Górecki v *Epitafium* pro smíšený sbor, A. Koszewski ve smíšeném sboru *FA-RE-MI-DO-SI* a W. Kilar v *Diphthongos* pro smíšený sbor, bicí nástroje, dva klavíry a 14 smyčcových nástrojů, které byly uvedeny na Varšavské jeseň

v letech 1958, 1961 a 1964. Vývoj hudebního myšlení této doby významně ovlivnil **Igor Fjodorovič Stravinskij** (1882–1971) svou *Mší pro smíšený sbor a zdvojené kvinteto dechových nástrojů*, pocházející z jeho závěrečného stylového období, a především svým posledním rozměrným dílem *Requiem canticles* (1966) pro kontraalt, bas, sbor a komorní orchestr, v nichž se inspiroval světem psalmodie³⁴ a faux-bourdonu.³⁵ Nový způsob výstavby jedné ze svých posledních skladeb *Mše a cappella* založil **Paul Hindemith** (1895–1963) na vlastním teoretickém systému, který reflektuje v souzvuku sboru s využitím imitační polyfonie.

Významnou inspirační hodnotu – a to i pro českou tvorbu – představuje skladba **Fausta Razziho** (*1932) *Tre pezzi sacri*, která je komponovaná na církevní text rozdrobený na slabiky rozložené do jednotlivých hlasů (někdy až v osmizvuku). V jemných dynamických a barevných proměnách a v komplikované polyrytmice skladatel dosahuje nového a neotřelého dojmu – jakéhosi „rozvlnění zvuku“. Svůj vliv zanechala i experimentální tvorba **Luciana Beria** (1925–2003), který těžil z výsledků studia výrazových odstínů řeči, k nimž dospěla fonologická laboratoř v Miláně. Nejznámějším jeho dílem se stala *Sinfonia* pro osm zpěváků a orchestr.

1. Rozšířené tonální a modální hudební myšlení

Tonalita děl, která zařazujeme do tohoto proudu, je jejich základem, a to přes to, že je všemi prostředky rozšiřována a že využívá kromě durových a mollových tónových řad i starých církevních, exotických a uměle zkonstruovaných stupnic (tzv. modů). Obsah pojmu **tonálnost** se už nemusí krýt s obsahem tóniny a s tóny tónického kvintakordu, ale jako rozšířeně tonální skladbu lze označit dílo, ve kterém funguje vztah (podřízenost) určitých jeho částí k jiným, a to bez ohledu na to, jedná-li se o vztahy v oblasti harmonie, melodiky, rytmiky, tektoniky nebo zvukové a témbrové složky. V tomto smyslu můžeme do rozšířeně tonálního a modálního směru zahrnout většinu děl **Bély Bartóka** (1881–1945), **Igora Fjodoroviče Stravinského** (1882–1971), **Sergeje Sergejeviče Prokofjeva** (1891–1953), **Arthura Honeggera** (1892–1955), **Paula Hindemitha** (1895–1963), **Dmitrije Dmitrijeviče Šostakoviče** (1906–1975), z českých skladatelů **Leoše Janáčka** (1854–1928) a **Bohuslava Martinů** (1890–1959).

V první polovině 20. století sílí heterogenost hudebního myšlení různých skladatelů. Ve vážné hudbě jsou uplatňovány všechny styly evropské i mimo-evropské historie. Značné geografické rozdíly, které ovlivnily život různých národů, podminily i odlišnosti jejich hudební tvorby; například v Americe a ve skandinávských zemích měla hudba tradičnější a populárnější charakter než hudba produkovaná ve střední Evropě. Představitelé nových uměleckých proudů odmítají tradici transponované způsoby hudebního vyjadřování a jeho formy

³⁴ Psalmodie (lat.) – způsob chrámového zpěvu žalmů, při němž zpívá střídavě sbor a sólista.

³⁵ Faux-bourdon – hluboký, temný varhanní rejstřík.

a etablojí se jako avantgarda³⁶. Tento pojem se obvykle spojuje s hudebními skladateli poloviny 20. století, kteří komponovali vlastním, osobitým stylem a pro něž je příznačné, že prošli – a to nejednou – nečekanými a zásadními změnami způsobu svého komponování.

Soudobá umělecká hudba často přestává být pro své příliš odvážné experimenty posluchačsky přitažlivá, protože skladatelé pracují s tradičními skladebními formami jen ojediněle. Již ustálené formy a harmonické funkce jsou používány s větší volností, přestože ještě na počátku 20. století byla například sonátová forma některými skladateli respektována. Skladatelé využívají sled několika forem a při opakování řadí jednotlivé části, které jsou od sebe oddělené, v nejrůznějších proměnách. Také repríza je často používána ve spojení (například) s metrickými změnami, taktové skupiny jsou méně zřetelné. Hudba se tak stává melodicky a harmonicky nepředvídatelná a nepřehledná. Protože se většina hudebních atributů, jako je diferenciací hudby, komplexnost nebo používání notového záznamu, staly komplikovanějšími, došlo k poklesu popularity této hudby. Skladatelé, kteří neopouštějí tradiční způsob komponování, jsou pak i proto obecně známější.

Zlom v umělecké hudbě nastal po druhé světové válce, kdy se (zhruba v letech 1949–1951) dostal skladatelům do rukou principiálně nový zvukový materiál (elektroakustická hudba), zrodil se i nový způsob kompoziční práce (seriální hudba) a na konci padesátých let se po Evropě rozšířila aleatorika. Protože v Německu byl během války kontakt s moderní hudbou prakticky znemožněn a nacistickou státní mocí zakázán, po skončení této kulturní blokády ovládla umělce touha poznávat nové umělecké výboje. Vzniká tak nová a odlišná avantgarda skladatelů narozených v rozmezí let 1920 až 1930, v jejichž čele se ocitají *Luigi Nono* (1924–1990), *Pierre Boulez* (*1925), *Karlheinz Stockhausen* (1928–2007), kteří už jako mladí začínají psát jinak, netradičně, v novém stylu.

Po roce 1950 vzrůstá různorodost hudební tvorby. Na jedné straně skladatelé komponují v durové a mollové tonalitě, na straně druhé jiní píší hudbu složenou jen ze zvuků – bez jediného tradičního tónu. Napětí a střety mezi zastánci různých hudebních stylů (především mezi avantgardou a tradičně komponujícími skladateli) postupně narůstaly; teprve po roce 1970 je možno pozorovat postupné zklidnění. Osobitost skladatelů avantgardy se sice jevila jako méně vyhraněná než v letech předchozích, ale skladatelé zcela osobitého stylu nechyběli.

V USA se mezi mládeží rodí hnutí ovlivněné zen-buddhismem.³⁷ Jeho stoupci *peoples-flowers* (lidé–květy) hledali s pomocí drog krásu a rozkoš. V roce

³⁶ Avantgarda (z franc. *avant* – přední + *garde* – stráž, tedy předvoj) – skupina usilující o prosazení nové myšlenky (názoru), nového uměleckého směru.

³⁷ Zenový buddhismus – jedna ze škol severního buddhismu, jehož vyznačiči nemají být spoutáni jevy, se kterými přicházejí do styku; Buddha (sanskrt) – vlastně probuzený, osvícený; přídomek zakladatele buddhismu Siddhárta Gautamy.

1969 se na hudebním festivalu v Londýně objevily skupiny *hippies*,³⁸ v tehdy západním Německu *hampeři* (staříci), jejichž členové budili jako extrémní jevy (jako exotické produkty totální deideologizace kapitalistické společnosti) rozruch a nevoli komunistických ideologů, ale i mnohých socialisticko-realisticky orientovaných uměnovědců a teoretiků tehdejší současné hudby. Ti bubnovali na poplach z obavy, že ideová prázdnota, kterou tyto skupiny infikovaly českou mládež, hrozí proniknout do všech oblastí lidské činnosti, umění nevyjímaje. V 60. a 70. letech 20. století je tak možno říci, že současné umění se stalo jakousi materiální ilustrací prázdnoty, onoho slovnutného nic. „*Obraz přestal být ve formalistní tvorbě výzvou a změnil se v chaotickou směs barevných skvrn a čar. Nic vládne i v hudbě – je zde přece možno libovolně střídat zvuky*“ (A. B. Čakovskij, 1973, s. 16).

Počátkem 20. století skladatelé hledají nové možnosti, jak rozšířit a zmnožit stávající tónový materiál. Jedním z nejsnáze dosažitelných „nových“ (nově se tvářících) způsobů obohacení tónové „výzbroje“ skladatelů se tak stává klasická durová tónová řada (modus) bez půltónů. Nově se využívají různé **mody**³⁹ (stupnice): *pentatonické* mody tvoří vždy komplex pěti tónů, například c d e g a, d e g a c, e g a c d, g a c d e, a c d e g, mody *středověké* (církevní stupnice) – například dórská tónová řada d e f g a h c – a *speciální* (kombinované) **mody** (například umělé Messiaenovy mody). Tónový materiál je dále obohacen o řady celotónové (c d e fis gis ais) a stupnice uměle vytvářené, speciální a kombinované.

Další výrazové možnosti získávají tvůrci **zahušťováním akordů**, kdy mezi tóny klasického akordu vkládají cizí tón(y): například do akordu g h d vloží tóny a cis a získají tak výslednou tónovou řadou g a h cis d; pracuje s ní například *Bohuslav Martinů* (1890–1959) v 1. větě své 5. *Symfonie*. Nově jsou rozvíjeny také možnosti klasické harmonie. Základní harmonickou jednotkou se stává nónový akord (například c e g h d), skladatelé začínají užívat šestizvuků a vícezvuků – například undecimový akord d f a c e g vzniklý složením dvou kvintakordů – s cílem získat pro své záměry **polyharmonickou dimenzi**. A hledají další novosti: ve spojení dvou plně vyjádřených tónin dosahují **polytonality**: například vůdčí zjev moderní maďarské hudby *Béla Bartók* (1881–1945) ve skladbě *Mikrokosmos* nebo v 5. *smyčcovém kvartetu*.

Rozšířený tóninový a harmonický materiál využívají především **impresionisté**: například jeden z nejvýznamnějších skladatelů 20. století, zakladatel francouzského hudebního impresionismu *Claude Debussy* (1862–1918) píše s touto výbavou své proslulé *Moře*. Skladatelé obohacují paletu zvuků, souzvuků a jejich vzájemných vztahů a rozšiřují oblast polyfonie. Ani rytmická stránka tvorby nezůstává nezasazena novostmi: spojením různorodých rytmů dosahují skladatelé tzv. **polyrytmiky**.

³⁸ Hippias (z angl. *hip* – hurá, pův. onomatopoicky).

³⁹ Modus (lat. způsob).

Při kompoziční práci s mody se skladatelé nabízí nepřeberné množství jejich možných kombinací⁴⁰ a permutací⁴¹, mohou je slučovat, střídat, vzájemně prolínat, a tak získávají zvukový materiál zcela nových kvalit a vlastností, který jim umožňuje utvářet nové a netradiční skladebné postupy a výrazové prostředky, jako jsou *biakordika*⁴² a *polyakordika*⁴³, *bitonalita*⁴⁴ a *polytonalita*⁴⁵, *birytmika*⁴⁶ a *polyrytmika*⁴⁷, *pandiatonika*⁴⁸, kterou uplatnil ve své práci *Sergej Sergejevič Prokofjev* (1891–1953). Dále byly využívány i menší intervaly než je půltón; ve čtvrttónovém systému komponoval *Alois Hába* (1893–1973), ale vznikly i skladby napsané ve třetinotónovém, šestinotónovém a dvanáctinotónovém systému.

2. Atonální, serijsní a dodekafonická hudba

Ve vývoji vážné hudby se ve 20. letech vynořuje jeden z nejdůležitějších nových prvků 20. století: **atonalita**; poprvé ji používali někteří skladatelé *Vídeňské školy*. Pro atonálně seriální hudbu je typické, že zpretrhala harmonické, rytmické, tematické a tektonické vztahy a snaží se vystačit bez tóniky (bez jakéhokoliv centra); proto se jí také říká *anarchická* nebo **atematická hudba**.

Atonální hudební tvorba je hudba bez tóniky. Její protagonisté se snaží osamostatnit každý tón tak, aby nebyl schopen strhnout na sebe pozornost a ovládnout hudební dění. Za zakladatele vídeňské atonální školy je považován **Arnold Schönberg** (1874–1951). V *První komorní symfonii E dur*, op. 9 (1906), důsledně zpracovává kvartové konstrukce a akordy staví po čistých kvartách; například v mnohozvuku *c f h e s a s d e s g e s c e s (h) e a d g* je obsaženo celé univerzum hudby – všech dvanáct možných tónů. V Schönbergově díle se tak rodí **kvartová harmonie**, která se stává rozcestníkem rozdělujícím tonální a atonální hudební myšlení. V jeho „atonálním“ období vznikla řada převratných děl, která výrazně a dlouhodobě ovlivnila vývoj celé evropské hudby. Z nich připomínáme cyklus 15 písní pro zpěvný hlas a klavír *Visuté zahrady*, op. 14 (z let 1908 až 1909), na text 15 básní **Stefana Antona Georga** (1868–1933) z *Das Buch der hängenden*

⁴⁰ Kombinace (z lat. *combinare* – spojovat dvě věci).

⁴¹ Permutace (z lat. *permutare* – obměňovat).

⁴² Biakordika (z lat. *bis* – dvakrát + předpona *ad* – k + *cors*, gen. *cordis* – srdce) – dvojitý souzvuk.

⁴³ Polyakordika (z řec. *polys* – mnohý + předpona *ad* – k + *cors*, gen. *cordis* – srdce) – mnoho souzvuků.

⁴⁴ Bitonalita (z lat. *bis* – dvakrát + *tonus* – hlas) – současné použití dvou tónin.

⁴⁵ Polytonalita (z řec. *polys* – mnohý + *tonus* – hlas) – současné použití více tónin.

⁴⁶ Birytmika (z lat. *bis* – dvakrát + *rhythmus* – pravidelné střídání) – současné použití dvou různých rytmů.

⁴⁷ Polyrytmika (z řec. *polys* – mnohý + *rhythmus* – pravidelné střídání) – současné použití více různých rytmů.

⁴⁸ Pandiatonika (z řec. *pan* – vše + *dia* – skrz + *tonus* – hlas) – skladebný styl užívající tóny a postupy všech tónin; různé nezvyklé kadence a spoje umístěné do jednoho centra.

Gärten (*Knihy visutých zahrad*), monodrama *Očekávání* (op. 17, 1909) a cyklus 21 melodramů *Pierrot lunaire* (*Měsíční Pierrot*) pro recitátora (sólový soprán), flétnu (pikolu), klarinet (basklarinet), housle (violu), violoncello a klavír, op. 21 (1912). Text *Alberta Marie Emile Kayenbergha Girauda* (1860–1929) má být deklamován mluveným (nikoliv zpívaným) tónem, dramaticky ostře a rytmicky přesně. Výrazové novosti kvartové harmonie využil mimo jiné též *Sergej Sergejevič Prokofjev* (1891–1953) ve *Skytské suitě*, op. 20 (1914), která charakterizuje jeho starší, ale již výrazně osobitou fází jeho tvorby.

2.1 Neorganizovaná atonalita

Tato tzv. volná atonalita se vyznačuje tím, že její příznivci

- princip volného variačního rozvíjení hudebního proudu považují za základní a jediný stavební prvek;
- neuzívají oktávový interval z obavy, že by příslušný zdvojený tón získal převahu;
- preferují netradičně a nezvykle konstruované akordy;
- disonantní akordy jsou pro ně rovnocenným materiálem stejně jako konsonance;
- odmítají tonální centra, žádný tón nesmí ovládnout jiné;
- rytmus komplikují kombinacemi nepravidelného a pravidelného dělení not;
- motivy a témata neustále nově rozvíjejí, tzn. bez opakování a bez návratů;
- vyhýbají se pravidelnosti a symetrii v kterékoli složce.

Za průkopníky atonality jsou považováni *Charles Ives* (1874–1954) a *Alexandr Nikolajevič Skrjabin* (1872–1915). Tonalitu nejdůsledněji rozložila **Druhá vídeňská škola** v letech 1908–1923: její zakladatel *Arnold Schönberg* (1874–1951) a jeho žáci *Alban Berg* (1885–1935) a *Anton Webern* (1883–1945). V českém prostředí se ve 20. a 30. letech 20. století k tomuto směru hlásil například *Alois Hába* (1893–1973).

2.2 Organizovaná atonalita

2.2.1 Serijní technika

Sousloví *serijní technika* označuje způsob organizace tónových výšek pomocí **sérií** – speciálně uspořádaných souborů hudebních prvků, které se vyznačují přísně stanovenou posloupností a rovnoměrným výskytem. Řady složené z různých tónových výšek, délek, dynamiky aj. jako komplex prvků vytvářejí série – tzv. **mody**. Serijní metoda používá kratších sérií pěti až osmi neopakovaných tónů.

Podobně je tak možno do sérií shlukovat i tónové, dynamické nebo časové složky díla. Pro seriální díla jsou příznačné velké výškové rozdíly mezi intervaly, dynamické a barevné kontrasty a časté pomlky, což zvyšuje nároky na reprodukci skladeb a komplikuje jejich prezentaci. Skladatelé hledají při komponování pomoc u informatiků a v souborech matematických nástrojů a využívají vedle počítačů, které mohou generovat bezpočet různých kombinací, například i permutací, geometrické obrazce, rastry, teorii pravděpodobnosti etc. Nejvýznamnějšími představiteli tohoto proudu jsou italský skladatel *Luigi Nono* (1924–1990), francouzský komponista *Pierre Boulez* (*1925) a německý skladatel *Karlheinz Stockhausen* (1928–2007).

Seriální techniky se ve skladatelské práci různě proměňují. Jeden ze způsobů se vyznačuje tím, že skladatel využívá tónových řad pouze *lineárně* – melodicky, rytmicky, transponováním apod.; složitější je práce se sérií tónů různých výšek nejen lineárně, ale i vertikálně a ve vzájemné kombinaci. Důslednou aplikací seriální techniky na řadu všech dvanácti tónů chromatické stupnice dospíváme k dodekafonické technice.

2.2.2 Dodekafonie

Pokusy vnést do atonálně komponované hudby nějaký řád vznikaly poznenáhlu a měly různou podobu. Postupně vyústily ve vytvoření **dodekafonické** (dvanáctitónové) **řady** z tónů chromatické stupnice (například): *d dis a gis h hes e c cis fis g f*, přičemž bylo stanoveno, že při kompozici se žádný tón řady nesmí opakovat, dokud nezazní všech jedenáct zbývajících tónů řady. Tyto principy vedly až k dvanáctitónové skladebné metodě, k metodě seriální, multiseriální a punktuální.

Dodekafonie⁴⁹ je *atonální skladebná technika* založená na tónové řadě vytvořené z dvanácti libovolně vybraných chromatických tónech, která jako základní, výchozí motivický materiál slouží pro veškerou kompoziční práci. Tato řada dvanácti tónů má funkci určitého daného *motiv*, který skladatel podle určitých pravidel polyfonicky a variačně obměňuje. Představuje nejdůležitější fázi seriální techniky.

Dvanáctitónová hudba byla na počátku 20. století považována za významnou skladatelskou novinku. Tvůrčí nejvýznamnější a nejobsažnější segment *Nové hudby*; vychází z tvorby *Arnolda Schönberga* (1874–1951) a jeho žáků *Albana Berga* (1885–1935) a *Antonína Weberna* (1883–1945). Tato trojice skladatelů vstoupila do hudební historie jako *Vídeňská škola* nebo také pod názvem *Druhá vídeňská škola*. Začínající mladé umělce zkontaktoval se svým učitelem A. Schönbergem skladatel *René Leibowitz* (1913–1972). První dílo komponované na dodekafonickém principu je Schönbergova *Suita pro klavír op. 25* (z let 1921–1924). *Theodor Adorno*

⁴⁹ Dodekafonie (složeno z řec. *dō* – dvě + *deka* – deset + *fōnē* – zvuk, hlas) – dvanáctitónová hudba.

(1903–1969) oceňuje jeho atonální hudbu jako avantgardní modernistické umění. Skladatelé komponující s výbavou postdodekafonické seriální techniky využívají mikrosérie (malé skupiny tónů), nejrůznější aplikace a operace: permutaci,⁵⁰ rotaci,⁵¹ interpolaci⁵² aj.

Umělci při komponování respektují několik pravidel:

- základní řada nesmí být totožná ani s chromatickou stupnicí, ani s kvartovým a kvintovým kruhem a nemá tvořit rozklady známých kvintakordů;
- řada nepřesahuje rozsah oktávy nebo nony;
- všechny tóny dvanáctitónové řady jsou rovnoprávné;
- žádný tón se před vyčerpáním všech 12 tónů nesmí opakovat, dokud nezaznělo zbylých 11 tónů (každý tón tedy zazní v dané řadě pouze jedenkrát), má však určitou dynamiku a může zaznít v různých oktávách;
- následovat bezprostředně za sebou mohou maximálně dva stejné intervaly, a to v téže poloze nebo v jiné oktávě;
- lze opakovat krátké melodické sledy, trylky, střídavé tóny aj.;
- nemají být používány rozklady doškálních akordů.

Protože skladatelům dodekafonické hudby jediná tónová řada nestačila, odvozovali z ní **řadové proměny**: rak, převrat a rak převratu, později pak ještě několik dalších – rak základního tvaru, převrat základního tvaru a rak převratu základního tvaru. Takto připravený „hudební materiál“ při komponování dále zpracovávali rytmicky, dynamicky, instrumentálně atd. Například *Alban Berg* (1885–1935) při kompozici opery *Lulu* užil jedinou dvanáctitónovou řadu (a mnohé její proměny). Výstavba celého díla pouze z jediné řady se pak stalo téměř pravidlem. Postupem doby se zformovaly různé **podoby dodekafonické kompozice**: dodekafonismus horizontální, vertikální, kombinovaný a tzv. lomený, kdy je jedna řada rozdělena do více řad.

Seriální metodu uplatnil *Arnold Schönberg* (1874–1951) nejprve ve svých klavírních a komorních skladbách – například v *Pěti skladbách pro klavír* (op. 23), v *Dechovém kvintetu*, op. 26, později pak i v dílech orchestrálních (*Variace*, op. 31) a v opeře. Když některým Schönbergovým následovníkům přestal tento způsob skladebné práce vyhovovat, nejdříve rozložili dvanáctitónovou řadu na kratší série a organizují (řadí) do sérií nejen výšku tónů, ale i jiné tónové atributy a všechny ostatní složky hudby. S nimi pak pracují podobně jako s celou řadou – dvanáctitónová hudba se tak stala základem tzv. seriální hudby. Když pak přidali ještě některé složitější operace – například různé permutace postupu tónů v řadě, rotace a kontrarotace, interpolace a selekce – rozhojnili své výrazové prostředky, a zvětšili tak operační pole.

⁵⁰ Permutace (složeno z lat. *per-* + *mutare* – měnit) – obměna; hexachordická (z řec. *hexa* – šest + lat. *chorda* – struna) změna v solmizační teorii.

⁵¹ Rotace (z lat. *rotare* – otáčet).

⁵² Interpolace (složeno z lat. *inter-* + *polare* – opravovat) – úprava vkládáním, vsouváním.

Jedna ze *Čtyř etud pro klavír* francouzského skladatele *Oliviera Messiaena* (1908–1992) nese název *Řada tónových délek a sil*. Snahy tzv. **seriální kompoziční techniky** o maximální proorganizovanost všech hudebních elementů ústí (z pozice posluchače) ve sluchově nezvladatelném chaosu. Schönbergův žák *Anton Webern* (1883–1945) vychází z dodekafonické řady svého učitele, ale separuje ve zvukovém prostoru každý tónový shluk jako jednotlivé body (punkty) a přiděluje je různým nástrojům, v jejichž podání se k sobě pojí jako články oscilujícího trsu tónů. Tento způsob kompozice vstupuje pak do hudební historie pod názvem *punktualismus*. Jeho počátky lze v díle A. Weberna vystopovat už ke konci 20. let 20. století.

2.2.3 Punktualismus⁵³

Punktualismus jako krajní výhonek atonálně seriálního směru jednotlivé tóny, nepočtené tónové skupinky nebo intervaly osamostatňuje, mění je **v body**, které plní funkci někdejších motivů a frází (přičemž sled bodů není řízen a nečekaně se proměňuje), rozhazuje je do prostoru a podle stanoveného organizačního postupu – například v určité melodické linii – je přiděluje různým nástrojům, čímž je navzájem propojuje, a vytváří tak nový melodický proud. Posluchač tak vnímá zvuk ve statické formě a relativně obtížně se orientuje. Jednou z prvních takto koncipovaných skladeb je *Epitafium* pro smíšený sbor a nástroje *Henryka Mikulaje Góreckého* (1933–2010).⁵⁴ Z české hudby se tomuto stylu blíží vokální stylizace instrumentální faktury a zpěv beze slov – projev ležící na rozhraní mezi sborovým a komorním sólovým zpěvem, jak jej dokládají *Tři invence Jindřicha Felda* (1925–2007) z roku 1966.

Hlavními představiteli punktualismu jsou *Sylvano Bussotti* (*1931), *Mauricio Kagel* (1931–2008) a *Pierre Boulez* (*1925). Tento reprezentant francouzské avantgardy, skladatel, dirigent a hudební teoretik má své trvalé místo v hudební historii především jako autor komorní kantáty *Le Soleil des Eaux* (Slunce vod) z let 1948–1950, *Polyfonie* pro jedenáct sólových nástrojů (1951), *Structures* (Struktury) pro dva klavíry a proslulého *Le Marteau sans Maître* (Kladivo bez pána) z roku 1954.

Když ve 20. letech probíhala v Rusku diskuse o novostech v umění, které se mnozí skladatelé aktivně účastnili, stalo se Rusko sice centrem evropské avantgardy v několika uměleckých oblastech, ale současně došlo – a to poprvé v dějinách evropské hudby – k potrestání zastánců a propagátorů tzv. *občanské dekadentní hudby*. Následně (ve třicátých letech) pak byla komunistickým mocenským aparátem hlášána idea tzv. **socialistického realismu**, podle níž mělo umění šířit ideje socialismu a národních tradic, a nadto mělo být srozumitelné všem bez

⁵³ Punktualismus (z lat. *punctum* – bod).

⁵⁴ Premiéra v roce 1958 na Varšavské jeseni.

ohledu na úroveň vzdělání. Pro některé umělce se tato usurpace tvůrčí svobody stala natolik neúnosná, že zpočátku bránili svá práva, ale když tlak státní ideologie sílil, rozhodli se pro emigraci, jako například *Igor Fjodorovič Stravinskij* (1882–1971) a *Sergej Vasiljevič Rachmaninov* (1873–1943).

Protože tradiční konzervativní proud ideologicky a stylově kodifikovaný režimem jako socialistický realismus měl v 60. letech stále své zastánce a přestože odmítavý postoj k seriální kompozici ztrácel na intenzitě a neústupnosti, vznikál u mnohých skladatelů té doby pocit tvůrčí nejistoty, který vyústil ve zpochybňování umělecké hodnoty netradičního hudebního jazyka. Komponisté klonící se k tradičnímu hudebnímu myšlení zakotvenému v tonalitě a postromantickém modelu tektonické výstavby hudebních bloků a gradaci výrazu si jen neochotně a ztěžka zvykali na pojetí textu jako fonetického materiálu bez zdůrazňování jeho sémantického obsahu.

Když se *Ilja Hurník* (*1922) zamýšlel nad festivalem *Varšavská jeseň 1961*, v souvislosti s kritickými výhradami k premiérovanému sboru *FA-RE-MI-DO-SI Andrzeje Koszewského* (*1922) postihl podstatu střetu těchto dvou názorových protipólů hudebního myšlení v článku s příznačným názvem *Řada jako služebník a diktátor*:

„Slyšeli jsme krásný sbor... Písmena Chopinova jména, proměněná v tóny, jsou seřazena v sérii, odpovídající diatonické stupnici h-c-d-e-f. Skladba působí zcela tonálně. Ale právě zde začne sebou posluchač po pěti minutách netrpělivě šít v křesle. Jak by se zvýšil účín, kdyby skladatel už přestal s těmi pěti tóny, působícími koneckonců jako nekonečná prodleva na jakési tónice h-d-f, kdyby najednou v závěru odskočil někam jinam, já nevím, třeba někam k es moll, kamkoli jinam, jakého napětí a pointy by se hned sboru dostalo. Ale ne, zůstane servilně u své série, patrně povznesen vědomím, že je na sebe tak přísný.“⁵⁵

2.2.4 Seriální tvorba

Seriální hudba se snažila naplnit ideu vzniku úplně nové hudby, z níž zmizí všechny prostředky příznačné pro tradiční hudbu: motiv, melodie, téma, harmonie, expresivita, homofonie, polyfonie atd. V seriální hudbě se tyto předběžně vytvořené atributy nazývají *parametry*. Skladatel pak z těch parametrů, které chce regulovat, vytváří řadu – sérii.

Pojmu **serialismus** se obvykle užívá pro označení avantgardní hudby padesátých let 20. století. Sousedním *seriální technika* se rozumí kompoziční využití seriálních způsobů práce na všechny složky hudby. Do série se začaly organizovat nejen výšky tónů, ale i jejich trvání (délky), dynamické parametry, barva a další vlastnosti tónu, pomlky, oktávové polohy a barvy nástrojů: například smyčcových (houslová + violoncellová), dřevěných (hobojobová + fagotová nebo flétnová + klarinetová), harfová apod. Organizovány byly i způsoby artikulace nástrojů,

⁵⁵ Hudební rozhledy, 1962, č. 3, s. 94 a 95.

tempové a metrické změny, tedy všechny složky hudby, které se organizovat daly, což ve svém souhrnu představuje **totální organizaci** – vyšší stupeň serijní organizace. Série se uplatňovaly současně podle předem promyšleného systému (vyššího řádu). Bylo například stanoveno tzv. syntetické organizační číslo, které stanovilo, na jakou hodnotu se členy všech sérií musí neustále doplňovat. Takto proorganizovaná hudba se však stávala více hříčkou než uměním.

Krajní mez atonálního serijního a seriálního směru představuje **strukturalismus**⁵⁶ s totální organizací hudebního proudu, jehož zvukový materiál je pro skladatele připraven podle předem definovaných matematických vzorců nebo grafických obrazců. Těžiště práce spočívá ve vymezení struktury, vlastní realizace je jako „řemeslná“ složka skladatelovy činnosti považována již za druhotnou. Francouzský skladatel **Pierre Boulez** (* 1925), který považoval strukturu za klíčový jev 20. století, dokonce prohlašoval, že vlastní tvůrčí kompoziční postup spočívá v promyšlení a stanovení matematicky formulovaného konstrukčního schématu – *struktury*, podle níž je hudební dílo skládáno (podle tohoto slova dostala tato odnož multiseriální hudby i jméno). Za hlavní představitele strukturalismu jsou vedle **Pierra Bouleze** (* 1925) považováni **Olivier Messiaen** (1908–1992), a to navzdory tomu, že se k atonalitě nikdy nehlásil, a **Karlheinz Stockhausen** (1928–2007), usilující o organické stmelení různorodého zvukového materiálu pomocí totální strukturační hudební formy ve všech jejích parametrech.

Ve chvíli, kdy již nebylo možné složité záznamy takto komponovaných děl přesně interpretovat (nebo jen velmi obtížně), skladatelé-interpreti přivítali technické vymoženosti zdokonalených elektronických přístrojů (nejznámějšími byly Martenotovy vlny a trauttonium), které umožňovaly vyrábět tóny čistě elektrickou cestou v elektronkových oscilátorech. Dokonalá prezentace i sebesložitějších seriálních kombinací pak nečinila potíže. Záhy se ukázalo, že takto komponovaná hudba vyžaduje při receptivní aplikaci zásadní proměnu slyšení, které je s to setrvávat u jednotlivých momentů a dílčích jevů skladby, ale také se nevracet k tomu, co již zaznělo, ani se nezabývat tím, co teprve bude. Pro tento způsob vnímání hudebního díla se ustálilo označení **meditativní slyšení**.

Nejvýznačnějšími představiteli seriální hudby jsou **Luigi Nono** (1924–1990), **Pierre Boulez** (* 1925), **Karlheinz Stockhausen** (1928–2007), **Ernst Křenek** (1900–1991), **Bernd Alois Zimmermann** (1918–1970), **Bruno Maderna** (1920–1973) a **Iannis Xenakis** (1922–2001). Seriální skladatelská technika byla mnoha skladateli uplatňována přibližně až do roku 1958, kdy zájem o ni pohasínal. Po serialismu se tak v Evropě vynořil konglomerát stylů a technik: *aleatorika*, *hudba ténbrů*, *americký minimalismus*, pro něž se vžil termín **postseriální hudba**. V 70. letech se pak rodí další nová terminologická označení, jako jsou *nová tonalita*, *nová jednoduchost* a **neoromantismus**.

⁵⁶ Strukturalismus (z lat. *structura* – stavba).

Konec první světové války přinesl do Evropy výrazné změny v hudebním myšlení. Skupina skladatelů *Erik Satie* (1866–1925), *Germaine Tailleferrová* (1892–1983), *Arthur Honegger* (1892–1955), *Darius Milhaud* (1892–1974), *Francis Poulenc* (1899–1963), *Georges Auric* (1899–1983) a *Louis Durey* (1888–1979), kterou novináři nazvali *Groupe des Six*⁵⁷, se postavila proti německé hudbě (především proti Richardu Wagnerovi) a proklamovala pro francouzskou hudbu novou prostotu, jednoduchost, nepatetičnost, optimismus a jasnost ve výrazu. Role jejího mluvčího se ujal francouzský básník, malíř a dramatik *Jean Cocteau* (1889–1963), propagátor syntetického působení různých druhů umění.

Hudbu stálého napětí, ale zvukově šedou a ubíjející přináší **expresionismus**, který se objevil i ve výtvarném umění, v literatuře, ve filmu a ve stylu inscenací. Zasáhl všechny oblasti umění ve střední Evropě (především v Německu) a trval až do dvacátých let 20. století. Jeho protagonisté reflektují ve své tvorbě city a prožitky lidí v průběhu první světové války, a proto se snaží zachytit strach a děs války a hrůzy přírodních a civilizačních katastrof, tragiku úzkosti a lidské bolesti i drama lidského bytí. „*Umění je volání o pomoc těch, kdož na sobě prožívají osud lidstva...*“ (A. Schönberg, 1910). Vyjadřují se s pomocí nejrůznějších hudebních prostředků, mezi nimiž dominují nezpěvná melodika, ostré disonantní a atonální harmonie, překvapující dynamické proměny, složitá rytmika (bez taktů) a zvuky lidského hlasu, křik, šepot aj. Tyto novosti jim nedovolují udržet tradiční hudební formy, a tak je rozrušují nebo úplně negují. Expresionismus je první umělecký směr, který *neusiluje o krásu*. Jeho nejvýznamnějšími představiteli jsou skladatelé seskupení ve *Víděnské škole*: protagonisté *Arnold Schönberg* (1874–1951) a *Alban Berg* (1885–1935), ale též *Alexandr Nikolajevič Skrjabin* (1872–1915), *Igor Fjodorovič Stravinskij* (1882–1971) a *Paul Hindemith* (1895–1963).

3. Elektroakustická hudba

Pro tvorbu skladatelů nastupujících po druhé světové válce je příznačné, že se v ní projevují podobné tendence jako ve výtvarném umění. V padesátých letech 20. století lze v artificiální hudbě sledovat dva proudy:

- *tradiční* – hudba předválečné generace, jejíž protagonisté ctí tradiční pojetí hudební tvorby: např. *Igor Fjodorovič Stravinskij* (1882–1971), *Paul Hindemith* (1895–1963), *Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič* (1906–1975) a *Benjamin Britten* (1913–1976);
- *novátorský* – tzv. **Nová hudba**, jejíž stoupenci popírají dosavadní harmonicko-melodické skladebné postupy.

Technické kompoziční směry zahrnují v sobě hudbu konkrétní, elektro-nickou a jejich četné odrůdy (podstatnou roli zde hraje přístrojová technika). Elektroakustický hudební proud těchto let objevuje svět zvuků a obohacuje svůj

⁵⁷ Groupe des Six (franc. skupina šesti) – Pařížská šestka.

zvukový materiál o neotřelé, jedinečné a něčím výjimečné zvuky, a tím překračuje stávající význam moderních technických prostředků. Tyto prostředky umožňovaly skladatelům hudební materii nejen zaznamenat, ale také imitovat. Vývoj *syntetizérů* byl zpočátku podřízen úsilí o co nejvěrnější napodobení tradičního instrumentária.

Při vytváření technické hudby prochází skladatel několika *pracovními fázemi*. Po shromáždění zvukového materiálu nahraného na jakémkoliv zvukové médium (obvykle magnetofonový pás) přetváří zvukový materiál, například transmutací a transformací zvukových prvků na speciálních magnetofonech (na fonogenu, morfofonu aj.). Ty umožňují docílit zpětného pohybu, zpomalování a zrychlování (a to stupňovitě nebo plynule), čímž dochází k proměně výšky, délky a barvy tónů a zvuků, ale i náhlých dynamických změn, narůstání, bytnění nebo doznívání zvuku. Tvořivým způsobem může skladatel využít i rozstříhaný magnetofonový pás s nahranými zvuky a po přemístění jednotlivé geometrické obrazce opět spojit dohromady – tzv. **mozaiková mixáž**. Deformované zvukové prvky pak montuje a mixuje v konečný tvar skladby pomocí tří- nebo vícepáskového magnetofonu, který umožňuje nahrávat (mixovat) několik zvukových prvků současně. Tím bývá celý tvůrčí proces definitivně ukončen a dílo je možno reprodukovat.

Jeden z užívaných způsobů reprodukce – tzv. **staticko-kinetické prostorové reprodukce** – probíhal podle tohoto modelu: z jednoho vícepáskového magnetofonu byl reprodukován předem prostorově připravený proud zvuků, který je zesílen a rozdělen do několika reproduktorů umístěných na různých místech sálu. Operátor (plníci funkci dirigenta orchestru) pomocí regulační cívky napájené ze zvláštního generátoru indukuje proud v několika kruhových přijímacích cívkách, čímž zvyšuje intenzitu zvuku vycházejícího z toho kterého reproduktoru. Cívkami může také přidávat k připraveným zvukovým proudům zvuky z dalšího, nezávislého zdroje, a docílit tak různých nepředvídaných zvukových (zvláště dynamických) efektů.

Počátkem 70. let 20. století vzniká ve Francii – v zemi prvních elektroakustických skladeb – termín **musique électroacoustique** (elektroakustická hudba), kterou autor při prezentaci díla v koncertním sále ještě dotváří prostorově prostřednictvím manipulace s větším počtem reproduktorů. Ve většině skladeb tohoto druhu, které bývají reprodukovatelné jen z magnetofonového pásu, obvykle chybí instrumentální a vokální složka. V důsledku toho se skladatelé snaží prezentovat své výtvořky za spoluúčasti interpretů na koncertním pódiu, jejichž výkony doplňují zvuky reprodukované z pásu.

Společný jmenovatel několika nově se etablojících diferencovaných hudebních proudů krystalizuje v **elektroakustice**. Ve shodě s jejich výrazovými rozdílnostmi a odlišným charakterem výchozího zvukového materiálu dochází i k jejich terminologické rozrůzněnosti. Vedle *konkrétní, elektronické* (elektronicko-

-konkrétní) hudby a hudby *pro magnetofonový pás* se začíná rozlišovat i **tvorba computerová** (computrem podporovaná), dříve označovaná atributem strojová nebo paraumělecká, která se stává na počítačovém médiu existenčně závislá. Počítačový program umožňuje postupy založené na kontrolované náhodě a lze je aplikovat na všechny hudební parametry skladby. Počítač může být skladatelem užít dvěma způsoby: primárně při vzniku hudebního díla, sekundárně při jeho provedení. K prvnímu provedení computerové skladby *Illiatic Suite* pro smyčcové kvarteto autorů *Arthur Hillera* (*1923) a *Waltera Isaacsona* (*1952) došlo v USA na Illinoiské univerzitě 9. srpna 1956.

Souslovím elektroakustická hudba označujeme hudbu, která je zčásti nebo úplně prezentována reproduktory. Zpočátku své zvukové zdroje omezovala pouze na ty, kterými bylo možno vyrobit tóny a zvuky **elektricky**. Ve druhé polovině 20. století skladatelé vážné hudby obohacují svá díla zvuky, které zaznívají z reproduktorů, přičemž tóny nebo akordy se v nich vyskytují jen zřídka. Vliv této hudby na avantgardní hudbu byl natolik silný, že se v ní rodilo stále více skladeb bez tónů a akordů. Na počátku druhé poloviny 20. století žily v Evropě dva druhy elektroakustické hudby: v Paříži tzv. *musique concrète*,⁵⁸ kterou rozvíjel *Pierre Schaeffer* (1910–1984), a v Kolíně nad Rýnem tzv. *elektronische Musik*,⁵⁹ kterou pěstoval *Karlheinz Stockhausen* (1928–2007). Protože elektroakustická a elektronická hudba, která představuje do té doby nevídané obohacení hudebního výraziva, je bez počítačů nemyslitelná, ve své čisté podobě trpí při koncertní reprodukci nepřítomností určitého napětí, které je s to budit jen lidský faktor, a proto mnohdy působí vše předem připraveně, neměnně, a tudíž fádně.

Futurismus⁶⁰ se jako umělecký směr zrodil v Itálii. Své vyznavače získal ve všech oborech umění; první futuristé byli malíři a básníci. Vyznačuje se radikálními změnami všech tradičních forem, vzdává hold moderním průmyslovým technologiím, rychlosti, ale i válce. Jako úspěšné se ukázaly experimenty se získáváním a úpravou základní zvukové materie. Skladatelé se proto snažili ve své tvorbě uplatňovat zvuky provázející různé činnosti v průmyslové výrobě, zvuky různých dopravních prostředků (apod.) a experimentují s nimi: zaměřují se jak na analýzu vybraného zvukového materiálu, tak na způsob jeho zpracování a prostředky prezentace. Kromě tónů temperovaného ladění využívají tóny laděné v jiných soustavách, syntetické zvuky generované elektrickou cestou nebo (méně často) mechanicky, a v důsledku toho se zvyšuje zájem o nejnovější technická média přenosu informací, od nichž očekávají, že s jejich pomocí budou moci nalézt podobu nového hudebního jazyka.

Po prvních pokusech italských futuristů, které neměly daleko k dadaismu, trvalo desítky let, než vznikla první zvuková studia: nejdříve ve Francii, pak

⁵⁸ *Musique concrète* (franc.) – konkrétní hudba.

⁵⁹ *Elektronische Musik* (něm.) – elektronická hudba.

⁶⁰ *Futurismus* (z lat. *futurus* – budoucí).

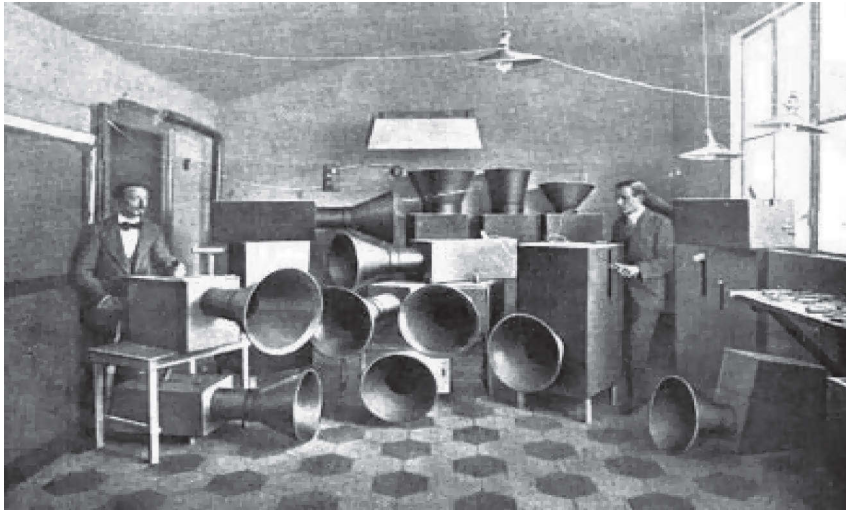
v Německu a v USA. V průběhu 50. let vznikla další studia; ta nejvýznamnější v Miláně, ve Varšavě, v New Yorku a v Mnichově.

Když **Filippo Tommaso Marinetti** (1876–1944) publikoval v roce 1909 v pařížském *Figaru* svůj *Manifest futurismu*, zásadní reakce se dočkal až v roce 1913 v manifestu **Francesca Balilly Pratelly** (1880–1955), který vyšel v klavírním výtahu skladby *Musica futuristica per orchestra*, op. 30. V témže roce zveřejnil italský malíř **Luigi Russolo** (1885–1947) otevřený dopis – esej *Umění hluku*, v němž formuloval zásady futuristické hudební estetiky, a svou vizi také hned realizoval. S **Ugem Piattim** (1888–1953) vyrobili 19 hlukových nástrojů – tzv. **intonarumori** a v červnu 1913 uspořádali v *Teatro Storchi* v Modeně první koncert. Russolovy *Čtyři kusy pro 19 hřmotících nástrojů* (z roku 1914) měly dokázat, že je „větším požitekem poslouchat ideální kombinace zvuků pouliční dráhy, výbušných motorů, automobilů, čínorodých mas, než opětované slyšení např. Eroiky nebo Pastorální...“ !... ??

O rok později uspořádali F. M. Marinetti a L. Russolo v *Teatro dal Verme* v Miláně koncert futuristické hudby; složen byl ze čtyř částí: *Procitnutí města*, *Setkání automobilů a letadel*, *Jídlo na hotelové terase*, *Šarvátka v oáze*. V červnu 1921 v Théâtre des Champs-Élysées v Paříži proběhly tři koncerty, které významně ovlivnily vývoj pařížské *Šestky*. Russolovy skladby se nezachovaly a jejich autor se po roce 1921 vrátil k malování. Jeho *Umění hluku* však bezprostředně podnítilo vznik *musique concrète*.

O zvuk jako hudební materiál projevili zájem také **dadaisti**. **Dadaismus**⁶¹ se vynořil po první světové válce jako umělecký směr sarkasticky zesměšňující tradiční kulturu (jeho vliv je patrný až cca do roku 1922). Primitivismus povýšil na umělecký princip, který se vyznačoval nediferencovaným chováním, nesouvislou deklamací slabik, slov a zvuků, experimentováním s koláží apod. Ve dvacátých letech 20. století vytváří zvukové básně **Kurt Schwitters** (1887–1948), například v roce 1932 dokončil *Ursonate*. Podle jeho slov je důležitější ji slyšet než vidět napsanou. Sám o skladbě říká: „*Sonáta se skládá ze čtyř vět, úvodu, závěru a kadence ve čtvrté větě. První věta je rondem o čtyřech motivech právě v tomto textu naznačených. Jde o rytmus, silný a slabý, tichý i hlasitý, zahuštěný i prostorný atd.*“

⁶¹ Dadaismus (z franc. *dada* – dětinství; původně onomatopoický výraz).



Italští futuristé *Luigi Russolo* (vlevo) a *Ugo Piatti* (1888–1953) se svými intonarumori.

Schéma intonarumori:⁶²

introducción:		
Fúmms bô wô tää zää Uu,	pögiff,	1
	kwil Ee.	
.....		
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo,		6
.....		
dll rrrrrr beeeeee bô,		(A) 5
dll rrrrrr beeeeee bô fúmms bô,		
rrrrrr beeeeee bô fúmms bô wô,		
beeeeee bô fúmms bô wô tää,		
bô fúmms bô wô tää zää,		
fúmms bô wô tää zää Uu:		
primera parte:		
tema 1:		1
Fúmms bô wô tää zää Uu,	pögiff,	
	kwil Ee.	
.....		
tema 2:		2
Dedesnn na rrrrrr,	ll Ee,	
	mpiff lllllf too,	
	tlilll.	
	Jää Kaa? (cantado)	
.....		
tema 3:		3
Rinnzekete bee bee naz ker müü?	zliuu ennze, zliuu rinnzkrmmüü,	
.....		
rikete bee bee.		3a
.....		
tema 4:		4
Rrumpff lllllf toooo?		
.....		

⁶² In <http://www.thereinvox.com/article/articleview/116/1/31/>

3.1 Konkrétní hudba

Musique concrète⁶³ představuje jednu z odnoží elektroakustické hudby, již je blízká jak z hlediska technického, tak i svými výslednými produkty. Užívá mnoho velmi podobných (někdy i stejných) pracovních postupů a technických zařízení a usiluje o dosažení téměř totožného cíle. Na rozdíl od elektroakustické hudby skladatel nevyrábí primární tóny uměle, ale *pomocí přístrojů operuje* se všemi tónovými i netónovými reálnými zvuky.⁶⁴ Pracuje nejen se zvukovým materiálem hudebních nástrojů, ale se všemi konkrétními zvuky ve svém okolí. Funkci zvukového materiálu může mít jakýkoliv hudební či nehudební zvukový prvek; například svištění větru, burácení hromu nebo výbušného motoru, hlasy různých zvířat (krákorání havrana), šustění papíru, klepot, ozvěna kroků, siréna, ale i smích, pláč, nářek, mluvené nebo zpívané slabiky etc. Různé zvuky nahrané na magnetofonový pásek skladatelé na mixážních pultech svých studií různě upravují (například změnou rychlosti posunu pásku) a z takto získaného zvukového materiálu vytvářejí zvukovou montáž. První montáže ze zvuků zaznamenaných na deskovou fólii vznikly v roce 1948 ve státním francouzském rozhlasovém studiu R. T. F. v Paříži. Jejich duchovním otcem byl *Pierre Schaeffer* (1910–1984), který je považován za zakladatele tohoto směru; ve své době výrazně ovlivnil skladatele tvořící v tomto stylu.

Když P. Schaeffer komponoval *Étude aux chemins de fer* (Železniční etuda), kterou v roce 1948 prezentoval ve vysílání hlukového koncertu pařížského rozhlasu, začal tím, že nejdříve vyhledával a nahrával na nádraží zvukový materiál – vybrané hudební motivy. Následně z nich vybral několik objektů, které přetvářel tím, že měnil rychlost nahrávky, reprodukoval je pozpátku aj. Konečná fáze pak spočívala v montáži „*vybraných a přetvořených objektů aplikací tradičních formálních a instrumentačních postupů*“. V téže roce (po objevu techniky uzavřené drážky) vznikly ve studiu 4 zvukové etudy: *Etude aux Tourniquets* (Turniketová etuda), *Etude aux Chemins de Fer* (Železniční etuda), *Etude pour piano* (Etuda pro piano) a *Etude pathétique* (Patetická etuda). Rodily se po etapách; když interpret nahrál na zvukový nosič zvolený hudební motiv (hudební plochu), byly ze záznamu vybrány ty objekty, které byly změnou rychlosti a technikou uzavřené drážky přetvořeny a tradičními formálními a instrumentačními postupy „smontovány“. Provedeny byly v relaci *Concert de Bruits*.

John Cage (1912–1992) přenesl v padesátých letech 20. století tento systém do USA. Jeho počátek lze spatřovat již po roce 1900, kdy se italský klavírní

⁶³ Musique concrète (franc.) – konkrétní hudba. Atribut *konkrétní* byl k substantivu připojen proto, aby zvýraznil skutečnost, že se jedná o hudbu komponovanou z konkrétních zvuků (nejen z tónového materiálu hudebních nástrojů) ve zvukově konkrétní podobě bez použití zprostředkujících notových znaků.

⁶⁴ Zárodky podobných operací lze pozorovat už u L. Russola.

virtuos a skladatel *Ferruccio Busoni* (1866–1924) dovolával nutnosti obohacovat zvuk novými způsoby. O inovaci zvukového materiálu usilovali například *Erik Alfred Leslie Satie* (1866–1925) v kompozici *Paráda* nebo švýcarský skladatel francouzského původu *Arthur Honegger* (1892–1955), člen pařížské *Šestky*, který k tomu ve své skladbě *Pacific 231* využil klasické hudební nástroje. Teprve později začali skladatelé pracovat s nehudebními zvuky, hluky a šumy. *Steve Reich* (*1936), celým jménem Stephen Michael, zaznamenává na magnetofon zvuky reálného světa, aby je mohl využít při své kompoziční práci, a odkrývá tak i základní princip technické „strojovosti“ – opakování. To povyšuje na jeden ze svých uměleckých principů a mění tak směr hudebního vývoje.

Po rozhlasovém vysílání v roce 1950 se kompozice *Symphonie pour un homme seul* (Symfonie pro osamělého člověka) *Pierra Henryho* (*1927), žáka *Oliviera Messiaena* (1908–1992), stala natolik populární, že byla po pěti letech zpracována do baletní podoby. Skladatel těžil materiál z fragmentů lidského hlasu, křiku, hvízdání, šepotu, vzrušeného dechu, lidských kroků, klepání, šustotu apod., ale i ze zvuků hudebních nástrojů (především klavíru). Když bylo studio obohaceno o soustavu magnetofonů, o fonogen,⁶⁵ morphofon⁶⁶ aj. přístroje, přilákalo vyzrálé skladatelské osobnosti jako *Edgard Varèse* (1883–1965), *Darius Milhaud* (1892–1974) a *Olivier Messiaen* (1908–1992), ale i mladé, začínající umělce. Byli mezi nimi *Iannis Xenakis* (1922–2001), *Pierre Boulez* (*1925) a *Karlheinz Stockhausen* (1928–2007). Během 13 let (počínaje rokem 1948) vzniklo ve studiu cca 140 skladeb, tedy asi čtvrtina světové produkce.

Ke kompozičním materiálům **konkrétní hudby** se pojí i nové termíny jako je **zvukový objekt** (Sonorus Object, Klangobjekt), který v závislosti na vývojových proměnách nabývá při hledání alternativních zdrojů zvuku i nových významových odstínů. Obsahovým protějškem zvukového objektu se tak – jako kompoziční tektonický prvek – rodí pojem **zvukový blok**. V zobecňující rovině jsou nastoleny termíny vyjádřené souslovími **akusmatické umění**⁶⁷, *musique concrète* či *objects trouves*. **Objects trouves** – z reality vytěžený a nestylizovaný zvukový materiál – je použit jako prostředek tzv. „zvukových rozprav“ přinášejících v konečném výsledku soudobou konkrétní hudbu. Naproti tomu akusmatické umění využívá „elektroakustickou projekci zvukově tvárných časových průběhů v prostoru“.⁶⁸

Tím, že konkrétní hudba využívá širokou paletu různých citových projevů, jako je pláč, smích, křik, úpění, šepot a škála zvuků spojená s dýcháním, dostává se do těsné blízkosti **fónické poezie**, která též usiluje o zachycení emocionálních projevů člověka. Fragменты slov a zvuky úst tak obohacují a ozvláštňují jazykový systém básníků fónické poezie. Jiným spojovacím prvkem obou fenoménů

⁶⁵ Fonogen (z řec. *fōnē* – hlas + *genos* – původ, rod).

⁶⁶ Morphofon (z řec. *morfē* – tvar + *fōnē* – hlas).

⁶⁷ Akusmatické umění (z řec. *akustikos* – týkající se zvuku + *mathanō* – učím se).

⁶⁸ Podle Dietera Kaufmanna.

je i záměrné a radikální *destruování jazyka*, a to jak deformováním zvukových prostředků řeči, tak i rozrušováním jazykového systému, například izolováním částic jazyka a jejich sémantickým osamostatňováním. Společná je jim i snaha uvolnit slovní spojení, která konvencí zkostnatěla tak, že jsou významově mrtvá, nebo „reinkarnovat“⁶⁹ původní význam slov, která ho v hektickém koloběhu postmoderní komunikace ztratila. Významnými podněty do fondu fónické poezie přispěl i zjemnělý smysl pro zvukovou stránku jazyka francouzské jazykové kultury.

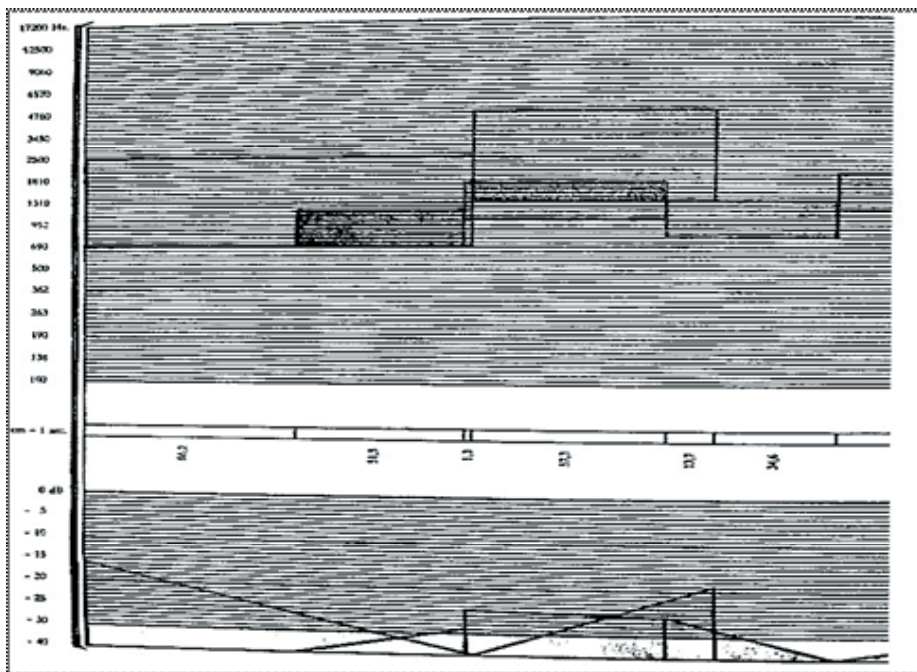
3.2 Elektronická hudba

Elektronická hudba se mohla plně rozvinout až tehdy, když skladatel **Herbert Eimert** (1897–1972) založil v Kolíně nad Rýnem studio pro elektronickou hudbu. Jeho technické zvukové vybavení otevřelo skladatelům téměř neomezené možnosti v úpravě intervalů, dynamiky, rytmu i barev zvuků, a to bez spoluúčasti interpreta; hudba se tak dostává přímo (bez prostředníka) k posluchačům. V generátorech vyrobené tóny a zvuky skladatelé dále upravují: shromáždí zvukové útvary, z nich vyberou ty, které miní technicky přetvářet (transformovat, reformovat), a vytvoří strukturu (plán) pro vlastní realizaci díla (montáží a mixáží). Poprvé byla takto konstruovaná hudba, kterou představili **Karlheinz Stockhausen** (1928–2007), **Hans Werner Henze** (1926–2012) a **Pierre Boulez** (*1925), předvedena německým akustikem **Wernerem Meyer-Epplerem** (1913–1960) v roce 1951 v Darmstadtu, pak též v Bonnu a v Kolíně nad Rýnem, ale i v plzeňském rozhlase.

Jednou z prvních elektronicky generovaných skladeb je *Studie I* německého skladatele **Karlheinz Stockhausena** (1928–2007) z roku 1953. Později pak své kompozice zvukově ozvlášťoval různými hluky, lidskými hlasy aj. (například ve *Zpěvu jinochů*). Když **Herbert Eimert** (1897–1972) ve své skladbě *Struktur 8* organizuje syntetické zvuky seriálně, ukazuje, jak lze předchozí tendence sériové hudby převést do elektronického pole. Později pak skladatelé pro zvýšení výsledného efektu přidávají vícestopé magnetofony. Vizualní podoba kompozice, kterou není možno zapsat tradičně do not, se komplikuje a skladatelé hledají novou formu záznamu a nacházejí ji v podobě obrazu. Obrazový zápis díla je pak zpřesňován údaji o síle zvuku v decibelech a výšky v Hz. Záznam tak získává i funkci estetickou a postupem doby začíná aspirovat na artefakt výtvarný a stává se též dílem uměleckým (viz níže).⁷⁰

⁶⁹ Inkarnace (z lat. *incarnare* – vtělit) – vtělení.

⁷⁰ In Cross, Lowell. **Electronic Music, 1948–1953**. *Perspectives of New Music*, Vol. 7, No. 1, 1968, s. 32–65.



Herbert Eimert: *Struktur 8* (záznam elektronické hudby)

První skladba, při jejímž vzniku byly využity elektronické zdroje, je *Musica su due dimensioni* **Bruna Maderny** (1920–1973); vznikla v roce 1952 v Bonnu u **Werneru Meyer-Epplera** (1913–1960). Skladatel v ní kombinuje elektronické a konkrétní zvuky jako protipól pasážím flétny a bicích nástrojů. První studio elektronické hudby bylo podle návrhů **W. Meyer-Epplera**, **Herberta Eimerta** (1897–1972) a **Fritze Winkela** (1907–2000) založeno v roce 1951 v Kolíně nad Rýnem. Bylo vybaveno několika zdroji zvuku (elektronickým monochordem, melochordem a dvěma generátory), dvěma modulátory, které sloužily k úpravě zvuku, a přístroji pro analýzu a záznam zvuku (magnetofon).

Kolínské studio tak mělo předpoklady stát se centrem elektronické hudby. V něm se zvuky a tóny „vyráběly“ pomocí elektronkových oscilátorů schopných generovat jakýkoliv kmitočet a produkovat tóny různé barvy s libovolně zvoleným počtem alikvotních tónů. Výsledná zvuková mixáž byla reprodukována z magnetofonového pásku. V letech 1953–1960 cca deset autorů vytvořilo ve studiu 25 skladeb. Jejich hudba se vyznačovala přísným řádem (jednotlivé parametry byly přesně propočítány), zvukově však byla poměrně chudá. Ve studiu byly upřednostňovány elektronické zvuky a syntéza před analýzou a organizací elementů byla determinována seriálně.