

2 991.823

Navrátil

Nástin vývoje evropské hudby

20. století

Miloš Navrátil

Nástin vývoje evropské hudby 20. století

MONTANEX, spol. s r. o.

1993

Skenováno pro studijní účely

ÚVODEM

Předkládám svým studentům (a zájemcům o moderní hudbu) jen lineární nástín vývoje evropské hudby 20. století, protože těžko lze ve zvolených kontextech pojednat zvolenou historickou problematiku obsažnějším způsobem. Neusiloval jsem o žádný originální pohled, ale o celkový přehled, který by sloužil jako první shrnující informace o složité problematice soudobé hudby. Zaměření na evropskou hudbu je logické vzhledem k potřebám studentů a také proto, že jtnou hudbu než evropskou v zásadě nejsme schopni poznat a pochopit. Tam, kde jsou vzájemné vlivy neevropské a evropské hudby naprosto zjevné, snažím se je postihnout a vysvětlit.

Knihla je rozdělena na dvě vcelku rovnovážné kapitoly - Vývoj hudby do poloviny 20. století a Hudba po druhé světové válce. Vnitřní členění je v zásadě shodné - společenská a umělecká situace, základní stylové tendence a hudební jazyk, klíčové osobnosti, vývoj hudby v jednotlivých zemích a komentář. (Oddíl o vývoji hudby v jednotlivých zemích s poměrně velkým výčtem jmen nemá pro meritum věci zásadní důležitost a slouží spíše jako doplněk hlavní líste výkladu. Také subjektivně laděný komentář má být pouze podnětem k vlastnímu promýšlení složité estetické problematiky soudobé hudby.) Při zpracování zvolené tematiky jsem využil dostupné české a německé literatury (i časopisecké), ale největší důraz jsem kladl na vlastní poslech skladeb a poznatky z poslechu vyplývající. Jistým problémem je koncepční zaměření předložené práce. Zaměřené cíle lidské cesty silně poznamenávají i současnou uměleckou tvorbu, která odráží spíše rovinu hledání než nalézání (onen prvek nalézání nelze však ani zdaleka podceňovat, neboť i při své dočasnosti plní stabilizační funkci a poskytuje nám pocit hudebního domova, třeba přechodného). Důraz na inovační tendence hudebního jazyka jako specifického odrazu společenského pohybu i psychologické jedinečnosti skladatelovy má blízko ke koncepci obsáhlé knihy H. Danusera Die Musik des 20. Jahrhunderts, akcentující "více to nové než tradiční". Jinak Danuserova kniha předloženou práci nijak výrazněji neovlivnila. Zřetelnější vliv vykonala dvoudílná práce U. Dibelia Moderne Musik I 1945-65 a Moderne Musik II 1965-85, která přesvědčivě prokazuje, že autor je jedním z největších znalců poválečné evropské hudby, jak po stránce faktografické, tak po stránce konkrétního hudebního materiálu. Pozoruhodnou prací je také hluboce poučená kniha H. Vogta Neue Musik seit 1949, zpkáště ve své analytické části.

Nástín vývoje evropské hudby 20. století je myšlen především jako učební text pro studenty konzervatoří a pedagogických fakult. Součástí výkladu by měl být poslech alespoň klíčových skladeb 20. století a jejich strukturální a sémantická analýza. Teprve pak splní předložený text svůj účel a nabude skutečný smysl.

Říjen 1992

I. VÝVOJ HUDBY DO POLOVINY 20. STOLETÍ

■ SPOLEČENSKÁ A UMĚLECKÁ SITUACE

Dvacáté století je obdobím složitých politických bojů v Evropě, jejichž výsledkem byly obě hrůzné světové války i krvavé lokální boje na celé zeměkouli, které vedly člověka k hluboké desiluzi a pocitu nejistoty. Naděje, které se vkládaly do socialistické revoluce v roce 1917, se ukázaly klamné, protože utopické ideály spravedlivého státu v životní praxi zcela selhaly.

Dvacáté století je také poznamenáno explozí vědeckých poznatků a technického pokroku. Už počátkem epochy vznikají objevy převratného významu - kvantová teorie, Einsteinova speciální a obecná teorie relativity, teorie elektromagnetického vlnění, teoretický model struktury atomu atd., které postupně ovlivňují technický vývoj světa. Věda navazuje bezprostřední kontakty s výrobou a zásadně mění současný způsob života. Svět se zmenšil bohatou komunikační sítí železnic, dálnic a leteckých spojů a zároveň získal člověk možnost spojení se světem pomocí telefonu, radia a posléze i televize. Tento prudký rozvoj vědy a techniky se pochopitelně promítl i do filosofických a uměleckých názorů, které jsou vždy výrazem stavu historického vývoje společnosti. Ve filosofii můžeme najít dvě základní tendence - jedna vychází především z techniky, vidí svět jako souhrn objektivních realit a pomíjí niterné potřeby člověka a druhá akcentuje problémy lidského jedince a všímá si jeho vnitřních problémů, což je posíleno rozvojem moderní psychologie a Freudovy psychoanalýzy. Tyto myšlenky se v různé míře, intenzitě i v různých kombinacích promítají do uměleckých programů jednotlivých proudů. Je nutno říci, že většina umělců je nechápe nijak ortodoxně a že často z nich spontánně vybírá tendence vývojově nejprogresivnější.

Umění jako výraz životních názorů a pocitů epochy absorbuje všechny podněty a odráží všechny důležité události. Integrace světa, daná dokonalou komunikační sítí, znamená poznávání vzdálených kultur asijských, afrických a amerických, vliv techniky je patrný nejen v látkovém podkladu uměleckých děl, ale i v jejich vlastní struktuře, a politické proměny světa, včetně obou válek, se projevují v údernosti a angažovanosti uměleckých děl. Umění se nechce stát jen dalším komerčním produktem pro masovou spotřebu, chce se z neúprosného společenského mechanismu vymanit. Aby proniklo vřavou světa, stává se umění a jeho výrazové prostředky drsnější, výraznější a provokativnější. Společným základem všech uměleckých snah a proudů je touha po

aktivní účasti na věcech světa. Umění bylo vždy spjato se životem člověka, ale nyní chce být ještě bezprostřednějším výrazem lidské situace než dříve, jak o tom svědčí všechny umělecké proudy první poloviny dvacátého století.

■ ZÁKLADNÍ STYLOVÉ TENDENCE

Vnitřní stylové členění epochy, které umožňuje hlubší vzhled do umělecké problematiky doby, je neobyčejně složité. Dlouho doznívají tendence předcházejícího období (pozdního romantismu, impresionismu, secese) a velké množství současně probíhajících uměleckých hnutí a směrů nám znemožňují přesně ohraničená stylová vymezení. Pokusíme se proto aspoň o rámcové zachycení těch nejzákladnějších stylových tendencí, jak se v hudební oblasti vyjevují - tendence expresionistické, neofolklorní, civilizační, konstruktivní a novoklasické.

□ EXPRESIONISTICKÝ PROUD

Expresionismus je opoziční umělecké hnutí silně ovlivňující veškerou tvorbu 20. století. Je symbolem odporu proti měšťácké mělkosti, symbolem návratu k pralidské podstatě a zároveň ponorem do "nezcizitelného království ducha". Je tedy hnutím prudkého protestu proti současnému způsobu lidského žití, a proto je nutné hledat jeho kořeny v oblasti světonázorové, ve filosofii. Znamená opět obrát k vnitřnímu životu člověka, k jeho psychice, jehož přirozeným pokračováním jsou všechny psychologické a psychoanalytické tendence 20. století. Snad nejlépe vyjádřil podstatu expresionistické poetiky Hermann Bahr, když na základě znalostí současné tvorby, na základě současného pocitu světa, ve svém eseji Expresionismus z roku 1916 napsal: "My už nežijeme, jsme už jen žiti. Nejsme už svobodni, nejsme už s to se rozhodnout, ... člověk už nemá duši, příroda je odlidštěna ... Nebylo dosud epochy rozvrácenější zoufalstvím, hrůzou ze smrti. Nikdy nebyl svět pohřben do tak hrobového mlčení. Nikdy nebyl člověk tak nicotný; nikdy mu nebylo tak úzko. Nikdy nebyla radost vzdálenější a svoboda mrtvější. To, co tu slyšíme, je úzkostné volání: Člověk volá po své duši, celá naše doba je jediný výkřik zoufalství. Také umění volá do nejhlubší tmy, volá o pomoc, volá po duchu: je to expresionismus.

... Impresionismus je odpadnutí člověka od ducha; impresionista je člověk degradovaný na gramofon vnějšího světa ... Místo sluchu mají impresionisté pár uší, ale nemají ústa. Poněvadž člověk buržoasní epochy je jenom uchem, poslouchá svět, ale ani v něm nehlesne. Nemá ústa, není s to mluvit o světě, ... vyjádřit zákon světa. A tu expresionista znovu otevře ústa člověčenství, dost dlouho jenom stále poslouchal a mlčel: nyní zas chce vyslovit odpověď ducha."

Expresionismus je hnutí široce založené a vnitřně rozeklané a jeho výklad není jednoduchý. Obecně řečeno znamená expresionismus zdůraznění vnitřního citového napětí, které se zřetelně zračí ve výsledku tvůrčího procesu, v uměleckém díle. Snaha sdělit sebe, svůj vlastní vnitřní svět, je tu rozhodující. Náměty jsou z oblasti sociální a psychologické, často zachycující mezní lidské situace (utrpení, zoufalství, osamění). Expresionismus je hnutím celoevropským, ale nejsilněji pronikl uměleckým životem v Německu, jak je to patrné v románech Döblinových a temných básních Traklových a hlavně na obrazech expresionistických malířů.

Paralelnost vývoje moderního malířství a moderní hudby je tak evidentní, že považujeme za nezbytné sledovat rámcově vzájemný vztah mezi oběma oblastmi. V malířském expresionismu se dává největší důraz na vyjádření vnitřního života člověka. Aby umělec dostal z netečné skutečnosti její skrytou podstatu, neváhal ji znásilnit, zdeformovat. Toto násilnické naléhání na skutečnost je už patrné na zpsychologizovaných, dynamicky nabitých, téměř kinetických krajinách Vincenza van Gogha, na ironických a groteskních fantasmagoriích Jamese Ensora i na psychologických malbách a grafikách Eduarda Muncha, plných erosu, sexu, hrůzy a umírání. Drtivá působivost těchto obrazů je malířsky dosahována záměrnou deformací linie, ostrým ohraničením kontur, barevnou nadsázkou, nepřírozně ostrým nebo přízračným osvětlením a nově řešenou kompozicí. Na podobných principech, jejichž konečným smyslem byl silný psychologický výraz, budují své obrazy i členové skupiny "Die Brücke" (Most). Nejvýraznějšími osobnostmi byli E. Kirchner, M. Pechstein, O. Müller a E. Nolde. Když se roku 1913 skupina rozpadla, pokračovala v jejich tendencích určitou dobu druhá německá skupina "Der blaue Reiter" (Modrý jezdec), založená 1911 V. Kandinským a F. Marcem, jejíž členem byl i výtvarně nadaný Arnold Schönberg. Ideové i tvárné principy expresionismu byly několikrát znovuzkříšeny - K. Kollwitzová, O. Dix, G. Gross, O. Nagel, O. Kokoschka v Německu, C. Permeke v Belgii, dále M. Chagall, Ch. Soutine aj. - a výrazně byly obnoveny po druhé světové válce a přežívají vlastně dodnes.

Hudební expresionismus se obvykle charakterizuje jako vzpoura proti přebujelé, až sentimentální citovosti romantismu i přejemnělé barvitosti impresionismu. V obecné rovině platí totéž co v malířství - nekompromisní rozchod s vžitými postupy, projevující se deformací linie, zkontrastněním kontur, dynamickými krajnostmi, barevně výrazovou nadsázkou ostře vrženou do prostoru a nově řešenou kompoziční výstavbou. Nejsilněji zachytila úzkost trpícího člověka a drastičnost světa německá expresionistická větev, reprezentovaná především díly Arnolda Schönberga, Albana Berga a Antona Weberna. Hluboký ponor do lidského nitra, vnesený do díla nejvyšší snahou o výraz, dal vznik

dílům citově vypjatým a namnoze účinným. Pověstná deformace **melodické** linie je dána ne jedním, nýbrž mnoha aspekty. Nejevidentnější jsou tzv. nezpěvné melodické postupy, jejichž nezpěvnost je především dána narušením (a později popřením) tonální vztáznosti, pak velkými kroky a skoky mezi jednotlivými tóny, zdánlivou intervalovou anarchií, roztržením pravidelných melodických oblouků na neperiodické fragmenty, drsností tónového nástrojového projevu nebo polo-
3 deklamovaným zpěvním přednesem (Sprechgesang). Velkou překážkou pro chápání této nové melodiky byl také její evoluční charakter, který
6 nepočítal s obvyklými motivickými návraty, tématickou prací a směřoval invenčně stále vpřed. Mnohé z těchto nových melodických principů, jak je zjevno, bylo dáno novým pojetím **harmonie**. Závazné tonální vztahy platící čtyři staletí byly naprosto rozrušeny, pocit tóninové jistoty, tak dlouho nahlodávaný, byl radikálně zrušen. Pojmy *T, S, D* ztratily svůj
1 smysl, vznikl stav naprostého harmonického bezdomoví. V této situaci také stavba akordů po terciích určující jejich "tvrdost či měkkost" se
2 ukázala jako zastaralá a místo tercií nastoupily jako základní materiál nejenom kvarty, ale i sekundy, septimy a tritony. Důsledkem rozbití tonální kadence a pravidelné periodické věty zmizel i klasický **symetrický rytmus**. Rytmus expresionistických skladeb je nepravidelný, často až
1 ostře krojený, se stále přesunovanými akcenty, takže často působí trhaně a křečovitě. Vyhýbá se jakékoliv plynulosti nebo dokonce tanečnosti. Ze stejných důvodů se expresionismus vyhýbá používání
2 známých stavebných forem (sonáty, ronda aj.), takže většina skladeb má svou vlastní, neopakovatelnou formu, která je dána záměrem skladatele a způsobem nové melodicko-harmonické stavby. Každé schéma, každý prefabrikát je odmítán jako přežitek minulosti. Konečný expresivní tvar je ovšem dán ostrou, kontrastní dynamikou, častými a náhlými změnami agogickými a v neposlední řadě i charakteristickým způsobem přednesu (využití krajních poloh nástrojů i lidského hlasu).

Bylo by ovšem chybou, kdybychom za expresionistické skladby označili jen díla III. vídeňské školy; expresionistické proudění je mnohem mohutnější. Celou jednu etapu Bartókovi můžeme považovat za expresionistickou (extaticky vypjaté baletní práce, zvukově drsné houslové sonáty a smyčcové kvartety, klavírní sonáta aj.), expresionistickými postoji jsou ovlivněny i rané skladby Stravinského a k expresionistické vlně bychom mohli zařadit mnohá díla Hindemithova, Prokofjevova, Janáčkova, Šostakovičova, Honneggerova, Křenkova aj. Nesmíme zapomenout, že silně expresivní prvky můžeme najít už v 19. století (např. u Musorgského) a zejména v pozdě romantické hudbě na přelomu století u Richarda Strausse, na něhož z počátku navazuje Schönberg i Bartók. Expresionismus není neočekávaným zázračným zjevením, nýbrž jen výrazným krokem z připraveného zázemí.



Edvard Munch: Křik (expresionismus)



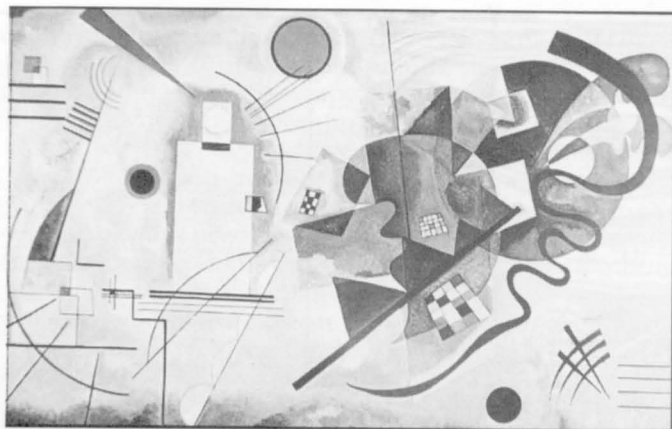
Umberto Boccioni: Jednotné tvary kontinuity v prostoru (futurismus)



Kurt Schwitters: Konstrukce Merz (dadaismus)



Pablo Picasso: Sochařův ateliér (novoklasicismus)



Vasilij Kandinskij: *Žlutá - červená - modrá* (abstraktivismus)



Georges Braque: *Dievka s kytarou* (kubismus)

☐ NEOFOLKLORISMUS

Už od 19. století byl vliv lidové kultury velice silný, avšak její bezprostřednost, dravost a vitalita prožívají na začátku 20. století pravou renesanci. V mnohém se folklórní tendence stýkají s expresionistickými, avšak podstata folklórem ovlivněného uměleckého výrazu neplynula z psychologické analýzy nitra úzkostně trpícího člověka, ale z prudce uvolněné vitality znovuobjeveného člověka s jeho bezprostředností a pudovostí. V tomto světle je také nutno vidět onen všeobecný návrat k pramenům lidového umění a obdiv k umění primitivních národů na začátku století. Touha po autentickém, bezprostředním, nevymlékaném umění vedla mnohé umělce k obdivu a napodobování negerského umění (hlavně masek a rituálních sošek) a ke vzniku spontánního výtvarného proudu fauvismu (Les fauves - divoké šelmy), jak ho reprezentují obrazy Vlaminckovy, Derainovy, Matissovy či Dufyho. Jemná kultivovanost zde ustupuje intenzitě výrazu - údernost a vášeň jsou hlavními požadavky.

Tento nově pojatý rousseauovský "návrat k přírodě" se pochopitelně promítl i do oblasti hudební - období "barbarského primitivismu" a bytostného folklorismu je způsobem řešení duchovní krize. Hudební řeč neofolklorismu je jednodušší, smyslově působivější i srozumitelnější než psychologicky i kompozičně komplikovaná hudba vídeňského expresionismu. Mohutný výraz je dosahován zdůrazněnou, až křiklavou barvou, ostrým, často orgiastickým rytmem a zřetelně konturovanou a poměrně drsnou neperiodickou melodickou linií, často rapsodického charakteru. Obrát k lidovému umění nemá ovšem ani zdaleka obrozenský charakter, skladatelé usilují o nalezení kontaktů s lidovou hudbou průnikem k samotným základům, k elementárním prvkům melodickým a rytmickým. Je patrný odklon od systému dur-moll k modům (starým či exotickým stupnicím) a příklon k výrazným a často proměnným rytmům modelově odvozených z lidových tanců. Vycházejí ve své tvorbě ze stejných základů jako lidový tvůrce - tedy nenapodobují, ale vyrůstají ze stejných kořenů, a proto je např. Bartókova tvorba tak bytostně maďarská, Janáčková tvorba tak bytostně česká a přitom zcela originální a má vrcholnou uměleckou úroveň. Pro oba skladatele je typická podivuhodná syntéza folklórního odkazu s nejprogresivnějšími výboji evropské hudby. Samozřejmě, že nemůžeme jmenovat v tomto směru jen Janáčka a Bartóka, u nichž je zmíněný postoj k lidové hudbě nejevidentnější, silné vlivy tohoto plodného "folklorismu" nalezneme také u Stravinského, Orffa, Fally, Enesca, Williamse, Kodályho, Szymanowského i u jiných skladatelů. Folklór jejich hudbě přidává nejen na výrazové spontaneitě, ale posiluje namnoze její národnostní i osobní identitu. V jistém smyslu přebírá folklorismus i funkci politickou, je symbolem odklonu od německo-rakouské tradice.

□ CIVILIZAČNÍ TENDENCE (3)

Mnohost a protikladnost jednotlivých proudů tříští historický výklad do mnoha atomizovaných celků, jejichž jediným společným rysem je ostře a jednoznačně formulovaný vztah k civilizovanému světu, ať už ve smyslu kladném či záporném. Civilizační tendence jsou tedy především svázány s moderním způsobem života velkoměstského člověka. **Futurismus** vycházející z vize umění budoucnosti (futurum - budoucnost) spojoval své umělecké ideály s technickou, strojovou civilizací světa. Jeho hlavními reprezentanty jsou především italská futuristická skupina Marinetti, Boccioni, Ballo, Severini, Russolo aj. Rozhodující je zde simultánnost a polyfoničnost dějů, zachycení prudce rytmizovaného průběhu času, neustálý, prudký pohyb směřující k dějům budoucím. Futuristické tendence pronikly i do ostatních umění. V poesii se projevuje ostře rytmizovaným, telegrafickým stylem s patřičnými civilizačními a bojovými náměty, v hudbě navození nového zvukového prostředí moderního světa. **Dadaismus**, využívající prvků náhody, vznikl v letech první světové války v intelektuálním emigrantském prostředí v neutrálním Švýcarsku a těsně po válce pronikl do Německa, Francie i do Ameriky a chtěl být hnutím v zásadě protiuměleckým. Ve zhnusení válkou i dobou poválečnou odmítal vše posvátné, závazné a tvářící se jako humanistické. Nenáviděl slova jako LIDSKOST, UMĚNÍ, VZNEŠENOST, CIT, TECHNIKA, CIVILIZACE, která pro něj znamenala pokryteckou bezobsažnost. Zkarněné pojmy a významy ztratily právo na život, a proto musí být znevaženy a rozbity. Právo na život má jen život sám - AKCE. Tato aktivita, projevující se destrukcí, skandály, převrácením hodnot, je vlastním smyslem a cílem dada (Tristan Tzara, Hugo Ball, Hans Arp, R. Hülsenbeck, K. Schwitters, M. Duchamp, J. H. Heartfield, R. Hausmann aj.). Je ovšem nutno říci, že smysl vidět v nesmyslnosti a cíl v bezcíllosti je poněkud bezvýhodné. Po sedmileté (1916-1923) erupční sopečné činnosti se dada jako hnutí sice vyčerpalo, ale stalo se živou inspirací i dalším generacím. Lze také říci, že silný proud **surrealistický** převzal v jistém smyslu prapor dadaistů, zvláště svým proklamováním absolutní individuální svobody ducha, svou snahou zpřevracet vztahy a hodnoty věcí, svým pojetím umění jako hry s prvky náhody, svou aktivizací lidské osobnosti. Surrealismus inspirovaný Freudovou psychoanalýzou je zároveň návratem k psychologizaci umění svým psychickým automatismem, zkoumáním a promítáním podvědomí do uměleckého díla (A. Breton, M. Ernst, J. Miró, Y. Tanguy, S. Dali aj.).

Žádný umělec nemůže vykročit ven z rámce historického společenství, z okruhu myšlenkových proudů, jež ho v životě obklopují, a proto jsou i jeho výtvoři tímto myšlenkovým prouděním napojeny nebo ovlivněny. Je jen logické, najdeme-li ideová východiska i tvárné postupy známé z futurismu, dadaismu i surrealismu zcela zřetelně i v hudbě. A není zde

třeba vůbec násilného a mechanického srovnávání. Některé principy, jak jsme je poznali ve výtvarné oblasti, vystupují shodně a názorně i z tehdejší hudby Varéseho, Satieho, Stravinského, Pařížské šestky apod. Už v roce 1906 Ferruccio Busoni ve své knížce Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (Návrh nové estetiky hudebního umění) považuje dur-mollovy skladebný systém za vyčerpaný a vyzývá k využití nekonečných, ale ještě skrytých možností hudby. Mechanismus dvanácti půltónů v oktávě není podle něho nutný, je to jen zvyk, konvence. Stejně dobře je možno využít rozdělení celého tónu na tři části (třetinotóny) a půltónovým posunem dvou paralelních řad může vzniknout šestinotónová řada. (Z těchto podnětů pak vycházel Alois Hába při svých čtvrttónových, šestinotónových skladbách.) Je vůbec možno vyjít svobodně z jakékoliv tónové a zvukové koncepce. Cahillův dynamophon s neomezenými možnostmi, s možností dokonale ovládaného glissanda se mu jeví jako nástroj budoucnosti (a také je předchůdcem všech elektronických nástrojů), který pomůže zatlačit do pozadí starý orchestrální instrumentář. Busoniho snaha využít technických vymožeností v hudbě je vlastně předjímku veškeré technické hudby.

Vysloveně futuristické snahy reprezentuje **bruitismus**, využívající zvuků netónového charakteru. Historicky tu stojí v popředí futurista Ligia RUSSOLO se svým manifestem z roku 1913, v němž položil teoretické základy šumové a hlukové hudby. Rozlišuje šest "instrumentálních" skupin hluků, které mají být produkovány užitkovými stroji z neuměleckých oblastí i zvukovými stroji zvláště k tomu účelu zhotovenými. V souhlase s manifestem, v souhlase s futuristickými tendencemi, které chtějí zachytit prudký a tvrdý rytmus civilizovaného, technického světa, předvádí v roce 1914 Čtyři kusy pro 19 hřmotičích nástrojů. Jednotlivé kusy nesou názvy jako Probuzení světa, Shromáždění letadel a automobilů, Jídlo na terase kasina a Přepadení v oáze. Autor chce jimi dokázat, že je "větším požitkem poslouchat ideální kombinace zvuků pouliční dráhy, výbušných motorů, automobilů, činnorodých mas, než opěťované slyšení např. Eroicy nebo Pastorální ...". Měla to být hudba budoucnosti i pro člověka budoucnosti. Výsledný dojem z této Russolovy skladby byl jistě šokující a byl pravděpodobně mimo hranice dojmu z kvalitního uměleckého díla. V této souvislosti můžeme připomenout tehdejší pokusy (1912) Henryho COWELLA, který při hře na klavír úderem dlaně, pěstí, lokte vytvářel harmonicky nedefinovatelné tónové hrozny - tone clusters - náležející také do sféry spíše zvukově hlukového než tónového charakteru. Tyto výrazné rytmizované tónové shluky, vyvolávající pocit tvrdých kovových úderů, byly pak využívány v klavírní i orchestrální stylizaci celou řadou dalších skladatelů. Cowellovo ověšování klavírních strun různými předměty vedlo až ke Čagěvovi preparovanému klavíru.

Jsou-li Russolovy a Cowellovy pokusy víceméně jen inspirativními experimenty, je vystoupení amerikanizovaného Francouze Edgara

VARÉSEHO skutečným tvůrčím činem. Varése žil do roku 1915 v Evropě, kde získal nejen důkladné profesionální vzdělání a kde se také seznámil s novými snahami italských a francouzských futuristů. V jeho amerických skladbách 20. a 30. let můžeme proto vidět přímou návaznost na evropský futurismus. Chtěl vytvořit hudbu pro nový typ nástrojů, která by odpovídala rytmu doby, jejímu technickému duchu (proto také ony symbolické technické názvy jeho skladeb). Byl si vědom potřeby dlouhé a úzké spolupráce s techniky, inženýry, aby tohoto cíle bylo aspoň zčásti dosaženo. Byl však v této snaze značně osamocen a tak pracoval s takovým materiálem, který byl dostupný - zacházel s tradičními nástroji naprosto netradičním způsobem a pomáhal si jednoduchými technickými nástroji, sirénami. Obraz moderního světa, s hlučnými velkoměsty a strojovou civilizací, nemůže být podle něho založen na vyčerpaném temperovaném systému, a proto své skladby buduje především na bohatě barevně a rytmicky diferencovaném netónovém zvuku. Znamená to nové uspořádání věcí, přehodnocení dosavadních významů. Nová zvuková kvalita netkví už v líbezné smyslové opojivosti impresivního charakteru, ale v brutálně agresivním zvuku ostře disonantních bloků popírajících často jakoukoliv harmonickou příslušnost, jejichž průraznost je podpořena nezvyklým množstvím bicích nástrojů (Ionizace, Integrály aj.). Ani v Evropě samozřejmě nepřestávaly pokusy s netónovou hudbou, jak o tom svědčí Ballet Mécanique Georges ANTHELA pro klavíry, hřmotivé instrumenty a letecký motor, nebo jak je to patrné z používání nástrojů navazujících na šířeny či na Cahillův dynamophon - theremin, éterofon, trautionum, Martenotovy vlny aj. Tyto nástroje již jsou prehistorií elektronické hudby a byly použity mnoha moderními skladateli (Varése, Honegger, Milhaud, Hindemith, Jolivet, Messiaen aj.). Vliv futuristické technické inspirace pronikl nepozorovatelně do hudební řeči v podobě protiromantického, asentimentálního motorického pohybu i do oblasti námětové (Honegger - Pacific 231, Hindemithova aktovka Novinky dne, Mosolovova Slévárna apod.).

Tato linie tak bezvýhradně spoléhající na budoucnost technického světa a vidící v Technice a Civilizaci nové božstvo, měla však být také napadena a to přímo zevnitř, z lůna tábora. Napřed to byly prvky sebeironie, grotesknosti a později destruktivní negování jakékoliv víry. Nejvýrazněji tu zapůsobily tendence dadaismu svým převrácením hodnot, vřazováním náhodných a nesourodých prvků do jednoho celku, svou nekonformností a pojetím lidské svobody. Třebaže nelze mluvit přímo o dadaismu v hudbě, najdeme jeho silné otisky především v tvorbě Elica SATEHO a Pařížské šestky. Je nutno mluvit o otisku, protože vedle dada-prvků zde existují také vlivy futuristické a připravuje se zde také nástup novoklasicismu. Nejde tedy o nějaké krystalicky čisté hnutí, nýbrž o prezentaci několika principů zároveň. Využití prvků sebeironie, grotesknosti i pouličního folklóru najdeme nejen ve Stravinského

Petruškovi, ale už u Mablera, Strausse aj., ale vlastním programem tvorby se stávají až u Luce Satieho. Tento svérázný a poněkud podivný umělec má větší význam pro další vývoj hudby než se mu všeobecně přisuzuje. Jeho hudebnické vzdělání nebylo zrovna perfektní, profesionálně dokonalé, ale jeho příkazy nespoutaná fantazie a ochota i odvaha vysmát se všem posvátným hodnotám, vydala plody zvláštní groteskní poezie. Jeho technická primitivita působí jako provokativní záměr a vytváří zvláštní prostor jeho groteskním nápadům. Podobně jako dadaisté chce dráždit na tradicích lpícího měšťáka, chce ho zbavit možnosti, aby se dojímal sám nad sebou a ukazuje mu pitvorné zrcadlo. Už názvy svých skladeb Tři skladby ve tvaru hrušky, Předposlední myšlenky, Vysušené zárodky aj. paroduje povznesenou titulomanií doby. Nejvíce pobouřil obecnstvo svým baletem Paráda z roku 1916/17 na námět J. Cocteaua, pozdějšího hlavního mluvčího Pařížské šestky. Satie tu použil vedle normálního orchestru i dvou sirén, psacího stroje a revolveru. Struktura hudby samé není příliš složitá, šokuje spíše záměrnou trivialitou, použitím pouličních popěvek, kavárenských tanečních prvků, vyrůstajících z jeho estetiky "cirku, music-hallu, tržiště a kabaretu", a popíráním dušezpytných hodnot hudby. Satieho hudba chce být každodenní, užitková, nechce ilustrovat děj, chce být s jedním na jevišti ve velmi volném vztahu. Novost tohoto baletu byla zdůrazněna choreografickým groteskním ztvárněním Massinovým a naprosto netradiční, neilustrativní výpravou Piccasovou. G. Apollinaire v programové knižičce Parády píše: "Nový duch se odlišuje od všech předcházejících uměleckých a literárních hnutí překvapením a tím, jaký význam se překvapení připisuje. Není a nemůže být estetismem, je nepřitelem formulí a snobismu. Bojuje za obnovení smyslu pro iniciativu, pro jasné pochopení své doby".

Víceznačnost poválečných tendencí nejlépe dokumentuje Pařížská šestka (A. Honegger, D. Milhaud, G. Auric, Fr. Poulenc, L. Durey, G. Tailleferrová - viz dále), v jejíž tvorbě narážíme, jak už jsme se zmínili, nejen prvky futuristické a dadaistické, ale brzy i silící elementy novoklasické. První skutečně osobitou skladbou nového stylu Pařížské šestky, vycházející z uvedených inspirativních podnětů, byla baletní pantomima Daria MILHAUDA Vůl na střeše z roku 1920. Na původně filmovou hudbu suitového charakteru jihoamerické a americké proveniencie (tango, habanera, ragtime aj.) dodatečně napsal Cocteau působivé, efektní libreto. Příběh se odehrává v barovém prostředí, v němž dochází k absurdním groteskním situacím vysloveně dadaistického charakteru (už název je dadaistický). Milhaudova hudba využívající tanečních prvků hýří nezvyklými melodickými a rytmickými nápady, aniž by se vzdávala programové podstaty. Melodika je lehká, hravá, je často založena na stupnicových chodech a akordických rozkladech. Jedinou komplikací je častý polytónální průběh jednotlivých melodických linií, který se stal pro Milhauda přímo typický. Jazz, který pronikal po válce s prudkou

silou do Evropy, byl nejvíce a nejučinněji využit opět Dariem Milhaudem. Ten poznal černošský jazz bezprostředně za svého pobytu v New Yorku a tuto zkušenost uplatnil vedle drobnějších skladeb v baletu na libreto Blaise Cendrarse Stvoření světa. Nejde pochopitelně o ryzí jazz, nýbrž o jeho využití v symfonické hudbě. Tyto proslulé skladby Milhaudovy jsou snad nejprůzračnější, je nutné si však uvědomit, že současné dobové vlivy se promítly do celé tvorby Šestky a že se objevily zároveň v mnoha inspiračních rovinách - jednou s náznakem futuristické víry v technickou budoucnost světa, jednou oplodněné živelnou silou exotického folklóru, jednou s příchutí dada-humoru, jindy zase s vlivem surrealisticky čisté hry a vůle podvědomí. Nelze však všechny skladby beze zbytku zařadit do přísně vymezených skupin, protože dochází k vzájemnému prorůstání a prostupování. Stačí se jen velice zhruba podívat na tvorbu jednotlivých skladatelů. Darius Milhaud, vedle zmíněných skladeb Vůl na střeše a Stvoření světa, píše kuriozní písňové cykly Hospodářské stroje na slova katalogu zemědělských strojů a Katalog květin, které se velice obratně pohybují na hranici dada-žertu. Dále klavírní taneční suitu Soudades de Brazil, drobné klavírní skladby ovlivněné jazzem, operetu beze slov Modrý vlak, operu Ubohý námořník a spoustu komorní hudby. Arthur HONEGGER komponuje futuristický Pacific 231 (idea rytmu a rychlosti), Rugby, jazzovými prvky ovlivněné Concertino pro klavír a orchestr a Koncert pro violoncello a orchestr. Francis POULENC píše skladby většinou novoklasického charakteru, ale i on komponuje už v roce 1917 Černošskou rapsodii a později balet s moderními tanečními prvky Les Biches (Laně). Georges AURIC svou scénickou a filmovou hudbou zůstal programů všední, každodenní hudby věren po celý svůj život.

Na závěr je třeba zdůraznit, že umělecká hnutí, o nichž jsme hovořili, nebyla izolována jen na Paříž, ale jejich ohlasy a vlivy najdeme i v jiných zemích. Proto vzniká Lindbergův let a Žebrácká opera Kurta Weilla, Noční let Luigi Dallapiccoly, bizardní aktovka Nusch-Nuschi, groteskní opery Novinky dne, Tam a zpět, Klavírní suite 1922 (s Ragtimem) Paula Hindemitha, komická opera Skok přes stín, operní groteska s trivialitami taneční hudby Jonny vyhrává Ernsta Křenka aj. Prvky hudebního futurismu, dadaismu, surrealismu pronikají celou Evropou, ovlivňují moderní hudební řeč v samých základech, neboť pronikají postupem doby přímo do jejich strukturálních vazeb. Slavná doba skandálů skončila sice velice brzy, ale hlubinné otisky všech zmíněných principů zůstávají trvalé a v určitých obdobích znovu pronikají na povrch, jak to např. vidíme i v hudbě nejsoudobější. Tedy zdánlivá extravagantnost a diskontuitivnost se v historickém pohledu jeví jako přirozenost, zákonitost a návaznost.

□ KONSTRUKTIVNÍ LINIE

4

Nelze dost dobře jednoznačně vymezit či dokonce od sebe izolovat jednotlivá umělecká hnutí, která jdou často paralelně vedle sebe či se navzájem prostupují. Konstruktivní linii musíme brát v souvislosti s dobovou snahou po vědeckém a racionálním uchopení světa. Jedním z prvních výrazných uměleckých projevů folioto pósitoje je intelektuální kubismus (Picasso, Braque, Gris aj.), který rozrušuje předmětný svět na elementární prvky ploch, úhlů, přímeek, křivek, krychlí a hranolů. Zřídá se světla, atmosféry i prostoru, aby pronikl k základním principům, srozumitelným pouze intelektu (cit vyklízí své dřívější území). Jedním z hlavních protagonistů výtvarného abstraktivismu byl Schönbergův přítel V. Kandinskij, který postupně dochází k názoru, že teprve vyloučením předmětného zpodobení se můžeme dostat k čistě uměleckému vyjádření. Pod vlivem matematickofyzikálních formulí se dostává původně expresionisticky zaměřený umělec do přímých souvislostí (podobně jako Mondrian a Malevič) s tvarově strohým, geometrickým, ale čistým pojetím Bauhausu, který je vlastně již užitou architektonickou praxí, ovlivňující celé moderní stavitelství.

Plak racionalistické doby a jejího směřování ke zcela novému pevnému řádu, se pochopitelně otiskl i v hudební tvorbě. Rozhodujícím důkazovým materiálem tu především bude vývoj 2. vídeňské školy a její směřování ke zcela novému hudebně konstrukčnímu systému - k dodekafonii/ Konstruktivní tendence dospěla, podobně jako v oblasti malířství, ke svému prvnímu vrcholu ve 20. letech. Staletá nadvláda tonality (a před ní staletá vláda církevních modů) nemohla být najednou nahrazena zcela novým systémem. Narušení tonality chromatikou pozdního romantismu a volnou nefunkční akordikou impresionismu vedlo k atonalitě. Jenže toto "bezvládní" v hudbě nebylo ještě řešením, byla to jen důsledná negace tonálního systému a proto volná atonalita mající poněkud anarchický charakter musela být časem pevněji tvarována. Největší nebezpečí byla zažehnána pomocí slova a děje, jak to vidíme na převážné části vokálních atonálních skladeb (písne a drama- ta), avšak v oblasti ryze instrumentální hudby se skladatelé vyrovnali s touto přílišnou volností a beztvárností jen velmi těžce. Koncentrovaná stručnost několikaminutových, či dokonce několikataktových skladeb byla jen nouzovým řešením bez vývojových předpokladů. Zábleskem nové metody je občasné využívání několikátónových serií (3 - 7 tónových), které se liší od motivu jen ryzí intervalovou závislostí. Ve využití přísné posloupnosti tónů je náznak řadových technik, tedy i dvanáctitónové řady. Tento způsob práce najdeme v mnoha skladbách vídeňské školy již od roku 1907. Postupem času se série prodlužovala a strach před opakováním tónů a nebezpečím tonálního pocitu vedl k řadě dvanácti tónů. Nejde ovšem zpočátku ještě o dodekafonii, využití řady



dvanácti tónů je nesystematické a neuvědomělé, je to jen logický důsledek pokusů se sériemi intervalů. Jedním z takových typických případů mimovolného užití dvanáctitónové řady je Webernova píseň na Goethova slova z roku 1917 (Čtyři písně op. 12, čís. 4), kde je jí využito dokonce horizontálně-vertikálním způsobem.

K podobným výsledkům jako tvůrci 2. vídeňské školy došli i jiní skladatelé. Malíř a hudebník ruského původu Jefim GOLYŠEV napsal roku 1914 smyčcový kvartet a roku 1919 orchestrální skladbu Ledová píseň na základě dvanáctitónové řady a Fr. Heinrich KLEIN vydal v roce 1921 dvanáctitónovou skladbu pro čtyřruční klavír „Die Maschine - Eine extonale Selbstsatire“. Nejzajímavější a nejvýraznější osobností vedle skladatelů vídeňské školy byl však Josef Matthias HAUER. Tento podivínský samotář píše od roku 1908 skladby, které je možno považovat za dvanáctitónové. V roce 1920 vydal knihu nazvanou O hudební podstatě (Vom Wesen des Musikalisches), v níž svůj dvanáctitónový skladebný systém teoreticky zdůvodňuje. Dále svou teorii „tropů“, jak nazýval své série, rozpracoval ve spisech Od melosu k bubnu a Nauka o tropech. Jestliže působí Hauerova hudba vysloveně abstraktně a neosobně, je to důsledek jeho ryze konstruktivních snah, neboť hudba je pro něj „ztělesněním absolutní věčnosti melodie“. Nesmí být tedy osobním vyjádřením, konkrétním subjektivním výrazem. Zdá se, že je ještě mnohem blíže ryzí (třebaže poněkud mechanické) tónové abstrakci než sám Schönberg, v němž se vždy ozývá jeho expresionistický původ.

Arnold SCHÖNBERG dal všem těmto snahám nejucelenější metodu, a proto může být jeho dvanáctitónový konpoziční způsob nazván klasickou dodekafonií. Zpětně analyzoval svoje, Bergovy i Webernovy skladby a před očima mu vyrůstal řád, jemuž se nevědomky podřizoval. Tento takřka intuitivně vytvořený řád se stal zákonem. Schönberg korespondoval i s Hauerem, o jehož snahách vytvořit nový systém věděl, ale svůj dvanáctitónový systém vypracoval nezávisle na něm. Schönbergova „metoda kompozice s dvanácti jen navzájem závislými tóny“ znamenala konečné řešení a pevný řád v rámci atonální hudby. Základní pravidlo je velice jednoduché - z dvanácti tónů vytvoří skladatel řadu, v níž nesmí dojít k opakování. S touto řadou pak skladatel pracuje. Podlé slov Antona Weberna „je to prátvar (nemající rytmus, dynamiku, agogiku atd.), který je základem všeho“. Řada sama o sobě ještě hudbou není, je pouze připravena stát se hudbou - je výchozím materiálem. Po vybudování řady nastává vlastní skladatelská práce. Základní řada může být obohacena o další tři formy - račí pohyb, inverzi a inverzi račího pohybu (souhrnu těchto čtyř forem říkáme *quaternion*).

základní řada

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

račí pohyb

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

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

inverze

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

inverze račího pohybu

a) *Z*

b) *Rak*

c) *P Inverze*

d) *RP pohyb - inverze*

Quaternion: a) základní tvar řady (Z), b) rak (R) - vertikální zrcadlový odraz - zpětně notovaný základní tvar, c) převrat (P) základního tvaru - horizontální zrcadlový odraz, d) rak převratu (RP) základního tvaru - zpětně notovaný převrat (z knihy C. Kohoutka: Hudební kompozice)

Další skladebná práce už je závislá na invenci a technice a nemusí být tak zcela rozdílná od kompozičního myšlení minulých dob - mizí jen harmonická funkčnost a tematicko-motivické rozvíjení. Řada, v níž mají všechny tóny stejnou pravomoc (žádný nesmí být zdůrazněn), musí být zachována. Skutečná kompozice s dvanácti tóny není ovšem jen prostým dosazováním do hotového schématu, je to kompozice se vším všudy, vyžaduje fantazii i techniku více než kdy předtím. Arnold Schönberg ve své studii Skladba s dvanácti tóny o tom píše: "Zavedení metody s dvanácti tóny komponování neusnadňuje; naopak ztěžuje je. Modernisticky orientovaní začátečníci se zhusta domnívají, že by ji měli zkusit dříve, než si osvojí nutnou technickou výzbroj. Je to velký omyl. Omezení, které se ukládá skladateli závazkem, že použije ve skladbě jedinou řadu, jsou tak tvrdá, že je lze překonávat pouze fantazií, která obstála již v mnoha dobrodružstvích. Metodou nebude nikomu nic darováno,

ale mnohé vzato". Množství výběru řad je obrovské množství (479 001 600) a každá řada, i když je jen prativarem, může mít určitý charakter daný výběrem intervalů (velké či malé kroky, charakteristické intervaly apod.). Při vytvoření řady, vedle zákazu opakování a zákazu použití chromatické stupnice, se jen doporučuje střídání velkých a malých kroků, vyhnout se rozkladu doškálných akordů (aby nevznikl dojem tóniny) - jinak je skladatel stejně svobodný, nebo chceme-li stejně nesvobodný jako kdy jindy. Přísné respektování řady se pochopitelně projevuje nejen v oblasti horizontální (melodické), ale i v oblasti vertikální (harmonické). Je-li řadou podstatněji determinován melodicko-harmonický průběh skladby, stává se důležitým obohacujícím momentem rytmus, který svou neomezenou různotvárností dává hudebnímu tvaru něčekanou bohatost, k čemuž přispívají i možnosti dynamiky, instrumentace, tvoření tónu atd. Všechny tyto elementy a momenty opřené o volné fantazijní rozvíjení tvoří vlastní prostředky dodekafonické kompoziční práce.

První Schönbergovy skladby komponované dodekafonickou metodou vznikaly ve 20. letech. Důsledně je této techniky použito v Sultě pro klavír op. 25 z roku 1924 a hlavně v následujícím Dechovém kvintetu op. 26. V této době šla snaha o řád a pevnou intervalovou organizaci tak daleko, že Schönbergovo původní sebevýrazové expresionistické východisko na čas úplně ustoupilo nadosobní abstrakci, která v chladné vznešenosti chce popřít jakýkoliv subjektivní výraz. Je to zcela obdobná situace jako v malířství. Není jistě náhodné, že k všeobecnému rozvoji tohoto nadosobního abstraktního stylu došlo ve 20. letech zároveň v malířství a v hudbě. Možná není zcela správné dělat paralely mezi oběma uměními, ale srovnání obrazů Mondrianových, Kandinského, Kupky se skladbami Schönbergovými či Webernovými nás vede k přesvědčení, že základní umělecká východiska jsou si velmi přibuzná. Zájem o techniku, řád a čistý tvar je skutečně ve 20. letech na prvním místě. Po této stránce jsou si dokonce i hlediska tehdejší dodekafonie Schönbergovy a např. novoklasicismu Stravinského velmi blízká (nehledě na rozdílný výchozí materiál). Tomuto poněkud konstruktivnímu a suchému způsobu komponování zůstal Schönberg věren i v několika dalších skladbách, převažovala zde zcela jasně složka intelektuální, neboť nová metoda mu nemohla vejít za krátkou dobu tak do krve, aby s ní mohl volně a bezprostředně pracovat. Aby posílil smyslovou sílu této hudby, vybíral si nejen nezvyklá obsazení, ale používal i zvláštních způsobů hry jednotlivých nástrojů, což se stalo jednou z velkých inspirací následujícím generacím. Později, už vlastně od začátku 30. let, se stal Schönbergův skladebný styl volnější a bezprostřednější, a aniž by se zřikal pevného řádu dodekafonie, nabyl větší svobody i v rámci disciplíny.

Alban BERG se vyrovnal s dodekafonií po svém, vybojoval si větší uměleckou svobodu uvnitř systému a tím mimoděk rozšiřoval prostor i samotné dodekafonii. Vzdoroval-li Alban Berg přílišnému tlaku dode-

kafonické metody a často si ji přizpůsoboval podle okamžité potřeby, stal se Anton WEBERN přímo prototypem ortodoxního dodekafonika, stal se, jak říká B. Schäffer, fanatikem dvanáctitónové disciplíny. Webern dvanáctitónovou metodu integroval zcela do svého skladebného stylu, nebyla mu v žádném směru nepřátelská, ztotožnil se s ní. Ve své době byla tato racionální metoda dost izolovaná, ale po druhé světové válce dosáhla u Webernových pokračovatelů velkého rozvoje. Při hodnocení Webernovy hudby (i hudby jeho pokračovatelů) můžeme dojít k složitému problému hudebního obsahu. Může vzniknout otázka, zda ono obsahové sdělení, které Webern zhustil na nepatrnou plochu, na skupinku několika málo tónů, dostane se ve svém plném významu k vnímateli, zda bude tomuto vypjatému obsahu rozuměno. Může vzniknout zdůvodněná obava, zda tyto zhuštěné obsahy nepřesahují únosnost několikátónových skupinek či dokonce jednotlivých tónů. Vzniká tu obdobná situace jako v abstraktivním malířství u Kandinského, který přisuzoval přílišné obsahové napětí jednotlivým tvárným prvkům (např. drama v setkání horizontály s vertikálou). Chápejme však tyto obavy jako tázání se, jako otevřenou otázku v souvislosti s dosavadními zkušenostmi vnímatele, s jeho úrovní smyslovou a intelektuální.

□ NOVOKLASICKÁ OBNOVA TRADICE (5)

Po období destrukcí a horečnatého hledání vítězí touha po jistotě a pevném tvaru. Podle H. Reada může krizovou situaci umělec řešit skokem do nového a originálního stavu umělecké sensibility či sledovat historický vývoj svého umění a navázat na jeho autentickou tradici. Vede-li prvá možnost k vytvoření zcela nové umělecké řeči (v hudbě např. dodekafonie), je druhá možnost případem **novoklasicismu**. V krizové situaci nachází posilu v syntetických dílech velkých stylů minulosti a jejich pevné hodnotové platnosti a strukturální dokonalosti. Jasná štavebná koncepce a pevná kresebná linie je základním zákonem. Je proto odsouvána do pozadí nejen tvarová neurčitost impresionismu, deformující výrazovost expresionismu, ale také do značné míry surovost futurismu a grotesknost dadaismu. Rád, rytmus, vnitřní klid a čistota linií nesmí být ničím narušována - ani zvenčí, ani zevnitř. Tento očistný návrat proniká uměním 20. a 30. let a je natolik silný a formotvorný, že nemá pouze ráz archaizující epizody. Největší podíl zde mělo výtvarné umění a hudba. Ačkoliv byla tímto hnutím ovlivněna celá řada významných umělců, nejviditelněji je to patrné na dvou největších - Pablo Picassovi a Igoru Stravinském. Picasso, jakoby po revoluční etapě kubismu potřeboval znovu získat jistotu návratem k poněkud popisné realistickému tvarování předmětů bezprostředně smyslově nazíraného vnějšího světa, návratem k čisté liniové kresbě Ingresově a Davidově,

návratem k řeckému stylu malování váz apod. Není to útěk od započatého díla, ani strach před důsledky kubistické destruktivní analýzy, ale nutnost zastavení a inspirace hodnotami staletého vývoje, nutnost obnovit vazbu minulosti s přítomností. A tak tato snaha najít trvalejší hodnoty i sebe sama v pokřiku doby, najít humanistické vyrovnání člověka a světa, se stala silným inspirativním momentem pro vývoj evropského umění.

V hudební oblasti to znamená restauraci tonality, jasné melodické linie tematického charakteru, pevné rytmické pulzace a také novodobou rehabilitaci tradičních forem (symfonických, komorních i jevištních). H. Danuser tvrdí, že historická hodina nastala, když se expresionistická moderna vyčerpala a obrazoborecké avantgardistické hnutí (futurismus, dadaismus) ztratilo svou atraktivitu - tu se obrat ke známým stylovým prostředkům a formám jevil svou posluchačskou přístupností a komunikativností jako záchrana autetické hudby. Hlavním protagonistou tohoto návratu se stává Igor STRAVINSKIJ který přichází s hudebním novoklasicismem ve stejné době jako Picasso s novoklasicismem výtvarným (1919). Po prudkém vpádu folklórního „primitivismu“ vchází na scénu Stravinskij s baletem *Pulcinella*, který je v podstatě přepisem hudby Pergolesiho. Pevný, čistý tvar Pergolesiho hudby se však stal Stravinskému nejen materiálovým modelem k tvorbě baletu, ale i novou inspirací k další tvorbě nesené konstrukčními zřeteli, smyslem pro formu, disciplinu, řád. V dalších skladbách už nebyl Stravinskij tak ponořen do svého modelu, jeho jistota v novém stylu stále narůstá a osobitost autorova stále více vystupuje do popředí. Novoklasický styl Stravinského nelze tedy chápat jen jako využití modelů z hudby předklasické a klasické. Pojem „klasický“ musíme chápat v širším slova smyslu, podobně jako u Picassa. Stravinskij vychází z klasické, tzn. vrcholné, harmonicky vyrovnané podoby všech stylových údobí a využívá modelů od gregoriánského chorálu přes vokální polyfonii až po romantismus. Zbavuje své modely atmosféry doby, objektivizuje je a používá je jako základní materiál při vytváření hudby, jež plně zapadá do kontextu současné hudby.

Novoklasicismus není jen osobním stylem Stravinského 20. - 40. let, nýbrž tvůrčím východiskem celé řady skladatelů v období mezi dvěma válkami. Tento obrat k jasnému, přehlednému a vyrovnanému vyjadřování nacházíme dokonce už v raných skladbách Prokofjevových. Obrat Paula Hindemitha k minulosti byl ještě úplnější a celistvější. Neměl svěžest Prokofjevovu, ani rozmanitost Stravinského, ale byl stylově koncentrovanější. Jeho hlavním modelem se stal barokní styl německý, především Bachův. Specifickým druhem jeho novoklasicismu byl tedy, ač to zní trochu podivně, neobarokismus. Integroval do své hudby především přísný lineární polyfonní styl i všechny hlavní barokní instrumentální formy (passacaglia, toccata, fuga, fantazie, concerto grosso).

Z Pařížské šestky měl k tomuto stylu nejbliže F. Poulenc, který uplatnil novoklasické tendence v celé řadě skladeb - scénických, orchestrálních, koncertantních i komorních.

Nelze vypočítávat všechny skladatele, kteří podnikli ve svých skladbách návraty do minulosti, můžeme říci jen obecně, že velká většina skladatelů byla tímto hnutím více či méně ovlivněna. A najde-li novoklasické prvky u Šostakoviče, Brittena, Dallapiccoly, Prokofjeva, Caselly, Roussela, Francaixe, Orffa, Respighiho a dokonce i u Bartóka, z českých skladatelů u Martinů, Krejčího, Bořkovce a u jiných, není to náhoda, nýbrž doklad síly podnětu odvozeného z historické hudby. Protože novoklasicismus dodal mnohým skladatelům logikou svého řádu novou sílu, obnovil jejich tvůrčí schopnosti, pomáhal jim často najít ztracenou vazbu s minulostí a byl pro ně aspoň dočasným vysvozením z krize uměleckého myšlení a z chaosu doby, můžeme jej plným právem označit za pokus o návrat do autentické tradice hudby.

■ CHARAKTER HUDEBNÍ MLUVY A HUDEBNÍHO ŽIVOTA

Hudba je vždy součástí vyvíjejícího se lidského světa, vždy něco sděluje a znamená, je nositelem významů a hodnot - v minulosti i přítomnosti. I hudba 20. století je syntézou novátorství a tradice; mezi těmito póly neexistuje nesmiřitelný rozpor, ale dialektická jednota („tradice je životnost minulosti ve vědomí současnosti“).

Pojem „moderní hudba“ je poněkud problematický, protože se do něj mohou vnášet různé obsahy. Použijeme-li tohoto pojmu, míníme tím hudbu 20. století s výrazně progresivními prvky ve smyslu historického vývoje. Celková charakteristika hudby 20. století je velmi obtížná, ne-li nemožná. Je vnitřně nesmírně diferencovaná, jak už to průkazně ukázal přehled jednotlivých uměleckých směrů. Na jedné straně je hudební řeč vysoce náročná, takřka jen pro zasvěcence, na straně druhé má vysloveně masový charakter, může být strukturálně vypreparovaná či bezprostředně svázaná s folklórními tradicemi. Probíhají v ní generační boje, sváření i syntéza prvků hudby západní a východní, může být bořitelsky novátorská, tradiční i syntetizující. A vše může zcela oprávněně spadat pod pojem hudba 20. století. Proto i následující pokusy o zachycení jejích charakteristických rysů mohou být jen náznačkové.

Melodika je v zásadě sevřenější, neprobíhá v tak širokých obloucích jako v romantismu, je ostřeji krojená, často lomená, protkaná nezpěvnými kroky. Může být zcela atematická (jak o to usiloval A. Hába), může kroužit kolem hutných tematických jader či může mít ostinatý charakter. Její průběh může být určen jejím tonálním zakotvením, ovlivněn modálním principem, atonálním bezdomovím či preformován

dodekafonickou řadou. Vazba melodie na harmonii není však nutná, melodie může být zcela „osvobozena“ od této závislosti. V současné hudbě totiž dochází k volnému průběhu i několika melodických pásem bez závislosti na jakékoliv harmonické funkčnosti, a to nejen v atonální či dodekafonické hudbě. **Harmonické** principy dur-moll jsou stále více narušovány; už od samého začátku století dochází k používání rozšířené tonality se stálými přesuny vágních tonálních center, k průběhu více tónin současně (bitonalita a polytonalita) až k průběhu atonálnímu. Nelze však říci, že atonalita nahradila od vystoupení Arnolda Schönberga tonalitu, protože většina skladeb vzniklých ve 20. století je v tom nejširším slova smyslu vlastně tonálních. Jisté obohacení ve smyslu horizontálním i vertikálním znamená modalita, odvozená z tzv. archaických či církevních tónin či z nové stavby stupnicové řady. Už od dob Skrjabinových a mladého Schönberga je používáno také kvartové harmonie; vyloučením funkčních vztahů a polaritý konsonance - disonance proměnila nová situace dosavadní představy o harmonickém průběhu hudební skladby. Značný podíl na proměně horizontálního i vertikálního hudebního dění má také použití pentatonické, celotónové, chromatické či dokonce čtvrttónové stupnice. **Rytmická** stránka hudby nabývá ve 20. století zvláštní důležitosti, protože se stává mnohdy hlavním formotvorným prostředkem (např. u Bartóka, Stravinského). Jsou obvyklé změny taktů, přesuny akcentů, což bývá zdůrazněno neobvyklým instrumentářem s množstvím bicích nástrojů. Oplodňující roli sehrály rytmické modely odvozené z folklórních pramenů či z oblasti jazzové. V mnohých skladbách se vyskytují i polyrytmické úseky, dávající skladbě obrovské pulzační napětí. I zde ovšem, podobně jako v melodice, můžeme nalézt protipóly - velmi složité rytmické členění proti pravidelně pulzujícímu ostinatu. Nesmírnou roli v souboré hudbě hraje **dynamika a barva**, které mají často velice kontrastní charakter. Plastické barevné členění nám mnohdy umožní sledovat složitou polyfonní strukturu (např. u Weberna) a mnohdy dokonce zastupuje posloupnost barevných prvků melodický princip (Klangfarbenmelodie). Nástroje jsou využívány nejen v nezvyklých polohách, ale i v dosud neznámých artikulacích, které jsou mnohdy důležitými nositeli dramatické exprese (Bartók, Berg, Webern, Honegger, Janáček aj.). S tím také souvisí **nástrojové obsazení** mnoha skladeb, často diametrálně odlišné od tradičních orchestrálních či komorních těles. Užívá se sice i velkého pozdněromantického orchestru, ale stále více se uplatňují komornější soubory neobvyklého obsazení (každý nástrojový hlas je obsazen jediným hráčem). Vytvářejí se specifické soubory pro každou skladbu zvlášť, s různým kombinováním jednotlivých nástrojů - dochází k zvláštní renesanci komorní hudby. Nově jsou akcentovány dechové a bicí nástroje (Bartók, Stravinskij, Orff aj.). I klavíru je pro jeho rytmickotémbrové možnosti namnoze používáno v perkusivní roli. Jednotlivé nástroje jsou emancipovány a kladou se na ně často veliké technické nároky. (Velkou

historickou inspirativní roli v individualizaci nástrojů sehrál Schönbergův Pierrot lunaire a Stravinského Příběh vojáka). K velkému přehodnocování došlo i v oblasti **formové**. Nemizí sice tradiční formy jako symfonie, koncert, sonáta, kvartet apod., ale stávají se koncentrovanější, sevřenější. Počet vět se omezuje, retardační části se vypouštějí. Jsou obnovovány formy a skladebné postupy barokní, renesanční i předrenesanční a výjimečná není ani inspirace formami a postupy hudby orientální. Velmi často je využíváno suitového principu pro jeho volnost a nezávaznost. Vznikají také formy z hlediska formového schématu naprosto volné - a podřízené jen zvolenému výrazu či ideovému programu (to se projevilo přímo jako nutnost v hudbě atematické). Opera pozbývá tradiční číslový charakter a také její hlavní centra jsou mimo Itálii (např. v Německu, Francii, Čechách, Sovětském svazu aj.). Ve vrcholných projevech je opera nejčastěji sociálněpsychologickým dramatem či filosofickým poselstvím. Jako novum se objevují monodramata, drobné opery, dadaistické hříčky a humoresky, expresionistické grotesky apod. Nové postavení získal také balet, který se stal svébytnou a naprosto rovnocennou formou se zcela autonomní hudbou. Velkou zásluhu na tom měl Ďagilev se svým Ruským baletem, který inspiroval celou řadu moderních skladatelů a zvláště Igora Stravinského, pro něhož se stal balet jednou z hlavních forem (Petruška, Svěcení jara, Orfeus, Apollon musagetes aj.). Balety nového typu psali ovšem i další autoři - Debussy, Ravel, Falla, Prokofjev aj. Velkou roli sehrály také expresivně akcentované oratorium (Honegger), lyrickodramatická kantáta a nově pojatý melodram (Schönberg), kterého se často používá i jako dílčí složky v oratoriu, kantátě aj. Bohatá je také písňová literatura, jež ve své stylové experimentálnosti často počítá s velice různorodým nástrojovým doprovodem (od klavíru přes komorní soubor až po orchestr). **Stylová** hlediska, jak už bylo řečeno na počátku, mohou být velice různá - hudba může mít charakter pozdně romantický, impresionistický, expresionistický, realistický, konstruktivistický, a proto nelze ani rámcově dojít v tomto ohledu k nějakému zobecnění.

Hudební život ve 20. století nabyl nového charakteru; na rozdíl od dřívějších období se hraje v koncertních sálech hudba spíše historická, především klasická a romantická, a hudba současná se mnohdy ocitá na okraji obecného zájmu. To se promítá i do oblasti interpretační, kdy slavní dirigenti, klavíristé, houslisté, zpěváci, ale i komorní soubory a světové orchestry pod tlakem publika provádějí především proslulé skladby minulosti a jen výjimečně díla soudobá. Existují však města (vedle tří hlavních center - Paříže, Vídně a Berlína), instituce, soubory a jedinci, kteří se výrazně věnují současné hudbě. K prvním průkopníkům soudobé hudby patří Hudební dny v Donaueschingenu založené už v roce 1921 (později převzal tuto roli Baden-Baden), kde byla prováděna především komorní moderní hudba (Hindemith, Hába, Křenek aj.).

Velkým inspirátorem zde bylo Amar-Hindemithovo kvarteto. Už o rok později byla založena Mezinárodní společnost pro soudobou hudbu (International Society for Contemporary Music - ISCM), která své festivaly soudobé hudby od roku 1923 pravidelně pořádala v různých hudebních centrech a tak propagovala soudobou hudbu v těch nejširších světových kontextech. Zde docházelo také ke konfrontaci nejrůznějších kompozičních stylů, proudů i ke konfrontaci národní specifičnosti jednotlivých skladeb (např. Ravel, Janáček, Schönberg, Hába, Prokofjev, Stravinskij, Bartók aj.). Významnou roli při propagaci soudobé hudby sehrálo nakladatelství Universal Edition (UE) ve Vídni, které velmi pružně a s citem pro skutečné hodnoty vydalo tiskem celou řadu současných děl. Trochu zvláštní a poněkud výlučnou pozici mělo Sdružení pro soukromé provádění hudby vedené Arnoldem Schönbergem, které bylo jakousi pracovní laboratoří, nikoliv běžnou koncertní institucí (skladby se pro porozumění hrály i vícekrát, netleskalo se po provedení, neměli přístup představitelé tisku atd.). V bývalém Sovětském svazu měla důležitou úlohu Asociace současné hudby. Historicky významnou podnětující roli sehrál také Ruský balet Sergeje Ďačileva, jak už jsme se o tom zmínili, a dále významné operní a baletní scény v Paříži, Bruselu, Berlíně, Praze aj. a také jednotliví průkopníci soudobé hudby z řad publicistů, dirigentů a výkonných umělců (vedle dirigentů E. Kleibera, A. Toscaniniho, L. Stokowského, W. Furtwänglera, P. Sacherova mohli bychom jmenovat klavíristy A. Rubinsteina, R. Serkina, H. Steuermanna, houslisty M. Elmana, J. Heifetze aj.).

Chronologické členění hudebního vývoje první poloviny 20. století je velmi obtížné, protože jednotlivé stylové tendence probíhaly spíše souběžně než posloupně. Celé půlstoletí můžeme rámcově rozdělit na dvě období, kde základní dělicí mezníky tvoří obě světové války - 1. období (zhruba do konce první světové války), v němž zásluhou klíčových osobností byly položeny základy nové hudební řeči; 2. období (do prvních let po druhé světové válce) se vyznačuje širším uplatněním tzv. moderní hudby a pluralitou jejích stylových a směrových projevů.

■ OBDOBÍ PŘELOMU - KOŘENY „MODERNÍ HUDBY“

Zrod moderního hudebního jazyka nebyl pochopitelně jednorázovým aktem. Vůli k radikální změně hudebního vyjádření můžeme nejlépe sledovat na vývoji tvorby velkých autorů přelomu století, autorů tzv. „moderny“ - Debussyho, Strausse, Skrjabinina, Mahlera. Velký znalec moderny H. H. Stuckenschmidt říká, že začátek tvoří tvorba C. Debussyho, kde je už vše naznačeno - změny rytmu a aforistická, těkavá melodika paralyzující pocit průběhu času, akordy vystupující z tonality jako čisté-zvukové fenomény statické působnosti. Zvukový obraz není

nikdy příkrý, vládne měkká promiskuita akordických vztahů, srovnatelná se spolu se vážícími barvami pointilistického obrazu. Vrchol vidíme v Obrazech a Preludiích, kde jsou položeny základy sónického slohu celého 20. století (př. 1).

Protikladem francouzského snového stylu je odvážná agresivita expresionistických oper Richarda Strausse - Salome a Elektry. Wágnerovský chromatický průběh se sice nezříká tonality, ale výrazově se radikalizuje. Autor už pracuje s polyfonní akordikou a polyharmonii, které jsme zvykli přisuzovat až nové hudbě. Tvrdost výrazu podporuje ještě zvukově rozpoutaný velký orchestr. Agresivita hrůzy je však mnohdy u Strausse vyrovnána sladkostí, již pozdější hudba 20. století nezná a které se vyrovná snad jen filmová hudba. Ve výrazové rovině těchto oper můžeme vidět už svět drastické expresivnosti některých děl Schönbergových a Bergových.

Podnětná pro vývoj nové hudby byla také tvorba i umělecká filosofie A. N. Škrjabina, který prodělal obrovskou vnitřní proměnu. Od své 5. klavírní sonáty a 3. symfonie nezadržitelně směřuje k naprosto nové hudební řeči. V jeho nervozní, neklidné a fantazijní tvorbě dochází ke zrušení tradičních hudebních forem a k naprosté emancipaci konsonance a disonance. Idée fixe jeho tvorby se stává šestitónový „mystický“ akord. V okruhu Modrého jezdce byla jeho hudba velice oceňována, ale její mystický charakter a její mesianistická filosofie (spasení skrze umění) nemohly být po revoluci v sovětském Rusku respektovány. Autorova umělecká filosofie byla označována za nemocný výplod buržoasie.

Klíčovou osobností je však Gustav Mahler, jehož dílo nejlépe odráží vývoj od pozdního romantismu k „moderně“. Pozdní tvorba Mahlerova je označována dokonce jako Nová hudba. Krizi neprožila jen symfonická báseň, ale i symfonie v tradičním smyslu slova. Mahlerovy symfonie podle H. Danusera znamenají zvláštní sloučení intimity a monumentality a spojují dva zcela rozdílné druhy - píseň a symfonii. Právě jednoty symfonie a písňového cyklu je dosaženo v Písni o zemi (Lied von der Erde), která tvoří již onu pomyslnou hranici mezi modernou a Novou hudbou. Tematicko-intervalová integrovanost, formová volnost, rozšířená tonalita, prvky montáže, prudké nečekané zvraty a hlavně otevřenost tvaru - to vše je už nový hudební svět. Tyto rysy vrcholí v Deváté symfonii (př. 2) i ve fragmentu Desáté. Disociace prvků, nedokončované a neuzavírané nástupy melodických oblouků, názvukové vsouvání prvků historické či tradiční hudby do autonomního mahlerovského průběhu („jako něco ztraceného, co září ještě z dálky“ - D. Schnebel), stále rozrušovaná a znovu navazovaná souvislost hudebního proudu budící dojem nekonečného otevřeného procesu; je to „hudba distancující se od své vlastní souvislosti“. Hudba jako permanentní proces vznikání a zanikání ze seriálně koncipovaných jader znamená něco zcela nového, což pak rozvíjejí představitelé 2. vídeňské školy. Hudební tvar takto

komponovaný evokuje pocit nesplněné touhy, nejistoty, osamění, který je tak charakteristický nejenom pro autora samotného, ale pro úzkostnou atmosféru začátku 20. století. Mahler se snaží otevřít hudbě minulosti i budoucnosti a „tak ční Mahlerova hudba plná tendencí vpřed, tendencí, které víceméně sahají tak daleko, že se počínají naplňovat teprve dnes“. Do tohoto období budování nového hudebního jazyka bychom měli zařadit i skladby Ravelovy, zvláště jeho zcela moderně cítitelná díla poválečná, novoklasickou (neobarokní) tvorbu M. Regera, znovuobjevovanou vokální a operní hudbu Fr. Schreкера, pozdní operní díla G. Pucciniho a snad i některé skladby E. Elgara, Vaughana Williamse aj.

■ KLÍČOVÉ OSOBNOSTI A TVŮRČÍ SKUPINY

První období hudby 20. století je vnitřně velmi komplikované. Z počátku ještě značně působí tendence pozdního romantismu, secese i impresionismu, kdy je patrný silný vliv Straussův, Mahlerův, Debussyho aj., ale kolem roku 1910 dochází k rozhodujícímu nástupu nové generace, jejíž tvůrčí radikalismus znamená vývojový zvrát. Vznikají modelové novátorské skladby šokující nepřipravené publikum. Tvorba klíčových osobností se samozřejmě vyvíjí i v následujícím období a výrazně zasahuje do hudebně historického kontextu celé poloviny století. Zakladatelské osobnosti moderní hudby bývají někdy označovány jako "klasikové 20. století"; patří mezi ně Schönberg, Berg, Webern, Stravinskij, Bartók, Honegger, Milhaud, Hindemith, Prokofjev aj. Jejich často diametrálně rozdílná a ve své době takřka nesmiřitelná tvůrčí východiska, se nám dnes jeví jako nutná mnohohrstevnost historického vývoje. Dokonce oba tak výrazné protipóly jako Schönberg - Stravinskij vidíme dnes jako přirozené dialektické vývojové napětí, z něhož se rodí umělecký pokrok (podobně jako v protipólu Brahms - Wagner).

II. vídeňská škola, reprezentující především trojici rakouských skladatelů Arnolda Schönberga, Albana Berga a Antona Weberna, má pro vývoj současné hudby rozhodující význam. Vídeň, středisko tradiční hudby, se stává proti všemu očekávání jedním z center moderního umění, a právě expresionistické hnutí je jakousi vzpourou proti nehybné utkvělé tradici. Pokrokové umělecké myšlení takových osobností jako byl skladatel a dirigent Gustav Mahler, spisovatelé P. Altenberg, S. Zweig, K. Kraus, F. Werfel, architekt A. Loos (předchůdce Bauhausu), malíři O. Kokoschka, E. Schiele aj. vytváří příznivé duchovní klima pro vývoj nového umění. Tím spíš, že umělci udržují úzké styky s pokrokovými uměleckými hnutími v Drážďanech, Mnichově a hlavně v Berlíně, který tehdy patří k nejdůležitějším uměleckým střediskům v Evropě (skladatel Busoni, dirigenti Kleiber, Furtwängler, divadelníci Reinhardt,

IV. Adagio

Sehr langsam und noch zurückhaltend **a tempo (Molto adagio)**

Violinen I *v* G-Saite *f* lang gezogen *dim.* *p molto espr.* großer Ton

Violinen II *v* G-Saite *f* lang gezogen *dim.* *p molto espr.*

Bratschen *p molto espr.*

Violoncelli *get.* *p molto espr.*

Kontrabässe *p molto espr.*

stets großer Ton

VI. I *v*

VI. II

Br.

Ve. *get.*

Kb.

f *pp langsam* *pp subito* *morendo*

Fr.

VI. I

VI. II

Br.

Ve. *get.* *f*

Kb. *f*

Gustav Mahler: 9. symfonie - 4. věta (př. 2)

Brecht atd.). Je nutné brát do úvahy také zásadní proměny historickospolečenského vývoje ve střední Evropě, jmenovitě v Rakousku (úzkostné ovzduší před válkou, válečné utrpení, prohraná válka a její důsledky, ekonomická krize a narůstající hrozba fašismu), které se promítají i do vývoje uměleckého a tedy i do tvorby tzv. vídeňské školy.

Zakladatelem, duchovním vůdcem a tvůrčím inspirátorem byl Arnold SCHÖNBERG (1874 Vídeň - 1951 Los Angeles), jeden z nejpřozoruhodnějších, nejodvážnějších a nejopravdovějších uměleckých zjevů této doby. Je skladatelem bytostně expresionistickým, „jeho vztah k umění pramení výlučně z potřeby vyjádřit se“ (Webern). Životní úděl Schönbergův byl velice těžký, a proto jeho úporný zápas za prosazení nových uměleckých ideálů v nechápající, lhostejné společnosti můžeme označit za heroický. Musel se od mládí těžce probíjet životem, hudbu studoval jako autodidakt a aby se uživil, musel zastávat z počátku úřednické povolání. Od roku 1895 se věnoval hudbě - řídil pěvecké spolky a kabaretní orchestry, pořizoval klavírní výtahy, upravoval dobové šlágry, operetní a kabaretní melodie atd. Až do své třicítky nenašel hudebnické místo, které by bylo hodno jeho talentu a umělecké opravdovosti. Teprve od roku 1901, kdy dostal na Straussovou přímluvu stipendium, mohl se věnovat hudbě v jiných souvislostech - zabývat se hudební teorií, vyučovat a komponovat.

Střídavě učil ve Vídni a v Berlíně jako renomovaný hudební teoretik (jeho nejvýznamnějšími žáky a spolubojovníky za nový hudební výraz se stali Alban Berg a Anton Webern). Ve Vídni na něho silně zapůsobil Gustav Mahler, který se stal hlavní inspirací Schönbergova putování za vlastním hudebním jazykem. Uvádění nových skladeb bylo namnoze provázeno skandály. Aby se vyhnul senzacechtivosti publika, založil roku 1918 Sdružení pro soukromé provádění hudby, mající vysloveně pracovní charakter. Koncerty Sdružení měly vysokou interpretační úroveň; soudobá díla zde zaznívala v autentické podobě. Schönbergovo postavení v poválečné době se značně zlepšilo a jeho umělecké názory získávaly značný ohlas. Na začátku 30. let po nástupu nacismu byl Schönberg pro svůj židovský původ ze svého učitelského místa propuštěn a jeho hudba byla prohlášena za „zvrhlou“. Skladatel proto v roce 1933 Německo opustil. Odešel přes Francii do Ameriky, kde působil jako skladatel a profesor hudby na univerzitě. Obchodnické ovzduší Ameriky sice hluboce mravně založenému Schönbergovi nevyhovovalo, bylo však v tehdejších politických poměrech jedinou nadějí. Schönberg se nevrátil do Německa ani po válce; několikrát připravovanou cestu znemožnily zdravotní obtíže. Dokladem, jak silně utrpení člověka Schönberg v té době prožíval, jsou skladby posledního období, zvláště *Ten, který přežil Varšavu*. Když Schönberg v Los Angeles v roce 1951 umíral, nevěděl ještě hudební svět, že odchází jeden z největších hudebních tvůrců doby. Velikost a význam Schönbergova díla byly zplna objeveny až po jeho smrti.

Nejcharakterističtějším rysem Schönbergovy hudby je její výrazová a tvarová novost. Melodika je poměrně drsná, rozeklaná a využívá často velkých nezpěvných intervalů (triton, septima, nona). Její menší přístupnost je také způsobena evolučním průběhem (směřuje stále dopředu) a od roku 1908 atematičností (hudební myšlenky se neopakují a nevracejí). S melodikou souvisí také složitá rytmika, využívající asymetrických a neperiodických modelů. To vše souvisí samozřejmě se snahou po co největší expresivnosti, která je navíc podpořena velmi kontrastní dynamikou, náhlými změnami pohybovými a neobvyklostí nástrojového a vokálního projevu, využívajícího krajních poloh a zvláštních způsobů nástrojové artikulace (*frullato*, *sul ponticello*, *con sordino* aj.). Úzkostnost expresionistických vizí je umocněna i harmonickým bezdomovím, atonálním souzvukovým průběhem bez jakéhokoliv tonálního centra (likvidace těžisek základních tónů a tím i kadence). Skladebná technika je velmi složitá, ponejvíce kontrapunktická a v určitém vývojovém stadiu (20. léta) se vyznačuje důslednou konstruktivností. Tato charakteristika je pochopitelně jen obrysová a neplatí beze zbytku pro každé tvůrčí období.

Schönbergovu tvorbu můžeme rozdělit zhruba na čtyři období: tonální - atonální - dodekafonické a pozdní (americké). **V prvním** (tonálním) období vychází z německého pozdního romantismu. Ze známějších raných skladeb sem můžeme zařadit smyčcový sextet *Zjasněná noc* (1899), *Smyčcový kvartet č. 1 d moll* (1905), symfonickou báseň *Pelleas a Melisanda* (1903) a kantátu *Písně z Gurre* (1900-1911). V *Komorní symfonii č. 1* (1906, premiéra roku 1907 vyvolala skandál) a ve *Smyčcovém kvartetu č. 2* se sopránovým sólem (1908) dospívá Schönberg už k hledání nového zvuku i nových harmonických a stavebních zákonitostí.

Druhé (atonální) období začíná kolem roku 1908. Schönbergovi se dosavadní výrazové prostředky zdají vyčerpány, a proto hledá prostředky nové, adekvátní době, v níž žije. Rodí se nový princip - atonální a atematický, který z počátku plně vyhovuje úzkostným, psychologickým expresivním námětům. Patří sem především *Písně visutých zahrad*, dvě malá monodramata *Očekávání* a *Šťastná ruka* a také námětově poněkud mystický, ale hudebně velmi novátorský melodram *Pierrot lunaire* (Náměsíčný pierot) z roku 1912 se svým pověstným *sprechgesangem* (polomluveným a polozpívaným vokálním projevem) a zcela novým komorním obsazením (flétna střídavě s pikolou, klarinet střídavě s basklarinetem, housle, viola, violoncello, klavír) (př.3). Z instrumentální hudby je to *Pět orchestrálních kusů* a *Šest malých klavírních kusů*. Skladby jsou stručné, aby je posluchač stačil postihnout jako celek (nemůže se opřít o „tonální paměť“).

Pro třetí období je důležité vytvoření a používání zcela nové skladebné techniky, na níž Schönberg pracoval několik let a jež definitivně vykristalizovala až v roce 1923. Schönberg směřoval k novému kompozičnímu ideálu s obrovskou vůlí: dokud neměl tento systém dokonale



Igor Stravinskij



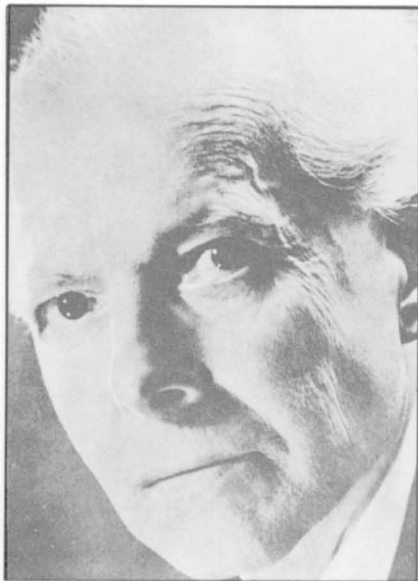
Arnold Schönberg



Alban Berg



Anton Webern



Béla Bartók



Paul Hindemith



Arthur Honegger



Sergej Prokofjev

Mäßige ♩ (ca 60)

Klarinet
in A

Recitace
(Mluvený
zpěv)

Klavír

Pi-er-rot! mein Lachen hab ich ver -

lernt! Das Bild des Glan zes zer -

p *pp* *p* *pizz. 9* *pp* *ppp*

Ad.

Arnold Schönberg: Pierrot lunaire (př. 3)

15 $\text{♩} = 90$ 16 $\text{♩} = 100$

Nar. member only the gran - di-ose mo - ment when they

sempre molto stacc.

Va div. *sempre molto stacc.* *f*

Vcl. *sempre molto stacc.* *f* a 8

Cbs. *sempre molto stacc.* SOLI *col legno battuto*

17

Nar. all started to sing, as

Va div. *g g* *g g*

Vcl. *salt.* *g* *g*

Cbs. *salt. g* *g*

Arnold Schönberg: Ten, který přežil Varšavu (př. 4)

propracovaný, pro veřejnost se odmítl. Poznal, že atonalita má omezené možnosti, pociťoval nedostatek řádu, konstrukční jistoty. Nový skladební princip nazval „kompoziční metoda s dvanácti jen na sebe vzájemně se vztahujícími tóny“. Dnes se pro ni běžně užívá stručných označení dvanáctitónová hudba nebo li dodekafonie. Znamená naprosto novou hudební zákonitost. Melodicko-harmonická kadence je tu nahrazena modelem řady dvanácti tónů, který je obměňován v zásadě kontrapunktickými metodami (inverze, rak, inverze raku apod.), při čemž se každý tón může opakovat teprve tehdy, až je celá řada vyčerpána. Není to návrat k tradiční tématičnosti, neboť řada sama je jen konstrukční základ sledu tónů. Vnímatel už nemá být především poután velkou plochou souvisle plynoucí melodie, která byla dosud hlavním nositelem výrazu, ale napětím souhry nepravidelných elementárních částic souzvukových a tónových. Prvními díly, v nichž skladatel realizuje svůj nový princip, jsou *Pět klavírních skladeb* op. 23, *Serenáda* op. 24 a *Suita pro klavír* op. 25. Zralými a důslednými díly v tomto ohledu jsou *Dechový kvintet* op. 26 a *Smyčcový kvartet* č. 3. V těchto partiturách převládají konstruktivní tendence, teprve *Variace pro orchestr*, jednoaktová opera *Ze den na den* a obrovitý operní fragment hlubokého filosofického dosahu *Mojžíš* a *Aron* jsou dokladem skladěbné uvolněnosti a bezprostřednosti, hudba znovu nabývá typickou expresivitu.

Po odchodu z Německa odstoupil Schönberg od důsledně dodekafonní práce. V pozdním období v Americe napsal mimo jiné *Koncert pro housle a orchestr*, *Koncert pro klavír a orchestr*, *Smyčcový kvartet* č. 4, *Komorní symfonii* č. 2, kantátu *Óda na Napoleona* (jako symbolickou kritiku Hitlera) a posléze ořesnou kantátu *Ten, který přežil Varšavu* - z roku 1947 na autorův vlastní text, napsaný podle vyprávění člověka, který přežil porážku povstání ve varšavském ghettu - (př. 4), *Žalm 130*, *De profundis* a *Moderní žalm* op. 50.

Ve vrcholných pracích dosáhl Schönberg takového stupně přirozenosti a uvolněnosti vyjádření, že se mohl vrátit sám k sobě, k svému expresionistickému východisku. Vrátil se k němu tím spíše, že spolupracoval jako Žid všechny krutosti nacismu a že viděl (třeba jen na dálku) bestialitu II. světové války. Na příkladu jeho nejproslulejší skladby *Ten, který přežil Varšavu* jsme svědky toho, že Schönberg nehradil sám sebe, ani umění, které nabývá smyslu jen svou společenskou účinností, svým společenským posláním. Vlastní přístup ke skladbě nebyl tedy u Schönberga nikdy jednostranně intelektuální, jak by se dalo soudit z racionálního dvanáctitónového systému, nýbrž chtěl být vždy plně emocionální, chtěl se plně sdělit. Jeho nároky na poslání skladatele jsou veliké, skladatel je podle něj básníkem i filosofem. Proto se ho tragické ořesy světa bytostně dotýkají a hovoří-li "o svých vlastních problémech, hovoří tím zároveň o problémech lidstva".

Oba nejvýznamnější Schönbergovi žáci a přátelé Alban Berg a Anton Webern vycházejí z obdobných tvůrčích hledisek jako jejich učitel.

Nicméně rozdílné psychologické ustrojení obou osobností vedlo k jasné znatelným rozdílům hudebního výrazu - k vypjatě emocionálnímu lyrickodramatickému sluhu Bergovu a k výrazově abstraktnějšímu, konstruktivně racionálnímu sluhu Weberovu.

Alban BERG (1885-1935) pocházel ze zámožných poměrů a mohl se věnovat téměř výhradně hudbě (kromě dvouleté působnosti v úřednické místě). Idolem jeho mládí byl Mahler a později Schönberg, který byl v letech 1904-1910 jeho učitelem. Pak se cele věnoval kompoziční práci, organizaci hudebního života a soukromému vyučování. Žil střídavě ve Vídni, štyrských či korutanských Alpách, kde chtěl v klidu přírody upevnit své chatrné zdraví. Po válce dokončil své nejvýznamnější dílo, operu *Vojcek*, která mu přinesla světový úspěch a také naprostou nezávislost. Silně jím otrásl rok 1933, Schönbergův nucený odchod a vůbec nové poměry v Rakousku. Umírá na otravu krve v roce 1935 (ve stáří 50 let jako Gustav Mahler), těsně po dokončení *Houslového koncertu*.

Bergův umělecký vývoj je s vývojem Schönbergovým takřka paralelní. Jeho hudební výraz je však měkčí, lyričtější a má silnější vazby k tradici, což se projevilo i ve způsobu přijetí dodekafonického systému. Alban Berg si vybojoval větší uměleckou svobodu uvnitř systému od samého začátku a tím rozšiřoval prostor pro uplatnění dodekafonie. Přenášením tradičních prvků do nové skladebné metody (tematická práce, citace, lokální využití tonality) a melodizováním řady narušoval těsná pouta systému. Zcela zřetelně navazoval na předchozí vývoj německé hudby. To mu také zajistilo u publika větší úspěch a byl proto nejhranějším skladatelem II. vídeňské školy.

Rozsah Bergovy tvorby není příliš velký. Po písničkách přípravného údobí píše roku 1908 své prvé významné dílo *Klavírní sonátu* op. 1. Následují *Čtyři písně*, *Smyčcový kvartet*, *Pět písní s orchestrem* na texty P. Altenberga (jejichž provedení skončilo skandálem se soudní dohrou), *Čtyři kusy pro klarinet a klavír* a *Tři orchestrální skladby*. Všechna tato díla jsou v podstatě tonální, ale jejich tonalita je značně rozšířená a oslabená.

Světového úspěchu dosáhla sociálně kritická opera *Vojcek* (1922), která patří k základním dramatickým dílům 20. století. V jednotlivých částech díla je umně použito hudebních forem (suite, sonátová forma, invence, variace, fuga aj.), ale vlastní smysl strhující, bohatě emocionální hudby směřuje k podtržení dramatického účinku tragického příběhu o ponížovaném člověku. Kritický Büchnerův text a silně expresivní Bergova hudba sice při prvních provedeních podráždily měšťácké publikum (Berlín 1925, Praha 1926), ale zanedlouho prošla opera úspěšně všemi významnými operními scénami světa. Opera *Vojcek* je v zásadě atonální, podobně jako *Komorní koncert pro housle, klavír a 13 dechových nástrojů*, ale již následující *Lyrická suite* z roku 1926 je psána dode-

rall.

cl. *p*

cl. b. *p, ma molto espress.*

fg. I *pp*

fg. II *pp*

c. sord. *p, dolce (pp)*

tr. *c. sord. pp*

cr. *c. sord. p*

III *c. sord. p*

IV *c. sord. p*

tmp. *p*

vno solo *pp, ma espress. (div.)* *rall.* *morendo*

vle *(p)*

cb. *(p)*

Alban Berg: Houslový koncert (př. 5)

kafonickou metodou, stejně jako hudebně neobyčejně bohatá opera *Lulu* (1928-1935) na Wedekindův text a koncertní árie *Vino* pro soprán a orchestr. Vedle Vojcka patří k nejlepším a nejhranějším dílům Albana Berga *Koncert pro housle a orchestr* (1935), který autor zkomponoval na poměť předčasně zemřelé Manon Gropius, osmnáctileté dcery Almy Mahlerové (př. 5). „Sympatie se smrtí“ naplňuje skladbu nemocného a „na smrt unaveného“ Berga. Dílo je psáno volnou dodekafonií, s výraznými mahlerovskými názvuky a s využitím citací korutanské písně a Bachova chorálu. Tato hudba se (podobně jako u Mozarta) stala hudbou smuteční i pro samotného autora (koncert byl proveden až po Bergově smrti americkým houslistou L. Krasnerem).

Anton WEBERN (1883-1945) se zaměřoval vždy k racionálnímu uchopení hudby. Absolvoval hudební vědu u Quido Adlera disertací o vokální polyfonii H. Isaaca a až během studií se stal žákem Arnolda Schönberga (1904-1908). Pak působil jako symfonický a operní dirigent v různých rakouských městech, jako dirigent Vídeňského dělnického spolku a posléze jako dirigent Sdružení pro soukromé provádění hudby. Jako znalec nové hudby byl Webern povolán do rakouského rozhlasu, ale po nástupu fašismu žil v nuzných poměrech, protože pro své nekompromisní občanské a umělecké postoje byl z veřejného života vyloučen. Jeho hudba byla pro nový režim nežádoucí a Webern jako umělec zůstal naprosto osamocen. Zemřel za podivných okolností v září 1945, kdy ho zasáhla náhodná kulka amerického vojáka.

Webernova hudba má blíže k reflexím osamělého jedince než k vypjaté, dramatické expresi. Vyznačuje se emociální zhuštěností a aforistickou stručností. Chce vyjádřit několika tóny takové sdělení, k němuž bylo třeba dříve celé velké plochy. Třebaže vychází z Schönberga, je jeho styl naprosto osobitý. Přebírá od Schönberga jen vnitřní organizaci skladby, je inspirován jeho zvukově barevnými novotami (využívá nezvyklých poloh nástrojů, jemných odstínů v tvorbě tónů, ténbrové deformace tónů) a je důsledným stoupencem svého učitele v hledání nových cest a nového výrazu. Je však mnohem stručnější, tékavější, tišší (Webernova „hudba tichá“) než jeho učitel. Reakce na romantickou mnohomluvnost se projevila i v neobyčejné krátkosti skladeb (ve zralých dílech nikde nepřekračuje délku 10 minut a tak v podstatě celá Webernova tvorba je nahrána na 4 dlouhohrajících deskách). Vzдорoval-li Berg přílišnému tlaku dodekafonické metody a přizpůsoboval si ji podle výrazových potřeb, stal se Webern přímo prototypem ortodoxního dodekafonika, stal se „fanatikem dodekafonické disciplíny“. Dokonce rozšířil obdobnou vázanost zčásti i na dynamiku a barvu (zárodek serialismu). V posledním tvůrčím období zaměřil Webern svůj zájem na důsledný konstrukční systém. Melodická struktura je rozdrobena do miniaturních částic a plošek (až po jednotlivé tóny - punktualismus) a její strukturální souvislosti jsou pro nevyškolené ucho těžko postřehnutelné. Obtížná

významová dešifrace některých Webernových skladeb nás ovšem nesmí vést k odmítnutí, protože jemně diferencovaná nekonvenční zvukovost a výrazová křehkost Webernových struktur má své originální kouzlo. A navíc se jeho pečlivá strukturální propracovanost stala inspirací důležitému proudu poválečné avantgardy.

Většina z 31 Webernových skladeb je napsána pro komorní soubory nezvyklého obsazení. Z prvního období patří k nejznámějším skladbám *5 vět pro smyčcové kvarteto op. 5 (1909)*, *4 kusy pro housle a klavír op. 6*, *6 bagatel pro smyčcové kvarteto op. 9* a *5 orchestrálních kusů op. 10*. Následující období je věnováno vokální tvorbě. Díla se hrají méně, protože jsou pěvecky neobvykle obtížná - např. *4 písně pro zpěv a více nástrojů*, *5 duchovních písní pro vyšší hlas a některé nástroje*, *5 kánonů na latinské texty pro vysoký soprán, housle, klarinet a basklarinet atd.* Poslední období přísné dodekafonie je věnováno komorní instrumentální tvorbě a komorním kantátám. Zvláštní postavení má *Smyčcové trio op. 20*, komorní *Symfonie op. 27*, kontrapunkticky perfektní *Koncert pro 9 nástrojů op. 24*, kantáta *Das Augenlicht* pro snižený sbor a orchestr op. 26, působivý *Smyčcový kvartet op. 28* (př. 6) a poslední Webernova skladba *Komorní kantáta č. 2 op. 31*.

Vliv II. vídeňské školy je sice nejvýraznější až po druhé světové válce, ale nebylo by správné, kdybychom nepřipomenu, že už v meziválečném období se jistým způsobem vyrovnali s atonální a dodekafonickou hudbou vedle přímých Schönbergových a Bergových žáků (N. Skalkotas, E. Wellesz, H. Eisler, J. Rufer, H. E. Apostel, W. Zillig aj.) i skladatelé jako např. Luigi Dallapiccola, Ernst Křenek či Alois Hába.

Dalším světovým hudebním centrem a střediskem avantgardních uměleckých tendencí byla **Paříž**. Už na začátku století měla přes dva miliony obyvatel a žila horečným společenským životem. Udávala tón v životním stylu, v módě i umění. Stala se přímo laboratoří světového avantgardního uměleckého dění - žili tu a vzájemně na sebe působili umělci různých národností. Už jen doznívá vybroušené a kultivované umění symbolismu a impresionismu a začínají se objevovat silně disonantní tóny rozvrtnických a nekonformních uměleckých proudů jako je agresivní fauvismus, intelektualistický kubismus a provokativní dadaismus a surrealismus. Nové proudy jsou obviňovány z toho, že zkreslují skutečnost, popírají krásu a hlásají nemorálnost, ale bořitelé starých norem mají své zanícené obhájce v básnících jako je Apollinaire, Cendrars, Cocteau a jsou velmi podpořeny snahami hudebníků jako jsou E. Satie a členové Pařížské šestky. A navíc Paříž není jenom francouzským městem, ale Mekkou světového umění. Žijí tu a působí američtí spisovatelé a studují američtí skladatelé, přední španělští malíři a hudebníci, světovou revoluci v oblasti tance tu vyvolal S. Dağilev, svá vrcholná díla tu tvoří Němec Hans Arp, Rus M. Chagall, Rumuní Brancusi, Tzara a Enescu, Češi Kupka a Šíma atd. a tak není divu, že

nejvýznamnější výtvarnickou osobností se stal Španěl Pablo Picasso a v hudbě rozhodující vliv sehrál Rus Igor Stravinskij.

Igor STRAVINSKIJ (1882 Oranienbaum - 1971 New York) je vedle Schönberga druhou největší inspirativní osobností hudby 20. století. Životní osudy Stravinského jsou ve srovnání se Schönbergovými poměrně šťastné. Narodil se v rodině petrohradského operního pěvce a dostalo se mu dobrého všeobecného i hudebního vzdělání (byl žákem Rimského-Korsakova). Jeho skladby pronikly brzy na veřejnost a už roku 1910 se proslavil Plátem Ohnivákem v Paříži. Toto město se mu stalo na dlouhou dobu domovem (přijal francouzské občanství) a sblížil se tu s nejvýznamnějšími umělci všech oblastí (Dagilev, Picasso, Matisse, Cocteau, Gide, Debussy, Ravel, Satie atd.). Jeho dílo bylo stále v popředí zájmu a neustoupilo do pozadí ani ve válčném období, kdy skladatel odešel do Ameriky (později přijal americké státní občanství). Působil zde jako skladatel, pianista a dirigent svých děl. Americké období je také dobou velkých cest po celém světě. V roce 1962 navštívil také svou rodnou zemi (po 45 letech) a byl zde přijat s největšími poctami. Poslední léta svého života prožil skladatel v Evropě, protože ho Amerika stále méně uspokojovala. Podle vlastního přání byl skladatel pohřben v Benátkách!

Stravinskij byl zároveň protipólem i soupeřníkem Schönbergovým. Oba tvůrci věnovali svůj život bez zbytku hudbě, nenáviděli povrchní improvizaci a byli nesmírně poctiví a přísní ve své kompoziční práci. Stravinskij je však méně expresivní, je věcnější a má vybroušený smysl pro intelektuální vtip a ironický odstup. Není na svých skladbách tak bezprostředně psychologicky účasten (dává důraz na řemeslnou stránku). Neusiluje tak bezohledně jako Schönberg o zrušení tradic, ale naopak se obrací k minulosti, pokouší se o její znovunastolení v rámci současnosti, je především průkopníkem novoklasicismu. Ve většině své tvorby neopouští tonalitu, třebaže se nevyhýbá např. bitonálním a jiným komplikovaným postupům. Melodika je poměrně periodická, tématická, s častým opakováním modelu. Rytmus představuje u Stravinského často hlavní formotvorný prostředek; je velmi jasný, ostrý a metronomicky přísný (častá ostinata). Nástroje jsou využívány v jasných barvách. Celá kompoziční stavba je budována s klasickou přehledností, převládá homofonní faktura. Na první pohled se může Stravinského vývoj zdát příliš různorodý, proteovský - od ruský folklórně laděného raného údobí, přes dlouhé období novoklasické, syntetické, až k seriálním skladbám poslední etapy. Ale při důkladné analýze jeho díla poznáme, že autorův umělecký vývoj byl naprosto logický a kontinuivní. Usiloval o to, aby jeho skladatelský výraz byl v každém údobí stylově čistý a řemeslně dokonalý.

Ve svých prvních významných pracích, jako byla Symfonie Es dur a Ohňostroj, vychází z Rimského-Korsakova. Ještě v prvním baletu Plák

Ohnivák (1909-1910) tento vliv doznívá, ale už zde působí také vzor francouzského impresionismu, jímž byl Stravinskij po svém příchodu do Paříže silně ovlivňován. Spolupráce s vynikajícím Ruským baletem vedeným S. P. Ďagilevem a sblížení s avantgardními umělci a jejich názory na modernost v umění daly dozrát osobitému stylu Stravinského. V baletu *Petruška* (př. 7) zůstává už z impresionismu jen bohatá zvuková paleta, ale melodika a ostrá, zdůrazněná rytmika směřuje k expresivnímu, slovanskému, folklórem ovlivněnému, stylu. Stravinskij - na rozdíl od Schönberga - se nevyhýbá tzv. tradiční melodii a harmonické tonalitě, pracuje však s nimi zcela nově. Motivická jádra jsou nesena ostrým, někdy i nepravidelným rytmem, který je často podstatným elementem konečného účinku. Působnost je umocněna použitím archaických tónin, kombinací dur - moll nebo polytonalitou. Výraznost stručných melodickorytmických prvků je ještě podpořena nápadnými témbry - nejčastěji čistými barvami dechových nástrojů nebo nelomeným drsným zvukem celé skupiny. K posílení rytmického charakteru i témbrového bohatství svých skladeb využívá velké skupiny bicích nástrojů. Vrcholným dílem tohoto údobí je balet *Svěcení jara* (Obrazy z pohanské Rusi - 1913), kde rytmus a témbry hrají takovou roli, že se stávají základními výrazovými prostředky. K dalším významným skladbám tohoto údobí patří choreografická kantáta *Svatba* (1917) pro sbor, sólisty, čtyři klavíry a bicí, opera *Lišák* (1917) a protiválečná opera-balet *Příběh vojáka* (1918), jež zakončuje toto období. V tomto díle již jsou patrné vlivy invaze moderní taneční hudby a amerického jazzu, které se výrazně projeví ve skladbách *Rag-time* pro jedenáct nástrojů a *Piano Rag-music*. Z méně známých skladeb patří do prvního údobí opera *Slavík*, písňové cykly *Pribautky*, *Kočičí ukolébavky* a jistém smyslu i opera *Mavra* z roku 1922.

Ve 20. letech, v souvislosti s celkově konstruktivněji zaměřeným uměleckým hnutím se obrátil Stravinskij k neoklasicismu. Odvrátil se do značné míry od živelnosti a expresivnosti a položil důraz na čistotu a dokonalost skladebného řemesla. Usiloval o ryzi, ničím mimohudebním nedeterminovanou hudební strukturu ("nic než hudba"). Hudebně se inspiroval jednoduchostí raného klasicismu, hlavně Pergolesim, z něhož vychází v baletu *Pulcinella* (1919), ale i jinými stylovými údobími hudební historie (od renesanční polyfonie až po vrcholný romantismus). Tyto inspirace nejsou nikdy pro Stravinského poutem, je vždy zcela svůj. Do tohoto období můžeme vedle *Pulcinelly* zařadit *Concertino pro smyčcový kvartet*, *Symfonii dechových nástrojů* a *Oktet pro dechové nástroje*, *Koncert pro klavír a dechové nástroje*, balety *Apollon Musagetes* a *Polibek víly*, *Houslový koncert* aj. Vrcholnými skladbami jsou barokizující scénické oratorium *Oidipus rex* (1927) a *Žalmová symfonie* (1930). K dalším patří groteskní *Hra v karty*, *Koncert pro dva klavíry*, *Koncert in Es* pro komorní orchestr. Často se tu objeví

Allegretto (♩. = 60)

Arpe I., II. *mf* *grazioso e poco grottesco*

e Fl. *mf* *sempre poco arpeg.*

Piatti *mf*

Cassa *mf*

C. ingl. *Solo poco pesante* *mf*

Vcl. Cb. e C. Fag. *p. pizz.* *Solo mf*

III

Con moto (♩ = 108)

142

Fl
Ob
Cl. B.
Fag.

Cor.
Timp.

Piano

Arpa

Con moto (♩ = 108)

non div. pizz.

Archi

neopakovatelný ironický hudební humor a vtip nesený lehkou, často intervalovými skoky lomenou melodikou.

Ve válečném období dochází k jakési syntéze a ke snaze o naléhavou sdělnost. Svůj dřívější výrok, že hudba nemůže sdělit ani myšlenku ani cit, jakoby zde skladatel poněkud korigoval. Vznikají vyvrálá syntetická díla jako *Symfonie in C* (1940) *Óda*, *Symfonie o třech větách* (kterou spojuje "s konkrétními dojmy z války")(př. 8). Po válce píše *Komorní koncert in D*, balet *Orfeus*, *Mši pro sbor a deset dechových nástrojů* a poslední skladbu novoklasického údobí, operu *Život prostopášníka* (*The Rake's Progress*, 1951).

V posledním údobí se Stravinskij překvapivě přiklonil k dodekafonii a seriální hudbě, ke které měl v minulosti odmítavý vztah. Poučuje se nejen na Webernovi, ale také na Boulezovi, Stockhausenovi a ostatních představitelích poválečné avantgardy, přehodnocuje tyto podněty však po svém. Komponuje, jak sám říká, "ve svém tonálním systému". Pozdní Stravinského díla mají zvláštní tvrdost a drsnost, která je dána snahou vyslovit jen to nezbytné a podstatné, jak o tom svědčí např. skladby *Septet pro dechové nástroje*, *In memoriam Dylan Thomas*, *Canticum sacrum*, balet *Agon*, *Nářek Jeremiášův*, *Monumentum pro Gesualdo da Venosa*, *Abraham a Izák* (1963-64), opera *Potopa* (1962) a poslední velké dokončené dílo *Requiem canticles* (1965).

Stravinského tvorba má přes všechny stylové peripetie neobyčejnou vnitřní jednotu a třebaže v posledním období ztrácí poněkud na smyslové působnosti, nedá se hovořit o invenčním útlumu a poklesu její citové a myšlenkové síly. Tvorba Igora Stravinského a Arnolda Schönberga tvoří dva základní pilíře moderní hudby.

Velký historický význam má skupina pařížských hudebníků *Les Six*, u nás běžně známá pod označením **Pařížská šestka**. Tímto názvem byli v roce 1919 označeni umělecky sprátení skladatelé, jejichž skladby společně zazněly na jednom večeru - Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Francis Poulenc, Louis Durey a Germaine Tailleferrová. Na umělecké zaměření skupiny působily nové tendence poválečného života: opojení ze znovunabyté svobody a nadšení z prudkého vývoje technické civilizace. Francouzské hudbě prvních poválečných let byla vzdána vážnost německé kultury, která našla svůj pravý výraz v expresionismu. Proto se vyrovnává s komplikovaným postavením lidského individua spíše tragikomedij, groteskou bez onoho severského mysteriózního podtextů. Významnou roli v tvorbě členů Šestky měla i hravost, drobné radosti všedního dne. Brali život jak přicházel. Vítili, co jim přinášel nového a cenného, vysmívali se jeho nepodařeným stránkám. Chtěli, aby jejich hudba odpovídala životnímu stylu doby. Byly jim cizí úniky do vysněných světů či do nitra neporušené přírody. "Dost už obláčeků a vln, pryč s vodními vílami a s vůněmi noci. Hudba se musí vrátit na zem. Mrakodrapy a stroje, železnice a letadla jsou ve

své účelnosti neméně krásné než antické sochy. Hledejme hudbu yšedního dne", říká se v Cocteauově sbírce aforismů Kohout a harlekýn, která se stala manifestačním prohlášením Šestky. Jsou tu zřetelné shody s myšlenkami futuristického manifestu, objevují se tu však názory a snahy, které jsou pro francouzskou hudbu té doby specifické - odpor proti jakékoliv romantice, proti předstírané hlubokomyslnosti, pokus o obnovu typicky francouzské rovnováhy citu a rozumu, snaha vytvářet hudbu vtípnou, duchaplnou a jednoduchou.

Velkým hudebním inspirátorem skupiny byl sice Igor Stravinskij, bezprostředním vzorem prvního období však byl extrémista Eric SATIE (1866-1925) se svou poněkud groteskní estetikou "cirku, music-hallu, tržiště a kavárenských koncertů". Nezvyklými názvy, např. Tři skladby ve tvaru hrušky, Předposlední myšlenky, Tři chabá, pravá preludia pro psa atd., duchaplnou ironií a zároveň provokativní prostotou svých skladeb dával podněty šosáckému obecnstvu ke skandálům. Dráždit měšťáka byl ovšem záměr a tížádost značné části meziválečné avantgardy. Proto i Šestku provázela z počátku záliba v humorných groteskních námětech, jak je to patrné ze společné práce Svatebčané na Eiffelce z roku 1919 nebo Milhaudových baletů Vůl na střeše, Salát a z písňových cyklů Hospodářské stroje, Katalog květin. Druhým společným východiskem byla snaha vyjádřit životní styl doby, jako je to patrné na Honeggerových symfonických větách Pacific 231 a Rugby či na jiných skladbách Šestky. Víceméně náhodně sestavená skupina, vytvořená vlastně tlakem doby, bez hlubokého vnitřního souznění a talentového vyrovnání nemohla mít pochopitelně definitivnější trvání. A tak, podobně jako předtím Mocná hrstka, se rozpadla i Pařížská šestka a její členové se vyvíjeli ve zcela rozdílné skladatelské typy.

Germaine TAILLEFEROVÁ (1892-1983), autorka celé řady scénických a instrumentálních děl a Louis DUREY (1888-1979), který psal především díla vokální, svou tvorbou nijak výrazněji do evropského hudebního vývoje nezasáhli a nemohou být co do významu srovnáváni s ostatními členy skupiny. Georges AURIC (1899-1983) nejplněji vyjadřoval svou tvorbou Cocteauovo heslo o hudbě pro každý den. Jeho tvorba je užitým uměním v tom nejlepší slova smyslu. Koncertní skladby jsou tu v menšině, skladatel se nejlépe uplatnil díky scénickými - balety Malír a jeho model, Phaedra a Cesta světla a hlavně v hudbě filmové (Kráska a zvíře, Moulin Rouge, Počestná děvka, Mzda strachu aj.). Francis POULENC (1899-1963) je znám především jako skladatel novoklasického typu. Upoutává svou typicky francouzskou duchaplností, jasnou melodickou linií a smyslem pro uměřenost, kterou uplatnil v komorní hudbě. K nejcennějším komorním skladbám patří 3 sonáty z posledního období (flétnová, hobojová a klarinetová). K vrcholným vokálním skladbám patří myšlenkově závažná kantáta Lidská tvář a oratorium Šabat Mater. Z koncertů jsou nejznámější

rokokově působící cembalový *Concert champêtre*, vtipný *Koncert pro dva klavíry a orchestr*, provokativní *Koncert pro klavír* a vnitřně kontrastní *Koncert pro varhany*. Skladatel napsal také tři významné práce operní, které patří k vrcholům jeho kompoziční tvorby - jiskřivou operu *Prsy Tiresiovy*, vážnou a poněkud mystickou operu *Dialog karmelitek* a pozoruhodné vášnivé monodrama *Lidský hlas*. Velmi početná jsou Poulencova díla sborová - cykly na duchovní texty, *Šest chansonů* na básně Rainera Maria Rilkeho aj.

Nejvýznamnějšími tvůrci, kteří vyšli z Pařížské šestky jsou Darius Milhaud a Arthur Honegger.

Darius MILHAUD (1892-1974) vystudoval pařížskou konzervatoř (skladbu a dirigování). Za první světové války působil jako francouzský kulturní atašé v Brazílii a později se věnoval výhradně hudbě jako skladatel, dirigent a pedagog. Za války pedagogicky působil na universitě v USA. Po válce střídavě učil ve Francii a v Americe, komponoval a dirigoval své skladby doma i v zahraničí.

Darius Milhaud byl skladatelem neobyčejně plodným. Napsal na 450 skladeb a zasáhl takřka do všech skladebných oblastí. Jeho hudební řeč není příliš složitá, základem je jasná melodická linie podpořena výraznou, často polytonální harmonií. Nelze ho vidět, podobně jako Honeggera, jen očima mušic-hallové estetiky Šestky z 20. let, neboť prodělal velmi osobitý a složitý vývoj. Vedle civilizační poezie působil na něho jihoamerický folklór a původní černošský jazz, ale také antické drama. Proto se hned z počátku skladatelské činnosti vedle kuriózních prací, jako jsou písňové cykly *Hospodářské stroje*, *Katalog květin*, balet *Vůl na střeše*, symfonicko-jazzový balet *Stvoření světa*, objevuje třídílný cyklus *Oresteia* podle Aischyla. Velmi významná se stala jeho tvorba operní, kde vedle populárních "minutových" oper *Únos Evropy*, *Opuštěná Ariadna*, *Osvobozený Theseus* (1927) stojí obrovské opery historické, jako monumentální dvoudílná opera o dvaceti sedmi obrazech *Kryštof Kolumbus* (1930), *Maxmilián a Bolívar*. Výjimečným dílem z doby po druhé světové válce je kantáta na mírové poselství papeže Jana XXIII. *Pacem in terris*. Milhaud napsal i mnoho instrumentálních skladeb - 12 symfonií, 6 miniaturních symfonií (tři až pětiminutové), 5 koncertů pro klavír, 2 koncerty houslové, 2 violové, 2 violoncellové a 1 pro bicí nástroje s orchestrem. Má i sonáty pro různé nástroje a klavírní skladby. Z komorní hudby jsou nejvýznamnějším druhem smyčcové kvartety: má jich 18 a z nich č. 14 a 15 lze hrát i současně jako oktet (př. 9).

Největší osobností byl však Arthur HONEGGER (1892-1955), skladatel neobyčejně hluboký a nepodplatitelný dobovým vkusem. Honegger po absolutoriu střední školy studoval hudbu nejprve na curyšské konzervatoři, ale po roce odjel do Paříže, kde se věnoval hře na housle, dirigování a skladbě. Pak se soustředil ke kompoziční a dirigentské práci a jen příležitostně působil jako komorní hráč. V těžkých dobách druhé

světové války se věnoval hudební kritice a kompoziční pedagogice. Po válce vystoupil rychle do popředí, pořádal koncertní cesty, ale při americkém turné v roce 1947 onemocněl srdeční chorobou, která se mu později stala osudná.

Honegger, původem Švýcar, nemá lehkost svých kolegů, rodilých Francouzů, ale předčí je myšlenkovou soustředěností a výrazností. I on byl z počátku ovlivněn poezií civilizace 20. století, ale odpoutává se od tohoto vnějšího zachycení dobového životního pocitu a obrací se blíže k člověku, k jeho společenské determinaci a k jeho vnitřnímu světu. Velmi brzy se rozchází s estetickými zásadami Šestky a usiluje o psychologizaci své tvorby. Navazuje proto na nejpokrokovější tradice minulosti - na Bacha, Beethovena, velké romantické skladatele a spojuje je s prvky zcela novodobými. Jádrem jeho vyjádření je dramatický konflikt. Proto je jeho hudební řeč poměrně drsná, zbavená opojivé líbeznosti, avšak výrazově silná, zřetelná a srozumitelná. Melodika je převážně expresivně vypjatá a často zdrsněná vyhraněně kontrastní polyfoničností, energicky útočnou rytmikou a ostře disonantní, složitou harmonií. Složitost harmonických postupů je dána alteracemi, polytonálními postupy, vybočeními, avšak vždy v rámci tonality, či lépe řečeno rozšířené tonality. Tato výrazová zatíženost a drsnost hudební řeči vychází především ze snahy o adekvátní umělecké uchopení skutečnosti; zejména v posledních letech Honeggerova života se stala i výrazem skladatelova složitého a dost pesimistického názoru na život a svět.

Z Honeggerova díla mají pro dnešek největší význam hluboce angažovaná díla oratorní, operní, symfonická a komorní. Skladatel pronikl už na začátku 20. let oratoriem *Král David*, které je prahem světové slávy a dokladem umělecké hloubky autorovy (uprostřed music-hallové a kabaretní estetiky Šestky). Dále je to biblické drama *Judita*, opera na antické téma *Antigona*, ale vrcholy oratorní tvorby můžeme vidět v expresivních *Výkřicích světa* (1931) a hlavně v monumentálním scénickém oratoriu na Claudelův text *Jana z Arcu na hranici* (1935). Toto dílo patří svou myšlenkovou hloubkou, opravdovostí a originalitou k největším skladbám 20. století. Z dalších vokálně instrumentálních skladeb jmenujeme ještě kantátu-oratorium *Tanec smrti* (1938) a poslední Honeggerovu práci *Vánoční kantátu* (1953).

Po symfonických větvích částečně ovlivněných dobovou poetikou jako *Pacific 231*, *Rugby*, *Letní pastorale*, *Vítězný Horác* aj. vystupují do popředí velká symfonická díla v sonátové formě, kde mohl autor uplatnit svůj mimořádný smysl pro dramatický konflikt, pro pevnou architektonickou stavbu a také vyjádřit plněji své postoje k dobovým událostem. Je to především 5 symfonií, z nichž tři jsou pocitově spjaté s druhou světovou válkou a patří k nejhlubším symfonickým skladbám celé moderní hudby - soustředěně přísná *Symfonie č. 2 pro smyčce a trubku*, drastická *Symfonie č. 3 Liturgická*, inspirovaná válečnými událostmi (př. 10), a tragická *Symfonie č. 5 Di tre re* (1951).

Animé (♩ = 95)

č. 14

Musical score for the first system of 'Animé' (Op. 95), measures 1-2. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 95. Dynamics include piano (p) and piano-piano (pp).

Animé (♩ = 95)

č. 15

Musical score for the second system of 'Animé' (Op. 95), measures 3-4. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 95. Dynamics include piano-piano (pp) and piano (p).

Musical score for the third system of 'Animé' (Op. 95), measures 5-6. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 95. Dynamics include piano (p).

Darius Milhaud: 14. a 15. smyčcový kvartet (př. 9)

III „DONA NOBIS PACEM“

Andante $\text{♩} = 60$

Clarinetto basso

2 Fagotti

Contrafagotto

Timpani

Gran cassa

Piano

Violoncelli

div.

Contrabassi

pizz.

Cl. b.

Fag.

C-fag.

Timp.

Gr. c.

Piano

V-c.

div.

arco

C-b.

Arthur Honegger: 3. symfonie - Liturgická (př. 10)

Z koncertantní hudby má své místo *Concertino pro klavír a orchestr a Koncert pro violoncello a orchestr*. Z komorní tvorby jsou nejvýznamnější 3 smyčcové kvartety, 2 houslové sonáty s klavírem, Sonáta pro housle sólo, violoncellová a violová sonáta a celá řada písní. Klavírní tvorba má menší význam. Své tvůrčí vyznání uložil do knihy *Jsem skladatel*, která je dokladem autorova hlubokého humanistického založení.

K zakladatelské generaci tvůrců moderní hudby musíme přiřadit ještě další skladatele - Paula Hindemitha a Bélu Bartóka, kteří významným způsobem ovlivnili hudební řeč 20. století (patří sem i Sergej Prokofjev a Dmitrij Šostakovič, o nichž pojednáváme dále v souvislosti s rozvojem sovětské hudby).

Paul HINDEMITH (1895-1963) byl jedním z nejevšestrannějších hudebníků 20. století - hudební skladatel, organizátor, violista, houslista, komorní hráč a pedagog. Jeho život je spojen s živou muzikantskou praxí. Ovládal řadu hudebních nástrojů, virtuózně housle a violu. Účinkoval v orchestrech při němých filmech, později působil jako komorní hráč v opeře a hrál v kvartetu. Po válce začal pronikat jako skladatel a významně se podílel na festivalech moderní hudby v Donaueschingenu. Roku 1927 se stal profesorem kompozice na berlínské vysoké škole. Roku 1937 opustil Německo, kde jeho umění bylo prohlášeno za zvrhlé, působil ve Švýcarsku a od roku 1940 učil a Americe na univerzitách. Pak se vrátil do Evropy a od roku 1953 žil až do své smrti ve Švýcarsku a v Německu.

I když byl jeho vývoj soustředěnější než např. vývoj Igora Stravinského, přece i v něm jsou určité zlomy a strukturální přesuny. Po nejranějším údobí, kdy byl pod vlivem romantismu, se začal kolem roku 1921 odpoutávat od tradic. Pokoušel se najít novou melodiku a polymelodiku, začal užívat bitonalitu i polytonalitu a jeho rytmus byl často úporně motorický. Také on chtěl svým uměním zachytit prudký vývoj a změny poválečného světa. Technika, humor, klaunovství, invaze jazzu, to vše se odráží v tehdejších Hindemithových skladbách. Výrazné je to patrné v *Klavírní suitě "1922"*, sonátách pro sólovou violu a *Písních na Morgensterna*. Příznačnými projevy této poetiky jsou opery *Tam a zpět*, *Vrah, naděje žen*, *Svatá Zuzana* a *Novinky dne*. Jinou a novou stránkou Hindemithovy tvorby z 20. let je úsilí o kompoziční kázeň a pevnou konstrukci. Vracel se v této souvislosti pro inspiraci až do baroka - k Bachovi. Kládl důraz na umnou (často kontrapunktickou) techniku a snažil se vytvořit hudbu čistých linií, nezatíženou, věcnou a řemeslně dokonalou. Jeho instrumentální skladby svědčí o skladatelově vyhraněném smyslu pro zvuk a techniku jednotlivých nástrojů. Je to patrné v řadě komorních skladeb s fugami, toccatami, variacemi, passacagliemi apod. a rovněž v opeře *Cardillac*. Změny vyvolané nástupem fašismu ho přiměly k větší společenské angažovanosti a zodpovědnosti. Hudební řeč se zjednodušuje a zvroutňuje, využívá i některých romantických

prostředků. Usiluje o myšlenkovou jasnost, citové prohloubení a výrazovou působnost. Chce svými díly vyjádřit svůj postoj ke světu - tedy vedle řemeslné dokonalosti i myšlenkově emocionální zaměření. O tom svědčí dvě významné opery *Malíř Mathis* a *Harmonie světa*. Zde vrcholí jeho skladatelská činnost, našel svou tvůrčí jistotu - výsostnou dokonalost spojenou s filosofickým zaměřením.

Hindemithova tvorba je obrovská, proto jmenujeme jen díla nejvýznamnější. Z oper je to *Cardillac* (1924), *Malíř Mathis* (1934-1935), *Harmonie světa* (1957), *Dlouhá vánoční večere* (1963) a z baletů *Nobilissima Visione* a *Čtyři temperamenty* (1940). Z vokálně instrumentálních skladeb jsou to oratoria *Nekonečno* (1931), *Zpěv naděje a Rekviem* (1946). Ze symfonických děl dokonale řemeslně zpracovaných je to *Koncertní hudba pro dechy*, *Koncertní hudba pro smyčce*, *Koncertní hudba pro klavír, žestě a harfy* (a další koncertní hudby pro různá obsazení), *Filharmonický koncert* (1933), *Symfonie Malíř Mathis* (1934), *Symfonické metamorfózy na téma Carl Maria von Webera* (1943), *Symfonie Harmonie světa* (1951) aj. Koncertů s orchestrem napsal přes 20 (housle, klavír, violoncello a různé dechové nástroje). Jeho komorní hudba je rozsáhlá až k nepřehlednosti (6 smyčcových kvartetů, sonáty pro téměř všechny nástroje - housle, violu, kontrabas, flétnu, trubku, tubu, harfu atd.). 3 klavírní sonáty a různé klavírní cykly - k nejdůležitějším patří *Ludus tonalis* (př. 11). Dále komponoval písně, sbory, hudbu k filmům apod. Z teoretických prací je důležité *Uvedení do hudební skladby*, kde podal svůj osobitý tonální systém, a *Skladatelův svět*.

Maďarský skladatel BÉLA BARTÓK (1881-1945) patří k nejvýraznějším postavám moderní hudby. Byl za svého života v provincionálním maďarském hudebním světě nedoceněn. Působil jako pedagog na akademii, jako folklorista světového jména (studoval maďarskou, rumunskou, slovanskou, bulharskou, srbskou aj. lidovou hudbu) a pronikl jako pianista lisztovské velikosti. Tato práce mu poskytovala existenční zajištění v Maďarsku i později v USA, kam jako odpůrce fašistických tendencí ze své vlasti odešel. Toužil stále po návratu domů, ale dlouhá a těžká nemoc mu v tom zabránila. Zemřel v New Yorku v září 1945.

Hlavním Bartókovým vkladem hudební historii je jeho originální syntéza lidové a umělé hudby a zvukové i rytmické novátorství. Podobně jako Stravinskij prošel i Bartók celou řadou přeměn, podobně jako Schönberg chtěl založit hudbu na nových základech. Na rozdíl od obou zůstal pevně spojen s lidovou hudbou svého národa; ne však aby povrchně folklorizoval, ale aby našel ztracené kontakty s národní hudební tradicí, aby se dostal k samotným rytmicko-melodickým prvkům maďarské hudby. Je ovšem zároveň spojen pevně s nejprogressivnějším vývojem evropské hudby. Najdeme u něho okouzlení barbarským rytmem, expresionismem, racionálními hudebními systémy

Allegro (♩ ca. 200)

Fuga
secunda
in G

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music begins with a dynamic marking of *mf*. The key signature has one flat (F major/C minor). The tempo is marked as Allegro with a quarter note equal to approximately 200 beats per minute. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system of musical notation continues the piece. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature changes to two flats (B-flat major/D minor) in the second measure. The notation includes slurs and accents.

The third system of musical notation continues the piece. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature changes to three flats (E-flat major/G minor) in the second measure. The notation includes slurs and accents.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature changes to four flats (D-flat major/F minor) in the second measure. The notation includes slurs and accents. A dynamic marking of *p* is present in the first measure, and a *cresc.* marking is present in the third measure.

The fifth system of musical notation continues the piece. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature changes to five flats (C minor) in the second measure. The notation includes slurs and accents. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure.

Andante tranquillo ♩ 116-112

con sord.

1.2. Viole *pp*

5

con sord.

3.4. V-ni *pp*

1.2. V-le

3.4. V-ni

1.2. V-le

1.2. V-c. *pp*

10

2. V-ni *pp*

3.4. V-ni

1.2. V-le

1.2. V-c.

15

2. V-ni

3.4. V-ni

1.2. V-le

1.2. V-c.

2. V-ni

3.4. V-ni

1.2. V-le

1.2. V-c.

1.2. C-b. *pp*

i novou zvukovostí. Bartók opíral své hudební vyjadřování zejména o modalitu, odvozenou z materiálu východoevropské hudby a domýšlel je ke zcela novátorským možnostem. Už toto východisko osvěžuje vyčerpané tradiční systémy a nenutí ho při tom k harmonické nezakotvenosti atonality. Dalším významným přínosem je Bartókovo pojetí rytmu, které se opírá o variabilní, ale přitom zřetelné a jadrné metrorytmické struktury lidové hudby. Zcela nově pracuje s nástrojovými barvami, jak je to patrné v jeho houslových sonátách, smyčcových kvartetech, *Sonátě pro dva klavíry a bicí* aj. Z jeho odvážné zvukovosti, zvláště v oblasti smyčcových nástrojů, vychází i poválečná avantgarda (témbrová hudba). Smutná rezignace posledních let, projevující se návratem do minulosti, byla způsobena únavou z celoživotních bojů, dlouhodobou těžkou nemocí i bolestnou touhou po návratu domů.

Většina Bartókových děl (121) je expresivně vypjatá, barevně originální a rytmicky výrazná. Z jevištních děl je nutno jmenovat na prvním místě výbojný, expresionisticky úderný balet *Podivuhodný mandarin* (1919). Z dalších je to balet *Dřevěný princ* a opera *Hrad Modrovousův*. Z orchestrálních skladeb patří k nejvýraznějším *2 portréty*, *4 orchestrální skladby*, *Taneční suita*, *Divertimento pro smyčce*, rytmickotémbrově geniální *Hudba pro strunné nástroje, bicí a celestu* (př. 12) a poslední velká syntetizující skladba poznamenaná životní rezignací *Koncert pro orchestr* (1943). Z komorní hudby náleží k nejcennějším *6 smyčcových kvartetů* (1908-1939), které v kostce odrážejí celý skladatelův slohový vývoj, dále *Sonáty č. 1 a 2 pro housle a klavír*, *Sonáta pro sólové housle* (1943), *Kontrasty pro klarinet, housle a klavír* (1938) a *Sonáta pro dva klavíry a bicí* (1937). Z koncertantní hudby jsou to 3 klavírní koncerty, 2 houslové koncerty a 1 koncert violový. Obsáhla je i klavírní hudba (bagately, elegie, črty, burlesky a různé klavírní cykly). Mimořádné místo zde má pověstné *Allegro barbaro* (1911), *Sonáta pro klavír* (1926) a cyklus *Mikrokosmos*. Z vokální hudby má největší význam *Cantata profana* (1930), důležité jsou však i úpravy lidových písní.

■ DALŠÍ TVŮRČÍ OSOBNOSTI A NÁRODNÍ CELKY

Prudký nástup nového umění před první světovou válkou, který můžeme nazvat prvou vlnou nové hudby, dozníval ještě v prvých poválečných letech. Následující léta znamenají sice rozvoj některých tendencí před válkou (či během války) jen naznačených, ale postupně dochází k opadnutí horečného vzrušení, k vyprchávání efemérních stylových podnětů - k období klasicizujícího "zrání mistrů" a zklidnělého stylového pluralismu. Do popředí brzy vystupuje nová skladatelská generace, která navazuje na odkaz zakladatelů zcela po svém. O nový hudební výraz nebojuje několik osamělých revoltujících umělců jako na začátku

století, ale řada perfektně technicky připravených a myšlenkově hlubokých moderních skladatelů německých, francouzských, sovětských, českých, polských, anglických (Roussel, Messiaen, Křenek, Orff, Prokofjev, Šostakovič, Janáček, Szymanowski, Nielsen, Parry, Bax atd.). Francie a Německo zůstaly hlavními středisky vývoje novodobé hudby, ale i v jiných zemích nastává brzy prudký rozvoj nové hudby. Národnostní faktory nabývají znovu značné důležitosti (v souvislosti se vznikem nových moderních států) a plodným způsobem diferencují nové vznikající hudební tvorbu. V našem kontextu nemůžeme postihnout všechny souvislosti, a proto podáme jen obrysový přehled o tvorbě v jednotlivých evropských (a současně i mimoevropských) zemích.

□ VÝCHODOEVROPSKÁ HUDBA

Východní Evropa přinášela do společné pokladnice evropské hudby silné inspirativní podněty - bezprostřednost a vitálnost projevu, zvláštní expresivní výraz, důraz na vokální hudbu, neobvyklý hudební materiál (např. modalitu, cizí tóniny, strhující rytmy), silnou vazbu na folklórní prameny atd. Zvláště významnou roli tu sehrála hudba ruská, maďarská a česká.

Ruská (sovětská) hudba. Situace v ruském umění na přelomu století byla podobná jako v ostatní Evropě - nejistota životního cíle vedla k symbolickému umění plnému náznaků, tajemných podobenství a pesimistických nálad. Revoluce v roce 1917 znamenala v umění výrazný obrat. Složitá symbolika básnických obrazů, přejemnělost impresionistických skladeb a výtvarných děl byla vystřídána jednoznačností básnického sdělení, konstrukční věcností architektury, srozumitelnou názorností divadla, útočným rytmem filmu. Umělci inspirovaní utopickou vidinou nového rozvoje světa vytvářeli umění úderné síly a patosu. Tvorba Kandinského, Rodčenska, El Lisického, Chagalla, Maleviče, Maja-kovského, Chlebnikova, Jesenina, Ejzenštejna, Mejercholda aj. patřila k významným podnětům v rozvoji moderního umění jako celku. Postupem doby však v důsledku nepříznivého politického vývoje docházelo k narušování uměleckého vývoje, k vystřízlivění revolučního nadšení mnohých umělců (Kandinskij se vrátil do Německa, Chagall do Francie) a ve 30. a 40. letech došlo dokonce ke krutým perzekucím.

Na poli hudební tvorby vedly z počátku nesmířitelné boje Asociace proletářských hudebníků s Asociací soudobé hudby. Proletkultovské tendence odmítaly veškerou uměleckou hudbu minulosti i současnosti, a proto brzy převzala iniciativu Asociace soudobé hudby, poskytující mladým hudebníkům širší a přitažlivější tvůrčí platformu (hlavním mluvčím byl B. Asafjev). Na pozadí složitého politického dění, názorového střetávání a bojů o novou hudební kulturu vznikala hudební tvorba reflektující různost tvůrčích východisek i živě reagující na světové hudební výboje. Svou historickou roli sehrála z počátku tvorba stále ještě

nedoceneného Nikolaje ROSLAVCE (1881-1944), Borise ASAFJEVA (1884-1949), Reingolda GLIERA (1875-1956), Alexandra MOSOLOVA (1900-1973), autora diskutované Slévárny aj., ale později hlavně hudba Nikolaje Mjaskovského, Dmitrije Šostakoviče a Sergeje Prokofjeva, který se po patnáctiletém působení v cizině vrátil domů. Nikolaj MJASKOVSKIJ (1881-1956) je jedním ze zakladatelů sovětského symfonismu. Napsal 27 symfonií a mnoho dalších symfonických a koncertantních skladeb, celou řadu skladeb komorních a klavírních. Jeho hudební řeč se vyznačuje snahou o srozumitelnost a přehlednost, pro níž čerpá mnoho podnětů z romantické tradice. Není však i při své řemeslné zpracovanosti a serióznosti příliš osobitá.

Sergej PROKOFJEV (1891-1953) byl skladatel nesmírné vitality a nevyčerpatelné invence. Začal tvořit velice brzy a bohatá invence ho neopustila do posledních dnů života. Komponoval už v dětství. Ve 13 letech vstoupil na konzervatoř a v 18 letech absolvoval kompoziční studia u Rimského-Korsakova a Ljadova s vynikajícím prospěchem. Ve 20 letech vyhrál jako klavírista I. cenu konzervatoře svým geniálním *Klavírním koncertem* č. 1 Des dur. Na svých prvních cestách do ciziny se setkal se Sergejem Ďagilevem a Igorem Stravinským. Roku 1918 opustil na delší dobu Sovětský svaz a odjel přes Sibiř a Japonsko do Ameriky. Zde pořádal koncerty a uváděl premiéry svých nových děl. Roku 1923 se pevněji usadil v Paříži, kde spolupracoval s Ďagilevem a jeho Ruským baletem. Je to období zvukově nejavantgardnější tvorby. V roce 1927 navštívil po delším zahraničním pobytu SSSR a roku 1932 se tam definitivně vrátil. Doma usiloval o větší srozumitelnost umění, aniž by dělal umělecké ústupky; svědčí o tom *Romeo a Julie*, *Alexandr Něvskij*, skladby pro děti aj. Po válce se stal národním umělcem RSFSR, ale už roku 1948 byl za svou tvorbu a její údajný formalismus ostře kritizován. Nastává obtížné údobí Prokofjevova života, jeho starší skladby se s výjimkou *Romea* takřka nehrají. Situace se sice roku 1950 mění, ale teprve posmrtně od roku 1958 došlo k plné umělecké rehabilitaci jeho díla.

Prokofjev nebyl přítelem přísných racionálních systémů, komponoval velice bezprostředně. Jeho skladebný styl byl v neustálém vývoji - od drsných „barbárských“ skladeb mládí přes poetičnost a velkolepost středního údobí a až ke klasické vyrovnanosti posledních let. Melodika je živá, bezprostřední a má výrazný rytmický spád. Harmonie je velmi smělá, často drsná s ostře disonantními akordy a jinými novátorskými vymoženostmi; po návratu do SSSR u něj však převládá harmonicky oprostěné tonální myšlení. Instrumentace je funkční, ale vždy velmi působivá. Forma poměrně přehledná, často se opírá o klasické vzory (řada skladeb z mládí a ze skladatelovy sovětské epochy má vyhraněně novoklasické slohové rysy). Pro Prokofjevovu hudbu je příznačná prudká, žhavá temperamentnost i hluboký lyrický fond. Nesmírná

hudební fantazie vedla často skladatele k novým zvukovým a melodicko-rytmickým objevům, které jsou dodnes živou inspirací. Zejména pro Prokofjevovu tvorbu z let 1910 - 1930 je příznačný zvukový radikalismus a nespoutaná, často překotná invence. Ale i v ostatní tvorbě se projevuje obrovské bohatství jeho melodického fondu. Po této stránce je Prokofjev jednou z nejpozoruhodnějších osobností všech dob.

Prokofjevovo dílo má 137 opusovaných skladeb. Nejvýznamnější z jevištních prací jsou opery *Hráč*, *Láska ke třem pomerančům* (1919), *Ohnivý anděl*, *Semjon Kotko*, *Zásnuby v klášteře*, *Vojna a mír* (1941-1952), *Příběh opravdového člověka*, balety *Ocelový skok*, *Šut*, *Ztracený syn*, *Romeo a Julie* (1936), *Popelka*, *Kamenný kvítek* (1950). Důležitou součástí Prokofjevovy tvorby tvoří hudba k Ejzenštejnovým filmům *Alexander Něvskij* (1939, přepracováno na kantátu) a *Ivan Hrozný*. Z koncertů se na světových pódiiích uvádí všech 5 klavírních, 2 houslové, violoncellový koncert a *Symfonie - koncert pro violoncello a orchestr* (1952). Vrcholnou úroveň má jeho 7 symfonií. Dále se uvádějí jeho předehry, *Skytská suita*, hudební pohádka pro děti *Péťa a vlk* aj. Z komorní tvorby jsou nejlepší 2 smyčcové kvartety, 2 houslové sonáty s klavírem, *Sonáta pro sólové housle a Sonáta pro violoncello a klavír*. Z rozsáhlého díla klavírního jsou nejčennější *Sarkasmy*, *Prchavé vidiny* a 9 sonát, jimiž se výrazně podílel na vytvoření moderního „klavírního jazyka“ (př. 13).

Dmitrij ŠOSTAKOVIČ (1906-1975) je skladatelem stejně mimořádného nadání, jako Sergej Prokofjev. Napsal už v 18 letech svou podivuhodně zralou *Symfonii č. 1*, která měla široký světový ohlas. Od té doby byl trvale považován za jednoho z čelných skladatelů své doby. V mládí se věnoval s úspěchem pianistické činnosti (1927 je dokonce laureátem Chopinovy soutěže) a později organizační práci ve Svazu sovětských skladatelů i pedagogické práci na moskevské a leningradské konzervatoři. Jako skladatel intenzívně prožíval osudy světa a společnosti ve 20. až 70. letech a odrážel je ve své hudbě. I on byl v období kultu osobnosti kritizován za formalismus. Hluboká myšlenková a citová síla jeho skladeb usvědčují jeho kritiky z omylu. Poslední léta života trápila skladatele těžká srdeční choroba, která hluboce ovlivnila pozdní autorova díla. Tyto komorní a symfonické meditace o životě a smrti nesou pečť tragismu i filosofického vyrovnání.

Hudební projev Dmitrije Šostakoviče není tak bezprostředně vybušný jako výraz Prokofjevův, jeho dramatismus je spíše vnitřní a přitlumený. Také vývoj neprochází tak zřetelně změnami jako u Prokofjeva, je výrazově jednotnější. Spíše než proměny můžeme pozorovat plynulé postupné dozrávání i oprošťování výrazových prostředků. V jeho tvorbě se objevuje vedle satirické břitkosti, tvrdosti a ironické grotesknosti také filosofická kontemplativnost, hluboký smutek až tragického dopadu. Lze říci, že právě v symfoniích se vyslovuje skladatel nejúplněji. Vyjadřuje v nich zcela zřetelně svůj plně angažovaný postoj ke světu a ke společnosti.

III

Precipitato (♩♩♩)

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Precipitato' with a triplet of eighth notes. The first system includes a dynamic marking of *mp*. The second system continues the piece. The third system introduces a dynamic marking of *mf*. The fourth system features a *cresc.* marking. The fifth system concludes with dynamic markings of *f* and *mf*. The score is characterized by a strong, rhythmic bass line in the left hand and complex, often dissonant, chordal structures in the right hand.

Sergej Prokofjev: 7. klavírní sonáta (př. 13)

38

Picc.

Fl.

Ob.

III

Cl. picc.

Cl.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-be

Tr-nl

Tuba

Timp.

38

div.

unis

ff *espr.*

f *espr.*

div.

Dmitrij Šostakovič: 10. symfonie (př. 14)

Hudební faktura Šostakovičova je při bohaté invenci a virtuózní instrumentaci poměrně jednoduchá, až klasicky průzračná a přehledná, třebaže je její dopad často drtivý. Zůstal takový až do konce života. I tam, kde v pozdní tvorbě použil dvanáctitónových melodických postupů či novodobých sónických (témbrových) efektů, přizpůsobil je vždy svému osobitému hudebnímu vyjadřování.

Šostakovič napsal 15 symfonií: k neznámějším patří *Symfonie č. 1. f moll* (1924), *Symfonie č. 5. d moll* (1937), *Symfonie č. 7. C dur*, věnovaná obráncům Leningradu (1941), tragická *Symfonie č. 10. e moll* z roku 1953, patřící k vrcholům symfonické tvorby (př. 14), vokální *Symfonie č. 13. b moll* (1962) a syntetizující *Symfonie č. 15. A dur* (1971). Dále napsal dvě mimořádné opery *Nos* (1928) a *Katěrina Izmajlova* (1932) balety *Zlatý věk*, *Šroub*, *Světlý potok*, několik vokálně-instrumentálních skladeb, přede hry, hudbu k filmům, koncerty pro klavír (2), housle (2) a violoncello (2). Z komorní hudby je to především hluboce vnitřně prožitých 15 smyčcových kvartetů, houslová sonáta, violoncellová sonáta a Sonáta pro violu a klavír (1975), poslední dílo autorovo. Napsal také řadu písňových cyklů a významné skladby pro klavír - 24 Preludií a fug, 2 sonáty a další skladby pro tento nástroj.

Vedle těchto tří zakladatelských zjevů připomeňme ještě arménského skladatele Arama CHAČATURJANA (1903-1978), jehož koncerty houslový, klavírní a violoncellový, balety *Spartakus*, *Gajané*, scénická hudba k Lermontovově *Maškarádě*, 2 symfonie aj. navazují na lidovou hudbu jeho národa, dále Dmitrije KABALEVSKÉHO (1904), Visariona ŠEBALINA (1902-1963), Jurije ŠAPORINA (1887-1966), Tichona CHRENIKOVA (1913), G. V. SVIRIDOVA (1915) aj.

Pro rozvoj jednotlivých národních hudebních kultur v rámci SSSR měla pochopitelně význam tvorba řady dalších skladatelů - jako např. Arména KOMITASE, Azerbajdžánce KARAJEVA, Gruzínce CINCADZE, Litevce DVARIONASE, Ukrajince MEJTUSE aj.

Maďarská hudba. Vedle Bély Bartóka (viz výše) byl nejvýznamnějším představitel a spoluzakladatelem maďarské hudby první poloviny 20. století Zoltán KODÁLY (1882-1967). Spolu s ním se zabýval studiem lidové hudby (sebral kolem 3 500 lidových písní). Maďarský folklór patřil k hlavním slohovým a inspiračním zdrojům jeho vlastní hudby. Souvislost Kodályho tvorby se světovým hudebním vývojem není tak úzká jako u Bartóka. Jeho hudební řeč je méně progresivní, je tradičnější a jednodušší. Napsal řadu komorních skladeb; významné jsou smyčcové kvartety a *Sonáta pro sólové violoncello*. Z nejreprezentativnějších skladeb jmenujme operu *Hary János*, kantátu *Psalmus hungaricus*, symfonické *Variace na lidovou píseň Letěl páv*. Poměrně významnou roli sehrála také tvorba Pála KADOSY (1903-1983), Leo WEINERA (1885-1960) i v zahraničí žijících skladatelů Matyáse SEIBERA (1905-1960) a Sándora VERESSE (1905).

Polská hudba. Významnou roli sehrála skupina Mladé Polsko, která vznikla v souvislosti s pokrokovým hnutím mladé umělecké generace, jejímiž nejvýznamnějšími členy byli M. Karłowicz, L. Różycki a K. Szymanowski.

Mieczysław KARŁOWICZ (1876-1909) tragicky zahynul ve 33 letech a svůj talent nemohl plně rozvinout. Dokladem jeho nadání je několik symfonických básní a hlavně *Houslový koncert a moll*. Ludomir RÓŻYCKI (1883-1953) zapůsobil především svou barvitou hudební řečí, jak je to patrné v opeře *Boleslav Smělý* a v baletu *Pan Twardowski*.

Nejvýznamnější postavou, která má pro rozvoj polské moderní hudby rozhodující význam, byl Karol SZYMANOWSKI (1883-1935). Prošel složitým vývojem od pozdního romantismu, přes impresionistickou etapu až k výsostně moderní hudební řeči navazující na předbarokní slohovou dikci a jihopolský folklór. Technika hudební řeči je vysoce kultivovaná (hlavně po zvukové stránce) a je vždy podřízena jasně zacílenému myšlenkovému záměru. K největším dílům patří jeho opery *Hagith a Král Roger* (1924), vroucí oratorium *Stabat Mater* (1929) a svěží, jihopolským folklórem ovlivněný balet *Harnasie* (1935). Zvukově opojivé a výrazově bohaté jsou jeho 4 symfonie a 2 houslové koncerty. Vynikající jsou také komorní skladby (houslové Mýty), četné klavírní skladby (3 sonáty, mazurky, etudy aj.) a písňové cykly např. *Písňe šíleného muezina*, *Milostné písňe Hafisovy* aj.

Plynulý přechod od Szymanowského k polské avantgardě tvoří tvorba J. Wiechowicze, L. Sikorského, E. Wojtowicze, J. A. Maklakiewiczze, B. Szabelského, J. Koflera, P. Perkowského, A. Szalowského, A. Malawského a v zahraničí žijících skladatelů A. Tansmana, R. Palestra, M. Spisaka a hlavně A. Panufnika.

V hudbě **jugoslávské** má mimořádné postavení Slavko OSTERC (1899-1941), největší průkopník moderní hudby ve své zemi, ale zcela bez významu není tvorba Rističova, Škerjancova a Popandopulova. V hudební tvorbě **bulharské** má zakladatelské postavení Pančo VLADIGEROV (1899-1979), syntetik lidových prvků s moderním hudebním výrazem, dále F. Kutev, L. Pipkov a M. Goleminov.

V hudbě **rumunské** sehráli největší roli geniální houslista a skladatel George ENESCU (1881-1955) - Rumunská rapsodie, opera Oidipus, tři houslové koncerty aj. - a Marcel MIHALOVICI (1898-1985).

O významu **české** hudby je pojednáno samostatně v Přehledu dějin české hudby, je však nutno na tomto místě říci, že k osobnostem výrazně se podílejícím na evropské hudební kultuře patří především Leoš Janáček, Josef Suk, Vítězslav Novák a z další generace Alois Hába a Bohuslav Martinů. Leoš JANÁČEK (1854-1928) výrazně vstupuje do orchestru evropských skladatelů až ve svém posledním desetiletí. Dnes již je jasné, že Janáček nenavázal vedle folklóru jen na Smetanu a Dvořáka, ale i na

Pucciniho, Debussyho, Strausse, na impresionismus i expresionismus, a že ve 20. letech stojí v jedné řadě s Bartókem, Schönbergem, Stravinským a ostatními velkými tvůrci moderní hudby. Od doby *Její postorkyně* směřuje Janáček ke svým prvním tvůrčím vrcholům (bezručovské mužské sbory, klavírní cykly, opera *Osud a Výlety pana Broučka do měsíce a do XV. století*) a stykem se soudobou světovou hudbou jeho skladebný výraz dozrává a dostává se k výšinám evropské hudby, jak o tom svědčí opery *Káťa Kabanova*, *Liška Bystrouška*. *Věc Makropulos*, *Z mrtvého domu*, symfonické skladby *Taras Bulba* a *Symfonieta*, geniální *Glagolská mše* a z komorních skladeb 1. a 2. *smyčcový kvartet*, *Concertino*, *Capriccio* aj. Objevují se tu vedle typické autorovy erupivní citovosti a vypjaté dramatickosti také zcela nové a originální kompoziční postupy melodické, harmonické, rytmické i zvukové. Melodika je velice zhuštěná, koncentrovaná na malou plochu a často spjatá s intonací lidské řeči (nápěvky mluvy), rytmika je naostřená a využívá krátkých rytmických opakovaných modelů (časovek). Značně nekonvenční je i harmonie využívající modalitu i kvartových akordů. Neobyčejně novátorská je také instrumentace, kde se objevují zcela nové nástrojové artikulace, nezvyklé nástrojové kombinace a neobvyklé polohy jednotlivých nástrojů. Stavba využívá často prvků montáže, kdy jsou k sobě řazeny bez přípravy prudce kontrastní plochy, což dává Janáčkově hudbě zvláštní výbušnost. Janáček dovedl transformovat s neobyčejnou osobitostí největší přínosy světové moderní hudby a dokázal je spojit ve velkolepé syntéze s domácí kulturou.

Josef SUK (1874-1935) se hloubkou svého díla může s Janáčkem srovnávat, třebaže nemá jeho dynamičnost a strhující bezprostřednost. Je subjektivním lyrikem neobyčejně niterného výrazu a jeho hudba vyžaduje hluboký vnímatelský ponor. Ve svých počátcích navazoval na svého učitele A. Dvořáka, jak se můžeme přesvědčit na slavné *Serenádě Es dur*, ale už hudba *Radúze* a *Mahuleny* a pak *Fantastického scherza* a symfonické básně *Praga* ukazuje jeho osobitou tvář. V Sukově tvorbě sice nejsou ostré předěly, jde o plynulé dozrávání ve smyslu helfertovského "postupu do hloubky", ale přece jen dochází k jistému zlomu po smrti Antonína Dvořáka a ženy Otylky, kdy vzniká symfonická tetralogie *Asrael*, *Pohádka léta*, *Zrání* a *Epilog*. Tato obrovitá symfonická díla ohromují svou harmonickou a zvukovou fantazií, bohatým polyfonickým předivem a zmocňují se posluchače mocným citovým výrazem. Pozoruhodná je také tvorba komorní a klavírní (2 smyčcové kvartety, Čtyři kusy pro housle a klavír, klavírní cykly *O matince*, *Životem* a *snem* aj.). Vítězslav NOVÁK (1870-1949) patří ve své době k nejvýraznějším průkopníkům nových stylových tendencí, především impresionismu, a byl považován za vůdčí osobnost české hudební moderny. Dnes jeho sláva poněkud pohasla a jen občas se uvádějí jeho symfonické básně *O věčné touze* a *V Tatrách* a písňové a klavírní cykly. Z odkazu Josefa

Bohuslava FOERSTRA se uvádí písňová a sborová tvorba a z díla Otakara OSTRČILÁ vlastně jen poslední opery.

Meziválečná generace má největšího představitele v Bohuslavu MARTINŮ (1890-1959), který završuje osu české hudby - Smetana, Dvořák, Janáček. Umělecký vývoj skladatele nebyl nijak strmý - prošel tradičním obdobím, byl ovlivněn impresionismem, novoklasicismem než dospěl k svébytné osobní syntéze. Ta se vyznačuje neobyčejnou barevností, bohatou a často složitou rytmikou a především podmaňující, takřka dvořákovskou melodikou. Jeho tvůrčí odkaz je ohromující - vedle 6 vynikajících symfonií, *Parabol*, *Fresek della Francesca*, *Rytin*, *Dvojkonzertu* a jiných symfonických děl je to řada skvělých koncertů (přes dvacet), komorních a klavírních skladeb. Zvláštní kapitolou je jevištní a vokální tvorba - z oper jsou nejvýznamnější *Řecké pašije* a *Juliétta*, z baletů *Špalíček*, z velkých kantát *Kytice*, *Polní mše*, *Gilgames*, *Proroctví Izaiášovo* a z malých kantát především líbezná *Otvírání studánek*. Svým čtvrttónovým systémem zasáhl do vývoje evropské hudby Alois HÁBA a hodnotou své hudby Ervín SCHULHOFF. Pro českou hudbu mají velký význam i další skladatelé - Ladislav VYCPÁLEK, Iša KREJČÍ, Otakar ZICH, Otakar JEREMÍÁŠ, Václav KAPRÁL, Pavel BOŘKOVEC, Jaroslav JEŽEK, Vítězslava KAPRÁLOVÁ aj.

□ ZÁPADOEVRÓPSKÁ HUDBA

Zde měly vůdčí postavení Německo a Francie, země s bohatým skladatelským zázemím a staletými tradicemi. Především byla akcentována kompoziční technika (často se složitými skladebnými průběhy), strukturální zpracovanost, dokonalost výstavby a vůbec vybroušenost celkového tvaru.

V **Německu a Rakousku** tvoří vedle poměrně izolované II. vídeňské školy a Paula Hindemitha celá řada dalších významných skladatelů. Patří k nim především dnes stále více oceňovaný Alexander ZEMPLINSKY (1872-1942), tvůrce originální hudby vokální, komorní a symfonické (Lyrická symfonie), operní skladatel Franz SCHRECKER (1878-1934) a Ernst KRÉNEK (1900-1991) blížící se svým rozsáhlým dílem i tvůrčím vývojem Hindemithovi (později komponuje i v tzv. novodobých systémech). Dosáhl proslulosti už ve svých dvaceti letech jazzovou groteskní operou *Jonny hraje dokola*. Z velkých oper uveďme aspoň *Život Orestův*, *Karel V.*, *Pallas Athéně pláče* a *Zvonice*, ze symfonické a komorní hudby 5 symfonií, řadu koncertů, 8 smyčcových kvartetů, sonáty pro různé nástroje aj. Důležité místo měli ve své době Kurt WEILL (1900-1950) s proslulými songy a jevištními pracemi *Žebrácká opera* a *Vzestup a pád města Mahagony* (na Bertolda Brechta) a Hanns EISLER (1898-1962), žák Schönbergův a blízký spolupracovník Brechtův. Jeho tvorba postupem doby směřovala k stále větší demokratičnosti a společenské anga-

žovanosti. Psal hudbu symfonickou, komorní, ale jeho hlavní doménou byla hudba filmová a vokální. Carl ORFF (1895-1982) se opíral ve své tvorbě o jasnou melodickou linii a výrazově akcentovaný rytmus. Z jeho díla jsou nejproslulejší opery *Chytračka* a *Antigona*, oratorní triptych *Trionfi* (1953) s proslulou kantátou *Carmina Burana* a progresivní hudebně instruktivní škola pro děti *Das Schulwerk*. Svou výrazovou melodikou a scénickou působností je blízký Orffovi Werner EGK (1901-1983) především ve svých operách *Peer Gynt* a *Revizor*. Boris BLACHER (1913-1975) tvoří svým dílem přechod k tzv. *Nové hudbě*. Tento průkopnický význam mají především jeho *Houšťový koncert*, klavírní studie *Ornamenty* a další. Podobnou roli sehráli i další dva skladatelé - Wolfgang FORTNER (1907) a Karl Amadeus HARTMANN (1905-1963). K tomuto křídlu můžeme ještě přiřadit největšího švýcarského skladatele Franka MARTINA (1890-1974), autora skvělých oratorních (*In terra pax*, *Golgotha*) a instrumentálních skladeb, i jeho krajana Heinricha SUTERMEISTRA (1910).

Francouzská moderní hudba není pochopitelně vyčerpána jen tvorbou příslušníků *Šestky* a *pozdního Ravela*; v jejich sousedství komponuje celá řada skladatelů názorově blízkých i vzdálených. Všeobecně doznívají impresionistické vlivy a převažují tendence novoklasické. Francouzská hudba této doby se vyznačuje především strukturální přehledností a výrazovou jasností. Modelovým příkladem tohoto umění je tvorba Alberta ROUSSELA (1896-1937). Původně velký stoupenec impresionismu, tvůrce barvitých skladeb *Báseň lesa* a *Pavoučí slavnost*, překonává ve 20. letech své původní zaměření a obrací se k vyrovnanému a tvarově vytríbenému neoklasicismu. Z tohoto údobí pochází *Suita F dur*, 3. *Symfonie* a balet *Bacchus a Ariadna*. K vrcholným dílům patří 4. *Symfonie*, *Vlámská rapsodie* a *Symfonieta* pro smyčce. Vedle symfonických skladeb píše díla koncertní a komorní. Svou roli sehráli vynikající pedagog a kultivovaný skladatel Jean RIVIER (1896) i novoklasicky zaměřený komponista Jacques IBERT (1890-1962), jehož koncertantní (zvláště flétnový koncert) a komorní skladby se často objevují na koncertních pódii. Z další generace vedle francouzsky duchaplných a spíše novoklasicky orientovaných skladatelů jako Jean FRANCAIX (1912), Henri SAUGET (1901) vystupuje do popředí André JOLIVET (1905-1974), který svou výrazovou vypjatostí byl v tehdejší francouzské hudbě osobností dost netypickou, jak o tom svědčí symfonické a koncertantní skladby, oratorium *Pravda Jany z Arcu* aj. Sem patří stále více ceněný Henri DUTILLEUX (1916), tvořící spojnicí mezi hudbou meziválečnou a poválečnou (2. symfonie, symfonické obrazy, koncertantní hudba, balety, komorní hudba aj.).

Nejvýznamnějším zjevem je Olivier MESSIAEN (1908-1992), který se stal ve 30. letech nejen vůdcem Mladé Francie, ale také inspirátorem skladatelské generace po druhé světové válce. Jeho hudební řeč

nesmírné zajímavosti a osobitosti byla inspirována orientální hudbou a přírodními zvuky, hlavně ptačím zpěvem. Vytvořil tak zcela nové postupy rytmicko-témbrové, které se naprosto vymykají evropským tradicím. Výklad svých názorů na tvorbu podal v knize *Technika mé hudební řeči*. K průkopnickým dílům první vývojové etapy můžeme zařadit symfonické *Zapomenuté oběti*, elektronické *Slavnosti krásné vody*, *Kvartet pro konec času*, *Tři malé liturgie* aj. K nejznámějším a kompozičně nejvyzrálejším dílům patří symfonie *Trurangilila* (1948), *Chronochromie* (1960), *Et expecto resurrectionem mortuorum*, orchestrální suita *Exotičtí ptáci* (1954), *Z kaňonů ke hvězdám* (1954) a také jeho opera *Sv. František z Assisi* (1983). Tato zvukově progresivní díla jsou v nejužší souvislosti s poválečnou avantgardou, kterou výrazně inspiroval (P. Boulez se stal jeho žákem). Nesmírně významná je také jeho tvorba varhanní (*L'Ascencion*, *Knihy pro varhany* aj.) a klavírní (slavný je jeho *Katalog ptáků*).

Ve **španělské** hudbě sehrála (vedle tvorby Turinovy) nejdůležitější roli folklórem inspirovaná tvorba Manuela de FALLY (1876-1946), hlavně balety *Třírohý klobouk* a *Čarodějná láska*. Po této folklórně-impresionistické etapě se autor obrátil k moderněji pojaté novoklasické linii, jak o tom svědčí např. komorně laděný cembalový koncert.

Italská hudba se konečně zbavila naprosté nadvlády opery. Zasloužil se o to už Ottorino RESPIGHI (1879-1936) - slavné se staly především jeho impresionistické *Římské fontány*, *Římské slavnosti* a *Římské pinie*. V kontextu moderní hudby dále výrazně působili Gian Francesco MALIPIERO (1882-1973), ovlivněný dřívějšími historickými styly (hlavně barokem), a Alfredo CASELLA (1883-1947), který se také velmi inspiroval ve své tvorbě barokem a raným klasicismem, jak je to patrné především v jeho pozdější symfonické, koncertantní a komorní tvorbě. Do dnešních dnů zasahuje svou tvorbou vynikající Luigi DALLAPICCOLA (1904-1975). K jeho nejznámějším pracím patří opery *Noční let* a *Vězeň*. Z velkého množství symfonických a koncertantních, mnohdy experimentujících skladeb, se často uvádí *Malý koncert pro Muriel Couvreur* pro klavír a komorní orchestr a *Tartiniáda* pro housle a smyčcový orchestr (1952). Dále bychom mohli jmenovat G. PETRASSIHO, M. CASTELNUOVO-TEDESCA a Nino ROTU, který dobyl největší slávu na poli filmové hudby.

Anglická hudba se ve 20. století po dlouhé době dostala na světovou úroveň. Ukazují na to už skladby Gustava HOLSTA (1874-1934), jako např. *Planety*, Williama WALTONA (1902-1983), jako je violový koncert, houslový koncert, symfonie, opera *Troilus a Cressida* aj. a také znovuobjevená tvorba Baxova, Parryho a Blissova. Tvorba Benjaminu BRITTENA (1913-1976), který patří k největším skladatelům současnosti, znamenala pak definitivní vzkříšení slavné tradice anglické hudby. Bravurní skladebné řemeslo a nevysychající invence zajistily

tvůrci trvalý úspěch už od jeho 21 let, kdy napsal *Fantasy quartet* pro hoboj a smyčce a brzy potom novoklasicky laděnou, rozkošnou *Simple symphony*. Do začátku války zkomponoval ze známých skladeb skvělé, hudební fantazii naplněné *Variace na téma Franka Bridge*. Klavírní koncert a *Houslový koncert* a po výbuchu druhé světové války otřásající *Symfonii da requiem* (1940). Vynikající jsou písňové cykly *Illuminace* a *Sonety Michelangelovy*, *Serenáda* a komorní hudba (zvláště oba smyčcové kvartety a violoncellová sonáta). K pozdějším zralým skladbám symfonickým a oratorním patří *Průvodce mladého člověka orchestrem*, *Jarní symfonie* (1949), *Válečné rekviem* (1962) a *Symfonie pro violoncello a orchestr*. Napsal také řadu oper, z nichž k nejčastěji prováděným patří *Peter Grimes* (1945), *Únos Lucrecie*, *Albert Herring*, *Gloriana*, *Potopa*, *Sen noci svatojánské* (1960) a *Smrt v Benátkách* (1973). Britten se svou tvorbou i svými mluvenými a písemnými projevy demonstrativně distancoval od nejnovějších avantgardních proudů Nové hudby a spolu se Šostakovičem tvoří hlavní pilíře "klasické" moderní hudby.

Belgická hudba se nijak výrazněji do vývoje evropské hudby nezapsala, v našem kontextu může být jmenován snad jen Marcel P O O T. V **holandské** hudbě je nejvýraznější osobností Willem PIJPER (1894-1947), který v období mezi dvěma válkami dospěl k velmi osobitému výrazu. Využívá ve svých symfoniích, komorních i scénických skladbách velmi často polymelodických i polyrytmických postupů. **Dánská** hudba po Carlu Nielsenovi prožívá určitou krizi, kterou není schopen vyřešit ani Knud RIISAGER, ani Fin HÖFFDING. Podobnou situaci prožívá i hudba **finská**, kde po Sibeliovi je jisté vakuum - skladatelé jako KILPINEN, MERIKANTO a KLAMI ho vyplnit nemohou, stejně jako v hudební kultuře **norské**, kde po slavném novoromantickém nástupu je začátek 20. století opět obdobím stagnace; můžeme jmenovat snad jen VALÉNA, SAEVERUNDA a EGGEHO. Nejsilnější severskou kulturou je hudba **švédská**, kde Gösta NYSTROEM, Hilding ROSENBERG a později Karl Birger BLOMDAHL jsou osobnosti skutečně evropského formátu.

□ MIMOEVROPSKÁ HUDBA

Během 20. století se mimoevropské hudební kultury stále více dostávají do kontextu s hudbou evropskou. Nejúžeji s ní je spjatá hudba **americká**. Není ovšem jen kulturou Evropou inspirovanou, ale i Evropu inspirující.

Významný podnět dostává moderní hudba ze strany zcela neočekávané - z oblasti živě bujícího **jazzu**. Tato živelná, bohatě rytmická a improvizace svobodná hudba začíná poprvé pronikat do evropské hudby už začátkem století a postupem času se stále více prosazuje (podrobněji viz dále). Vlastní artificiální americká hudba byla ještě v 19. století plně v zajetí tradiční evropské hudby, ale ve 20. století se situace výrazně mění. Studia amerických hudebníků v Evropě, hlavně v Paříži

(ú N. Boulangerové) a později nucená emigrace špičkových evropských skladatelů za druhé světové války do Ameriky (Schönberg, Stravinskij, Hindemith, Martinů, Křenek, Mildhaud, Bartók) vytvořily pevné základy pro vznik vlastní novátorské tvorby. V mnoha směrech vycházejí američtí skladatelé z domácích kořenů. Proto tu vzniká zvláštní syntéza, spojující tradici umělé hudby evropského charakteru s prvky černošského a jihoamerického folklóru, jazzu, užitékové taneční hudby apod. To, co je v Evropě exotismem, je zde přirozené. Proto měla takový úspěch tvorba George GERSHWINA (1898-1937), technicky ne vždy dokonalá, ale živá a působivá. Jeho *Rhapsody in blue*, *Klavírní koncert in F*, *Američan v Paříži* a hlavně největší Gershwinovo dílo, skvělým způsobem využívající jazzových prvků, opera *Porgy a Bess*, budí zaslouženou pozornost na celém světě.

K předním, dokonale řemeslně vybaveným americkým skladatelům náleží Aaron COPLAND (1900), žák N. Boulangerové, především autor hudby symfonické, komorní a baletní, symfonik Walter PISTON (1894-1976), Roy HARRIS (1898-1971), Randall THOMPSON (1899), William SCHUMAN (1910-1992), Roger SESSION (1896-1985), Samuel BARBER (1910-1981), nesmírně obratný a úspěšný operní skladatel Gian Carlo MENOTTI (1911) a stále více ceněný Elliot CARTER (1908).

Nejvýznamnější osobností - teprve ke konci života doceněnou - je skladatel francouzského původu Edgar VARÉSE (1885-1963). Je vůbec prvním vzdělaným hudebníkem, zabývajícím se soustavněji netónovou hudbou, přesněji řečeno šumovými a hlukovými strukturami. Výchozí diskem je jeho *Hyperprisme* pro bicí a dechové nástroje už z roku 1923. Zcela vědomě a záměrně se odpoutává od západoevropského tónového systému jako od systému zastaralého a vyčerpaného. V *Hyperprisme*, *Octandre*, *Intégrales*, *Ionisation* (1931), *Density 215* aj. anticipuje konkrétní a elektronickou hudbu. I po druhé světové válce stojí s mladou generací v první řadě uměleckého hledačství. K největším skladbám patří rozsáhlá freska *Ameriques*, *Arcana a Déserts* (1954). Známa je také *Elektronická báseň* (1958).

Pozoruhodnou, osamocenou skladatelskou osobností hudební Ameriky je Charles IVES (1874-1954), jehož tvorba byla objevena pro svět teprve nedávno. Ives už na začátku století vytvářel díla anticipující expresionistický hudební jazyk. Užíval atonality, polytonality, polyrytmiky a čtvrttónových postupů. Nešlo mu při tom o žádné teoretické systémy, nýbrž o adekvátní umělecké vyjádření. Jeho skladby působí někdy poněkud mozaikově a stylově nejednotně, jsou však nesmírně zajímavé a působivé. Zdá se, že Ivesovo používání folklórních, groteskních a triviálních prvků bylo do jisté míry ovlivněno Mahlerovým americkým pobytem. Nejpozoruhodnější jsou Ivesova díla orchestrální - 4 symfonie, *Holidays* (čtyřdílná skladba s dnes už slavnými Washingtonovými narozeninami), fragment *Symfonie světa* a zvukově senzační *Tři náměstí v Nové Anglii* aj. Dále psal díla sborová, komorní (5 houslových

sonát, 2 kvartety, trio, čtvrttónová hudba pro smyčce), klavírní (3 sonáty - hlavně sonáta Concord) a písňová.

Významným způsobem do světového kontextu zasáhla také **latinskoamerická hudba a jihoamerická hudba**, kde byly vytvořeny podivuhodné syntézy folklórní a umělé hudby. Nejvýrazněji je to patrné na tvorbě brazilského skladatele Heitora VILLA-LOBOSE (1887-1959), který ve svém obrovitém díle (12 symfonií, řada symfonických básní, 9 *Bachionas brasileiros*, 15 choros, koncerty, opery a oratoria) přinesl mnoho nového a podnětného. Dále jmenujeme mexické skladatele Manuela PONCE (1882-1948), Carlose CHAVÉZE (1899-1940) a Silvestra REVUELTAZE (1899-1978) a argentinského skladatele Alberto GINASTERY (1926-1983).

Jinak se hlouběji evropskou hudbou zabývali už v první polovině 20. století japonští skladatelé, ale výraznější japonská tvorba (syntéza domácí a evropské hudby) vznikla až po druhé světové válce.

V průběhu 30. a 40. let došlo v umění ke zvláštní situaci. Dráždivá vůně některých nových nálezů a extremit již vyprchala, nesmiřitelnost ortodoxních systémů se časem otupila a tak se situace v uměleckém světě z počátku jevila jako klidnější a tolerantnější. Opojení z nových systémů, z nekonvenčních postupů, ze společensky skandálních extremit se ztrácelo také proto, že evropský člověk musel řešit tu nejzákladnější otázku - otázku života a smrti, bytí a nebytí, a to ne ve smyslu teoreticko-filosofickém, ale v dotyku s drsnou skutečností. Nástup fašismu, hrozba druhé světové války, pronikly nejen do tematiky, ale do vlastní struktury děl a do jejich výrazového zaměření. Na umění už nemohly být kladeny požadavky jen ryze technické, ale opět také ideové. Mnozí autoři změnili svůj styl přímo diametrálně a snažili se o to, aby jejich díla sehrála aktivní roli v boji proti smrtelnému nebezpečí. Angažovanost těch největších umělců je nade vši pochybnost. Mnozí z nich byli umlčováni, ale většina z nich bojovala svými díly aspoň na dálku, z emigrace, když už nemohli bezprostředně o osudu Evropy spolurozhodovat. A to nejen spisovatelé a malíři, jejichž výrazové prostředky jsou významově nejkonkrétnější, ale také hudebníci, ať už je to Bohuslav Martinů (Dvojkonzert, Lidice, Polní mše), Paul Hindemith (Malíř Mathis), Igor Stravinskij (Symfonie o třech větech), Sergej Prokofjev (Symfonie č. 5), Dmitrij Šostakovič (Symfonie č. 7), Arnold Schönberg (Ten, který přežil Varšavu) či mnozí jiní.

Každý pokus synteticky přehlédnout padesát let vývoje moderní hudby je iluzorní, protože vždy je výběr faktů málo reprezentativní a interpretace událostí i významů děl buď subjektivní či neosobně eklektická. Nehledě k tomu, že události se vynořují z minulosti už vlastně deformované všeobecně přijatými výklady, jež mnohdy již nepodrobujeme kritickému myšlení. Složitost historického vývoje 20. století je samozřejmě ještě dále komplikována ideologickými postoji i hodnotícími kritérii vycházejících z různých estetických systémů a axiologických soustav. Dokonce i úctyhodné snahy hodnotit tvůrce a jejich díla synteticky a objektivně jsou vždy determinovány úhlem pohledu či světónázorovým přesvědčením autora. Tento sociologický pohled se může jevit jako pochybný, protože člověk poslouchá hudbu vždy nakonec sám za sebe, prožívá ji individuálně, avšak každý lidský jedinec je vždy nějak sociálně determinován. To platí jak pro autora, tak pro posluchače. Zvláště úsilí totalitních systémů (hlavně v Německu a SSSR ve 30. letech) donutilo skladatele k proklamativně ideové čitelnosti hudebních děl a vedlo v mnoha ohledech k hodnotovým deformacím. Umělec se buď musel zříci výsledků moderního umění (v Německu bylo označováno za zvrhlé a v SSSR za formalistické a buržoazní) a vrátit se ke zprimitizované a opotřebované struktuře s ideologickou nálepkou, nebo se musel odmlčet či emigrovat. Z velkých německých skladatelů nezůstal ve 30. a 40. letech ve své zemi s výjimkou Richarda Strausse prakticky nikdo a v SSSR po krátké plodné etapě došlo k hodnotové nivelizaci tvorby vinou oficiálně nařízeného socialistického realismu a ti autoři, kteří se nechtěli nechat spoutat dobovými normami, byli permanentně kritizováni (hlavně Prokofjev a Šostakovič) či umlčeni.

Společenské i politické ideály se pochopitelně mění a často člověka zklamávají. Řada umělců proto obrátila pozornost k vlastní výstavbě uměleckého artefaktu - k dokonalosti struktury, bezprostřednosti smyslového působení, aby z této ideologické pasti unikla. Důraz umělců na smyslové kvality díla a jeho strukturální dokonalost je pochopitelný, protože bez nich umělecké dílo nemůže existovat: vždy ovšem také umělecký tvar něco znamená. Sémantická hodnota není tudíž od díla oddělitelná; hodnota není dána jen samotnou strukturou, ale také psychologickou a společenskou situací člověka. Ona „zavěšenost“ díla do sítě psychofyziologických a společenských souvislostí je nezrušitelná. Akcentace jednotlivých funkcí díla je závislá na historické situaci, na poetice stylového proudu, na osobnostním ústrojení autora (ale i vnímatele) atd. A z toho zdánlivě vyplývá základní stimulace umělecké tvorby - expresionismus (psychologická), novoklasicismus (strukturální), dadaismus (antistrukturální), folklorismus (národnostní) atd. Takové absolutizující vymezení základní funkce díla je však falešné, protože skutečná tvorba je vždy syntetická a dílo má polyfunkční charakter,

nehledě k tomu, že zamýšlená akcentace může průběhem doby vyprchat či se v živé hudební praxi proměnit. V umění neexistuje pojem „správnosti“ díla (kromě totalitních systémů, kde tento pojem ve zdeformovaném kulturním životě nabývá zdánlivého oprávnění). Umění je krásné, silné a životné právě svou nekonečnou pluralitou, proměnlivostí, a proto dávat např. přednost expresionismu před novoklasicismem či naopak je absurdním nedorozuměním.

Proměny hudebního jazyka jsou inspirovány mnoha okolnostmi - souvislostí s programovou poetikou stylového proudu, odporem k vyčerpávanému a opotřebovanému, bezprostředně předcházejícímu hudebnímu vyjádření, odvěkou touhou člověka po něčem novém a originálním, či naopak touhou po záchytném bodu v chaotickém hledání doby, projevující se v návratu k jistotám minulosti. Ve 20. století došlo k definitivnímu rozpadu jednoty hudebního jazyka, který začal už v romantismu, a také k jeho podstatnému ztížení. Oblížnost hudebního vyjádření atonálně atematického a dodekafonického, jak ho reprezentuje především druhá vídeňská škola (pokusy o otevřené dvanáctitónové pole nacházíme ovšem už u Golyševa, Roslavce a Obuchova), musela nutně vést k reakci, k vytvoření jasného a přehledného hudebního tvaru v novoklasicismu. Je to výraz touhy poválečné doby po pořádku, výraz definitivní roztržky s romantismem (novoklasikové vidí v expresionismu jen umocněný romantismus), výraz odvěké touhy člověka po jistotě a zároveň doklad evropského historismu i pověstného "návratu po spirále". H. Danuser ve své Hudbě 20. století v jistém smyslu oprávněně hovoří o historické hodině novoklasicismu. Věčné hodnoty ryzí hudby, zbavené vypjatého psychologismu expresionismu a vnějšího nehudebního balastu avantgardy, slaví v novoklasicismu své vítězství - tak se to alespoň jeví představitelům tohoto návratu k modelům hudební historie.

K zajímavé situaci došlo na přelomu 20. a 30. let, kdy se vytváří proud „střední“ hudby (podle termínu H. Danusera), která se zřekla elitářství absolutní moderny i zpátečnictví triviální tradicionálnosti (jakýsi střed mezi „oben - nahoře“ a „unten - dole“, „vorn - vpředu“ a „hinten - vzadu“). Zde jsou znovu rehabilitovány zmodernizované tradiční formy symfonie, koncertu, sonáty atd. a tím i tonalita (rozšířená) a tematičnost. Taková hudba je publiku bližší, a proto je také úspěšnější. Záleží jen na úhlu pohledu, zda ji nazveme návratem či syntézou. Radikální hodnotové označení je však sotva možné - nesmíme zapomínat, že sem patří mnohá díla Honeggerova, Prokofjevova, Šostakovičova, Martinů, ale i Stravinského a dokonce Albana Berga a Bély Bartóka.

Nebylo by proto na místě, kdybychom chtěli definitivně hodnotově zařadit jednotlivé skladatele a přisoudit jim neměnné místo v historii. Dokonce i jejich stylové zařazování je jen přibližné a vlastně trochu umělé, protože každý umělec nakonec rozbíjí mřížce stylového proudu, byť by ho sám vytvořil či se na jeho vytvoření podílel. Hlavním naším zájmem by mělo být pozorné a bezpředsudečné naslouchání hudebním dílům, které

nám přináší ničem nenahraditelný specifický prožitek světa, provokují nás a zjiřují naše myřlenky a city, ale také nám přináší potěšení z mistrovského kompozičního myřlení a z bohaté a různorodé zvukovosti. Porozuměním modernímu umění činí člověk důležitý krok k porozumění světa, v němž žije.

Hudba není jen nějaký druh zábavy, nýbrž ztvárnění hudebních idejí hudebním básníkem, hudebním myřlilem; tyto hudební ideje musí odpovídat zákonům lidské logiky; jsou součástí toho, co člověk může vnímat, posuzovat a vyjadřovat.

A. Schönberg

Inspirace je síla, potřebná pro každou lidskou činnost. ... Může se však rozvíjet jen tehdy, je-li provázena úsilím a úsilí není nic jiného než práce. ... Práce s sebou přináší inspiraci.

I. Stravinskij

Hudba je jazyk. Člověk chce v tomto jazyku vyjádřit myřlenky; ne však myřlenky, které je možno převést v pojmy, nýbrž hudební myřlenky.

A. Webern

II. HUDBA PO DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLCE

■ SPOLEČENSKÁ A UMĚLECKÁ SITUACE

Druhá světová válka znamenala osudový přelom ve vývoji lidstva. Během ní bylo evropské umění takřka rozvráceno, vzájemné vztahy jednotlivých národních kultur byly násilně zprerušeny a jména mnohých emigrantů či umělců byla vymazána z kulturního povědomí. Teprve po šesti letech temnoty a utrpení může evropský člověk opět volněji dýchat a může opět myslet na budoucnost. V jeho paměti však dlouho zůstává tato temná válečná zkušenost jako trauma. V průběhu několika poválečných let dochází k renesanci umění a posléze i k prudkému rozvoji nových uměleckých proudů. Ani poválečné období není ovšem bezkonfliktní idylou, ale dobou značně rozpornou - na jedné straně sílí víra v budoucnost světa, na straně druhé vzrůstá napětí studené války mezi světovými soustavami a vznikají nová válečná ohniska. Lidstvo prožívá oslňující vývoj techniky, vědeckotechnickou revoluci s lety do vesmíru, trpí však i nejistotou a úzkostí z možného sebezničení lidstva a ztrátou víry ve skutečné lidské hodnoty. Tato rozpornost a komplikovanost lidské situace se promítá pochopitelně i do filosofie umění. Nejsilněji zapůsobily antropologické filosofické teorie, zvláště pak existencialismus. Znovu, třeba v poněkud pozměněné verzi vstupuje do popředí "filosofie života" se svým intuitivním zřením, spontánním prožíváním světa. Životem rozumí především vnitřní aktivitu, svobodnou hru lidských citů a tužeb, nekontrolovanou rozumem. Existencialismus (existence je bytí, pevný základ nás samých, "nejniternější nitro") svým "pocitem času", svou intuitivností a vnitřní aktivitou je "filosofii života" dost blízký. Z počátku působí hlavně Němci Martin Heidegger (vrženost do světa cizoty) a Karl Jaspers ("ve světě jenom člověk je skutečností, která je mu dostupná"), ale šířeji pronikl francouzský existencialismus Sartrův a Camusův. Ve své filosofické práci Bytí a nicota i ve svých románech a hrách Jean Paul Sartre prohlašuje, že nicota světa může být překonána jedině činností, akcí, která je pravou lidskou svobodou. Odcizené "já" v nepřátelském světě se pokouší vniknout dovnitř sebe sama a tak se objevit pro sebe. Existencialismus chce probudit dřímající lidskou aktivitu ve zmechanizovaném, manipulovaném světě a tvoří tak silnou protiváhu všem **scientistickým** teoriím, zvláště novopozitivismu. Tyto teorie nepočítají příliš s prožitkem lidského subjektu a chtějí zachytit věci světa jako pouhé souhry objektivních realit. Pojímají filosofii jako "logickou analýzu vědeckého jazyka" (Rudolf Carnap a Ludwig

Wittgenstein), a proto ji orientují k matematice, logice a exaktní přírodovědě. Tyto vlivy pronikají do analytické estetiky a její ohlasy najdeme i v umění.

Obě tendence, antropologická i scientistická (či výrazová a konstruktivní), se zřetelně promítají do umělecké oblasti. Scientistické tendence nalezneme zřetelně v těch případech, kdy je umění v úzkém spojení s technikou, jako např. v konkrétní a elektronické hudbě, ve vizuálně kinetickém a počítačovém umění, ale také v racionálních hudebních systémech, geometrické abstrakci i v novém románě. Určité existenciální znaky vedle literatury "proudu vědomí", kafkovské literatury, beatnické poezie i beletrie, nese i akční malba, nová figurace, aleatorika a hudba nové expresivity. Můžeme si to ověřit z dalšího výkladu, ale především z živé recepce uměleckých děl. Nelze však dělat jednoznačně platná krátká spojení mezi uměním a filosofií, protože jde často o velmi složité, takřka nedefinovatelné filiace; umělec se necítí vždy vázán přísným filosofickým systémem a dovede ve svém díle spojit i tendence zdánlivě neslučitelné.

Válka sice značně narušila, ale zcela nepřerušila kontinuitu uměleckého tvoření. Už v prvních poválečných letech vznikala nová významná díla umělců zakladatelské generace moderního umění, která tvořila pevný základ a zároveň korekci novému, často experimentálnímu uměleckému tvoření. Teprve s odstupem doby můžeme plně ocenit, co tato tvorba znamenala svou uměleckou zralostí a opravdovou humánností v obdobích prudkého tvůrčího kvasu a jistého hodnotového chaosu 50. a 60. let. Pozdní díla Picassova, Miróova, Chagallova aj. měla pro vývoj poválečného výtvarného umění obdobný význam jako tvorba klasiků moderní hudby. V těsně poválečných letech sehrála snad největší roli hudba Igora Stravinského a Paula Hindemitha, kteří byli považováni za nejvýznamnější skladatele doby. Jejich technicky vybroušená, novoklasicky laděná a "umírněná" moderní hudba byla pro publikum přijatelná a mohla sloužit z počátku jako vzor mladým skladatelům. A nejednalo se jen o proslulá, historii prověřená díla, ale i o tvorbu novou, jako byla Stravinského Symfonie o 3 větách, Komorní koncert in D, balet Orfeus či opera Život prostopášíka a Hindemithova symfonie Harmonie světa, Pittsburská symfonie či opery Harmonie světa a Dlouhá vánoční večeře. Stravinskij později přešel na půdu seriální hudby (kterou chápal ovšem jen jako jeden z modelů svého skladatelského vývoje), ale Hindemith se stal přímo opěrným sloupem "umírněné" linie moderní hudby. Podobnou roli sehrála strukturálně jednoduchá a rytmicky úderná hudba C. Orffa, jakou byla např. Trionfi di Afrodité. Z mladších německých skladatelů konečně vystoupil ze stínu za války umlčený Karl Amadeus Hartmann, který už v roce 1939 napsal pozoruhodné Concerto funebre pro housle a orchestr (s citací Ktož jsú boží bojovníci, jako projev sympatií českému národu) a po válce 7 vynikajících symfonií, řadu koncertů a operu Simplicius Simplicissimus. Z francouzských skla-

dátelů pronikl nejsilněji Arthur Honegger (hlavně zásluhou Jany z Arcu a symfonické tvorby), dále Darius Milhaud a novoklasicky orientovaní Fr. Poulenc, A. Jolivet, Fr. Martin aj. Poněkud jinou pozici měla hudba O. Messiaena, který upoutal silným, až extatickým výrazem a neobvyklými výrazovými prostředky. Záhy však silně radikalizoval svou hudební řeč a stal se jednou z nejsilnějších inspirací mladé skladatelské generaci avantgardistů. Fascinující byl také nástup Benjamina Brittena a Dmitrije Šostakoviče, kteří výrazovou bezprostředností a myšlenkovou naléhavostí svých děl oslnili poválečnou Evropu. Hudba 2. vídeňské školy, zvláště Arnolda Schönberga a Antona Weberna, byla těsně po válce takřka neznámá a stala se mocnou inspirací hudebního vývoje až začátkem 50. let. Obdobně tomu bylo i s Bélou Bartókem, který zazářil jako meteor s jistým zpožděním.

Musíme si tedy na tomto místě uvědomit jednu závažnou skutečnost, že do poválečné doby spadá dvacet pět let tvorby Igora Stravinského, že v této době vzniklo šest posledních symfonií Šostakovičových a většina jeho kvartetů, že vznikají velká pozdní díla Prokofjevova, Milhaudova, Brittenova, Honeggerova, vrcholná symfonická díla Bohuslava Martinů a že sem patří dokonce i pozdní díla Schönbergova. Vedle těchto ještě tvořících "klasiků moderny" dozrává např. dílo Ernsta Křenka, A. Joliveta, W. Fortnera, H. Dutilleuxe a vzniká významná tvorba dalších skladatelů vycházejících z hudební řeči klasiků 20. století, která zcela nerozbíjí tradiční pojetí hudebního díla a užívá rozšířené tonality, tonálních jader či dokonce volně uchopené kompoziční práce v dvanáctitónovém poli. Sem bychom mohli např. zařadit vynikající tvorbu Angličana Michaela Tippetta či v Anglii žijícího Poláka Andrzeje Panufnika, Rakušana Gottfrieda von Einem, Němců Heinze Wernera Zimmermanna a o něco později velkou část díla Hanse Wernera Henzeho a samozřejmě řadu skladeb jiných autorů.

Nastupující generace mladých skladatelů byla především fascinována novými možnostmi a velmi brzy svou tvorbou naznačovala, jak si představuje svůj svět hudby, jenž nemá být pouze "doznívající ozvěnou minulého". Mladá generace chce vycházet z nového hudebního jazyka a vytvářet díla nezaměnitelně své doby i za cenu bloudění a omylů. Bez ohlasu nemohl zůstat fantastický vývoj techniky a teoretického myšlení, jak je to zjevné na příkladu tzv. technické hudby, podněcené elektroakustickými výzkumy. Došlo také k dalšímu stadiu integrace světové hudby hlubším poznáváním mimoevropských kultur a přenosem jejich dílčích struktur do organismu nově vznikajících skladeb. Bylo to usnadněno stále se zhušťující komunikační sítí a obrovským šířením masových médií. Důležitým inspirativním zdrojem zde byly atraktivní gramofonové edice orientálních, afrických a jihoamerických hudebních kultur a nakonec i edice staré hudby a její častější provozování. Tyto vlivy se výrazně projeví v užívání některých neobvyklých rytmických a

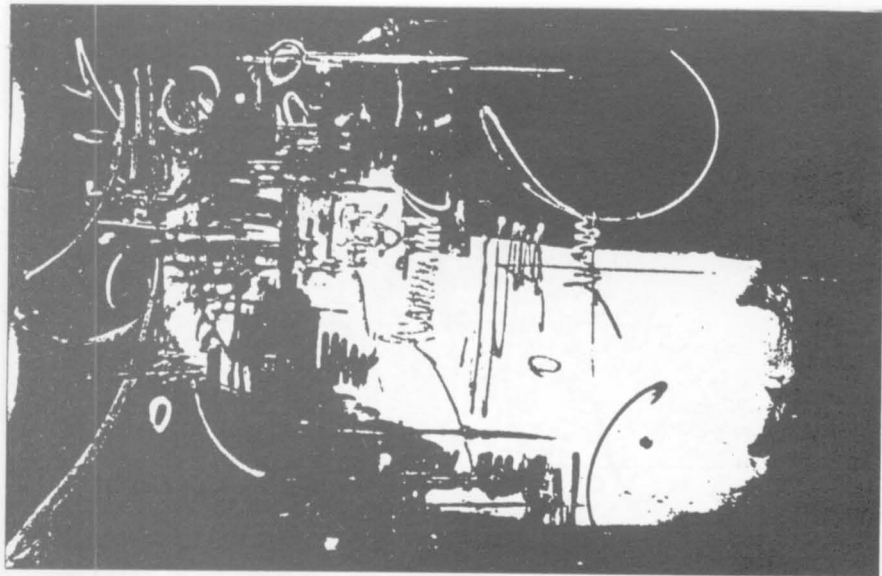
modálních řad, mikrointervalových postupů, artikulačních zvláštností, ve využití neobvyklého instrumentáře (gongy, zvonky, různé typy bubnů, bonga, marimby, xylorimby atd.) a vůbec v enormním důrazu na zvukovou (sónickou) působnost hudby. Dosavadní hranice hudby se tím značně rozšířily a pozbyly své normativní platnosti.

Od začátku 50. let můžeme tedy sledovat v nově komponované hudbě dvě historicky rovnocenné základní linie - **umírněnou a radikální**. Tvorba "umírněné" moderny profiluje tvářnost poválečné hudby se stejnou silou, jako hudba avantgardní. Právě tato hudba, širšímu publiku ještě přístupná, zabírala hlavní díl soudobé hudby v koncertních programech. Naproti tomu tzv. "radikální avantgarda" pomíjející historické vědomí a usilující o zcela nové, protitradiční hudební tvarování (a proto obnovující termín Nová hudba) směřovala k poněkud elitární hudební kultuře, která byla mnohdy prováděna v laboratorně uzavřených kruzích zasvěcenců a byla tak zbavena širších sociálních vazeb. Nelze však v žádném případě pominout její novátorské přínosy v oblasti kompoziční techniky a její inspirativní vliv na novou tvorbu 50. let a 60. let a tedy její nesporný historický význam.

■ Hlavní stylové proudy radikální avantgardy

Snahy mladé generace o odpovídající zachycení skutečnosti postupem doby stále více směřovaly k novému prozkoumávání uměleckého materiálu a k hledání nových, dosud skrytých možností vyjádření. Experimentální hledačství můžeme nalézt ve všech oblastech poválečného umění, nejzřetelněji však v umění výtvarném a v hudbě.

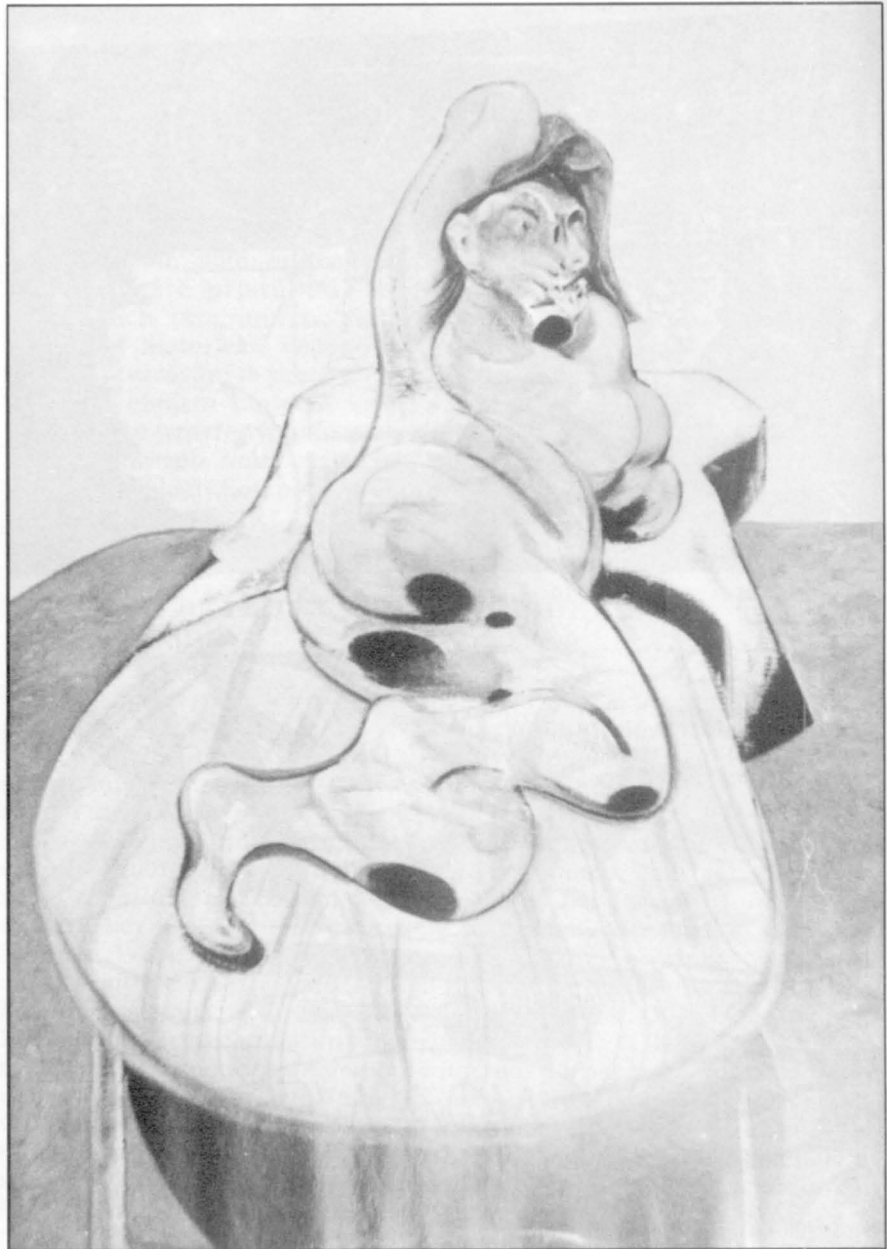
K nejsilnějším malířským poválečným hnutím patřil tzv. **abstraktní expresionismus** (akční malba, lyrická abstrakce, informel aj.) vycházející z proudu podvědomí a projevující se ponejvíce strhující akční malbou bez předmětného zobrazení (Pollock, Gorky, Tobey, Hartung, Mathieu, Wols, Soulages aj.). Brzy se poznává bezvýchodnost abstraktní akční malby, do beztvárnosti vniká tvar. **Nová figurace** znovuobjevuje lidskou postavu a předměty lidského světa (Fautrier, Dubuffet, Kooning, Bacon aj.). Surový nástup nové předmětnosti, či lépe směsi naturalistického realismu s ireálem, předmětnosti a nepředmětnosti znamená pop - art (popular art). Je to nelítostný, tvrdý, drsný absurdní odraz velkoměsta, který jde ve své aktivitě až k popření umění samotného. V tím je pop - art (Rauschenberg, Warhol, Segal, Oldenburg, Lichtenstein aj.) příbuzný dadaismu, jeho antiestetičnosti i jeho bezvýchodnosti. Protipólem těchto expresivních výlevů je vysoce intelektuální **op - art** (optical art), chtějící působit přímo na smysly architektonicky organizovanou estetickou kvalitou bez exprese (Vasarely, Rileyová, Soto aj.).



Georges Mathieu : Bez názvu (abstraktní expresionismus)



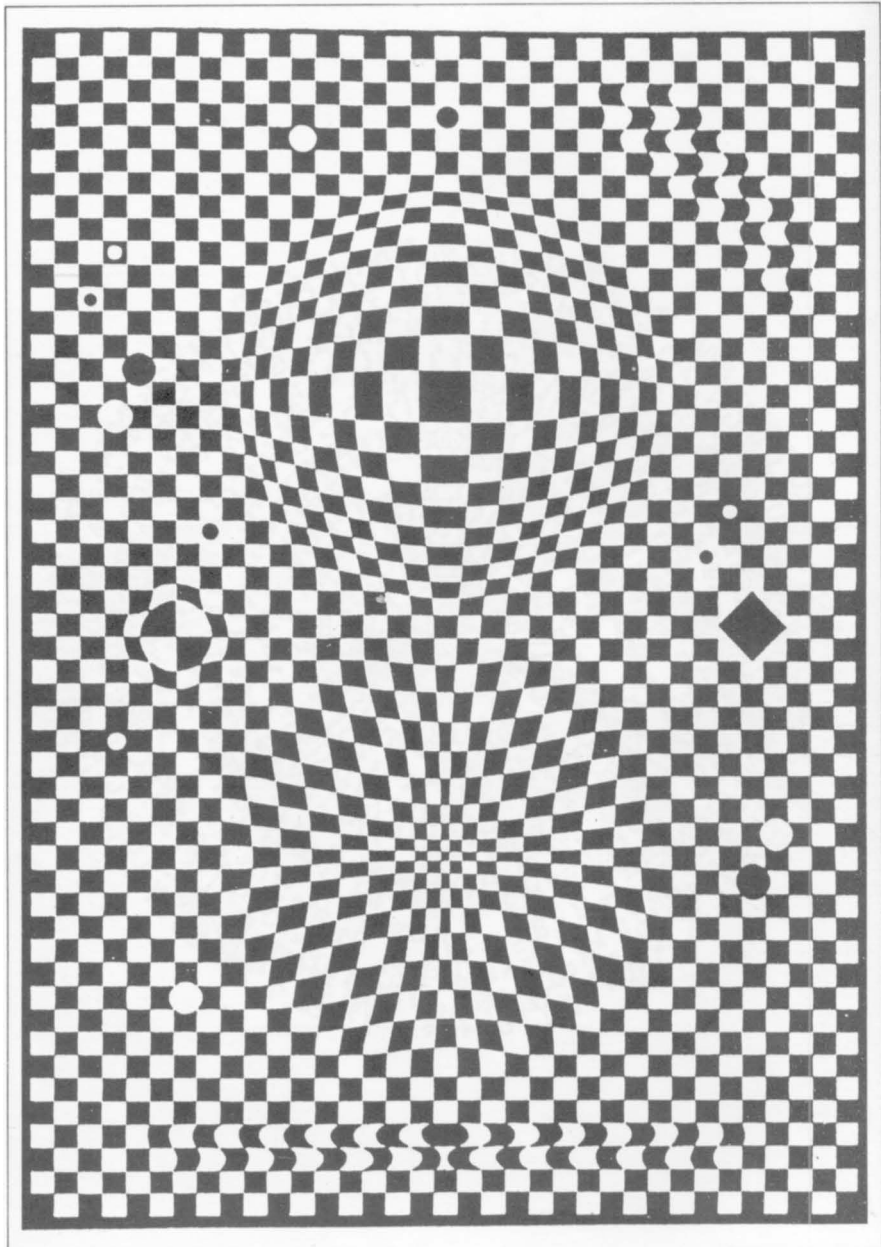
Roy Lichtenstein: Bez názvu (pop-art)



Francis Bacon: Portrét (nová figurace)



Ferdinand Krüwet: Sehtexte, č. 14 (letrismus)



Victor Vasarely: *Metagalaxie* (op-art)

enesením této jemné geometrické abstrakce (počítající i se smyslovými klamy) na prostorové, dynamické útvary vzniká **kinetismus**, kde je především využito světelného a barevného pohybu (Schöffer, Le Parc aj.). Mezním uměním, které překračuje výtvarnou oblast, je **letrismus**, který využívá slov, písmem a číslic k malování, či lépe k psaní obrazů (Garnier) nebo **happening** (Vostell, Kaprow), který je průnikem divadla a výtvarného umění.

Zastánci Nové hudby se chtěli co nejradikálněji rozejít s melodickoharmonickým chápáním hudby a integrovat současný vývoj světa do hudební tvorby bez přímé závislosti na tradici. Toto velice neklidné a složité období 50. a 60. let můžeme vnitřně členit na tři základní proudy - racionálně budovanou hudbu dodekafonickou a seriální, technicky založenou hudbu elektroakustickou (konkrétní a elektronickou) a systémove uvolněnou hudbu aleatorní a témbrovou. Se značnou nepřesností označujeme tyto hudební proudy jako novodobé kompoziční systémy. S těmito třemi základními proudy se dostávají do úzké souvislosti multimediální formy, třebaže tradičně vymezené hranice hudby vlastně překračují.

První a nejsilnější proud **dodekafonický a seriální** vyšel z kompozičního stylu Arnolda Schönberga a Antona Weberna. **Obnovitelem** a teoretickým mluvčím schönbergovského hudebního myšlení, válkou zasutého, byl René LEIBOWITZ (1913-1972), který udržoval se svým učitelem i za jeho amerického působení stálý kontakt. V roce 1948 vystoupil v Darmstadtu (hlavním tehdejším středisku moderní hudby) s přednáškou o Schönbergově tvůrčí metodě a vzbudil mezi mladými skladateli velký ohlas. V téže době byly provedeny i některé Schönbergovy skladby. Radikalnost Schönbergova systému byla pro mladou generaci přímo šokující. Nový systém se jí jevil jako spasení a stal se pro ni takřka nezbytným požadavkem moderní hudby. Střediskem mladých se tedy stal Darmstadt, jehož prázdninové kursy se staly významnou školou a konfrontací výsledků Nové hudby. Sjížděli se sem proto skladatelé z celé Evropy. Dodekafonická metoda byla postupem doby tak pečlivě propracována, že nabyla přímo scientistický charakter. Vedle tradiční práce s řadou (základní řada, rak, převrat, převrat raka) se užívalo také permutace, rotace, kontrarotace, interpolace a selekce. Na začátku 50. let vyšlo už několik systematických prací o dodekafonii, jako např. Učebnice dvanáctitónové techniky H. Eimerta, Kompozice s dvanácti tóny J. Rufera či Úvod k dvanáctitónové kompozici H. Jelinka.

Idolem mladých skladatelů se postupně stával Anton Webern, na jehož racionální vícevrstevný serialismus začali ve své tvorbě bezprostředně navazovat. Velkou inspirací ve vývoji seriální hudby, po základním poznání skladebné metody Schönbergovy a Webernovy, bylo také darmstadtské vystoupení O. Messiaena s klavírní skladbou *Mode de valeurs et d'intensités* (z roku 1949), kde je volně využito seriálních

elementů: 36 (3 x 12) různých výšek, 24 různých délek (♩ až ♩.), 7 dynamických stupňů (ppp - fff), 12 způsobů hry. Poněkud dogmatický požadavek přísné dodekafonie je v nově vznikajících kompozicích vystřídán seriální metodou používající kratších modelů (tzv. serií, např. 5 - 8 tónů), které jsou častěji měněny a kompozice se stává pružnější. Záhy je však racionální prvek řady melodické výstavby přenesen i na stránku časovou, témbrovou a dynamickou (dokonce i artikulační). Už se nehovoří o melodii, harmonii a rytmu, ale o technických parametrech zvuku - tónové výšce, trvání, síle a zvukové barvě (bez ohledu na slyšení). V hudební praxi se už od začátku 50. let a 60. let objevují vedle již "tradičních" organizovaných serií tónových výšek i organizované série tónových délek, dynamických stupňů a nástrojových barev (a posléze i série způsobu hry). Vzniká tak technika multiseriální nebo, je-li organizováno vše, tzv. totální organizace. Všechny operace s řadou (rak, převrat, převrat raka, permutace, rotace, kontrarotace apod.) mohou být použity u kteréhokoliv hudebního parametru, případně u všech současně. Racionální zřetele při kompozici natolik převažují (hudební materiál musí být předformován), že emociálně bezprostřední tvorba je prakticky vyloučena. U některých složitých multiseriálních kompozic je i intelektuální kontrola tak nesnadná, že si skladatelé leckdy pomáhají matematickými vzorci, geometrickými obrazci či rastry při výběru kombinačních možností. Jako vzorový příklad můžeme uvést Struktury pro dva klavíry P. Bouleze, kde skladatel organizuje vybrané řady 12 tónových výšek, 12 tónových délek (♩ - ♩.), 12 dynamických stupňů (pppp - ffff) a 12 způsobů hry pomocí rastrů a konstrukčních schémat (pro ilustraci uvádíme aspoň základní rastr výběru prvků - bližší pochopení je ovšem možné jen při uvedení **všech** předformujících schémat a tabulek a vlastního notového textu). Důsledkem izolovanosti jednotlivých tónů, která je dána velkými výškovými rozdíly použitých intervalů, prudkými dynamickými a barevnými kontrasty a častými pomlčkami je značná těkavost seriálních skladeb, které tak nabývají výrazně punktuálního charakteru. (Označení seriální hudby jako punktualismu je oprávněné jen částečně, neboť skladba vynírající punktualisticky nemusí být nutně organizována seriálně; punktuální charakter skladby je dán prostě oddělením, izolováním jednotlivých tónů nebo tónových skupinek ~~ve zvukovém prostoru, např. i aleatorním~~). Reprodukce jednotlivých skladeb je značně obtížná, protože matematicky přesné hodnoty složitých rytmů a propastné rozdíly „netonálních“ intervalů lze těžko zachytit. Proto většina skladeb je přednášena komorními soubory nebo sólisty schopnými zachytit všechny podrobnosti zápisu.

Snaha po dokonalé proorganizovanosti směřovala mnohdy k přečňování číselných vztahů a **hudební tvar jako nositel významu byl ohrožen.** Systémová složitost skladby vedla k dalšímu oslabení už tak dost narušeného kontaktu mezi skladatelem, dílem a vnímatelem. H. Danuser hovoří o tom, že vývoj seriální hudby udělal radikální roztržku

RASTR BOULEZOVÝCH STRUKTUR



(Z)

	es	d	a	es	g	fis	a	cis	c	b	f	h	
Z _{es}	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Z _d	2	3	4	5	6	11	1	10	12	3	7	10	
Z _a	3	4	1	2	8	9	10	5	10	7	12	11	
Z _{es}	4	5	2	3	9	12	3	6	11	1	10	7	
Z _g	5	6	3	4	12	10	4	11	7	2	10	1	
Z _{fis}	6	11	4	12	10	3	10	7	1	8	4	2	
Z _e	7	1	10	3	4	10	11	2	2	12	6	12	
Z _{cis}	8	10	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3	
Z _c	9	12	6	11	7	1	8	10	3	12	2	4	
Z _b	10	3	7	1	2	8	12	4	12	11	9	6	
Z _f	11	7	12	10	10	4	6	1	2	9	12	8	
Z _h	12	10	11	7	1	10	12	3	4	6	8	12	



(P)

	es	e	a	b	h	c	d	f	gis	cis	g	
P _{es}	1	7	8	10	12	9	12	11	6	4	8	13
P _e	7	11	10	12	9	8	1	10	5	3	12	4
P _a	3	10	1	7	11	6	4	12	10	12	5	8
P _b	10	12	7	11	6	5	3	9	10	4	4	3
P _h	12	9	11	6	12	4	10	10	2	7	10	1
P _c	9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7
P _d	12	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	12
P _f	11	10	12	9	10	2	7	12	4	10	1	3
P _{gis}	6	5	10	12	2	1	11	4	3	12	7	10
P _{cis}	4	3	2	1	7	11	5	10	12	2	6	9
P _e	8	12	5	4	10	9	1	7	6	12	11	
P _g	10	4	8	2	1	10	12	2	10	9	11	12

Velmi mírně

KL.I
ffff
legato sempre

KL.II
quasi p
sempre

Detailed description: This musical score is for two pianos, Klavír I (KL.I) and Klavír II (KL.II). The tempo is marked 'Velmi mírně' (Very slowly). KL.I is marked with a fortissimo dynamic (*ffff*) and the instruction 'legato sempre'. KL.II is marked 'quasi p' (quasi piano) and 'sempre'. The score features complex rhythmic patterns and melodic lines for both instruments, with a large slur spanning across both staves.

Pierre Boulez: Stukturey (př. 15)

Encore

xlrb.

bongos
s.
t.
b.

vla.
c.a.

plus rapide

67

69

Detailed description: This musical score is for Percussion (xlrb., bongos) and Violin (vla. c.a.). It begins with an 'Encore' marking. The percussion part includes xylophone (xlrb.), small bongos (s.), tenor bongos (t.), and large bongos (b.). The violin part is marked 'plus rapide' (faster). The score includes measures 67 and 69, with various dynamics such as *mf*, *f*, and *ff*. The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Pierre Boulez: Kladivo bez mistra (př. 16)

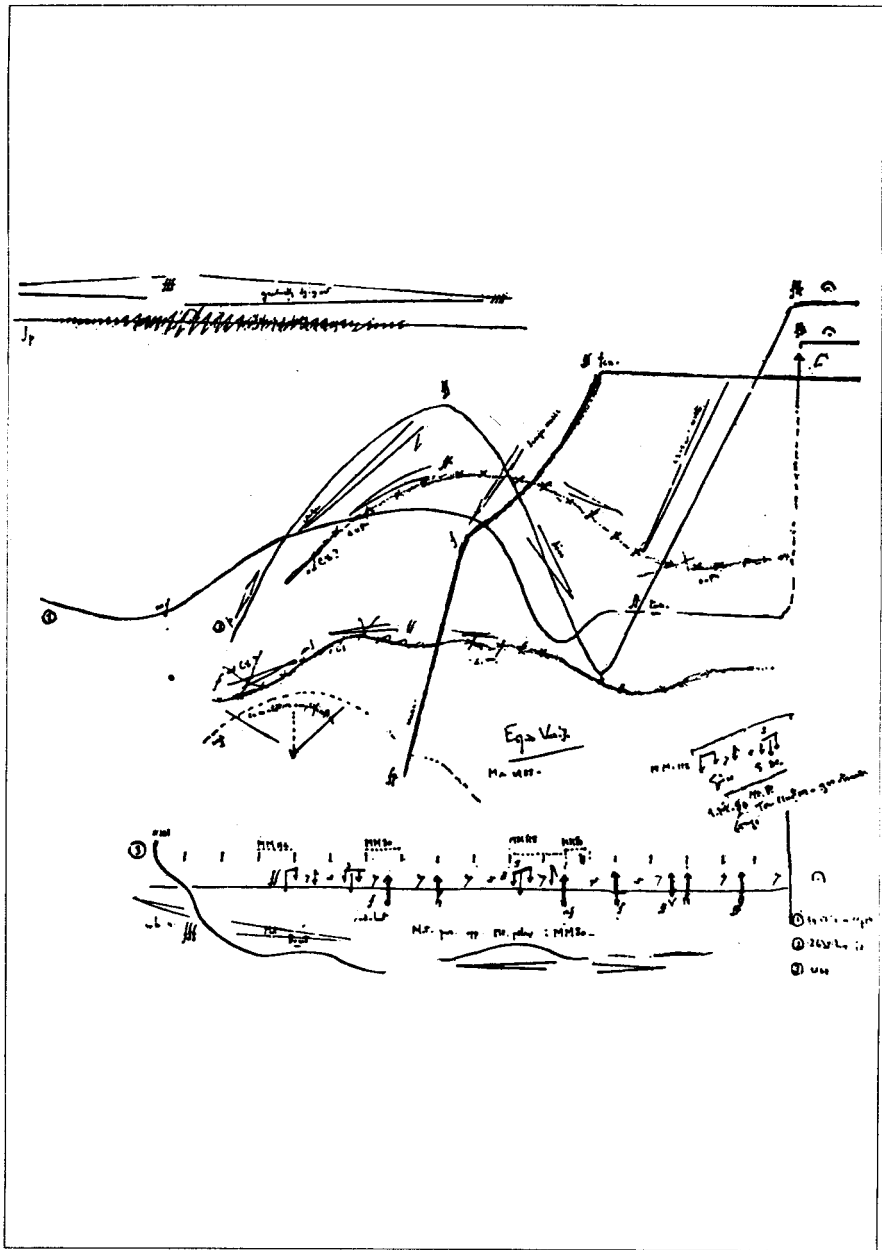
s tradicí a její vývoj lze chápat jako dějiny vědy, kde skladby nejsou výrazem a významem autonomního estetického obrazu, ale dokumentem stavu a materiálových tendencí vývojového stupně dějin kompozice. Mezi historicky významné seriální skladby 50. let patří především díla proslulé avantgardistické trojice (podrobně viz dále) - Křížová hra a Kontrapunkt Karlheinz STOCKHAUSENA, Struktury (př. 15) a Kladivo bez mistra (př. 16) Pierra BOULEZE a Incontri a Il canto sospeso Luigi NONA. Tvorbou těchto tří vedoucích osobností není pochopitelně problematika seriální hudby vyčerpána. Na rozdíl od osamělého průkopnictví 2. vídeňské školy jde o široký proud rozhodujícím způsobem ovlivňující podstatnou část hudební tvorby 50. let. Nové hudební myšlení jakoby neznalo hranic a stmelovalo hudebníky do jediné mezinárodní společnosti. Otisky národních tradic můžeme sice při dobré vůli najít i v tvorbě vedoucí trojice (francouzská zvuková vybroušenost Boulezova, italská vypjatá emocionalita Nonova, německy bezohledná konstruktivní drsnost Stockhausenova), ale v rámci celostního uměleckého procesu nehrají podstatnější roli. Vedle vedoucí trojice hráli důležitou úlohu i Italové L. Berio, B. Maderna, S. Bussotti, Němci a Rakušané H. W. Henze, G. Klebe, R. Kayn, Fr. Cerha, Belgičan H. Pousseur, Švédové I. Lindholm, Bo Nilsson, Francouzi G. Amy, S. Nigg, Angličané H. Searle, C. Cardew, Řek I. Xenakis, Argentinec M. Kagel, Maďar G. Ligeti, Jugoslávec M. Kelemen, Poláci K. Serocki a W. Lutoslawski a řada jiných. Všichni se nepodíleli na tvárnosti seriální hudby stejnou měrou, někteří našli později svůj hudební domov v oblasti aleatorní či témbrové hudby a mnozí si vytvořili své vlastní osobní syntézy. Dodekafonická a seriální hudba se stala především záležitostí mladé generace, ale i někteří významní starší skladatelé byli zvábeni vidinou novosti Nové hudby, jako W. Fortner, L. Dallapiccola, Fr. Martin, ale také Ernst Křenek a nestárnoucí, stále provokativní Igor Stravinskij, jehož konverze vyvolala přímo šok. Stravinskij si ovšem řadovou kompozici osvojil po svém a nijak neztratil svou uměleckou osobitost, jak o tom svědčí skladby jeho posledního tvůrčího období - Septet, Canticum sacrum, Nářek Jeremiášův, balet Agon, opera Potopa či Requiem canticles.

Dnes se jeví seriální etapa v poněkud jiném světe, ale v 50. letech prakticky ovládala celý západoevropský hudební svět. P. Boulez tehdy sebevědomě prohlásil: „Jsme si jisti, že každý hudebník, který nutnost dvanáctitónové řeči neuznal - je zbytečný, neboť celé jeho dílo je mimo směřování epochy“. I velice kritický Th. W. Adorno v jedné přednášce o problematice současné hudby podotýká, že komplikovanost seriální hudby je veliká a že její integrální konstrukce je absurdním zvěcněním, ale kdo se s ní nevyrovná, zaostává za stavem problematiky a jako skladatel ve vyšším smyslu nepřichází v úvahu. A tak cesta dál je cestou přes přílišnou vázanost k jejímu ovládnutí, k novému svobodnějšímu pojednání hudebního díla, které by nevyklučovalo lidskou aktivitu a prožitek (jak na to ostatně ukazuje další vývoj Boulezův, Nonův i

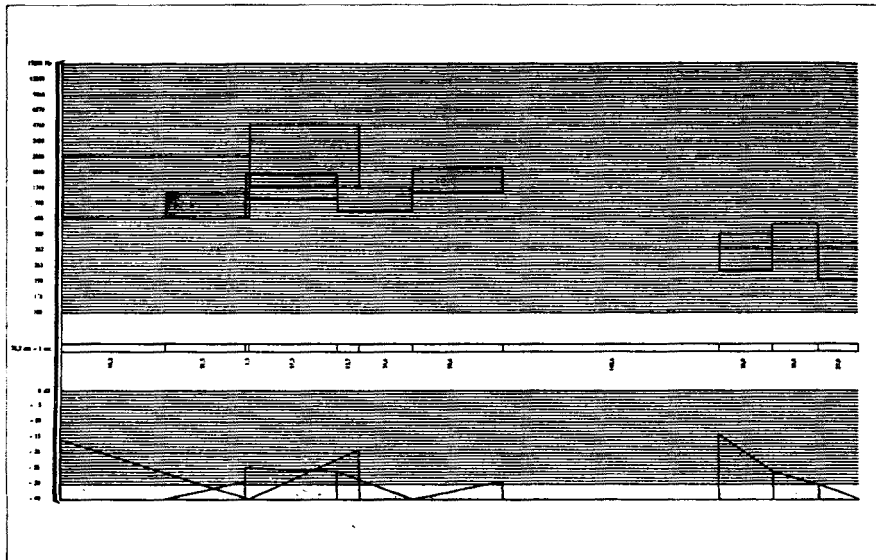
Stockhausenův). Je to cesta k obnovování vnímatelské aktivity a spolupráce, neboť hudba není nikdy mrtvý text, ale živý znějící komunikační akt.

Mnozí mladší skladatelé se také věnují kompozičním výzkumům na poli hudby **elektroakustické**. Nejúžeji je ve svých počátcích se seriální skladebnou technikou spojena hudba **elektronická**, která využívá nejnovějších přístrojů zvukové techniky a má takřka neomezené možnosti intervalové, barevné, dynamické a rytmické. „Pod pojmem **elektronická hudba** rozumíme dnes - v nejšířším slova smyslu - zvláštní metodu využití přístrojů zvukové techniky k výrobě, přetváření a organizaci zvukového materiálu a k autentické reprodukci výsledků tohoto kompozičního procesu, existujících na magnetickém záznamu.” Tuto pregnantní definici V. Lébla si však můžeme rozšířit a doplnit. V elektronické hudbě tedy vzniká primární zvuk (tón) uměle, vybuzen elektronickou cestou, je dále zpracován a formován modulováním a filtrováním a pak zaznamenán na magnetický pásek. Hotové dílo, definitivně magneticky zaznamenáno, zaznívá - bez spolupráce interpreta - prostřednictvím reprodukční soustavy už vždy nezaměnitelně stejně (pokud se ovšem nejedná o live-elektronik). Tento proces byl z počátku dost složitý - od drojů zvuků (tónové a šumové generátory, melochord a bicí elektronické nástroje) přes operátory (filtry, upravovače a modulatory měnící barvu a průběh amplitudy), až po záznamové stroje (vícestopé magnetofony, fonogeny s plynulou volbou rychlosti) a reprodukční soustavu. Zápis skladby, vznikající vlastně až dodatečně jako „zpráva“ o díle, není také nijak jednoduchý. Pokud záleží skladateli na celkovém obrysu skladby a nechá působit i náhodné vlivy a prvky, nemusí být zápis nijak precizní (viz náznakový obrazný záznam Varésovy Elektronické básně - př. 17), naopak při zápisu např. multiseriální skladby musí být záznam co nejpřesnější - výškové hodnoty v Hz, délkové v cm či sec a silové v dB jsou často vyjádřeny přesným technickým grafem (př. 18a).

Komplikovaná technologie výroby je nemyslitelná bez exaktních technických znalostí, a proto většinou vyžaduje týmovou práci (při nejmenším tandemu skladatel - technik). Nové možnosti jsou ovšem velice vábivé. K. Stockhausenovi se zdá naprosto samozřejmé, že hudba „vzrušující a rozšiřující vnitřní prostor světa“ se mění, obnovuje a využívá následků moderní vědy a techniky. Fascinuje ho především ta skutečnost, že elektronická hudba není vázána přirozenými tradicemi mechanických nástrojů a možnostmi hráčů, že může použít libovolnou rychlost sledu tónů, barevnou, rytmickou a dynamickou proměnlivost pomocí elektrického proudu. Zvukové možnosti jsou skutečně značné - od jednoduchých sinusových tónů až po složité zvukové bloky a jejich vícevrstevné kombinace, neslýchaný rozsah dynamiky, možnost mikrintervaliky, glissand, technického dozvuku a echa, složité



Edgar Varèse: Elektronická báseň (př. 17)



Karlheinz Stockhausen: *Elektronické studie* (př. 18a)

Karlheinz Stockhausen: *Kontakty* (př. 18b)

rytmické a časové průběhy zvuků atd. Navíc velmi záhy je při tvorbě použito syntetičtějších postupů (s elektronickými zvuky jsou mixovány např. lidské hlasy a tóny hudebních nástrojů). Dalším obohacením je tzv. live-electronic, která elektronickou hudbu zbavila handicapu nezměnitelnosti konečného uměleckého tvaru zachyceného na magnetofonovém pásku. Při live-electronic může být např. několikakanálový hotový zvukový obraz vrácen při živé produkci do mixážního pultu skladatelů, kde ho tvůrce může různě (třeba i spontánně) esteticky deformovat, filtrovat, různé zvukové vrstvy zesilovat či zeslabovat, dát mu prostorový pohyb atd. Může dokonce zvuk přímo snímat z instrumentů spoluúčinkujících hráčů (ať už realizují přesně fixovaný či aleatorně pojednaný zápis), který může pak akusticky upravovat, nechat vystupovat do popředí či ustupovat do pozadí, mixovat s elektronickými zvuky atd., což je vlastně už syntéza elektronické a konkrétní hudby realizovaná aktuálně před publikem (ne tedy ve skrytu zvukové laboratoře). Významnou roli sehrává u elektronické hudby její vícekanálová reprodukce, která je předpokladem nového zvukového prostoru. Zvuk může znít stereofonně, kvadrofonně či vícekanálově, může se pohybovat v prostoru ze strany na stranu, zezadu dopředu a naopak, diagonálně, může obíhat kruhovitě (Stockhausenovy Hymny) za současných proměn intenzity a barvy zvuku, s jeho vznikáním a zanikáním atd., což je vlastně novým parametrem kompozice a tak není divu, že se často hovoří o prostorové kompozici (Raumkomposition).

Prehistorii elektronické hudby můžeme vidět v elektronických nástrojích 20. a 30. let - Martenotových vlnách, trauttoniu, eterofónu apod. Hlavním inspirátorem autentické **elektronické hudby** byl fyzik-akustik bonnské univerzity Werner MEYER - EPPLER, který v roce 1950 vystoupil na Prázdninových kursech v Darmstadtu s přednáškou Zvukový svět elektronické hudby. Informoval o svých pokusech s elektronickými zdroji a ohlas byl tak mimořádný, že už rok nato (1951) bylo zásluhou západoněmeckého rozhlasu podle návrhů W. Meyer-Epplera, H. Eimerta a Fr. Winchela založeno (v Kolíně nad Rýnem) elektronické studio. Uměleckým vedoucím se stal teoretik a skladatel Herbert EIMERT a technickým vedoucím Fritz ENKEL. Původním cílem studia bylo vytvořit hudbu ryze elektronickými prostředky bez spolupráce interpreta. Prvními kolínskými kompozicemi byly Čtyři studie Herberta Eimerta z roku 1952/53, mající ještě vysloveně pokusnický ráz. O rok později vytvořil Eimert seriálně organizované Struktury 8/a Zvonkovou hru. To už byl jeho spolupracovníkem Karlheinz STOCKHAUSEN, který v této oblasti je bezesporu nejpozoruhodnější osobností. Už jeho prvé elektronické skladby Studie I, II jsou pozoruhodné. Zde mohl autor naplno uplatnit multiseriální organizaci, která při tradiční instrumentální interpretaci je vždy problematická. V elektronické kompozici jsou všechny složky dokonale přesné a "poslušné", neexistuje subjektivní "prožívání a citění" jednotlivých parametrů, které neustále ohrožuje dokonalý výsledný tvar.

Zvukovými prvky jsou nealikvotní, čisté sinusové tóny. Zvukově mnohotvárnější a bohatší je Zpěv mladíků z roku 1956, v němž užívá skladatel kombinaci denaturovaného lidského hlasu s elektronickými zvuky. Se zpěvním hlasem pracuje Stockhausen "letristickým" způsobem. Nechá prostupovat a zanikat významy jednotlivých slov či útržků vět (text je z německého překladu Zpěvu mládenců v peci ohnivé z Bible). „Zpívané zvuky se na určitých místech stávají významově srozumitelnými, v jiných časových úsecích zůstávají ve funkci čisté zvukové hodnoty, přičemž mezi těmito extrémy existují rozičné stupně srozumitelnosti.” Vnitřní organizace je seriální, včetně původně zamýšlené pětikanálové stereofonní reprodukce.

Poslední skladbou Stockhausenova pionýrského období elektronické hudby jsou půlhodinové Kontakty z roku 1960 (existují i v instrumentálně-elektronické podobě), na jejichž realizaci pracoval Stockhausen půldruhého roku. Dílo je jakýmsi výsekem nekonečného akustického časového průběhu, který nemá vrcholy, opady, začátky a konce, nýbrž jen řetězce stejně důležitých okamžiků, vnitřně variabilních zvukových existencí. Skladba ani ve stereofonní verzi není sluchovou senzací v obvyklém slova smyslu, plyne naopak velmi klidně. Její bohatství není v kontrastnosti jednotlivých ploch, v kompoziční „výstavbě“, ale v nesmírně bohaté vnitřní variabilitě jednotlivých okamžiků, jednotlivých skupin. Je zde prostě uplatněn zvláštní druh „ted-formy“, v níž nenabývají určité body zvukového průběhu významu zásluhou minulosti a budoucnosti, ale zásluhou „ted-prožívání“ přítomnosti. Významným posunem ve vývoji K. Stockhausena jsou skladby live-electronik jako Kontakty (nová verze - př. 18b), Mixtura aj.

K důležitým skladbám můžeme také přiřadit zřetelně díla Herberta EIMERTA Na počest Igora Stravinského, Selektion a vynikající Epitaf na Aikichi Kuboyamu. Po úspěšném veřejném vystoupení kolínského studia v roce 1953 a 1954 získala elektronická hudba celou řadu stoupenců. Z významných skladatelů pracovali v Kolíně vedle Eimerta a Stockhausena Henri POUSSEUR (Seismogramme), Giselher KLEBE (Interferenzen), Gottfried Michal KÖNIG (Klangfiguren), Ernst KŘENEK (Spiritus Intelligentias Sanctus), Bengt HAMBRAEUS (Doppelrohr II), Hermann HEISS (Elektronische Komposition I), Maurice KAGEL (Transition I) aj. Tato kolínská škola byla vzhledem k pařížské přísnější, chladnější, méně dbající na vysloveně zvukové senzace. Její snaha vytvořit přísný řád, při většinou vnitřní seriální organizovanosti materiálu, hraničila mnohdy se strohou, studenou odosobněností. Nikdy nesklouzla do užitkového prakticismu, vytvářela svá díla na seriosní teoretické základně - někdy ovšem teoretický, scientistní charakter vystupoval na povrch až příliš.

Elektronických skladeb je už dnes na stovky, avšak pouze malá část projevuje životnost. Protože i elektronická hudba je především hudba, vzniká umělecké dílo pouze tam, kde se s odvahou a novostí pojí

skutečná umělecká potence. K již jmenovaným skladatelům elektronické hudby musíme připojit z Itálie Bruno MADERNU, Luciana BERIA (zvláštní postavení má jeho skladba Omaggio a Joyce, níž je využito jen elektronicky transformované lidské řeči), Franca DONATONIHO, Angela PACCAGNINIHO, Luigi NONA, Nicola GASTIGLIONIHO, z Polska Andrzeje DOBROWOLSKÉHO, Zbigniewa WISZNIEWSKÉHO, Włodzimierze KOTONSKÉHO, Krzysztofa PENDERECKÉHO, z Francouzů Henri ROUSSEURA, Pierra BOULEZE, z Japonců Toshira MAYUZUMIHO, Toru TAKEMITSUA, Makoto MŌROIE, a Američanů Miliona BABBITTA, Lejarena A. HILLERA, Edgara VARÉSE, z Němců J. A. RIEDLA (vedoucího studia mnichovského), dále Henka BADINGSE, Jannise XENAKISE a něco později také komponisty české, slovenské, jugoslávské, finské aj. Vlna elektronické hudby prošla v 60. letech vítězně celým světem a po vzoru Studia v Kolíně nad Rýnem vznikala podobná střediska nejen v ostatních zemích Evropy (i u nás), ale i v Americe a v Japonsku.

Původní Eimertova vidina vytvořit elektronickou hudbou zcela nový, s dřívější hudbou nesouvisející hudební jazyk, byla utopická a nehistorická. Elektronická hudba však může rozšířit dosavadní kompoziční a vnímatelský prostor a dokonce inspirovat, jak jsme toho svědky, i hudbu instrumentální (zvláště témbrovou). Možná nebyla v této oblasti vytvořena vpravdě veliká díla, nesporně však díla zvukově neobyčejně působivá a zajímavá. Síla elektronických skladeb se projeví tam, kde autor nechá působit především bohatou a originální zvukovou materii v jejich pohybových, silových a barevných transformacích s mnohonásobným prolínáním, prostupováním, vznikáním a zanikáním.

Druhým typem elektroakustické hudby je tzv. konkrétní hudba. Od elektronické hudby se liší tím, že primární tón není vyroben uměle, nýbrž hudebním nástrojem, lidským hlasem nebo má původ v konkrétních zvucích kolem nás, které se pak dále pomocí elektroakustických přístrojů zpracovávají a upravují. Technika kompozice se tak trochu podobá technice koláže ve výtvarném umění (střídání a spojování různých prvků v nový tvar). Prehistorií konkrétní hudby jsou vlastně už pokusy futuristů, zvláště L. Russola, využit zvuků netónového charakteru, a pak hlavně skladby Cowellovy a Varésovy, jež vyznačují cestu v hledání hudebního materiálu, který by byl adekvátní životnímu prostředí 20. století. Experimenty s netónovými komplexy zvuků a šumů a s deformovaným zvukem tradičních nástrojů byly rozmnoženy rozšířením reprodukované hudby z fonografů a gramofonů. K tomu přistoupily i experimenty z výmarského Bauhausu se zpomaleným, zrychleným či obráceným přehráváním desek, s jejich mechanickou deformací (řezáním žiletkou do zvukových drážek), způsobující akustickou deformaci, využívání zvukových efektů v rozhlasovém vysílání apod. - to vše znamená zcela zřetelně předjímku konkrétní hudby.

Konkrétní hudba má svůj vlastní počátek v roce 1948 ve výzkumném středisku pařížského rozhlasu v Clubu d'Essay, který vedl zvukový

technik, teoretik a skladatel Pierre SCHAEFFER. Původní vybavení studia bylo zcela běžné a jen zásluhou neklidného, hledačského ducha Schaefferova nabylo světové pověsti. Prvé Schaefferovy experimenty v roce 1948 byly poměrně jednoduché a vznikly jen obratnou rozhlasovou manipulací a montáží. Materiál si opatřoval ze světa tónů (např. Etuda pro piano) i ze světa hluků a šumů (Železniční etuda) a po akustické úpravě ho využil k promyšlené kompoziční výstavbě. Značný ohlas podnítil Schaeffera hned příštího roku k dalším kompozicím - *Suité pro 14 nástrojů a Mexické flétně*. Tato skladba je zvláštním druhem variace, kdy základní nahraná hudební plocha je podřízena transformujícím operacím (barevná modulace, zrychlení, zpomalení, doznívání atd.). Spoluprací Schaefferovou s Pierrem HENRYM (žákem Messiaenovým) vzrůstá umělecká úroveň skladeb konkrétní hudby. Dokazují to obě dnes už proslulé kompozice Pierra Henryho *Symfonie pro osamělého člověka* (1950) a *Závoj Orfeův* (1953). Je zde užito různým způsobem modifikovaného lidského hlasu (zesíleného šepotu, deformace zrychlením, ozvěnou, mísením atd.), akusticky upravených instrumentálních ploch (včetně preparovaného klavíru) i prvků vysloveně hlukových a šumových. Obě skladby se setkaly až s neočekávaným úspěchem a byly provedeny i scénicky (Béjart).

Od roku 1951 bylo studio po technické stránce značně zdokonaleno (nové soustavy magnetofonů, fonogen, morphofon, stereo-zařízení) a přilákalo celou řadu významných skladatelských osobností. Objevují se zde skladatelé Edgar VARÈSE, Olivier MESSIAEN, Pierre BOULEZ, Karlheinz STOCKHAUSEN, Roman HAUBENSTOCK - RAMATI, Ivo MALEC, Luc FERRARI, Iannis XENAKIS, Romuald VANDELE, BOUCOURECHLIEV, F. B. MACHÉ, André HODEIR, Michel PHILIPPOT a také významný teoretik a estetik André Abraham MOLES a vynikající technik Jacques POUILLIN. Pařížská škola získala brzy pevnou organizační základnu (Groupe de recherches de musique concrète), která ji dopomohla k rychlejšímu proniknutí do světa a v polovině 50. let už s její pomocí mohla pařížská škola konkrétní hudby vydat dvě dlouhotrvající desky ze svých skladeb.

Kompoziční metody konkrétní hudby nejsou nijak specifické, proto se mohou jednotlivé skladby od sebe **kompozičně** tak diametrálně lišit. První skladby-studie jsou vlastně jen volným sledem zvukově různě transformovaných ploch, jejichž hlavním organizujícím činitelem je nezvyklý zvuk a prostý zákon kontrastu. Později se někteří komponisté přiklonili k organizaci seriální, jiní komponovali víceméně tradičně a jedna skupina, k níž patří především Schaeffer a Poullin, usiluje především o nové zvukové možnosti, které jsou alfou a omegou celého snažení. Způsoby montáže a mixáže zvuků zcela zřetelně připomínají z výtvarnictví techniku koláže. Notiční záznam skladeb se z počátku podobal zhruba tradičním partiturám, s růstem technické náročnosti se

stal záznam grafickou skicou zachycující pouze obrys skladby nebo schéma konečné montáže.

Podobným druhem elektroakustické hudby je americká Music for tape - hudba pro magnetofonový pás. Tato hudba už ve svých počátcích používá syntézy konkrétních a elektronických zvuků. Vůdčím zjevem je profesor kolumbijské university V. USSACHEWSKY. Došlo zde také k celkem úspěšným pokusům využít magnetofonu jako orchestrálního nástroje, tzn. spojit živou a transformací změněnou reprodukovanou hudbu v jeden organismus.

Dnes se jednotlivé oblasti elektroakustické hudby právem od sebe příliš nerozlišují, protože postup je přibližně stejný - 1) shromáždění materiálu, 2) organizace materiálu (barevná, silová, pohybová), 3) vytváření definitivního tvaru montáží a mixáží na magnetofonový pásek. Zavedení "živé elektroniky", kombinace hrané hudby s magnetofonovým páskem a hlavně objev techniky dokonalého Moogova syntetizátoru a možnost přetvoření elektronického zvuku prostřednictvím počítače značně ovlivnily další vývoj elektroakustické hudby a poskytly jí zcela nové možnosti. Moog může zastoupit všechny dosavadní nástroje s tradiční klávesnicí, má možnost vyrábět zvuky ryze elektronicky, protože je propojen s generátory, filtry, zesilovači a má k dispozici milióny šumových a tónových variací (znamená již předjímku nového nástupu elektronické hudby 80. let).

Systemově uvolněná aleatorní hudba (od alea - hrací kostka, jejíž vrhání vede k náhodným výsledkům) znamenala druhý pól Nové hudby 50. a 60. let - proti vázanosti svoboda, proti zákonitosti náhodnost, proti jednoznačnosti mnohoznačnost. Aleatorika je tedy skladebnou technikou, v níž je větší či menší část procesu tvorby i reprodukce hudebního díla svěřena prvkům náhody. Aleatorika absolutní povyšuje náhodu na jediný zákon, bez spolupůsobnosti záměrného lidského zásahu - výsledkem je vlastně ne-dílo. Kompozičně cennější aleatorika relativní, řízená, počítá s větším či menším spolupůsobením náhody v zásadě promyšlené výstavbě díla.

Toto rámcové vymezení je sice platné, ale neposkytuje dostatečnou představu o variabilních možnostech aleatorního způsobu tvoření. Aleatorní skladba vždy počítá s prvkem náhody, a proto nemá nikdy konečný a finální tvar. Má svobodnou, „otevřenou formu“, která je naplňována a doplňována v procesu realizace (kompoziční podíl interpreta). Hranickým druhem otevřené hudební tvorby je tzv. momentová forma, v níž jsou za sebou volně a nehierarchicky řazené izolované akustické události a která může trvat nekonečně dlouho, bez začátku a bez konce. Poslouchá se, podle Stockhausena, „ted“ - bez souvislosti s minulostí a bez očekávání následného, budoucího zvukového průběhu.

Na každém aleatorním procesu se více či méně podílí prvek náhody při zacházení s různými složkami hudby a při každém opakování se tedy

výsledný tvar díla značně mění. Při velké aleatorice se mění celek formy, případně řazení jejích částí. Při malé aleatorice se proměňuje materiál a strukturální detaily (např. pevná melodická linie s volným rytmem či naopak, volná práce s horizontálním průběhem v rámci pevně daného intervalu, simultánní průběh několika pásem ve svobodně zvoleném pohybu, aleatorní polyfonie s libovolným odstupem hlasů atd. - vždy v určitém časově vymezeném úseku). Stupeň této určenosti či neurčenosti je ovšem různý. Při kontrolované aleatorice může mít skladatel pod kontrolou výstavbu celku, za níž je sám před publikem zodpovědný a při tom poskytuje interpretovi nebývale velkou míru fantazie a spontaneity. Někdy se hovoří o aproximativní skladebné technice nebo také o alternativní technice pracující s principem volby buď a nebo. Jistou zvláštností je "vypsaná aleatorika", kde však je napsáno přesně do notového textu vše, ale výsledný dojem je skutečně aleatorní.

Hledání kořenů aleatoriky v dějinách hudby by jistě bylo dost vyčerpávající a zdlouhavé, a proto se spokojíme jen s náznakem. Každá tvorba a každá reprodukce víceméně počítala v historii s prvky náhody. Notační záznamy nebyly nikdy přesné, aby při jejich dešifraci a realizaci nespůsobila fantazie a náhoda. V oficiální historické evropské hudbě začíná tento proces prováděním gregoriánského chorálu z neumatických zápisů, pokračuje nepřesným zápisem prvých vícehlasů, rebusy-kanóny Nizozemců, přes improvizací dotváření barokních zápisů, přes různá „pochopení“ děl Mozartových, Beethovenových, Berliozových až k dnešku. Variabilita, nejednoznačnost, otevřenost děl minulosti ukazují nestálost určitých aleatorních principů v celé historii hudby. Aleatorní hudba ve vlastním slova smyslu se začala formovat v Americe na začátku 50. let. Jejím duchovním otcem je John CAGE (viz dále). Pro vznik tohoto nového kompozičního názoru nemá tak velký význam studium u Schönberga a Cowella, jako přátelství s M. Duchampem a V. Thomsonem a hlavně setkání s východní filosofií zenbuddhismu, což se promítlo do filosofických aforismů Cageovy sbírky Neurčitost. To znamenalo radikální obrat ve vývoji, jak je to patrné na Imaginární krajiny a Music of Changes, kde operoval již s náhodnými prvky v rámci velmi uvolněného kompozičního tvaru. Aby dosáhl úplné nezávislosti díla, musel se zříci „autorství“ v běžném smyslu slova a koncipoval proto nadále jen rámcově podmínky pro „hudební akce“, které pořádal se stejně smýšlejícími skladateli E. BROWNEM, Chr. WOLFFEM a M. FELDMANEM. Brzy se zde objevují tendence k audiovizuálním akcím a happeningům, na nichž se podíleli malíři, básníci i tanečníci (Rauschenberg, Cunningham, Tudor aj.).

Při svém prvním vystoupení 1954 v Evropě vzbudili Američané skandál a byli označeni za klauny, ale už o čtyři roky později se stali Cage, Feldman, Brown a Wolff docenty skladby v Darmstadt, když integrálně prokomponovaná seriální hudba dosáhla svých hranic a stala se sterilní. Hlavním dílem se v této době stal Cageův Klavírní koncert, který je jen

mírně v detailech předkomponován, a závisí jen na hudebnících co z rámcově napsaného hudebního textu zahrají a co ne (dirigentem byl tanečník M. Cunningham). V Evropě nebyla ovšem aleatorika přijata tak ortodoxně a pěstovala se tu jen aleatorika řízená (s různým stupněm determinace).

Evropský způsob komponování má méně rezolutní charakter a integruje do sebe celou řadu prvků seriálních metod. Vystoupení Cageo-vo bylo mocnou inspirací pro další vývoj Nové hudby, protože ukázalo nové možnosti pro příliš systémově vázanou evropskou hudbu. V popředí nového směřování stály opět dvě nejsilnější a nejdynamičtější osobnosti Nové hudby Pierre Boulez a Karlheinz Stockhausen. Pierre BOULEZ už ve svém Klavíru bez mistra pro alt, flétnu, xylorimbu, vibrafon, kytaru a violu (1954) se vymaňuje z totální determinovanosti a poskytuje velký prostor barevnosti a smyslovosti výsledného tvaru. Ke zjevnému využití aleatorních principů došlo však v roce (1956) v III. klavírní sonátě. Jde ovšem o aleatoriku částečnou, řízenou, protože jestliže Boulez v seriální hudbě nedůvěřoval jen ryzým výpočtům ("fiktivním jízdním řádům, jejichž vlaky nikdy neodjedou") a požadoval imaginaci, nedůvěřoval na druhé straně ani absolutní intuitivnosti tvorby a absolutní nahodilosti ve výběru prvků. Proto jeho III. sonáta připouští volnost v uspořádání vět (Antiphone, Trope, Constellation, Strophe, Sequence) a jistou variabilitu uvnitř vět, nikoliv však libovůli. Zvukový obraz jednotlivých vět je autorem v zásadě určen. Podobně jako u současných děl Stockhausenových, jde o oscilaci mezi určeností a variabilitou, řádem a svobodou. Způsob notace je víceméně tradiční, bez vyznačení metriky (bez taktových čar). Podobným způsobem pracuje Boulez v Improvizaci na Malarméa, v níž pod volným plynutím času je ukryt řád struktury. Obdobně jako v Klavíru bez mistra tu klade Boulez velký důraz na zvukovost. Ve stejném roce (1957) přednesl Boulez teoretické zdůvodnění aleatoriky a tato přednáška byla pod názvem Alea neprodleně otištěna ve Francii i v Německu.

Karlheinz STOCKHAUSEN začíná řešit problém volnosti hudební struktury v Mírách času pro flétnu, hoboje, anglický roh, klarinet a fagot z roku 1956. Jak název naznačuje, jde zde o způsob prožívání, pocit mnohvrstevného času. Autorovo vysvětlení je dost složité, v zásadě však lze jeho východisko vyložit jako snahu postihnout synchronnost a asynchronnost pěti časových průběhů (od přísné určenosti po takřka volnou hru - řada stupňů závislosti a individuální volnosti). Způsob notace je vcelku tradiční, ovšem bez taktových čar, protože označení jednotlivých částí - Tak rychle, jak možno, Co nejrychleji začít a čtyřnásobně zpomalit, nebo Co možná nejpomaleji - by je stejně nutně zrušilo. Podobné místo ve vývoji jako Boulezova III. sonáta má Stockhausenův Klavírní kus XI (1956), kde je tvůrčí a interpretační volnost velmi značná. Skladba je napsána na velikém listu formátu 93X53, na němž je umístěno 19 různých notových skupin. Hráč se bezděčně na někte-

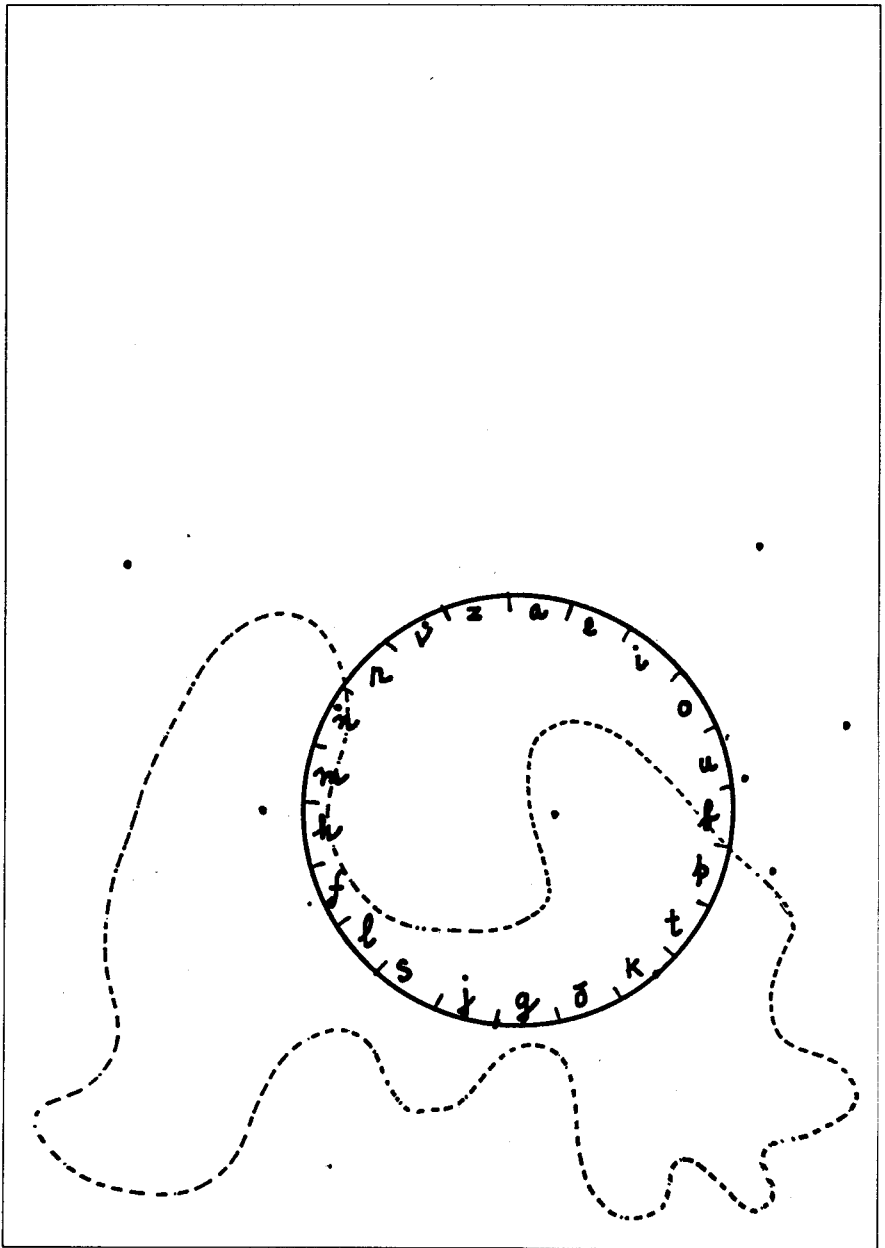
rou ze skupin podívá a začne hrát libovolnou rychlostí, dynamikou i způsobem úhozu (musí ovšem dbát na kontrasty). Po dokončení skupiny spočine zrakem na jiném místě, přečte si pokyny k interpretaci a hraje další skupinu. Nemá být ovlivněn žádným předběžným záměrem, ani pořadím skupin. Může hrát některou skupinu dvakrát (záměrně) a některou vůbec vynechat. Zvukový tvar je pak výsledkem bezprostřední aktivity, kdy skladatel dává k dispozici ne jedinou, ale více možností. Dvakrát po sobě hraná skladba může dát dva rozdílné zvukové tvary. (V tomto smyslu ji také dvakrát na jednou koncertě provedl americký pianista David Tudor v roce 1956 v New Yorku - vždy s jiným výsledkem.) Stockhausen sám k tomuto problému mnohoznačnosti forem říká: "V genesi víceznačných forem jsem se snažil fixovat pro všechny momenty vystupující v průběhu souvislosti nejen jediné možné řešení, ale různá a mnohá řešení, která jsou rovnocenná. Rozhodnutí hráče, jimž může být sám skladatel, jakou verzi si zvolí k provedení, se zakalkulovává do kompozice. Vzniká problém skutečného spojení zcela determinovaných a relativně mnohoznačných průběhů v jednom díle. Více možných rozhodnutí neznámá ovšem libovůli, nýbrž každé rozhodnutí dává formálnímu průběhu nenávratně nový směr a samo ovlivňuje celek. Je tedy možná svoboda s odpovědností a ne svoboda pouze zdánlivá, aniž by jedna nebo druhá volba musela vést k lepšímu nebo horšímu výsledku."

Na principu součinnosti pevně určeného a svobodného aleatorního spojení uzavřené a otevřené formy je založen i Cyklus pro jednoho hráče na bicí nástroje z roku 1959. „Výsledkem je cyklická pokřivená forma. Na 16 psaných volných listech upevněných po straně na spirále, neexistuje ani začátek, ani konec. Hráč může začít kteroukoliv stránkou a pak hraje v daném sledu. Přitom stojí v kruhu nástrojů, otáčí se doleva nebo doprava, podle směru čtení not. V polích s body a skupinami zcela determinovanými nebo extrémně volnými je nejvíce uvolněná struktura formována tak, že za ní záměrně následuje struktura vymezená co nejprísněji" - vysvětluje principy své skladby Stockhausen. Obsazení je bohaté - nástroje s určitou výškou (vibrafon, xylofon) i celá sada bicích nástrojů s neurčitou výškou, ale s kontrastním zvukem. Hráč podle pokynů notačního zápisu (jen zpola tradičního) mění rychle způsoby hry. Záznam je dosti složitý a vyžaduje předchozí dost pečlivé studium. Výsledek závisí na technické potenci a vkusu interpreta stejně, jako u skladeb klavírních (př. 19).

Není pochopitelně možné (a není to ani účelem tohoto výkladu) sledovat nějaké všeobecné principy v nepřehledném množství aleatorních skladeb. U Bouleze a Stockhausena jsme se zdrželi především proto, že jde o tvůrce pro další vývoj Nové hudby nejdůležitější. Významnou roli sehrál o něco později i Witold LUTOSLAWSKI svými skladbami Benátské hry (1961), Tři poematy na H. Michauxe a zvláště Smyčcovým kvartetem (1964), který už ovšem využívá také nové sono-

The image shows a complex musical score for a percussion ensemble. The main staff is a single horizontal line with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is surrounded by several rectangular boxes containing rhythmic patterns, diagrams, and musical symbols. A large 'A' is drawn over the staff in the lower-left quadrant. The score is oriented vertically on the page.

Karlheinz Stockhausen: *Cyklus pro hráče na bicí nástroje* (př. 19)



John Cage: *Sólo pro hlas* (př. 20)

16

vno I

vno II

vla

vc

pass

mf *mp* *ff* *mf* *ff* *mf*

rit *acc* *rit* *acc*

mf *mp* *pp* *mf* *pp*

repeat until the entrance of the viola, then play up to the repeat mark ♯ and stop

pass

meno mosso, acc. - ad l'ri *rit* *acc.*

mf *ff* *pp* *pp*

rit *acc. - ad l'ri*

repeat until the entrance of the viola, then play up to the repeat mark ♯ and stop

pass

mf *mp* *ff* *mf*

l'ri *meno mosso, acc. - ad l'ri* *acc. -* *(meno mosso acc. ad l'ri)*

mf *ff* *mp* *mf*

rit *f*

one second after the moment in which the last of the remaining instruments finishes

pass

mf *mp* *ff* *mf* *ff* *mf*

acc. - *ad l'ri* *rit* *acc.* *ad l'ri* *rit*

mf *pp* *mf* *pp* *mf*

repeat until the entrance of the viola, then draw up to the repeat mark ♯ and stop

Violine I

(sempre *fff*) (sub: *p*)

ca. 2° ca. 3° ca. 4°

ca. 5°

8

give the 2nd violin a signal and wait up to the signal of the 1st violin

Violine II

(sempre *fff*) (sub: *p*)

ca. 2° ca. 3° ca. 4°

ca. 5°

8

give the 1st violin a signal and wait up to the signal of the 1st violin

Viola

(sempre *fff*) (sub: *p*)

ca. 2° ca. 3° ca. 4°

ca. 5°

8

give the 2nd violin a signal and wait up to the signal of the 1st violin

Violoncello

(sempre *fff*) (sub: *p*)

ca. 2° ca. 3° ca. 4° ca. 5° ca. 5°

8

give the 1st violin a signal and wait up to the signal of the 1st violin

ristiky (témbrové hudby). V aleatorickém kontrapunktu např. Smyčcového kvartetu (př 21, 22) jsou jednotlivé party notového textu sice přesně fixovány (bez taktových čar), avšak vzájemnou koordinaci přenechává interpretům. Tím je dosaženo větší aktivity a spontaneity hráčů. Neznamená to zcela libovolnou hru, protože rámcový profil skladby, v níž už jsou všechny varianty zakalkulovány, je určen skladatelem. Ten je také zodpověden za celkový tvar díla. Pro Lutoslawského se stala „kontrolovaná aleatorika“ hlavním kompozičním principem. Do chaosu pozvolna vnášel pořádek, pokračoval v rozvíjení moderny v nových podmínkách a vytvořil si postupně zcela nezaměnitelný kompoziční styl. K dalším evropským skladatelům, kteří mají určitý historický význam, patří Henri Pousseur, Bo Nilsson, Kazimierz Serocki, Franco Donatoni, Sylvano Bussotti, Mauricio Kagel aj. Všichni původně vycházejí ze seriální kompozice, která na nich většinou zanechává zřetelný otisk. Henri POUSSEUR je ve svých *Cvičeních pro klavír* a *Mobilech pro dva klavíry* podobný Boulezovi, Bo NILSSON navazuje na Stockhausena, Sylvano BUSSOTTI svým emancipováním grafických záznamů od akustického výsledku se blíží hudbě grafické, třebaže jeho poloaleatorní skladby *S určitým výrazem hovorů* pro komorní orchestr a *Živé obrazy* pro dva klavíry usilují o vzbuzení reálných představ ve zvukovém tvaru. Franco DONATONI se skladbou *Per Orchestra* a Maurice KAGEL se svými *Anagramy*, *Sur scène* a *Sonantem* se blíží absolutní aleatorice Cageově a reprezentují extrémní křídlo evropské aleatoriky. Podle Kagela je úloha skladatele, po dovedení aleatorního principu do důsledku, v pouhé výzvě ke hře (protipól autentického grafického záznamu). Ústní sdělení je pro aleatorní skladatele autentickým řešením. Zvláštními, extrémními druhy aleatorní hudby jsou hudba grafická, *Augenmusik* (př. 20) (hudba pro oči) a events (událost), ale o těchto hraničních oblastech a multiseriálních formách pohovoříme na jiném místě.

Šíře aleatorní hudby je tedy značná a její hranice jsou značně neostré, neboť mnohdy přesahují do hudby témbrové nebo se dokonce spojují s jinými druhy umění.

Témbrová hudba je v jistém smyslu obnovou smyslovosti hudby. Užívá převážně déle trvající zvukové plochy, které poskytují posluchači dostatečný čas k uvědomění a prožití hudby a které svým zřetelným strukturálním členěním zpřehledňují hudební stavbu. Tato výstavba je založena na přesunech, změnách, prolínáních, gradacích a regradacích barevných ploch a plošek a výsledky těchto zvukových operací jsou vlastně podstatou témbrové hudby. V souvislosti s charakterem témbrové hudby se někdy objevuje termín neoimpresionismus. Jeho oprávněnost je však jen částečná, neboť v témbrové hudbě se neoperuje pouze s krásně tvořenými, zjemněnými, opojivými tóny, ale také s drsně vrženými tónovými clustery, zvuky, šumy a hluky, které jsou mnohdy ještě podtrženy perkusivním charakterem nástrojového obsazení. Klade se

menší důraz na ilustrativnost a dekorativnost akustického krajkoví a staví se často do popředí samotný zvukový materiál, leckdy drsný a surový. (Pojmy barvy, barevného materiálu nás logicky vedou k výtvarnickým analogiím, styčnost témbrové hudby s texturálním malířstvím je zcela evidentní. Textury barevně se prolínajících ploch některých abstraktních obrazů mají velmi blízko k plochám textur zvukových a vzájemná asociativnost optického a akustického není proto nic překvapujícího.)

Při pokusu o obrysovou charakteristiku bychom mohli říci, že podstatou témbrové hudby je zvuk, který se neváže na melodiku a harmonii. Místo melodického principu založeného na tradičním intervalovém pohybu je využíváno spíše mikrointervalové či glissandové linie, místo akordiky zase barevných zvukových bloků či zvukových polí (podobně jako v elektronické hudbě). Každý zvukový blok či pole nemusí mít stacionární charakter, může být vnitřně naplněn jemným pohybovým vlněním, jak to např. umožňuje ligetiovská mikropolyfonie. V hegemonii zvukového materiálu stojí nejvýše **barva**. Často je vytvářena **novým** způsobem artikulace - hraní na kobylice, za kobyilkou, klepání, fukání, hra dřevem smyčce, šumové pásy a bloky, flutter, vířivá variabilita aleatorně pojednaných ploch, recitace textu často nesémantického, jen ve funkcích zvukového fenoménu, šepoty, výkřiky atd. Její sytost, temná neprostupnost i zářivá transparence jsou hlavními nositeli hudebního významu. Výsledný hudební účín je ovšem závislý nejen na dynamickém odstínění, na kontrastu pohybu a klidu, ale na celkové výstavbě umělecké struktury. Podle Ctirada Kohoutka se dá témbrová hudba celkem jednoduše charakterizovat „jako dramaturgie kontrastních, různým způsobem (modálně, seriálně, punktuálně, aleatorně aj.) tvořených, zvukově barevných, tj. sónický dominujících ploch a plošek. **Vývoj tématu je zde zastupován vývojem zvuku**“.

Živá historická praxe je ovšem neskonale bohatší než jakýkoliv pokus o zobecnění. Kořeny témbrové hudby můžeme hledat již hluboko v minulosti. Bohatá různorodost nástrojů vedla k neobyčejné zvukové barevnosti, která během historie vždy více či méně vystupuje na povrch, zvláště pak v baroku a romantismu, avšak k pravé zvukové revoluci došlo až v období impresionismu. Impresionismus se zbavuje nadvlády melodicko-tematického slohu, v němž zvuková barva je činitelem více-méně doprovodným, a vidí základ ve zvuku a v jeho volných (nefunkčních) souzvukových kombinacích. Uvolňování zvuku pokračuje, jak ukazuje celý další vývoj moderní hudby, stále radikálněji. Toto směřování vidíme v rozpoutané zvukovosti barevných ploch Stravinského Petrušky, Svěcení jara, v neuvěřitelné barevné fantazii Bartókových smyčcových kvartetů (se zvláštními způsoby hry, glissandy apod.), ve Varéseho nové zvukovosti „pohybujiících se zvukových těles“ s převažou bicích nástrojů s neurčitou výškou, v drastické zvukovosti atonálního údobí Schönbergova (příznačná je část Barvy z Pěti

orchestrálních skladeb op. 16) a Bergova, ale i ve využití šumových a hlukových elementů v dodekafonickém údobí Schönbergově a Webernově a v Klangfarbenmelodii barevného rozložení dvanáctitónové řady, v orientální a „ptačí“ barvitosti skladeb Messiaenových atd., atd. Vedle těchto „historických“ prvků integruje témbrová hudba zvukové senzační prvky hudby orientální a jihoamerické (gongy, zvonky gamelanového charakteru, marimby, xylorimby, některé druhy bubnů) i výsledky hudby nejnovější - chvějivé barevné plochy jednotlivých nástrojových skupin řízené aleatoriky, zvukové výsledky elektronické a konkrétní hudby s jejich barevnými modulacemi a tónovými bloky, i osamělé „visící“ tóny a tónové skupinky hudby punktuální. Tento integrační charakter témbrové hudby ji zajišťuje nejen značnou rozmanitost, ale dává jí také zřetelný kontinuitivní charakter. Zárodky vlastní témbrové hudby nacházíme už ve skladbách Boulezových (Kladivo bez mistra, Improvizace na Mallarméa), Stockhausenových i jiných skladatelů. S jistými výhradami bývá označována za prvou témbrovou kompozici Symfonie témbřů izraelského skladatele Romana HAUBENSTOCKA - RAMATIHO. Zvuk je zde rozhodující, i když není ještě osvobozen od závislosti melodicko-harmonických. Jistou zvláštností, ukazující k texturální sazbě témbrové, je rozdělení smyčců na dvě rovnocenné vrstvy - se sordinou a bez sordiny. Zajímavější je však Raubenstock-Ramati ve svých pozdějších skladbách *Ständchen* a *Orientem ovlivněných Liaison*. Jednou z nejzajímavějších, nejinspiračnějších a intelektuálně neprogresivnějších postav je György LIGETI, maďarský komponista žijící v Rakousku. Nikdy mu nešlo o přísné sledování příkazů kompozičních systémů, nejdůležitějším příkazem pro něj byla osobní kompoziční svoboda, vlastní umělecký výraz. Dostává se do popředí dvěma témbrovými skladbami *Apparitions* a *Atmosphères*. V *Apparitions* (Zjevení) z roku 1959 pracuje se dvěma základními elementy - stacionárními stavy a prudce vpadajícími událostmi. Jemné, tišinné textury zvučícího ticha jsou rozrušovány „zjeveními“ kontrastních, zvukově vypjatých pohybujících se struktur. Nejlepší představu o tvůrčích principech a způsobu kompozice Ligetiho nám mohou poskytnout autorovy poznámky k jmenované skladbě. „V této skladbě se nacházejí dva základní typy hudebního materiálu. Jeden, odvozený z tónových střapců, stojí mezi zvukem a šumem a skládá se z několika, v půltónových odstupech nad sebou navrstvených anebo vzájemně se prolínajících hlasů, které se tak vzdávají své individuality a v podstatě se rozplývají ve vznikajícím nadřaděném procesu. Tyto jemné, znějící textury mají různou kvalitu, a to podle jejich tónové výšky, způsobu a hustoty pletiva, jakož i jednotlivých konstituujících hlasů. Tak smyčcové hlasy vytvářejí zvlášť tenkovlákenné a senzibilní textury, flétny a klarinety hustší a měkčí, žestě nakonec textury ještě hrubší a celkem nepřehledné. Různé druhy pohyblivosti způsobují další diferenciaci komplexů. Některé jsou v podstatě nehybné, jiné, ve své celistvosti sice nehybné, vykazují vnitřní

kmitání nebo proudění, vznikající ustavičně se měnícím způsobem sprádání, jiné se zase pohybují jako celek. Kromě toho existují komplexy, které se v čase svého znění vybudují, nebo odbourají. Několik komplexů s různou šířkou a různou dobou trvání dostává se do následových vzájemných relací: vzájemně se vyměňují, převrstvují nebo stékají do úplného splynutí.

Druhý typ hudebního materiálu představují pevnější zvukové skupiny, které jakoby oživovaly šumový labyrint vzniklý z prvního typu. Některé z těchto skupin se skládají ze zvukových skupin, které se zachytávají mezi vlákny měkčích materiálů, jiné se vytvářejí jen z několika zvuků nebo šumů, ba dokonce z jediného zvukového odštěpu, který propichuje znějící síťovinu. Všechny skupiny a jednotlivé zvuky se objevují náhle jako znějící zjevení a obyčejně i rázem mizí. Zanechávají však stopy v některých šumových texturách: tyto textury pozměňují svou povahu po každém ataku zvukových skupin a odštěpů, a to tak, že velikost změny odpovídá přibližně síle ataku." Tyto brilantní věcné vysvětlivky Ligetiho směřující k jednomu cíli mají ovšem i obecnější platnost. V *Apparitions* ještě Ligeti neupustil zcela od vnitřního seriálního organizování zvukového materiálu. Strukturální (seriální) kompoziční myšlení se snažil překonat až v *Atmosphères* (Atmosféry) z roku 1961 (př. 23). V nich se pokusil realizovat novou formovou představu, v níž se už „nevyskytují žádné události, nýbrž pouze stavy, žádné kontury, nýbrž toliko nezalidněný, imaginární prostor". V této skladbě se zvukové barvy stávají jedinými nositeli forem a hodnot, dynamicky a pohybově nuancované ténbry jsou nositeli všech hudebních významů.

Obě skladby Ligetiho měly značný úspěch a staly se velkými inspiračními podněty k dalšímu rozvoji ténbrové hudby. Ligeti užívá v podstatě impresionistický orchestr včetně harfy, zvonkové hry, celesty a navíc přidává ještě cembalo a klavír a některé bicí nástroje. Smyčce pochopitelně mnohonásobně dělí. Notační zápis je v zásadě tradiční, ale při bližším pohledu si můžeme všimnout ohromně složité „mikropolyfonie". Tato totálně zvuková díla jsou ovšem překonána dalším autorovým uměleckým vývojem.

Významnou roli hrají ténbry také u Luigi Nona a Niccola Castiglioniho. Luigi NONO využívá smyslové síly ténbrů /aniž by opouštěl serialismus/ a je možná sporné, zdali se jeho skladby dají bez výhrad zařadit pod pojem hudby ténbrové. Nicméně svým výsledným zvukem jsou jí velmi blízko. V *Cori di Didone* z roku 1958 Luigi Nono rovnovážně pracuje se sólisticky pojatým komorním sborem a s kovovými bicími nástroji (talíře, tam-tamy, zvonky), čímž vyvolává zcela zřetelně (přes vnitřní organizaci) vířivý gamelanový dojem. Slova nemají sémantický smysl (jsou ostatně rozdrobena do slabik a hlásek), působí pouze jako akusticko-ténbrový fenomen. Podobně i v *Canciones a Guiomar* (1962) pro soprán, ženský sbor a komorní soubor, kde se vedle netradičního využití lidského hlasu objevují v instrumentálním doprovodu prvky přímo orientálního

s. pontic. 10:8
 pizz.
 col legno 10:8

vln II
 2
 3
 4
 5
 6

vln I
 2
 3
 4
 5
 6

György Ligeti: Zjevení a Atmosféry (př. 23)

2

Vno solo

Vno solo

Vla sola

2

3

4

7Vle

5

6

7

8

Vc solo

Cb solo

10 Vni \triangle (13-20)

PPP

con sord.

senza sord.

ca 20"

6 Cb

ca 25"

3

10 Vni

10 Vni e 8 Vle

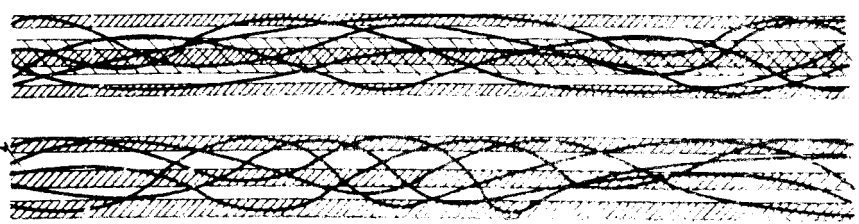
tutti archi

6 Cb

ca 25"

Krzysztof Penderecki: Anaklasis (př. 24)

A complex musical score consisting of approximately 15 staves. The top section features dense, rhythmic notation with many notes. Below this, there are several staves with more sparse notation, including some slanted lines and annotations. The bottom section of the score shows a few staves with rhythmic notation, including a section marked 'Pizzicato'. At the bottom of the score, there are three time signatures: 19/20, 19/20, and 19/20.



Cristobal Balbieta, Ficus en un punto... 1920

charakteru (kovové bicí). Do těchto souvislostí můžeme klást i občansky velmi angažovanou skladbu *Na mostě Hirošimy*, kde Nono staví témbry do sluzeb prudce expresivního výrazu. Se zcela jiným způsobem práce s témbry se můžeme setkat u Niccola CASTIGLIONIHO, „témbrovým“ skladatelem par excellence. Castiglioni neschvaluje žádné mimohudební obsahy a jeho skladby mají mít smysl jen samy o sobě. S koloristickými momenty se setkáváme v jeho tvorbě už v klavírním *Inizio di movimento* (1958) a *Cangianti* (1959) a v Gymelu pro flétnu a klavír, avšak s ryzí problematikou témbřů až v jeho orchestrálních skladbách *Synchronii a Décors*. Obě skladby jsou mistrovsky instrumentovány a vystavěny - blíží se svým charakterem Ligetiho *Atmosférám*.

Dost významné místo mají v této oblasti i skladatelé polští, hlavně Kazimierz SEROCKI (Symfonické fresky), Wojciech KILAR (Riff 62, Générique, Diphthogos), Włodzimierz KOTONSKI (Canto, Musica per fiati et timpani), Henryk GÓRECKI (cyklus Genesis) a světově nejproslulejší Witold LUTOSLAWSKI (Tři poematy, Smyčcový kvartet) a Krzysztof PENDERECKI. K Pendereckého nejslavnějším skladbám náleží *Threnos - Obětem Hirošimy pro smyčce*. Autor tu vychází, podobně jako Górecki v *Choros I*, ze samotného zvukového materiálu, drsného a jaksi nezpracovaného, který má tři základní prvky - vibrující nejvyšší zvuky, klastry vyplňující zvukový prostor a zvláštní způsoby artikulace (klepání, tukaní - bicí charakter zvuku). Výsledný zvuk je drsně expresivní, zápis má převážně podobu grafů, které v různé síle procházejí notovými osnovami, nebo mají podobu speciálních značek pro různé způsoby „úhozu - hry“ na nástroj. K vynikajícím témbrovým skladbám náleží *De natura sonoris. Anaklasis* (př. 24), *Polymorfie*, *Smyčcový kvartet* (více méně perkusivního charakteru) a celé partie v jeho *Lukášových pašijích a Jitřní*.

Z dalších skladatelů výrazně využívajících témbrových principů jsou Roland KAYN (Kmitání), Günther BECKER (Zpěvy nocí a snů), Ingvar LINDHOLM (Mutanza), Karl-Birger BLOMDAHL (Fioriture), Cristóbal HALFFTER (př. 25), Paul MÉFANO (př. 26) aj. Významně obohatil témbrovou hudbu zvukovými experimenty Iannis XENAKIS, svými východními inspiracemi Japonec TAKEMITSŮ a Korejce Isang YUN a svou nástrojovou fantazií hobojista Heinz HOLIGGER a trombonista V. GLOBOKAR. 60. léta můžeme označit jako období sonoristiky.

Témbrová hudba má své nebezpečí v absolutizaci barvy, rozbití tvaru, nejasnosti myšlenkového záměru, má však jisté a nepopíratelné výhody proti racionálním systémům i proti poněkud svévolné aleatorice - počítá více s prožíváním hudebního času, s tradicí lidského ucha a se smyslovým působením zvuku. Svou smyslovostí, mnohotvárností i syntetičností nabyla značné přitažlivosti pro širší skladatelskou obec i pro publikum a svým způsobem ovlivňuje hudební vývoj pro dnešní dny.

Multimediální formy a hraniční oblasti hudby. Nejpevnější vzájemnou vazbu hudby a slova mají **slovně-zvukové** kompozice, s různou úrovní **sémantičnosti textu**. Nono např. nezabavuje své texty významové role (*Il canto sospeso*, *Cori di Didone*, *La terra e la compagna* aj.), zatím co Berio používá textu často jako zvukového fenomenu např. v *Symfonii*, *Sequenzi*, *Omaggio à Joyce* (glissanda, šepoty, roztržená slova, slabiky atd.). Ztajemnělou funkci textu můžeme nalézt už v Stockhausenově *Zpěvu mladíků*, kdy se slova vynořují z elektronického zvuku s různou úrovní srozumitelnosti a zase do něho zapadají, a pak hlavně v jeho *Momente a Stimmung*, kde autorova hra s hláskami a slabikami vyvolává před-řečový dojem. Velmi zajímavá je práce s textem v Ligetiho *Aventures* (př. 27) a *Nouvelles Aventures*, které se už blíží novému druhu hudebního divadla se zvláštním využitím gestických prvků, neartikulovaných zvuků, či jednoduších slabik. Všechny tyto elementy jsou využívány jako prvky komplexní hudební struktury, evokující asociativní významy.

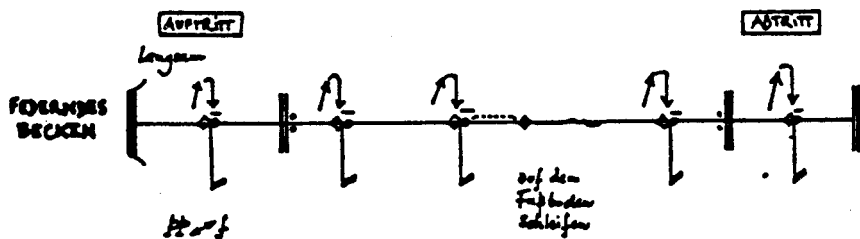
Multimediální oblastí je **teatralizace hudby** (zvuk, slovo, akce), kdy vlastní vizuální akce „dělání hudby“ je důležitější než její znějící podoba. Hlavním protagonistou je Mauricio KAGEL, jehož průkopnickým dílem v této oblasti je *Sur scène*, v němž s nabubřelou vážností přednáší profesor o vážné hudbě a jeho slabomyslné „myšlenky“ komentují ostatní aktéři nesmyslnými gestickými i hudebními projevy. Z dalších „skladeb“ je to *Spielplan*, *Instrumentalmusik in Aktion* pro sedm účinkujících a *Staatstheater unter Strom* (př. 28) pro tři účinkující operující s velkou řadou nástrojů a mikrofonů. Jde o kritiku opery „jako krásného zdání“ - tedy o antioperu vysmívající se falešné vážnosti. V těchto představeních mají účinkující velkou volnost, takže se dá hovořit o jistém druhu aleatorního procesu. Pokyny skladatele mají možnost účinkující podle situace (i podvědomých vnutnutí) měnit. K podobným výsměšným a karikujícím dílům náleží Stockhausenovy *Originale*, Bussottiho *Noveletty*, *Tafelmusik* Dietera de la Motte a scénické kompozice Beriovy, Ligetiho, Schnebelovy i Cageovy (abychom jmenovali ty nejznámější osobnosti). Mnohé z nich mají blízko k jakémusi **hudebnímu happeningu**, který vychází z názoru, že hudbu jen neposloucháme, ale díváme se na její svobodně pojatou vizuální realizaci. Akcentováním akce (do níž je mnohdy zapojováno i publikum) se potlačuje vlastní funkce hudby, která mnohdy hraje sekundární roli. Zde se vrací vlastně po spirále dadaistická vzpoura proti vážně pojímanému umění a někdy proti umění vůbec. Toto negativistické vyústění souvisí s nedůvěrou umělců k vývoji světa a stavu společnosti.

K dalším multimediálním projektům patří synestetické snahy spojit hudbu s vizuálně kinetickým zážitkem (zvuk, světlo, barva, pohyb), zajímavé jsou optofonické pokusy, které využívají možnosti rozkladů laserového paprsku (světelně-barevné tóny, akordy, shluky, barevná polyfonie), o nichž snil na začátku století v Rusku A. N. Skrjabin a u nás

kurz, hart **23** **24**
 S khr! x pl t c k t s k p c c k p i c t x p c k tot ha! t k c t s t s p k d s d s pce' k ha'
 A kurz, hart pi k c k x t p c k c p t k ba ba c p t s d s t s d s x t s t s d s tha'
 B kurz, hart 0 s f p i c k x u! p k ph! t c k p ku! pi! khe! p c t s k d s t s t s p the! t s d s d s t s
 Cor senza sord.
 Sehr kurzes staccato: sofort mit den Lippen den Luftstrom unterbrechen.
 Vc senza sord. pizz. ^o sul pont. ^o pizz. ord. molto vibr. klingen lassen ^o pizz. ^o
 Cb senza sord. pizz. ^o pizz. ^o klingen lassen ^o pizz. ^o pizz. ^o klingen lassen ^o

• ^o = pizz. Griffinger leicht an der angegebenen Stelle aufsetzen (wie bei Flag.). Dämpfer, hölzerner Klang.
 •• ^o = pizz. Saite anheben und gegen das Griffbrett schnellen lassen. Bei *ff*, *sf* Saite mit zwei Fingern anheben.
 ••• ^o = pizz. Saite gegen den Fingernagel des seitlich daneben gestellten Griffingers schnellen lassen (schnarren-der Klang).

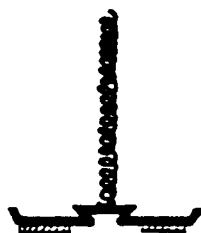
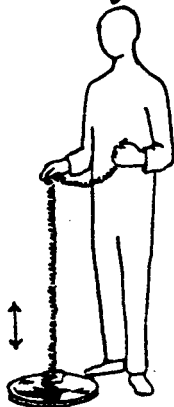
György Ligeti: *Aventures* (př. 27)



IMMATERIELL:

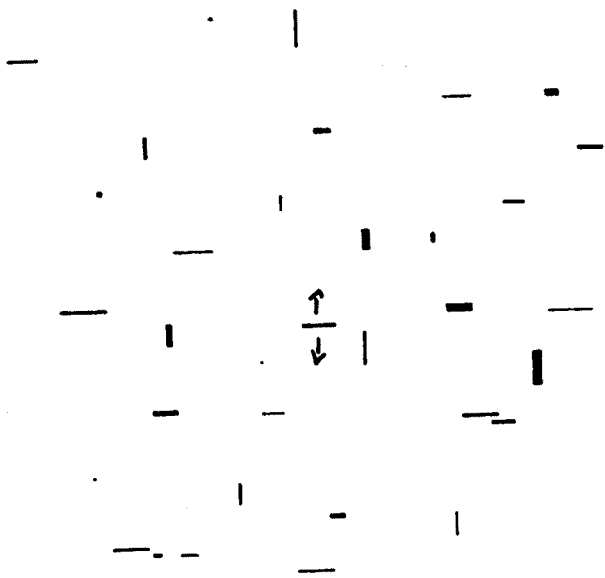
Das gedämpfte Becken wird an der Spindel hochgezogen und fallengelassen
(\updownarrow = verschiedene Fallhöhen).

Auftritt: diese Aktion wiederholend, geht der Ausführende äußerst langsam über die Bühne. Bei jedem Schlag hält er an.



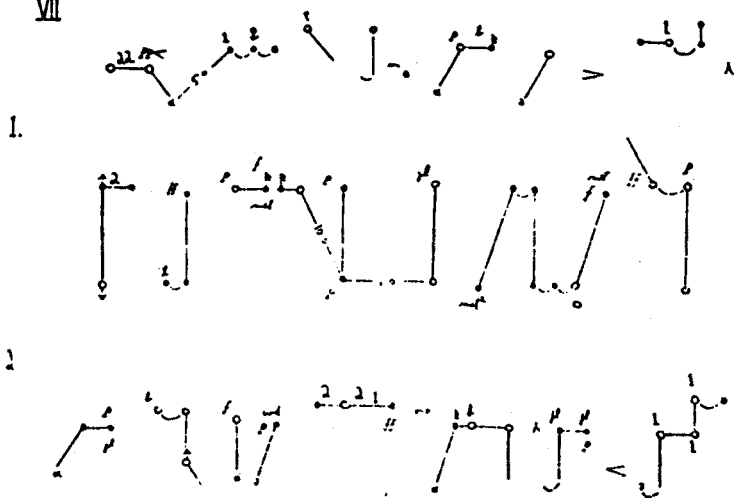
Mauricio Kagel: Repertoire, szenisches Konzertstück, aus Staatstheater; eine der 100 vorgeschlagenen Einzelaktionen mit einem chinesisches Becken, das an der Unterseite durch Schaumstoff gedämpft ist

E. Brown Folio



Ch. Wolff For 1, 2 or 3 people

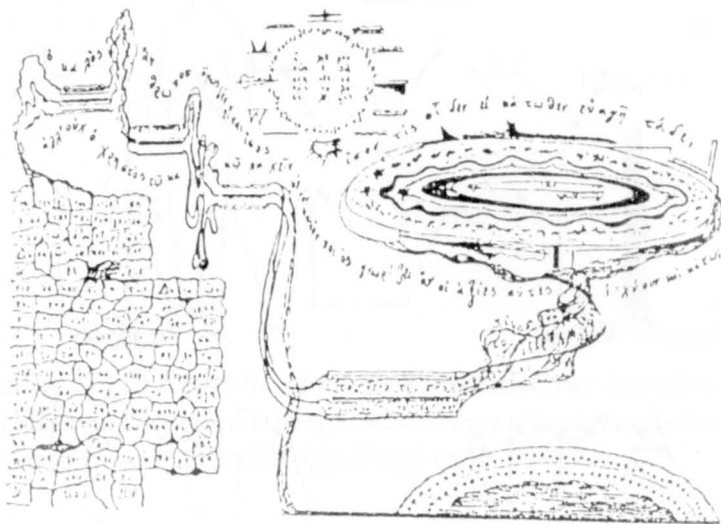
VII



S. Bussotti *Five piano pieces for David Tudor*



A. Logothetis *Pyrrhylegheton-Acheron-Kokkytos*



Zdeněk Pešánek a jak to v současnosti realizuje optofonická skupina Via Lucis.

Nejdříve přesahuje hranice hudebního umění tzv. **grafická hudba** (př. 29, 30), která je především vizuální záležitostí, může však být i zvukově realizována. Výsledek této realizace je pokaždé zcela jiný, neboť účinkující si vizuální záznam může na základě asociací (nejde o notaci, ale o obrazovou evokaci) zcela svobodně interpretovat. Může se tedy stát podle Haubenstocka-Ramatiho „druhem provokace k improvizaci“. Reprezentativní pro tuto oblast jsou především „vizuální kompozice“ Řeka Anestetise LOGOTHETISE. Jeho kompozice Styx je např. graficky naznačena obrysem řeckého písmene sigma a vnitřně vyplněna grafickými symboly a náznaky. Interpretace je v podstatě libovolná - na základě okamžité nálady a asociací, které obraz v realizátorech vzbudí. Jeho *Oskulace* připomíná alespoň částečně notaci, *Exploze*, *Meandry a Meditace* působí však jako samostatné, abstraktní výtvarné artefakty. Obdobně vypadají grafické záznamy Sylvana BUSOTTIHO a Johna CAGE, který ostatně některé své „partitury“ vystavoval jako obrazy. Stockhausen dokonce ve své přednášce Musik und Grafik tvrdí, že hudba nemusí být pojímána jako výhradně zvukový projev.

Nové způsoby komponování vyvolaly v život nové způsoby **notačních záznamů**. Někdy funkčních a jasně dešifrovatelných, někdy rozluštěitelných jen pomocí složité legendy a jindy v běžném smyslu slova vlastně nedešifrovatelných (např. notační grafiky Cageovy či grafická hudba Logothetisova).

Mnohé ze skladeb radikální avantgardy mají vysloveně experimentální charakter a je možné, že jejich význam je jen historický a že trvaleji nevstoupí do našeho povědomí. Mnohdy se jedná spíše o „hudbu pro skladatele“ a proto se skladby prováděly většinou v laboratorních prostředích festivalů a ve vybraných centrech NH v Darmstadtu, Donaueschingenu, Benátkách, Varšavě či na každoročních festivalových koncertech Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu. Existuje ovšem řada souborů, které se převážně zabývají novou tvorbou, jako např. vídeňský soubor „di reihe“, Ensemble modern či pařížský Ensemble Intercontemporain, a hrají ji na vysoké úrovni. Poměrně jednotná fronta mladých skladatelů měla z počátku vysloveně internacionální charakter, později však došlo k větší národnostní diferenciaci.

■ OBDOBÍ SYNTÉZ, FÚZÍ, NÁVRATŮ A DÍLČÍCH INOVACÍ HUDEBNÍHO JAZYKA

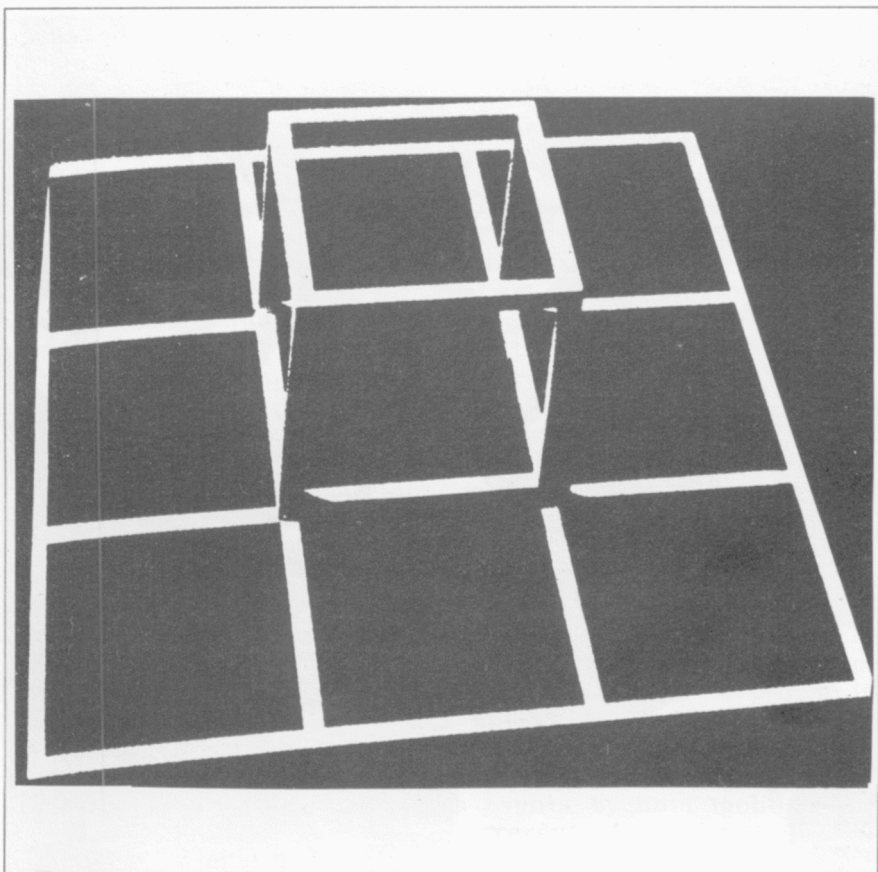
Od poloviny šedesátých let dochází k výrazné eskalaci pocitu ohrožení světa, a to jak ve smyslu ekologickém, tak politickém. Morální marasmus konzumní společnosti vedl na jedné straně k protestním

hnutím mládeže vrcholícím studentskými bouřemi v 68. roce a na straně druhé došlo ve stejném roce ke krutému potlačení probouzející se touhy po svobodě v totalitních zemích, jak o tom svědčí okupace ČSSR. Zdá se, že po tomto zlomu se silně otupila snaha o další politizaci umění. Utopická touha po radikální změně světa se postupem doby projevila jako neuskutečnitelná a historicky falešná, jak posléze ukázal pád komunistických systémů ve všech totalitních zemích. Dějiny se sice nadále dějí, ale nevíme, kam směřují.

Období od konce 60. let až po 90. léta bychom mohli považovat za post-moderní, kdy po vlně poválečného avantgardismu dochází k jistému historickému skepticizmu. **Postmodernismus** je termín sice vágní, ale těžko se bez něho obejdeme. Znamená, podobně jako modernismus, spíše postoj, nežli stylový směr. Podle Václava Bělohradského post-moderní pojetí filosofického postoje označuje fakt, že se „vyčerpala ta verze světa, v níž osvícenský člověk bojoval proti temnotě, v níž modernost byla překonáním tradice, novým věkem lidstva. Post-moderní pocit je nesen pochopením toho, že modernost není jiný čas než tradice, ale vyvrcholením toho samého času“. Padla osvícenská představa lineárního pokroku, zklamaly všechny sjednocující a univerzální projekty ideální (socialistické?) budoucnosti světa - princip univerzality byl nahrazen principem plurality, jak říká filosof postmodernismu J. - F. Lyotard. V takto pluralitně pojímaném pohledu na svět, v němž má stejné místo reflektovaná minulost, žitá přítomnost i projektovaná budoucnost, neexistují víceméně ideologická měřítka „správnosti“ světónázorových postojů. To se odráží v pluralismu umělecké oblasti a to nejen ve smyslu ideovém, ale i strukturálním. Ztráta víry v dosud nedotknutelné kategorie Pravdy a Pokroku vedla proto Daniela Bella k výroku, že „postmodernismus je jen jiný název pro označení morální a estetické dekadence naší doby“.

Přes veškerou problematičnost i víceznačnost pojmu („promítací plátno“, na něž lze promítnout v podstatě cokoliv), musíme se pro jeho frekventovanost alespoň pokusit o vymezení základních rysů v umění. Postmoderna, na rozdíl od moderny, klade proti aktivitě kontemplaci, proti vysvětlení porozumění a proti intelektuální reflexi smyslově emocionální prožívání. Paňuje sklon k citacím prvků z jiných dob, ke kolážím významotvorných elementů různých údobí, k aktualizacím zapomínaného. Oživuje (obdobně jako v secesi) ornamentální, dekorativní a symbolické prvky, jakož i prvky národního či lokálního koloritu. Postmodernismus neznámá tedy odvrhování tradice, nýbrž spíše její akceptování a uchovávaní. Odvrat od vyčerpaného modernistického hnutí avantgardy směrem k tradičním uměleckým formám a postupům vede také ke zvýšenému zájmu o komunikativnost a přístupnost uměleckého díla.

Ve **výtvarném umění** nesleduje postmodernismus žádné složité filozofické teorie, ale v reakci na modernismus s jeho permanentním nová-



Sol Le Witt (minimal - art)



Joseph Beuys (performance)

torstvím připouští využití tradičních hodnot (dávných i zcela nedávných) a řadí známé prvky do překvapivých souvislostí. Jiří Machalický dokonce tvrdí, že „v malířství a sochařství je dovoleno eklektické vypůjčování z různých slohů a tento eklekticismus, jenž byl předešlými avantgardními směry odsuzován, se s nástupem postmodernismu v podstatě stal programem“. Jako prudké odmítnutí novátorského a abstrahujícího modernismu můžeme označit **hyperrealismus** (fotorealismus) z přelomu 60. a 70. let, kdy je dokonce využito i fotografických technik jako skrytého podkladu obrazu (Schonzeit, Estes, Steiger, Hofkunst aj.). Značnou pozornost vzbudil **minimal art**, jehož kořeny můžeme vidět sice už v abstraktním geometrickém umění začátku 20. let, vlastní rozvoj prodělal však od poloviny šedesátých let. Jde o radikální **zjednodušení forem** vytvořených na základě několika (často se opakujících) **prvků**. Duchovním otcem byl sice Max Bill, ale vlastními reprezentanty se stali Richard Serra, Robert Morris a Sol Le Witt. Hodně se hovoří o **konceptuálním umění**, které odmítá tradiční malířské a sochařské postupy. Často jde o projekci umělecké intence do přírodního objektu či nezáměrného výtvarného procesu, jehož komunikativní hodnota je značně problematická. Vlivným představitelem tohoto hnutí byl done dávna neznámý, ale dnes velmi vyzdvihovaný německý umělec Joseph Beuys, pro kterého měl často výběr materiálu větší význam než jeho případná forma. Ke konceptualismu patří také hnutí „arte povera“, které pro symbolické vyjádření základních lidských postojů ke skutečnosti spojuje různé přírodní a technické elementy. Ve volné přírodě (její úpravou) realizují své záměry představitelé **land-artu** (seskupováním kamenů, dřev, popřípadě „uměleckým“ oráním pole a pod.).

Postmodernismus uchovává tradici, tedy i tradici avantgardy, a proto jako pokračování happeningů a events bychom mohli označit **performanci** (výtvarné představení), **prezentaci** jako aktuální realizaci uměleckého procesu před zraky diváků. Nadále se užívá **koláže** (skládáním různorodých fragmentů), **dekoláže** (destruováním výchozích materiálů), **asambláže** (tedy trojrozměrné koláže s nalepováním celých předmětů na podmalovaný podklad) i **fotomontáže**. Poměrně značnou roli začaly hrát také **prostorové objekty**, **kinetické zvukové objekty** a **videoinstalace** s přesahy do jiných druhů umění.

A v tomto světle ztrácejí i v **hudební oblasti** avantgardy 50. a 60. let svůj lesk a stávají se často jen nostalgickou vzpomínkou na revoluční mládí. Postmoderní tendence vychází z přesvědčení, že síla umění tkví hlouběji než v pouhé inovaci tvárných prostředků (na vymyšlení stále nových zvukových senzací a kompozičních postupů zahynuly již mnohé ortodoxní avantgardní proudy). Hloubky zásahu do lidské psychiky může být dosaženo také novým přeorganizováním tradičních prvků, jejich vložením do nových kontextů i účinnými kontrapozicemi nového a staršího. Jsou pryč doby přísah věrnosti jednotlivým systémům, kdy

přísné dodržování pravidel znamenalo nejvyšší příkaz. Nejde samozřejmě o žádnou věrolomnost, ale o zcela přirozený historický vývoj, v němž jsou poznávány silné či slabé stránky jednotlivých kompozičních systémů a nové kompozice tohoto poznání s jistotou využívají. Těmž a aleatorní plochy jsou nyní mnohdy využity jako elementární částice celkové výstavby a jsou chápány jen jako specifické prostředky pro určitý druh výpovědi. Jistým znakem syntézy 70. a 80. let je stále více a zřetelněji se projevující kontinuita s hudbou minulosti, která se ještě nedávno zdála zcela rozbitá. Příznačný je návrat ke kultivovanému, nedeformovanému zvuku, k plynulejšímu melodickému oblouku se zřetelnými tematickými rysy a k jasněji členěnému, přehlednému a pevnému tvaru. S tím souvisí také i nový obrat k folklóru jako výrazu touhy po proniknutí ke kořenům hudební představitosti. Častý důraz na takřka romantickou citovost skladeb je reakcí na odcizenost serialismu, techničnost elektronické hudby a svévolnost aleatoriky. V období této velké stylové plurality, syntéz a návratů se do značné míry rozostřují obrysy i samotného termínu Nová hudba. Nastupující generace se zříká radikálního experimentátorství a řady avantgardy opouštějí dokonce i její dřívější protagonisté, protože se podle jejich názoru dostala experimentální hudba do hluboké krize. Opozice proti avantgardě se přihlašuje k tradici, k dříve dotvořeným uzavřeným formám a žánrům (symfonii, koncertu, sonátě, ale i opeře, oratoriu atd.) a usiluje o bezprostředně uchopitelná sdělení.

Předzvěstí této nové situace „obratu k minulosti“ bylo *Rekvie* G. Ligetiho a *Lukášovy pašije* K. Pendereckého z poloviny šedesátých let, které znamenají „útek do normálu“, od výlučné elitární hudby avantgardy směrem k širěji komunikativní hudbě. K tomu už ostatně ukazovala magická síla „zvukové kompozice“ (Klangkomposition), která svou smyslovou podmanivostí zcela rozrušila suchý intelektualismus serialismu i bezbřehou svobodu aleatoriky. Zajímavými a snad i plodnými pokusy o řešení vývojové krize jsou díla **polystylové hudby**, volně přiřazující k sobě plochy různého stylového zaměření i historického původu v celkově působivém hudebním tvaru. Velmi přehledně, třebaže poněkud zjednodušeně, charakterizuje tento trend 70. a 80. let Ctirad Kohoutek ve své knize *Hudební kompozice* z roku 1989. „V souvislostech s voláním po nové kráse, nové jednoduchosti (new simplicity), nové citovosti, po remuzikalizaci hudební tvorby nastalo při syntetických snahách jakéhosi souhrnně vymezovaného soudobého postmodernismu nové hledání inspiračních, materiálových, strukturálních, koncepčních i interpretačně realizačních zdrojů v typických (autentických), přízpůsobených, resp. různě preparovaných jevech a vlastnostech hudby starověké, středověké, barokní, klasické i romantické, hudby folklórní nejrůznější provenience, hudby nonartificiální apod. Využívají se prvky banality, naivity, satiry, kontemplace, nostalgie, situace tíhne k elementárním zdrojům tzv. hudebního vitalismu, k nové prostotě, čisto-

Allegro

no e
ca

o

Alfred Schnittke: 5. symfonie (př. 31)

Pi. *ff* *p*

II Guitre *pp*

a 2 *stacc.* *pp*
 do sol do re mi fa sol la sol mi do re mi fa sol fa sol si do re mi do sol do re mi

a 2 *stacc.* *pp*
 do sol do re mi fa sol la sol mi do re mi fa sol fa sol si do re mi do sol do re mi

a 2 *stacc.* *pp*
 do sol do re mi fa sol la sol mi do re mi fa sol fa sol si do re mi do sol do re mi

a 2 *stacc.* *pp*
 do sol do re mi fa sol la sol mi do re mi fa sol fa sol si do re mi do sol do re mi

(Springbogen) *ff* *pp*

(Springbogen) *ff* *pp*

C *stacc.* (Springbogen) *pp*

arco (Springbogen) *ff* *pp*

arco (Springbogen) *ff* *pp*

arco (Springbogen) *ff* *pp*

Luctano Berio: Sinfonia (př. 32)

tě, dosahované opětým expresivním zdůrazňováním základních, hlavních parametrů hudebního vyjadřování: melodiky (ve smyslu větší výraznosti, zpěvnosti, pamatovatelnosti), rytmiky (s větší pregnantností, jednoduchostí, snadněji postižitelnou tvrdošijností), intervaliky a harmonie (vyrovnávající podíl konsonancí a disonancí, s novým posilováním centrických jevů), ale i prostší sóny (spočívající ve zvýrazňování přirozené zvukově barevné krásy nástrojů, hlasů, souborů), méně polyfonně i hustotově složitě faktury atd. To vše s velmi uvážlivou příměsí dosud nevyčerpaných nebo dalších analytických sond." Tento obrat k tradici je symptomem všeobecného obratu k jasnějšímu a citově napojenému uměleckému tvaru. Nejde ovšem o pouhý další novoklasičtý návrat, ale o zrušení „zákazů“ směrem k odpovědné svobodě. Odras této umělecké filosofie je např. zřejmý na smyslově působivých a citově vypjatých dílech A. Schnittka, na tajemných výtvorech G. Crumba, kolážových skladbách Beriových i posluchačsky účinné hudbě K. Pendereckého. Alfred SCHNITKE prošel v 60. letech tvůrčí krizí a našel řešení ve zpětném pohledu do hudební historie v jakési „hudbě o hudbě“, tedy v polystylové syntéze. Rozhodujícími díly obratu byly Klavírní kvintet a Concerto grosso pro 2 housle, cembalo a smyčcový orchestr (1976). Pak následovala řada skladeb syntetického charakteru, které osobitým způsobem spojují evropskou hudební tradici s výboji hudební avantgardy. Tato řada vrcholí 5. symfonií (1988), již můžeme považovat za mistrovskou kompozici využívající kultivovaným způsobem sémantické principy citace (od mikroelementů až po celé stylové vzorce), adaptace (převyprávění cizího notového textu vlastním jazykem - „jak by to napsal Mahler, kdyby byl Schnittkem“) či aluzie, projevující se jemnými narázkami a nenaplněnými přísliby. (př. 31) Za první postmodernistickou polystylovou skladbu bychom však mohli označit proslulou Sinfonii Luciana BERIA/z roku 1969. (př. 32) Ve třetí větě slyšíme citace a quasi citace Mahlera, Debussyho, Strausse, Ravela, Berga i Beriových současníků. Je to hudba plná náznaků a nápovědí, kterou však může plně ocenit jen široce hudebně vzdělaný člověk. To ovšem platí pro jakékoliv postmodernistické dílo - hudební, výtvarné i literární. Svou „amalgamovou“ techniku, v níž rozpouští různé styly, uplatnil Berio i v mnoha dalších dílech, ale označení „polystylová hudba“ už tak zcela neodpovídají. George CRUMB využívá celého zvukového universa, jenž se mu nabízí - podnětů evropské hudební tradice i prvků orientálních, folklórních názvuků i elektroakusticky upravených tónů atd. „Něco v mé tvorbě neustále naznačuje spojení s dřívější hudbou a někdy se snažím i o citace, abych evokoval minulost,“ říká autor. Je to také patrné i v proslulých dílech jako Černí andělé a Dávné hlasy dětí. Snad nejzřetelněji je „návrat do minulosti“ patrný na tvorbě Krzysztofa PENDERECKÉHO, jak už to naznačil Lukášovými pašijemi. Zcela zjevné je to však na brucknerovské 2. symfonii, opěře Ztracený ráj, instrumentálních koncertech i na monumentálním Polském rekviém (s evoka-

ceci středověké melodiky, renesanční polyfonie, romantické harmonie i moderního neoexpresionismu).

Mladší skladatelská generace, která není odchována ortodoxním avantgardismem, přijímá tuto novou situaci jako něco přirozeného. Má pravý postmoderní smysl pro „stále trvající přítomnost všech dob“ a neuvazuje o tom, zda jde o prostředky tonální či netonální, novátorské či obnovené a spoléhá na bezprostřední expresivitu a neopakovatelnou subjektivitu. Nejvýraznější osobností této generace je Wolfgang RIHM (1952). Usiluje o spontánní, ničím nevázanou hudbu a odmítá „strukturu, v níž je hudba držena jako v síti“. V žádném případě nerespektuje normy a omezení nějakého konkrétního stylového zaměření a křížuje hudebními dějinami podle sémantické potřeby. Nejedná se ovšem o nezávaznou koláž, nýbrž o výsostně expresivní hudební obraz vyjadřující rozervanost lidské existence. „Přece všechno, co se v hudbě děje, je plné napětí a tajemství, plné hlubokých temných významů.“ Rihmova poměrně složitá, bergovsky expresivní hudební řeč má výrazně introvertní charakter a je rozvíjena fantazijními řetězci do dlouhých hudebních ploch. Jeho credem je - ničeho se nezříkat, být otevřený vnějším i vnitřním vlivům, dostat do díla prožitek přítomnosti. Charakter Rihmova „inkluzivního komponování“ je už jasně patrný a v jeho komorních a symfonických dílech, zvláště v hodinové *3. symfonii* či *3. kvartetu „In Innersten“*, ale ještě zjevnější je to ve výrazově temných písňových cyklech (např. Hölderlin-Fragmente, Lenz-Fragmente či Wölfl-Lieder) a expresivních scénických dílech (Jakob Lenz, Tutuguri, Dobyť Mexika aj.). V poslední době směřuje autor k vícedílným řadám děl, které umožňují vícevrstevné vyslovení (např. pětídílné *Abgangszenen* či sedmídílné *Chiffren*). Duchovně velmi blízko je Rihmovi další německý skladatel Manfred TROJAHN (1949), což dokumentují jeho časově rozlehlé a výrazově potemnělé kvartety, mahlerovsko-bergovské symfonie či kontemplativní *Rekviem*. Stylově mnohoseměrná a poněkud kaleidoskopická je hudba Hanse-Jürgena von BOSE, třetího významného představitele německé postmoderní linie. Z podobných pozic vycházejí např. i generačně blízcí polští skladatelé Krzysztof MEYER, Eugeniusz KNAPIK a Rus Nikolaj KORNDORF. Hudba všech zmíněných autorů je posluchačsky přístupnější a komunikativnější než hudba avantgardy, protože může využívat sématické sedimenty ulpívající na přebíraných historických modelech. (Dibelius ve své *Moderne Musik II* poznamenává trochu jedovatě, že všechny ty citáty, stylové výpůjčky a nostalgické pohledy zpět předstírají často znovuzrození a že dějiny hudby slouží postmodernistům jako samoobsluha, z níž si introvertní mystikové či expresionističtí fanatikové volně vybírají).

S jistým zpožděním dorazila do Evropy tzv. **minimální hudba** (minimal music), jejíž počátky spadají do období **avantgardního umění 60. let**. Její vznik má úzkou souvislost s jazzovou a rockovou scénou, s výtvarným

Terry Riley: In C (př. 34)

uměním minimal artů Sol Le Witt a Roberta Morrise a s vlnou poznávání východní filosofie a umění. Myšlenková souvislost s východní filosofií je patrná na směrování této hudby k dlouhým meditativním plochám bez příkrých kontrastů a dramatických změn. Její průběh je obohacován jen jemnými rytmickými posuny a případným zvukovým zpeštěním výchozího modelu. Usiluje o dosažení bezprostřední vnímatelnosti prostřednictvím jednoduchých primárních struktur. Základním prvkem minimální kompozice je poměrně krátký rytmický či melodicko-rytmický model (pattern), který se tvrdošijně opakuje a pak se postupně takřka nepozorovatelně vyvíjí přidáváním či ubíráním drobných rytmických hodnot. Tento monotónní, odosobněný průběh však může být gradován přidáváním fázově posunutých dalších hlasů, mírným rozšířením v podstatě plochého melodického ambitu i nárustem dynamiky. Jednotlivým prvkem je neměnná pulzace hudebního toku. Poslech minimální hudby svým stacionárním charakterem může mít narkotický účín, i když její vznik nelze oddělit od intelektuální oblasti pro její orientaci na číselné vztahy, řadové formule a na operace s nimi. Proto také může C. Kohoutek tvrdit, že „použitím elementárních prostředků diatonické melodiky, jednoduchými rytmickými skupenstvími, monotónností pohybu na relativně dlouhé časové ploše bývají posluchači (včetně interpretů) přiváděni až do omamného zvukově-pohybového stavu.“ Toto vymezení minimální hudby má ovšem jen rámcovou platnost, protože značné rozdíly vykazuje už tvorba „otců“ americké minimální hudby, natož tvorba představitelů její evropské varianty.

Prvními průkopníky byli „otcové minimální hudby“ Le Monte Young, Terry Riley, Philip Glass a Steve Reich. Nejznámějším protagonistou minimální hudby je Steve REICH (1936), který po studii u Beria a Milhauda přišel v San Francisco Tape Music Center na princip fázového posunu. Nechal běžet dvě naprosto stejně dlouhé smyčky magnetofonového záznamu na dvou magnetofonech a „po nějaké době se prokázalo, říká Reich, „že stroje neběžely zcela přesně, informace se pozvolna dostala mimo fáze“. Tento princip byl východiskem pro metodu pozvolného posunu fáze v patternu dvou zvukových vrstev i v instrumentální hudbě, jak je to patrné v Piano Phase pro 2 klavíry či Violin Phase pro 4 housle (př. 33). Vznikají cykly, napřed s přibývajícím a pak s ubývajícím metrickou odchylkou, kdy druhý hlas se přesunuje o celou fázi a opět splývá se základním pulzem a nějakou dobu s ním paralelně kánonicky běží. Pak se znovu celý cyklus opakuje - znovu a znovu - až je konečně celá délka patternu zdolána a tím je dosaženo cíle návratu k výchozí unisonové identitě. Tento výklad zachycuje pouze základní východisko, které nemohlo Reichovým kompozičním požadavkům stačit. Ve své devadesátiminutové skladbě Drumming pro 12 hudebníků z roku 1971 zahušřoval konstantní materiál a přidal dosud zanedbávaný element proměnlivé zvukové barvy (s řadou bicích nástrojů a vokálních hlasů) při pevném dodržování stejného diatonického okruhu. Vynaklá-

dal však i nadále úsilí, aby základní model (pattern) oživil jemnými zvlněními, ornamenty a zbavil své skladby přílišné monotónnosti. Mimeoevropské vlivy jsou na Reichově hudbě patrné, není to ovšem vliv Indie, jako spíše balijského gamelanu a africké hudby bicích nástrojů. Variační a zvukové bohatství jeho tvorby se stále stupňuje, jak to dokládají skladby 70. a 80. let - *Mallet Instruments, Voices and Organ, Music for 18 Musicians* (1976) a hlavně smyslově podmanivé a výrazově silné *Music for a Large Ensemble* (1978) a *Variations for Wind, Strings and Keyboards*. Ke kompozičním vrcholům náleží žalmová kompozice na hebrejský text *Tehillim* (1981), *The Deserts Music* (1984) a efektní *Different Trains* (1988). Reichova hudba je plná jemných změn, které při vícevrstevném překrývání nejsou analyticky při hybném pohybu pro lidské ucho dostatečně dešifrovatelné, takže posluchač se raději této dešifrace vzdává a propadá do „meziříše“ hudebně animovaného pocitu meditace.

Philip GLASS (1937) nesdílel s Reichem jeho radost z intelektuální hry se složitými číselnými operacemi, ani ho neuspokojovalo Rileyovo hodi- nově setrvání v jednom jediném tonálním okruhu s několika tóny. Dokázal přivést minimální hudbu do široké posluchačské obce, zejména mladé generace, a zrušit tak propast mezi pop music a vážnou hudbou. Stal se vpravdě populárním skladatelem, aniž podlehl komercializaci. I on se zabýval neevropskými hudebními kulturami, zvláště kulturou indickou. Využíval indické aditivní (sčítací) rytmiky, jednoduchých figu- rací i permanentně proměňovaného harmonického základu, aby oboha- til rotující opakování modelu. Na začátku 70. let vznikla hodinová skladba *Music with Changing* a čtyřhodinová *Music in 12 Parts* a později rockově založený *Glasswork* (1981). Pozoruhodné jsou jeho scénické pokusy, jako pětihodinová „opera“ o 4 aktech *Einstein on the Beach* (1976), *Satyagraha* (Nenásilnost, 1980) podle Gandhího či *Pharao Echnaton* (1984), a „filmové kantáty“ *Koyaanisqatsi* a *Powaqatsi* o našem zmateném životě.

Nejhlouběji byli indickými filosofickými i estetickými názory ovlivněni Riley a Young. YOUNG (1935) nepracoval s tak rafinovanými skla- debnými postupy jako Reich. Měl zálibu v dlouho vydržovaných tónech a akordech, což nejlépe dokládá performanční *Composition 1960, No 1 -15* s její utkvělou zvukovou instalací. Youngova víze *Dream House* (Domu snů), v němž stále znějí harmonické zvuky za příslušného osvětlení a do něhož se libovolně vstupuje, je vlastně ideou stále trvajícím „work in progres“. Pokusem o takovou realizaci je *The Tortoise, His Dreams and Journeys* (1964), kde autor používá jen několika neměnných stacionárních zvuků generátoru, smyčců a 2-3 hlasů v „čistém ladění“. Veřejná prezentace, třeba mnohahodinová, takového multimediálního rituálního divadla (s obrazy, světly i vůněmi) je však pouhým výsekem nekonečného prstence snění a spočinutí. Z obdobného duchovního ovzduší jako Young vychází také Terry RILEY (1935), který

The image displays a musical score for Henryk Górecki's Piano Concerto, Op. 35, measures 1 through 12. The score is organized into three systems. Each system begins with a grand piano (cemb) part, followed by string parts (vn I, vn II, vl, vc). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment in the right hand, while the left hand has a more active, rhythmic line. The string parts provide a steady accompaniment of quarter notes. A first ending bracket is present at the beginning of the first system.

Henryk Górecki: Cembalový koncert (př. 35)

1 (♩ = ca. 60-70)
p *cruc.* *simile*
2 *mp* *cruc.*
3 *f* *cruc.*
4 *f* *cruc.*
5 *ff* *cruc.*
6 *fff* *cruc.*
7 *fff* *cruc.* *allacra*

The image shows a page of musical notation for a piano exercise. It consists of seven systems, each with a numbered measure marker (1-7) at the beginning. Each system contains two staves of music. The first system includes a tempo marking '(♩ = ca. 60-70)' and a dynamic marking 'p'. The first system also features a performance instruction 'cruc.' followed by a dashed line and the word 'simile'. The subsequent systems (2-7) each have a dynamic marking: 'mp', 'f', 'f', 'ff', 'fff', and 'fff' respectively. Each system also includes a 'cruc.' instruction with a dashed line and an arrow pointing right. The final system (7) ends with the instruction 'allacra'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Istvan Mártha: Lesson (př. 36)

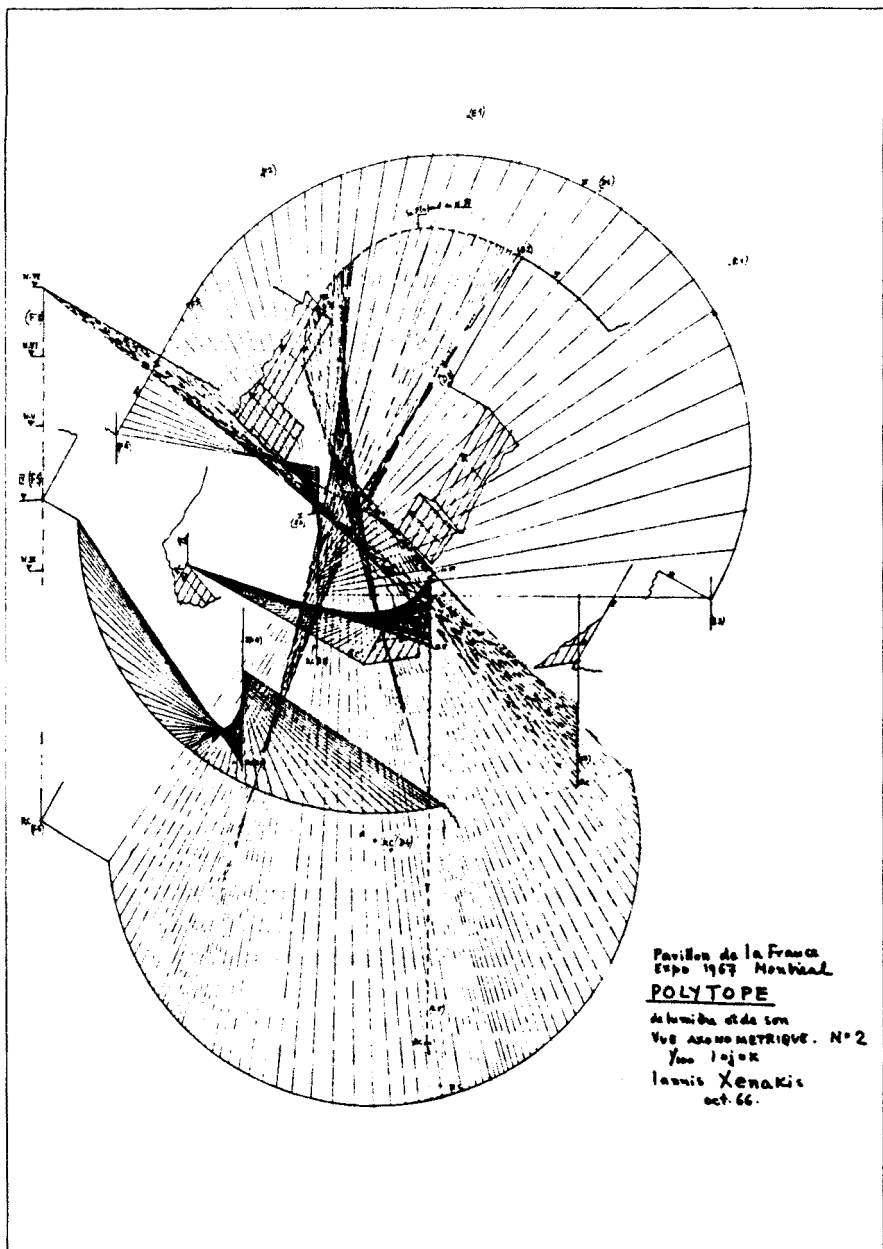
už roku 1964 skladbou *In C* (př. 34) se stále oběhřávaným nejjednodušším figurativním modelem okolo tónu C dal důležitý podnět k minimalismu. Nové postupy přejala i rocková a jazzová scéna, kde rozšíření časového průběhu skladby prostřednictvím opakování a permutování modelů bylo běžné. Vlna orientalismu 60. let přimkla Rileye k indické hudební tradici, kde odkryl autor neuvěřitelné bohatství nuancí čistého ladění, které se v západním temperovaném ladění ztratilo. Teprve po deseti letech studia indické kultury, kdy nepsal žádnou notovanou hudbu, přenesl získané zkušenosti do své tvorby. Využíval „čistou intonaci“ s bohatstvím svrchních tónů, spolupracoval s Kronos kvartetem na skladbách s velkým podílem improvizace - *Cadenza on the Night Plain* (1984) a vytvářel s mladým indickým hudebníkem Krishnou Bhattem v improvizované souhře své rágové kontemplace na půdorysu zvoleného základního modelu. Tím se zcela vzdálil od západní tradice „vytváření hudebního díla“ a tak by se dalo mluvit o hudbě **meditativní**.

Podněty americké minimální hudby byly natolik silné, že v průběhu 70. a 80. let podstatně ovlivnily evropskou hudbu. Evropané, podobně jako předtím aleatoriku, přijali minimální hudbu po svém. Její základní tvářnost výrazně zvukově i stavebně obohatili a nezřekli se ani silné výrazové působnosti. Tato významová i tvarová transformace narušila sice původní východisko minimální hudby, ale přinesla její větší rozšíření a tak se stala silným hudebním proudem, jenž ovlivnil celé vrstvy tvůrců střední a mladé generace (př. 35, 36). Nelze označit za minimalisty všechny skladatele, kteří dílčím způsobem některých postupů repetitivní, minimální hudby využívají. Výrazně se svými kompozičními postupy blíží minimální hudbě především polští skladatelé Henryk GÓRECKI (1933) (př. 35) a Tomasz SIKORSKI (1939-), Maďar Istvan MÁRTHA (1952) (př. 36) a Estonec Arvo PÄRT (1935), který svou tvorbu opírá o prazákladní melodické i harmonické formule. Prošel novodobými kompozičními systémy avantgardy (seriální, aleatorní i témbrovou fází), aby pak spočinul v návratu k prazákladům evropské hudby. Jednoduchost prostředků je přímo šokující - jeho styl „tintinnabuli“ (asociace zvuku kostelních zvonů) je v podstatě redukován na princip zvukového pole stále udržovaného kvintakordu, jenž je gravitačním centrem a zvukovým půdorysem celého díla. Na tomto půdoryse jsou založeny krátké, často se opakující melodické modely i úsporná polyfonie. Průběh hudby je v zásadě statický, jen v místech významových zlomů dochází ke zvukovým kontrastům. Pro Pärta jsou příznačné dlouhé časové mezery v tvůrčí činnosti - „Musím se k psaní dlouho připravovat, někdy to trvá i pět let a pak přijde mnoho děl ve velmi krátké době“. Po období tvůrčí krize nekomponoval několik let a studoval ranou evropskou polyfonii. V tomto duchu napsal *Třetí symfonii* (1971) pak se odmíchl dalších pět let a v roce 1976 se objevilo dílo obratu, klavírní skladba *Pro Alinu*, v níž je demonstrován styl tintinnabuli. Pak v krátké době vznikla proslulá *Tabuia rasa* a celá řada dalších významných děl, většinou

náboženského charakteru - např. *De profundis, Passio, Te Deum* či *Miserere* (1989). Jsou to díla utrpení osobního i národního, která jsou nesena pověstným Pärtovým „napjatým klidem“. Náboženská díla nejsou jen výrazem Pärtova osobního smýšlení, ale také vyjádřením pocitu existenciální úzkosti z bídy konce století.

Do největší blízkosti s hudbou meditativní můžeme také vztáhnout hudbu **intuitivní**, jak ji od konce 60. let začíná pěstovat stále proměnlivý Karlheinz STOCKHAUSEN. I on se chce pročišřovacími antiintelektuálními procesy vrátit k praelementům života a světa, a proto se jistou dobu koncentruje na jednoduché, archetypální hudební projevy. Typem takové hudební produkce je zvláštní kolektivní improvizace: hráči shromáždění kolem centrální silné osobnosti vlastně improvizují podle krátkého naladovacího textu - otevřou se žitému okamžiku a stávají se čistě naladěným instrumentem Intuice. („Nemysli NIC / čekej dokud v tobě nebude absolutní ticho / když toho dosáhneš / začni hrát. / Pokud začínáš myslet, přestaň / a pokus se dosáhnout stavu NIC nemyslení / potom hraj dále.“ Aus sieben Tage) Tušení mystické bratrské harmonie se zemí a kosmem se promítá do jeho výroku „Kdo dá křídla své duši, letí do světa“. Už ve skladbě *Telemusik* se snažil otevřít všem proudům, aby spojil „celý svět, všechny země a rasy“. Ze zkušeností s asijskou kulturou vychází *Stimmung* (1968) pro 6 hlasů, *Inori* pro 1 nebo 2 sólisty a orchestr (př. 37, 38) a celá řada dalších skladeb podobného zaměření. Výběr jednotlivých autorů do tohoto okruhu je svým způsobem reprezentativní, ne však dostatečně rozsáhlý. Sporné se může zdát zařazení Stockhausenovo, vyjdeme-li však z věcného významu slov minimální, meditativní či intuitivní hudba, má výrazná část jeho tvorby zde své místo.

S fantastickým rozvojem elektroniky souvisí nejen nová vlna elektroakustické hudby, ale také hudba stochasticko-algoritmická a tzv. počítačová hudba. Zájem skladatelů o **elektronickou hudbu**, který po pionýrské době 50. a začátku 60. let začal pomalu opadat, se opět zvýšil. Dříve těžkopádné přístroje se díky miniaturizaci vylehčily a staly se lépe ovladatelné a výrazněji se uplatnila live-elektronik ve spojení s nástrojovou hudbou. Live-elektronik je na rozdíl od elektroniky studiové mobilní, může být využita na jakémkoliv místě a může okamžitě spolupůsobit (dodávat syntetické zvuky, nahrané či zpívané zvuky měnit, přesouvat, opakovat a znovu je do znění projektovat, nechat cestovat prostorem a v každém případě může konečný tvar regulovat a určovat). Live-elektronik se stala samostatnou oblastí a pro svou pružnost nabyla posléze většího významu než původní verze elektroniky studiové. V roce 1970 např. zněly ze Stockhausenova podnětu na Světové výstavě v Osace pět a půl hodiny denně po 183 dnů skladby live-elektronik za účasti až 20 sólistů v kulovém auditoriu pro 600 posluchačů. Zvuk z 55 reproduktorů mohl být řízen v kruhovém i spirálovém trojrozměrném



Iannis Xenakis: Polytope (audiovizuální projekt) (př. 39)

Ukázky zadání částí skladeb s výsledky v kódovacím jazyku a zápisem not na plotteru nebo tiskárně

Sólový nástroj:

K-25[Vcl.] 10 5 2
 5 10 15 20 25 30
 2 157 2 5 XF-1XD2 1831 2
 35 40 45 50 55 60
 12 20 20 1 75 5 (MM:4=ca
 65 70 75 80 85 90
 50 rubato) solo, con sordino.
 95 100 105 110 115 120

KG, 2=8Q<B#1>#A1>, 2=8Q<G1>F1+BE1>#B#1, 4C<F1+G1>D1>, 4C1, KC#4, 4, D<G0>#A0<C1>,
 4<C0<D0>#E0>#A0>, 4Q#G0<C0>#A, A=1, A, G<RE1>#G1>, A, C<G0>#F0>#G0>

MM: 4 = ca 50 rubato

Vcl

solo, con sordino

Klavírní part:

IV(B) [Piano] P+L 3 8 10 10
 5 10 15 20 25 30
 51 C0 C2 1756 1125
 35 40 45 50 55 60
 30 30 2 3-3 p e poco
 65 70 75 80 85 90
 cresc. <attacca>
 95 100 105 110 115 120

KG, 3: 8, 1AP, 16XC1>XC1>XF1>#M1, 1SH0>D1>E1>#G1>#A1>C2, 16P, 16B#0>D1>F1>#A1, KF,
 16C0>D0>F0>#A0>XC1>F1/15P, 16P, 16P, 16P, 16P/KG, 16BA0>#M0>C1>#E1>#G1>#A1,
 16P, 16P, 16BE1>F1>#A1>C2, 16P, 16P/16P, 16P, 16P, 16P, 16P, 16P/16P, 16P, 16P,
 16PF1>#M1>C2, 16RE1>#A1>#M1/

B

Piano

p e poco cresc.

attacca

pohybu. „Ve zvuku sedět, zvukem být obklopen, pohyby zvuků, jejich rychlost a pohybové formy sledovat a moci prožívat, tvoří skutečně dokonale novou situaci hudebního prožitku. Hudební jízda prostorem dostala tímto auditoriem svou trojdimenzionální prostorovost na rozdíl od všech mých dosavadních provedení s jedním horizontálním zvukovým prstencem kolem posluchače“ říká Stockhausen.

Je samozřejmé, že v technicky náročné oblasti **stochasticko-algoritmické** hudby se těžko může uplatnit tradičně vybavený hudebník, a proto není divu, že zde sehrál významnou roli řecký architekt a matematik Iannis XENAKIS. Využitím zákonů pravděpodobnosti chtěl dospět k pravděpodobnostně otevřené struktuře - vytvořit zákonem pravděpodobnosti řízenou aleatoriku. Názvy skladeb *Pithoprakta*, *Achorripsis*, *ST / 10 - 1*, *080262* či *Polytopes* (př. 39) ukazují, podobně jako u Varése, na jejich technickou inspiraci. Nesčíslné množství možností zákonů pravděpodobnosti je lépe zpracovatelné počítačem než lidským mozkiem, a proto se začíná hovořit o **počítačové hudbě - computer music** (př. 40). (Protože ovšem počítač v pravém slova smyslu nekomponuje, ale pouze pomáhá skladateli, mělo by se hovořit o „počítačem podporované kompozici“.) Původně bylo počítačů využito spíše k analýze hudební skladby (počet prvků, typické obraty, intervaly, opakovanost postupů), kdy pomocí teorie informace (tedy kvantitativně) se mohly rámcově vymezit znaky historických i osobnostních stylů. Opačným postupem, vložením programu typických znaků stylu, lze vytvořit „skladbu“ (quasi klasickou, barokní, mozartovskou apod.). Z počátku byly tyto pokusy značně primitivní a mohly evokovat hudební styl jen velice obrysově, ale postupem doby zdokonalené computery napojené na celé systémy syntetizátorů dovedly „vyrábět“ hudbu značně složitou a propracovanou. Prostřednictvím digitálních computerů byla umožněna jistá automatizace kompozičních průběhů. Na základě vloženého programu dovede počítač určit všechny odvozeniny původního modelu do posledního detailu, připravit různé alternativy a rozhodnout o jejich upotřebitelnosti a uchovat také všechny výsledky (a varianty) do paměti. Skladatel se ovšem musí naučit programovací řeči, která jeho představy přeloží do logických instrukcí pro počítač. Při propojení se syntetizátorem se otevírá před skladatelem nový svět, který ho stimuluje k experimentování s celými zvukovými strukturami, jež může okamžitě nejen slyšet, ale také trvale fixovat. Roku 1977 založil Pierre BOULEZ za ohromné státní podpory v Paříži Institut pro výzkum a koordinaci akustiky a hudby (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique - IRCAM). Perfektně vybavený a naprosto od vnějšího prostředí zvukově izolovaný institut má vedle pěti oddílů věnovaných výzkumu nových zvukových možností také předváděcí sál s variabilně proměnlivým akustickým prostorem. Působila tu celá řada významných osobností z Francie i ze zahraničí (Berio a Globokar byli jistou dobu prominentními vedoucími oddělení), přesto však výsadní postavení tu

měl inspirátor celého projektu P. Boulez. Ve skladbě Répons (1984) pro 6 sólových hráčů, komorní ansámbl, computer a live-elektronické synteticky shrnuje všechny své zkušenosti s instrumentální a elektronickou hudbou. Centrální computer pružně zpracovává zvuk „živých“ nástrojů, jejich live-elektronické varianty i předkomponované programy do husté mnohvrstevné sítě vzájemně se prolínajících zvuků i zvukových pásem proudících celým zvukovým prostorem. Významné postavení mají i jiní francouzští skladatelé vycházející z mnoholeté tradice konkrétní hudby (nyní už i computer music) jako Francois BAYLE, Bernhard PARMEGIANI a Claude RISSET. Vedle Paříže vystupuje do popředí také Bourges (s každoročními soutěžemi elektronické hudby), Metz, Marseille, Bordeaux aj. Lze říci, že přes všechny silné inspirativní podněty starší generace (Boulez, Nono, Xenakis aj.) začíná toto území ovládat spíše mladá, umělecky zatím nepříliš známá skladatelská generace.

Všechny naše pokusy o zařazení či přiřazení často neopakovatelné a těžko zařaditelné osobní tvorby do nějakého stylového proudu jsou jen dobře míněnou snahou zřehlednit organicky bující život soudobé hudební tvorby. Je sice pravda, že syntetizující 70. a 80. léta jsou protipólem analytické avantgardy 50. a 60. let, podobně jako byla protipólem „střední“ hudba 30. let k průkopnickým 10. a 20. letům. Stále se ovšem jedná o tutéž kontinuální spirálu vývoje, a proto také ona "modernistická" linie hudby stále ohledávající nové výrazové možnosti nebyla ani v naší „postmodernistické současnosti“ opuštěna. Spíše by se dalo hovořit o dozrání a upevnění určitých postojů velkých představitelů Nové hudby, o etapě **syntézy Nové hudby**. Olivier MESSIAEN až do své smrti (1992) neopustil svůj zvukově, artikulačně a rytmicky novátorský jazyk, jak to prokazuje jeho velkolepá oratorní opera Sy, František z Assisí. Totéž platí o objevných zvukových kompozicích György LIGETIHO, jako jsou *Komorní koncert*, *San Francisco Polyphony* či poněkud zvukově i tvarově šokující opera *Le Grand Macabre* (1978), a také o evolučních skladbách Witolda LUTOSLAWSKÉHO využívajících pověstného "aleatorního kontrapunktu", jako jsou např. *Preludia a Fuga, Mi-Parti* či *3. symfonie* (1983). Za syntetické skladby bychom mohli označit i skladby Pierra BOULEZE *Jahren, Cummings ist der Dichter* (př. 41) či *Répons*, monumentální scénickou heptalogii *Licht* (př. 42) Karlheinz STÖCKHAUSENA, která má být sklenujícím obloukem přes konec tisíciletí, *Das atmende Klarsein*, operu *Prometeo* Luigi NONA/*Music for 18 Musicians*, *Tehillim* Steve REICHA a řadu děl dalších autorů - S. BUSSOTTIHO, M. KAGELA, H. POUSSEURA, D. SCHNEBELA, F. CERHY, I. XENAKISE, V. GLOBOKARA, H. LACHENMANN AJ. Výrazné neomoderní podněty přinášejí také mladší skladatelé jako Tristan MURAIL, Luca LOMBARDI, Peter Michal HAMEL, Friedrich GOLDMANN, Brian FERNEYHOUGH, Péter EÖTVÖS, John CASKEN a mnozí jiní. Tento výčet skladeb a autorů má význam jen v tom ohledu,

Flu. 1

Flu. 2

Vcl. 1

Vcl. 2

Vcl. 3

Vcl. 4

Vcl. 5

Vcl. 6

Sopr.

Alto

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Pierre Boulez: Cummings ist der Dichter (př. 41)

abychom si uvědomili, že lidská touha vynalézat a přinášet stále něco nového je trvalá (zrovna jako snaha zakonzervovat a syntetizovat dosažené) a že ji nemůže zrušit žádná dobová skepse vedoucí k beznadějně pusté teorii o "konci dějin".

Není v našich silách zabývat se veškerou hudbou provázející a ovlivňující život evropského člověka. Zcela jsme se vyhnuli autentické folklórní hudbě, která sice ve 20. století není v popředí zájmu, ale stále tvoří hluboký, třebaže poněkud skrytý základ evropské hudebnosti. Nereflektovali jsme také na mocný proud pokleslé hudby vyššího popularu, hudby salonní, dechovky apod., jež přes její neoddiskutovatelný význam pro aktuální každodennost člověka vznikla vlastně jen rozředěním a komerčním využitím prostředků hlavního proudu hudby vážné.

Silný podnět dostává však evropská moderní hudba ze strany živě bující **jazzové oblasti**, a proto je přímo paradoxní, když hudba zachycující současnost tak žhavě a bezprostředně, je z kontextu hudební historie jaksi eliminována. Jazz a vážná hudba se přece ve svém vývoji navzájem prostupují a inspirují. Tato živelná, bohatě rytmická a improvizace svobodná hudba začíná poprvé pronikat do evropské hudby už v prvních desetiletích 20. století v období tzv. **klasického jazzu** (v éře Kinga Olivera, Buddy Boldena, Bunka Johnsona, Kida Oryho či Ferdinanda Mortona). Explosivní vpád jazzu nastal v období poválečného opojení, kdy zdězovaná taneční hudba slavila nesmírné úspěchy. Zde začíná celá proslulá vlna foxtrotů, charlestonů, shimmy aj., která vrcholí na začátku 30. let obdobím tzv. **swingu**. Jazz se stává efektnějším, technicky dokonalejším a začíná využívat evropskou harmonii a orchestrální zvuk. Je to doba závratné nástrojové a pěvecké techniky jazzových hvězd a doba velkých orchestrů s bohatým zvukem a rafinovaným aranžmá (Duke Ellington, Paul Whiteman, Benny Goodman, Count Basie, Glenn Miller aj.). Otisky této rytmicky rafinované a expresivní hudby nalezneme v mnoha dílech i významných skladatelů 20. a 30. let (Stravinskij, Milhaud, Hindemith, Martinů aj.) a nelze ji proto nebrat na vědomí. Další vývoj pokračoval pak od 40. let poněkud jiným směrem, především v komornějším prostředí malých nástrojových skupin. Tento přelom, označený jako nástup **moderního jazzu**, začíná obdobím **bebopu**, který se prudce odvrátil od taneční komercializace a progresivně radikálním způsobem změnil dosavadní melodiku a harmonii jazzového projevu (Thelonius Monk, Charlie Parker, Dizzy Gillespie). Pak už rychle za sebou následují všechny nové proudy, které vedou až k experimentálnímu jazzu 50. a 60. let. V poněkud odosobněném **cool jazzu** (následujícím po bebopu) se objevují úzké vazby s tradicemi evropské moderní hudby a je tu patrna i nová organizace tónového materiálu. Zde už jsou položeny základy vyložené koncertního jazzu, který později vedl k třetímu proudu. K předním osobnostem bychom mohli zařadit Lennie Tristana, Milese Davise a k předním souborům

Modern Jazz Quartet a Dave Brubeck Quartet. Na tradici cool jazzu navazuje **west coast jazz** se souborovou hrou středního obsazení (Gerry Mulligan, Gil Evans, Shorty Rogers aj.). Jako reakce na přílišné "ochlazení" jazzu vzniká **east coast jazz** a o něco později rytmicky prudký **hard bop** se svým protagonistou bubeníkem Artem Blakeym. Řazení do jednotlivých proudů se jeví značně problematické, protože některá velká jména nelze do žádného vyhraněného proudu zařadit (Stan Getz, Lee Konitz, Charles Lloyd, Lionel Hampton, Cecil Taylor aj.).

V následujícím období se pro nejavantgardnější jazzové projevy začal užívat termín **experimentální jazz**, kam byly zařazovány umělecké projevy např. Charlese Minguse, George Rusella, Johna Coltrana, Sonny Rollinse a velmi diskutované výtvořiny **free jazzu** Ornetta Colemana, Archie Sheppa, Dona Cherryho aj. Do tohoto okruhu bychom mohli v jistém smyslu zařadit i zvláštní syntézu jazzu a vážné hudby - tzv. **třetí proud**. Sem patří některé skladby Stana Kentona, Johna Lewise, Dona Ellise, Gunthera Schullera, Pavla Blatného a řady jiných. Vedle všech těchto výbojů je pochopitelně udržována v zásadě nepřerušovaná linie tradičního jazzu, jak ji reprezentovalo takřka do dnešních dnů umění Luise Armstronga, Duka Ellingtona, Ray Charlesse, Elly Fitzgeraldové aj. a vlastně také stále pokračující hard bopová linie souboru Jazz Messengers (Poslové jazzu), kde začínal i W. Marsalis a K. Jarrett. Vývoj se pochopitelně nezastavil ani v 70. a 80. letech, jak o tom svědčí náročné tvůrčí i interpretační kreace skladatelky a aranžérky Carly Bloyové, flétnisty Charlese Loyda, vibrafonisty Garyho Burtona, kytaristy Pata Methenyho, trumpetistů Milese Davise a Wyntona Marsalise, klavíristy Keitha Jarretta, klavíristy a kytaristy Egberta Gismontiho, saxofonistů Jana Garbarka a Michaela Breckera, zpěváka Bobby Mc Ferrina aj. a také objevné projekty souborů Oregon, Codona a Art Ensemble of Chicago. Přílišná náročnost soudobého jazzu vedla k dalšímu posluchačskému odlivu, a proto někteří jazzoví tvůrčí využívali fúzování nejen s vážnou, ale také s posluchačsky přístupnější rockovou hudbou.

Současný hudební svět opravdu není myslitelný bez rytmických a zvukových výbojů **rockové hudby**. A to nejen bez strhujícího poválečného rockn-rollu, jak jej prezentoval např. Elvis Presley či Bill Haley, ale také bez výrazově sugestivního a opojivého zvuku slavných beatových skupin, jak je z počátku reprezentovaly Beach Boys, Beatles, Rolling Stones a pak celé desítky nových souborů (Cream, Led Zeppelin, Deep Purple, Genesis, Yes, Queen, Pink Floyd aj.). Rockové hnutí se postupně vnitřně silně diferencovalo - z velkého množství jednotlivých proudů uveďme alespoň vedle měkčího psychedelického rocku 60. let společensky angažovaný **folk rock**, agresivní **hard rock** a kultivovaný **art rock** (umělecký rock), který v mnoha aspektech žil v symbióze s vážnou hudbou (zvláště skupiny Yes a Genesis). V tomto okruhu se zrodily také slavné rockové muzikály Hair (1967) a Jesus Christ Superstar (1970). V takovém inspirativním prostředí, využívajícím

ohromných úspěchů elektroakustiky, vyrůstaly osobnosti jako Jimmy Hendrix, Carlos Santana, Frank Zappa a později John Laughlin, Chick Corea aj., s nimiž je spojeno hnutí **jazz-rocku** znamenající plodný návrat rockové hudby k jazzové podstatě. John Laughlin je zakladatelem legendárního jazzrockového souboru Mahavišna a Chick Corea zase proslulého souboru hvězd Return to Forever (Návrat k nekonečnu). Do tohoto proudu dále náleží klavíristé Jan Hammer a Herbie Hancock, houslisté Jean Luc Ponty a Jerry Goodman, kytarista Al di Meola, bubeník Billy Cobham a také klavírista Joe Zawinul se saxofonistou Waynem Shorterem, kteří byli duší dalšího slavného jazzrockového souboru Weather Report. Fúzování jazzu s jinými hudebními kulturami (východní meditativní hudbou, Novou hudbou, elektroakustickou hudbou atd.) pokračovalo i nadále, o čemž svědčí Laughlinův Shakti či Coreův Electric Band a Acoustic Band. Zrovna tak docházelo k vzájemnému mísení různých kultur ve vlastní rockové sféře, jak to vidíme i u hvězd rockového mainstreamu Stinga, Simona, Oldfielda, Gabriela aj. Některé pozoruhodné osobnosti této rozšířené jazzové a rockové scény typově těžko zařadit (performance art?) - jedná se např. o Američanky Mederith Monkovou a Laurie Andersonovou, Polku Urszulu Dudziakovou i Češku Ivu Bittovou s jejich "komplexním" uměleckým tvořením. Všeobecné překračování a rozpouštění hranic a propojování různých národních kultur vedlo nakonec k označení - **globální hudba**.

Je pravda, že ve zmíněných oblastech je určování estetických hodnot ještě problematičtější než kde jinde a že mnohdy hrají větší roli hlediska sociologická než uměnovědná, nicméně nelze tuto hudbu uměle izolovat od hudebního vývoje 20. století.

■ HLAVNÍ SKLADATELSKÉ OSOBNOSTI

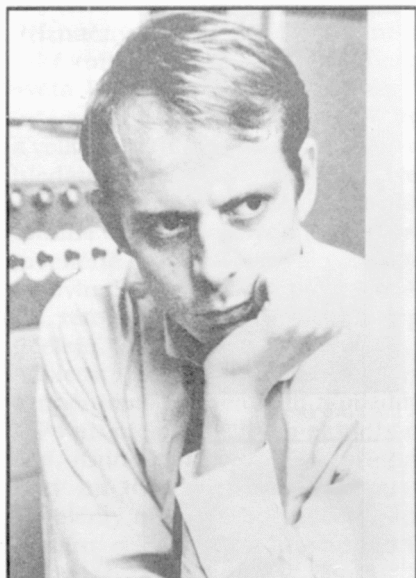
Mimořádný význam při formování druhé (poválečné) vlny Nové hudby měla především čtveřice vůdčích osobností K. Stockhausen, L. Nono, P. Boulez a J. Cage, později však důležitou roli sehrála celá řada dalších osobností ze západních i východních zemí.

Karlheinz STOCKHAUSEN (1928) se stal jako skladatel, teoretik a pedagog jednou z nejnspirovativnějších a nejprůbojnějších osobností Nové hudby. Historický význam Stockhausenův nelze ještě naplno zhodnotit, ale největší jeho předností je odvážné průkopnictví v hledání nového hudebního jazyka i hledání smyslu uměleckého díla. Za svým cílem jde mnohdy až příliš bezohledně, a proto jsou jeho skladby významově těžko dešifrovatelné. Zasáhl rozhodujícím způsobem do vývoje všech novodobých kompozičních metod - serialismu, technické hudby, evropské verze aleatoriky, témbrové hudby, prostorové kompozice (Rammkomposition) a později i hudby intuitivní.

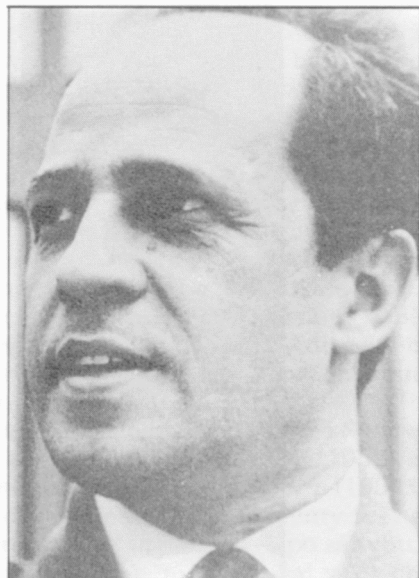
V prvé vývojové fázi seriální hudby patří k nejdůležitějším *Křížová hra* pro hoboj, basklarinet, klavír a bicí, jejíž uvedení v Darmstadtu v roce 1952 skončilo skandálem, a *Punkte* pro orchestr. Jakýsi přechod k vyšší fázi seriální hudby (Gruppenkomposition) tvoří *Kontra-punkte* pro 10 nástrojů a *Klavírní kusy I-IV* z roku 1953. To je zároveň období tvorby prvních elektronických skladeb - *Elektronické studie I. II.* Otázky průběhu hudebního času a svobody jeho prožívání nastoluje v *Klavírních kusech V-X* (1955-6). Problém svobody a náhody je po striktní seriální etapě stále častější náplní jeho skladeb, jak o tom vypovídají *Míry času* pro dechové nástroje s rozdílným průběhem hudebního času v jednotlivých pásmech a *Skupiny* (Gruppen) pro tři orchestry. Tvorba jemných zvukových přechodů a prostor jako nová dimenze hudebního prožitku jsou podstatnou náplní elektronických skladeb *Zpěv mladíků* (1956) a *Kontakty* (1960). Otázku otevřené, přesně neurčené formy nastolují skladby *Klavírní kus XI* (1956) a *Cyklus pro hráče na bicí nástroje* (1959). K významným skladbám další vývojové fáze s multimediálními formami a s live-elektronik patří *Carré* pro čtyři orchestry a sbory (1959-60), *Originale*, *Momenty I. II.* *Microfonie I. II.* *Telemusik* (1966), *Hymny aj.*

Další etapou Stockhausenovy tvorby jsou syntetická díla s instrumentálními, pěveckými, elektroakustickými i scénickými prvky, náležející svým zaměřením už zcela meditativní a intuitivní hudbě. *Stimmung* (1968) pro 6 hlasů se vyvíjí improvizacním způsobem z jediného nonového akordu a je druhem zvukové seance s klouzavými a stále se měnícími tónovými barvami, kde se vyvolávají magická jména bohů různých náboženství. *Mantra* (Vědění, 1970) pro 2 pianisty, *Für kommende Zeiten*, *Sternklang* pro 5 skupin, snový *Trans* pro orchestr a *Inori* (1974) pro orchestr a 2 mimy, naznačující kněžská modlitební gesta, stupňují Stockhausenovu inklinaci k nadindividuální "duchovní hudbě", stejně tak jako rituální *Musik in Bauch* (1975) pro 6 hráčů na bicí a hrací hodiny, *Tierkreis* (Zvěrokruh) na 12 melodií podle hvězdných značek zvěrokruhu a kosmologický *Sirius* (1977) pro elektronické, instrumentální a vokální hlasy. Vyvrcholením této snahy je velkolepý projekt scénické heptalogie *Licht* (plánovaný na 25 let), z níž byly zatím dokončeny a provedeny s velkým, třebaže poněkud rozporným ohlasem tři díly - *Donnerstag* (Michaelův den, reprezentující progresivní síly anděla-tvářce) z let 1978-81, *Samstag* (Luciferův den, reprezentující rebelujícího protihráče) z let 1981-83 a *Montag* (Evin den, charakterizující znovuzrození člověka). Od roku 1977 pracuje autor výlučně na tomto obrovitém, syntetizujícím moderním Gesamtkunstwerku a užívá v něm, podobně jako Wagner leitmotivů, integrujících hudebních buněk - super-formelů.

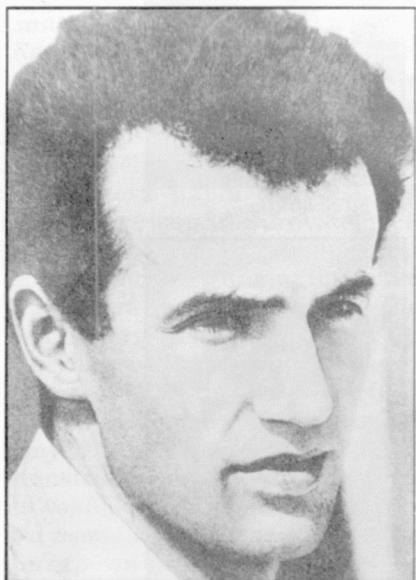
Pierre BOULEZ (1925) působí neobyčejně všestranně jako organizátor, teoretik a donedávna (1990) ředitel proslulého výzkumného střediska IRCAM, pedagog, skladatel i jako světově proslulý dirigent. Bouleze zajímal vždy výsledný, smyslově bohatý znějící kompoziční tvar.



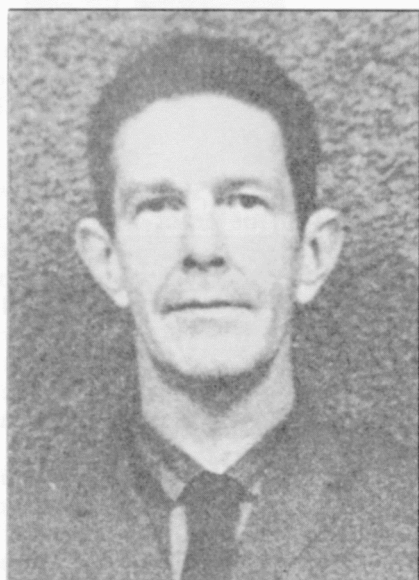
Karlheinz Stockhausen



Pierre Boulez



Luigi Nono



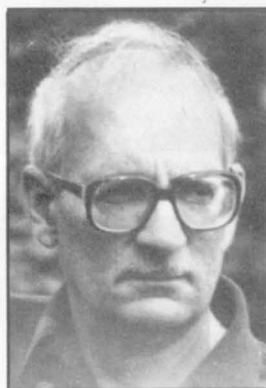
John Cage



György Ligeti



Luciano Berio



George Crumb



Alfred Schnittke



Witold Lutosławski



Krzysztof Penderecki

Příznačný je jeho výrok "musíme svou revoluci nejen konstruovati, nýbrž také snít". Navázal na Schönberga a Weberna, ale nezřekl se barevného světa Debussyho a Messiaena, využíval matematických postupů, ale integroval do své tvorby i zvukový svět indické hudby s její variabilitou a velkým podílem improvizace. V době krize seriální hudby, když ve svém hledání zašel příliš daleko, dovedl se vrátit zpět - od experimentální sondáže ke smysluplnému uměleckému tvaru. Po zvukově šedivých totálně organizovaných Strukturách vytvořil své první mistrovské dílo, invenčně bohaté a smyslově sugestivní *Kladivo bez mistra*, které i Igor Stravinskij prohlásil za "skutečně významné dílo tohoto období hledání". Od této doby už není technologická struktura pro něho sama sobě účelem. Francouzská hra rytmů, barev a časů se pak promítá do celého následujícího období, které z nedostatku jiného vhodného termínu označujeme za aleatorní a později syntetické.

Po prvních důležitých skladbách, ale poměrně tradičních jako *Slunce vod*, *Knihy pro kvartet* aj. přichází s pověstnými *Strukturami* (1952) a brzy na to s invenčně bohatou skladbou *Kladivo bez mistra* (1954). Problémy otevřeného precesuálního díla s aleatorními elementy řeší v *Klavírní sonátě č. 3* a hlavně v pětidílném *Pli selon pli* (Záhyb po záhybu) - Portrét Malarméa pro soprán a orchestr, na němž pracoval v letech 1958-62. Z dalších významnějších skladeb je to např. *Éclat* pro 15 nástrojů, *Cummings ist der Dichter* pro 16 hlasů a 24 nástrojů, *Explosante - Fixe* pro 8 nástrojů a live-elektronik, *Notation* pro orchestr (1980), *Répons* (1981) pro 6 sólistů a elektronické zvuky, *Dérive* (1984) aj.

Luigi NONO (1924-90) jako levicově orientovaný a politicky angažovaný umělec nikdy nepovažoval své skladby (výzvy) za pouhé strukturální experimenty, ale vždy jimi chtěl vstoupit do současného historického dění. Na to už ukazují názvy děl a hlavně jejich vnitřní myšlenková náplň. Při veškeré novosti výrazových prostředků jsou významově jasně dešifrovatelné. Pro toto autorovo zaměření je příznačná i akcentace tvorby vokální, jako nositele konkrétního významového sdělení. Po instrumentálních seriálních kompozicích přicházejí brzy díla, která jsou apelem, náruživou kritikou doby, jak to dokládá už vokální triptych *Epitaf na F. G. Lorcu* (1953), ale hlavně *Vítězství u Guernicy* podle Eluardovy básně pro smíšený sbor a orchestr a *Il canto sospeso* (1956) na texty k smrti odsouzených partyzánů. Instrumentální skladby *Canti* pro 13 nástrojů, *Incontri* či *Varianti* pro sólové housle, smyčce a dřevěné dechové nástroje jsou pouze jakýmsi interludiem. Konstrukční systém se stále více uvolňuje ve prospěch výrazu. Dotvrzují to vokální díla *Cori di Didone* pro sbor a bicí, opera *Intolleranza* (1960), *Na mostě Hirošimy* pro soprán, sbor a orchestr, *La fabbrica illuminata* pro zpěvní hlasy a magnetofonový pás (1964), *Pamatuj, co ti udělali v Osvětlení* (1966) i pozdní autorovo dílo - opera *Prometeo* (1984). V 70. a 80. letech stále více experimentuje s live-elektronik a se syntézou živě prováděné hudby a magnetofonového pásu - *Io, frammento dal Prometeo*

(1981), *Das atmende Klarsein* pro basovou flétnu, 8 hlasů a live-elektronik, *Risonanze erranti* pro kontraalt, flétnu, tubu, bicí a live-elektronik (1986) aj.

John CAGE (1912-1992) americký skladatel a klavírista, vzbudil pozornost především legendárním preparovaným klavírem; ověšením strun různými předměty (dřevěnými, kovovými, gumovými) dosáhl zvukové denaturace a znáhodnění výšky tónu. Takto získané neočekávané výškové a zvukové změny jsou už předzvěstí pozdější aleatoriky. Do Evropy přišel na začátku 50. let a svými názory o "hudbě náhody" právě v době striktního serialismu vzbudil rozruch a nesouhlas. Postupem doby však začaly tyto tendence tvorbu mladé generace ovlivňovat. John Cage vychází z východní filosofie neurčitosti, z "Knihy proměn" a na tomto základě vytváří svou "Music of Changes". V podstatě neuznává tradiční pojetí uměleckého díla, nýbrž jen provedení, akci. Dává vlastně jen přibližný (konceptuální) návod ke hře, skicu, která může být zcela různě uchopena. Zcela ve smyslu jeho výroku - "mým záměrem je nemít záměr".

Cageova tvorba má už ve 30. letech poměrně experimentální charakter, ale výrazný zlom ve vývoji směrem k absolutní aleatorice znamená teprve *Music of Changes* pro klavír (1951), dále *Imaginární krajina* č. 4 pro 12 radiopřijímačů, 24 hráčů a jednoho dirigenta a pověstné 4' 33" *ticha* pro "mlčící" nástroj. Vrcholy v tomto smyslu, lze-li to takto nazvat, jsou v podstatě konceptualistické skladby *Koncert pro klavír a orchestr* (1958), *Fontana mix* (1958), *Cartridge music* pro bicí (1960) a audiovizuální dílo *Rennion* (1968). Ve smyslu své koncepce hudby jako volné aktivity pokračoval v *HPSCHD* (Harpssichord) pro 7 cembal, 51 magnetofonů, 58 reproduktorů, filmu a dia-projekcí, kde každý může najít co chce, v *Musicircus* (1969) se simultánním prováděním různých kusů, v dvousvazkových *Song books* (1972) pro 3 - 92 hlasů či v *Renga with Apartment House 1776 - 361* hudebně interpretovaných kreseb H.D. Thoreaua pro 78 hlasů a instrumenty nebo také v *Etudes Australes* pro klavír (1975) notovaných podle hvězdné mapy, *Freeman Etudes* pro houslistu-tanečníka a v *Thirty Pieces* pro smyčcové kvarteto (1984), kde si "každý hráč zkouší pro sebe". Mnohoznačnost, nejasnost a dokonce chaotičnost jeho konceptuálních projektů je snad vysvětlitelná z Joyceova výroku, jímž byl Cage tak silně ovlivněn "Co je jasné a koncizní, nemůže o skutečnosti pojednávat, neboť skutečné bytí znamená být obklopen tajemstvím".

Poněkud ve stínu těchto autoritativních osobností stála určitou dobu řada významných umělců, jejichž kompoziční umění je však nadevší pochybnost - náleží sem Němci Hans Werner Henze, Dieter Schnebel, Belgičan Henri Pousseur, Angličané Peter Maxwell Davies, Alexander Goehr, Švédové Bengt Hambraeus a Bo Nilsson, Holanďan Ton de Leeuw, Japonec Toru Takemitsu, Korejec Ysang Yun, Argentinec Mauri-

ce Kagel, Američané Milton Babbitt, Morton Feldman, Steve Reich a mnozí jiní.

Během 70. a 80. let vstoupili do popředí syntetičtější založení kompozisté jako Ligeti, Berio, Crumb a také východní skladatelé Lutoslawski, Penderecki a Schnittke reprezentující zřejmě to nejlepší z hudby konce století.

György LIGETI (1923) je sice nejproslulejším představitelem témbrové hudby, ale zároveň jedním z největších a nejoriginálnějších hudebních tvůrců celé druhé poloviny 20. století. Od premiéry orchestrálních *Atmosfér* z roku 1961 byl považován za vlastního tvůrce "zvukové kompozice" (Klangkomposition), čímž byla radikálně zrušena nadvláda seriální hudby. Jemně odstíněná a měkce se prolínající zvuková pásma plynule proměnlivé hustoty a výšky s neostrými a vibrujícími obrysy, bez pravidelně pulzujícího rytmu a tradiční tematické či řadové kompoziční práce, vytvářely dojem barevné textury ryze smyslového charakteru. Pověstná Ligetih "mikropolyfonie" je daná simultánním průběhem (tkanivem) melodických linek vzájemně odstíněných jemnými rytmickými i výškovými odchylkami (podobně jako u Lutoslawského - všechny nitkovité linie jsou však na rozdíl od aproximativního aleatorismu polského autora perfektně a přesně vypsány v tradiční notaci). Vertikálně navrstvené sekundy, někdy i mikrinterval, dávají Ligetih dílům clusterový charakter, ale postupem doby nechává autor svá hustá barevná pásma vplývat až do quasi tonálních průběhů. Smyslová působivost a estetičnost takových zvukových obrazů vyvolala vlnu epigonství, a proto se začalo hovořit o neo-impresionismu a neo-senzualismu. Ligeti sám ovšem nepropadl sebeopakování a aniž opustil tuto základní linii, rozvíjel ji zevnitř, obohacoval bohatým hudebním děním a naplňoval své nové, stavebně dobře vybudované kompozice, silnými myšlenkovými obsahy. Jako příklad tohoto dozrávání lze uvést čtyřdílné *Rekviem pro sóla, sbor a orchestr*, dílo neobyčejně myšlenkové závažnosti a citové zánícenosti. Další vývojový stupeň a jakousi druhou linii Ligetih tvorby naznačují dvě skladby z let 1968-70 - 2. smyčcový kvartet a Komorní koncert. Obě skladby jsou čtyřvěté (s výraznými kontrasty mezi větami), mají vícevrstevný simultánní průběh s dramatickými předěly a obsahují silný, třebaže víceznačný, sémantický náboj. Hudba obou děl je zvukově neobyčejně různorodá a na rozdíl od jiných Ligetih děl poměrně drsná. K této linii náleží i jediná autorova opera *Le grand Macabre*.

Z bohaté Ligetih tvorby musíme uvést alespoň výběr těch nejdůležitějších skladeb v chronologickém pořádku. Po prvních, vcelku nevýznamných folklórních skladbách, upozornil na sebe Ligeti už před odchodem na Západ bartókovským *1. smyčcovým kvartetem Metamorphoses nocturnes* (1954) a o něco později elektronickou skladbou *Artikulation* (1958). Vlastní nástup svébytně ligetiovského slohu znamenají ovšem až orchestrální *Apparition* (Zjevení) a *Atmosféry* (1961) a varhanní *Volumina*. Jako protipól k těmto komplexním zvukovým obra-

zům vzniká provokativně hudebně scénické "mimodrama" *Aventures* pro 3 zpěváky a 7 instrumentalistů (1962). Následují významné skladby první syntézy *Requiem* (1965), 2. *smyčcový kvartet* a *Komorní koncert* (1970). V dále propracovávané linii zvukových obrazů navazujících na Atmosféry jsou to především orchestrální skladby *Lontano*, *Ramification* pro smyčcový orchestr (1969) a *Melodie* (1971), kde se autor snažil „udělat průzračnou hustou 'mikropolyfonii' vlastního hudebního jazyka". K výrazným skladbám těsně následujícího období náleží poněkud vnitřně kontrastnější a vlastně expresivnější vokálně-instrumentální dílo *Clocks and Clouds* (1973), inspirované stejnojmennou prací filosofa K. Poppera, a ryze instrumentální, polyfonicky vícevrstevné *San Francisco Polyphony* (1974). Zvláštní postavení má v Ligetiho tvorbě "anti-opera" *Le Grand Macabre* (1977) podle M. de Ghelderode. Tato temná groteska se poněkud vymyká z řady značně estetizujících Ligetiho děl.

Svou popularitu mají i nástrojově vděčné skladby - *Continuum* pro cembalo, varhanní etudy *Harmonie a Coulée*, *Tři kusy pro 2 klavíry* (Monument, Selbstportrait, Bewegung - 1976) a slavný *Violoncellový koncert*, *Klavírní koncert* (1988) a konečně *Houslový koncert* (1990), kde autor se vyznává z lásky k polyrytmické hudbě africké. „Fakt, že v současné době zaujímám postoj protestu vůči avantgardě navazující na postserialismus 50. let, neznamená, že se považuji za 'retro' nebo 'postmodernistu'. Já prostě nejsem dogmatik a rád v jednom díle užívám zdánlivě nesourodých prvků."

Luciano BERIO (1925) se podílel na nástupu poválečné avantgardy od samého počátku. Spolu s Nonem a Madernou patřil k neaktivnějším propagátorům Nové hudby v Itálii a brzy se také prosadil v mezinárodním kontextu. Berio byl perfektně a všestranně kompozičně vyzbrojen a už v roce 1955 se stal uměleckým vedoucím studia elektronické hudby v Miláně, které brzo získalo značnou proslulost a kde také vzniklo několik významných Beriových elektroakustických skladeb. Později spolupracoval s Boulezem v pařížském IRCAMu a působil v elektronickém studiu Columbijské univerzity v Americe. Daleko svobodněji se však přece jen Berio cítil v hudbě instrumentální a vokální, protože nástrojovou a vokální problematiku ovládal s podivuhodnou virtuozitou. Jeho skladby pro sólové nástroje (Sekvence) patří k nejúspěšnějším, i když se nejedná o efektní virtuózní čísla běžného typu, nýbrž o autentickou uměleckou tvorbu nejvyšší kompoziční úrovně. Některé ze zmíněných Sekvencí (např. pro pozoun) vyžadují i hereckou akci, takže lze hovořit o audiovizuálních dílech. S podobnou lehkou hravostí vytváří i vokální skladby se scénickou akcí, blízké teatralizované hudbě Ligetiho či Stockhausena. Berio usiloval o to, aby jeho hudební díla byla součástí normálního repertoáru a nezněla pouze na festivalech soudobé hudby.

Od konce 60. let byl jedním z průkopníků zpřítomnění hudby minulosti v současné tvorbě, jak na to poukazuje "postmodernistická"

pětivěťá Sinfonia pro 8 hlasů a orchestr, a také znovuoživení folklórních prvků ve Folk Songs či Recitalu for Cathy. Berio dovedl integrovat všechny dobové i historické podněty do svého nezaměnitelně osobního stylu. Ideu "otevřeného díla" kultivoval v principu "work in progres", kdy základ díla je stále obnovován a přetvářen komentáři, parafrázemi do stále komplementárnějšího tvaru. A tato metoda, kdy hudba vyrůstá zevnitř z jednoho jádra, je pro Beria typická. Jeho Sekvence pro různé sólové nástroje se ještě dále rozšiřují např. v Chemins pro bohatší obsazení. To platí i pro díla vokální a scénická. Tento "trvalý proces utváření" dává, podle Beriova názoru, uměleckému dílu skutečnou živost.

K prvním výraznějším Beriovým dílům v souvislosti s nástupem avantgardy patří *Nones* pro orchestr, *Allelujah I, II* pro orchestr, *Serenáda* pro flétnu, *Smyčcový kvartet* a elektroakustické *Mutazioni*, *Perspektives* a *Omaggio a Joyce* z let 1954-58. V roce 1958 vznikla první ze sekvencí, *Sequenza I* pro sólovou flétnu a do roku 1980 jich vzniklo dalších osm - tedy *Sequenza II - IX* (pro harfu, sólový hlas, klavír, pozoun, violu, hoboj, housle, klarinet). Ty byly pak základem pro *Chemins I - IV*. Ve skupinách jsou také *Quaderni I - III* a jejich vokální verze *Epifanie I, II*. Zajímavou skladbou je *Circles* pro ženský hlas, harfu a 2 hráče na bicí (1960) a *Visage* pro ženský hlas a elektronické zvuky. Pak jsou to tři hudebně divadelní kompozice z let 1961-64 - *Esposizione*, *Passagio* a *Traces*. Od vzniku polystylové *Sinfonie* (1969) se nedrží Berio žádných stylových příkazů NH a tvoří naprosto svobodně - integruje do své hudby vše, co se mu líbí. Vznikají nesmírně odvážné scénické projekty *Labirintus*, *Opera* (1970), *La vera storia* (1978) a *Un re in ascolto* (Král naslouchá - 1984), mimořádně zajímavé skladby orchestrální - *Bewegung*, *Still*, *Eindrücke*, netradičně pojednaná díla koncertantní - *Koncert pro 2 klavíry a orchestr* a *Il ritorno degli snovidenia* pro violoncello a 30 nástrojů (1977 - pro M. Rostropoviče) a vynikající *Coro* pro sbor a orchestr (1976) a také celá řada komorních a ansámblových děl.

Skladatelské školy mají značný význam pro vývoj hudby jako celku, ale pro posluchače jsou však zajímaví spíše jedinci. George CRUMB (1929) je originální, stylově těžko zařaditelný a poměrně osamocený americký skladatel. Jeho největší síla nespočívá ve strukturálním propracování hudební skladby v tradičním slova smyslu, ale v imaginativnosti jeho zvláštních, synteticky pojatých uměleckých děl. Využívá prakticky celého zvukového univerza, kterým je člověk obklopen - je inspirován zvuky přírody, folklórními (i orientálními) prvky, tradičními historickými styly i témbrovými momenty, využívá vysloveně tonální plochy i elektroakusticky upravené tóny, zesílené šepoty, šumy, zpívání a hraní do strun klavíru atd. Proto také nelze hovořit o nějakém přesněji vymezeném kompozičním systému, ale spíše o Crumbově poetice. „Jsme svědky hledání nového typu 'hudební naivity' vize 'svítání světa'“

a probuzení elementárních sil přírody, které opět nalézají ozvěnu v hudební tvorbě."

Dá se říci, že Crumb si přizpůsobuje stávající hudební materiál, na jehož základě spoluvytváří zvukové prostředky zcela nově působící. Tkanivo Crumbových zvukových prostředků je poměrně řídké, aby posluchač měl potřebný prostor k vlastní sebereflexi a sebezprožitku. Crumbova hudba proto také těžko snese ryze odbornický strukturální rozbor hudebního dění - celé plochy jsou mnohdy založeny na několika tónech či zvucích, které mají evokovat lidskou situaci. Mají evokovat pozici dnešního člověka zaklesnutého do pevné sítě filosofického, společenského, technického i přírodního (tedy i kosmického) osvětí. Crumb nás často uvádí do světa reálně prožitého, ale také do světa našich skrytých tušení, snů, strachů a tužeb. Komunikativnost jeho skladeb má mnohdy gestický charakter a směřuje spíše k hlubinně uloženým podstatám než k povrchově zjevným izolovaným jednotlivostem.

Na zvláštní poetičnost i mysterióznost ukazují už samotné názvy skladeb - *Ozvěny ticha*, *Noc čtyř měsíců*, *Makrokosmos*, *Hlas velryby*, *Pradávné hlasy dětí*, *Hudba pro letní večer*, *Knihy madrigalů*, *Písně, hukoty a refrény smrti*, *Černí andělé*, *Strašící krajina*, *Star-Child*, *Idyla pro levobočka*, *Processional*, *Duch času* aj. Většinou se jedná o díla komorní s neobvyklým obsazením a mnohdy s amplifikací. Jejich zvuková sugestivita jim zabezpečuje úspěch i ze zvukového záznamu, ale adekvátnější je živé provedení se scénickými prvky. Svěbytnou grafickou hodnotu má kaligraficky pojednaný notový zápis, např. s notovými osnovami v kruhu či ve spirálách.

Počátky Crumbovy tvorby mají zcela tradicionalistický a neosobní charakter, autor pronikl vlastně až v 70. letech v souvislosti s nástupem postmodernismu, jak už jsme se o tom dříve zmínili. Dnes však Crumbovu hudbu nemusíme vidět ve vztahu s určitým historickým hnutím, nýbrž ji můžeme cenit nezávisle na něm pro její integrační schopnost, s jakou spojuje zdánlivě rozporné prvky do vnitřně sjednoceného hudebního proudu, pro smyslovou podmanivost originálních melodicko-rytmických a témbrových nápadů i jejich rámcovou vyváženost a samozřejmě pro její celkovou evokativní sílu. Crumbovo místo v kontextu světové hudby konce 20. století je naprosto pevné.

Alfred SCHNITKE (1934) tvořil spolu s Děnisovem, Gubajdulinou, Pärtem a některými jinými autory už v 60. letech alternativní linii sovětské hudby v protikladu s oficiální linií "socialistického realismu". Prošel jako mladý zvidavý skladatel prakticky všemi novodobými kompozičními systémy (seriální, aleatorní, elektroakustickou i témbrovou hudbou), ale brzy se cítil nasycen racionálním strukturováním serialismu i hledáním stále nových témbřů, které pro něho nakonec znamenaly "způsob útěku před problémy". Přihlašuje se k hudební tradici, která uchovává v sobě dešifrovatelné významy a nechá ji do sebe vproudit v pestré vzájemnosti stylů. V jeho polystylovosti nejde

o anachronický návrat do minulosti, ale o využití hudební historie žijící v nás. "Svou úlohu nevidím v tom, hudbu vymýšlet, nýbrž slyšet" říká autor a myslí tím, že je nástrojem vnějšího a vnitřního světa. "Nečiním to, co chci, nýbrž to, co činit musím". Nejde však o intuitivní hudbu, o pouhou manifestaci nitra - Schnittke je autor nesmírně vzdělaný, technicky perfektně vybavený, s velkým smyslem pro formovou výstavbu a zvukový habitus skladby. Jeho variační mistrovství se plně projevuje ve skvělé práci s citáty, quasi citáty a aluziemi, které vystupují hned zřetelně, hned se noří do mlhy a které autor dovede zcizovat, ironizovat, ale v každém případě integrovat do umělecky zcela svébytného hudebního proudu. Jde o strukturálně propracovaný tvar plný významů - "Hudební tvorbou rozumím stále vzájemné působení vědomé práce a individuálních procesů".

Zcela záměrně vynecháváme z přehledu Schnittkeho tvorby díla raná i díla "vyrovnání" s ortodoxní poválečnou avantgardou. Za nástup svébytného kompozičního stylu můžeme považovat trojici skladeb - *Pianissimo ...* pro orchestr, *2. houslovou sonátu* a *1. symfonii* z let 1968-69. K rozhodujícímu rozvinutí autorovy polystylové hudební řeči, využívající citací, náznaků, "převyprávění" a umné "hry se styly" došlo v polovině 70. let, jak to výrazně dokumentují tragický *Klavírní kvintet* (1976), zvukově i tvarově objevné *Concerto grosso* pro dvoje housle, cembalo a preparovaný klavír, *Rekviem, Klavírní koncert* (1979), *Hymnus I-IV*. Za vrcholná díla A. Schnittka zrcadlící autorovy prožitky, dobu i komplikovaný vývoj hudby můžeme považovat *3. a 4. symfonii* a zvláště temnou a myšlenkově hlubokou *5. symfonii* z roku 1988, symbolický *4. houslový koncert* pro G. Kremera, balet *Peer Gynt*, mnohohrstevnou *Faust-kantátu Seid nüchtern und wachet* (1983), *Violový koncert. 1. a 2. violoncellový koncert, Ritual* pro orchestr, *5. concerto grosso* pro housle, klavír a orchestr (1991) a z komorní hudby *2., 3. a 4. smyčcový kvartet* (1980-89), *Klavírní kvartet, Klavírní sonátu a Triovou sonátu*.

"Schnittke vstupuje - a v tom zřejmě spočívá fenomén jeho mocného působení - do nové časové souvislosti, kde dochází ke svobodnému využití všech hudebních vrstev. Jeho tvorba přispívá ke znovuvytvoření iluze jediného hudebního prostoru a jediného hudebního světa, který téměř hrozil zánikem."

Witold Lutoslawski a Krzysztof Penderecki bývají jako představitelé polské školy jmenováni jedním dechem, ačkoliv jejich tvorba je stylově, výrazově i ryze strukturálně velice rozdílná. Lutoslawski od roku 1961, kdy v řízení aleatorice našel své pravé tvůrčí východisko, v nastoupené cestě pokračoval až do dnešních dnů. Penderecki zazářil ve stejném roce jako radikální avantgardista a již po několika letech obrátil svou pozornost zpětným směrem do hudební historie. Toto letmé srovnání je samozřejmě velice nepřesné a má smysl jen jako vstup do problematiky.

Witold LUTOSLAWSKI (1913) patří vlastně dnes k té nejstarší skladatelské generaci. Podílel se na budování moderní polské hudby už v

době těsně poválečné a spolu s Bairdem a Serockým pomohl již v polovině 50. let vytvořit pevný základ, z něhož se záhy zrodila pověstná polská skladatelská škola. Získal perfektní pianistické i kompoziční vzdělání už v době předválečné, ale prosazoval se poměrně pozvolna. Prošel velkým, ale naprosto logickým vývojem - od poměrně tradiční hudební řeči přes folklórní údobí, bartókovsky expresivní a racionalisticko-konstruktivní etapu až ke kontrolované aleatorice a témbrové hudbě a posléze k neopakovatelné osobní syntéze. Všem etapám je však společná řemeslná dokonalost, smysl pro bohatě proměnlivý rytmus, rafinovanou zvukovost a "specifický, vysoce intelektuální emocionálníismus", jak tuto emocionálně-intelektuální rovnovážnost zajímavě označuje B. Schäffer. Jasně promyšlený formový průběh díla je ožívován neustálým vnitřním pohybem na způsob organického bujení, což je především patrné v syntetickém vrcholném období.

První tvůrčí období Lutoslawského je poměrně tradiční, má tonální průběh s obvyklou tematikou prací, často s folklórními filiacemi - např. *1. symfonie* (1947), *Malá suita*, *Bukoliky*, *Slezský triptych* (1951) aj. Tato řada vrcholí skvěle zvukově vystavěným bartókovským *Koncertem pro orchestr* (1954). Cestu k novému hudebnímu jazyku ohlašují dvě díla - smyčcová *Smuteční hudba* (1958), věnovaná památce B. Bartóka, se již opírá o dvanáctitónový systém a tři brilantní orchestrální *Postludia* (1960) naznačující už nový zvukový svět autorův. Přelom však znamenají třídílné *Benátské hry* pro orchestr (1961). "V roce 1960 jsem uslyšel úryvek Cageova Klavírního koncertu a těch několik minut bylo podnětem, který můj život od základů změnil... bylo mi náhle jasné, že bych mohl komponovat hudbu zcela rozdílnou od mé tvorby dosavadní: nekráčet dopředu k celku od malých detailů, nýbrž naopak začít chaosem a v něm krok za krokem vytvářet pořádek. Tak jsem začal kompozici Benátské hry." Tímto dílem vstoupil Lutoslawski na území "kontrolované aleatoriky", jak jsme se již o tom dříve zmínili. Svůj aleatorní kontrast si dále vyzkoušel na *Třech poematech* na H. Michauxe pro sbor a orchestr (1963), *Smyčcovém kvartetu*, *Paroles tisées a 2. symfonii*. Právě ve Smyčcovém kvartetu a 2. symfonii vytvářel skladatel svou specifickou dvoučástovou formu, v níž prvá část tvoří jakýsi úvod a přípravu a druhá hlavní část je významovou kulminací s pevnějším tvarem a závěrečným překvapením. Úvod slouží k tomu, aby se posluchač zaujal a angažoval a přitom, aby nebyl plně uspokojen a aby tak byl připraven pro další, větší (hlavní) kvantum hudby. Lutoslawski nazval tento druh stoupající zvědavosti "specifickou taktikou", již s jistou variabilitou uplatnil i v následujících skladbách - např. *Knize pro orchestr*, *Violoncellovém koncertu* (1970), *Preludích a fuze* (1972), *Mi - parti* pro orchestr či *Novelletách* pro orchestr (1979). 80. léta jsou etapou nejvyššího tvůrčího dozrání a syntézy, kdy tvar díla se stává ještě určitější, významově jasnější a vlastně i posluchačsky přístupnější. Za vrchol Lutoslawského tvorby je považována *3. symfonie* (1983), ale

stejně působivé jsou *Chain* (Řetěz) I - III, zvukově podmanivý a poněkud "postmoderní" *Klavírní koncert* (1988) napsaný k autorskému salzburžskému večeru pořádanému k Lutoslawského 75. narozeninám a 4. *symfonie* (1993), kterou si autor napsal ke svým 80. narozeninám.

Krzysztof PENDERECKI (1933) je druhým světově proslulým polským skladatelem naší doby. Jeho postavení v současné hudbě není tak zcela jednoznačné - na jedné straně je odsuzován jako zrádce avatgardních ideálů a na straně druhé je oslavován jako jeden z největších tvůrců přístupné a srozumitelné soudobé hudby. Není třeba se přihlašovat k žádné polární verzi a předbíhat tak historické ocenění, je však možno konstatovat, že Penderecki měl úspěch od samotného začátku - napřed v kruhu přívrženců avantgardy pro zvukovou odvalu projevenou v *Anaklisis* a *Threnos* a pak zase u širokého publika pro obratné mísení tradice a novátorství v moralisticky zaměřených monumentálních vokálních dílech. U Dibelius dokonce tvrdí, že Penderecki je konformní ke svým posluchačům, protože jim dává, co chtějí. Je však jisté, že Penderecki má vedle spolehlivé kompoziční techniky mimořádný smysl pro zvukovou barvu, které dovede sloučit s určitým významovým polem a že si také dovede vybrat námětové okruhy mající význam jak aktuální, tak nadčasový. Navíc dokáže uchopit svá témata s takovou emocionální silou, že je jí posluchač doslova ovládnut. U Pendereckého nenajdeme žádnou citovou distanci, naopak spíše akcentaci typicky slovanské výrazové vřelosti.

Krzysztof Penderecki vstoupil do hudebního života velmi prudce na přelomu 50. a 60. let ve svých necelých třiceti letech. Zapůsobil zvukovou odvahou svých sonoristických skladeb i jejich silným expresivním napětím - *Žalmy Davidovy*, *Anaklisis* pro smyčce a bicí (1960), *Threnos - Obětem Hirošimy* pro 52 smyčců (1960), *Smyčcový kvartet*, *Psalmus* pro smyčce a magnetofonový pás, *Fluorescence* (1961), *Polymorphia*, *Sonáta pro violoncello a klavír*, *De natura sonoris I* (1966). Už ve *Stabat Mater* (1962), které pak autor začlenil do proslulých *Lukášových pašijí* (1966), se objevuje nejen výrazná sémantizace hudební struktury, ale dochází i k využití historických postupů. Po období, kdy se Penderecki zřekl jasnější melodické klenby a přehledného rytmického členění, dochází k první syntéze nových a tradičních kompozičních postupů a zároveň k silné akcentaci výrazové a tím i významové stránky. Svědčí o tom vedle *Lukášových pašijí* i expresivní *Dies irae* pro sóla, sbor a orchestr, věnované obětem Osvětlení, opera *Đábel z Loudonu* (1969), *Kosmogonia* pro sóla, sbor a orchestr (1970) a obrovitá dvoudílná *Jitřní* pro sóla, tři sbory a orchestr (1971). Tato tendence k monumentalizaci a vypjaté patetičnosti neopouští Pendereckého ani v dalších dílech, navíc v polovině 70. let dochází ještě k výraznějšimu návratu do hudební historie - *Canticum Canticatorum Salomonis* pro sbor a komorní orchestr, *1. symfonie a Jákobovo probuzení* (1974). Další zlom ve vývoji Pendereckého tvorby a zároveň její výrazové ztemnění a filosofické prohloubení

znamená opera *Ztracený ráj* podle J. Milтона (1978). Díla po opeře *Ztracený ráj* jsou prodchnuta duchem neoromantismu, vyznačují se temným emocionalismem a dokonce přejímají z opery celé významové vzorce. Zvláště je to patrné na brucknerovské 2. *symfonii* "Vánoční", *Houslovém* a 2. *violoncellovém* a *Violovém koncertě* (1983), a proto L. Erhard právem tvrdí, že chceme-li plně porozumět těmto skladbám, měli bychom znát kontemplativní atmosféru *Ztraceného ráje* a filosofický obsah jeho hudební rétoriky. Za dosavadní vrchol Pendereckého tvorby je považováno velkolepé *Polské requiem pro sóla, sbor a orchestr* (1984), které dovršuje tendenci začatou Lukášovými pašijemi. Vývoj hudebního jazyka Krzysztofa Pendereckého není však nijak uzavřen, jak to dokládá opera *Černá maska* i výroky autorovy, který pomýšlí na další stupeň syntézy, v níž by znovu využil některých zvukových objevů z nedávné minulosti.

Snad by v tomto oddíle měli být zařazeni ještě další (či jiní?) autoři, např. Zimmermann, jehož opera *Vojáci* sehrála tak významnou roli, Henze, jehož bohatá tvorba reprezentuje pro široké publikum pravou (a přístupnou) soudobou hudbu, Reich, který tak podstatně ovlivnil svým minimalismem evropskou hudbu a z mladších postmodernistický Rihm či supersložitý Farneyhough. Naším záměrem však bylo postavit proti skupině těch nejvýznamnějších avantgardistů 50. a 60. let skupinu těch nejtýpčtějších syntetiků NH. O zbývajících důležitých autorech můžeme už jenom rámcově pohovořit v závěrečné kapitole týkající se vývoje hudby v jednotlivých evropských zemích.

■ POVÁLEČNÝ HUDEBNÍ VÝVOJ V JEDNOTLIVÝCH ZEMÍCH

V hudbě 20. století dochází k výrazně dvousměrnému procesu - na jedné straně se vytváří integrovaná světová hudební kultura a na straně druhé sílí touha po národní identitě i v hudební oblasti. Tato sblížování a zároveň odlišování jednotlivých hudebních kultur není ovšem nic nepřirozeného, je vlastně jen specifickým vyjádřením odvěké lidské touhy po proniknutí do celosti světa a zároveň do sebe sama. V daném případě nepůjde o odlišení jednotlivých kultur podle folkloristických měřítek, ale spíše o obrysově zachycení vnitřního vývoje těchto hudebních kultur. Při tom si můžeme uvědomit, jak dobře vybudované hudební školství, živý hudební život s velkým podílem hudby soudobé a skvělá hudební tělesa má dnes např. Finsko, Dánsko, Norsko aj. donedávna platící za okrajové hudební kultury a jak také jejich skladatelé se výrazně podílejí na evropské hudební kultuře 20. století.

I když tedy neplatí přezívající fikce z 19. století, že německá hudba je tou nejvyšší hodnotou, k níž se ostatní kultury více či méně blíží, přece

jen je zřejmé - Německo se stalo hlavním dějištěm poválečného hudebního proudění, na němž se podíleli významnou měrou skladatelé mnoha národností.

Německo. Pokusíme se odhlédnout od společenskopolitické situace, protože ji nemůžeme v našem kontextu reflektovat, a budeme si všímat především stavu hudební tvorby. Spolehlivým spojovacím mostem mezi tvorbou předválečnou a poválečnou byla hudba Hindemithova. Ze stínu vystoupili také W. Fortner, K.A. Hartmann a B. Blacher se svou novou hudební řečí a už v roce 1946 byla otevřena cesta pro mladou nastupující generaci skladatelů v Prázdninových kursech v Darmstadtu, kde učili v následujících letech přední světové osobnosti - Leibowitz, Messiaen, Varése, Křenek aj. Darmstadt se stal sice hlavním střediskem NH, ale vedle něho důležitou roli sehrála města - Wiesbaden, Baden-Baden, Donaueschingen, Mnichov, Stuttgart, Köln a také všechny hlavní rozhlasové stanice, často městy výrazně podporované a finančně dotované. Není divu, že Německo se postupně stávalo zaslíbenou zemí pro moderní hudbu. Sjížděli se sem skladatelé ze všech končin světa - na Darmstadtské prázdninové kursy, do elektronických studií v Kolíně a Mnichově, na Donaueschingenské hudební dny; mnozí z nich zůstávali déle a někteří prakticky natrvalo, jako např. Isang Yun, Mauricio Kagel, Milko Kelemen a později východoněmecký skladatel Rainer Kunad a Estonec Arvo Pärt.

Z prvních významných německých skladatelů poválečné doby můžeme vedle Karlheinz Stockhausena (viz výše) uvést především „nejstaršího mezi mladými skladateli“ Bernda Aloise Zimmermanna (1918-1970), jehož opera *Vojáci* (1965) je snad nejvýznamnější německou operou po Bergově *Vojckovi*. Zvláštní využití prostoru, avantgardní hudební řeči i hudební koláže je příznačné i pro další díla - *Koncert pro violoncello a orchestr* ve formě pas de trois (1966), *Tratto*, kompozici pro elektronické zvuky ve formě choreografické studie, multi-mediální *Requiem pro mladého básníka* (kde posluchač je obklopen zvuky ze všech stran, takže je ve středu "zvukové koule"), ekléziastickou akci pro dva recitátory, bas a orchestr *Obrátil jsem se a spatřil jsem všechno bezpráví pod sluncem* (1970) a nedokončenou operu *Medea*. Dalším slavným jménem poválečného údobí je převážně v Itálii žijící Hans Werner Henze (1926), z počátku přesvědčený avantgardista a velmi brzy zase tradicionalista s levicovým zaměřením, jehož hudba chce být „použitelná“ a ne elitářská. Henzeho pragmatický eklekticismus zachraňuje mimořádná zvuková představitivost, výrazná melodičnost, perfektní kompoziční technika a také dnešní postmoderní doba, která tyto vlastnosti zvlášť oceňuje. Jeho komorní, symfonické, vokální i scénické dílo je ohromující - 7 skvělých symfonií, pozoruhodné koncerty pro klavír, housle, violu, monumentální vokální sbírka *Hlasy* a hlavně světově proslulé opery *Král Jelen*, *Princ z Homburgu*, *Elegie pro mladé*

milence, Mladý lord, Anglická kočka a dále politizující díla *Vor medúzy, Pokus o prase, El Cimarrón, La Cubana* aj.

Na vývoji německé hudby se už v první vývojové fázi podíleli také Giselher KLEBE (1925), Günther BECKER (1924), Wilhelm KILLMAYER (1927), Heimo ERBSE (1924), radikálněji zaměřeni mladší skladatelé Aribert REIMANN (1936), Dieter SCHNEBEL (1930), Hans ZENDER (1936), tvůrci zajímavé elektroakustické hudby Gottfried Michael KÖNIG (1926) a Roland KAYN (1933), Helmut LACHENMANN (1935) sledující "odvrácenou tvář hudby" a dále provokativní Hans-Joachim HESPOS (1938) či Nicolaus A. HÜBER (1939), kteří však svou tvorbou vstupují do jiné situace v 70. a 80. letech, zrovna jako řada dalších autorů (Spahlinger, Heider, Humel, Weiss, Goebbels, Riehm, Höller, Ruzicka, Kiesewetter, Hamel aj.).

Zvláštní kapitolu tvoří skupina východoněmeckých skladatelů, kteří se vzepřeli oficiální linii nerealizovatelného "socialistického realismu" a vytvářeli originální skladby na úrovni současného evropského vývoje, jež často reflektovaly jejich společenskou i osobní situaci - jsou to např. Georg KATZER (1935), Reiner BREDERMEYER (1929), Paul-Heinz DITRICH (1930), Friedrich GOLDMANN (1941) a dva neobyčejně talentovaní operní tvůrci Udo ZIMMERMANN (1943) a Siegfried MATTHUS (1934).

O výrazné postmodernistické trojici mladých německých skladatelů - Wolfgangu RIHMOVI, Manfredu TROJAHNOVI a Hansi-Jürgenovi von BOSE - jsme se již zmínili na jiném místě, takže nám zbývá jmenovat ty nejmladší, protikonzumně zaměřeného a experimentujícího Stephana WUNDERLICHU (1952), velice talentovaného Klause K. HÜBLERA (1956) a s computerovou hudbou pevně spjatého Jakoba ULLMANNA (1958).

Rakousko. Vídeň, jako hlavní a vlastně jediné hudební centrum evropského formátu, nikdy příliš avantgardním tendencím nepřála. Modernost Vídně na začátku 20. století byla spíše vyvzdorovaná na konzervativním duchu města a neměla trvalou platnost. Po 2. světové válce byl rychle obnoven tradiční hudební život kolem Státní opery a Vídeňských filharmoniků, ale nebyl vytvořen žádný protipól ve prospěch hudby moderní. Pokud se prováděla hudba 20. století, byla spíše zaměřena na tradiční nebo na novoklasickou větev než na progresivní tendence. Ze soudobých rakouských skladatelů se proto prosadili v 50. letech jen "mírně progresivní" skladatelé jako Johann Nepomuk DAVID (1895-1977), Theodor BERGER (1905), Marcel RUBIN (1905), Alfred UHL (1909-1992) a hlavně uznávaný operní tvůrce Gottfried von EINEM (1918). Mladí, moderněji orientovaní skladatelé hledali morální podporu u literátů, výtvarníků a divadelníků a hudební inspiraci spíše v zahraničí, hlavně v Darmstadtu a Paříži. Významnou roli v rozvoji nových tendencí v rakouské hudbě sehráli Karl SCHISKE (1916-1965) a Friedrich WILDGANS (1913-1965) a plně tuto linii pak reprezentovali

Cesar BRESGEN (1913-1988), Helmut EDER (1916), Robert SCHOLLUM (1913), Gerhard WIMBERGER (1923), Kurt RAPF (1922), Erich URBAUNER (1936), Otto M. ZYKAN (1926) a hlavně Kurt SCHWERTSIK (1935) a Friedrich CERHA (1926), kteří založili vynikající soubor pro NH "die reihe". Friedrich Cerha a György Ligeti ("Rakušan volbou") měli pak od 60. let rozhodující vliv na celý další rozvoj rakouské moderní hudby a svou originální tvorbou (Cerha operami Baal, Der Rattenfänger, experimentální a silně expresivními orchestrálními a komorními díly a Ligeti svými proslulými zvukovými obrazy) získali prestiž ve světových kontextech. Snad bychom mohli v této souvislosti uvést tři další v Rakousku zdomácnělé cizince, Maďara Ivana ERŐDA (1936), Poláka Romana HAUBENSTOCKA - RAMATIHO (1919) a Řeka Anestise LOGOTHETISE (1921), jednoho z tvůrců tzv. grafické hudby.

V 70. a 80. letech se podíl skutečně soudobé hudby v rakouském hudebním životě podstatně zvýšil také zásluhou dvou dalších souborů pro novou hudbu - Kontrapunkte a Ensemble 20. Jahrhundert - a skvěle koncipovaného festivalu soudobé hudby "Wien modern". Byla to už také doba, která opouštěla ortodoxně avatgardní postupy a nabízela volný postmodernistický výběr výrazových prostředků a jejich vzájemné prolínání. Vedle Vídně se také začínají prosazovat Graz, Linec a Salzburg. Do popředí se dostává vedle již zmíněných skladatelů „základního“ proudu rakouské moderní hudby mladší a názorově svobodnější skladatelská generace, často stojící v opozici k „teroru avantgardy“. Výraznými postavami této zcela soudobé tvorby jsou kontrabasista a skladatel Heinz Karl GRUBER (1943), žák Apostelův Rainer BISCHOF (1947), žáci Cerhovi Thomas PERNES (1956), Karlheinz ESSL (1960), Christian OFENBAUER (1961), všestranně hudebně vzdělaný Dieter KAUFMANN (1941), experimentující Gerhard SCHEDL (1957) a Wilhelm ZOBL (1950-1991), ředitel festivalu "Aspekte Salzburg" Klaus AGER (1946), spolupracovník "Musikprotokoll" Georg Fridrich HAAS (1953), Herbert WILLI (1956) a výrazná skladatelka elektroakustických skladeb a performancí Mia ZABELKA (1963). Náš výběr rakouských skladatelů z hlediska historického významu nemusí být zcela adekvátní, protože stejně důležitou roli může sehrát tvorba i jiných autorů (např. Angerera, Dallingera, Dürra, Ebenhöha, Ettiho, Fürsta, Füssla, Gattermeyera, Grünauera, Haidmayera, Horvatha, Huebera, Konta, De la Motte, Opitze, Pelinky, Soyky, Strobla, Takácse, Weisse, Winklera i jiných).

Švýcarská hudba získala během 20. století svou identitu. Na začátku jejího moderního vývoje stojí Honegger, Schoeck, Beck a Martin, její poválečnou etapu charakterizuje hudba Heinricha SUTERMEISTERA (1910), Constantina REGAMEYE (1907-1982), Roberta SUTERA (1919), Rolfa LIEBERMANN (1910), Armina SCHIBLER (1920), Giuseppe ENGLERTA (1927) a Jacquese WILDBERGERA (1922), jejichž tvorba většinou navazuje na klasiky moderny a nijak výrazně je nerozvíjí. Pozoruhodným způsobem zasáhla až čtveřice mladších skladatelů

K. Hubera, H. Holligera, R. Kelterborna a Jürga Wyttenbacha. Klaus HUBER (1924) svou meditativní hudbou ("akt osvobození") se vymyká běžnému posluchačskému konsumu a vyžaduje od posluchače niterný ponor. Jeho skladby jsou zajímavé nejen svým zaměřením, ale také neobvyklými kompozičními postupy a obsazením (Sonne der Gerechtigkeit, Im Paradies). Světově proslulý hobojsista Heinz HOLLIGER (1939) využívá ve svých skladbách nezvyklých artikulací, elektroakustických úprav tónů (live-elektronik), složitých kompozičních postupů, avšak zvukový jev je pro něho jen sekundárním aspektem vnitřního zaměření díla (7 zpěvů, Oblouk dechu aj.). Ani hudba Rudolfa KELTERBORNA (1931) se nijak nevymyká z tohoto těžkomyslného zaměření švýcarské hudby (Anděl přichází do Babylonu), zrovna tak jako tvorba všestranného Jürga WYTTENBACHA (1935), který se "pokouší novými hudebně-scénickými prostředky představit existenciální problémy". Dále bychom mohli jmenovat tvůrce působivé komorní hudby Hanse Ulricha LEHMANN (1937), Petera SCHNEIDERA (1939), Rolanda MOSERA (1943), Thomase KESSLERA (1937) a z nejmladších Christoha DELZE (1950), Ulricha GASSERA (1950), Daniela GLAUSE (1957), Luigiho QUADRANTIHO (1941), Genevieve CALAME (1946) aj.

Holandsko a Belgie se začaly až v době poválečné výrazněji podílet na vývoji evropské hudby. Na rozvoji holandské moderní hudby má velkou zásluhu nadace Donemus, která byla subvencována státem a která sledovala a podporovala novou tvorbu. K prvním výraznějším postavám holandské hudby poválečné patří Henk BADINGS (1907) a Marius FLOTHIUS (1914), avšak originálnějšími tvůrci jsou Juriaan ANDRIESEN (1925) a Ton de LEEUW (1926) a umělci sdružení kolem druhé významné nadace Gaudeamus Otto KETTING (1935), Jan van VLIJMEN (1935) a hlavně provokativní Peter SCHAT (1935). Mladší skladatelé živě reagují na evropské dění 70. a 80. let, jak to dokládá činnost klavíristy, dirigenta a skladatele Reinberta de LEEUWA (1938), radikálního kritika současné společnosti Louise ANDRIESEN (1939), tvůrce zajímavé elektroakustické hudby Tona BRUYNÉLA (1934) a fantazijně neklidného Tristana KEURISE (1946).

Z belgických tvůrců má nesporně největší význam Henri POUSSEUR (1929). Okusil prakticky vše - od serialismu, aleatoriky, multidimensionálních forem přes elektroniku až k postmoderní koláži a neotonalitě (elektronické Seismogramy, webernovský Kvintet, aleatorní Mobily, multidimensionální operu Votre Faust, Druhou apoteózu na Rameaua aj.). Nesmíme ovšem pominout ani Karla GOEYVAERTSE (1923), Jacquese LEDUCA (1932), Paula-Baudouina MICHELA (1930), Willema KERSTARSE (1929), Claude-Roberta ROLANDA (1935), Raoula de SMETA (1936), dva významné žáky H. Pousseura Pierra BARTHOLOMÉA (1937), Philippa BOESMANSE (1936) a z těch nejmladších aspoň Luca BREWAEYSE (1959) a Daniela SCHROYENSE (1961).

Severské země v současnosti nejsou v hudební oblasti na okraji evropské kultury. Obrovský společenský a hospodářský rozvoj postupně vedl i k velkému rozvoji kulturnímu a zvláště hudebnímu. Dobré hudební školství, skvělá organizace hudebního života i všestranná podpora společnosti vytvořily dobré podmínky i pro rozvoj autentické hudební tvorby.

V **dánské** hudbě nevznikla po Nielsenovi žádná vývojová mezera, důležitá je už tvorba K. Riisagera, H. Koppela či Vagna Holmboea, avšak pravý nástup dánské soudobé hudby znamená až tvorba Nielse Viggo BENTZONA (1919) a Axela BORUP - JORGENSENA (1924). Ústřední osobností dánské poválečné hudby je však Per NORGARD (1932), tvůrce několika experimentálních oper, 4 symfonií a řady zvukově originálních komorních a vokálních skadeb. Je napojen na západní intelektualismus i východní mysticismus, aby pronikl sám k sobě. Hledá svou vlastní cestu mezi serialismem a zvukovou kompozicí, mezi koláží a citátovými "odřezky". Stejně zajímavou postavou je i Ib NORHOLM (1931) vytvářející vícevrstevné kompozice, které jsou symbolem složité lidské situace. Polystylové tendence najdeme u Pelle GUDMUNSENA - HOLMGREENA (1932), Erika NORBYHO (1936) a Svenda NIELSENA (1937), mnohvrstevné elektroakustické kompozice vytvářejí především Jorgen PLAETNER (1930), Jens Wilhelm PEDERSEN (1939) a Wayne SIEGEL (1953). Z mladé generace patří k výraznějším osobnostem Ole BUCK (1946), Karl Aage RASMUSSEN (1947), Bo HOLTEN (1948) a Hans ABRAHAMSEN (1952).

Na zakladatelskou generaci **švédské** moderny reprezentovanou Nystroemem, Rosenbergem, Virénem navázali především Karl-Birger BLOMDAHL (1916-68), Ingvar LINDHOLM (1921) a Sven Eric BÄCK (1919) sdružení v avantgardní skupině Mandagsgruppen (Pondělní skupina). Dlouho po válce doznivaly sice tradicionalistické tendence (Pettersson, Larsson, Eklund, Karkoff aj.), ale pod vlivem Darmstadtu, Varšavy a vůbec festivalů soudobé hudby se mladší generace přihlásila k modernějšímu proudění. Snad nejvýznamější roli sehrál Bengt HAMBRAEUS (1928) a Bo NILSSON (1937), který nejzřetelněji asimiloval novodobé kompoziční systémy a později i v syntetické podobě. K Nilssonovým současníkům patří novátor varhanní kompozice Karl-Erik WELLIN (1934), tvůrce "nefigurativní hudby" Jan W. MORTHENSON (1940) a Arne MELLNÄS (1933). Na poli elektroakustické hudby se uplatnil Bengt Emil JOHNSON (1936) a Lars-Gunnar BODIN (1936), který později vedl proslulé švédské elektronické studio. Největší úspěchy i v zahraničí získává však ještě mladší, skvěle technicky připravená generace reprezentovaná Danielem BÖRTZEM (1943), Per-Gunnarem ALLDAHLSEM (1943), ve Švédsku zdomácněným Maďarem Miklósem MAROSEM (1943), Lars-Erikem ROSELLEM (1944) a hlavně Sven-Davidem SANDSTRÖMEM (1942), který píše nesmírně strukturálně zajímavou a myšlenkově silnou hudbu (rekviem Všemi zapomenutí, Oněměl

také často náš zpěv, opera Bílý zámek aj.). V poslední době se výrazněji prosazují také Mikael EDLUND (1950), Anders ELIASON (1947) a skladatelé multidimensionální elektroakusticky upravené hudby Rolf ENSTRÖM (1951), Ake PARMERUD (1953), Tommy ZWEDBERG (1946) a Ragnar GRIPPE (1951).

Pro vstup **norské** hudby do evropského poválečného kontextu udělali svou tvorbou nejvíce Finn MORTENSEN (1922-82) a hlavně Arne NORDHEIM (1931), který se stal nejznámějším norským skladatelem po E. Griegovi. Poutá především svým smyslem pro barevné hodnoty hudby a uplatňuje ho jak v orchestrálních, tak i v elektroakustických skladbách (Eco, Respons I - IV, Floating, balet Bouře, Doria, "...wirklicher Wald", Violoncellový koncert). Pluralistické tendence 70. a 80. let můžeme sledovat u dvou norských skladatelů finského původu Otto Henrika DONNERA (1939), Kari RYDMANA (1936) a dvou vyznavačů "nového přátelství" Jana BARKA (1936) a Folke RABA (1935). K nim patří také Kaare KOLBERG (1936), Alfred JANSON (1937), meditativní Folke STRÖMHOLM (1941), velice talentovaný Ragnar SÖDERLIND (1945) a všestranně vzdělaný a činný Olav Anton THOMMESEN (1946).

Hudební kultura na **Islandu** byla pro nás donedávna zcela neznámá, ale netušený rozvoj hudebního života ve všech severských zemích vedl k rozvoji autentické tvorby i zde; jména skladatelů Jana NORDALA (1926), Leifura THÓRARINSSONA (1934), Atli Heimira SVEINSSONA (1938), Thorkela SIGURBJÖRNSSONA (1938), Jónase TÓMASSONA (1946) a skladatelky Karóliny EIRÍKSDÓTTIR (1951) nejsou tak zcela bezvýznamné.

Přímo jako zázrak se jeví rozvoj **finské** hudební kultury, jež se vyrovnala se všemi vývojovými podněty na vysoké úrovni a zároveň si uchovávala svou národní identitu. Největším inspirátorem skutečně moderní hudby je Aare MERIKANTO (1893-1958), který svým odvážným dílem zastihuje mladší, ale tradičnější skladatele jako Tauno PYLKKÄNEN (1918-80), Einar ENGLUND (1917) a Matti RAUTIO (1922-1986). Světově známými finskými tvůrci moderní hudby se stali Joonas KOKKONEN (1921) a Aulis SALLINEN (1935), kteří prošli několika vývojovými etapami od novoklasicismu, serialismu, sonoristiky až k osobním syntézám. V 80. letech překonal Sallinen svým strukturálně originálním a emocionálně vypjatým stylem všechny své současníky (5 symfonií, 5 kvartetů, opery Král táhne do Evropy, Kullervo aj.). Z dalších současníků Kokkonenovy generace jmenujme aspoň Einojuhani RAUTAVAARU (1928) a Pehra Henrika NORDGRENA (1944), kteří využívají všech získaných zkušeností z Darmstadtu i Varšavy (včetně aleatoriky a témbrové hudby). Pro mladší generaci přestala platit přísná pravidla, příkazy a zákazy ve prospěch svobody vyjádření. K nejvýznamnějším osobnostem náleží Paavo HEININEN (1938), Jarmo SERMILÄ (1939), Jukka TIENSUU (1948) a z těch nejmladších Magnus LINDBERG (1958) a všestranná hudebnice a pozoruhodná komponistka

(zvláště v oblasti hudby elektroakustické) Kaija SAARIAHO (1952). V nejsoučasnější finské hudbě jsou patrné postmodernistické rysy (spojení moderních technik s materiály tonální hudby, užívání citátové a aluzivní techniky, návraty do minulosti) v hudbě Hermana RECHBERGERA (1947), Leifa SEGERSTAMA (1944) a hlavně různorodé "možné světy" skladeb Mikka HEINIÖ (1948) a Kalevi AHO (1949).

Francouzská hudební kultura se vždy tvořila v Paříži nebo aspoň zde musela být posvěcena. Je sice pravda, že Messiaenovy podněty pro nový způsob hudebního myšlení byly oceněny spíše v Německu, zrovna jako avantgardní činnost Boulezova, ale přesto pařížská konzervatoř, pařížský rozhlas, Domaine musical a později IRCAM sehráli ve vývoji hudby významnou roli. O tvorbě a působnosti Oliviera MESSIAENA a Pierra BOULEZE bylo pojednáno už dříve, a proto se zmiňujeme jen o Boulezových současnicích - společensky progresivním, ale kompozičně spíše umírněném Serge NIGGOVI (1924), francouzsky uměřeném serialistovi Le ROUXOVI (1923) a velkém propagátorovi a dirigentovi moderní hudby Mariovi CONSTANTOVI (1925). Mnohem originálnějšími skladateli jsou Boulezovi stoupenci Gilbert AMY (1936) a Jean-Claude ELOY (1938), kteří však v dalším vývoji dosáhli naprosté autorské svébytnosti. Eloy se obrátil k meditativní hudbě Dálného východu a radikálně oprostil své výrazové prostředky (Anaháta) a Amy využil své individuální dispozice pro koloristicky obohacenou kantabilitu, bohaté zvukové nuance a netradičně pojednanou formu.

Messiaenův hluboký vliv je také patrný na rytmicky a barevně vynalézavých skladbách jeho žáků Jeana BARRAQUÉ (1928-73) a Jean-Pierra GUÉZECA (1934-71). Velkých úspěchů dosáhla francouzská hudba na poli elektronické hudby. Z počátku se řada skladatelů sdružovala kolem Pierra SCHÄFFERA v Groupe de Recherches Musicales a později v Boulezově IRCAMu (viz výše). V této oblasti vedle Schäfferova spolupracovníka Pierra HENRYHO (1923), dosáhli nejlepších výsledků Francois-Bernard MACHE (1935), Francois BAYLE (1932), Guy REIBEL (1936) a hlavně originální Luc FERRARI (1929), který šel velmi brzy vlastní cestou.

V poslední době vystupují do popředí dva mladší skladatelé výrazně přehodnocující dědictví "otců" - Gérard GRISEY (1946) a stále více oceňovaný Tristan MURAIL (1947), jehož skladby se stávají ozdobou světových hudebních festivalů.

Italská hudba se chce zcela vědomě zbavit staleté jednostranné nadvlády tradiční opery. Projevuje se to nejen na tvorbě Respighiho, Casellové, Petrassiho i Dallapiccolově, ale také na vývoji italské poválečné hudby. Poválečná skladatelská generace cítí jakési vývojové zpoždění italské hudby, proto iniciuje vznik festivalu pro soudobou hudbu a zakládá experimentální elektroakustická studia. V tvůrčí oblasti má rozhodující význam legendární trojice - Luigi NONO, Luciano

BERIO a Bruno MADERNA (1920-73), který úspěšně usiloval o zpřístupnění NH do širšího posluchačského okruhu (Serenata I, II, Syntaxie, Continuum, Dimensioni I, II, Vyzařování, Aura aj.). Pozoruhodné výsledky přinesla také tvorba další trojice Alda CLEMENTIHO (1925), Franca EVANGELISTIHO (1926-80) a Nicola CASTIGLIONIHO (1932), jejichž skladby jsou neobyčejně koncentrované a stručné. Jejich výraz je však rozdílný - Clementiho a Evangelistiho kompozice jsou vypjaté a expresivní a Castiglioniho díla jsou spíše uvolněná a impresivní. Skladby Franca DONATONIHO (1927), Sylvana BUSSOTTIHO (1931) mají mnohdy hravý audiovizuální charakter a počítají často nejen s aktivitou interpretů, ale i posluchačů, na rozdíl od politicky zaměřených "výzev" Giacoma MANZONIHO (1932). O bohatosti a různorodosti italské hudby svědčí tvorba Angela PACCAGNINIHO (1930), Girolama ARRIGA (1930), Paola CASTALDIHO (1930) a později neobyčejně zajímavých mladších tvůrců jako je do sebe ponořený Salvatore SCIARRINO (1947), lyrický a zvukově podmanivý Alberto CAPRIOLI (1956), expresivní Armado GENTILUCCI (1939) či společensky angažovaný a zároveň kompozičně skvělý Luca LOMBARDI (1945). S nástupem meditační hudby se dostává do popředí dosud neznámá asketická hudba Giacinta SCELISIHO (1905).

Španělští soudobí skladatelé neměli doma na růžích ustláno (zvláště za Francovy éry) a museli často hledat uplatnění za hranicemi (Rodolfo Halffter, Enrique Raxach, José Luis de Delás). Přesto dva z nich vstoupili výrazně do evropského hudebního kontextu - Christóbal HALFFTER (1930) a Luis de PABLO (1930). Halffterova hudba v sobě nese odraz tragismu osudu národa, podobně jako tvorba Lorcova či Tapiesova, třebaže není přímo ilustrací konkrétních událostí (Yes Speak Out Speak, Requiem por la libertad imaginada, Elegias a la muerte de tres poetas españoles aj.). Tvorba Luise de Pabla zachycuje více pohyb hudebního vývoje a reflektuje různé tvůrčí postoje a postupy, včetně elektroakustických pokusů (Módulos I-IV, Portrait imagine, opera Kin). K Halffterovým současníkům náleží ještě Josep SOLER (1935), Xavier BENGUEREL (1931), Josep M. Mestres QUADRENY (1929) a z mladších mají svůj význam Jesús Villa ROJO (1940), Tomás MARCO (1942) a Manuel HIDALGO (1956), podobně jako **portugalští skladatelé** Jorge PEIXINHO (1940) a Emmanuel NUNES (1941).

Anglická hudba jako celá anglická kultura ctí tradiční hodnoty a nové prvky přijímá s jistou rezervovaností. Silná vazba na slovo a na melodickou linii je patrná nejen na dílech autorů první poloviny 20. století, ale i na poválečné tvorbě Benjamina BRITTENA a Michaela TIPPETTA (1905), jenž specifickým způsobem obohatil novoklasické tendence ve svých operách, symfoniích i komorních dílech. Určité tradiční prvky, vedle výrazných znaků Nové hudby, nalezneme i v tvorbě avatgardní „manchesterské skupiny“ - Petera Maxwella DAVIESE

(1934), Harrisona BIRTWISTLA (1934) a Alexandra GOEHRA (1932). Tvůrcí přístup a charakter hudby každého z nich je samozřejmě značně rozdílný. Davies po studiích v zahraničí založil soubor nové hudby The Pierrot Players (od roku 1970 The Fires of London), kde prováděl své poloscénické skladby i díla jiných autorů. Využíval už na začátku 70. let kolážové techniky, kdy vkládal do moderního hudebního kontextu celé vzorce historické hudby na způsob „historického hudebního nábytku“. Birtwistle dokonale poučený na postseriální i ténbrové hudbě, dosáhl zvláštní syntézy starších kompozičních postupů s novými. Nejde o citace jako u Daviese, ale o integrující proces. Nejdynamičtější, nejexpresivnější a také zvukově nejprogresivnější je hudba Goehrova. Slibně se rozvíjející hudba Bernarda RANDSE (1935) a Rodneye BENETTA (1936) se později rozplynula v jakémsi bezbarvém kosmopolitismu. Obrovským talentem anglické hudby byl však Cornelius CARDEW (1936-81), který upoutal nejen brilantní hudební grafikou, skupinovými improvizacemi, ale také velikou zvukovou odvahou i hlubokým duchovním zanícením. Z mladší skladatelské vrstvy se prosazují John TAVERNER (1944), Roger SMALLEY (1943) a především Brian FERNEYHOUGH (1943), Michael FINNISSY (1946), Nigel OSBORNE (1948), John CASKEN (1949), George BENJAMIN (1960). Ferneyhough upoutává především odborníky svou perfektní a složitou konstrukční prací a vyžaduje při vnímání svých děl mimořádnou poučenost a intelektuální spolupráci. Casken, Finnissy a Osborne získávají posluchače bezprostředností výrazu a poměrnou demokratičností (ne primitivností) hudební řeči.

Americká hudba je pojem neurčitý a je nutno říci, že problematika americké hudební kultury je mnohem složitější, než jsme schopni při našich znalostech terénu postihnout. Neustálé mísení severoamerické vážné hudby s hudbou evropskou vychází ze zvláštní symbiózy; napřed studia Američanů v Evropě, pak emigrace evropských skladatelů v USA a posléze silné inspirativní podněty amerických avantgardních umělců v Evropě (Cage, minimalisté, jazzoví hráči atd.). O Johnu CAGEOVI, Earlu BROWNOVI, Mortonovi FELDMANOVI i Christianovi WOLFFOVI už byla řeč v souvislosti s aleatorikou a "hudebními akcemi", o Stevu REICHOVI, Philipu GLASSOVI, La Monte YOUNGOVI a Terry RILEYEM v souvislosti s minimální hudbou a o jazzových hráčích zase v kontextu s jazzovou a rockovou problematikou. Hovořili jsme také o George CRUMBOVI, ale už vůbec ne o Harry PARTCHOVI (1901-74), o němž Evropa donedávna vůbec nevěděla (podobně jako předtím o Ivesovi). Partch studoval exotické kultury i evropskou hudbu a kolem své padesátky vyložil své názory o mikrointervalové hudbě (43 stupňů v oktávě) v knize Genesis of Music. Konstruoval a stavěl sám instrumenty, kterými chtěl realizovat své představy experimentálních audiovizuálních děl. H. Partch byl průkopník mikrointervalové hudby, konceptualismu, audio-

vizuální hudby a zároveň zcela originální hudební filosof. Jeho náročné multidimenzionální koncepce (včetně nároků na speciální nástroje) jsou v běžném hudebním provozu těžko realizovatelné.

Po druhé světové válce dozrála tvorba syntetizujícího Eliota CARTERA a racionalistického (postserialistického) Milтона BABBITTA (1916). Jako hráč, dirigent a skladatel se výrazně uplatnil představitel "třetího proudu" Gunther SCHULLER (1925), dirigent a skladatel Lukas FOSS (1922), v souvislosti s audiovizuální hudbou Philip CORNER (1933), s elektroakustickou problematikou zase Jacob DRUCKMAN (1928) a Roger REYNOLDS (1934). Z mladší generace, tvořící v souhlase s dobovými proudy postmoderní, minimální, meditativní i computerové hudby se uvádějí Frederic RZEWSKI (1938), Peter LIEBERSON (1946), Tod MACHAVER (1953) či John ADAMS (1947).

Z latinské a jižní Ameriky je pochopitelně nejznámější Mauricio KAGEL (1931), kterého chápeme vlastně jako evropského skladatele (žije od roku 1957 trvale v Německu). Svou bezbřehou fantazií, sžíravou ironií, originální zvukovou představivostí uplatnil v provokativně významově transformovaných hudebně-divadelních či spíše multimediálních útvarech. Nenávidí měšťácký pohled na umění jako "krásného zdání". Stále nové pohledy na umění z nezvyklých úhlů jsou náměty jeho často bizarních děl (Der Schall, Pod proudem, Rrrrr..., Staatstheater, Stvoření světa, La trahision orale aj.). Známý je také další Argetinec Carlos Roque ALSINA (1941), z Brazilců např. Gilberto MENDES (1922), Rogério DUPRAT (1932), Ernst WIDMER (1927), José Almeida PRADO (1943), Mexičan Manuel ENRIQUEZ (1926), Kubánec Leo BROUWER (1939) či Venezuelan Emilio MENDOZA (1953).

Ze stínu výrazněji vystoupila také **řecká** hudba, která byla dosud známá spíše ve své folklórní podobě. Nejznámějším řeckým poválečným skladatelem se stal Mikis THEODORAKIS (1924), spíše však pro své politické postoje než pro své kompoziční umění. Zajímavějšími autory jsou Jani CHRISTOU (1926), Michael ADAMIS (1929), Dimitri TERZAKIS (1938) a vůbec nejoriginálnější je Georges APERGHIS (1945).

Izraelská hudba se musela postupně prosazovat do evropského kontextu, dnes však, po průkopnické činnosti Josefa TALA (1910), jména komponistů jako např. Tavi AVNI (1927) či Mark KOPYTMAN (1927) jsou pevně zapsána do evropského povědomí.

Evropu vždy lákala východní kultura a Japonsko zase kultura západní. **Japonská** poválečná hudba této vzájemné přitažlivosti využívá a má v Evropě úspěch (možná větší než si zaslouží). Japonští skladatelé často využívají zvláštního spojení domácích tradičních hudebních vzorců s kompozičními postupy moderní evropské hudby - vidíme to již u Yoritsune MATSUDAIRY (1907) a ještě výrazněji u Toshiro MAYU-ZUMIHO (1929), Makoto MOROIE (1930) i Toru TAKEMITSUA (1930), který nás poutá především zvukovou představivostí. Dále ještě musíme uvést Yoriaki MATSUDAIRU (1931), skladatele využívající tradiční

japonské nástroje Makoto SHINOHARU (1931) a Maki ISHIU (1936). Výraznou osobností východní hudby je Korejec Isang YUN (1917), jenž ovšem žije převážně v Německu. Svou exotickou i východní filozofií ovlivněnými skladbami (Dimensionen, Muak, opery Träume, Geisterliebe, Sim Tjong aj.) dosáhl značného ohlasu. V poslední době se prosazuje také Yunova krajanka Youngi PAGH-PAAN (1945).

Hudba skladatelů bývalého východního bloku byla z hlediska hudebního jazyka v Evropě často chápána jako něco anachronického, co nereprezentuje skutečný stav vývoje hudby. Tento pohled je oprávněný jen zčásti (a dočasně), protože např. poválečná hudba polská nebo ruská se západním kulturám nejen vyrovnají, ale svou výrazovou silou a myšlenkově emocionální zaníceností ji dokonce předčí.

Zvlášť významnou roli sehrála **polská** skladatelská škola, která svou citovou expresivitou přinesla hudebnímu vývoji silné inspirativní podněty. Polští skladatelé se snažili vyrovnat s nově vznikajícími skladebnými technikami už brzy po válce, ale rozhodující krok udělala polská hudba v roce 1956, kdy byl založen každoroční festival soudobé hudby Varšavský podzim a zároveň byly navázány úzké kontakty s ostatními centry (Darmstadt, Benátky, Donaueschingen aj.). Festival vytvořil most mezi Východem a Západem a zvýšil prestiž nové hudební tvorby východoevropských zemí ve světovém kontextu. Svou zásadní otevřeností všem proudům a koncepcím (hudbě tradičnější i té nejavantgardnější) a akcentací skladeb majících opravdový lidský smysl a rozměr vytvářel festival příznivé podmínky pro novou polskou hudbu. Autorita polských skladatelů vzrůstala nejen doma, ale i v zahraničí. Polská hudba se stávala pojmem a nová díla polských autorů byla událostí světových festivalů. Z velkého množství vynikajících skladatelů můžeme dvě osobnosti považovat za klíčové - Witolda LUTOSLAWSKÉHO a Krzysztofa PENDERECKÉHO, kteří zároveň patří k největším skladatelským zjevům naší doby (viz zvláštní portréty). Dále jmenujme lyricky založeného Tadeusze BAIRDA (1928-81 - 4 eseje, 4 dialogy, Symfonie č. 3, Canzon pro orchestr), výbušného a dynamického Kazimierza SEROCKÉHO (1922-81 - Symfonické fresky, Segmenty, Swinging music, Piano-fonie aj.), úspěšnou houslistku a skladatelku Grazynu BACEWICZ (1913-69), Henryka GÓRECKÉHO (1933) s jeho tradičními návraty a zvukově efektního Wojciecha KILARA (1932). K této generaci můžeme ještě přiřadit programově poněkud odlišné tvůrce Włodzimierze KOTONSKÉHO (1925), Bogusława SCHÄFFERA (1929), Augustyna BLOCHA (1929), Romualda TWARDOWSKÉHO (1930) aj. Zcela plynule vchází do vývojové kontinuity polské moderní hudby generační mezivrstva, která se sice nijak průkopnický nepodílela na budování polské pozice ve světové hudbě 60. let, ale v 70. letech nastoupila s velkou suverenitou a bez jakéhokoliv respektu ke stylové ortodoxii. Je to doba velké stylové plurality, syntéz, návratů i doba minimalismu a

hledání tzv. "nové jednoduchosti". Z celé plejády jmenujme alespoň Zbigniewa BARGIELSKÉHO (1937), Marka STACHOWSKÉHO (1936), Bernadettu MATUSZCZAK (1943), Zbigniewa BUJARSKÉHO, Zbigniewa RUDŽINSKÉHO (1935), ale především Tomáše SIKORSKÉHO (1939), Zygmunta KRAUZEHO (1938) a Krzysztofa MEYERA (1943), z nichž každý reprezentuje zcela jiná tvůrčí východiska.

Od konce 70. let se začíná hlásit poměrně početná skladatelská generace, která vstupuje do hudebního života poměrně klidně, ale se značnou rozhodností. Nevychází ze společné poetiky a spojuje je vlastně jen úcta k tradici a k dokonalému kompozičnímu řemeslu. K mimořádným talentům patří Eugeniusz KNAPIK (1951), Alexander LASOŃ (1951) a Paweł SZYMAŃSKI (1954), ale protože polská hudba má neobyčejnou šíři, musíme jmenovat i další tvůrce - Andrzeje KRZANOWSKÉHO, Krzysztofa BACULEWSKÉHO, Rafala AUGUSTYNA, Krzysztofa KNITTELA, Norberta KUZNIKA, Zbigniewa LAMPARTA, Wojciecha MICHNOWSKÉHO a pět skvělých skladatelek Martu PTASZYNSKOU, Grazynu PSTRONSKOU - NAWRATIL, Elżbietu SIKORU, Joannu BRUZDOWICZ a Barbaru BUCZKÓWNU.

Na celkovém obrazu nově poválečné hudby se samozřejmě podílejí skladatelé dalších východoevropských zemí, které do tohoto vývojového procesu nastupují však s jistým zpožděním. Situace ve východoevropských zemích byla značně ovlivněna poválečným rozdělením světa. Vývoj zemí východního bloku byl i v umění závislý na Sovětském svazu. Socialistický realismus jako hlásná trouba komunistické ideologie musel být významově naprosto jednoznačný a srozumitelný a nepřipouštěl přílišné experimentování a tvarové hledačství. Mezníkem v tomto smyslu bylo Ždanovo vystoupení proti formalismu a kosmopolitismu a jeho vymezení „správnosti“ cesty socialistického umění se prakticky stalo normou pro hudební umění všech (s výjimkou Polska) východoevropských zemí. Teprve v 60. letech dochází k určitému uvolnění a k poměrně silnému nástupu mladé skladatelské generace, jež usilovala nejen o nové hudební tvarosloví, ale také o silné a svobodné myšlenkové vyjádření.

Orientace v **sovětské** hudbě je komplikovaná hned z několika hledisek najednou. Samotný termín má spíše ideologický a geografický význam než národnostní, protože pod sebou skrývá zcela rozdílné hudební kultury - ruskou, ukrajinskou, estonskou, gruzínskou, arménskou aj. Pro svět znamenala sovětská hudba dlouho tvorbu Dmitrije Šostakoviče a Sergeje Prokofjeva a kompoziční linii z ní vycházející. Všechny pokusy vyrovnat se s evropským hudebním vývojem probíhaly z počátku ve stínu oficiálního umění. Progresivní odkaz ruské moderny 20. let byl stejně nežádoucí jako podněty Stockhausenovy, Boulezovy či Cageovy, jejichž skladby byly odsouzeny jako "totální úpadek a znesvěcení umění". Teprve koncem 50. let a na začátku 60. let, kdy došlo k jistému

společenskému uvolnění, pokouší se mladá umělecká generace prorazit tuto izolaci a využít všech kompozičních prostředků soudobé hudby.

K hlavním průkopníkům NH patří Andrej VOLKONSKIJ (1933), který své první seriální kompozice psal již koncem 50. let (Musica stricta) a začátkem 60. let nové kompoziční prostředky suverénně ovládl (Zrcadlo - vá suita, Hra pro tři aj.). Věnoval se také pianistické a dirigentské činnosti (založil soubor pro starou hudbu Madrigal). Pro stálý, nesnesitelný politický nátlak opustil v roce 1973 SSSR. Hlavními osobnostmi ruské poválečné avatgardy se stali tři moskevští skladatelé - Edison DĚNISOV (1929), Alfred SCHNITTKE (1934) a Sofia GUBAJDULINA (1931). Seriální způsob komponování byl pro všechny jen prvním východiskem, kdy se zbavovali přílišné tíhy tradice a od 70. let každý z nich směřuje k neopakovatelnému osobnímu stylu. Podle Děnisova (Slunce Inků, opera Pěna dní, Requiem, řada koncertů a komorních skladeb) "má skladatel ovládnout všechny současné skladebné postupy a potom najít své vlastní metody". Sofia Gubajdulina svazuje své skladby vždy s nějakým konkrétnějším významem, tzv. "čistě hudební myšlení" je jí cizí (Hodina duše pro soprán, bicí a orchestr, Offertorium - koncert pro housle a orchestr, Sedm slov pro violoncello, bajan a smyčce, Stimmen ... verstumen ... Sinfonie aj.). O hudbě A. Schnittkeho jsme již hovořili. Jinou, poněkud kompromisní cestou šel k nové hudbě Rodion ŠČEDRIN (1932), jenž svými kompozičně brilantními a zvukově efektními díly získal obrovský posluchačský ohlas (balety Carmen, Anna Kareninová, Racek, Dáma s psičkem, 3 klavírní koncerty, Hudba pro Köthen, Stichira - chvalozpěv k 1000. výročí christianizace Ruska, ale také Lenin žije v srdci lidu).

Z dalších výrazných osobností "alternativní" sovětské hudby je nutno jmenovat Borise TIŠČENKA (1939), Sergeje SLONIMSKÉHO (1932), Ukrajince Leonida GRABOVSKÉHO (1935), Valentina SILVESTROVA (1937), Estonce Arvo PÄRTA (1935) a Litevce Osvaldase BALAKAUSKASE (1937) a Broniuse KUTAVIČIUSE (1932). Vynikající je také tvorba syntetizujícího gruzínského skladatele Gija KANČELIHO (1935), zvláště jeho 7 symfonií, arménského tvůrce Aveta TERTERJANA (1929) a dodnes u nás málo známé leningradské komponistky Galiny USTVOLSKÉ (1919).

K největšímu rozvoji sovětské hudby došlo v 70. a 80. letech při uvolnění kompozičních pravidel v postmoderním stylovém pluralismu, kdy skladatelé mohli naplno projevit svou expresivní emocionalitu, niternou subjektivitu i svou ukryvanou touhu po kontinuitě hudební tradice. Vedle již jmenovaných osobností vystupuje do popředí nová skladatelská vrstva s podivuhodně zralou tvorbou - Vjačeslav ARTĀMOV (1940), Kuldar SINK (1942), Vladislav ŠUT (1941), Faradž KARAJEV (1943), Alexander KNAIFEL (1943), Viktor SUSLIN (1942), Alexander VUSTIN (1943), Nikolaj KORNDORF (1947) a zvláště Vladimír TARNO-

POLSKIJ (1955), Dmitrij SMIRNOV (1948) a jeho žena Jelena FIRSOVA (1950).

Z balkánských zemí se nejlépe vyrovnala s evropským poválečným vývojem **Jugoslávie**. Na základech položených Ostercem, Papandopulem, Lipovšekem aj. se vyvíjela moderní hudba poměrně úspěšně, zvlášť v Chorvatsku, kde od roku 1961 sehrálo významnou inspirativní roli záhřebské Biennale hudby. Jeho zakladatel Milko KELEMEN (1924) se stal klíčovou osobností dalšího vývoje v 60. letech, ale později, podobně jako Ivan MALEC (1925), odešel do zahraničí. Z dalších chorvatských skladatelů pronikl Stanko HORVAT (1930), Ruben RADICA (1931), Bogdan GAGIĆ (1931) a experimentátor Dubravsko DETONI (1937). Z mladších pak Silvio FORETIĆ (1940), Marko RUŽDJAK (1946) a Franko PARAČ (1948). Ze slovinských autorů mají největší význam Primož RAMOVŽ (1921), Uroš KREK (1922), Milan STIBILJ (1929), Ivo PETRIČ (1931), Alojz SREBOTNJAK (1931) a Lojze LEBIČ (1934) a pak hlavně Vinko GLOBOKAR (1934), který ovšem žije v zahraničí. Ze srbských skladatelů je třeba uvést Dušana RADIČE (1929), Vladana RADOVANOVIČE (1932), Zorana HRISTIČE (1938) a z mladších snad ještě Jevtiče, Trajkoviče, Stefanoviče, Eriče a Kulenoviče.

S poněkud větším zpožděním nastoupila národnostně akcentovaná hudba **bulharská**, která z počátku navázala na odkaz Pančo Vladigerova. K významějším bulharským skladatelům reflektujícím evropský hudební vývoj náleží Konstantin ILJEV (1924), Lazar NIKOLOV (1922), Nikolaj ŠTOJKOV (1930), Ivan SPASOV (1934), Vasil KAZANDŽIJEV (1934), Dimitar CHRISTOF (1933) a později Georgi MINČEV (1939), Emil TABAKOV (1947) a Stefan DRAGOSTINOV (1938).

Překvapivě dobrou úroveň měla v 60. a 70. letech hudba **rumunská**, jak o tom svědčí především perfektně technicky zvládnutá, zvukově bohatá a nápaditá tvorba Anatola VIERU (1926 - Noční scény a Violoncellový koncert měly světový ohlas), stejně jako díla Tiberia OLÁHA (1928 - Nekonečný sloup, Čas mlčení), Myriam MARBÉ (1931), Stefana NICULESCA (1927), Cornela TARANU (1934), Aurela STROE (1932) a později Octaviana NEMESCU (1940).

Skutečně velkých úspěchů a světového ohlasu dosáhla hudba **maďarská**. Na Bartókův odkaz bezprostředně navázala generace skladatelů jako Pál Kadosa, Endre Szervánszky, Gyula David a Rudolf Maros, kteří vytvořili pro maďarskou poválečnou hudbu pevný základ. Na něm pak vybudovala své výsostně moderní umění vrstva mladších tvůrců, která už navázala na nejnovější vývojové trendy - András SZÖLLÖSY (1921), György KURTÁG (1926), Zsolt DURKÓ (1934), Emil PETROVICS (1930), Sándor SZOKOLAY (1931), István LANG (1933) a Attila BOZAY (1939). Mnozí z těchto skladatelů studovali v zahraničí a všichni měli bohaté kontakty s nejprogresivnějšími hudebními proudy. V Budapešti vzniklo studio pro soudobou hudbu a později Skupina 180. Právě proto, že mohli tito skladatelé bezprostředně poznat a vyzkoušet

si všechny kompoziční techniky od serialismu až po sonoristiku, dospěli také spíše k osobním syntézám a také ke společným národnostním rysům v rámci zcela současného hudebního jazyka. V tomto ohledu je např. tvorba György Kurtága zcela srovnatelná s tvorbou Bartókovou. Další vývojovou integrační rovinu představují díla László SÁRYHO (1940), Tamáse UNGVÁRYHO (1936), László DUBROVAYE (1943), Petera EÖTVÖSE (1944), Zoltána JENEYE (1943), László VIDOVSKEHO (1949), Ivána MADARASZE (1949), Lájose HUSZARA (1948), Ivána SZEKELEYE (1950), Istvána MÁRTHY (1952) aj., kteří se bez problémů vyrovnávají i s minimalismem, postmoderními tendencemi a také s elektroakustickou a computerovou hudbou. Svým suverénním zvládnutím všech soudobých kompozičních technik, svou tvůrčí svobodou i silou umělecké výpovědi se maďarská hudba velmi přibližuje hudbě polské.

Česká hudba je zpočátku reprezentovaná starší skladatelskou generací - Pavel Bořkovec, Iša Krejčí, Jaroslav Doubrava, Vilém Petřelka, Jaroslav Řídký, Karel Boleslav Jirák, Osvald Chlubna aj. - , jejíž tvorba vychází z opatrné a málo osobité transformace hudební řeči klasiků moderny. Výjimku tvoří radikálně novátorská tvorba Aloise HÁBY a syntetizující, filosoficky založené pozdní skladby Bohuslava MARTINŮ. Velmi záhy se k modernější linii české hudby přiřadili Miloslav KABELÁČ (1908-79), Jan HANUŠ (1915), Klement SLAVICKÝ (1910) a Václav TROJAN (1907-1983). Na začátku 50. let, v době nástupu tzv. druhé avantgardy, došlo po únorovém komunistickém převratu v českých zemích k výrazné regresi hudebního vývoje pod vlivem Ždanovova vystoupení proti "formalismu a kosmopolitismu". Nastoupila několikaletá preference optimistických masových písní, oslavných kantát a stylově anachronických ("návrát k českým klasikům") symfonických a komorních skladeb, jak je to patrné především z tvorby Václava Dobiáše, Jana Seidla či Rudolfa Kubína. Řada skladatelů odešla do emigrace, mezi nimiž byli tři vynikající tvůrci Václav NELHÝBL (1919), Rafael KUBELÍK (1914) a Karel HUSA (1921). Dokladem nenormálnosti umělecké situace je skutečnost, že ještě na přelomu 50. a 60. let se běžně nehrála hudba klasiků moderny a že jako revoluční obrat ve vývoji byla označena honeggerovská Vokální symfonie Vladimíra SOMMERA (1921) a šostakovičovská 1. symfonie Svatopluka HAVELKY (1925). Na tuto linii "střední" hudby honeggerovského, prokofjevovského, šostakovičovského či novoklasického typu navázala v podstatě většina skladatelů střední generace - Ilja HURNÍK (1922), Ivan ŘEZÁČ (1924-1977), Oldřich FLOSMANN (1925), Jindřich FELD (1925), Jaromír PODEŠVA (1927), Josef MATĚJ (1922-92), Otmar MÁCHA (1922), Petr EBEN (1929), Zdeněk LUKÁŠ (1928), Viktor KALABIS (1923), Jan NOVÁK (1921-84) aj., i když mnozí z nich dosáhli později zcela svébytného osobního stylu (zvláště Eben ve varhanních a Havelka ve vokálně - instrumentálních skladbách).

K navázání na dosud opomíjenou linii 2. vídeňské školy došlo až v 60. letech pod vlivem Darmstadtu a Varšavy. Autoři kolem souborů Komorní harmonie a hlavně Musica viva pragensis začali tvořit v duchu avantgardních tendencí západoevropské NH (serialismus, aleatorika, sonoristika i elektroakustická hudba). Ze starších autorů to byli především Jan RYCHLÍK (1916-64) a Zbyněk VOSTRÁK (1920-85) a z mladších Jan KLUSÁK (1934) a Marek KOPELENT (1932). Vedle těchto průkopnických osobností to byli dále Rudolf KOMOROUS (1931), Petr KOTÍK (1942), kteří odešli později do zahraničí, a celá řada dalších autorů, kteří během doby přijali nové kompoziční postupy nebo je ve své tvorbě v syntetické podobě (tedy nijak ortodoxně) integrovali - Jan KAPR (1914-88), Václav KUČERA (1929), Luboš FIŠER (1935), Ivana LOUDOVÁ (1941), Jan TAUSINGER (1921-80), Miloslav IŠTVAN (1928-90), Ctirad KOHOUTEK (1929), Alois PIŇOS (1925), Josef BERG (1927-71) a také Pavel BLATNÝ (1931), který se výrazně uplatnil v mezinárodním kontextu jako uznávaný představitel "třetího proudu".

70. léta, po vojenské invazi 68. roku, jsou na jedné straně obdobím stagnace (a další vlny emigrace - odešel např. i vynikající brněnský skladatel Jan Novák), kdy se do popředí dostávají konformní skladatelé oficiální linie naprosto eklektické hudební řeči (Flosmann, Felix, Železný, Boháč, Ceremuga, Jirko atd.) a na straně druhé dozrává myšlenkově hluboká hudba Jana Tausingera (Ave Maria, Sinfonia bohemica), Miloslava Kabeláče (7. a 8. symfonie), Jana Kapra (8. symfonie), Miloslava Ištvana (Zaklínání času), Jana Klusáka, Svatopluka Havelky, Marka Kopelenta a dalších. V průběhu 70. a 80. let, v období stylového pluralismu vystupují do popředí další skladatelé - Miloš ŠTĚDRŮŇ (1942), Milan SLAVICKÝ (1947), Arnošt PARSCH (1936), Milan BÁCHOREK (1939); Rudolf RŮŽIČKA (1941), Ivan KURZ (1947), Sylvie BODOROVÁ (1954), Jiří TEML (1935) a jako nový nástup moderny skupina mladých skladatelů spjatých se soubory Agon a Art inkognito Petr KOFROŇ (1955), Martin SMOLKA (1959), Josef ADAMÍK (1947), Jaroslav ŠTASTNÝ (1952) a Ivo MEDEK (1956).

Česká hudba po druhé světové válce nesehrála v evropském kontextu příliš inspirativní a výraznou roli, avšak dobré vzdělání velké řady skladatelů, jejich přirozená muzikalita a opravdovost ve způsobu vyjádření nás nemusí vést k žádné malomyslnosti. Protože jsme se o řadě dobrých skladatelů v kontextu a výkladu nezmínili, uvedeme na závěr bez jakýchkoliv charakteristik abecedně alespoň jejich jména - Jiří Bárta, Lubor Bárta, Jiří Berkovec, Jarmil Burghauser, Pavel Čotek, Jaromír Dadák, František Domažlický, Eduard Douša, Eduard Dřízga, Jiří Dvořáček, František Emmert, Leoš Faltus, Juraj Filas, J.F. Fischer, Daniel Forró, Jiří Gemrot, Jan Grossmann, Čestmír Gregor, Miroslav Hlaváč, Emil Hlobil, František Chaun, Pavel Jeřábek, Marta Jiráčková, Ivo Jirásek, Jan Jirásek, Radomír Ištvan, Miroslav Klega, Michal Kocáb, Pavel Kopecký, Oldřich František Korte, Michal Košut, Jaroslav Krček,

Gustav Křivinka, Miroslav Kubička, Ladislav Kubík, Otomar Kvěch, Václav Líd, Štěpán Lucký, Zdeněk Lukáš, Jan Málek, Zbyněk Matějů, Lukáš Matoušek, Jiří Matys, Vojtěch Mojžíš, Věroslav Neumann, Jana Obrovská, Karel Odstrčil, Jiří Pauer, Elena Petrová, Zdeněk Pololáník, Miroslav Pudlák, Štěpán Rak, Karel Reiner, Václav Riedelbauch, Bohuslav Řehoř, Petr Řezníček, Eduard Schiffauer, Oldřich Semerák, Jan Slimáček, Luboš Sluka, Vladimír Svatoš, Jiří Strniště, Zdeněk Šesták, Vladimír Tichý, Antonín Tučapský, Jiří Válek, Jan Vičar, Vladimír Werner, Evžen Zámečník, Zdeněk Zouhar.

Ze **slovenských** skladatelů vedle slavné trojice Eugen SUCHOŇ, Ján CIKKER a Alexander MOYZES je nutno jmenovat alespoň Ilju Zeljenku, Ladislava Kupkoviče, Romana Bergera, Jozefa Malovce, Jozefa Sixtu, Ivana Paríka a Vladimíra Godára.

Dnešní svět je světem relativním. Tím chci říci, že strukturní vztahy nejsou definovány jednou provždy absolutními kritérii, nýbrž že se naopak organizují podle proměnlivých schémat. P. Boulez

Duchovnost je plná nepředvídatelných možností. ... Je to možná iluze, ale vidím v každém novém díle dobrodružství: nemohl bych pracovat, kdyby nebylo v každém novém díle kus neznámého. W. Lutoslawski

■ ZÁVĚREČNÝ KOMENTÁŘ

Vývoj poválečné hudby je pochopitelně mnohem složitější a také bohatší, než to mohl ukázat náš zjednodušený, lineárně pojatý nástin. Poválečná hudba nemůže být samozřejmě reprezentována jen tvorbou skladatelů tzv. druhé avantgardy, syntézy NH, polystylové, minimální či computerové hudby. Musíme si znovu uvědomit, že v době nástupu ortodoxní avantgardy, kdy vznikla např. Cageova Music of Changes, Stockhausenova Křížová hra nebo Boulezovy Struktury byla napsána také Honeggerova 5. symfonie, Šostakovičova 10. symfonie e moll, Prokofjevova 7. symfonie cis moll a Symfonické fantazie Bohuslava Martinů. V druhé polovině 60. let charakterizované např. Pendereckého Dies irae, Jiříní či Lutoslawského 2. symfonií a Violoncellovým koncertem vznikla Šostakovičova 14. symfonie, Brittenovo Válečné rekviem či Stravinského Rekviem canticles. V 70. letech vedle provokativního Kilarova Krzesaneho, Beriova Koncertu pro dva klavíry a orchestr a Ligetiho témbrové skladby San Francisco Polyphony vznikly v dnes již všeobecně přijatém hudebním jazyku "klasiků moderny" 15. kvartet Šostakovičův, Tippettova 4. symfonie a Orffův scénický útvar De tempore fine comedia. Na začátku 80. let vedle minimalistického Koncertu pro cembalo a orchestr H. Góreckého. Boulezovy skladby Répons. experimentálního Globokarova Miserere pro 6 vypravěčů a orchestr byly vytvořeny neoklasicky laděné Francaixovy Exotické tance, Malipierovo Divertimento a brucknerovská 2. symfonie K. Pendereckého. O něco později vedle postmoderního Rihmova Monodramatu, minimalistického The Desert music S. Reicha či Stockhausenova netradičního scénického díla Samstag (z cyklu Licht) a Messiaenovy duchovní opery Sv. František z Assisi vznikla skvělá a poměrně tradiční Arbor musica pro smyčce A. Panufnika, syntetizující 7. symfonie H. W. Henzeho a 2. violoncellový koncert E. Křenka. Zcela přirozeně a svobodně se tedy vedle novátorské linie také rozvíjí bohatá a významná tvorba skladatelů všech generací, kteří se novodobým kompozičním systémům vyhýbají, protože jim nevyhovují nebo se jich zřekli (podobně jako Hům či Penderecki). Je zajímavé a zároveň jaksi logické, že k tomuto široce založenému a stylově neurčenému proudu se hlásí poměrně početná vrstva mladých skladatelů, kteří se programově zřikají „umění otců“, tzn. radiálního avantgardismu 50. a 60. let. Jejich tvorba je stylově značně polyfonní, protože neuznávají žádnou společnou poetiku. Celkový obraz zcela současné hudby je tedy značně složitější než kdy jindy, protože neplatí žádné normy, jak má hudební dílo dneška vypadat. Existují vedle sebe, jak jsme si ukázali, skladby tradičně citěné, skladby repetitivního charakteru minimální hudby, kompozice vyrůstající ze širokého polystylového záběru, ale i nová syntetizující díla "klasiků poválečné avantgardy".

Člověk dneška je obklopen takovou šíří hudby, jako dosud nikdy. Současný hudební svět je bohatě vnitřně propojen a zdá se, že směřuje k integritě, ke zcelení. Toto obrovské množství hudby, které máme k dispozici - evropský i neevropský folklór, jazz, rock, běžná taneční a zábavná hudba a k tomu ten nekonečný vesmír hudby vážné od gregoriánského chorálu, až po Lutoswského - je však zároveň velkou komplikací pro tvůrce i pro posluchače. Zpřítomnění celé historie hudby se všemi jejími druhy může vést k autorské nejistotě - "možnosti hudby přerůstají značně tvůrčí možnosti skladatele," skepticky tvrdí B. Schäffer. To platí samozřejmě i pro vnímatelské schopnosti posluchače, z čehož vyplývá další komplikace: nezvládnutelné množství nabízené hudby vede k neadekvátnímu a povrchnímu poslechu, při čemž není často zachován ani základní předpoklad porozumění - znalost systémů znaků (hudební abecedy) a společný způsob života. Netýká se to jen dnes tak častého koketování s mimoevropskými kulturami, ale i vlastní hudby evropské. Celá řada "hudebních jazyků", která na posluchače útočí, aniž by řádně znal jejich "abecedu, sémantiku i syntax", vytváří v posluchačské vrstvě strašnou nejistotu, která je ještě zesílena všeobecným hodnotovým chaosem naší doby. ("Soudobá hudba je dostupná každému, ale přístupná málokomu," poznamenává B. Schäffer.)

Proces porozumění je základním problémem moderní hudby. Podstata tohoto problému nespočívá jenom v množství různých "hudebních jazyků", ale také v jejich rychlé proměnlivosti, kdy nedochází k řádnému upevnění "jazykového kódu" v posluchačském vědomí. Dodnes není např. upevněn v širší posluchačské obci radikálně nový jazyk Schönbergův a Webernův, protože skladby těchto autorů jsou stále jen zvláštností koncertních programů. Tato linie pokračující v poválečném racionalistickém serialismu je i pro vzdělané koncertní publikum cizí, na rozdíl od přístupnější smyslově působivé linie debussyovské, bartókovské, janáčkovské až ligetiiovské či umírněné "střední" hudby honeggerovského či šostakovičovského typu, nalézající dnes tak plodnou transformaci v postmoderní hudbě. Proces porozumění má vždy fragmentární charakter, je jen několikastupňovým segmentem z plného významového kruhu uměleckého díla. A to i tehdy, jsme-li v procesu poslechu plně emocionálně i racionálně zapojeni. Nejsme prostě schopni přečíst všechna poselství v díle obsažená, s jejich jemnými strukturálními i interpretačními nuancemi. (Tato neúplnost porozumění má snad výhodu v tom, že dílo chceme znovu a znovu poznávat a tím poznávat stále více i sebe sama.) Mnohdy se sice zdá, že dílu plně rozumíme, ale takové "plné porozumění" je často jen druhem euforické extáze, kdy srážíme skeptické remocání rozumu do odpadkového koše podvědomí. "Rozumění hudbě představuje tok rozmanitých rozumění a nerozumění současně", říká Zofia Lissa. Platí-li toto vymezení pro hudbu jako celek, tím spíše to platí pro hudbu soudobou, kde podíl "nerozumění" je z výše uvedených důvodů podstatně vyšší.

Určitý stupeň rozumění je však nutným předpokladem umělecké komunikace, která ovšem není jednorázovým aktem, nýbrž složitým psychickým procesem. Sdělení jako výsledek komunikačního aktu může mít různou důležitost, různou hodnotu, což platí pro jakoukoliv mezilidskou komunikaci a tedy i komunikaci uměleckou, realizovanou prostřednictvím uměleckého díla. Smysl uměleckého díla se naplní až jeho estetickým prožitkem, který je složitým komplexem psychických procesů, v němž se může mísit racionální i smyslové uspokojení z tvarů, barev tónů a jejich kombinací s poněkud mystickými pocity dojetí, okouzlení a katarze, ale i strachu, úzkosti, hrůzy a extáze. Dílo může také pomoci harmonicky konstituovat lidskou bytost, vést k pochopení světa, v němž člověk žije a posílit ho pro tvrdý a nekonečný životní zápas. Hodnocení hudebního prožitku není proto nijak jednoduché, protože jednou se jeví jako hodnotná taková hudba, v níž se člověk bezprostředně nachází, rezonuje s ní, splývá a podruhé může být hodnotnou skladba útočící na jeho duševní pohodlí novými neznámými tvary a významy, které ho nutí k řešení dosud skrytých problémů vnějšího i vnitřního světa - na jedné straně tedy uklidnění a zlíbeznění lidského života, na straně druhé duševní zjitření, provokativní výzva.

A v tom spočívá důležitý předpoklad pochopení moderního umění jako celku - nechápat umělecké dílo jako pouhou koncentrovanou znakovou estetizaci světa. M. Kagel zvláště radikálně a s výsměšnou ironií odmítl umění jako "krásné zdání". Absolutizace kagelovské linie by však zase vůbec nepřipouštělo umělecké dílo jako zlíbeznění lidského života. Umělecké dílo nemusí, ale může být krásné. Takové obecné poukazy jsou však většinou málo platné při konkrétních setkáních s moderní uměleckou tvorbou. Při sledování seriálních skladeb musíme být seznámeni s pravidly a měli bychom partituru i vidět a nejen slyšet. Zapojení racionální vrstvy člověka se jeví důležitější než zapojení vrstvy smyslové a citové. Ani u aleatorních děl nemusí být vypnuty racionální zřetele, protože posluchač může ocenit, co dovede interpret z aproximativního notového textu vytvořit, ale svobodně prožívání a aktivní zúčastňování se hudebního procesu je přece jen důležitější. Sonoristická "zvuková kompozice" vyžaduje senzualistický přístup, smysl pro znění a jeho valéry, splývání s hudebním proudem, třebaže nemusí být zcela vypnuto sekundární racionální pozorování hudebního procesu. Postmodernistické skladby využívající sémantických sedimentů lpících na citacích a aluziích vyžadují nejen značný stupeň hudebně historického vzdělání, ale i takřka odborný přístup v posouzení úrovně výstavby hudebních ploch. Reichovy minimalistické skladby očekávají od posluchače zase vyhraněný smysl pro rytmické kvality díla a vícevrstevné fázové posuny; dalo by se říci, že vyžadují racionálně-senzualistický vztah k dílu. Vnímatele minimalismu Youngova typu musí mít pochopení pro elementární kvality znějících tónů i pochopení pro to, co je za tóny; poslouchat Younga či Rileyho jako Hindemitha je absurdním nedorozuměním. Každý typ hudby je nutno

poslouchat „jinými ušima“, s jiným nastavením své bytosti. V žádném případě neexistuje nějaké absolutní měřítko, které lze přikládat na všechny skladby jako společnou míru hodnot. I v současném estetickém pluralismu se mohou však jevit jako silně problematické některé projekty konceptuální či intuitivní hudby, kdy pouhé slovní pokyny jsou již "partiturou" pro realizaci. Je třeba říci, že i poučený posluchač má značné potíže s uměleckým prožitkem, pokud není „vtažen“ sám do procesu tvorby a chce být především (třeba aktivním) vnímatelem.

Nejistota hodnotových měřítek v této nebývalé pluralitě systémů, postojů a názorů je velkou překážkou pro širší přijetí soudobé hudby jako celku. V žádném případě není největší překážkou její tak často proklamovaná složitost. Naopak, mnohé skladby jsou strukturálně poměrně jednoduché - např. převážná část skladeb minimalismu, skladby Crumbovy a vlastně i velká část tvorby Ligetiho, jehož vizuálně složité partitury jsou sluchově poměrně lehce přijatelné. Složitost a jednoduchost je přibližně ve stejném poměru jak v hudbě tradiční - Schnittke je např. v 5. symfonii dost složitý a jeho vrstevník A. Pärt v Miserere strukturálně přímo průzračný (Brahms a Hindemith jsou např. mnohem složitější). Z uvedených příkladů vyplývá, že pro hodnoty a "soudobost" hudby není určující pouhá "novost materiálu", který ostatně podléhá rychlému opotřebení, ale důležitější je celkový způsob vyjádření, vyplývající z duchovní konstelace doby a duchovní síly, představitivosti a neopakovatelné osobitosti jednotlivých autorů.

Dnes můžeme těžko definitivně určovat hodnoty současné tvorby, protože hodnota není dílu dána v okamžiku zrodu, ale konstituuje se až jeho živým uplatněním v lidské společnosti. Lidstvo si vždy nakonec vybralo a přijalo takovou hudbu, která byla výrazem jeho života a tímto přijetím a osvojením ji fakticky zhodnotilo. Rozsah nově vznikající tvorby je velmi široký a situace v estetice tvorby a vnímání značně složitá, a proto dost dobře nelze některý z tvůrčích principů jednoznačně preferovat. Dělat prognózy o dalším vývoji hudby by bylo nezodpovědné. Není jiné řešení, než všechny umělecké snahy nechat krystalizovat v čase a přistupovat k nim bez předsudků a iluzí.

CITÁTY POUŽITÉ V TEXTU

- Str. 6: H. Bahr; Expresionismus, Mnichov 1916, str. 122-125, citováno z knihy Mario de Micheli: Umělecké avantgardy dvacátého století, Pha 1964, str. 62-63
- Str. 13: Z dopisu Russolova Pratellovi, citováno z knihy Vl. Lébla: Elektronická hudba, Pha 1966, str. 15
- Str. 15: Vl. Štěpánek: Francouzská moderní hudba, Pha 1967, str.24
- Str. 19: Schönbergova studie z roku 1950, citováno ze sborníku Skladatelé o hudební poetice, Pha 1960, str. 78
- Str. 28: Ze studie D. Schnebela Mahlerovo pozdní dílo jako Nová hudba, Hudební rozhledy 1971, str. 133 (číslo 3)
- Str. 88: Vl. Lébl: Elektronická hudba, Pha 1966, str. 6
- Str. 98: K. Stockhausen: Texte zu eigenen Werken, Band 2, Köln 1964, podrobněji k dílu na str. 69-70 - vlastní překlad z němčiny
- Str. 98: Tamtéž, str. 73, podrobněji k celému dílu str. 73-100
- Str. 105: Tento i následující citát pochází z předmluv autorových ke skladbám - přeloženo z němčiny
- Str. 118: Z předmluvy knihy V. Bělohradského: Přirozený svět jako politický problém, Pha 1991, str. 9
- Str. 122: C. Kohoutek: Hudební kompozice, Pha 1989, str. 422
- Str. 129: Tamtéž, str. 429
- Str. 129: U. Dibelius: Moderne Musik II, Mnichov 1988, str. 177-78
- Str. 134: Tamtéž, str. 89 - vlastní překlad
- Str. 139: M. Kurtz: Stockhausen, Kassel 1988, str. 237-8 - vlastní překlad
- Str. 150: U. Dibelius: Moderne Musik II, str. 111
- Str. 152: Z rozhovoru s autorem, přetištěno v Opus musicum 1991, 4, s. 100
- Str. 153: Z rozhovoru s autorem, Hudební rozhledy 1992, 5, str. 218
- Str. 155: Sowjetische Musik in Licht Perestroika, Laaber 1990, s.275-9
- Str. 155: Tamtéž, str. 397 - vlastní překlad z němčiny
- Str. 156: U. Dibelius: Moderne Musik II, str. 226 - vlastní překlad
- Str. 177: Z. Lissa: Nové studie z hudební estetiky, stať O tzv. rozumění hudbě, Pha 1982, str. 132

■ VÝBĚR BĚŽNĚ DOSTUPNÉ ČESKÉ LITERATURY O HUDBĚ 20. STOLETÍ

- H. H. Stuckenschmidt: Arnold Schönberg, Pha 1971
M. S. Druskin: Igor Stravinskij, Pha 1981
W. Zillig: Variace na novou hudbu, Pha 1971
F. Herzfeld: Musica nova, Pha 1966
J. J. Bajer: Sovětská hudební kultura 1. 2, Pha 1977
V. Štěpánek: Francouzská moderní hudba, Pha-Blava 1967
J. Bek: Světová hudba XX. století, Pha-Blava 1968
Z. Pálová-Vrbová: Béla Bartók, Pha 1963
V. Kučera: Talent, umělecké mistrovství, světový názor, Pha 1963
V. Kučera: Nové proudy v sovětské hudbě, Pha 1967
M. Jůzl: Dmitrij Šostakovič, Pha 1968
J. Vajda: Sergej Prokofjev, Blava 1964
S. S. Prokofjev: Cesta k hudbě socialistického života, Pha 1961
P. Faltin: Igor Stravinskij, Blava 1965
I. Stravinskij: Rozhovory s R. Craftem, Pha 1967
M. S. Druskin: O západoevropskej hudbe 20. storočia, Blava 1976
J. Vysloužil: Hudebníci 20. storočia, Blava 1964
C. Kohoutek: Novodobé skladebné smery v hudbě, Pha 1965
C. Kohoutek: Hudební kompozice, Pha 1989
Nové cesty hudby I, II, 1964, 1970
V. Lébl: Elektronická hudba, Pha 1966
P. Schäffer: Konkrétní hudba, Pha 1971
L. Dorůžka: Panoráma populární hudby, Pha 1981
L. Dorůžka: Panoráma jazzu, Pha 1990
P. Dorůžka: Hudba na pomezí, Pha 1991

■ K CIZOJAZYČNÉ LITERATUŘE

Literatura o hudbě 20. století je velmi bohatá a nelze ji na tomto místě ani v přehledu uvést (doporučuji poměrně obsáhlý výběr v Kohoutkové Hudební kompozici). Chci upozornit jen na důležité knihy, jejichž vliv se promítl do předloženého textu.

H. H. Stuckenschmidt: Neue Musik. Suhrkamp Verlag, Berlin, 1951

B. Schäffer: Nowa muzyka, Kraków, 1961

B. Schäffer: Mały informator muzyki XX. wieku, Kraków, 1984

U. Dibelius: Moderne Musik I, 1945-65, Mnichov 1966

U. Dibelius: Moderne Musik II 1965-85, Mnichov 1988

B. Schäffer: Kompozytorzy XX. wieku I, II, Kraków, 1990

H. Danuser: Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber-Verlag, 1984

H. Vogt: Neue Musik seit 1945 (Stuttgart, 1972, 2. vydání 1975)

Z dalších knih jsou to kolektivní práce Sowjetische Musik im Licht der Perestroika, Dzieje muzyki polskiej a řada publikací o jednotlivých národních kulturách, které jsem získal prostřednictvím Hudebních informačních středisek jednotlivých evropských zemí. Významnou pomocí pro pochopení snah a cílů druhé avantgardy (po 2. svět. válce) je legendární řada sborníků Darmstädter Beiträge a Stockhausenova kniha Texte zu eigenen Werken, Band II, Köln, 1964. Časopisecké studie není snad nutno v našem kontextu uvádět.

■ PŘÍKLADY

- C. Debussy: Iberia - 2. část Vůně noci (partitura)
G. Mahler: 9. symfonie - 4. věta (partitura)
A. Schönberg: Pierrot lunaire
(9. část, Gebet an Pierrot, začátek)
Ten, který přežil Varšavu (takty 15. - 17.)
(Ctirad Kohoutek: Hudební kompozice,
Pha 1989, str. 333 a 350)
- A. Berg: Houslový koncert (I. věta, hlavní téma - řada)
(B. Schäffer: Klasicy dodekafonii II, Kraków 1964,
str. 85)
- A. Webern: Smyčcový kvartet op. 28
(B. Schäffer: Klasicy dodekafonii, str. 107)
- I. Stravinskij: Petruška (III. obraz)
(C. Kohoutek: Hud. kompozice, str. 327)
Symfonie o 3 větách - III. část (partitura)
- D. Milhaud: Smyčcový kvartet čís. 14 a 15 (takty 1 - 4)
(C. Kohoutek: Hud. kompozice, str. 326)
- A. Honegger: Symfonie č. 3 (3. věta, hlavní téma) (partitura)
- B. Bartók: Hudba pro strunné nástroje, celestu a bicí
(začátek I. části - fuga)
(partitura)
- P. Hindemith: Ludus tonalis - Fuga in G
- S. Prokofjev: 7. sonáta pro klavír - 3. věta
- D. Šostakovič: 10. symfonie - 1. věta
(partitura)
- P. Boulez: Struktury, začáteční fragment
(C. Kohoutek: Hud. kompozice, str. 370)
- P. Boulez: Kladivo bez mistra - fragment II. části
(B. Schäffer, Klasicy..., str. 205)
- K. Stockhausen: Elektronické studie II - fragment
(K. Stockhausen: Texte zu eigenen Werken,
Köln 1964, str. 42)
- K. Stockhausen: Kontakty - fragment
(Nové cesty hudby, Pha 1970, str. 257)
- E. Varése: Elektronická báseň
(V. Lébl: Elektronická hudba, Pha 1966, str. 20)
- K. Stockhausen: Cyklus pro hráče na bicí nástroje - fragment
(B. Schäffer, Klasicy..., str. 285)

- J. Cage:** Sólo pro hlas
(U. Dibelius: Moderne Musik I, Mnichov 1966, str. 210)
- W. Lutoslawski:** Smyčcový kvartet
(H. Vogt: Neue Musik seit 1945, Stuttgart 1972, str. 335, 336)
- K. Penderecki:** Anaklasis - fragment
(U. Dibelius, Moderne Musik I, str. 231)
- G. Ligeti:** Zjevení a Atmosféry
(B. Schäffer, str. Klasicy..., str. 309)
- O. Halffter:** Lincas y puntos.
(B. Schäffer: Maly informator muzyky XX. wieku, Kraków 1987, str. 149, 181)
- P. Mefano:** Lignos
- G. Ligeti:** Aventures
(B. Schäffer: Maly informator muzyky XX. wieku, str. 236)
- M. Kagel:** Staats-theater
(U. Dibelius, Moderne Musik II, Mnichov 1988)
- Grafická hudba:** Brown, Wolff, Bussotti, Logothetis
(B. Schäffer: Maly informator muzyky XX. wieku, str. 83, 84)
- L. Berio:** Sinfonia
(V. Dibelius, Moderne Musik II., str. 141)
- A. Schnittke:** 5. symfonie (Sowjetische Musik, Laaber-Verlag 1990, str. 133)
- S. Reich:** Violin Phase
(P. Dorůžka: Hudba na pomezí 1991, str. 160)
- T. Riley:** In C
(P. Dorůžka: Hudba na pomezí, str. 158)
- I. Martha:** Lesson 24 - Christmas Day I (1981, takty 1 - 56)
(Ctirad Kohoutek: Hudební kompozice, Pha 1989, str. 428)
- H. Górecki:** Koncert pro cembalo a smyčcový orchestr - fragmenty
(Ctirad Kohoutek: Hudební kompozice, str. 430)
- K. Stockhausen:** Stimmung a Inori
(M. Kurtz: Stockhausen, Kassel 1988, str. 210 a 260)
- I. Xenakis:** Polytope
(V. Dibelius: Moderne Musik II., str. 49)
- K. Stockhausen:** Donnerstag
(M. Kurtz: Stockhausen, Kassel 1988, str. 276)
- P. Boulez:** Cumming ist der Dichter
(V. Dibelius: Moderne Musik II., str. 200)

DOPORUČENÝ PROGRAM POSLECHU

1. Mahler: 9. symfonie - 4. věta
2. Debussy: Iberia z Obrazů
3. Schönberg: Pierrot lunaire
4. Schönberg: Houslový či Klavírní koncert
5. Schönberg: Ten, který přežil Varšavu
6. Stravinskij: Svěcení jara nebo Petruška
7. Stravinskij: Žalmová symfonie nebo Symfonie o 3 větách
8. Stravinskij: Requiem canticles
9. Berg: Houslový koncert
10. Webern: Koncert pro 9 nástrojů
11. Satie: Paráda
12. Milhaud: Hudba pro Prahu nebo symfonie č. 10
13. Honegger: Symfonie č. 3 Liturgická
14. Poulenc: Koncert pro cembalo a orchestr
15. Hindemith: Koncertní hudba pro klavír, harfy a žestě
16. Bartók: Hudba pro strunné nástroje, celestu a bicí
17. Prokofjev: 7. sonáta pro klavír
18. Šostakovič: 10. symfonie
19. Messiaen: Chronochromie nebo Turangalila, případně Exotičtí ptáci
20. Respighi: Římské slavnosti
21. Britten: Válečné requiem
22. Gershwin: Rhapsody in blue
23. Varése: Poeme electronique a Ionizace
24. Ives: 4. symfonie
25. Henze: 6. či 7. symfonie
26. Boulez: Klavíro bez mistra
27. Stockhausen: Kontakty
28. Stockhausen: Cyklus pro hráče na bicí nástroje
29. Henry: Závoj Orfeův nebo Symfonie osamělého člověka
30. Cage: Koncert pro klavír a orchestr
31. Ligeti: Atmosféry
32. Ligeti: Rekviem
33. Berio: Sinfonia nebo Coro
34. Penderecki: Lukášovy pašije
35. Lutoslawski: 3. symfonie
36. Crumb: Star-Child či Dávné hlasy dětí
37. Schnittke: 5. symfonie
38. Reich: Music for 18 musicians
39. Pärt: Tabula rasa či Miserere
40. Rihm: 3. symfonie či 7. kvartet

Většina uvedených skladeb cca prvních 25 je běžně dostupná na LP či CD firmy Supraphon, dokonce v různých interpretacích, proto neuvádím identifikační čísla jednotlivých nahrávek. Ostatní skladby je možno získat na objednávku ze zahraničí v každé lepší prodejně gramofonových desek podle katalogu DGG, EMI, MCS, Polskie Nagrania aj. Zvlášť pozoruhodná edice soudobé skladby vychází v DGG pod názvem 20 th Century Classics a v ECM New Series.

Hudba ve své podstatě je neschopna cokoliv vyjádřit: pocit, obsah, psychický stav, přírodní jev apod. ... Komponovat pro mne znamená uvést do jistého pořádku určité množství tónů podle jejich intervalových znaků.

Zdá se mi, že existují dvě kategorie skladatelů. Ti, kteří měli odvahu přinést nové kameny ke stavbě, a ti, kteří je otesali, umístili a vybudovali z nich stodoly nebo katedrály.

Hudba by měla změnit svůj charakter, měla by se stát přímou, prostou, velkolepou: lid kašle na techniku a mudrování. Pokusil jsem se o to v Janě na hranici. Snažil jsem se být přístupný člověku z ulice a zároveň zajímavý pro hudebního znalce.

A. Honegger

Nutné je především probudit novou sílu citu, která novou hudbu může přivést k životu.

L. Nono

Nezradil jsem avantgardu, naopak, avantgarda zradila hudbu, a proto se naše cesty rozešly.

K. Penderecki

I. Vývoj hudby do poloviny 20. století

Společenská a umělecká situace. Hlavní společenské a historické události, exploze vědeckých poznatků, komunikační síť, základní filosofické tendence, odraz v umění. Str. 5 - 6

Základní stylové tendence. Simultánnost uměleckých proudů a pokus o redukci na pět hlavních tendencí - expresionistickou, neofolklórní, civilizační, konstruktivní a novoklasickou. Str. 6 - 23

Charakter hudební mluvy a hudebního života. Neobyčejná diferenciace hudebního výrazu - melodika, souzvukové principy, rytmická stránka, dynamika a barva, nástrojové obsazení, formová oblast, nový charakter hudebního života. Str. 23 - 26

Období přelomu - kořeny "moderní hudby". Nové prvky u Debussyho, Strausse, Skrjabinina a Mahlera. Str. 26 - 28

Klíčové osobnosti a tvůrčí skupiny. Tvůrčí principy a přínos tvůrčích skupin a jednotlivých skladatelů - 2. vídeňská škola - Schönberg a jeho žáci Berg, Webern - osobnost Igora Stravinského jako Schönbergova protipólu - Eric Satie a Pařížská šestka - vítězství kompoziční techniky u Hindemitha a zvukové novátorství Bély Bartóka. Str. 28 - 57

Další tvůrčí osobnosti a národní celky. Východoevropská hudba - vitalita, bezprostřednost, folklórní prvky; sovětská, polská, rumunská, bulharská aj. hudba se zdůrazněním podílu velkých osobností jako jsou Prokofjev, Šostakovič, Szymanowski aj. Západoevropská hudba - staleté tradice, strukturální propracovanost a kompoziční technika; německá hudba (Křenek, Weill, Orff aj.), francouzská hudba (Roussel, Messiaen aj.), italská, španělská, anglická (důraz na Brittena), belgická, holandská, švédská a vůbec severská hudba. Str. 57 - 69

Mimoevropská hudba - spojení evropských tradic s dalšími podněty, americká hudba (Varése, Gershwin, Ives, Carter aj.), latinsko-americká a jihoamerická hudba. Str. 69 - 71

Situace hudby ve 30. a 40. letech. Str. 71

Zpětný pohled - pokus o kritický komentář. Estetická kritéria a ideologizace v umění, pohyblivost umělecké hodnoty, proměny hudebního jazyka. Str. 72 - 74

II. Hudba po druhé světové válce

Společenská a umělecká situace. Složitost poválečné situace, dvě filosofické linie, navázání na předválečný vývoj, nástup nové generace, dvě rovnocenné linie - umírněná a radikální. Str. 75 - 78

Hlavní stylové proudy radikální avantgardy. Nové výtvarné proudy, novátorské hudební proudy - racionální proud dodekafonický a seriální, technicky založená hudba elektroakustická, systémově uvolněná hudba aleatorní a témbrová a multimediální formy (teatralizace hudby, happening, grafická hudba), nové notační záznamy. Str. 78 - 117

Období syntéz, fúzí, návratů a dílčích inovací hudebního jazyka. Zkoumání nových možností v syntéze tradice a novátorství - postmoderní situace ve výtvarném umění a hudbě, polystylová hudba (Schmittke, Berio, Crumb, Rihm, Penderecki aj.), minimální hudba (Reich, Riley, Glass a evropská verze), meditativní a intuitivní hudba, nová vlna elektronické a computerové hudby, syntéza NH, hudba jazzové i rockové oblasti ve spojení s moderní vážnou hudbou. Str. 117 - 145

Hlavní skladatelské osobnosti. Stockhausen, Boulez, Nono, Cage jako představitelé první vlny avantgardy, syntetičtější založení skladatelé 70. a 80. let - Ligeti, Berio, Crumb, Schnittke, Lutoslawski, Penderecki. Str. 145 - 158

Poválečný vývoj v jednotlivých zemích. Situace v hudební tvorbě západních zemí - Německo, Rakousko, Švýcarsko, Holandsko a Belgie, Dánsko, Norsko, Švédsko, Island, Finsko, Francie, Itálie, Španělsko, Anglie, Amerika, Řecko, Izrael, Japonsko. Zvláštnost problematiky východních zemí - Polsko, SSSR, Jugoslávie, Bulharsko, Rumunsko, Maďarsko a Československo. Str. 158 - 175

Závěrečný komentář. Dvě linie poválečné hudby, přílišná šíře hudby, problém porozumění a hodnoty, nutnost různého přístupu k hodnocení současné hudby. Str. 176 - 179

**NÁSTIN VÝVOJE EVROPSKÉ HUDBY
20. STOLETÍ**

Autor: Miloš Navrátil

Obálka: Jiří Neuwirt

Technický redaktor: Viktor Valeček

Vydal: MONTANEX, spol. s r. o. - vydavatelství
P. O. BOX 340, Výstavní 10, 730 40 Ostrava 1

Tisk: fa I. Jandová - tiskárna Bruntál

© MONTANEX, spol. s r. o.

ISBN: 80-85300-26-5

