

UNIVERZITA PALACÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra muzikologie

Recepce Nové hudby v české muzikologii mezi lety 1955-1977

Reception of New Music in Czech Musicology between Years

1955-1977

diplomová práce

Bc. Pavel Granzer

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph.D.

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně na základě uvedené literatury a pramenů. Souhlasím, aby tato práce byla zpřístupněna ke studijním účelům na Univerzitě Palackého v Olomouci.

V Olomouci dne 10.12.2015

.....

Děkuji Doc. PhDr. Lence Křupkové, PhD. za odborné vedení diplomové práce a cenné připomínky, které korigovaly mé snažení. Děkuji své manželce Evě a synu Jindřichovi za jejich podporu a trpělivost.

Obsah

ÚVOD	5
STAV BĀDÁNĪ	7
1. NOVĀ HUDBA	10
2. TYPY NOVĚ HUDBY	14
2.1. Hudba technickā, elektronickā a konkrĕtnĭ	14
2.2. Aleatornĭ hudba	18
2.3. Dodekafonie	20
2.4. Serialismus, Multiserialismus, Punktualismus	21
2.5. Tĕmbrovā hudba	22
3. PROBLEMATIKA NOVĀTORSTVĪ A SOUDOBOSTI	24
4. RECEPCE NOVĚ HUDBY	35
4.1. Dodekafonismus a seriālnĭ technika	35
4.2. Elektronickā a konkrĕtnĭ hudba	43
4.3. Aleatornĭ a tĕmbrovā hudba	61
5. SYNTĚZA NOVĚ HUDBY	72
ZĀVĚR	84
RESUMĚ	87
SUMMARY	88
ZUSAMMENFASSUNG	89
ANOTACE	
SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	

ÚVOD

Diplomová práce *Recepce Nové hudby v české muzikologii mezi lety 1955–1977* se snaží zmapovat situaci tohoto fenoménu v období, kdy bylo tehdejší Československo sevřeno totalitním režimem. Tento fakt sehrál důležitou roli ve vnímání hudebních tendencí, které v druhé polovině dvacátého století zažívaly v některých evropských hudebních centrech svůj vzestup. Lze tak předpokládat, že politické okolnosti měly významný vliv jak na kvalitu, tak i na kvantitu domácí produkce v této oblasti. Zároveň však tyto okolnosti také určovaly možnosti teoretického zkoumání Nové hudby u nás. Z předchozích tvrzení lze za legitimní považovat názor, jenž se v diplomové práci několikrát objevuje, a to že česká Nová hudba měla oproti světu minimálně desetileté zpoždění, které se jí bohužel již nepodařilo smazat. Je ovšem také přirozené, že na ploše zkoumaných dvaceti let lze ze strany oficiální hudební kritiky pozorovat pozvolné uvolňování zprvu nepřátelského vztahu vůči Nové hudbě, který byl určován především normami estetiky socialistického realismu. Zejména v politicky uvolněných šedesátých letech je cítit entuziasmus některých tvůrců nadchnutých pro kouzlo nového, který se však v sedmdesátých letech vytrácí s tím, jak celá tato oblast přichází do svého syntetického období.

V úvodních kapitolách této diplomové práce *Nová hudba a Typy Nové hudby* je popsán samotný jev daného fenoménu, jeho historie, charakteristické znaky a teoretický základ. Vychází se zde z tradičního dělení na hudbu: dodekafonickou, seriální, elektronickou, konkrétní, aleatorickou a témbrovou.

Zde se také již projevuje jeden z hlavních metodologických problémů. Jelikož Nová hudba není stylem jednolítým, ale naopak se ve své komplexnosti větví se do výše zmíněných podob, je nutné sledovat muzikologickou reflexi jednotlivých větví zvlášť, což může být problematické zejména tehdy, když se jednotlivé proudy vzájemně prolínají. Jako nejvhodnější se jeví řazení chronologické. V kapitole *Recepce Nové hudby* je nejprve prezentována situace

poloviny padesátých let, v nichž byl daný jev v Československu reflektován jen sporadicky, ačkoli v zahraničí již nabýval pevných obrysů. S postupným uvolňováním politických vztahů na světové scéně v šedesátých letech byly vytvořeny také u nás podmínky pro otevřenější reflexi Nové hudby. Toto období je popsáno v podkapitolách *Dodekafonismus a seriální technika*, *Elektronická hudba*, *Aleatorní a témbrová hudba*. Tyto tři větve existovaly souběžně a jsou tedy pojímány z hlediska využívání rozličných kompozičních technik. V případě hudby navazující na schönbergovsko-webernovskou tradici se nejedná o anachronismus, jelikož technika řad byla jakýmsi prvotním impulsem Nové hudby. Následující proudy elektronický, témbrový a aleatorní lze potom považovat za stěžejní oblasti zkoumaného jevu, lišící se zejména ve volbě hudebního materiálu.

V sedmdesátých letech se projevuje jasná tendence ke spojování všeho, co bylo do té doby v jednotlivých stylech Nové hudby rozvinuto, a také česká muzikologie tento proces reflektuje, což je popsáno v podkapitole *Syntéza Nové hudby*.

Metodologicky lze tuto diplomovou práci rozdělit na část historickou, v níž popisuji jednotlivé oblasti Nové hudby a doplňuji je o názory osobností s tímto jevem spjatými a část systematickou, v níž se soustředím na studium dobových pramenů především článků příslušných hudebních periodik. V této části se zaměřuji na komparaci názorů představitelů tehdejší české hudební vědy.

STAV BĀDÁNĪ

Obecně lze říci, že oblast Nové hudby je dostatečně zpracována. Za výchozí prameny lze tudíž považovat jednotlivá hesla v příslušných encyklopedických slovnících: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Slovník české hudební kultury*. Jako další prameny pak poslouží i některé dobové monografie např. práce Vladimíra Lébela *Elektronická hudba*,¹ nebo příspěvky ve sborníku *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých směrech a vědeckých názorech na hudbu*,² Ctirada Kohoutka *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*,³ Jaromíra Podešvy *Současná hudba na Západě*.⁴ Ze zahraniční literatury je důležité zmínit dobové monografie samotných tvůrců nových směrů jako je například publikace Pierre Schaeffera *Konkrétní hudba*⁵ a Johna Cage *Silence. Přednášky a texty*⁶, dále pak publikaci *Musica Nova* Friedricha Herzfelda.⁷ K výše zmíněným pramenům je potřeba podotknout, že v období mezi lety 1955-1977 panovala v české muzikologii určitá nevyváženost mezi popularitou daného jevu na západě a kvantitou domácí literatury, která by dokázala na odborné úrovni Novou hudbu reflektovat. Z novější literatury, která se věnuje danému fenoménu lze uvést monografie: Jan Rybář *Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století*,⁸ Lenka Dohnalová *Estetické modely evropské elektroakustické hudby a elektroakustická hudba v ČR*,⁹ vysokoškolské kvalifikační práce: Markéta Lajnerová *Počátky Nové hudby*

¹ Lébel, Vladimír: *Elektronická hudba*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.

² Lébel, Vladimír: *O současném stavu nových skladebných směrů u nás*. In: *Nové cesty hudby: sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu*. Praha, SHV, 1964. s. 11-35.

³ Kohoutek, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

⁴ Podešva, Jaromír: *Současná hudba na Západě*. Praha, 1963.

⁵ Schaeffer, Pierre. *Konkrétní hudba*. Praha: Supraphon, 1972.

⁶ Cage, John. *Silence. Přednášky a texty*. Přeložil Šťastná Jaroslav, Tejkal Radoslav, Kratochvíl Matěj. Praha: Tranzit, 2010.

⁷ Herzfeld, Friedrich: *Musica Nova*. Praha: Mladá fronta, 1966.

⁸ Rybář, Jan: *Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu padesátých a šedesátých let 20. Století*. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2011.

⁹ Dohnalová, Lenka: *Estetické modely evropské elektroakustické hudby a elektroakustická hudba v ČR*. Praha: Univerzita Karlova, 2001.

v Čechách. *Musica viva Pragensia a její kmenový autoři*,¹⁰ Eva Balcárková *Petr Kotík ve víru hudební avantgardy šedesátých let*.¹¹ Oblasti Nové hudby se také dotýkají publikace Miloše Navrátila *Nástin vývoje evropské hudby 20. Století*,¹² Petra Kofroně *Tón ne!: čítanka pro ty, kdo pochybují o smyslu Nové hudby*,¹³ Miloše Schnierera *Hudba 20. století*.¹⁴

Přesto však lze za nejspolehlivější zdroje k tématu této diplomové práce označit především dobové názory jednotlivých představitelů naší muzikologie, které byly zpravidla prezentovány na stránkách významných hudebních periodik. Byly to zvláště články v *Hudebních rozhledech*, *Opus Musicum*, *Hudební vědě a Literárních novinách*, které poskytovaly často velmi různorodou názorovou směsici, ovlivněnou zaprvé dobou ve které vycházely, za druhé často radikálními postoji některých hudebních vědců. Zejména jednotlivé články v *Hudebních rozhledech* se ukázaly být nedocenitelným zdrojem informací o přijetí Nové hudby naší odbornou veřejností na ploše zkoumaných dvaceti let.

Zástupce české muzikologie věnující se dané oblasti a pravidelně přispívající do výše zmíněných periodik lze rozdělit do tří skupin. První skupinu tvoří osobnosti, které se problematice věnovaly soustavně a zároveň přistupovaly k danému fenoménu veskrze pozitivně. Sem lze zařadit: Vladimíra Léba, Václava Kučeru, Aloise Hábu, Eduarda Herzoga, Milana Kunu. Druhou skupinu, která představovala názorový protipól té předchozí, tvoří: Ivan Jirko, Václav Felix, Jaroslav Jiránek, Antonín Sychra. Třetí skupinu představují hudební vědci či publicisté, kteří se zkoumaného jevu dotkli jen výjimečně: Milan Novotný, Miroslav Černý, Pavel Eckstein, Miloš Sokola. Pro dokreslení objektivního obrazu recepce Nové hudby u nás jsou do textu v malé míře zahrnuti i názory

¹⁰ Lajnerová, Markéta: *Počátky Nové hudby v Čechách*. 2000. Diplomová práce. Karlova univerzita v Praze. Filozofický fakulta.

¹¹ Balcárková, Eva. *Petr Kotík ve víru hudební avantgardy šedesátých let*. 2015. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta.

¹² Navrátil, Miloš: *Nástin vývoje evropské hudby 20. Století*. Ostrava: Montanex, 1993.

¹³ Kofroň, Petr: *Tón ne!: čítanka pro ty, kdo pochybují o smyslu Nové hudby*. Brno: Host, 1998.

¹⁴ Schnierer, Miloš: *Hudba 20. Století*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2011.

některých českých skladatelů například: Jana Klusáka, Ilji Hurníka, Ctirada Kohoutka.¹⁵

¹⁵ Profily jednotlivých osobností jsou uváděny dále v textu.

1. NOVÁ HUDBA

Termínem Nová hudba je označován soubor specifických hudebních postupů a jevů, které se začaly objevovat v druhé polovině dvacátého století. Významné hudební encyklopedie uvádí tyto definice Nové hudby:

Slovník české hudební kultury: „...*nová hudba, výraz označující hudební produkci, která je určitým způsobem chápána jako nová, tedy např. jako nový repertoár, jako nová kompozičně stylová kvalita, nové umělecké sdělení apod.*“¹⁶

Malá encyklopedie hudby: „*Musica nova – stylově a technicky jiná, vývojově novější hudba v evropských dějinách, označení používané již nejméně 600 let. Od 50. Let našeho stol. název postwebernovské hudby.*“¹⁷

The New Grove Dictionary of Music and Musicians: „*New music – American publishing and recording venture, founded in California by Henry Cowell.*“^{18,19}

Pojem novosti není v dějinách hudby nikterak neobvyklým, například termín *Ars nova* již ve středověku označoval jistý rozchod s předchozí hudební praxí a nastolování nového, leckdy i módního trendu, jemuž je ale vlastní snaha o novou kvalitu. Zpravidla nastupuje v momentu, kdy je předchozí, zažitá praxe pochopena jako projev něčeho starého, překonaného. Z tohoto vyplývá, že pro „nové“ je charakteristické směřování k inovaci, originalitě, původnosti (mnohdy za každou cenu), ovšem i takovéto směřování se logicky v určitém momentu vypotřebuje a kdysi nové je poté nutně považováno za staré. Tento koloběh

¹⁶ Nová hudba. In: Fukač, Jiří a Volek, Jaroslav (red.) *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. s. 628-629.

¹⁷ Nová hudba. In: Smolka Jaroslav. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983. S. 437.

¹⁸ Good, Emily, Nicholls, David. New music. In: Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1945. s. 808.

¹⁹ Nová hudba – americké nakladatelství a nahrávací společnost, založena v Kalifornii Henry Cowellem.

střídání má nezřídka za následek odmítavý až radikální antagonismus mezi konzervativními a progresivními kruhy, z nichž každý samozřejmě brání to své.²⁰

Pod souhrnný pojem Nová hudba (Musica nova, Neue Musik, La nouvelle musique expérimentale atd.) se dnes běžně řadí několik různých hudebních proudů, které se víceméně souběžně rozvíjely v druhé polovině dvacátého století. Jednalo se o proudy, jejichž charakteristickým rysem byla jasná snaha o odlišení se od hudební řeči předchozích epoch, zejména klasicko-romantického pojetí devatenáctého století. K tomuto cíli se dané styly dostávaly často pomocí experimentů s novými zvukovými možnostmi, které poskytovala živě se rozvíjející technika na jedné straně (elektroakustická hudba, konkrétní hudba, music for tape), na druhé straně některé směry vycházely z principů dvanáctitónové techniky schönbergovsko-webernovského typu (serialismus, punktualismus) dvacátých let dvacátého století. Dále sem lze zařadit zcela novátorské postupy, které syntetizují vše předchozí, nebo naopak jdou úplně odlišnou cestou (témbrová hudba, aleatorika).

Pro situaci po druhé světové válce je příznačné stále intenzivnější směřování k požadavku tvorby šokujícího a doposud neslyšeného (alespoň tedy v západní Evropě a Spojených státech). Tato premisa ovšem nepůsobí nikterak sjednocujícím způsobem, naopak drolí jednotlivé stylové výboje do nejrůznějších solitérních jevů. Z hlediska společenské srozumitelnosti je pak patrné, že se v určitých fázích skladatelé jako například Hans Werner Henze přiklání více k takzvané nové komunikativnosti (snaží se díla značně experimentálního charakteru zpřístupnit recipientovi). Mikuláš Bek tvrdí, že Henzeho hudba nese: „...nevědomé či polovědomé názvuky toho, co jakoby známe, aniž dokážeme přesně říci odkud. Zatímco jiní šli cestou autoamputace, ukládali si nerůznější sebezpitelské úkoly, odřezávali jednotlivé výhonky a květy, asketicky odolávali pokušení a páchali na sobě brutální násilí ve jménu jednotného stylu a logiky kompoziční techniky, Henze si zachoval svobodné tvořivé gesto“.²¹ Jindy ovšem

²⁰ Nová hudba. In: Fukač, Jiří a Volek, Jaroslav (red.) *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. s. 628.

²¹ Bek, Mikuláš. *Současná hudba - nová nepřehlednost?*, Opus musicum. Roč. 26, 1994, s. 159-170.

vedou experimentátorské snahy tvůrce naprosto opačným směrem a to k dobrovolné izolaci. Avšak i takovéto tendence se dají chápat jako vytýčení si své vlastní originální cesty. Výše zmíněný obrat od extrému ke komunikativnosti bývá také označován za finální fázi Nové hudby v sedmdesátých letech.

S postupným rozrůstáním celé oblasti nastává i období vzniku základních institucí a center Nové hudby, byly jimi například festivaly: Donaueschingen (od r. 1950), Varšavská jeseň (od r. 1956), Letní kurzy v Darmstadtu (od konce 40. let), z technických pracovišť vzniklých přímo za účelem výzkumu a tvorby nových elektronických děl to byla studia v Kolíně nad Rýnem, Mnichově, Paříži, New Yorku, atd.²²

Nová hudba v Československu 50. a 60. Let se rozvíjí velice pomalu. Vyrůstá ze snahy některých tvůrců nejen mladé generace, kteří se pokouší osvojit si potřebné metody pro práci v doposud neznámé oblasti a rozvíjet tak svůj osobní umělecký projev. Patří mezi ně například: Alois Hába, Miloslav Kabeláč, Jan Kapr, především pak: Jan Rychlík, Rudolf Komorous, Marek Kopelent, Zbyněk Vostřák, Jan Klusák, Jarmil Burghauser, Luboš Fišer, Ctirad Kohoutek, Václav Kučera, Jan Tausinger, Pavel Blatný, Alois Piňos, Zdeněk Pololáník, Josef Berg, Miloslav Ištván, Arnošt Parsch, Miloš Štědroň, Rudolf Růžička. Z významných hudebních vědců, kteří se zabývali tímto fenoménem, je nutno uvést Vladimíra Lébla, Eduarda Herzoga, Milenu Černohorskou, Františka Hrabala ad.

V atmosféře politicky uvolněnějších 60. let samozřejmě existovaly nebo přímo vznikaly i mnohé netradiční soubory a umělecká tělesa, nabízející ve svém repertoáru širokou škálu nejrůznějších projevů Nové hudby. Jmenovitě například Novákovo kvarteto,²³ *Musica viva pragensis*,²⁴ *Komorní harmonie*,²⁵ *Musica nova*, *Sonatori di Praga*,²⁶ *Due Boemi di Praga*,²⁷ *QUAX*,²⁸ atd.

²² Výchet a přesné názvy v knize: Kaduch, Miroslav. *Vývojové aspekty české a slovenské elektroakustické hudby*. Ostrava: Vlastním nákladem, 1997.

²³ Novákovo kvarteto (do roku 1955 Hábovo kvarteto), český hudební soubor, tradičně zastávající pozitivní vztah k moderním hudebním směrům. U nás patřilo k prvním tělesům, která začala systematicky studovat Novou hudbu, od roku 1959 se kvarteto věnovalo takřka výhradně právě této oblasti. V době,

Nebezpečí, které na sebe každá nově se vyvíjející oblast bere, tkví v tom, že na počátku svého vývoje zpravidla nemá dostatečně upevněné hranice svého předmětu. Potenciální rozmělnění vznikajícího uměleckého projevu se pak může lehce stát důvodem k razantní kritice. Z jiného pohledu lze ovšem připisovat pomalý rozvoj naší Nové hudby v padesátých letech politické ideologii, která se v oblasti kultury jasně hlásila k zásadám socialistického realismu.

Výše zmíněným jsem chtěl naznačit, že oblast tzv. „nového“ bude vždy představovat do jisté míry horkou půdu s nejistým výsledkem a její přijetí bude závislé na řadě faktorů, i jiných než hudebních.

kdy byla Nová hudba v Československu úspěšně tabuizována, patřily do Novákova kvarteta díla například takových skladatelů, jako byli: Pierre Boulez, Krzysztof Penderecki, Anton Webern, Arnold Schönberg

²⁴ *Musica viva pragensis* – významné hudební těleso, které vzniklo v roce 1961 při pražské konzervatoři. Soubor vznikl z popudu Petra Kotíka, dále v něm působili Rudolf Komorous, Arnošt Wilde, Bohuslav Purger, ad. Skladatelsky byli se souborem spjati: Jan Rychlík, Eduard Herzog, Zbyněk Vostřák, Vladimír Šrámek. V průběhu šedesátých let se *Musica viva pragensis* postupně přeorientovala od seriálních kompozic více k hudbě aleatorní. Stala se tak prvním představitelem této tendence u nás.

²⁵ *Komorní harmonie* – hudební soubor založený Liborem Peškem v roce 1960. Pravidelně vystupoval v divadle Na zábradlí, kde prováděl díla z oblasti seriální hudby se znamenitou přesností a čistotou. Premiérově uváděla díla avantgardních českých skladatelů například: Jan Klusák – *Čtyři malá hlasová cvičení*, *Černé madrigaly*, *První invence*.

²⁶ *Sonatori di Praga* – český komorní soubor věnující se především interpretaci Nové hudby. Založen v roce 1946 v obsazení P. Brock, J. Horák, I. Kieslich, E. Kovárnová, L. Simon.

²⁷ *Due Boemi di Praga* – český komorní soubor, který vznikl v roce 1963. Založen J. Horákem a E. Kovárnovou. Soubor dosáhl četných úspěchů i v zahraničí.

²⁸ *OUAX Ensemble* – český hudební soubor, který vznikl v roce 1966. Zakládajícím členy byli: Petr Kotík, Jan Hynčina, Josef Vejvoda, Pavel Kondelík, Václav Zahradník a Jiří Stivín. Tento soubor se jako první u nás soustředil na provozování skladeb z oblasti aleatorní hudby a živé elektronické hudby. In Balcárková, Eva. *Petr Kotík ve víru hudební avantgardy šedesátých let*. 2015. Bakalářský práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta.

2. TYPY NOVÉ HUDBY

2.1. Hudba technická, elektronická a konkrétní

Pod termíny elektronická nebo konkrétní hudba lze řadit ty hudební tendence, jejichž charakteristickým znakem je využívání elektronických zvuků, a to jak zvuků vygenerovaných přímo elektronickým zařízením, nebo přirozených zvuků tímto elektronickým zařízením upravených.

Kohoutek ve své knize *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby* k otázce elektronické a konkrétní hudby tvrdí, že je z určitého pohledu důsledkem snahy autorů, kteří ve své tvorbě šli až na samé hranice hudby. Z mnohých experimentů s multiseriální technikou totiž vyplynul fakt, že spolehlivá reprodukce takovýchto děl tradičním způsobem je téměř nemožná. Jedná se zde o přesné dodržování například tempových, artikulačních pokynů atp. V této chvíli, podle Kohoutka, přišla skladatelům vhod bohatě se rozvíjející technika, jež byla samozřejmě schopna díky přesnému naprogramování, reprodukovat dané dílo dle autorových pokynů. Spojuje se zde tedy „tradiční“ postwebernovský serialismus s novou elektronickou hudbou.

Takovéto využití elektrických přístrojů nebylo v době padesátých a šedesátých let samozřejmě ničím novým. Jsou známy již pokusy ze začátku dvacátého století, kdy Luigi Russolo poukazoval na to, jak nové technické vymoženosti dokázaly obohatit výrazový materiál hudby.

Elektronická hudba by nemohla vzniknout, nebylo-li by elektronických nástrojů (strojů, přístrojů). Jejich vývoj začíná již na konci 19. století vynálezem fonografu (1877), v roce 1903 Thadeus Cahill představil své sluchátkové varhany resp. Dynamofon, jenž se ovšem díky své technické komplikovanosti dlouhodobě neprosadil. Významný převrat však nastal v roce 1912 s vynálezem elektronky, od této doby můžeme datovat rozvoj elektroniky, radiofonie, nahrávacích

a reprodukčních zařízení. Mezi nástroje, které posléze vznikly a v určité míře se uplatnily v hudbě, patřily například: Martenotovy vlny, Trautonium, Aetherophon (Theremin) atd.²⁹ Zde ovšem ještě nemůžeme hovořit o elektronické hudbě jako takové, využití nových vynálezů bylo zpravidla začleňováno do děl respektujících tradiční orchestrálních či komorní formy.

Iniciátoři a tvůrci nových elektronických nástrojů svoji snahu obhajovali tím, že každá epocha měla svůj typický nástroj, který ztvárňoval určitý dobový zvukový ideál. Nová doba tedy podle nich našla svůj charakteristický zvuk v elektronických nástrojích. V prvních letech elektroniky se také objevoval názor, podle kterého se měl v budoucnu nový směr stát tím dominantním, avšak tyto předpovědi se nenaplnily. Tradiční instrumentář artificiální hudby i nadále převládal v hudební permanenci a elektronická hudba se rozvíjela překotně a v ústraní.

Za opravdový zrod elektronické hudby je považováno vystoupení akustika Wenera Meyer-Epplera na prázdninových kurzech v Darmstadtu³⁰ v roce 1951. Jeho montáž elektronicky generovaných zvuků vzbudila velkou pozornost a zájem. K dalšímu rozvoji tohoto směru bylo zbudováno výzkumné pracoviště – Kölner Funkhaus Studio für elektronische Musik v Kolíně nad Rýnem. V čele kolínského studia stál skladatel a teoretik Herbert Eimert, okolo něj se seskupily i další později významné osobnosti: Karlheinz Stockhausen, Hans Werner Henze, Henri Pousseur, Pierre Boulez atd.

K první významné přehlídce nové elektronické tvorby došlo v Kolíně nad Rýnem v roce 1954, kdy na tradičním koncertu zaznělo hned sedm skladeb tohoto typu: Herbert Eimert - *Glockenspiel a Etüde über Tongemische*, Karlheinz

²⁹ Pro zmíněné nástroje, nebo s jejich využitím, psali hudební skladby například: Dimitri Levidis – *Poème symphonique pour Solo d'Ondes Musicale et Orchestre* (1928), Paul Hindemith – *Concertino pro trautonium* (1931), Arthur Honegger – *Semiramis* (1933), Darius Milhaud – *Suita pro Martenotovy vlny a klavír* (1932).

³⁰ Darmstadtské prázdninové kurzy (Ferienkurse für Neue Musik) – mezinárodní kurzy pořádané v Darmstadtu (1946) vždy v prázdninových měsících zaměřené na Novou hudbu. Jejich iniciátorem byl W. Steinecke. Brzy se staly místem konfrontace nových hudebních tendencí poválečné avantgardy. Světového významu si získaly zvláště pro aktivní účast umělců ze západní Evropy, USA, Polska a Japonska. S kurzy spolupracovali Boulez, Nono, Stockhausen, Ligeti, Adorno, Pousseur a mnozí další skladatelé, teoretici a interpreti.

Stockhausen – *Studie I a Studie II*, Karl Goeyvaerts – *Komposition Nr. 5*, Henri Pousseur – *Seismogramme*, Paul Graedinger – *Formanten I a Formanten II*. Na mezinárodních kurzech v Darmstadtu vzbudila velký zájem díla italských skladatelů Luigi Nona, Luciana Beria a Bruna Maderny vyprodukované ve Studiu di fonologia rozhlasové společnosti RAI.

S rozmachem nových elektronických přístrojů v hudbě dvacátého století se přirozeně začala objevovat otázka, zda tento nový fenomén nezruší roli interpreta, jak byla po staletí známa. Zda se náhodou v budoucnu nebudou na koncertních podiích na místo živých hudebníků objevovat komplikované systémy elektronických sestav. Moles k tomuto tvrdí, že: „...*hudba na magnetofonovém pásku, hudba konkrétní nebo elektronická, není určena k tomu, se dostala jakýmkoliv způsobem do konfliktu s hudbou tradiční.*“³¹ Posluchači různých hudebních okruhů mají podle něj ujasněné priority a nic tedy nebrání tomu, aby hudba tradiční a elektronická vedle sebe koexistovaly.

Podobně jako elektronická hudba se vyvíjela tzv. hudba konkrétní a její americká obdoba Music for tape.³² V tomto případě je využíváno totožných pracovních postupů, přístrojů a zařízení. Za zakladatele této oblasti je považován francouzský skladatel Pierre Schaeffer. Pro tento proud je charakteristické, že jde o: „...*hudbu komponovanou ve skutečné, zvukově konkrétní podobě přímo na desku nebo magnetofonový pásek (nejsou to prý tedy notové abstraktní znaky, které musí být v hudbu převáděny – konkretizovány) a že pracuje se všemi okolními – konkrétními zvuky, nejen s tónovým materiálem.*“³³ Samozřejmě především v tomto případě se objevily pochybnosti nad tím, zda lze tyto výtvoř nazývat stále ještě hudbou. K dalším skladatelským osobnostem v počátcích tohoto směru patřili například Pierre Henry (žák Olivera Messiaena), Pierre Boulez, André Jolivet, Henry Dutilleux atd.

³¹ Moles, Abraham. *Uvedení do současného stavu hudby*. In: *Nové cesty hudby*. Praha: SHV, 1964, s. 44.

³² K hlavním představitelům této varianty patřili – John Cage, Earl Brown, Christian Wolf.

³³ In Kohoutek, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Státní hudební vydavatelství Praha. 1962, s. 92.

Z hlediska samotných kompozičních principů tvůrci elektronické a konkrétní hudby vycházel ze skutečnosti, že jejich práce je naprosto odlišná od práce „tradičních“ skladatelů. Podstata tkví v tom, že v oblasti tradiční artificiální hudby skladatel vytvoří pouze notový záznam své hudební představy a na interpretovi je následná realizace konkrétního zvuku. Tento model je možný na základě bohaté tradice evropského hudebního umění. Naopak v případě hudby technické autor pracuje na základě své skici (tzn. ne přesného notového záznamu), na jejímž základu teprve vytváří zpravidla ani netušené zvukové prvky, jevy, struktury atd. Skladebná a interpretační práce se zde dostává do úplně nových poloh, jež oscilují někde mezi záměrnou kompozicí a zvukovým experimentem.

Kohoutek dále předkládá některé z již ustálených speciálních termínů pracovních postupů elektronické a konkrétní hudby (uvádím pouze některé z nich): „

1. a) *prélèvement* – každé vytvoření zvukového jevu, které může být elektroakusticky pro potřebu skladatele zachyceno, nahráno
- b) *L'objet sonore* – zvukový útvar vzniklý zachycením zvukového jevu na (prélèvement) na magnetofonový pásek nebo desku, jehož je možno využít jako prvku pro další kompozici
2. a) *element* – prvek, nejdrobnější, sluchem rozlišitelný útvar
- b) *fragment* – zvukový útvar o délce trvání několika vteřin, složený z několika prvků.³⁴

Pracovní postup skladatele konkrétní hudby je rozdělen do dvou fází. V první fázi je nutno nashromáždit hudební/zvukový materiál (ten je zpravidla nahrán přes mikrofon a pevně zaznamenán), druhá fáze se pak nazývá

³⁴ In Kohoutek, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Státní hudební vydavatelství Praha, 1962. s. 106 -107.

deformační proces, zde se s hudebním/zvukovým materiálem dále pracuje. Hlavními pracovními postupy jsou pak transmutace a transpozice.

„1. Transmutace se dotýká změn výšky, barvy, spektrálního složení, často též délky trvání zvuku.

2. Transpozice se provádějí většinou na fonogenu zrychlováním a zpomalováním otáček. Elektronikové mají pro tento postup odlišné termíny. Zvýšení rychlosti označují jako expanzi, zmenšení rychlosti jako kompresi.“³⁵

Sám zakladatel konkrétní hudby Pierre Schaeffer popisuje vznik tohoto fenoménu jako nutnost v době, kdy se tradiční pojetí hroutí. Prudký rozmach techniky proti po staletí se neměnicím hudebním postupům vzbudily v daném okamžiku vzrušené reakce a pochybnosti o hranicích hudby, autor však oproti tomu tvrdí, že její léta laboratorní práce naučila spíše trpělivosti při zkoumání nového způsobu poznání.³⁶

2.2. Aleatorní hudba

Název získala tato hudební oblast podle latinského výrazu „alea“ tzn. hrací kostka. Podobně jako na této kostce, je i při tvorbě aleatorní hudby výsledek do značné míry výsledkem náhody. Původce této myšlenky John Cage sám principy svého vynálezu ilustroval na návodu ke skladbě *Music for Piano 21-52*: „1. Máme tuš, pero, listy průsvitného papíru a jednu stránku prázdného notového papíru, která obsahuje celkem čtyři páry notových osnov. Mezi osnovami musí být dostatek prázdného místa, aby pro kteroukoliv mohl být použit houslový nebo basový klíč.“ [...] „2. Notový papír odložíme a prvně určíme – pomocí náhodných operací odvozených ze staročínské knihy *I Ging* – počet zvuků notovaných na stránce.“ [...] „5. Osmkrát vrženou mincí určíme pro každou

³⁵ In Kohoutek, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Státní hudební vydavatelství Praha, 1962. S. 108.

³⁶ In Schaeffer, Pierre. *Konkrétní hudba*. Supraphon, 1971. S. 5-6.

osnovu houslový nebo basový klíč a vyznačíme je tuší. 6. Čtyřiašedesát možností, které nabízí *I Ging* rozdělíme náhodnými operacemi na tři skupiny představující tři kategorie zvuku: normální (klávesy), tlumený a drnkavý (obě tyto kategorie se týkají strun). Například když nám pro rozdělení kategorií vyjdou čísla 6 a 44, 1 – 5 znamená hru na klávesách, 6– 43 bude zvuk klavíru tlumen na strunách a 44 – 64 představuje drknutí na strunu. Určitá převaha pravděpodobnosti vychází ve prospěch druhé a třetí kategorie.“ [...] „skladby se také mohou navzájem překrývat. Jestliže je stanovena délka programu, pianista si může trvání skladeb vypočítat. Trvání jednotlivých not a jejich dynamika jsou libovolné.“³⁷

Z výše zmiňované citace je patrné, že většina hudební i laické veřejnosti zprvu považovala Cage za recesistu, v lepším případě krajního experimentátora. Nicméně i vážení skladatelé Nové hudby, jako např. Karlheinz Stockhausen a Pierre Boulez, se nechali touto metodou ovlivnit a v některé ze svých skladeb na ní přímo stavěli.³⁸ Zvláštní podobou tohoto je potom řízená aleatorika uplatňovaná v díle Lutoslawského a dalších. Abraham Moles³⁹ k tomuto pojetí hudby tvrdí, že se zde jedná o jakousi revoluci v hudebním myšlení. Skladatele označuje za průkopníky: „...kteří si byli při svém zaníceném hledání nových cest silně vědomi toho, že akademická hudba stárne.“⁴⁰ Aleatoriku považuje za nejzajímavější způsob rozchodu s klasickými pravidly skladby. Tvrdí: *„Tady se pojetí hry – hry jako náhody – nadřazuje pojetí hry na nástroje, nacházejíc tak opět přes etymologii tohoto slova základní princip spontánnosti.“*⁴¹

Oproti tomu sám Lutoslawski byl opatrnější při hodnocení významu náhody při vzniku hudebního díla. Tvrdil, že je proti absolutní aleatorice,⁴² která zbavuje skladatele zodpovědnosti za výsledek (v tomto názoru se s ním shodovali

³⁷ In: Cage, John. *Silence. Přednášky a texty*. Přel. Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal, Matěj Kratochvíl. Praha: Tranzit, 2010. s. 60-61.

³⁸ K. Stockhausen – *Zeitmasse*, P. Boulez – *Klavírní sonáta č. 3*

³⁹ Moles, Abraham (1920-1992), francouzský elektroinženýr a akustik. Byl jedním z prvních výzkumníků, kteří se zabývali vztahem mezi estetikou a teorií informace. Přednášel sociologii a psychologii na univerzitách v Ulmu, Štrasburku a Compiègne.

⁴⁰ Moles, Abraham. *Uvedení do současného stavu hudby*. In: *Nové cesty hudby*. Praha: SHV, 1964, s. 36-53.

⁴¹ Tamtéž, s. 40.

⁴² Lutoslawski, Witold. *O úloze náhody v kompoziční technice*. In: *Opus musicum*, roč. 26, č. 8/9, 1994, s. 262-265.

také Nono i Boulez). Lutoslawski se chtěl aktivně podílet na vývoji díla a nejen vytvářet okolnosti, za kterých se dílo volně line neznámo kam.

2.3. Dodekafonie

Za vynálezce dvanáctitónové techniky bývá zpravidla považován Arnold Schönberg, ovšem již před ním se o vytvoření systému snažili jiní umělci. Jako autor prvního provedeného díla tohoto druhu je uváděn malíř Jefim Golyšev. Jeho smyčcový kvartet z roku 1914 se velice blíží dvanáctitónovému systému. Mezi další skladatele, kteří se snažili rozvíjet tuto techniku před nebo souběžně se Schönbergem, patřili Fritz Heinrich Klein a Josef Matthias Hauer. Sám Schönberg zprvu na novém systému pracoval soukromě, aniž by své poznatky publikoval. Později se vyjádřil, že ho k této práci motivovala potřeba vytvořit způsob jak v atonálním duchu komponovat i skladby rozměrnějších proporcí. A tak jeho první důsledně komponované dodekafonické dílo je *Svita pro klavír op. 25* z roku 1921–1924.

Dodekafonismus neboli dvanáctitónová technika je způsob skladebné práce, při níž tvůrce vytváří melodické řady podle určitých ustálených pravidel. Předně jde o pravidlo, kdy se každý tón v řadě nachází pouze jednou a tato řada nemá podobu chromatické stupnice, kvartového nebo kvintového kruhu. Následující pokyny nejsou již tak závazné. Řada by měla mít nějaký kompoziční plán, neměla by přesahovat rozpětí oktávy, za sebou nemají následovat víc než dva stejné intervaly, je žádoucí střídat větší a menší tónové kroky, nemají být používány rozklady tradičních akordů (kvintakordů, septakordů apod.). S vytvořenou řadou se potom mohlo dále pracovat, a to na způsob inverze, račího postupu, inverze račího postupu – tyto útvary se potom nazývají quaternion.

O tom, že v padesátých a šedesátých letech nepanovala přílišná důvěra v umělecké možnosti dodekafonní techniky svědčí nejen její zpochybňování

českou hudební kritikou (viz níže), ale také názory zahraničních autorů jako byl například Friedrich Herzfeld ve svojí knize *Musica Nova*. Tvrdí: „*To, že ve středu zájmu stojí technika komponování, svědčí o posunutí akcentů od obsahu k formě. [...] Proto tolik otázek o tom, jak bylo komponováno, nebo jak se má komponovat, ale málo starostí nad tím, co z toho vychází.*“⁴³

Popis situace v šedesátých letech u nás nám poskytuje studie Miloše Štědroňe *Dodekafonie a česká hudba*.⁴⁴ Autor věnuje pozornost seznámení české hudební veřejnosti s tímto jevem. Ačkoliv je dodekafonická technika Schönbergem rozvíjena již v první polovině dvacátého století a česká hudební publicistika ji v této době se zájmem reflektuje, samotná díla tohoto typu se u nás začínají objevovat až na sklonku padesátých let, tj. v období legitimizace Nové hudby dobovou hudební vědou. Štědroň tvrdí, že: „*...se vztah k dodekafonii vesměs utvářel dvojitým způsobem: buď šlo o více méně efemérní využití techniky, často nedůsledné a povrchní, [...] nebo o domýšlení, jež se obvykle projevilo v přestavbě celé dosavadní kompoziční techniky skladatelů.*“⁴⁵ Tato přestavba se pak úspěšně projevila v průběhu šedesátých a sedmdesátých let například v dílech Miloslava Ištvána, Jana Kapra, Jana Klusáka, Aloise Piňose. Dále autor podotýká, že dodekafonie u nás našla také své ironizátory jako byl např. Josef Berg se svojí operou *Johanes doktor Faust*.

2.4. Serialismus, Multiserialismus, Punktualismus

Pokud jsme byli v dodekafonismu svědky jasné až matematicky přesné organizace hudebního materiálu do základní řady sestávající z dvanácti chromatických tónů, pak se jednalo vždy pouze o organizaci melodické složky hudby. V seriální a multiseriální technice se ovšem do této organizace zahrnují všechny složky, tzn. melodika, rytmus, tempo, témbra, dynamika, způsob

⁴³ Herzfeld, Friedrich: *Musica Nova*. Praha. Mladá fronta, 1966. s. 319.

⁴⁴ Štědroň, Miloš: *Dodekafonie a česká hudba*. In: Sborník prací FF Brněnské univerzity. Brno., 1984, s. 165–169.

⁴⁵ Tamtéž, s. 168.

nástrojové artikulace. Toto je hlavní rozdíl mezi seriální a dodekafonickou technikou. Je zde tudíž jasná návaznost. Za původce seriální techniky je považován Anton Webern, tedy žák Arnolda Schönberga, který však nezávisle na svém učiteli rozvíjel svoji osobitou představu, jak je patrné již ze *Čtyř kusů pro housle a klavír op. 7* z roku 1910, v nichž si kromě melodické linie všímá i celého zvukového prostoru.

Vše je tedy podřízeno organizaci. Tento fakt byl také častým ohniskem sporů. Skladatelé tradiční pochybovali o životnosti takového přístupu, serialisté naopak argumentovali tím, že přesné mantinely jim teprve dávají plnou svobodu ve výběru hudebních prostředků. Nepotvrdila se pochybnost, že totální organizace bude mít za následek přílišnou nivelizaci jednotlivých výtvorů.

Nejextrémnějším případem seriálních postupů je následně punktualismus.⁴⁶ Charakteristickým znakem tohoto směru je přenesení hlavního významu na samotný (jednotlivý) tón tedy konkrétní ohraničený bod, který přebírá úlohu patřící dříve motivu, tématu, frázi. Vzniká tedy hudební proud sestavený z víceméně izolovaných prvků, jejichž kvalita je jasně určena seriálními pravidly. Kohoutek ve své publikaci k tomuto jevu podotýká, že vznikají: „...nervózní, těkavé až křečovitě plochy.“⁴⁷ Svůj vztah pak dokresluje svým názorem na daný jev, jenž je pro něj změť přecházející v nervózní napětí a nakonec lhostejnost.

2.5. Témbrová hudba

V této oblasti hudby se dostáváme k dalšímu možnému přístupu k práci se zvukovým materiálem. Technika založena primárně na zvukové barvě (nikterak svázané harmonickou či melodickou složkou) se svou podstatou absolutně

⁴⁶ Nebo také pointilismus. Jeho představiteli byli - Olivier Messiaen, K. Stockhausen, P. Boulez

⁴⁷ In Kohoutek, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Státní hudební vydavatelství Praha, 1962. s. 208.

rozchází s racionalitou dvanáctitónového řadového systému, stejně tak ji nelze zařadit do oblasti elektronické hudby, protože zpravidla využívá zvukových možností tradičních orchestrálních nástrojů. Mezi hlavní představitele tohoto směru patřili Boulez, Stockhausen, Penderecki, Nono, Ligeti atd.⁴⁸ Zejména poslední jmenovaný patří mezi ty nejinspirativnější tvůrce v oblasti Nové hudby. Témbrová hudba se na rozdíl od řadové techniky více přiklání k samotnému zvuku a jeho potenciálu přímo atakovat lidské smysly. Další věcí, která ji odlišuje od jiných nových tendencí, je fakt, že často předkládá dlouhé zvukové plochy, čímž dává recipientovi dostatek času na jistější orientaci ve zvukové struktuře. S těmito plochami se pracuje po způsobu nejrůznějších gradací, přesunech, prolínání. Významným prvkem témbrové hudby je charakteristický přístup k artikulaci hudebního materiálu např. u smyčcových nástrojů hra u kobylky nebo za ní, klepání, ťukání, v případě využití lidského hlasu, netradiční vokální projevy jako je šepot, křik, chroptění. Všechny tyto prostředky dohromady vytvářejí hustou a temnou sazbu, která je nositelem hudebního významu.

⁴⁸ K stěžejním dílům tohoto směru patří například Ligetiho – *Atmosphères, Apparations*, Nonovy – *Cori di Didone, Cancione*, Pendereckého – *Anaklasis, Tren obětmi Hirošimi*, Boulez – *Kladio bez mistra*

3. PROBLEMATIKA NOVÁTORSTVÍ A SOUDOBOSTI

Hlavní myšlenkou procházející celým tímto vstupním obdobím (míněno období mezi roky 1955-1960) je dobová snaha po idealizaci reality promítané do umění. Mnozí z autorů věnující se ve svých statích tématu současné hudby požadují jasně vyjádřený optimismus korespondující s politikou socialistického realismu. Snaha přistupovat k československé hudbě silně normativním způsobem vedla k ignoraci jiných vlivů, což mělo za následek rozhodující zpoždění v zachycení světových hudebních trendů. V této kapitole se nevěnuji žádnému konkrétnímu směru Nové hudby, spíše chci přiblížit postoje českých hudebních vědců a zároveň kritiků, kteří v době nástupu tohoto fenoménu do jisté míry předurčili vývoj Nové hudby u nás.

Situace Nové hudby v Československu v polovině padesátých let působí poněkud nepřehledně. Směr, jehož vznik lze na časové ose umístit někam na přelom 40. a 50. let, byl u nás ještě v polovině páté dekády úspěšně tajen. Mým úkolem je tedy psát o jevu, který se v tehdejší Československu prakticky neobjevoval. Na druhou stranu i z tehdejších oficiálních zdrojů bylo možné mezi řádky vypozerovat, ke kterým hudebním směrům česká muzikologie tíhla, a které naopak odsuzovala. Především v člancích hudebních periodik (protože ucelené monografie k tomuto tématu zatím nevycházely) je snaha po propagaci nového socialistického umění evidentní. Často se objevující termíny soudobosti a novátorství působí ve srovnání se světovou hudební produkcí poněkud rozporuplně z toho důvodu, že hudební řeč, která je zde vyzdvihována v podstatě odpovídá hudební řeči devatenáctého století. V této době se téměř nesetkáme s výrazy jako hudba elektronická, seriální, konkrétní. Je tedy nutné sledovat linii hudby soudobé a novátorské a vyhledávat její spojení s jevy západoevropské produkce.

První zmínka k soudobé hudbě se nachází v Hudebních rozhledech. Článek s názvem *Symfonický koncert soudobé hudby*⁴⁹ vzešel z pera Miroslava Černého.⁵⁰ Je ovšem příznačné, že pod označením soudobá hudba se zde nacházejí pouze skladby velice vzdálené představám o Nové hudbě. Hudební experimenty formující se v této době například ve Francii nebo Německu prakticky nebylo možné u nás slyšet, a tak pod souhrnný pojem soudobosti se řadily zpravidla kantáty a programní kusy socialistického realismu.

V případě Černého recenze byly jako vzor současné moderní tvorby prezentovány následující kusy: *Kounicovy koleje* Jaroslava Podešvy, *Fantazie bohatýrská* Julia Kalaše, *Houslový koncert* Vladimíra Sommera *Symfonické variace „Z těžkých dob“* Jaroslava Kvapila. Tyto skladby jsou hodnoceny veskrze pozitivně zejména pro svoje takzvané zdravé jádro (autor tím má na mysli především silnou melodickou linii, čistou ničím neprovokující harmonií atd.). V případě Sommerova houslového koncertu se nám trochu poodhaluje vztah Černého (možná ale i většiny tehdejší odborné veřejnosti) k prvkům, které právě Nová hudba přijímala za své stěžejní hudební výrazivo. To co autor vytýká mladému skladateli, je občasné využívání tzv. problematických prvků hudební avantgardy, určitou tvrdost zvuku a harmonie. Na základě názorů jednoho člověka je nejspíš předčasné vyvozovat nějaké významné charakteristické znaky hudební recepce dané doby, jak se ale později přesvědčíme, v období padesátých let byla předkládána veřejnosti představa, že pokrok v umění se realizuje tzv. „tradiční cestou“, to znamená využíváním hudebních prostředků rozvinutého romantismu a jeho přímým následováním. Důkazem tohoto tvrzení může být heslo propagované na konferenci svazu českých skladatelů:⁵¹ „*Rozezpívejme novou tvorbu city a myšlenkami našeho nového života.*“⁵²

⁴⁹ Černý, Miroslav: *Symfonický koncert soudobé hudby*. In: Hudební rozhledy 1955, roč. VIII. s. 143.

⁵⁰ Černý Miroslav (1924-2011), český muzikolog a pedagog. Hudební vědu studoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Dlouhodobě působil v Ústavu pro hudební vědu ČSAV a na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Od roku 1949 publikoval např. v Lidových novinách, ale hlavně v Hudebních rozhledech.

⁵¹ Svaz československých skladatelů (SČS) – organizace sdružující československé profesionální hudební osobnosti v totalitním období. Založen v roce 1949, prvním předsedou se stal O. Jeremiáš. K prvním členům patřili: J. Tomášek, A. Moyzes, J. Stanislav, A. Sychra. Od padesátých let se svaz opíral o principy socialistického realismu a odsuzoval údajný formalismus moderní hudby. Propagoval tvorbu

Jestliže byl zmiňovaný Miroslav Černý prvním, kdo se okrajově dotknul naší problematiky, pak typickým představitelem prorežimní kulturní politiky padesátých let byl Ivan Jirko.⁵³

Ve svém článku *O novátorství*⁵⁴ jasně deklaruje svůj názor po potřebě tzv. „Nové hudby“, ovšem závěry k nimž dochází a požadavky, které této hudbě klade, se neshodují s trendy tehdejší světové produkce (alespoň ne s těmi na západ od našich hranic). Zde se, troufám si říci, projevuje politický nátlak umění socialistického realismu na člověka obecně. To jest tendenční zaměření článku o takzvaném „novátorství“, ve kterém je na čtyřech stranách prezentováno novátorství Beethovenovo, Schubertovo, Brahmsovo, Debussyho, Janáčkovy tzn. skladatelů až na výjimky pevně zakotvených v devatenáctém století. Jejich přínos je sice nezpochybnitelný, ovšem jednoduše řečeno z jiné doby. Na druhou stranu jména osobností, jako například Schönberg, Webern, Berg nejsou uvedena ani jako odstrašující příklad (jakoby neexistovali, a co teprve Stockhausen, Boulez, Berio), přitom jsou to právě tito skladatelé, kteří ukázali, třeba ne jedinou, ale možnou cestu hudby druhé poloviny dvacátého století. Autor článku nicméně poukazuje ke skladatelům avantgardní hudby alespoň takto: „...známe všichni z doby mezi dvěma válkami díla harmonicky zdánlivě průbojná a převratná, v nichž však toto nezvyklé vnější roucho jen zastírá vnitřní prázdnotu a jalovost.“⁵⁵ Tolik autor k dané problematice.

Jirko ve svých teoreticky zaměřených člancích jako by se snažil nadiktovat mladým aktivním tvůrcům estetiku své doby, naproti tomu jiní přispěvatelé Hudebních rozhledů, komentovali přímo konkrétní díla. Zejména

masových žánrů a politických kantát, v této době byla potlačována tvůrčí individualita ve jménu kolektivismu. Muzikologická sekce svazu se od šedesátých let stala iniciátorem kurzů experimentální hudby (v roce 1963 vznikla komise pro elektroakustickou hudbu). V důsledku tohoto mohl být v Praze v roce 1967 uspořádán festival ISCM. Po událostech roku 1968 byla činnost svazu brzděna komunistickou mocí, což mj. zapříčinilo zrušení organizace na začátku 70. let a její přetvoření ve Svaz českých skladatelů a koncertních umělců (SČSKU). Oficiálním periodikem svazu byly Hudební rozhledy.

⁵² Černý, Miroslav: *Symfonický koncert soudobé hudby*. In: Hudební rozhledy 1955, roč. VIII, č. s. 143.

⁵³ Jirko Ivan (1926-1928), český skladatel a kritik. Byl žákem V. Holzkněchta a P. Bořkovce. Od roku 1972 byl místopředsedou Svazu českých skladatelů a koncertních umělců. Publikačně byl činný v Hudebních rozhledech, Přítomnosti a Práci. V počátcích recepce Nové hudby u nás patřil k jejím nejpříkřejším kritikům.

⁵⁴ Jirko, Ivan: *O novátorství*. In: Hudební rozhledy 1955, roč. VIII, č. 6, s. 283 - 286

⁵⁵ Tamtéž, s. 283

tvorba mladých skladatelů je oblastí, která na sebe poutala pozornost, protože právě jim byla náklonnost k hudebnímu experimentu vlastní.

Recenze koncertu komorních skladeb posluchačů AMU⁵⁶ Miroslava Raichla⁵⁷ nepodává ani tak obrázek o tom, zda jsou skladby Truhláře,⁵⁸ Komorouse,⁵⁹ Klusáka⁶⁰ kvalitními a umělecky hodnotnými díly, jako spíše o osobním stanovisku samotného autora k avantgardním projevům jako takovým. Píše: „*Někteří naši nejmladší skladatelé nemají jasno o tom, co chtějí říci, proč tvoří a pro koho chtějí tvořit. To se týká především Jana Truhláře a Rudolfa Komorouse, posluchačů prof. Bořkovce. Koho si tito mladí skladatelé vzali za vzor? Né naše klasiky, ale kosmopolitní skladatele a skladby z doby mezi dvěma válkami.*“⁶¹ ke klavírní sonátě Jana Truhláře: „*...sonáta je tonálně značně labilní. Skladatel se bojí zazpívat, projevit cit.*“⁶² Ve stejném článku je zmínka o tehdy jedenadvacetiletém talentovaném skladateli Janu Klusákovi, který se ovšem podle autora nevydal správnou cestou, když chápe hudbu tzv. „po staru“ jako komplex různých zajímavostí a umělostí.

Posuneme-li se do roku 1956, nalézáme zde postoje Aloise Háby, jednoho z prvních autorů, který neshledává snahy Nové hudby a nové generace mladých skladatelů za zcela pochybné. V článku *Setkání se současnou hudbou západu*⁶³ komentuje mezinárodní prázdninový kurz pro soudobou hudbu pořádaný v Darmstadtu (Kranichsteinský hudební ústav). Poukazuje na spojitost mezi skladateli 20. let, jako byli například Arnold Schönberg a Anton Webern, a nově

⁵⁶Raichl, Miroslav: *Koncert z komorních skladeb posluchačů AMU*. In: Hudební rozhledy 1955, roč. VIII, s. 475.

⁵⁷ Raichl Miroslav (1930-1998), český skladatel. Kompozici studoval u P. Bořkovce, od roku 1957 zaměstnanec archivu ČHF. Zkušený zejména v oblasti masové, taneční a politické písně *Studentská, Blahopřání, Šest satirických písní*.

⁵⁸ Jan Truhlář (1928 - 2007), český hudební skladatel. Pohyboval se především v oblasti dodekafonie a seriální techniky. Dílo: *Adagio pro kytaru a smyčce, Kvartet pro flétnu, hoboj, violoncello a kytaru, Klavírní sonáta*.

⁵⁹ Rudolf Komorous (1931), český hudební skladatel a fagotista. Především jako instrumentalista provozoval díla Nové hudby u nás. V roce 1969 emigroval do Kanady. Dílo: *Klavírní sonatina, The Tomb of Malevich, Anatomy of Melancholy, Bez názvu I*.

⁶⁰ Jan Klusák (1934), český hudební skladatel. Významná osobnost české hudby 20. století. Jeho osobitý styl v sobě zahrnoval nejen prvky Nové hudby, ale i projevy výjimečné hudební fantazie. Dílo: *Tři etudy pro klavír, Hudba k vodotrysku pro dechový kvintet, Obrazy pro 12. Dechových nástrojů, Invence*.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² Tamtéž.

⁶³Hába, Alois: *Setkání se současnou hudbou západu*. In: Hudební rozhledy 1956, roč. IX, s. 762.

nastupující generací. Dle autora jsou mladí skladatelé sice svými vzory značně ovlivněni, na druhou stranu ale projevují nezbytnou míru tvůrčí snahy a originality. K těmto skladatelům řadí: Richarda Bennetta, Friedricha Vosse, Roberta Schnorrenberga, Richarda Hoffmanna, Luciana Beria, Luigi Nona, Alexandra Goehra. Tito jsou dle jeho názoru nástupci kompozičního stylu Schönbergova a Webernova.

Další skupinu autorů Hába označuje jako méně závislou na zmíněných technikách a dává jí přívlastek „muzikantštější“. Jsou to: Hans W. Henze, Hans U. Engelmann, Reinhold Finkbeimer, Bruno Maderna, Gladys Nordstromová-Křenková, Pierre Boulez.

To v čem se Hába jeví jako značně pokrokový, je fakt, že v polovině padesátých let, tj. v době, kdy byla oficiálními kruhy protěžována témata radostného budování socialismu, přímo nezavrhuje důležité společenské otázky, byť by mohly být sebevíce negativní, ale tvrdí že: „...zlo a utrpení všeho druhu je však též součástí života.“ Autor se k fenoménu Nové hudby staví poměrně kladně, poznámka redakce⁶⁴ ovšem dodává, že: „Pod široký pojem hudby schönbergovského směru spadá příliš mnoho různorodých děl, než aby bylo možno souhlasit s jednoznačným závěrem pisatele.“⁶⁵ Nutno zdůraznit, že je Hába skutečně jedním z mála, který Novou hudbu v této době nezavrhuje.

Hábův názorový protipól Ivan Jirko si v článku *Otázky, které nám klade dnešek (umění životné či odživotněné?)*⁶⁶ klade otázku, zda přejímáním hudebních prostředků skladatelů moderny nepřejímáme i jejich „falešný světový názor“, ihned si odpovídá, že takovéto nebezpečí tu jistě je. Parafrázujeme-li autora, je jeho názor přibližně takovýto: projevy moderní, avantgardní či Nové

⁶⁴ Tu v této době tvořili:

Jaroslav Jiránek (šéfredaktor) - jeho vztah k Nové hudbě nebyl nijak přátelský. Dá se předpokládat, že své postoje zakládal spíše na ideologických předpokladech (po celý život se nepřestal považovat za marxistu), než na objektivním hodnocení nového jevu.

Bohumil Karásek (zástupce šéfredaktora) – podobně jako Jiránek také on zastával tzv. tvrdou linii komunistické ideologie, která významně určovala způsob, jakým se v Hudebních rozhledech v polovině padesátých let psalo.

⁶⁵Hába, Alois: *Setkání se současnou hudbou západu*. In: Hudební rozhledy 1956, roč. IX, s. 762

⁶⁶Jirko, Ivan: *Otázky, které nám klade dnešek (umění životné či odživotněné?)*. In: Hudební rozhledy 1956, roč. IX, s. 887-890.

hudby sice zpřetrhaly vazby s objektivní realitou (a v mnohých případech zaměřily k neodvratitelnému rozkladu a úpadku), ale na druhou stranu je nutné jednotlivé techniky znát a postupně ovládnout ve prospěch ideově čistější, zdravější tvorby. O tomto je Jirko přesvědčen. Jako konkrétní příklady technik, které má na mysli lze uvést například - bitonalitu, polyrytmii, kumulované shluky akordů. Tyto lze podle autora využít ve prospěch hudební kvality, problém ovšem vyvstává, pokud přejdou do polohy pouhé manýry (toto lze ale říci téměř o čemkoliv).

Jirko jak ve své předchozí stati, tak i zde tíhne k pojetí zobrazovací funkce hudby. Promítání jasných (dobře čitelných) obsahů do hudby je jistě jeden z možných přístupů k hudbě, ovšem tuto problematiku nelze zjednodušovat na pouhou zvukomalebnost, snadnou přístupnost, líbivost.

V závěru tohoto článku se projevuje pozvolná změna rétoriky dané doby, když Jirko sebekriticky tvrdí: „*Pokusil jsem se ukázat, že vývoj naší hudby v tomto období nebyl ve všem zdravý*“ [...] „*naše estetika však své these převzala často hotové odjinud nebo k nim dospěla příliš krátkou a snadnou cestou.*“⁶⁷

Další český muzikolog Antonín Sychra⁶⁸ se v článku *Bez perspektiv*⁶⁹ vyjadřuje k berlínskému provedení Bergova *Vojcka* v roce 1955. Ačkoli toto dílo nelze zařadit do okruhu Nové hudby, atonální principy v něm obsažené byly jedním ze zdrojů, z nichž pozdější skladatelé vycházeli. Jako mnohem důležitější se ovšem jeví sám přístup autora k tomuto typu hudebního vyjadřování. Sychra říká toto: „*Vojcek je právě dokumentem slepé uličky buržoazního umělce-intelektuála, toho, jak i ti nejcharakternější a nejnadanější podléhali krutému společenskému tlaku.*“ Dále tvrdí, že ve Vojckovi ani jiné podobné opere není

⁶⁷ Jirko, Ivan: *Otázky, které nám klade dnešek (umění životné či odživotněné?)*. In: Hudební rozhledy 1956, roč. IX, s. 887-890.

⁶⁸ Sychra Antonín (1918-1969), český muzikolog, estetik, kritik, pedagog. Studoval muzikologii na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Působil na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy a na Hudební fakultě AMU. V padesátých letech byl jedním z hlavních představitelů marxisticko-leninské estetiky u nás. Publikoval četné články v Hudebních rozhledech.

⁶⁹ Sychra, Antonín: *Bez perspektiv*. In: Hudební rozhledy 1956, roč. IX, s. 106.

budoucnost ani myšlenková ani hudební a je tím pádem nutné hledat takové umění, které nalezne: „...*tóny nového životního kladu*.“⁷⁰

Je jistě přirozené, že mnozí z hudebních skladatelů vždy byli a budou vůči sobě v ostrém kontrastu, hraničícím někdy až s osobní nevraživostí, a to právě proto, že jejich dílo bylo zosobněním jejich vnitřní subjektivnosti (jejich „*génia*“), která nepřipouštěla vyšší míru tolerance, je možné, že i hudební teoretik, kritik může vůči některým dílům nabýt takového postoje, ovšem Sychrovo ultimativní přesvědčení, že zrovna *Vojcek* je slepou uličkou, která nemůže nikam vést, je přehnaná, z důvodu významu opery pro celé dvacáté století. Alban Berg v ní totiž ukázal, že je možné atonální přístup úspěšně využít v jevištním díle, které si dlouhodobě získá světovou popularitu.

Další stanovisko znemožňující včasné zachycení světového trendu nám poskytuje článek *Měně definic, více života*⁷¹ Jaroslava Jiráňka. Ten zde prezentuje myšlenky usnesení sjezdu ÚV KSSS o sovětské hudbě z února 1948: „... *kategorické odmítnutí všeho l'art pour l'artismu a vytýčení rozhodného požadavku. Aby i hudební umění bylo realistickým obrazem života a sloužilo lidu.*“ Na tom samém sjezdu bylo přijato i několik dalších stanov, které jasně orientovaly uměleckou tvorbu směrem k socialistickému realismu. Jedním z takovýchto pravidel bylo bezpodmínečné zdůrazňování vůdčí role melodické invence v každém takzvaně zdravém realistickém hudebním projevu.

Atmosféra, ve které vycházela hudební periodika konce padesátých let, skutečně nenahrávala většímu prosazování Nové hudby u nás. Pouze z ideologických důvodů se tak nemohla naše kultura plně seznamovat s moderními podněty své doby. Pokud však dostal tento fenomén nějaký prostor,

⁷⁰Tamtéž, s. 107.

⁷¹Jiránek, Jaroslav: *Měně definic, více života*. In: Hudební rozhledy 1957, roč. X, s. 355.

byl zpravidla silně kritizován. Je tomu tak i v případě článku Jiřího Války⁷² *Nová hudba kouzla novosti zbavená*.⁷³

Autor v něm podává zprávu z mezinárodních prázdninových kurzů Nové hudby v Darmstadtu. Komentuje především skladby tří významných autorů Luigi Nona, Karlheinz Stockhausena a Johna Cage. Nachází se zde také první zmínka o Cageově aleatorní technice.

Na Nonově skladbě *Cori di Didone* (1958) je podle autora jasně viditelná bezvýchodnost seriální techniky. I když disonantní charakter dvanáctitónové techniky do jisté míry koresponduje s obsahem mytického textu, Válek se nedokáže ubránit pocitu jednotvárnosti a nudy. Hluky vydávané osmi muzikanty (skladba je komponovaná pro smíšený sbor, oktet a bicí nástroje) podle něj působí dojmem „poněkud primitivní hudebnosti“. V případě Stockhausenovy *Musik im Raum* (1958) pro tři orchestry, reprodukované z nahrávky třemi reproduktory rozmístěnými různě v prostoru sálu, se prý skladateli podařilo přesně vystihnout hranici, za níž již zřetelně dochází k likvidaci pocitu, že jde o hudební dílo. Válek přiznává skladbě silný emocionální náboj, jde tu o schopnost umělce vytvořit drastickou náladu zoufalství, sám říká: „...zdá se, jakoby cílem této hudby bylo psychické ubití člověka.“ Třetím dílem, ke kterému se autor vyjadřuje je skladba Johna Cage *Variations*, v tomto případě už Válek nenalézá žádné pochopení pro skladatelovu osobitost. *Variations* jsou podle něj výsledkem Cageova duševního marasmu. V doslovu autor pokládá otázku, zda může Nová hudba obohatit vyjadřovací schopnosti naší soudobé produkce, odpovídá si na ni veskrze záporně.

Dostáváme se do období na přelomu padesátých a šedesátých let, kdy již nebylo možné fenomén Nové hudby opomíjet nebo se k němu stavět a priori negativně. Své názory začínají prosazovat, dá-li se to tak říci, zastánci tohoto směru.

⁷²Válek Jiří (1923-2005) český hudebně vědecký pracovník a skladatel. Publikační činnosti se věnoval především v Hudebních rozhledech. Ve svojí tvorbě se přikláněl k tématům socialistického realismu (Sborové písně: *Hurá pionýři, Ostrava volá, Traktoristka*).

⁷³Válek, Jiří: *Nová hudba kouzla zbavená*. In: Hudební rozhledy 1958, roč XI, s. 794-795.

K prvním z nich lze počítat skladatele Ctirada Kohoutka, jenž sice ve svém článku *K hodnocení některých novodobých západoevropských skladebných metod*⁷⁴ zásadně odmítá smysluplnost jakýchkoliv ortodoxních systémů v podobě přísné seriální techniky, nebo nekontrolovatelné masy elektronického zvuku. Tolerantnější tón ovšem volí v případě, kdy je skladatel schopen se z pout takovéhoto systému vyvléci. Připomíná tvůrce, jako byli Hans W. Henze, Luigi Nono, Luigi Dallapiccola. Tito dle Kohoutka rozbili teorie ortodoxního dodekafonismu a serialismu a využili jen určité principy, které přivádějí hudbu zpět k tonálnímu citění: „*Stavba dvanáctitónových řad začala být úmyslně volena tak, aby poskytla možnost vzniku tonálně funkčních vztahů, kvintakordů a jiných běžnějších souzvuků.*“⁷⁵ Kohoutek hovoří o čtyřech směrech, které v jeho době ovládly nové hudební metody: 1. Atonálně seriální, 2. Rozšířeně tonální, 3. Technický, 4. Extrémní (sem řadí tvorbu J. Cage a M. Kagela).

Další z přívrženců směru Vladimír Lébl⁷⁶ v článku *Potíže s novou hudbou*⁷⁷ informuje o vysoké četnosti skladeb z okruhu Nové hudby, provedených na jaře 1963.⁷⁸ Také upozorňuje na to, že obava z přílišné uniformity Nové hudby je neopodstatněná, naopak ze své zkušenosti vidí tuto oblast jako prostor tříštící se na mnoho další výbojů. Ty podle autora rozměňují jednodušnost a relativizují hodnoty a v tomto také vidí jedno z nebezpečí, se kterým se bude muset Nová hudba vypořádat.

Důležitější problém ovšem spatřuje Vladimír Lébl v tom, že Nová hudba stále není plnohodnotnou součástí naší kultury. Uvádí, že sice roste den ode dne, ale je bohužel spíše: „...*cizorodý roub na kmeni tradiční české a slovenské*

⁷⁴ Kohoutek, Ctirad: *K hodnocení některých novodobých západoevropských skladebných metod*. In: *Hudební rozhledy* 1962, roč. XV, s. 182-185, 241-243.

⁷⁵ Kohoutek, Ctirad: *K hodnocení některých novodobých západoevropských skladebných metod*. In: *Hudební rozhledy* 1962, roč. XV, s. 241.

⁷⁶ Lébl Vladimír (1928-1987), český muzikolog a publicista. Hudební vědu studoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Působil v Ústavu pro hudební vědu ČSAV, pomáhal ustavit elektronickou komisi při Svazu československých skladatelů. Ve své době byl předním českým propagátorem Nové hudby.

⁷⁷ Lébl, Vladimír: *Potíže s novou hudbou*. In: *Literární noviny*, 1963, č. 14, roč. XI, s. 8.

⁷⁸ V té době byly v Praze uvedeny skladby: Weberna, Messiaena, Háby, Schönberga, Berga, Vostřáka, Skleničky, Šlika, Klusáka, Pololánika. Soubor *Musica Viva pragensia* uvedl skladby: Stravinského, Bouleze, Wolffa, Feldmana, Kupkoviče, Komorouse.

hudby. “⁷⁹ Následovně volí poněkud bojovnější tón, když tvrdí, že nechut’ ke konvenci a průměru nutí nový směr rozbít idylu české hudby, zbavit ji snobismu, diletantismu a vymanit se z izolace. Zároveň poukazuje na to, jak vědomé chování Svazu československých skladatelů k Nové hudbě (resp. jejich ignorování oblasti) dohnalo některé umělce k nemožnosti se plně realizovat. Apeluje tak na tuto organizaci, aby zřídila některé komise nebo skupiny pro rozvíjení moderních směrů.

O tom, že se skutečně postoje k Nové hudbě začaly na přelomu padesátých let měnit, svědčí nejen změna rétoriky české muzikologie, ale také větší frekventovanost ve sféře samotné produkce. Pro ilustraci zde uvádím recenzi Petra Růžičky⁸⁰ *Nová hudba?*⁸¹ v níž hodnotí dva koncerty souboru *Musica viva pragensis*. Ty se uskutečnily v Praze 18. a 28. ledna 1964 a mimo to, že se autor soustředí na hodnocení interpretační úrovně provedených skladeb (ta byla údajně v případě druhého koncertu nedostatečně zvládnuta), také uvádí program, z něhož si můžeme utvořit představu o tom, co bylo možné u nás z oblasti Nové hudby slyšet.⁸²

Tato kapitola, v níž jsem se snažil představit pohled české hudebně vědné společnosti na novátorství v hudbě na přelomu padesátých let, může skončit až v momentu, kdy byl fenomén Nové hudby definitivně přijat. Dle mého názoru tato chvíle nastala s počátkem vydávání ucelených odborných publikací věnujícím se danému jevu. O tomto počátku nás informuje Václav Kučera⁸³ v článku *Nové cesty otevřeny*.⁸⁴ Zaobírá se zde vydáním sborníku *Nové cesty hudby* (1964). Kučera zdůrazňuje význam a potřebu takového typu fundované

⁷⁹Lébl, Vladimír: *Potíže s novou hudbou*. In: Literární noviny, 1963, č. 14, roč. XI, s. 8.

⁸⁰Růžička Petr (1936-2007), český hudební skladatel a hudební vědec. Dílo: *Tři nokturna pro tenor, Sonáta pro housle a klavír*.

⁸¹Růžička, Petr: *Nová hudba?* In: Hudební rozhledy 1964, roč. XVII, s. 157.

⁸²Na koncertech zazněly: Logothetis – *Malé paraxaly*, Šrámek – *Metamorphoses VI*, Stockhausen – *Kreuzspiel*, Zelenka – *Trio pro lesní roh, housle a klavír*, Varése – *Octandre*, Rychlík – *Relazioni*, Kupkovič – „...“, Cardew – *Octet 61 for Jasper Johns*, Vostřák – *Eseje pro klavír*, Feldman – *Piano*, Webern – *Smyčcové trio op. 20*.

⁸³ Kučera Václav (1929), český hudební vědec a skladatel, narozen. Na Karlově Univerzitě studoval češtinu, hudební výchovu, hudební vědu a estetiku. Mezi lety 1959 až 1961 byl vědeckým tajemníkem kabinetu pro studium soudobé hudby při SČS.

⁸⁴Kučera, Václav: *Nové cesty otevřeny*. In: Hudební rozhledy 1965, roč. XVII, s. 774 - 777

literatury, která podle autora u nás dlouho chyběla. Zmiňuje však i další tituly podobného rázu, jež vyšly pod záštitou Státního hudebního nakladatelství v Praze, jako například: C. Kohoutek – *Novodobé skladebné směry v hudbě*, A. Schönberg – *Dopisy* atd.

Právě tato snaha dle Kučery prorazila letité mlčení v této oblasti. Kromě představení jednotlivých sborníkových studií, vyhlašuje Kučera dříve nemyslitelný požadavek, když tvrdí, že je nutné přijat nové prvky za své a neulehčovat si cestu nálepkami typu hudební „experiment“. Socialistická společnost podle něj musí učinit jednoznačné kroky k masovému přisvojení si všech kulturních, žánrových a historicko-vývojových hodnot.

4. RECEPCE NOVÉ HUDBY

4.1. Dodekafonismus a seriální technika

Pokud jsme v předchozí kapitole mohli sledovat spíše obecné postoje české muzikologie k novátorství v hudbě, zde se již dostáváme do situace, v níž jsou reflektovány jednotlivé skladebné techniky resp. díla těmito způsoby vypracována. Z hlediska chronologického řazení byla první technikou, jež pronikla do Nové hudby dodekafonie a její další vývojové fáze.

Dodekafonii jako takovou nelze ztotožňovat s fenoménem Nové hudby, nicméně v rozvoji nových hudebních směrů druhé poloviny dvacátého století sehrála důležitou roli. Takzvané techniky řad je potřeba chápat jako vstupní materiál Nové hudby, který se ovšem v polovině šedesátých let postupně z daného fenoménu do jisté míry vytrácí ve prospěch témbrové hudby. Podobně jako v předchozí kapitole, i zde vidí kritici základní rozpor mezi hudební řečí odporující představě o tradičním hudebním jazyce devatenáctého století a možnostmi nových způsobů vyjadřovat dobově žádoucí obsahy.

Ačkoliv se v roce 1956 nacházíme teprve na začátku zkoumané epochy a termín Nová hudba ještě není zcela běžný, je nutné uvést postřehy Pavla Ecksteina⁸⁵ v jeho stati „*Zápisky z Varšavy*“⁸⁶ v níž tvrdí, že: „*Dodekafonismus dráždil očekávání festivalových návštěvníků. Jenže jeho otec a původce zklamal. Schönbergův Klavírní koncert z roku 1942 totiž nikoho nemohl přesvědčit o přednostech této kompoziční metody.*“ [...] „*tato změť zvuků a naprostá bez nápaditosti neměla s hudbou, jak jí rozumíme, nic společného.*“⁸⁷ Takto autor odsoudil dodekafonickou techniku jako celek. Nezaujala prý víc než pár mladých extravagantních jedinců. V díle Albana Berga ji ovšem přeci jen vzal na milost

⁸⁵ Eckstein Pavel (1911-2000), český hudební organizátor a spisovatel. Hudební vzdělání získal v Opavě, Praze a Vídni. Publikačně byl činný především v Hudebních rozhledech.

⁸⁶ Eckstein, Pavel: „*Zápisky z Varšavy*“. In: Hudební rozhledy 1956, roč. IX, s. 980 – 983.

⁸⁷ Tamtéž, s. 981.

a to především díky tomu, že skladatel dokázal naplnit seriální postupy kusem: „...*teplého srdce a upřímného citu.*“⁸⁸ Podobně jako v předchozí kapitole je i zde kladen důraz na co nejpřístupnější zobrazování mimo hudebních obsahů.

K danému jevu se v roce 1956 na stránkách Hudebních rozhledů vyjádřil i Johannes Paul Thilmann v článku *O dodekafonismu.*⁸⁹ Podrobně se zde zaobírá daným jevem a vysvětluje nejrůznější operace, jež je možné v dvanáctitónovém systému provádět. Důležitější je ovšem závěrečné shrnutí, v němž vyjadřuje osobní postoj ke smyslu tohoto jevu. Tvrdí: „...*hudba dosáhne touto technikou totální organisace.*“⁹⁰ Podle autora ovšem pouze za cenu zřeknutí se svobody utvářet vlastní hudební nápady. Cituje zde Adorna, který: „...*nemohoucnost individuálního obrazu, i když je vše proteoretisováno a materiál naprosto zvládnut*“,⁹¹ označil za kapitulaci. Dále Thilmann dodal: „...*ruší mne ostře vystupující rozpor mezi nesmírnou námahou intelektu v tomto způsobu komponování, který je proorganizován až do krajnosti a výsledným dilem, které má všechny známky bezuzdného barbarství.*“⁹²

Pokud nebylo možné reflektovat počiny české provenience, muselo se využívat zdrojů ze zahraničí. Činí tak Miloš Sokola⁹³ ve své recenzi s názvem *Schillerovi loupežníci – dodekafonická opera.*⁹⁴ Skladatel Giselher Klebe je zde charakterizován coby představitel nejmladší avantgardní vlny německé hudby. Sokola se k dodekafonickému dílu nestaví a priori negativně, říká: „*Melodie, harmonie, rytmus a instrumentace, všechny tyto výrazové složky tvoří zvláštní, nedělitelnou jednotu, jakousi melodii barev a tónů.*“⁹⁵ Ale také pro něj tkví zásadní problém v samotné dvanáctitónové řadě, která nejeví dostatečné známky kontrastu, především kontrastu dur-mollového. Dílo se tedy pro něj stává po

⁸⁸ Tamtéž, s. 981.

⁸⁹ Thilmann, Johannes Paul: *O dodekafonismu.* In: Hudební rozhledy 1956, roč. IX, s. 1012-1014.

⁹⁰ Tamtéž, s. 1014.

⁹¹ Tamtéž, s. 1014.

⁹² Tamtéž, s. 1014.

⁹³ Sokola Miloš (1913-1976), český hudební skladatel a houslista. Do Hudebních rozhledů přispíval jen výjimečně.

⁹⁴ Sokola, Miloš: *Schillerovi loupežníci – dodekafonická opera.* In: Hudební rozhledy 1957, roč. X, s. 617.

⁹⁵ Tamtéž, s. 617.

určité době jednotvárné a unavující. Naopak oceňuje využití starých barokních forem (např. kánonu, ricercaru a fugy) při užití dodekafonické techniky.

Poněkolkáté se zde objevuje podobný názor na tzv. avantgardní techniky dvacátého století, a to že dvanáctitónová řada je použitelná jen v tom případě, že podporuje výrazově dramatický obsah. Ovšem sama o sobě je považována za: „...melodicky tupou, únavnou.“⁹⁶

Johannes Paul Thilman se ve stati *Syntax seriální krystalisace*⁹⁷ zabývá teoretickým představením tentokrát seriální techniky. Článek je podobně strukturovaný jako výše zmíněná stať *O dodekafonismu*. Na řadě notových příkladů prezentuje, jakým způsobem se v této technice zachází s prvky melodie, vertikálním seskupením tónů, rytmem, metrem, dynamikou, tempem, barvou a formou. Podobný je také závěrečný pohled autora: „...nejzazší racionalisace způsobuje největší odcizení, téměř magickou transcendenci chronickou primitivnost.“⁹⁸

Svůj pohled na dané téma nám poskytl také Václav Felix⁹⁹ ve stati *Varšavské meditace nad tvůrčí svobodou*.¹⁰⁰ Autor již v úvodu svého článku nenechal nikoho na pochybách o svém postoji k varšavskému festivalu, lépe řečeno o postoji k soudobé hudbě, kterou tento festival široce propagoval. Felix tvrdí, že tato hudebně významná událost ani v roce 1959 nic nového nepřinesla. Seriální hudba je pro něj nesmyslná a chaotická a výtvořky z oblasti konkrétní hudby nejsou víc než jen pouhé koláže nejrůznějších hluků a hřmotů.

Podle Felixe leží stěžejní problém současných avantgardních skladatelů v nesprávném přístupu k jejich tvůrčí svobodě. Ta je podle autora dvojí:

1. svoboda vytvářející si svůj vlastní fiktivní svět, která zákonitě vede k izolaci od posluchače a je tudíž nežádoucí, problematická. Podle autora vede

⁹⁶ Sokola, Miloš: *Schillerovi loupežníci – dodekafonická opera*. In: Hudební rozhledy 1957, roč. X, s. 617.

⁹⁷ Thilmann, Johannes Paul: *syntax seriální krystalizace*. In: Hudební rozhledy 1958, roč. XI, s. 232-234.

⁹⁸ Tamtéž, s. 234.

⁹⁹ Felix Václav (1928-2008), český hudební skladatel a publicista. Působil jako redaktor Hudebních rozhledů, tajemník SČS a asistent hudební teorie na AMU.

¹⁰⁰ Felix, Václav: *Varšavské meditace nad tvůrčí svobodou*. In: Hudební rozhledy 1959, roč. XII, s. 808.

k: „...spoutání svěrací kazajkou vyspekulovaného formálního systému a konec konců k propadnutí diktátu módy.“¹⁰¹

2. svoboda rozvíjející se v rámci reálného světa, zapojuje umělce do kolektivu a směřuje jej k tvorbě pro široké masy.

Podle Felixe se především mladší „varšavští“ skladatelé přiklonili k svobodě první a odsoudili se tudíž do vyprahlých pustin, kde se lze setkat pouze s: „...chimérickým potleskem snobů.“¹⁰² Hudbu Pierre Bouleze, Henri Pousseura a Gilberta Amy označuje jako neskonale trapnou a nudnou a výsledky tvůrčí svobody těchto skladatelů vidí jako projevy společenské neodpovědnosti. Autor ve svém článku jasně odsoudil různé techniky Nové hudby a označil je za pouhé módní výstřelky, které se začaly nepatřičně usazovat v tvorbě mladých polských skladatelů jako například: Henryka Góreckého, Krzystofa Pendereckého, Tadeusze Bairda, Witolda Szalonky. V článku není bohužel ani stopy po jakémkoliv shovívavějším pohledu na hudbu v novém stylu.¹⁰³ Dále v něm nenajdeme ani přibližný seznam děl provedených na Varšavském podzimu toto roku. Z uvedeného vyplývá, že ani na přelomu padesátých a šedesátých let nebyly postoje k oblasti nové hudby nikterak příznivě nakloněny.

Většina zmínek dotýkajících se nějakým způsobem našeho předmětu zájmu Nové hudby, je stále ještě spojena s hudbou zahraniční provenience. Zmiňované kritiky, články, recenze se nejčastěji věnují dílu velkých skladatelů působících v této oblasti. Jedná se především o Karlheinz Stockhausena, Pierre Bouleze, Luigi Nona. Prozatím, tj. v roce 1959, se ovšem nesetkáváme nejen s kritickými, ale žádnými názory na Novou hudbu v díle českých skladatelů.

¹⁰¹ Tamtéž.

¹⁰² Felix, Václav: *Varšavské meditace nad tvůrčí svobodou*. In: *Hudební rozhledy* 1959, roč. XII, s. 808.

¹⁰³ Góreckého *I. Symfonii* se zde dostává nelichotivé nálepky „slepené snůšky dvanáctizvuků“, Pendereckého skladba (název není uveden) je pak podle autora, pouze cvičení v punktualistické technice.

Výše zmíněná situace se mění na přelomu padesátých a šedesátých let také díky Vladimíru Lébloví, jenž v článku *Klusák a komorní harmonie*¹⁰⁴ představuje nový fenomén.

V literárních novinách se zprávy k novým hudebním směrům objevovaly v podobě krátkých článků charakteru recenze či anonce, ukazovaly ovšem druhou, přívětivější stranu české recepce Nové hudby. Tak nám například Vladimír Lébl poodhaluje situaci hudby v divadle Na zábradlí na přelomu padesátých a šedesátých let. V tomto divadle na pravidelných nedělních matiné vystupoval soubor Komorní harmonie vedený Liborem Peškem a podle Léblových slov měla tato produkce: „...větší cenu než kvantita běžné koncertní produkce, protože tady Na zábradlí se podařilo osvobodit hudbu od všednosti, oficiálnosti, akademismu, studené profesionality a snobismu.“¹⁰⁵ Vyzdvihuje především osobnost Jana Klusáka¹⁰⁶ zprvu navazujícího na postschönbergovskou větev dvanáctitónové techniky, který se dokázal tuto překonat a vydal se směr vlastního osobitého růstu.

Toto potvrzuje recenze Karla Risingera¹⁰⁷ *První invence Jana Klusáka*,¹⁰⁸ v níž autor spíše vyzdvihuje skladatelovy schopnosti, namísto dobově oblíbeného zatracování dodekafonismu. Přínos Klusákova přístupu spatřuje ve využívání zásad všeintervalové řady ve prospěch silného výrazu. Sám autor článku se hlásí k tonálnímu a tematickému pojetí v tvorbě a Klusákovo dílo, ač atonální, na něj právě takto působí. Domnívá se, že je toho dosaženo vyzdvihováním konsonantních intervalů velké a malé tercie či sexty: „...čímž je výsledný účín značně změkčen“,¹⁰⁹ nebo roztažením řady v basu na způsob prodlevy, čímž je navozen dojem tonálního centra.

¹⁰⁴ Lébl, Vladimír: *Klusák a komorní harmonie*. In: Literární noviny, 1961, č. 8, roč. 9, s. 9.

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ Lébl oceňuje jeho suitu *Obrazy pro dechové nástroje*.

¹⁰⁷ Risinger, Karel (1920-2008), český hudební skladatel a teoretik. Hudební vědu studoval na Karlově Univerzitě. Působil jako vedoucí teoretické komise při hudebně vědecké sekci SČS a pracovník Ústavu pro hudební vědu ČSAV.

¹⁰⁸ Risinger, Karel: *První invence Jana Klusáka*. In: Hudební rozhledy 1962, roč. XV, s. 336.

¹⁰⁹ Tamtéž.

Svoji metodu se pokusil obhájit i sám Klusák ve stati *Výrazové možnosti nového slohu*,¹¹⁰ když tvrdil: „V předešlé epoše beethovenovského komponování se stavěla plocha ze zmnoženého detailu, detailů bylo ve skladbě jen několik a každý z nich byl stavebnou jednotkou“ [...] „nový způsob vytváří detaily jako unikáty, každý z nich ovšem má mít výmluvnost plochy.“¹¹¹ Problém dle Klusáka spočívá v tom, že se kritici nového pojetí snaží toto uchopit postaru „beethovenovským“ slyšením.

Posuneme-li se do roku 1965, nelze již dodekafonii ani serialismus v žádném případě považovat za něco nového, a to ani v našem prostoru. Z toho vyplývá, že díla daného typu byla prováděna i na přehlídkách oficiálního charakteru, jakým byl týden nové tvorby. Vladimír Štěpánek¹¹² v článku *Týden nové tvorby pražských skladatelů*¹¹³ informuje o tom, že na této přehlídce zaznělo 23 skladeb od 21 českých skladatelů.

Štěpánek vyslovil názor, že je u nás velmi úzký okruh tvůrců hudby zaměřených pouze tradicionalisticky, podobně jako těch, kteří se přiklánějí pouze k modernismu. Největší skupinu tvořili skladatelé „tradiční“ využívající technik Nové hudby pouze částečně. Po stručných, vesměs pozitivních kritikách skladeb spíše tradičního charakteru¹¹⁴ se autor vyjádřil i ke skladbám jasně aspirujícím na zařazení do kategorie Nové hudby. *Cesty J. Burghausera a Tři sonety ze Shakespeara Z. Vostřáka*, v nichž se jejich autoři hlásí k metodám serialistickým, zde byly přijaty s nezvykle vysokou mírou tolerance.

Štěpánek o Bughauserově počínu například tvrdí: „*Seriální technika, použita citlivým a především inteligentním umělcem naprosto nemusí vést k uniformitě, šedi a nudě.*“¹¹⁵ Osm částí skladby *Cesty* podle autora jasně drží pohromadě, protože vycházejí z jediného tematického jádra, a navozují diskrétní,

¹¹⁰ Klusák, Jan: *Výrazové možnosti nového slohu*. In: Hudební rozhledy 1962, roč. XV, s. 760-761.

¹¹¹ Tamtéž.

¹¹² Štěpánek Vladimír (1921-1997), český hudební vědec, publicista a kritik. Hudební vědu studoval na Karlově Univerzitě. Publikoval převážně v časopisech Hudební rozhledy, Práce, Svobodné slovo.

¹¹³ Štěpánek, Vladimír: *Týden nové tvorby pražských skladatelů*. In: Hudební rozhledy 1965, roč. XVIII, s. 236-240.

¹¹⁴ Byly jimi následující díla: A. Hába – *Suita pro cimbál*, K. Slavický – *Partita pro housle*, M. Pelikán – *Věta pro smyčcový kvartet*, M. Kabeláč – *Ohlasy dálav*, V. Neumann – *Osamělá*.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 268.

někdy temnou, jindy třpytivou atmosféru. Štěpánek dále doporučuje vyzkoušet zmíněné postupy na formě náročnějšího, většího rozsahu.

V případě Vostřákových *Sonetů na Shakespeara* pro bas a komorní orchestr op. 33 shledává jasnou podobnost díla s tvorbou A. Weberna. Nicméně připomíná, že při zběžném poslechu se mnohé skladby tohoto typu mohou do jisté míry zdát podobné a jejich originálních a osobitých prvků si lze všimnout až po pečlivém prostudování partitury. V tomto nevidí autor problém. Vytýká ovšem skladbě jistou nejednotnost mezi instrumentální a vokální složkou. Štěpánek tvrdí že: „*Vokální part se nezdá být vytvořen na stejném stupni přísné organizace materiálu. Je stylově z jiného období dodekafonie.*“¹¹⁶ To podle něj vede ke zbytečné stylové nekonzistentnosti díla. Na druhou stranu uznává, že opouštění přísných pravidel podporuje srozumitelnost výsledné skladby.

Recenze *Pohledy na soudobou hudbu*¹¹⁷ Václava Holzknechta,¹¹⁸ jež je věnována třem večerům symfonického orchestru hl. města Prahy FOK, uvádí díla soudobé hudby od Stravinského až do současnosti roku 1966. Součástí této přehlídky měl být také koncert Karlheinz Stockhausena, který ovšem ke smutku autora odpadl. První večer byl věnován Stravinskému, Honeggerovi, Jolivetovi, Messiaenovi, Poulencovi, tudíž generaci spadající především do první poloviny 20. století.

Druhý z večerů se již konkrétněji dotkl oblasti dodekafonické a seriální hudby. Středobodem se sice stal Webernův *Smyčcový kvartet op. 28*, ovšem soudobé české skladby zde zastupovala díla Jana Klusáka, Marka Kopelenta a Zbyňka Vostřáka.¹¹⁹ V případě Klusákovy díla se dle autora setkáváme s: „...*vnitřně intenzivní hudbou, která není pouhým schématem, nýbrž umění*“,¹²⁰ podobně se již ale nevyjadřuje o dalších dvou zmíněných. Ti se ve svých skladbách pouze podřídili principu zvoleného řádu.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 269.

¹¹⁷ Holzknecht, Václav: *Pohledy na soudobou hudbu*. In: Hudební rozhledy 1966, roč. XIX, s. 80.

¹¹⁸ Holzknecht Václav (1904-1988), český klavírista, hudební vědec, pedagog, publicista. Dlouholetý ředitel pražské konzervatoře. Publikoval v časopisech: Rytmus, Tempo, Hudební rozhledy.

¹¹⁹ Zazněly skladby: II. *Smyčcový kvartet* – Klusák, III. *Smyčcový kvartet* – Kopelent, *Elementy* - Vostřák

¹²⁰ Tamtéž, s. 80.

Třetí večer patřil tvorbě skupiny *Musica viva pragensis*. Uvedeným dílům¹²¹ se ze strany autora nedostalo kritiky, protože Nová hudba, která: „...opustila obvyklé systémy tonality, forem a dokonce emotivnosti, nemá posuzovatel dřívějších kritérií.“¹²² Naproti tomu Holzknichtův postoj k novým jevům je čitelný, když tvrdí, že pro zdravý vývoj hudby je nutné, aby dostala prostor a pokud nedosahuje potřebných kvalit, třeba se vrátila zpět do laboratoře. V žádném případě se podle něj nedá před Novou hudbou uzavírat, to považuje za škodlivé a zhoubné.

Milan Kuna¹²³ se ve svém článku *Konfrontace ve skladatelském týdnu*¹²⁴ zabývá tvorbou českých autorů příklánějících se k Nové hudbě, konkrétně: Kopelent, Kapr, Burghauser, Kučera, Tausinger. Autor výše zmíněné označuje za neustálé hledače, kteří často i za cenu nepochopení objevují nové možnosti. Tímto jim skládá dozajista zasloužený obdiv. Zvláště pak oceňuje díla, která kromě technického přínosu dokážou zaujmout také emocionální stránku posluchače. K nejúspěšnějším počínům daného ročníku řadí skladbu Marka Kopelenta – *Matka* (pro sbor a flétnu), dílo využívající aleatoriky, netradičních melodických i harmonických postupů podle Kuny neztrácí potřebnou výrazovou sílu.

Na pomyslný druhý stupínek úspěšnosti staví Kuna *Klavírní kvartet* Václava Kučery. V hodnocení tohoto výtvaru se objevuje věc dříve nevídaná, vedle pojmů jako aleatorika, seriální technika se objevují taková přirovnání jako dramatičnost, napětí, emocionální gradace. Podle Kuny se tvůrci ve skladbě podařilo: „...nalézt potřebné výrazové pilíře pro její soudržnost.“¹²⁵

¹²¹ Zazněly: *Hudba pro 5* – Kopelent, *Kaleidoskop* – Šrámek, *Náhrobek Malevičův* – Komorous, *Synchronie* – Vostřák, *Relazioni* - Rychlík

¹²² Holzknicht, Václav: *Pohledy na soudobou hudbu*. In: *Hudební rozhledy* 1966, roč. XIX, s. 80.

¹²³ Kuna, Milan (1932), český muzikolog a publicista. Studoval na Univerzitě Karlově v Praze. V šedesátých letech byl jedním z publicistů, kteří se soustředili na soudobou hudbu. Svými články přispíval především do *Hudebních rozhledů*.

¹²⁴ Kuna, Milan: *Konfrontace ve skladatelském týdnu*. In: *Hudební rozhledy* 1966, roč. IX, s. 225-227.

¹²⁵ Tamtéž, s. 226.

V podobně pozitivním duchu se dále vyjádřil k Burghauserovým *Možnostem pro cimbál*. Ty vycházejí ze seriální techniky a dle autora dokážou přes svoji náročnost dosáhnout přitažlivého maximálně kontrastního výrazu.

V závěrečném shrnutí k tvorbě z oblasti Nové hudby, jež zazněla ve skladatelském týdnu 1966, vyjadřuje názor, že díla jako je Kopelentovo či Kučerovo, tj. taková, jež nejsou narušena tradiční technikou, dozajista zůstanou hodnotným důkazem výbojů své doby, autor sám však předpokládá, že další hudební vývoj bude pokračovat směrem k rozsáhlejší syntéze progresivních tendencí s těmi tradičními.

Jak bylo zmíněno v úvodu této kapitoly, techniky pracující s řadami nebyly vynálezem Nové hudby. Přesto však v situaci, která v Československu panovala na přelomu padesátých a šedesátých let, právě tyto techniky posloužily jako odrazový můstek k prvním pokusům o tvorbu v dané oblasti.

4.2. Elektronická a konkrétní hudba

V této kapitole se dostáváme k jedné ze stěžejních oblastí Nové hudby, a to k hudbě elektronické a konkrétní. V určitých momentech se vývoje se může zdát, jako by právě hudba elektronická a konkrétní byly synonymem pro Novou hudbu. Oproti výše zmíněnému dodekafonismu a serialismu, jež byly rozvíjeny od první poloviny dvacátého století, je hudba (nebo široce pojato zvuk) generovaná elektronickými přístroji plně přijata právě až v období padesátých a šedesátých let.

Jak již bylo dříve řečeno, recepce Nové hudby u nás mohla nastat až v momentě, kdy začali představitelé české muzikologie pravidelně vyjíždět do zahraničí a navštěvovat významné události s touto hudbou spojené. Tato možnost byla zpravidla umožněna redaktorům Hudebních rozhledů, a tudíž zprávy k tomuto tématu nacházíme právě tam. Prvním případem, kdy se dozvídáme

o elektronické a konkrétní hudbě, je článek Antonína Sychry *Experiment nebo umění?*¹²⁶

Sychra se zde věnuje festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM)¹²⁷ v Curychu 1957. Projevuje zde plný souhlas s využitím experimentálních metod při hledání a rozšiřování hudebního materiálu, tvrdí že: „...dnes už je každému tvůrčímu člověku jasné, že umění a věda se nemůže zdárně rozvíjet v izolaci.“¹²⁸ V zápětí se ovšem obrací do negativního postavení vůči samotným skladatelům curyšského festivalu a jejich dílu.¹²⁹ Sychrovi se zdá, že si skladatelé pouze lehkomyšlně pohrávají se smyslovým působením nového, neotřelého zvuku generovaného elektronickými zařízeními. Odkazuje tuto hudbu spíše do prostor laboratoře, než na koncertní podia. Jako jiní i Sychra zde vyčítá elektronické hudbě (především té vystavěné na principu takzvaných řad) a jejím autorům příklon ke konstruktivisticky sterilnímu zacházení s hudebním materiálem a nedostatečnou obsahovost. Autor se neustále vrací ke svému základnímu postoji, a to že stavba jako smysluplná, funkční entita může vzniknout jen na základě silné myšlenky, které je všechno ostatní podřízeno. To je jistě legitimní názor, na druhou stranu lze očekávat, že v nově se rozvíjející oblasti bude vždy přítomná vyšší míra experimentů, třeba i těch které se později ukážou být slepou uličkou.

V oblasti elektronické hudby bere přeci jen na milost skladbu Bruna Maderny *Notturmo*, u níž oceňuje křehkost až impresionisticky působícího zvuku, který vystihuje noční náladu. Dle jeho názoru si Maderna mezi jinými stojí tak dobře pro svoji „domnělou“ schopnost organizovat emocionální a smyslové zážitky (domnělou, protože nevíme, zda Maderna chtěl právě tohoto dosáhnout). Podle Sychry právě tento skladatel dokázal podřídit prostředky obsahu. Více se

¹²⁶ Sychra, Antonín: *Experiment nebo umění*. In: Hudební rozhledy 1957, roč. X, s. 606 - 607

¹²⁷ ISCM (Internacional Society for Contemporary Music) – Mezinárodní společnost pro soudobou hudbu vznikla v roce 1922. Každoročně pořádá festival soudobé hudby v jedné ze svých členských zemí. Na programu jsou díla tvůrců dané země. V Praze se festivaly konaly v letech 1924, 1925, 1935 a 1967.

¹²⁸ Tamtéž, s. 606.

¹²⁹ Autor má na mysli skladatele Bo Nilsona a Karlheinz Füssla.

ovšem Sychra k elektronické hudbě nevyjadřuje a obrací svoji pozornost k dílům z oblasti dodekafonie.

Nastává zde paradoxní situace, když Sychra referuje o elektronické hudbě, se kterou ovšem nebylo možné v tehdejší Československu přijít do styku. Ještě v roce 1964 Vladimír Lébl hovoří o tom, že na základě nedostatečných přímých zkušeností u nás Nová hudba obecně nabývala: „...značně imaginárních podob.“¹³⁰

Jiný pohled na tematiku nám poskytuje Milan Novotný¹³¹ ve svém článku *Hudba očima techniky*,¹³² v němž se zaměřuje spíše na popis dobových technických vymožeností a metodických postupů při tvorbě v dané oblasti.

Stat' se zabývá historií vývoje elektronické a konkrétní hudby. Kromě pohledu autora samotného se v úvodníku článku projevuje také názor redakce. Ta uvádí, že v případě elektronické či konkrétní hudby se sice jedná o nejmodernější směry západní hudby, ale o hudbu jako takovou vlastně nejde. Jde zde spíše o experimentální, akusticko-zvukové pokusy s elektronickou technikou. Toto tvrzení se ukázalo jako velice časté při posuzování fenoménu elektronické respektive konkrétní hudby.

V první kapitole nás Novotný uvádí do problematiky vývoje elektronických hudebních nástrojů do začátku dvacátého století. Představuje zde technické principy vytváření zvuku takových nástrojů, jako byl například dynamofon,¹³³ trautionium¹³⁴ ad. V druhé kapitole tvrdí, že v současné době nemají nově vznikající proudy právo na označení hudba, protože se zde jedná pouze o pokusy, které ke skutečnému uměleckému využití doposud nedošly. Toto je poměrně silné prohlášení v době, kdy již téměř deset let existovala v Německu a Francii hojně produkující elektronická studia. Pokládá však za

¹³⁰ Lébl, Vladimír: *O současném stavu nových skladebných směrů u nás*. In: Černohorská, Milena. *Nové cesty hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.

¹³¹ Novotný Milan (1937), český hudební editor a dramaturg. Studoval hudební vědu na Karlově Univerzitě. Pohybuje se především v oblasti ediční činnosti gramofonového průmyslu.

¹³² Novotný, Milan: *Hudba očima techniky*. In: *Hudební rozhledy* 1958, roč. XI, s. 364.

¹³³ Dynamofon – hudební nástroj zkonstruovaný Th. Cahillem roku 1906. Soustrojí se skládalo z mnoha elektrických generátorů vyrábějících slabý střídavý proud.

¹³⁴ Trautionium – podobný dynamofonu

zajímavé pokusy některých vývojových skupin (např. té pod vedením Pierre Schaeffera a Jacques Poullina), které při práci na poli konkrétní hudby dospívají k novým možnostem manipulace se zvukem. Uvádí zde dva zajímavé přístroje, Phonogen a Morphophon, jež považuje za hlavní pomůcky konkrétní hudby, přisuzuje jim ovšem pouze roli prostředků, které musí k umělecky hodnotnému objektu dovést člověk. V kapitole zaměřující pozornost přímo k elektronické hudbě Novotný popisuje některé technické úkony, které je možno využít při generování zvuku.¹³⁵ V závěru stati označuje zmíněné hudební směry za dehumanizující, tj. směřující k odlidštění přímého vztahu: člověk – nástroj, člověk – hudba.

I když se Novotný neztotožňuje s vyvíjením tzv. „automatů“ na hudbu či umění, nezaujímá k daným hudebním proudům vysloveně negativní stanovisko. Možná, že se zde již projevuje určité oteplování vztahů české odborné veřejnosti k zahraničním hudebním podnětům.

V podobném duchu jako předchozí, nese se i článek Ivana Poledňáka¹³⁶ *Elektronická a konkrétní hudba*.¹³⁷ Autor se v něm zabývá nejprve stručným, ale výstižným popisem jevů elektronické a konkrétní hudby. Je patrné, že již od začátku se snaží zachovat objektivní, ničím nezkreslený odstup a k novým hudebním oblastem přistupuje se zaujetím, kterého bychom se v Hudebních rozhledech v roce 1958 zřejmě nedočkali. Nové směry jsou pro něj sice extrémním způsobem jak vyjádřit umělecké a estetické postoje poválečné doby, ale v mnohých spatřuje potenciál.

Poledňák jako datum vzniku elektronické hudby uvádí rok 1951, místem vzniku pak označuje Darmstadt s jeho letními kurzy pro novou hudbu. Mezi zakladatele nového hudebního směru řadí německého akustika Wenera Meyer-Epplera a řadu dalších teoreticky či skladatelsky zaměřených osobností, jakými byli například Hans Eimert, Ernst Křenek, Karlheinz Stockhausen. V oblasti

¹³⁵ Např. Expanse, komprese, transpozice, inverse, spektrální modulace, mozaiková mixáž, interakce, korelace, autokorelace.

¹³⁶ Poledňák Ivan (1931-2009), český muzikolog, pedagog, publicista. Hudební vědu studoval na Masarykově univerzitě v Brně.

¹³⁷ Poledňák, Ivan: *Elektronická a konkrétní hudba*. In: *Věda a život* 1958, roč. IV, s. 425 – 426.

hudby konkrétní připisuje zakladatelskou roli pařížskému Studio d'Essai de la R. T. F. a Pierre Schaefferovi, k jehož následovníkům počítá Pierre Bouleze a Pierre Henryho.

Jestliže autor uvádí jako datum vzniku daných stylů rok 1951, jejich východiska vidí již mnohem dříve a to v hudbě dodekafonické a seriální. Právě opuštění tonálního přístupu je mu první fází přechodu k pozdějším elektronickým experimentům. V osobnostech Arnolda Schönberga a Antona Weberna spatřuje tudíž prapůvodce pozdějších hudebních výbojů hudby 20. století.

Mezi nástroje nebo lépe řečeno přístroje vytvářející vlastní materiál hudby Poledňák v dané době řadí elektronické zvukové generátory (např. nízkofrekvenční, impulsové, šumové), Bodeho melochord, Trautweinův monochord, jimiž je dále za pomoci seriální techniky realizována samotná hudební struktura. V případě konkrétní hudby jsou pak vlastním materiálem jakékoliv zaznamenané zvuky, s nimiž lze za pomoci transformace a transmutace přetvářet tento materiál do podoby hudebních struktur. K takovému přetváření složí hlavně přístroj – fonogen. Jelikož v případě konkrétní hudby nevznikl žádný systém podobný tomu seriálnímu v hudbě elektronické, mají podle Poledňáka prozatím pouze charakter pokusu.

Muzikologická veřejnost samozřejmě neprezentovala pouze své názory, ale reflektovala také stanoviska zahraničních odborníků. Takto Jaroslav Jiránek¹³⁸ ve svém článku *Kongres v Kolíně nad Rýnem*¹³⁹ zachytil náladu vůči projevům Nové hudby v roce 1958. Kongres Mezinárodní společnosti pro hudební vědu konaný mezi 24. až 28. červnem toho roku se dotkl otázky nových hudebních výbojů. Především tvorbu z dílny kolínského rozhlasového studia zde předvedl a příslušný výklad podal dr. Hans Eimert. Jak sám Jiránek podotýká: „...zajímavější však byla diskuse uspořádaná týž den večer (25. 6.) na téma je to

¹³⁸ Jiránek Jaroslav (1922-2001), český hudební vědec. Po studiích působil v českém rozhlasu, později jako ředitel Ústavu pro hudební vědu ČSAV. Věnoval se zejména problematice hudebně estetické, v níž zastával marxisticko-leninské postoje.

¹³⁹ Jiránek, Jaroslav: *Kongres v Kolíně nad Rýnem*. In: *Hudební rozhledy* 1958, roč. XI, s. 608-613.

ještě hudba?“¹⁴⁰ Z obsahu diskuze, kterou nám Jaroslav Jiránek ve svém článku představil, vyplývá, že naprostá většina zúčastněných zásadně odmítá připustit alespoň náznak smysluplnosti tzv. Nové hudby. To je myslím dost nepravděpodobné, spíš tu Jiránek tíhne k názorům, které sám zastává. Do opozice jsou zde postaveni Theodor W. Adorno a Karlheinz Stockhausen. Proti jejich myšlenkám či dílu je postaven nejen socialistický Východ, ale i názory některých pravděpodobně vybraných západních vědců, muzikologů.

Prof. Harry Goldschmidt¹⁴¹ nastínil určitou klasifikaci na kongresu slyšených moderních děl, která měla tři kategorie: 1. Zvukové ornamenty – ty mají podle Goldschmidta charakter pokusu a do hudby vůbec nepatří, 2. Naturalismus – soustředí se na vytváření a reprodukování zvuků, o kterých je: „...*ve slušné společnosti lépe pomlčet.*“¹⁴² Teprve třetí kategorie si podle Goldschmidta zaslouží označení hudba, protože se zde jedná o: „...*tvůrčí logiku opřeny hudební tvar.*“¹⁴³ Sem zařazuje Stockhausena, ale zároveň kriticky podotýká, že se v jeho případě jedná o tvorbu příliš abstraktní, esteticky jednostrannou a z hlediska umělecké pravdivosti vysoce spornou. Goldschmidtova kritika byla neskrytě namířena proti elektronické hudbě, protiargument vznesený ze strany zastánců tohoto směru zněl následovně: „...*je to hudba svobodných uměleckých individuí ve svobodném světě a jako taková si nárokuje právo na využívání veškerých možných prostředků, i kdyby měly být považovány za sebevíc nonkonformní.*“¹⁴⁴ Toto vysvětlení však mnohé neuspokojilo a z Jiránkovy zprávy je patrné, že víc než k smysluplné diskusi nad vývojem moderní hudby, došlo k zaujmutí tvrdých pozic dvou zneprátených táborů.

¹⁴⁰ Jiránek, Jaroslav: *Kongres v Kolíně nad Rýnem*. In: *Hudební rozhledy* 1958, roč. XI, s. 609.

¹⁴¹ Goldschmidt, Harry (1910-1986): švýcarský muzikolog, působící převážně v Německu. Patřil mezi přední představitele marxisticko-leninistických hudebních teorií a přispěl k jejich rozvoji v oblasti historického výzkumu hudby v německé oblasti. In: Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1945. s. 106.

¹⁴² Jiránek, Jaroslav: *Kongres v Kolíně nad Rýnem*. In: *Hudební rozhledy* 1958, roč. XI, s. 612.

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ Tamtéž.

Jaroslav Jiránek v závěru této stati vyslovil souhrnný názor, že elektronická hudba doposud zůstává oblastí velkorysých zvukových pokusů, jejíž výtvořiny prozatím nesnesou titul hudebního umění, zároveň ale chápe nutnost věnovat pozornost tomuto proudu i v Československu.¹⁴⁵

Jedním z nemnoha představitelů české hudební vědy, který se zájmem přijímal nové hudební výboje, byl bezesporu Vladimír Lébl. Ve stati *O hudbě budoucnosti a budoucnosti hudby*¹⁴⁶ se nejprve snaží umístit vznik elektronické hudby na časové ose:

*„Termínu Elektronische Musik v jeho soudobém obsahu bylo poprvé použito na festivalu Neues Musikfest, pořádaném v roce 1953 institucí Centre de Documentation de Musique Internationale a NWDT Köln v Kolíně nad Rýnem.“*¹⁴⁷ Podle Lébla byla první skladbou tohoto druhu „elektronická“ *Studie* Karlheinz Stockhausena.

Lébl ve svém článku zaujímá poněkud volné stanovisko, pravděpodobně z důvodu pozdějšího snadnějšího manévrování nad celou problematikou elektronické větve Nové hudby. Uznává, že v jejím rámci lze tvořit hudbu jak bezcennou – hodnotnou, svěží – nudnou, melodickou – kakofonickou, plně obsažnou – artisticky vyumělkovanou, dosavadní pokusy autorů (především autorů konkrétní hudby) označuje za pokusy povýšení „hluku a hlomozu“ na úroveň nového krásna a viní je ze záměru, co nejdříve zlikvidovat tradiční hudebnost. To zní poněkud zvláště, když vezmeme v úvahu fakt, že byl Vladimír Lébl pravděpodobně tím nejvěrnějším zastáncem Nové hudby u nás, asi jej v roce 1958 elektronické prvotiny poněkud zaskočily. Nedá se ale říci, že by absolutně zavrhoval vysoký potenciál nových možností, naopak věří, že tyto správně uchopeny, mohou vést k pozoruhodným uměleckým výsledkům a především na poli hudby scénické, filmové, televizní.

¹⁴⁵ Jiránek, Jaroslav: *Kongres v Kolíně nad Rýnem*. In: *Hudební rozhledy* 1958, roč. XI, s. 612.

¹⁴⁶ Lébl, Vladimír: *O hudbě budoucnosti a budoucnosti hudby*. In: *Hudební rozhledy* 1958, roč. XI, s. 696–700.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 698.

Dále poukazuje také na sílící obavu veřejnosti z přílišné dehumanizace hudby, vlivem užívání hlavně elektronických nástrojů. Tuto obavu však Lébl odmítá, s tím že i starší posluchači si již zvykli na poslech zprostředkovaný prostřednictvím techniky.¹⁴⁸

V souvislosti s elektronickou hudbou je nutné zmínit festival Varšavská jeseň, jenž svým zaměřením patřil k hlavním propagátorům nových hudebních výbojů. Josef Burjanek¹⁴⁹ se ve svém referátu *Varšavský podzim*¹⁵⁰ komentuje čtvrtý ročník festivalu¹⁵¹ z roku 1960. Autor se přidává do řady českých muzikologů, stavicích se k oblasti nových hudebních výbojů negativně. Jako jiní před ním, i tento autor vidí problém Nové hudby v nedostatečně širokém poli výrazových a významových možností. Například skladby Pendereckého, Goreckého a Bairda¹⁵² jsou podle něj omezeny pouze na vyjadřování hrůzy a děsu. Takovéto subjektivní stanovisko je jistě oprávněné, ale i kdyby tomu tak bylo, není možné kvůli němu odsuzovat celý hudební směr.

Jestliže se ke zmíněným punktuálním a seriálním skladbám výše uvedených autorů vyjádřil Burjánek se značnou nedůvěrou, k dílům z oblasti elektronické a konkrétní hudby¹⁵³ pak pouze poznamenal, že: „*Elektronický nový zvuk je prostředek jistě zajímavý a použitelný*“¹⁵⁴ a rád by jej konečně slyšel v lidské hudbě. I zde je patrná určitá přezíravost k novým hudebním tendencím, které jsou stále považovány za pouhé experimentální pokusy.

V přibližně stejné době se jako Buriánek vyjadřuje své názory další z českých přispěvatelů k dané problematice. Václav Kučera ve své stati *Kolínské*

¹⁴⁸ Lébl, Vladimír: *O hudbě budoucnosti a budoucnosti hudby*. In: Hudební rozhledy 1958, roč. XI, s. 700.

¹⁴⁹ Burjanek Josef (1915-2006), český hudební vědec a organizátor. Hudební vědu studoval na Masarykově univerzitě v Brně u Vladimíra Helfreta. Působil v českém rozhlasu, na JAMU, na Masarykově univerzitě v Brně, ale také na Palackého univerzitě v Olomouci (hudební psychologie). Svými články přispíval především do Hudebních rozhledů, Rovnosti.

¹⁵⁰ Burjanek, Josef: *Varšavský podzim*. In: Hudební rozhledy 1960, roč. XIII, s. 851 - 852 .

¹⁵¹ Ten se konal od 17. do 24. Zář 1960.

¹⁵² Na festivalu zazněly Pendereckého *Rozměry času a ticha*, Goreckého *Zderzenia* a Bairdova *Egzorta*

¹⁵³ Bohužel Burjánek uvádí pouze jména skladatelů (Schaeffer, Cage, Maderna, Berio), ale ne už názvy jejich děl.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 852.

*omyly a naděje*¹⁵⁵ referuje z 34. Ročníku festivalu Mezinárodní společnosti soudobé hudby. Ten se v podstatné míře věnoval premiérováním děl Stockhausena, Bouleze a Kagela.

V prvním případě měli zúčastnění možnost poprvé vyslechnout Stockhausenovy kompozici *Kontakty* pro elektronické zvuky, klavír a bicí nástroje. Autor článku se k tomuto dílu vyjádřil slovy, že zde již nejde pouze o hudební experiment, jako tomu bylo v případě předchozích pokusů. Možná vůbec prvních z případů, jímž byl ze strany české muzikologie učiněn krok k přijetí elektronických děl do oblasti hudby. V případě Kučery jsme svědky nezvyklého jevu v člancích reflektujících Novou hudbu. Jako jeden z prvních označuje jednotlivé opusy termíny jako: kompozice, skladba atd. To značí, že se tady začíná přiznávat novým dílům status hudby. Ovšem nedočkáme se výraznější míry přijetí nových hudebních možností, naopak pozitivní kritiky se ze strany Kučery dostalo dílům tradičnějšího charakteru, zejména pak v případě Prokofjevovy opery *Ohnivý anděl*, která sice vznikla již v roce 1927, na festivalu se ale stala tou pravou senzací.

Počátek šedesátých let znamenal jen slabé, ale přesto určité oteplení vztahů mezi českou hudebně teoretickou reprezentací a elektronickou hudbou. Tato hudba byla stále záležitostí spíše zahraniční produkce, jež disponovala potřebným technickým zázemím. Pohled skladatelské obce podal rozhovor zveřejněný v Literárních novinách pod názvem „*Hudba, která se rodí v laboratoři.*“¹⁵⁶

Do diskuze o této, pro mnohé nové a vzrušující, oblasti se zapojili jednak skladatelé Burghauser, Havelka, Rychlík, Šrámek a Trojan, za sféru hudební teorie s nimi debatovali Lébl, Herzog¹⁵⁷ a Svoboda. V atmosféře počátku šedesátých let je patrná určitá vlna optimismu. Skladatelská reprezentace se

¹⁵⁵ Kučera, Václav: *Kolínské omyly a naděje*. In: Hudební rozhledy 1960, roč. XIII, s. 635-637.

¹⁵⁶ Lébl, Vladimír: *Hudba, která se rodí v laboratoři*. In: Literární noviny 1961, roč. 12, č. 28. S. 3.

¹⁵⁷ Herzog, Eduard (1916-1997), český muzikolog, hudební režisér a organizátor. V druhé polovině šedesátých let se významně zasloužil o rozvoj elektronické hudby u nás. Podílel se na přípravách návštěv Karlheinz Stockhausena a Pierre Schaeffera v Praze. Působil jako člen kybernetické komise SČS a zasazoval se o zbudování českého elektroakustického studia.

novým elektronickým možnostem nebránila, ovšem alespoň prozatím je považovala za poněkud nedozrálé. Dokázali si představit, že nový elektronický zvuk bude možné do hudebního díla nějakým způsobem zapojit, ovšem na úroveň pouhého experimentu tuto sféru staví nejednoznačně uchopitelná forma a řád výlučně elektronických výtvorů. Svatopluk Havelka se vyjádřil v tomto duchu: „*Po půlhodině jsem se vysloveně nudil, protože ukázky naprosto postrádaly jakákoli řád, kontrast, budily dojem libovůle.*“¹⁵⁸ Jan Rychlík doplňuje: „*V mnoha případech jsou takové experimenty opravdu věci náhody a složité hry.*“¹⁵⁹ Herzog a Lébl coby představitelé české muzikologie se k tomuto faktu stavěli s pochopením. Uznali, že po prvotním prudkém uhrnutí světem elektronického zvuku je nutné vývoj poněkud přibrzdit a detailně prozkoumat celou tuto sféru. Podle Svobody spočívala hlavní potíž renomovaných elektronických pracovišť (Kolín nad Rýnem, Paříž) v tom, že se stala otroky přístroji vygenerovaného materiálu. Většinu času tráví stříháním, lepením, montováním magnetofonových pásků. Svoboda zde navrhl jiný nový směr přístupu. Jeho koncepce byla taková, že by si napříště měl každý skladatel vytvářet v jakémsi improvizovaném domácím studiu svoji vlastní paletu zvuků, se kterou by se obeznámil na takové úrovni, jako je obeznámen skladatel tradiční hudby se zvukem například houslí či klavíru. S touto paletou zvuků by pak přicházel do studia a mohl by s ní nakládat tradičním způsobem elektronické hudby (montáž, koláž, transformace atd.). Herzog v závěru doplnil, že Svoboda s touto myšlenkou nového přístupu přišel ještě předtím, než se začaly uskutečňovat první experimenty ve studiu v Kolíně nad Rýnem.

V doslovu k této debatě pak bylo poukázáno, že i přes vlnu nadšení pro novou elektronickou hudbu výrazně zaostáváme nejen za Německem či Paříží, ale i za Polskem, v němž bylo zřízeno výzkumné studio při varšavském rozhlasu.

Po této diskuzi přišlo do redakce Literárních novin několik názorů, vyjadřujících obavu z dopadu elektroniky na vývoj hudebního umění. Někteří čtenáři spatřovali nebezpečí v příliš vysoké úloze strojů při vytváření skladby,

¹⁵⁸ Lébl, Vladimír: *Hudba, která se rodí v laboratoři*. In: Literární noviny 1961, roč. 12, č. 28. S. 3.

¹⁵⁹ Tamtéž.

v celkovém odlidštění hudebního umění jako takového, jiní se pozastavovali nad tím, zda je možné se plně orientovat v nepřeborné směsici nových zvuků. Jestli se kompoziční práce nezvrhne v totální anarchii.¹⁶⁰ Lébl toto odmítl. Tvrdí, že skladatel se musí stát pánem nad technickými možnostmi přístroje, že ústředním bodem tvorby musí zůstat i nadále individuální osobitá duševní práce skladatele, že nové možnosti pouze zkrátí cestu od skladatelovy představy k výslednému hudebnímu dílu.

Z výše zmíněného je patrné, že se dogmatická rétorika padesátých let měnila směrem k většímu zájmu a hlubšímu pochopení pro nové směry. Samozřejmě nebylo tomu tak u všech. Zarytí odpůrci Nové hudby nadále udržovali své pozice. Jedním z nich byl i Václav Felix, který ve svém článku *Nový člověk – smysl a cíl naší tvorby*¹⁶¹ pochybuje o tzv. „modernistických směrech hudby“. Vyjadřuje zde názor o neživotnosti směrů, jakými jsou: dodekafonie, serialismus, punktualismus a aleatorismus a oceňuje představitele české hudební kultury za to, že nepodlehli tzv. modernosti západních „výstřelků“.

Kupodivu ne zcela negativně se Felix staví k oblasti elektronické či konkrétní hudby, když vyhláší program za: „...aktivní zvládnutí nového zvukového materiálu“,¹⁶² avšak tohoto zvládnutí se podle autora mají chopit pouze skladatelé zastávající socialistické myšlenky.

Podobně tak se staví Bohumil Karásek¹⁶³ v článku *Festival křižovatek a konfrontace*¹⁶⁴ i serialismu a punktualismu. Naproti tomu neodsuzuje jako předním Václav Felix hudbu elektronickou. Ta podle něj otevírá svět nových zvukových možností a Karásek je pro to, tyto možnosti zkoumat a využívat. Jako vhodný příklad toho, že i v elektronické hudbě lze vytvářet opravdové kompozice uvádí skladu Krzystofa Pendereckého *Žalm 1961*.

¹⁶⁰ In: Literární noviny 1961, roč. XII, č. 30, s. 2.

¹⁶¹ Felix, Václav: *Nový člověk – smysl a cíl naší tvorby*. In: Hudební rozhledy 1962, roč. XV, s. 274-279.

¹⁶² Tamtéž, s. 279.

¹⁶³ Karásek Bohumil (1926-1969), český hudební redaktor a kritik. Svými kritikami přispíval především do Hudebních rozhledů. Zastával názory socialisticko-realisticke linie.

¹⁶⁴ Karásek, Bohumil: *Festival křižovatek a konfrontace*. In: Hudební rozhledy 1962, roč. XV s. 810-813.

Závěrečnou fázi názorového přerodu dovršil ve své stati *Varšavská jeseň po sedmé*¹⁶⁵ Jaroslav Volek.¹⁶⁶ K otázce elektronické hudby se Volek nestaví vůbec negativně, naopak tvrdí, že o jejích možnostech využití ve filmové či scénické hudbě dnes již nemůže být pochyb. Problém spatřuje, více než ve využívání stále kultivovanějšího elektronického zvuku, v kompoziční nejistotě samotných skladatelů. Vzápětí dodává, že výsledný zvukový účinek: „...*je však atmosférou zajímavou, naplněnou očekáváním něčeho podnětného a konfrontací nových smyslových dojmů s tradiční zkušeností.*“¹⁶⁷

V polovině šedesátých let se u nás začaly objevovat i ucelenější monografie věnující pozornost oblasti elektronické a konkrétní hudby. Jednou z nich byla kniha Vladimíra Lébla *Elektronická hudba*.¹⁶⁸

Kniha je druhu popularizačního a z toho důvodu je v ní k problematice přistupováno z neutrálního, spíše pozitivního hlediska. To samo o sobě není problémem, naopak jsou tím jasně dokumentovány antagonistické postoje jednotlivých táborů české muzikologie. Lébl tím totiž ukázal, že je možné na dříve zapovězený jev reagovat pozitivně. Ukázal zájemcům z řad veřejnosti aktuální světový fenomén, který byl do té doby tabuizován. Autor se věnuje především podání uceleného popisu dané oblasti (uvádí její historii, představuje významná střediska, vysvětluje typické postupy), v závěru své práce podhaluje svůj osobní vztah k dané problematice.

Vladimír Lébl považuje elektronickou resp. konkrétní hudbu (podle něj se elektronická a konkrétní hudba již natolik spojily, že není třeba je nadále rozlišovat) za legitimní součást uměleckého světa, která si vytvořila svou specifickou uměleckou metodu. Nedostatkem však i nadále zůstává absence přesně vymezené poetiky oblasti, stejně jako jasně organizované hudební řeči. Pokud se v předchozích epochách mohli skladatelé vždy spolehnout na užití

¹⁶⁵ Volek, Jaroslav: *Varšavská jeseň po sedmé*. In: Hudební rozhledy 1963, roč. XIX, s. 804-807.

¹⁶⁶ Volek Jaroslav (1923-1989), významný český hudební estetik, muzikolog a skladatel. Hudebně publicisticky velmi aktivní zejména v Hudebních rozhledech. K problematice Nové hudby se vyjadřoval zpravidla objektivně.

¹⁶⁷ Volek, Jaroslav: *Varšavská jeseň po sedmé*. In: Hudební rozhledy 1963, roč. XIX, s. 807.

¹⁶⁸ Lébl, Vladimír: *Elektronická hudba*. Praha, státní hudební vydavatelství 1966.

základních složek hudby (melodii, harmonii, rytmus atd.), zde se již podle Lébla, tohoto přístupu tradičním způsobem využít nedá. Z obecných zákonitostí však zůstaly elektronické hudbě k dispozici princip opakování, kontrastu, symetrie atd. Těch je při utváření kompozice využíváno několika způsoby. Autor je dělí na způsoby matematické (založené na aplikaci seriální techniky), empirické (celek postupně vyrůstá z momentálního nápadu autora), náhodné (Cageovský přístup náhody). Podle Vladimíra Lébla se do budoucna jako nejživotnější jeví způsob empirický.

Prvotní odpor oficiálních míst k elektronické hudbě (zejména v padesátých letech) vyústil v situaci, kdy nabyla československá produkce značného zpoždění vůči okolním státům. I přesto v šedesátých letech byla zakládána pracoviště uzpůsobená k tvorbě elektronické hudby. O jednom z nich podává zprávu Miloš Štědroň¹⁶⁹ ve svém článku „*Zde se vyrábí elektronická a konkrétní hudba.*“¹⁷⁰

Autorova krátká reportáž informuje čtenáře o existenci brněnského elektronického studia. Studio zbudované při československém rozhlasu vzniklo již v roce 1964, v Hudebních rozhledech je o něm však zmínka až po třech letech. Štědroň uvádí neúplný výčet některých elektronických či konkrétních skladeb vyprodukovaných v brněnském studiu: Emanuel Kuksa: *Huprolog č. 1, znělka* ke světovému kongresu genetiků, Zdeněk Pololáník: *4 zvukové konverzace a finále*, Rudolf Růžička: *Elektronia A, Elektronia B*, Miloš Štědroň: *UTIS*, Arnošt Parsch: *Poetika č. 3*.

V následném rozhovoru s Jiřím Hanouskem (režisérem brněnského elektronického studia) zachycuje Štědroň názor svého respondenta, jenž je přesvědčen, že je česká elektronická scéna za světovou opožděna nejméně o deset let a pochybuje o možnosti vnést do oblasti elektronické hudby nějaký

¹⁶⁹ Štědroň Miloš (1942), český hudební skladatel a muzikolog. Do oblasti naší Nové hudby přispíval jak skladatelsky, tak i publikační činností.

¹⁷⁰ Štědroň, Miloš: *Zde se vyrábí elektronická a konkrétní hudba*. In: Hudební rozhledy 1967, roč. XX, s. 420-421.

nový převratný přínos. Hanousek spíše spatřuje budoucí cestu v syntéze a ve vyrovnání se s promarněnou minulostí.

I přes zmiňované zpoždění konalo se na konci šedesátých let setkání našich aktivních skladatelů s jejich zahraničními kolegy. Ve svém článku *Elektronické konfrontace*¹⁷¹ jej zachytil Pavel Skála.

Seminář elektronické hudby konaný v září roku 1969 byl dle autora výjimečnou příležitostí k setkání českých představitelů této oblasti a jejich holandských protějšků. Do Prahy zavítali hosté z elektronického studia utrechtské univerzity a setkali se zde s čelnými představiteli naší hudby tohoto druhu Eduardem Herzogem, Miloslavem Kabeláčem a Vladimírem Léblem. Ti se následně pro Hudební rozhledy vyjádřili k situaci v dané oblasti a k výsledkům semináře následovně.

Ústřední myšlenkou, na které se všichni diskutující shodli, je, že elektronická hudba dosáhla spolehlivé míry autonomie a nelze ji tudíž vynechávat z okruhů umění. Překonala svou dřívější experimentální podobu, do níž ji mnozí její kritici dlouhá léta odsouvali. Kabeláč uvedl příklad skladeb Fritse Weilanda, které podle jeho slov byly: „...skutečně působivé už i pro normálního koncertního posluchače.“¹⁷² Dalším tématem, o kterém se hovořilo, byla nutnost samostatné skladatelovy práce s technikou (dřívější praxe spolupráce skladatele a „jeho“ technika musí být podle utrechtských odborníků opuštěna), skladatel musí oproti dřívějšku předem vědět, jaký konkrétní elektronický zvuk chce z přístroje vygenerovat, nemá nadále zvukový charakter nechávat pouze na náhodě. Další postřeh, který V. Lébl uvedl po konfrontaci s hudbou utrechtského studia, byla její výjimečná jemnost ve vypracování struktury, tento základní rys je prý typickým znakem holandských elektronických prací.

¹⁷¹ Skála, Pavel: *Elektronické konfrontace*. In: Hudební rozhledy 1969, roč. XXII, s. 641-645.

¹⁷² Skála, Pavel: *Elektronické konfrontace*. In: Hudební rozhledy 1969, roč. XXII, s. 643.

Součástí semináře byla také návštěva Elektronického studia Československého rozhlasu v Plzni¹⁷³ (zajímavé, že o této u nás první instituci svého druhu se v Hudebních rozhledech prakticky nepíše, ačkoliv záměr vytvořit v Plzni experimentální studio byl Svazem československých skladatelů přijat již v roce 1963). Pracovníci studia byli ujištěni, že technika, kterou disponují, je na poměrně dobré úrovni a holanďáci „elektronici“ si vybrali několik skladeb tamní produkce, jež chtěli dále uplatňovat.¹⁷⁴ Bohužel pro nás nespécifikovali kde a jakým způsobem.

Rok 1970 přinesl dvě podstatné zmínky o elektronické hudbě z pera Vladimíra Lébela. Nejprve ke studii *Některé komunikační problémy elektronické hudby*,¹⁷⁵ v níž autor zmiňuje podstatné výhody i nevýhody tohoto fenoménu. Vychází z faktu, že skladatel elektronické hudby vědomě vylučuje z hudebního procesu roli interpreta. Dílo vytvořené samotným skladatelem je konzervováno na magnetickém pásku a každá jeho další reprodukce je tudíž totožná. Pozitivum tohoto Lébela spatřuje ve vyřešení problému s poučenou interpretací, která je přejímána automatem, nevýhodou potom v nemožnosti dílo interpretací aktualizovat. Z toho vyplývá, že v situaci rychlého rozvoje techniky i hodnotná díla zastarávají.

Další nevýhodou spatřuje ve faktu vypuštění role interpreta. Tvrdí, že koncert je vždy vnímán jako do jisté míry hudební divadlo. Pouhá přítomnost umělce na podiu má natolik důležitý psychologický význam, že jeho nepřítomnost působí na posluchače velmi negativně. Tento jev podle Lébela řeší elektronická díla, v nichž interpreti opět dostávají prostor, například ta, u nichž je výsledek kombinace elektronického záznamu a tradičního nástroje nebo úloha interpreta jako korektora elektronického toku v reálném čase.

¹⁷³Plzeňské studio pro elektronickou hudbu bylo uvedeno do běžného provozu v roce 1967, organizačně bylo zaštitěno tamní stanicí Československého rozhlasu. V šedesátých a sedmdesátých let v tomto studiu vzniklo na 83 skladeb. O dramaturgické řízení se v této době staral Eduard Herzog.

¹⁷⁴ Byly to tyto skladby: Vostřák – *Dvě ohniska*, Hlaváč – *Biochronos*, Ištván – *Ostrov Hraček*, Odstrčil – *Madame Curie z Kabinetu voskových figur*, Parsch – *Transpozice*.

¹⁷⁵ Lébela, Vladimír: *Některé komunikační problémy elektronické hudby*. In: Hudební věda 1970, roč. VII, s. 267-277.

Autor se také vyjádřil k problematice hudební analýzy elektronické hudby. Jak tvrdí, je pochopitelné, že tradiční postupy zde nelze uplatnit z několika důvodů. Předně tradiční analýza vychází z notového zápisu, jenž se u elektronických děl mnohdy nevyskytuje, od tohoto faktu se pak odvíjí rozdílnost přístupů. Lébl uvádí několik poznatků:

„1. Analýza, opírající se o notový obraz díla, těží mnohostranným způsobem z jeho časově neproměnného charakteru. Znějící dílo má proti tomu charakter procesuální a je tedy nesnadno uchopitelné.

2. Tradiční analýza se odehrává v postupu od jednotlivostí k celku, od prvků k výslednému kompletu. Sluchová analýza musí postupovat obráceným směrem

3. Notový obraz díla je jednoznačně diskrétní: představuje množinu od sebe jasně oddělených, samostatných znaků. V rozboru elektronické skladby nelze vycházet z této dané diskrétnosti, neboť ve sluchovém poli se dílo postupně vynořuje jako spojitý systém.“¹⁷⁶

Druhou událostí roku 1970 reflektující situaci daného tématu bylo setkání s elektronickou produkcí studia utrechtské univerzity. Vladimír Lébl se jím zabývá v článku *Round table, k situaci soudobé české tvorby*.¹⁷⁷ Zaobírá se zde situací naší hudby vzešlé z přehledky pražských skladatelů. Mimo jiné se zde poukazuje na situaci české elektronické hudby. Soudobou scénu považuje za ochablou, a to ať již v rovině kompoziční, tak i v rovině hudební produkce. Jistý skepticismus nad současným stavem věcí je možné vycítit již z toho tvrzení, že typickým znakem české kultury je prvotní nastolování velkolepých idejí, plánů a perspektiv, které však téměř vždy končí úpadkem do vyčpělého kompromisu, provizória. Jakoby Vladimír Lébl, tento významný propagátor nových hudebních tendencí, ztratil po deseti letech popularizace tohoto směru dech. Pozastavuje se nad tím, že kdysi vzrušující představa o elektronickém studiu a jeho možnostech pro novou tvorbu ztratila na atraktivitě. Produkce plzeňského studia je pro něj

¹⁷⁶ Lébl, Vladimír: *Některé komunikační problémy elektronické hudby*. In: Hudební věda 1970, roč. VII, s. 276.

¹⁷⁷ Lébl, Vladimír: *Round table, k situaci soudobé české tvorby*. In: Hudební rozhledy 1970, roč. XXIII, s. 217-221.

velice spěšná a nedává tudíž autorům prostor pro pečlivé připravení si svých kompozic. Největší problém ovšem vidí v tom, že již ani samotní skladatelé, pravděpodobně smíření s realitou, která jim nedává příliš prostoru pro náležitou seberealizaci, nemají valného zájmu na detailním propracování svých výtvorů a na jejich následném uvádění do koncertního života. Lébl tento fakt vystihuje slovy: „*Já jsem vytvořil toto a vy už to někde přehrajte.*“¹⁷⁸

K dané oblasti se vyjádřil i další významný představitel československé hudební vědy Jiří Fukač. Recenze *Elektronika na JAMU*¹⁷⁹ se vztahuje k březnovému koncertu studia soudobé hudby při Janáčkově akademii. Kromě dvou děl pro smyčcové kvarteto,¹⁸⁰ která zřetelně vycházela z webernovského odkazu, se autor věnuje především elektronické tvorbě.

Nejméně zdařilá je podle něj skladba *Mavors* Rudolfa Růžičky. Skladatel v ní podle Fukače až příliš spoléhá na neotřelou podmanivost nového zvuku (zajímavé je povšimnout si, že na začátku sedmdesátých let, kdy Lébl shledává možnosti elektroniky za poněkud vyčpělé, Fukač naopak považuje elektronický zvuk za nový a podmanivý), po kompoziční stránce se ale nedá hovořit o svébytném díle. Naopak je tomu v případě Aloise Piňose, Arnošta Parsche a Miloše Štědrone. První zmiňovaný ve své skladbě *Korespondence* utváří celek z jasně vyhraněných bloků elektronické hudby, které dokáže bez jakéhokoliv návratu kombinovat způsobem, podle Fukače, strhujícím. V případě společné skladby Parsche a Štědrone *Viva Che* (jedná se o poctu tomuto revolucionáři), tvůrci lavírují na hraně patosu a reality. Podle Fukače však přicházejí s novým uchopením tématu revoluce.

Ačkoliv se v roce 1970 již nacházíme v období, které by se dalo nazvat syntetickým, ve svém příspěvku *Varšavská jeseň 1970*¹⁸¹ se Vladimír Bor¹⁸² věnuje kritice hudby výlučně elektronické.

¹⁷⁸ Lébl, Vladimír: *Round table, k situaci soudobé české tvorby*. In: Hudební rozhledy 1970, roč. XXIII, s. 221.

¹⁷⁹ Fukač, Jiří: *Elektronika na JAMU*. In: Hudební rozhledy 1970, roč. XXIII, s. 217.

¹⁸⁰ Byly to skladby Jiřího Kollerta a Bohuslava Řehoře.

¹⁸¹ Bor, Vladimír: *Varšavská jeseň*. In: Hudební rozhledy 1970, roč. XXIII, s. 549-550.

Objevuje se zde další z řady názorů shledávající oblast Nové hudby jako nehodnou festivalové produkce. Autor se staví takřka ke všemu z Varšavské jeseň negativně. Vadí mu nepřítomnost jakékoliv významné hudební osobnosti, nedostatečná kvalita některých interpretů, opotřebovaný hudební materiál celé této oblasti, nedostatek kompoziční originality. K tomuto podotýká: „...*tolik mozků schopných matematicky exaktně kombinovat, myslí na jedno brdo.*“¹⁸³

Kromě i na tomto festivalu netradičních souborů, jako byl například Tom Prehn's group,¹⁸⁴ se věnuje autor především komparaci jednotlivých interpretačních výkonů, které ovšem nikdy nebyly hlavní náplní festivalu. Svůj pohled na Novou hudbu nám Bor poodhaluje při srovnání K. Stockhausena, který byl na festivalu zastoupen skladbou *Mixture* a *Forte e piano* od Kazimierze Serockého. Serockého skladba pro dva klavíry a orchestr nepřináší hudbu pouze novou, ale také kompozičně čistou. Skladatel je jasně formotvorný, hudební materiál včleňuje do přehledné struktury. Toto je zřejmě hlavní kritérium, jehož dodržení se pisatel dožaduje. Z oblasti elektronické hudby ovšem tohoto požadavku nedosáhl téměř nikdo, jedinou skladbou, která i přes svoji suchopárnost, jak tvrdí Bor, dokázala poskytnout dojem určité ucelené struktury, bylo Stockhausenovo *Mixtures*.

Opus musicum v roce 1972 přináší článek Vlasty Bokůvkové *O elektronickém studiu v Plzni*.¹⁸⁵ Autorka po stručném popisu historie plzeňského studia pro elektronickou hudbu (viz výše) položila několik otázek skladatelům zde tvořícím.¹⁸⁶ Naskytla se nám tudíž výjimečná příležitost poznat názory českých tvůrců na svět elektronické hudby.

Miroslav Kabeláč pracující v té době na svém cyklu *Hradčanské vigilie* se vyjádřil k danému jevu takto: „*Nejsem vyznavačem tendencí „dělat dodekafonii,*

¹⁸² Bor, Vladimír (1915-2007), český filmový a hudební publicista. Hudební vědu studoval v Praze na Karlově univerzitě. Své články publikoval především v *Mladé frontě* a *Lidové demokracii*.

¹⁸³ Bor, Vladimír: *Varšavská jeseň*. In: *Hudební rozhledy* 1970, roč. XXIII, s. 549.

¹⁸⁴ Zde se jednalo o jakousi multimediální produkci, kombinující jazz a promítání grotesky. Bor toto vystoupení označil jako klauniádu, která ovšem vnesla do festivalu trochu lidskosti.

¹⁸⁵ Bokůvková, Vlasta: *O elektronickém studiu v Plzni*. In: *Opus musicum* 1972, roč. 4, s. 161-169.

¹⁸⁶ Pravidelnými hosty plzeňského studia byli: Karel Odstrčil, Miroslav Hlaváč, Zdeněk Lukáš, Václav Kučera, Rudolf Růžička, Arnošt Parsch, Alois Piňos, Miloš Štědroň, Zbyněk Vostřák a Miroslav Kabeláč

aleatoriku“ – a tedy ani „dělat elektroniku.“¹⁸⁷ Má zásada je: dělat muziku, v tomto případě pomocí elektroniky.“¹⁸⁸ Autorka po poslechu některých částí Kabeláčova díla konstatovala, že zde beze sporu vzniká dílo neobyčejné vnitřní síly a racionální vyváženosti.

Další dotazovaný Arnošt Parsch popisuje tvorbu *Polyfonie II*. Tvrdí, že se zde jedná o montáž klavírního partu skladby *Quatro pezzi per quattro stromenti* a konkrétní skladby *Himaláje*. To, že lze klavírní část provádět živě za doprovodu magnetofonového páska naznačuje přechod k syntetizujícímu kombinování různých jevů.

Skladatel Václav Kučera s autorkou hovořil o jeho rozsáhlém díle *Lidice*. O jasném příklonu k syntéze svědčí podtitul skladby: „...rozhlasová hudebně dramatická freska pro dva reportéry, hlasatele, recitátora, sólový soprán, smíšený sbor, instrumentální soubor, elektronické a konkrétní zvuky.“¹⁸⁹ Kučera tvrdí, že jeho záměrem je využívat celé palety možností, jež mu technika poskytuje. To je dle jeho názoru také východisko moderní tvorby. Dále dodal, že tvorba v laboratoři nabízí možnosti práce se zvukem, které by u běžného orchestru nebyly možné.

4.3. Aleatorní a témbrová hudba

V této kapitole se budu zabývat větví Nové hudby, do které jsem zahrnul hudbu aleatorní a témbrovou. Tyto dva jevy spojuji, protože jejich vznik lze položit do zhruba stejného časového období a také proto, že v mnohých dílech se jednotlivé techniky prolínaly. Česká muzikologie tento jev reflektovala, podobně jako tomu bylo v případě elektronické hudby, poměrně zřídka. Můžeme předpokládat, že hlavní z důvodů této situace také zde spočíval v záměrné

¹⁸⁷ Bokůvková, Vlasta: *O elektronickém studiu v Plzni*. In: *Opus musicum* 1972, roč. 4, s. 164.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 164.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 165.

izolovanosti od západní hudby. Na druhou stranu je nutné přiznat silnější kontakt s tímto proudem Nové hudby zejména díky Varšavské jeseňi.

Právě pátý ročník polského festivalu se již zmiňuje o další nastupující větvi Nové hudby, hudbě aleatorní a témbrové. Vilém Pospíšil¹⁹⁰ se v článku *Varšavská jeseň 1961 – Krize invence?*¹⁹¹ sice nejprve vyjadřuje k Nonovu *Il Canto sospeso* a Bairdově *Erotyki*, tj. ke skladbám komponovaným v „tradičním“ seriálním slohu. K těmto se nestaví nijak odmítavě, naopak podle autora je zde hudebně logického tvaru dosaženo díky vokální, sborové složce.

V případě Pendereckého opusu *Tren. Obětím Hirošimy* se ale již dotýká problematiky nově se formujícího jevu. Autor tvrdí, že se nelze obdivovat: „...ledabylým improvizacím orchestrálních hráčů hrajících na kobylce a za kobylkou, glisandujících nebo tlukoucích do ozvučnicových desek svých nástrojů“,¹⁹² ani když jde o skladbu věnovanou obětím války. Tady se z dnešního pohledu Pospíšil poněkud rozešel s obecným (světovým) názorem na jedno z nejvýznamnějších děl dvacátého století.

V případě děl z aleatorní oblasti, kterými se na festivalu prezentovali Luciano Berio a John Cage, autor článku neopomněl zdůraznit, pobouřenou reakci posluchačů (údajně mladých polských konzervatoristů) na tyto skladby a jasně odhalil své stanovisko, když krátce zauvažoval nad tím, zda by se pro tento typ produkce nemělo používat jiného výrazu než hudba.

Podle Pospíšila bylo jedním z nejvíce diskutovaných momentů, provedení skladby *Benátské hry* Witolda Lutoslawského. Ten na přelomu padesátých a šedesátých let opustil oblast „tradiční“ hudby, ve které již do té doby dosáhl značných úspěchů a uznání a vydal se na svou originální cestu řízené aleatoriky.

¹⁹⁰ Pospíšil Vilém (1911-1988), český hudební organizátor a kritik. Hře na housle se učil u Antonína Rázka. Hudební vědu a estetiku navštěvoval na Karlově Univerzitě u Huttera a Mukařovského. Publicisticky přispíval do Hudebních rozhledů, Literárních novin, Rudého práva a Divadla. Od roku 1952 byl tajemníkem mezinárodního festivalu Pražské jaro.

¹⁹¹ Pospíšil, Vilém: *Varšavská jeseň 1961 – Krize invence?* In: Hudební rozhledy 1960, roč. XIII, s. 827-828.

¹⁹² Tamtéž, s. 828.

Pospíšíl tento Lutoslawského nový směr ale spatřuje pouze jako dočasnou ztrátu umělcovy invence.

Tyto autorovy postřehy lze považovat za jednu z prvních reakcí na témbrovou resp. aleatorní hudbu u nás. V období začátku šedesátých let jsou jeho odmítavé postoje celkem očekávatelné.

V podobném duchu se nese příspěvek německého muzikologa Kurta Honolky. Ten dostal prostor na stránkách Hudebních rozhledů ve svém příspěvku *Donaueschingen v krizi*.¹⁹³ Zamýšlí se zde nad vyčpělostí seriální techniky v dílech svých současníků (např. Jacques Guyonnet, Peter Schat, Gunther Schuller), jejichž tvorba se podle něj stala konformním strukturováním řad, zmiňuje ale nový jev, témbrovou hudbu Györgi Ligetiho.

Jeho skladba *Atmosphères* pro velký smyčcový orchestr podle autora působí snesitelně proto, že se na jedné straně omezila pouze na několik minut trvání, na druhé straně pak proto, že je zde generování zvukové masy určeno tradičnímu orchestru namísto elektrickému přístroji.

Druhým jevem, kterému autor věnoval svoji pozornost, byly skladby z okruhu hudby aleatorní. Beriova *Epifanie* i Haubenstock-Ramatiho *Credentials or think, think lucky* chápe jako dobové výstřelky. Aleatorika podle něj znamená jasnou reakci na předchozí epochu hudby seriální, v níž se skladatelé nechali svázat extrémem totální organizace. Nový směr je potom extrémem opačným.

Poněkud jinak se staví k danému tématu Jaroslav Volek ve své stati *Varšavská jeseň posedmé*.¹⁹⁴ V úvodu nejprve třídí jednotlivé skladby do náležitých oblastí, 1. Hudba dodekafonická, seriální a puntualistická, 2. Hudba aleatorická a hudba barevné kompozice, 3. Hudba experimentální, kam řadí hudbu elektronickou a konkrétní.

¹⁹³ Honolka, Kurt: *Donaueschingen*. In: Hudební rozhledy 1961, roč. XIV, s. 999. Z německého originálu přeložil Václav Šolín.

¹⁹⁴ Volek, Jaroslav: *Varšavská jeseň posedmé*. In: Hudební rozhledy 1963, roč. XVI, s. 804-807.

Autor spatřuje jako východisko z technicky a teoreticky svázaných stylů jako je například serialismus ve využití mimo jiné určité formy aleatoriky. Sám tvrdí, že do stylů v nichž: „...převládá většinou destrukce hudebního smyslu, proniká nová vlna.“¹⁹⁵ Aleatoriku, kterou si polští skladatelé přizpůsobili ke svým účelům, nazývají aleatorikou malou, neboli technikou částečné nahodilosti.

Jako další příklad východiska ze slepé uličky totální organizace spatřuje nové zvukové možnosti orchestru. Nebrání se takovým způsobům, jako jsou hra na korpus smyčců, ostrunění klavíru, využití nejrůznějších možností lidského hlasu (smích, šepot, křik atd.). Jako jedinečnou ukázkou takového přístupu vidí autor skladbu Witolda Lutoslawského *Tři poemata na Henri Michauxe* pro sbor a orchestr.¹⁹⁶

Volek vidí určitou míru aleatoriky jako nutnost. Z jeho pohledu se hudební předivo v seriálních dobách natolik zkomplikovalo, že výsledné „mikrokontexty“ je potřeba obejmout dle Volka do „makrokontextu“, jenž bude díky jisté míře aleatorní libovůle hudebníku udržovat skladbu v mezích tvůrčího záměru.

Díky článku Václava Kučery *Darmstadt, my a hudební pokrok*¹⁹⁷ se v Hudebních rozhledech po dlouhé době setkáváme s novými poznatky z darmstadtských letních kurzů.

Autor spatřuje obecný smysl podobných setkání v možnosti seznámit se vším co se v současné světové hudbě děje. Za nejpodněnější myšlenky pak považuje ty, které ve svém přednáškovém vystoupení podal belgický skladatel H. Pousseur. Ten tvrdil, že v tvorbě je možné kdykoliv použít jakékoliv prostředky. Jediným měřítkem by ale mělo být to, že výsledný výtvar bude skutečným celistvým dílem, kompozicí. Dále jej zaujal cyklus přednášek György Ligetiho. Skladatel ke své tvůrčí metodě tvrdí toto: „...*nechci kompozici ani seriální, ani*

¹⁹⁵ Volek, Jaroslav: *Varšavská jeseň posedmé*. In: Hudební rozhledy 1963, roč. XVI, s. 805.

¹⁹⁶ K dalším hodnotným dílům, která na festivalu zazněla, pak Volek řadí: *Prehudia* Boleslawa Szabelskeho, *Concertino pro flétnu a komorní orchestr* Witolda Szalonka, *Genérique* Wojciech Kilara, *Muzyka epifaniczna* Tadeusze Bairda.

¹⁹⁷ Kučera, Václav: *Darmstadt, my a hudební pokrok*. In: Hudební rozhledy 1964, roč. XVII, s. 763-765.

neserielní. Pro mne je důležité, aby nebylo vše ve skladbě podřízeno jedinému centrálnímu principu. V detailech mohou být různé způsoby práce za předpokladu, že bude realizována stylová jednota díla.“¹⁹⁸ Od tohoto vyjádření je podle Kučery již blízko k Ligetiho teorii rastrové kompozice. V něm si skladatel předem určí materiál, to znamená určitou paletu využívaných zvuků, ale také určité významné body skladby (např. tektoniku, dynamiku, témbur), čímž vytvoří předběžnou obrysovou síť (rastr) skladby. Na ni pak již „zavěšuje“ jednotlivé detaily celkem libovolně.¹⁹⁹

V závěru svého článku si autor posteskně nad chabou propagací české Nové hudby. Upozorňuje na neúměrně dlouhou dobu mezi třeba i úspěšnou premiérou díla a vydáním gramofonové desky nebo partitury daného díla.

Pokud výše zmíněný Václav Kučera zaujal poměrně neutrální postoj k danému jevu, další tradiční přispěvatel k tématice Ivan Jirko nenechal na pochybách, že je spolehlivou protiváhou tolerantnějšího přístupu.

Jeho recenze *Co nového na varšavské jeseni*²⁰⁰ hodnotí osmý ročník polského festivalu. Dny mezi 18. až 27. zářím přinesly podle Jirka mnohé kladné i mnohé záporné poznatky o současné hudbě. Za hudební vrchol varšavské jeseně zvolil scénické provedení Honeggovy *Judity* (1925). Od Ivana Jirka padesátých let jsme byli zvyklí číst poměrně ráznou kritiku všeho, co jen zdánlivě připomínalo Novou hudbu, ovšem je nutno podotknout, že v roce 1964 již volil poněkud mírnější tón. Jirko to odůvodňuje tak, že podle něj skladatelé podnikli výrazný ústup od seriální, dodekafonické a punktualistické techniky.

Jirko si na varšavském festivalu všimá pro něj nového jevu, kterým je rozvíjející se témbrová hudba. Autor sám ji popisuje takto: „...je to hudba, jejíž podstatou je nekonvenční vazba složitých, zvukově barevných komplexů“²⁰¹ a nezaujímá k ní nikterak vřelé stanovisko. Za nejnepříjemnější festivalové

¹⁹⁸ Kučera, Václav: *Darmstadt, my a hudební pokrok*. In: Hudební rozhledy 1964, roč. XVII, s. 764.

¹⁹⁹ Došlo k poslechu skladeb: *Atmosphères* (1961), *Aventures* (1963).

²⁰⁰ Jirko, Ivan. *Co nového na varšavské jeseni*. In: Hudební rozhledy 1964, roč. XVII, s. 850-852.

²⁰¹ Jirko, Ivan. *Co nového na varšavské jeseni*. In: Hudební rozhledy 1964, roč. XVII, s. 851.

zážitky označuje poslech skladeb Tomasze Sikorského *Prologi*²⁰² a Henryka Góreckého *Choros I*, ve kterých podle něj nelze nalézt ani stopu hudební logiky a svým zvukovým charakterem působí mnohdy krajně nepříjemně. Na druhou stranu se ale Jirko nesnaží nijak radikálně rozmetat potenciální význam nově se vyvíjejícího stylu, tvrdí, že vždy záleží na tom, jak se k daným hudebním prostředkům postaví sám skladatel. V tomto smyslu se vyjadřuje ke skladbě Zbigniewa Rudzińskiego – *Contra fidem*, jež přes svoji zvukovou agresivitu vykazuje logickou ucelenost stavby, podobně se vyjadřuje i o skladbě Wojciecha Kilara – *Diphthongos*.

Za hlavní problém celého směru pak označuje: „...*nebezpečí amorfnosti, diskontinuity, státnosti, které jsou jeho Achillovou patou.*“²⁰³ Dle autora vzdání se melodického či harmonického parametru vede k extrému, kdy se již zvukové struktury nedají chápat jako logicky vystavěné svébytné dílo a pokud se chtějí skladatelé těchto parametrů vzdát, musí si najít na jejich místo nějaké jiné. V případě Kilarovy skladby je takovýmto pojícím prvkem dynamický oblouk skladby, jenž potřebnou jednotu udržuje.

Osmého ročníku Varšavského festivalu se účastnila také česká hudební tělesa. Novákovo kvarteto a Musica viva pragensis dosáhly při svých vystoupeních rozdílného úspěchu resp. neúspěchu. V případě prvně zmiňovaného se dostalo srdečného přijetí skladbám Aloise Háby – *smyčcový kvartet č. 14*, Ilji Zeljenky – *kvartet*, Marka Kopelenta – *smyčcový kvartet č. 3*. V případě souboru Musica viva pragensis, který provedl skladby Jana Rychlíka, Rudolfa Komorouse, Petra Kotíka, Vladimíra Šrámka, Zbyňka Vostřáka, ze zahraniční tvorby Antona Weberna, Karlheinz Stockhausena, Zbigniewa Bujarského, se podle dobové kritiky jednalo o první „skandál“ Varšavského podzimu. Nejhůře z tohoto pohledu dopadly skladby Rudolfa Komorouse – *Olympia pro řehačky, píšťaly a mešní zvonky* a Kotíkovo – *In memoriam Jan Rychlík*, kterou pro nekompromisní reakce publika nebylo možné dokončit.

²⁰²Pro ženský sbor, 2 klavíry, 4 rohy, 4 flétny a bicí nástroje.

²⁰³Jirko, Ivan. *Co nového na varšavské jeseni*. In: Hudební rozhledy 1964, roč. XVII, s. 851.

Polovina šedesátých let znamenala určité uvolnění mezinárodních vztahů a v oblasti umění bylo tedy možné otevřeněji se vyjadřovat k nejrůznějším dobovým jevům. Ovšem jak se zdá fenomén Nové hudby jakoby zestárnul, alespoň takto působí příspěvek Milana Kuny *Hudební pokrok, my a Darmstadt*.²⁰⁴ Podle autora darmstadtské kurzy nezaujaly ani přítomné posluchače ani jeho samotného. Domnívá se, že tyto tradiční letní srazy tvůrců v nových hudebních oblastech, již neskýtají tolik zajímavých podnětů jako dříve, jsou tudíž vypotřebovány. Dále svůj názor autor rozvíjí tvrzením, že se při nich sdružují osobnosti doposud nerozvinutého uměleckého talentu a hlavní skladatelská větev Darmstadt mívá. Z přednášek, jež tvoří jádro kurzů, autor zmiňuje vystoupení Pierre Bouleze a Bruno Maderny, kteří se ovšem věnovali pouze tématům okrajovým a nedokázali rozhýbat zájem zúčastněných posluchačů (obsah přednášek neupřesňuje).

Z koncertů, jež tradičně doprovází darmstadtská setkání, lze podle autora pozitivně hodnotit snad jen díla již zavedených tvůrců (např. Boulez – *Doubles*, Ligeti – *Atmosféres*, Maderna – *Hyperion II*). V závěrečném shrnutí jasně vyznívá Kunův názor o postupné ztrátě atraktivity nejen darmstadtských kurzů, ale i Nové hudby jako celku. Zde se také obrací k otázce dostatečné či nedostatečné informovanosti naší hudební veřejnosti na poli tohoto fenoménu. Tvrdí, že v důsledku postupného ochabování tvůrčích tendencí západní hudby, vlastně není potřeba se na tuto příliš orientovat a česká tvorba, doposud vycházející ze spíše tradičnějších kořenů, vystačí se svými vlastními zdroji.

Zde se projevuje zvláštní situace vzniklá tabuizováním Nové hudby, které začalo již v padesátých letech. Od radikálních názorů, shledávajících veškeré západní umění jako slepou větev, se postupně dostáváme do situace, kdy se objevují stanoviska, že daný jev je již beztak přežitý a tudíž není potřeba se jím dále zabývat. Vyznívá tak alespoň Kunův článek k darmstadtským letním kurzům v roce 1965.

²⁰⁴ Kuna, Milan: *Hudební pokrok, my a Darmstadt*. In: *Hudební rozhledy* 1965, roč. XVIII, s. 750.

Jakým kontrastem však působí názory skladatele Ilji Hurníka ve stati Darmstadt = *Mekka + Athény + Babylon*,²⁰⁵ když se o rok později staví k Darmstadtu naprosto opačně. Autor v německém setkání nevidí přežitost, vyčpělost Nové hudby, naopak hodnotí toto místo jako již hotovou školu. Podle Hurníka se dříve talentovaní novátoři (Stockhausen, Ligeti, Kagel) stali autoritami ve svém oboru a nově příchozí umělci se mohou z plodů jejich práce učit.

Mírně kriticky se však staví k postoji mladých skladatelů. Podle Hurníka nastává čas konvencionalizace Nové hudby. Tato oblast si za svou dobu existence již vytvořila teoretický i terminologický aparát a nově příchozí jsou jím leckdy příliš svázaní. Hurník říká, že mladá generace neposuzuje: „...skladby zde prováděné podle toho, jak jsou pěkné, ale jak jsou správné.“²⁰⁶ Mezi všemi těmito „správně“ zkomponovanými skladbami však autor objevil i takové, které splňovaly jeho měřítko po určité originalitě, nevšednosti.

V díle Ligetiho, Kagela, Stockhausena spatřuje jasnou hodnotu, ačkoliv několikrát se pozastavuje nad tím, zda se zde ještě vůbec jedná o hudbu. K tomuto problému autor zaujímá poměrně jasné stanovisko, když se ke Stockhausenovým metodám vyjadřuje, že je prakticky jedno, jestli se jedná o skladbu, nebo o hudbu, z hlediska Hurníka je důležitá intenzita tvůrčí činnosti, s jakou skladatel ke své práci přistupuje. Ke Stockhausenovy se mimo jiné vyjadřuje slovy: „Jeho sebevědomí je tak mohutné, že člověka napadne, není-li třeba odůvodněné“, nebo: „Ať si zvolí úkol sebediskutabilnější, dovrší jej.“²⁰⁷ Své sympatie ke skladatelově *Klavierstücke I–XI* vyjadřuje takto: „Má-li kdo pochyby, píše-li Stockhausen dobrou hudbu, ať nepochybuje, že píše ryzí klavírní hudbu. A mně se zdá, že je to totéž.“²⁰⁸

V případě Ligetiho kompozice *Aventures*, která by dříve od recenzentů Hudebních rozhledů nejspíš dostala nálepku dekadentního experimentu. Hurník

²⁰⁵ Hurník, Ilja: *Darmstadt = Mekka + Athény + Babylon*. In: Hudební rozhledy 1966, roč. XIX, s. 537 – 538.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 537.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 537.

²⁰⁸ Hurník, Ilja: *Darmstadt = Mekka + Athény + Babylon*. In: Hudební rozhledy 1966, roč. XIX, s. 538.

tvrdí, že po počátečním šoku způsobeném třemi pěvci vydávající nejroztodivnější zvuky mírně pobouřené obecenstvo pochopilo, kam tvůrce svým snažením směřuje. Jde zde o žert, tvrdí Hurník a doplňuje: „*Brilantní, inteligentní, vyslovený zvukem až svůdným, byť tak podezřelými prostředky.*“²⁰⁹

Kde pramení tato míra tolerance u Hurníka? V jeho osobnosti, názorech, postojích? V tom faktu, že se zde setkáváme se skladatelem a ne hudebním vědcem, nebo zde snad hraje roli doba (rok 1966), ve které se, jak již bylo zmíněno, začalo psát poněkud volněji a svobodněji?

V závěrečném doslovu se autor zamýšlí nad tím, jak by tato Nová hudba obstála, zařazena do programu klasicko-romantického koncertu. Jak by působila vedle Mozarta, Beethovena atd. Přiznává se k tomu, že neví, ovšem jak sám Hurník tvrdí: „*Neopouští mě zvědavost na toto umění. Umění, jež budí zvědavost, není na tom nejhůře.*“²¹⁰

Po ojedinělém závanu pozitivního vnímání daného jevu v podání Ilji Hurníka se ovšem vracíme do zaběhnutých kolejí v recenzi „*Varšavské čekání*“²¹¹ Vladimíra Šefla.

„*Ať tak či onak, za lehounké zástěry dadaismu se skrývá miloučká bída růžového diletantismu*“ P. Boulez

Tímto citátem otevírá své hodnocení polského festivalu, a na základě pocitu z absolvovaného festivalu se s ním Šefl ztotožňuje. Podle autora se najednou na této významné přehlídce Nové hudby (která právě v roce 1966 oslavila desetileté trvání) vedle sebe setkávají díla umělecky plně hodnotná s těmi plně nesmyslnými. Problém tkví v tom, že podle Šefla naprostá většina zúčastněných není schopna je od sebe odlišit. Pravděpodobně se, alespoň u tohoto autora, touha po hudebním experimentu vyčerpala.

²⁰⁹ Hurník, Ilja: *Darmstadt = Mekka + Athény + Babylon*. In: Hudební rozhledy 1966, roč. XIX, s. 538.

²¹⁰ Tamtéž.

²¹¹ Šefl, Vladimír: *Varšavské čekání*. In: Hudební rozhledy 1966, roč. XIX, s. 632.

Na úvod svého rozboru autor poukázal na to, že z plejády 53 hraných skladatelů, z nichž většina byla v nejproduktivnějším tvůrčím věku mezi třiceti až čtyřiceti lety, se našlo velice málo skutečných tvůrčích osobností.

Dále popisuje průběh festivalu jako jedno dlouhé čekání, které se naplnilo až předposlední den. Jedno z mála děl zasluhujících si přívlastek „umělecký“ autor spatřuje v Pendereckého *Lukášových pašijích*. Zejména pro tu skutečnost, že se skladatel podle Šefla nebál využít všech možných hudebních prostředků, od těch nejtradičnějších až po ty nejextravagantnější. Šefl říká: „...od čistého durového akordu až po aleatoriku.“ Pendereckého skladba působila natolik přesvědčivým dojmem právě proto, že její tvůrce, coby nejen talentovaná, ale také již vyvrálá osobnost, dokázal svůj jasný záměr naplnit dokonalým zvládnutím nejrůznějších technik.

Krom výše zmiňované skladby však další tolik autora článku nezaujaly, snad by se dalo říci, že jej některé i pohoršily.²¹²

Výjimečně se setkáváme s jinými než polskými nebo německým zdroji Nové hudby. Jaroslav Volek však v článku „*Nová hudba ve staré zemi*“²¹³ přináší nově se formující centrum a možná i směr Nové hudby.

V očích Volka jím mělo být Řecko, konkrétně 2. ročník helénské týdne soudobé hudby. Autor se zmiňuje o tom, že se v poslední době začíná ve spojitosti s Novou hudbou vyskytovat termín krize. Zároveň však dodává, že z období krize vyrůstá i něco nového. V porovnání s Varšavskou jesení 1966 jsou tímto novým směrem právě Atény v roce 1967. Podle Volka se nové tendence jasně vyznačují rehabilitací smyslového vnímání hudby, na rozdíl od předchozího přesvědčení, že smysl racionalisticky vytvořeného díla je dešifrovatelný pouze z jeho notového zápisu. Následně autor přirovnává vývoj Nové hudby v posledních patnácti letech k ždanovovské estetice. Obé považuje za ideologie, které z důvodu svojí vrozené intolerance nemohou dát prostor

²¹² Například skladba *Lament* Johnstona a Josepha DeCharia, ve které dotyční sedm minut bušili do klavíru.

²¹³ Volek, Jaroslav. *Nová hudba ve staré zemi*. In: Hudební rozhledy 1967, roč. XX, s. 314 -317.

svobodně se rozvíjejícímu umění, Nová hudba navíc ze svého okruhu zájmu vyřadila emocionalitu.²¹⁴

Jako jednoho ze skladatelů, kteří nastoupili další cestu, etapu Nové hudby, Volek uvádí Iannise Xenakise. Zvláštního zaujetí si získala především jeho klavírní skladba *Herma* z roku 1961. Tento kus podle jejího tvůrce sice vychází z principů založených na teorii množin a z různých modelů logických vzorců, avšak její hlavní kvalita podle Volka spočívá v samotném zvuku, který je tím opravdovým sdělením nepotřebujícím jakoukoliv podpůrnou racionální konstrukci. Volek proti sobě jasně staví suchý racionalismus a novou emocionalitu, jež lze vdechnout i do děl komponovaných na základě nových postupů. Podle autora se správnost Xenakisova přístupu projevila také na bouřlivém přijetí jeho skladeb.²¹⁵ Druhým autorem řeckého původu byl Anestetis Logothetis a také on zaujal svými dvěma kompozicemi. *Difuze* z roku 1965 a *1,65 Al* vycházejí z grafického předpisu, tzn., že jsou do značné míry aleatorní, co ovšem Volek nejvíce oceňuje je zvuková svěžest a bohatost a Logothetisova schopnost tektonicky zvládnout i větší orchestrální celky. Podle autora je skladatel jedním z těch avantgardistů, kteří disponují „symfonickým dechem“. Obecně lze říci, že se Volek nestaví proti avantgardnímu umění jako takovému, naopak jeho hlavním kritériem hodnocení jsou invence a schopnosti jednotlivých skladatelů.

Přístup českých hudebních vědců v námi sledovaném období, setkají-li se s něčím novým, vykazuje určitý rys schematičnosti. V první fázi se vše příkře odmítá, v druhé fázi je již daný jev přežitý. V případě fenoménu jako Nová hudba se jen tu a tam našli jedinci, kteří se dokázali s tímto jevem ztotožnit a chápat jej jako další možnou cestu hudby.

²¹⁴ Volek, Jaroslav. *Nová hudba ve staré zemi*. In: Hudební rozhledy 1967, roč. XX, s. 315.

²¹⁵ Kromě skladby *Herma* zazněli ještě *Nomos Alpha*, *Amorisma-Morisma*.

5. SYNTÉZA NOVÉ HUDBY

Po více než desetiletí, v němž z různých koutů lidské hudební představivosti vyvěraly nové a často nesourodé hudební tendence, musela zákonitě nastat doba, v níž došlo k propojení nejen nového mezi sebou, ale také nového se starým, tradičním. Nástup tohoto syntetického období lze pozorovat na přelomu šedesátých a sedmdesátých let.

Prvním, kdo si tohoto nového jevu povšiml v české dobové publicistice, byl skladatel Pavel Blatný. Ve své stati *Darmstadt 1967*²¹⁶ autor uvádí, že z prvního darmstadtského koncertu odcházel naplněný hrůzou. Nebyl to ovšem pocit navozený kvalitou právě slyšeného díla, ale pocit z určitého definitivního rozmělnění hudebních směrů dvacátého století. Tvrdí, že po dvacetiletém vývoji se Nová hudba stala pro mnohé posluchače již „klasikou“, a že v konfrontaci s tradiční artificální hudbou bude „nový“ posluchač vystaven situaci, kdy jí prostě neporozumí (nebo spíš nebude chtít porozumět). Obdobná situace nastane, potká-li se s předchozími typy fanoušek třetí svěbytné hudební oblasti – jazzu. Pravděpodobně takovéto úvahy směřovaly k novému přístupu k jednotlivým značně izolovaným oblastem hudby, k přístupu nějaké záměrné syntézy.

Po této úvaze nad budoucností hudby se Blatný soustředí na náplň samotných darmstadtských koncertů. S jistotou tvrdí, že se Ligeti a Lutoslawski stali klasiky Nové hudby²¹⁷ a Stockhausen jako hlavní postava Darmstadtu bude nejspíš: „...asi také poslední tvrdošijný, který bude stále nově objevovat na jím zvolené experimentální cestě.“²¹⁸ Tento tvůrce Blatného nejvíce překvapil skladbou *Prozession* vybudované na teorii + a -. V té se pracuje tak, že si interpreti vybírají materiál z dřívějších Stockhausenových skladeb a následně jej zpracovávají po podle autorem předepsané partitury, která se ovšem skládá pouze ze znamének plus a mínus (přičemž např. 3+ znamenají – výše, silněji, déle).

²¹⁶ Blatný, Pavel: *Darmstadt 1967*. In: Hudební rozhledy 1967, roč. XX, s. 568-569.

²¹⁷ Z Ligetiho skladeb zazněly v tomto ročníku: *Lux aeterna* a *Violoncellový koncert*.

²¹⁸ Tamtéž, s. 568.

Blatný tento způsob práce nazývá: „...*totálně zorganizovaná absolutní libovůle*.“²¹⁹

Jestliže Pavel Blatný spíše zauvažoval nad nástupem syntetické epochy Nové hudby, potom Václav Kučera ve stati *Zápas o současnost*²²⁰ považuje tuto syntézu za daný fakt.

Festival Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM) pořádaný v Praze roku 1967 dle autora přispěl jedním hlavním a nejdůležitějším poznatkem, a to že se hudba dostává k nové slohové syntéze. Ta dle Kučery směřuje, ovšem pouze zdánlivě k jasné auditivnosti a potlačuje tak význam strukturálních vztahů díla. Zdánlivě proto, že se hudební materiál jenom oprostil od výlučně deskriptivní povahy, nadále mu již nepřísluší role materiálu pro vytváření motivicko-tematických celků, ale je předkládán pouze coby zvukový fenomén. Přesto však Kučera volá po jistém hierarchizujícím činiteli, ten se podle něj přesouvá z oblasti tematické do oblastí jiných, např. do oblasti vztahů mezi: „*typově kontrastními hudebními plochami*“,²²¹ jež jsou od sebe odlišeny dynamicky, tempově, témbrově.²²²

Součástí festivalu byly také skladby dvou českých skladatelů, u nichž se autorův komentář významně pozastavil. Především *Pěna Svatopluka Havelky* a *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy* Luboše Fišera jsou díla, kterým se ze strany zahraničních hostů dostalo negativní kritiky. Byla označena za příliš tradicionalistická a konzervativní a autoři nařčení z neochoty hledat moderní způsoby hudebního vyjadřování. Kučerův názor na toto je ovšem jiný. Tvrdí, že v dílech Havelkových i Fišerových jsou jasně patrné: „...*expresivní témbro-dynamické struktury*“²²³, které jsou sice obsaženy v tematickém celku, ale podle autora může právě toto kombinování vést k důležitým slohotvorným přínosům. Znovu ožívování tradičních principů, pro mnohé kritiky zosobňující

²¹⁹ Blatný, Pavel: *Darmstadt 1967*. In: *Hudební rozhledy* 1967, roč. XX, s. 568.

²²⁰ Kučera, Václav: *Zápas o současnost*. In: *Hudební rozhledy* 1967, roč. XX, s. 649-651.

²²¹ Tamtéž, s. 650.

²²² Tuto skupinu děl na festivalu zastupovala díla Ivo Maláče – *Sigma*, Zbigniewa Rudzinského – *Contra fidem*, Wolfganga Fortnera – *Triplum*, Luise de Pabla – *Iniciativas*. V oblasti komorní se k novému syntetizmu přidal např. Alois Hába se svým *16. smyčcovým kvartetem*.

²²³ Tamtéž, s. 650.

konzervativní uzavření do sebe, ovšem Kučera vnímá jako určitý pokus o demokratizaci, tedy o zrovnoprávnění hudebních přístupů, nehledě na to do jaké epochy jsou tradičně zařazovány. Je pro to, aby se i nejprogresivnější snahy v oblasti Nové hudby syntetizovaly právě s tímto tradičním materiálem a vznikly tak podmínky pro rozvíjení nové kvality.

Téhož roku přispěl svými názory na danou problematiku také Jiří Fukač v článku *Varšavské realizace*.²²⁴

Fukač nejprve zauvažuje nad neutěšeným stavem naší nejen Nové hudby a ihned podotýká, že ať už je tento směr výrazným krokem vpřed nebo doposud nerozpoznanou slepou uličkou, každá hudba musí být realizována. Z hlediska definice hudby či umění jako fenoménu, jehož základním znakem je být viděn resp. slyšen, je Fukačovo tvrzení víc než oprávněné. Bohužel po dobu jedenáctileté existence Varšavské jeseně, kdy se v Polsku utvořila a zapracovala festivalová organizace na výborné úrovni, u nás se nepodařilo ani pořádně dovybavit elektronická studia. Fukač tvrdí, že se sice naše odborná veřejnost snažila konstruktivně vést teoretický diskurs v otázkách estetických, a to určitě nebylo na škodu, ale bez zbudování potřebné infrastruktury jsme zůstali deset let za realitou.

K samotnému průběhu Varšavské jeseně 1967 autor uvádí základní poznatek: „...*tendence ještě nedávno ostře vyhraněné rozbředly se v moři syntézy*.“²²⁵ Tato jeho slova jenom potvrzují významnou změnu, jež se jasně ukazuje okolo roku 1967. Fukač spatřuje příčiny tohoto přerodu v přesycenosti leckdy radikálních směrů Nové hudby. Nastala podle něj doba, kdy je už téměř vše objevené a nic už nedokáže šokovat. Proto také shrnul celý ročník jako chudý na zajímavé umělecké počiny.

Jedním z mála počinů zasluhujících si vyšší úroveň pozornosti se alespoň pro autora stala skladba Lucase Fosse *Echoi*. Tento komorní kus pro klarinet, violoncello, klavír a bicí soupravu označil Fukač za: „...*nádherně modelovaný*“

²²⁴ Fukač, Jiří: *Varšavské realizace*. In: Hudební rozhledy 1967, roč. XX, s. 604 -606.

²²⁵ Tamtéž, s. 604.

zvukový útvar“;²²⁶ jde zde mnohem více než o racionalistickou větev Webernovu, o linii Stravinského, kdy nervózně pulsující proud, využívající výrazových prostředků Nové hudby, navozuje atmosféru určitého sepětí s tradicí.

U publika dokázalo pozitivní ohlas vzbudit provedení skladeb tří zralých polských tvůrců. Lutoslawski, Baird a Penderecki byli jakousi festivalovou jistotou a očekávání naplnili.²²⁷ V případě Pendereckého *Dies irae*, nejmonumentálnější skladby celé Varšavské jeseně, se však Fukač domnívá, že tato linie expresivních obrazů není životná, podle něj je takovéto hudby příliš mnoho a je příliš konvencionalizovaná.

Na domácí scéně byl výkladní skříň české produkce Týden nové tvorby konaný v Praze. V roce 1969 se recenzující Jaroslav Smolka²²⁸ vyjádřil také k situaci naší Nové hudby. Autor je přesvědčen, že hlavní znaky Nové hudby jsou již dostatečně známé a zavedené, a tak do popředí vystupuje nutnost hodnotit problémy samotné stavby, invence, původnosti. Podle Smolky by se měla odborná veřejnost zaměřit na odlišování skutečných hodnot od těch, které jsou pouze pomíjivé, což je ale oprávněný požadavek každé doby. V případě autora se zdá, že je hodnota spatřována především v jednodlosti díla. Následující skladby pak dělí podle kritéria „módnosti“ či „novosti“ (ty jsou druhořadé) a podle kritéria hudební působivosti.

Do první kategorie řadí skladby *Preludium, Sarabanda a Postludium* Jana Tausingera, dále pak *Kyvadlo Času* Zbyňka Vostřáka, *Tři studie pro klavír na čtyři ruce a bicí nástroje* Jaromíra Dadáka a *Memento 1967* Ctirada Kohoutka. Právě těmto skladatelům se podle Smolky nepodařilo dosáhnout žádoucího jednoditého celku. U Kohoutka spatřoval problém v příliš dlouhých zvukových plochách a absenci napětí. Ostatní díla byla pro Smolku pouze málo invenční a svébytná.

Tamtéž, s. 604.

²²⁷ Lutoslawski – 2. *symfonie*, Baird – 4. *písně*, Penderecki – *Dies irae*.

²²⁸ Smolka, Jaroslav: *Týden nové tvorby*. In: *Hudební rozhledy* 1969, roč. XXII, s. 195-198.

Nicméně nelze tvrdit, že by autor článku zavrhoval Novou hudbu jako celek, právě naopak. Za pozoruhodné považuje dílo Miloslava Ištívána *Zaklínání času*. Skladba pro symfonický orchestr a dva recitátory, věnující se tzv. věčným otázkám (názor autora) jako je: „...*smysl života a věcí, lásky a bolesti*“,²²⁹ podle Smolky splňuje nároky na pevně semknuté a silné dílo. Podobně je tomu u *Svárů* Marka Kopelenta. V tomto případě se jedná o skladbu pro dvanáct sólistů a orchestr, v níž jednotlivé sólové nástroje působí dojmem osamocené ztracenosti a jako sjednocující prvek tady rázně vystupuje samotný orchestr. Ten nastoluje jasně gradující linii a tím dosahuje přesvědčivého dojmu celistvosti. Smolka tvrdí, že jde o hudbu: „...*neobyčejně expresivní a podmanivou*.“²³⁰

Třetím hudebním okruhem jsou díla stojící na pomezí nového a tradičního. Nejzdařilejším autor shledává *Rondo pro klavír* Jana Klusáka. Klusák, který stál u počátků české Nové hudby, si postupem času vytvořil vlastní osobitý sloh. Podle Smolky ve svém rondo místy navozuje senzitivní a poetický dojem hudebního impresionismu. Takováto tvrzení evokující jistou spojitost s historickými hudebními styly dávají tušit, že se také Nová hudba postupně přesouvá do oblasti tradičního ustáleného fenoménu.

Dalším, kdo nepochybuje o tom, že i česká hudební produkce dosáhla stavu jisté syntézy, je Milan Kuna. Ten se ve stati *Crescendo syntézy*²³¹ věnuje Týdnu nové tvorby českých skladatelů 1971. Tvrdí, že: „...*vyprchala podrážděnost vůči radikálním obhájcům hudby na nových základech. Jedni prohloubili svou toleranci, druzí ustoupili z pravověrných pozic*.“²³² Dále tvrdí, že si skladatelé vybírají prvky z nejrůznějších systémů a vytváří z nich vlastní tektonické postupy. Je ovšem nutno dodat, že zmíněné prvky jsou v tomto případě vybírány pouze z oblasti dodekafonie, témbrové a aleatorní hudby a to nikdy v přísném stylu. Naopak vše je přizpůsobeno celkovému vyznění skladby

²²⁹ Tamtéž, s. 196.

²³⁰ Tamtéž, s. 196.

²³¹ Kuna, Milan: *Crescendo syntézy*. In: Hudební rozhledy 1971, roč. XXIV, s. 145-148.

²³² Tamtéž, s. 146.

i za cenu přizpůsobení technik.²³³ Tento postřeh jasně koresponduje s názorem, že syntetizující tendence postupně prosazovaly i v tvorbě našich skladatelů.

Podobně jako výše zmíněný Milan Kuna se také Václav Kučera ve stati *Cestou k světovosti*²³⁴ zaobírá situací Nové hudby v roce 1971, když představuje a hodnotí londýnský festival Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu.

Obecně autor shledává přínos festivalu jako významný. Podle jeho slov bylo více výher než proher, což vyvozuje z faktu, že je hudba i přes svůj syntetický ráz nebývale rozmanitá. Kučera vyvrací staronovou námitku, která se objevovala již při prvotním formování Nové hudby v padesátých letech (ve světě) a v šedesátých letech (u nás), že tento typ umění jasně směřuje k uniformitě. Naopak předkládá svůj, dle mého soudu velice trefný názor, že uniformita se projevuje především tam, kde převládá průměrnost. Poté již nezáleží, v jaké umělecké oblasti se zrovna nacházíme. Do této skupiny autor řadí díla Salvatora Sciarrina, Mortona Feldmana, Nicolause A. Hubera a Aulise Sallinenena,²³⁵ nikoliv však z ideologických důvodů, ale pouze pro jejich nedostatečně osobitou hudební řeč.

K vrcholům nejenom festivalu, ale i současné podoby Nové hudby²³⁶ Kučera jednoznačně řadí dílo Luigiho Nona *Per Bastiana Tai-Yang Cheng*. To je podle autora zosobněním Nonova „internacionálního cítění“,²³⁷ když do něj skladatel integruje bloky elektronické hudby, doprovodnou hudbu z magnetofonového pásu, živý orchestr, nápěv z čínské revoluční písně, to vše uceleno do hudebně přesvědčivého tvaru. Podobně vysoko pak hodnotí i skladby Rudolfa Marose a Heinze Holligera,²³⁸ tito tvůrci jsou podle něj představiteli skladatelské generace, jež vyžaduje co nejširší stylovou rozmanitost a následnou syntézu naplňují myšlenkami humanizmu a demokracie.

²³³ Jako zdařilé příklady syntézy jsou uváděny skladby: *Zátiší pro violu a komorní soubor*-M. Kopelent, *Smyčcový kvartet* – V. Neumann, *Obrazy I* – F. Fischer.

²³⁴ Kučera, Václav: *Cestou k světovosti*. In: Hudební rozhledy 1971, roč. XXIV, s. 403-404.

²³⁵ Sciarrino – *Da un Divertimento*, Feldman – *False relationship and the Extended Ending*, Huber – *Versuch über Sprache*, Salinen – *Chorali*.

²³⁶ Nebo se zde již nedá mluvit o Nové hudbě, ale spíše o hudbě výlučně syntetické?

²³⁷ Kučera, Václav: *Cestou k světovosti*. In: Hudební rozhledy 1971, roč. XXIV, s. 404.

²³⁸ Maros – *Monumentum*, Holliger – *Siebengesang*.

V roce 1973 Mezinárodní společnost pro soudobou hudbu oslavila padesát let svojí existence uspořádáním festivalu a konference v rakouském Grazu. Podle Václava Kučery, který své dojmy zachytil v článku *Jubileum ISCM*,²³⁹ se tato organizace právě nacházela v ideální fázi, v níž dokáže překlenout politické a ideologické odlišnosti. S určitým nadšením pak autor hovoří o tom, že i přes určité nedostatky mají čeští skladatelé, ve srovnání s jejich švédskými, dánskými či brazilskými kolegy, utvořeny výborné podmínky pro svoji tvorbu a prezentaci. Národní komise pro soudobou hudbu mají prý problém uspořádat byť jen komorní koncerty párkrát do roka.

Následně Kučera přechází k hodnocení samotné hudby. Poukazuje na věc, která se již v průběhu sedmdesátých let plně projevuje, a to na diferenciaci okruhů Nové hudby, která zákonitě ústí do výsledné syntézy. Autor celou oblast rozděluje na tři základní proudy:

1. proud se dá označit jako tradiční, vycházející z řadových, seriálních principů a technik, dodržující zápis tradiční notací (sem stále ještě patří – Dallapiccola, Křenek, Boulez, Matsudaira)
2. proud je opakem předešlého. Využívá elektronicky i jinak generovaného a konzervovaného materiálu, stejně jako nanejvýš uvolněné stavby. (Cage, Xenakis, Matsudaira, Logothtis, Donadoni).
3. proud je potom podle autora nejvýznamnější. Je to proud syntetický, jako jediný vedoucí k ideální jednotě tradice a novátorství. (Lutoslawski, Holliger, Huber, Ligeti, Stockhausen)

Kučera, i s přihlédnutím na kvalitu skladeb Dallapiccolových a Matsudairových,²⁴⁰ které řadí do prvního resp. druhého proudu, se bezvýhradně kloní na stranu syntézy, kterou představují díla Lutoslawského.²⁴¹ Ta jsou pro něj

²³⁹ Kučera, Václav: *Jubileum ISCM*. In: Hudební rozhledy 1973, roč. XXVI, s. 42.

²⁴⁰ První jmenovaný zde prezentoval svoji skladu *Commiato*, tvorba druhého zde byla zastoupena skladbou *What's next*.

²⁴¹ *Violoncellový koncert a Preludium a fuga pro komorní orchestr*.

příkladem bohaté a přesvědčivé kompoziční práce a skladatele neváhá označit za jednoho z největších tvůrců současnosti.

V závěrečném shrnutí vyjadřuje autor své přesvědčení o správném, demokratickém směřování moderní hudby, která po letech živého experimentování se zvukovým materiálem syntetizovala širokou škálu prostředků a je připravena naplňovat aktuální potřeby interpreta a posluchače, soustředí se tudíž na pečlivější naplňování svých sociálních funkcí. Důkazem právě řečeného jsou podle autora skladby Ligetiho a Stockhausena,²⁴² které ve výrazu asociují až neoimpresionistickou mozaiku barev.

Svým způsobem shrnující pohled na dosavadní vývoj Nové hudby podal Ctirad Kohoutek v článku *Soudobá hudební kompozice a některé mimoevropské podněty*.²⁴³ Sice se zde věnuje spíše budoucím možnostem, jak obohatit hudební univerzum novými orientálními prvky, přitom ale podává svůj osobní pohled na situaci Nové hudby v roce 1971. Dle jeho názoru mnozí z hlavních představitelů směru nevědí jak dál: „*Pierre Boulez raději diriguje Wagnerovy opery, Karlheinz Stockhausen se uchyluje s interpretací svých posledních děl do jeskynních prostor. Cageovy snahy o naprostý rozklad jakéhokoliv hudebního řádu a o šokování publika za každou cenu bez ohledu na způsoby a prostředky již vůbec nepřekvapují.*“²⁴⁴ Z jeho pohledu je tradiční dodekafonismus vyčerpán, témbrová hudba neuspokojuje a elektronické zvuky samy o sobě nemohou nahradit lidskou tvořivost. Východisko ale existuje v již probíhající syntéze. Kohoutek správně podotýká: „*S každým novým hudebním nápadem, podnětem, činem narůstá totiž geometrickou řadou množina kombinačních možností.*“²⁴⁵

Přesuneme-li se do roku 1974, registrujeme úbytek zpráv věnujících pozornost fenoménu Nové hudby. I přestože se Týden české tvorby tohoto roku věnoval výhradně českým skladatelům (předchozí ročník byl věnován skladatelům slovenským), nebyla do programu zařazena díla, která by se dala

²⁴² Ligeti – *Melodie*, Stockhausen – *Stop*.

²⁴³ Kohoutek, Ctirad: *Soudobá hudební kompozice a některé mimoevropské podněty*. In: *Opus musicum* 1971, roč. III, s. 295-296.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 295.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 296.

zařadit pod tento pojem nebo alespoň taková, jež by syntetizovala některé z moderních hudebních tendencí. Podobně je tomu tak i v roce následujícím.

V této době také nacházíme minimum reportáží z festivalů Nové hudby. Festivaly v Royanu, Berlíně, Záhřebu jsou sice zmiňovány, ale jejich autoři se omezují pouze na telegrafické zprávy o tom, co kde zaznělo (zcela z Hudebních rozhledů mizí zmínky o Varšavském podzimu a Darmstadtských kurzech), také se výrazně snižuje frekvence užívání termínu Nová hudba. Ten je nahrazen výrazy avantgarda, moderní hudba, syntéza, soudobá hudba. Lze tedy zauvažovat nad tím, jestli zde nezasáhla:

- a) Cenzura normalizačního aparátu (což však je již v této době málo pravděpodobné).
- b) Nejsme-li zde svědky definitivního rozplývání Nové hudby v syntéze sedmdesátých let?

Důkazem ochabování zájmu o Novou hudbu, nebo spíše o užívání tohoto termínu, mohou být jedny z posledních zmínek o festivalu Varšavská jeseň z pera Vladimíra Hudce, Nadi Hřčkové a Jaromíra Havlíka z let 1976 a 1977, to znamená z naprostého závěru mnou sledovaného období.

Vladimír Hudec v článku *Poznámky z festivalové Varšavy*²⁴⁶ poukazuje na fakt, že i přes neustále se objevující pokusy o rozšíření světa zvukového materiálu pomocí elektronických a jiných přístrojů, je hlavním úkolem Nové hudby zvládnutí logické struktury. Dle jeho názoru je zapotřebí novinky posledních dvaceti let syntetizovat do tvaru, který bude vystupovat jako jednotné ucelené dílo s jasnou myšlenkou. Za vzor tu předkládá tvorbu Lutoslawského, Bairda a Pendereckého. Ve své úvaze se obrací především k nastupující generaci polských skladatelů, kteří jako by byli: „...oslněni více výsledky tvůrčího vývoje svých velkých vzorů než logikou a organičností jejich tvůrčího úsilí.“²⁴⁷

²⁴⁶ Hudec, Vladimír: *Poznámky z festivalové Varšavy*. In: Hudební rozhledy 1976, roč. XXIX, s. 67-68.

²⁴⁷ Tamtéž, s. 68.

Nad'a Hrčková v komentáři k dvacátému ročníku Varšavské jeseň pod názvem *Avantgarda a tradice*²⁴⁸ připomněla, jak byla před dvěma dekádami výstřednost nově se formujícího fenoménu přijímána s nadšením a jak po následném přesycení rychle zevšedněla. Tvrdí: „...*deziluze byla stejně rychlá jako opojení.*“²⁴⁹ Autorka pochybuje o tom, co je vlastně ve Varšavě ještě možné nazývat novým. Podle ní se z dříve moderních jevů po dvaceti letech staly tradicionalismy a cesta dál vede přes návrat do minulosti.

Proto není podivné, že v roce 1977 za nejsvěžeji působící považuje skladby Ligetiho *Aventures* a Lutoslawského *Benátské hry*. Podle Hrčkové jsou tato již klasická díla Nové hudby díky své střídmosti správným směrem, kterým se vydává stále početnější část mladé generace polských skladatelů. Důkazem tohoto jsou podle autorky skladby Boleslawa Szabelského *Mikolaj Kopernik* a Tadeusze Bairda *Concerto lugubre*.

Ve svojí stati *Varšavská jeseň 1977*²⁵⁰ se jako mnozí jiní před i Jaromír Havlík přiklání k názoru, že stěžejní problém Nové hudby leží v přílišné přebujelosti jejích prostředků, kvůli nimž je orientace v této hudbě prakticky nemožná. Skladatelé nejsou podle autora schopni udržet zájem posluchače po delší dobu. Rozvíjením hudebních nápadů pomocí nejrůznějších nejen elektronických přístrojů dává tvůrcům do rukou tak široké možnosti, že výsledná díla jsou často neúnosně dlouhá a působí dojmem stereotypu. Východisko z tohoto stavu vidí autor v opatrnějším nakládání se zvukovými možnostmi a omezení délky skladeb, jak toho dosáhla berlínská skupina Klangwerkstatt.

Pozitivně se ovšem Havlík vyjádřil k polské hudbě obecně. Je zde podle něj jasně zřetelná tradice v oblasti Nové hudby a také polské publikum na tuto hudbu reaguje aktivně. Výhodou oproti ostatním je podle autora ten fakt, že jednotliví polští skladatelé si dokázali vytvořit osobitý vyjadřovací styl a převzít jen některé postupy Nové hudby namísto nekonečného experimentování. Dokázali navrátit do hudby melodickou linii, zjednodušit a projasnit hudební

²⁴⁸ Hrčková, Nad'a: *Avantgarda a tradice*. In: Hudební rozhledy 1977, roč. XXX, s. 74-75.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 74.

²⁵⁰ Havlík, Jaromír: *Varšavská jeseň 1977*. In: Hudební rozhledy 1977, roč. XXX.

masu svých děl. Jako příklady právě zmíněného jsou uváděny symfonická věta *Koscielec 1909* Wojciecha Kilara, *Romuald Traugutt* Bogusława Schöffera, *smyčcový kvartet* Krzyszofa Pendereckého a *3. Symfonii* Henryka Góreckého.

Poslední zmínkou k námi sledovanému jevu je článek *Nová hudba v Záhřebu*.²⁵¹ Václav Felix označil tamní bienále za veletrh hudebních i nehudebních zvuků, idejí a koncepcí, který se ovšem nesetkal s nikterak velkým zájmem posluchačů. Z týdenního festivalu byly vyprodány jen dva hlavní koncerty a i v jejich případě nebylo dle autora výjimkou, když začalo zklamané publikum odcházet již v polovině programu.

Mezinárodní symposium na téma „Nová neznámá hudba“, které probíhalo souběžně s festivalem, dle Felixe ukázalo některé z problému, se kterými se tento fenomén v druhé polovině sedmdesátých let musel vypořádávat. V první řadě si dle autora nelze nepovšimnout, že Nová hudba, která si od počátku své existence zakládala na snaze po všem neoficiálním, se v této době stala ryze oficiální záležitostí, v tomto duchu se alespoň nesla diskuze k přednášce Dietera Schnebela. Podle zúčastněných byla tato ortodoxní snaha naivním romantickým mýtem. Podobně tomu bylo i v případě pokusů rušit tradiční koncertní rituál, namísto kterého přišel pouze rituál s jinými typy konvencí a stereotypů.

Poté se Felix zaměřil na hodnocení samotného hudebního programu. Shledal, že produkcí odkazujících na druhou vídeňskou školu byla menšina a jejich pečlivá seriální propracovanost působila chladně. Do této skupiny zařadil skladby Klause Agera, Marka Kopelenta, francouzského souboru *Musique vivante*, Miodraga Kuzmanoviće. Podobně byla vnímána i hudba témbrová, autor se k ní vyjádřil slovy: „...kompozice s přemírou klastrů a glisand vyzněly jako něco, co už se vlastně dávno oposlouchalo.“²⁵² Tuto skupinu zastupovala díla Davorina Kempfa *Inteferece pro varhany* a orchestrální skladby Zorana Hristiće. Dle autora se vyčpělost zmíněných přístupů snažily na festivalu překonat dva proudy. Pro první je charakteristické překročení chromatického

²⁵¹ Felix, Václav: *Nová hudba v Záhřebu*. In: *Hudební rozhledy* 1977, roč. XXX, s. 308-309.

²⁵² Tamtéž.

serialismu směrem k mikrointervalice, což se projevilo ve skladbách Giuseppe Sinopoliho a Giacinta Scelsiho, druhý je pak jakýmsi návratem k tonálnímu pojetí hudby. K tomuto se přiklonil Karlheinz Stockhausen ve skladbě *Atmen Git die Gestalt*, v níž dosáhl dle autora esteticky velmi živého účinku tak, že části hudby v netonálním duchu podložil prostými konsonantními trojzvuky. Felix k tomuto poznamenal, že kdyby si toto dovolil někdo jiný než Stockhausen, pravděpodobně by se setkal s nařčením z tradicionalismu.

Na festivalu se objevily také jiné než výše zmiňované hudební inovace. Za syntézu označil Felix například kombinace Nové hudby s folklorem či jazzem, které ovšem dle jeho názoru vyzněly matně. Pravděpodobně se u tohoto typu syntéz dostáváme již daleko za hranice Nové hudby, jak je chápána v této práci.

ZÁVĚR

Fenomén Nové hudby je dnes již neoddělitelnou součástí kulturní historie a jako takový si zaslouží pozornost vědeckého zkoumání. Tématem předkládané diplomové práce je recepce zmíněného jevu v české muzikologické sféře v období mezi lety 1955-1977, tedy v době, kdy byla česká společnost významně ovlivňována socialistickou ideologií. Toto ovzduší mělo u nás jednoznačně negativní dopad na rozvoj nejen kulturních hodnot své doby.

Vývoj české recepce Nové hudby lze rozdělit do tří fází, jejichž hranice sice nejsou nikterak ostré, ovšem z dnešního pohledu je lze považovat za historický fakt:

1. Fáze vyhybání se na Západě aktuálním hudebním jevům a jejich jen velmi pozvolné pronikání do české hudební vědy v padesátých letech.
2. Fáze přijetí Nové hudby, která zpočátku šedesátých let byla již do značné míry vykrystalizovaným fenoménem.
3. Fáze veskrze pozitivní reflexe syntetického období Nové hudby na přelomu šedesátých a sedmdesátých let.

Pro období padesátých let u nás je typické, že vztah odborné veřejnosti k Nové hudbě měl povětšinou dvojí podobu (zpravidla prezentovanou na stránkách Hudebních rozhledů). V prvním případě byl daný jev jednoduše ignorován, v druhém pak odmítán jako neživotné umění Západu. V této době to byly především názory Ivana Jirka a Václava Felixe, jež nové avantgardní přístupy nezřídka přímo zatracovaly. Vznikla tak situace, v níž převládaly politicko-ideologické názory nad objektivním hodnocením tehdy aktuálních hudebních výbojů. Tématem se zabývám v kapitole Problematika novátorství a soudobosti, která pokrývá období do přelomu padesátých a šedesátých let, tedy do doby, kdy se u nás začínají poprvé objevovat články autorů, kteří spatřovali i určitá pozitiva zkoumaného fenoménu (např. Vladimír Lébl, Václav Kučera ad.).

Politicky uvolněnější šedesátá léta znamenala pro rozvoj Nové hudby u nás a samozřejmě také pro její recepci a reflexi takzvaně „lepší časy“. Zprávy ze zahraničních festivalů a konferencí (především z Varšavské jeseně, festivalu v Donaueschingenu a Mezinárodních darmstadtských kurzů) zaměřených na tuto tvorbu byly v příslušných periodících přinášeny pravidelně a s určitou zdravou mírou konstruktivní kritiky, což je značný posun kupředu oproti předchozímu období. Na druhou stranu si nelze nevšimnout jisté skepse v názorech našich hudebních vědců, kteří přibližně v polovině dekády začínají upozorňovat na fakt určitého zpoždění české Nové hudby vůči světu, způsobeného výše popisovanou situací v padesátých letech (např. Fukač o tomto zpoždění otevřeně mluví v článku *Varšavské realizace 1967*). Nelze také říci, že by česká muzikologie zastávala nějaké jednotné stanovisko k danému fenoménu. Samozřejmě, že i v šedesátých letech se k tématu vyjadřovali autoři, kteří již v předchozím období s principy Nové hudby silně nesouhlasili. Posun lze ovšem spatřovat v názorové pluralitě, jež tvořila jakousi zdravou rovnováhu.

Koncem šedesátých let se světová produkce v oblasti Nové hudby začíná dostávat do období takzvané syntézy (první kdo u nás daný vývoj zaregistroval, byl skladatel Pavel Blatný a Václav Kučera). Tento posun je ze strany naší hudební vědy reflektován veskrze pozitivně, jako přirozené vyústění mnohdy experimentálně přesycených proudů do nové kvality. Tato nová kvalita dle mnohých autorů vzniká na jedné straně sepětím moderních avantgardních trendů s tradicí, na druhé straně vzájemným prolínáním všeho co bylo do té doby v Nové hudbě rozvinuto. Nezdá se, že by události roku 1968 a následný nástup normalizace měly nějak významný vliv na názory autorů věnujících se dlouhodobě dané oblasti. Naopak vývoj hudby zejména polských skladatelů, jimiž byli např. Witold Lutoslawski, Tadeusz Baird a Krzysztof Penderecki, je chápán českými hudebními vědci jako nástup nového hudebního proudu, jež je vůči předešlému prosycen vyšší mírou emocionality.

Nová hudba není jev jednolitý, její tradiční dělení na větve dodeakfonicko-seriální, elektronickou, aleatorickou, témbrovou je zcela na místě.

Pohlédneme-li ale na dobové názory české muzikologie, nezdá se, že by toto dělení hrálo nějak významnou roli při jejich hodnocení. Recipienti skutečně mnohem více posuzovali jednotlivá díla na základě jejich vlastních vkusových kritérií a také na základě dobových politických okolností.

Jsem přesvědčen, že tato diplomová práce přináší jasný obraz o měnících se postojích české hudební vědy k fenoménu Nové hudby v období od poloviny padesátých do sedmdesátých let, a že jsou v ní podrobně zmapovány názory jednotlivých autorů, což bylo jejím původním smyslem.

RESUMÉ

Diplomová práce *Recepce Nové hudby v české muzikologii mezi lety 1955-1977* pojednává o přijetí daného jevu v tehdejší Československu a o jeho reflexi českými muzikology či hudebními publicisty. Záměrem práce bylo objasnit měnící se postoje českých představitelů k Nové hudbě na ploše zkoumaných dvaadvaceti let. Práce obsahuje úvodní kapitoly, v nichž je popsán historický vývoj daného fenoménu ve světě i u nás. Dále jsou osvětlovány jednotlivé hudební styly: Dodekafonie, Serialismus, Elektronická hudba, Témbrová hudba, Aleatorika, které tvoří celek dnes označovaný jako Nová hudba. V následující kapitole je popisována situace druhé poloviny padesátých let, v nichž nebyl tento jev českou muzikologií náležitě reflektován. Jeho intenzivnější zkoumání se začalo odehrávat až s počátkem let šedesátých, což náležitě zachycuje kapitola *Recepce Nové hudby*, která je dělena do podkapitol věnujících se jednotlivým směrům. Vzájemné prorůstání jednotlivých stylů do sebe v sedmdesátých letech je zachyceno v kapitole *Syntéza Nové hudby*.

Ačkoliv existují četné zdroje mapující existenci Nové hudby jako komplexního stylu druhé poloviny dvacátého století, mému záměru, který leží v přijetí jevu českou hudební vědou, nejlépe posloužily časopisecké články a studie především z *Hudebních rozhledů*, *Opus Musicum* a *Hudební vědy*, v nichž se významní představitelé k tomuto fenoménu vyjadřují.

SUMMARY

This thesis called Reception of New Music in the Czech Musicology between 1955-1977 discusses the adoption of the phenomenon in the former Czechoslovakia and its reflection by Czech musicologists and music journalists. The intention of the study was to elucidate the changing attitudes of Czech representatives of the New music on the area surveyed twenty-two years. Work contains an introductory chapter, which describes the historical development of the phenomenon in the world and in our country. Furthermore, there are illuminated by different musical styles: dodecaphony, serialism, electronic music, timbre music, aleatoric, which constitute a whole today known as New Music. The next chapter described the situation of the late fifties, where has not this phenomenon properly reflected by Czech musicology. Its intense exploration began to take place until the beginning of the sixties, which appropriately captures the chapter Reception of New Music, which is divided into subsections dealing with various orientations. Mutual penetration of various styles together in the seventies is captured in chapter Synthesis of New Music.

Although there are numerous sources of mapping the existence of New music as a complex style of the second half of the twentieth century, my intention that lies in the acceptance of Czech musical science, best served journal articles and studies primarily of Hudební rozhledy, Opus Musicum and Hudební věda in which prominent leaders reflect this phenomenon.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Diplomarbeit Annahme der Neuen Musik in der tschechischen Musikologie zwischen den Jahren 1955-1977 behandelt die Annahme des gegebenen Phänomens in der damaligen Tschechoslowakei und seine Reflektion von tschechischen Musikologen oder Musikpublizisten. Das Vorhaben der Arbeit war es, die sich ändernden Einstellungen der tschechischen Vertreter zur Neuen Musik im Zeitraum von den nachgeforschten zweiundzwanzig Jahren zu klären. Die Arbeit umfasst Einleitungskapitels, in denen die historische Entwicklung des gegebenen Phänomens in der Welt sowie auch bei uns beschrieben ist. Weiter sind dort einzelne Musikstile erklärt: Dodekafonie, Serielle Musik, Elektronische Musik, Timbre-Musik, Aleatorik, die ein Ganzes bilden, die heute als Neue Musik bezeichnet ist. In folgendem Kapitel ist die Situation der zweiten Hälfte der Fünfzigerjahre beschrieben, wann dieses Phänomen seitens der tschechischen Musikologie tüchtig nicht reflektiert wurde. Seine mehr intensive Untersuchung begann sich erst mit Anfang der Sechzigerjahre abzuspielen, was das Kapitel Annahme der Neuen Musik entsprechend aufnimmt, das sich in sich einzelnen Richtungen gewidmete Subkapitel gliedert. Gegenseitiges Durchwachsen einzelner Stile untereinander in den Siebzigerjahren ist im Kapitel Synthese der Neuen Musik aufgenommen.

Obwohl es zahlreiche die Existenz der Neuen Musik als einen Komplexstil der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts aufnehmende Quellen gibt, meinem in der Annahme seitens der tschechischen Musikwissenschaft legenden Vorhaben sind Zeitschriftenaufsätzen und Studien vor allem aus den Hudební rozhledy (Musikaussichten), Opus Musicum und Hudební vědy (Musikwissenschaften) am besten zustatten gekommen, in denen sich wesentliche Vertreter zu diesem Phänomen äußern.

ANOTACE

Jméno a příjmení autora:	Pavel Granzer
Název katedry, fakulty a univerzity:	Muzikologie, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci
Název diplomové práce:	Recepce Nové hudby v české muzikologii mezi lety 1955-1977
Vedoucí diplomové práce:	Doc. PhDr. Lenka Křukpová, Ph.D.
Počet stran:	81 (168 439 znaků)
Počet titulů použité literatury:	80
Klíčová slova	Nová hudba, recepce, dodekafonie, serialismus, elektronická hudba, konkrétní hudba, aleatorika, témbrová hudba, syntéza
Krátká charakteristika diplomové práce:	Práce pojednává o recepci Nové hudby v české muzikologii mezi lety 1955-1977. Jsou zde uvedeny kapitoly zabývající se jednotlivými směry Nové hudby, jako byly elektronická hudba, dodekafonie a serialismus, aleatorika a témbrová hudba. Situaci v padesátých letech, kdy je daný fenomén hudebními periodiky záměrně opomíjen se věnuje kapitola Problematika novátorství a soudobosti. Jádrem práce je kapitola Recepce Nové hudby v níž jsou uváděny především názory jednotlivých hudebních vědců, kteří se danému jevu věnovali v šedesátých letech. Vývoj daného jevu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let je popisován v kapitole Syntéza Nové hudby.

LITERATURA A PRAMENY

- CAGE, John. *Silence. Přednášky a texty*. Přeložil Šťastná Jaroslav, Tejkal Radoslav, Kratochvíl Matěj. Praha: Tranzit 2010
- BALCÁRKOVÁ, Eva. *Petr Kotík ve víru hudební avantgardy šedesátých let*. 2015. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta
- ČERNUŠÁK, Gracian – ŠTĚDRONĚ, Bohumír – NOVÁČEK, Zdenko: *Československý hudební slovník osob a institucí*. 1. vyd. 1963, Praha
- ČERNOHORSKÁ, Milena. *Nové cesty hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964
- FUKAČ, Jiří a VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. 1997. Praha: Supraphon
- KADUCH, Miroslav. *Vývojové aspekty české a slovenské elektroakustické hudby*. Ostrava. 1997. 222 s
- KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Státní hudební vydavatelství Praha. 1962
- LÉBL, Vladimír: *O současném stavu nových skladebných směrů u nás*. In: *Nové cesty hudby: sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu*. Praha, SHV, 1964. s. 11-35
- MOLES, Abraham. *Uvedení do současného stavu hudby*. In: *Nové cesty hudby*. Praha: SHV, 1964, s. 36-53
- PODEŠVA, Jaromír: *Současná hudba na Západě*. Praha, 1963
- SMOLKA, Jaroslav. *Malá encyklopedie hudby*. 1983. Praha: Editio Supraphon
- GOOD, Emily, NICHOLLS, David. *New music*. In: Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1945. s. 808
- SCHAEFFER, Pierre. *Konkrétní hudba*. Praha: Supraphon, 1972.

PERIODIKA

- BEK, Mikuláš: *Současná hudba – nová nepřehlednost?* In: *Opus musicum* 1994, roč. 26, s. 159-170
- BLATNÝ, Pavel: *Darmstadt 1967*. In: *Hudební rozhledy* 1967, roč. XX, s. 568-569
- BOKUVKOVÁ, Vlasta: *O elektronickém studiu v Plzni*. In: *Opus musicum* 1972, roč. 4, s. 161-167
- BOR, Vladimír: *Varšavská jeseň*. In: *Hudební rozhledy* 1970, roč. XXIII, s. 549-550
- BURJANEK, Josef: *Varšavský podzim*. In: *Hudební rozhledy* 1960, roč. XIII, s. 851 - 852
- ČERNÝ, Miroslav: *Symfonický koncert soudobé hudby*. In: *Hudební rozhledy* 1955, roč. VIII, s. 143
- ECKSTEIN, Pavel: „*Zápisky z Varšavy*“. In: *Hudební rozhledy* 1956, roč. IX, s. 980 – 983
- FELIX, Václav: *Nový člověk – smysl a cíl naší tvorby*. In: *Hudební rozhledy* 1962, roč. XV, s. 274-279
- FELIX, Václav: *Nová hudba v Záhřebu*. In: *Hudební rozhledy*. 1977, roč. XXX, s. 308-309
- FELIX, Václav: *Varšavské meditace nad tvůrčí svobodou*. In: *Hudební rozhledy* 1959, roč. XII, s. 807-809
- FUKAČ, Jiří: *Varšavské realizace*. In: *Hudební rozhledy* 1967, roč. XX, s. 604 - 606
- FUKAČ, Jiří: *Elektronika na JAMU*. In: *Hudební rozhledy* 1970, roč. XXIII, s. 217
- HÁBA, Alois: *Setkání se současnou hudbou západu*. In: *Hudební rozhledy* 1956, roč. IX, s. 762
- HAVLÍK, Jaromír: *Varšavská jeseň 1977*. In: *Hudební rozhledy* 1977, roč. XXX. S. 549-550

- HOLZKNECHT, Václav: *Pohledy na soudobou hudbu*. In: Hudební rozhledy 1966, roč. XIX, s. 80
- HONOLKA, Kurt: *Donaueschingen*. In: Hudební rozhledy 1961, roč. XIV, s. 999
- HRČKOVÁ, Naďa: *Avantgarda a tradice*. In: Hudební rozhledy. 1977, roč. XXX, s. 74-75
- HUDEC, Vladimír: *Poznámky z festivalové Varšavy*. In: Hudební rozhledy 1976, roč. XXIX, s. 67-68
- HURNÍK, Ilja: *Darmstadt = Mekka + Athény + Babylon*. In: Hudební rozhledy 1966, roč. XIX, s. 537–538
- JIRÁNEK, Jaroslav: *Kongres v Kolíně nad Rýnem*. In: Hudební rozhledy 1958, roč. XI, s. 608-613
- JIRÁNEK, Jaroslav: *Měně definic, více života*. In: Hudební rozhledy 1957, roč. X, s. 355
- JIRKO, Ivan: *Co nového na varšavské jeseni*. In: Hudební rozhledy 1964, roč. XVII, s. 851
- JIRKO, Ivan: *Otázky, které nám klade dnešek (umění životné či odživotněné?)*. In: Hudební rozhledy 1956, roč. IX, s. 887-890
- JIRKO, Ivan: *O novátorství*. In: Hudební rozhledy 1955, roč. VIII, č. 6, s. 283 – 286
- KARÁSEK, Bohumil: *Festival křižovatek a konfrontace*. In: Hudební rozhledy 1962, roč. XV s. 810-813
- KLUSÁK, Jan: *Výrazové možnosti nového slohu*. In: Hudební rozhledy 1962, roč. XV, s. 760-761
- KOHOUTEK, Ctirad: *Soudobá hudební kompozice a některé mimoevropské podněty*. In: Opus musicum. 1971. roč. III. s. 295-296
- KOHOUTEK, Ctirad: *K hodnocení některých novodobých západoevropských skladebných metod*. In: Hudební rozhledy 1962, roč. XV, s. 182-185, 241-243
- KUČERA, Václav: *Nové cesty otevřeny*. In: Hudební rozhledy 1965, roč. XVII, s. 774 – 777
- KUČERA, Václav: *Jubileum ISCM*. In: Hudební rozhledy 1973, roč. XXVI, s. 42

- KUČERA, Václav: *Cestou k světovosti*. In: Hudební rozhledy 1971, roč. XXIV, s. 404
- KUČERA, Václav: *Zápas o současnost*. In: Hudební rozhledy 1967, roč. XX, s. 649-651
- KUČERA, Václav: *Kolínské omyly a naděje*. In: Hudební rozhledy 1960, roč. XIII, s. 635-637
- KUČERA, Václav: *Darmstadt, my a hudební pokrok*. In: Hudební rozhledy 1964, roč. XVII, s. 764
- KUNA, Milan: *Crescendo syntézy*. In: Hudební rozhledy 1971, roč. XXIV, s. 145-148
- KUNA, Milan: *Hudební pokrok, my a Darmstadt*. In: Hudební rozhledy 1965, roč. XVIII, s. 750
- KUNA, Milan: *Konfrontace ve skladatelském týdnu*. In: Hudební rozhledy 1966, roč. IX, s. 225-227
- LÉBL, Vladimír: *Round table, k situaci soudobé české tvorby*. In: Hudební rozhledy 1970, roč. XXIII, s. 221
- LÉBL, Vladimír: *Některé komunikační problémy elektronické hudby*. In: Hudební věda 1970, roč. VII, s. 267-277
- LÉBL, Vladimír: *Elektronická hudba*. Praha, státní hudební vydavatelství 1966.
- LÉBL, Vladimír: *Hudba, která se rodí v laboratoři*. In: Literární noviny 1961, roč. 12, č. 28, s. 3
- LÉBL, Vladimír: *O hudbě budoucnosti a budoucnosti hudby*. In: Hudební rozhledy 1958, roč. XI, s. 696-700
- LÉBL, Vladimír: *Potíže s novou hudbou*. In: Literární noviny, 1963, č. 14, roč. XI, s. 8
- LÉBL, Vladimír: *Klusák a komorní harmonie*. In: Literární noviny, 1961, č. 8, roč. 9, s. 9
- LUTOSLAWSKI, Witold: *O úloze náhody v kompoziční technice*. In: Opus musicum. 1994. Roč. 26, s. 262-265
- NOVOTNÝ, Milan: *Hudba očima techniky*. In: Hudební rozhledy 1958, roč. XI, s. 364

- POLEDŇÁK, Ivan: *Elektronická a konkrétní hudba*. In: *Věda a život* 1958, roč. IV, s. 425 – 426
- POSPÍŠIL, Vilém: *Varšavská jeseň 1961 – Krize invence?* In: *Hudební rozhledy* 1960, roč. XIII, s. 827-828
- RAICHL, Miroslav: *Koncert z komorních skladeb posluchačů AMU*. In: *Hudební rozhledy* 1955, roč. VIII, s. 475
- RISINGER, Karel: *První invence Jana Klusáka*. In: *Hudební rozhledy* 1962, roč. XV, s. 336
- RUŽIČKA, Petr: *Nová hudba?* In: *Hudební rozhledy* 1964, roč. XVII, s. 157.
- SKÁLA, Pavel: *Elektronické konfrontace*. In: *Hudební rozhledy* 1969, roč. XXII, s. 641-645
- SMOLKA, Jaroslav: *Týden nové tvorby*. In: *Hudební rozhledy* 1969, roč. XXII, s. 195-198
- SOKOLA, Miloš: *Schillerovi loupežníci – dodekafonická opera*. In: *Hudební rozhledy* 1957, roč. X, s. 617
- SYCHRA, Antonín: *Bez perspektiv*. In: *Hudební rozhledy* 1956, roč. IX, s. 106
- SYCHRA, Antonín: *Experiment nebo umění*. In: *Hudební rozhledy* 1957, roč. X, s. 606–607
- ŠEFL, Vladimír: *Varšavské čekání*. In: *Hudební rozhledy* 1966, roč. XIX, s. 632
- ŠTĚDRONĚ, Miloš: *Zde se vyrábí elektronická a konkrétní hudba*. In: *Hudební rozhledy* 1967, roč. XX, s. 420-421
- ŠTĚDRONĚ, Miloš: *Dodekafonie a česká hudba*. In: *Sborník prací FF Brněnské univerzity*. č. 19-20
- ŠTĚPÁNEK, Vladimír: *Týden nové tvorby pražských skladatelů*. In: *Hudební rozhledy* 1965, roč. XVIII, s. 236-240
- THILMAN, Johannes Paul: *Syntax seriální krystalizace*. In: *Hudební rozhledy* 1958, roč. XI, s. 232-234
- THILMAN, Johannes Paul: *O dodekafonismu*. In: *Hudební rozhledy* 1956, roč. IX, s. 1012-1014
- VÁLEK, Jiří: *Nová hudba kouzla zbavená*. In: *Hudební rozhledy* 1958, roč. XI, s. 794-795

VOLEK, Jaroslav. *Nová hudba ve staré zemi*. In: Hudební rozhledy 1967, roč. XX, s. 314 -317

VOLEK, Jaroslav: *Varšavská jeseň posedmé*. In: Hudební rozhledy 1963, roč. XIX, s. 804-807

INTERNETOVÉ ZDROJE

Český hudební slovník osob a institucí. Dostupný z:

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>