

## Vývojové proměny české a slovenské hudby 20. století\*

VLADIMÍR SPOUSTA

Hudební vývoj ve 20. století je přirozeným pokračováním novátorského usilování skladatelů tvořících na jeho počátku. Ze skladatelů, kteří se díky své genialitě s výrazným úspěchem postavili proti hudebnímu myšlení svých předchůdců, stojí v jejich předvoji *Leoš Janáček* (1854–1928) a *Bohuslav Martinů* (1890–1959). Jestliže průbojný a houževnatý Janáček zasáhl do vývoje české moderny teprve v době jejího nástupu a činil tak spíše intuitivně svým jedinečným a neopakovatelným způsobem, Martinů vystoupil proti romantickému proudu po první světové válce uvědoměle a stal se vedoucí osobností celé poválečné generace. Jako žák *Josefa Suka* (1874–1935) hledal za svého pobytu ve Francii v letech 1923–1941 příležitost k rozvoji a obohacení své skladebné techniky v blízkosti svého druhého, pařížského učitele, impresionisticky orientovaného *Alberta Roussela* (1869–1937), který ve svém neuvěřitelně obsáhlém díle experimentoval s rozmanitými metodami i formami obsazení počínaje konstruktivismem přes jazz až k virtuóznímu neoklasicismu.

Ve svém „restauračním“ úsilí však nezůstávají osamoceni. V českém prostředí se k tomuto směru kloní *Pavel Bořkovec* (1894–1972), který po subjektivně lyrickém období prošel i etapou, v níž spoléhal na jednostranně racionální konstrukční postupy; ty použil v roce 1929, kdy zkomponoval symfonické allegro *Start*. Kromě organizování tónů experimentují někteří skladatelé s formou, tedy s organizací hudebních celků. Jedním z nejznámějších experimentů je tzv. **atematický sloh**, tedy hudba plynoucí stále dopředu, aniž by se cokoli opakovalo.

Do boje za nové hudební myšlení se s úspěchem začlenil též *Alois Hába* (1893–1973), žák *Vítězslava Nováka* (1870–1949), stoupenec atematického stylu a průkopník čtvrttónové a šestinótónové hudby. Hába pracuje mikrotónálně, vyhýbá se opakování tématu, popírá pojem základní hudební myšlenky, a proto řetězí stále nové a nové – a nevrací se. Čtvrttónovou část jeho tvorby reprezentuje opera *Matka* (z roku 1929), šestinótónovou část opera *Přijď království Tvé* z let 1938–1942. Hába významně zasáhl do vývojové linie světové

\* Studie je součástí teoretického úvodu 3. dílu *Hudebně-literárního slovníku*, v němž se autor zabývá hudebními díly skladatelů 20. století, jejichž vznik byl podněten slovesným uměním. Třetí díl vyjde v Nakladatelství Masarykovy univerzity v roce 2012. První dva díly, které vyšly v loňském roce, se umístily v soutěži Slovník roku na druhém místě v kategorii „biografický slovník“.

hudby nejen jako skladatel, ale i jako teoretik schopný své tvůrčí metody a postupy zdůvodnit a systemizovat.

Výraznou osobností v historii české hudby v období mezi světovými válkami je *Ervin Schulhoff* (1894–1942), který vyšel z expresionismu a z nové věcnosti. Jako vynikající klavírista interpretující moderní repertoár pronikl ve dvacátých letech 20. století do nejvýznamnějších evropských hudebních center. Z jeho komorní tvorby psané v novém stylu se na mezinárodním fóru etablovalo *Pět kusů pro smyčcový kvartet* (1923), *Smyčcový sextet* (z roku 1924), *Concertino* pro flétnu a kontrabas a řada jiných skladeb. Inspirativní pro *Išu Krejčího* (1904–1968), *Emila Františka Buriana* (1904–1959) a *Jaroslava Ježka* (1906–1942) byly průbojné avantgardní proudy nesené na vlně jazzu, neoklasicismu a seriální hudby a podněcované *Igorem Fjodorovičem Stravinským* (1882–1971) a *Pařížskou šestkou*.

Někteří čeští avantgardní skladatelé, kteří navázali v 60. letech 20. století osobní kontakt se skladateli elektroakustické a computerové hudby v zahraničí, přenesli její principy, kompoziční postupy a reprodukční technologie v relativně krátké době do českého hudebního života. Jedním z prvních jejích propagátorů se stal skladatel *Miloslav Kabeláč* (1908–1979), jehož zásluhou byly v pražském rozhlasu vysílány přednášky významných představitelů světové elektroakustické hudby, mezi nimiž byli například francouzský skladatel konkrétní hudby *Pierre Schaeffer* (1910–1984) a holandský skladatel *Gottfried Michael Koenig* (\* 1926), neúnavný propagátor využití počítače při komponování hudby. Popularizaci této hudby napomáhali též hudební teoretikové, skladatelé a dirigenti, z nichž zasluhují, aby byli jmenováni dr. *Eduard Herzog* (1916–1997), dr. *Vladimír Lébl* (1928–1987), předseda elektronické komise při *Svazu českých skladatelů a koncertních umělců* v Praze, skladatel a muzikolog dr. *Milan Slavický* (\* 1947), Ing. *Karel Odstrčil* (1930–1997) a hudební režisér brněnského rozhlasu dirigent *Jiří Hanousek* (\* 1926).

Realizační zázemí pro tvorbu této hudby nacházeli čeští skladatelé převážně v rozhlasových studiích, která byla náležitě technicky vybavena. Vedle pražského a bratislavského studia se na rozvoji elektroakustické hudby podílelo i studio plzeňské a brněnské. Po sovětské okupaci byla však její tvorba v rozhlasových studiích omezována a posléze zcela zastavena a její popularizace a medializace všemožnými způsoby znesnadňována. Přesto se však podařilo ještě v roce 1969 otevřít na *Janáčkově akademii múzických umění* v Brně jako na historicky první vysoké hudební škole v tehdejší Československu studijní obor elektroakustická hudba.

Po revoluci v roce 1989 dochází v českých zemích k rozvoji a vzniku nových (i soukromých) studií, která mají špičkové technické vybavení (např. pražské *Audiostudio* Českého rozhlasu). V současné době sdružuje skladatele této hudby, muzikology, programátory a hudební kritiky *Společnost pro elektroakustickou hudbu SEAH* při *Asociaci hudebních umělců a vědců*, která spolu-

pracuje s obdobně orientovanými společnostmi v zahraničí: např. s francouzskými společnostmi *International Directory of Electronic Arts* (IDEA) v Paříži a *International Confederation for Electroacoustic Music* v Bourges, s německou *International Digital Electroacoustic Music Archive* v Karlsruhe nebo s *International Computer Music Association* v San Francisku.

Jedním z prvních, koho v Čechách koncem padesátých let 20. století ovlivnila *Nová hudba*, byl *Jan Rychlík* (1916–1964), který do té doby komponoval neoklasicistně. Začátkem 60. let zkomponoval několik skladeb, jimiž reagoval na tehdejší světovou avantgardu: *Smyčcové trio č. 2* (z roku 1961), *Relazioni* pro 3 nástroje (1964) a nejosobitější *Africký cyklus* (1962) pro osm dechových nástrojů a klavír, jehož pět částí je konstruováno na principu polymetrických pásem inspirovaných africkým bubnováním. V roce 1961 spoluzakládal soubor pro soudobou hudbu *Musica viva pragensis*.

*Josef Berg* (1927–1971), žák *Viléma Petrželky* (1889–1967), si koncem 50. let 20. století vytvořil vlastní styl, ve kterém propojil hudbu s literaturou a divadlem a který by bylo možno označit jako **hudební neoklasicismus**. Jeho komorní opery, například *Eufrides před branami Tymén* pro tenor a trubku (z roku 1964), se však postupem času stávaly stále více divadlem než hudbou. Odbornou hudební obec zaujal svým zcela novým, originálním přístupem ke klasické hudební tvorbě, s jejímiž výrazovými prostředky (melodiemi, rytmickými motivy, akordy) manipuloval tak, aby mu sloužily jako zvukový materiál k vlastní tvorbě. Tak „zneužil“ známé, romanticky koncipované *Snění Roberta Schumanna* (1810–1856) a v roce 1970 vytvořil své, nové *Snění* ve dvanáctinotónovém systému pro čtvery housle, dvě kytary, klavír, ioniku a bicí nástroje. Klasické Schumannovo *Snění* se tak změnilo v Bergovo *Snění* fantaskní. Skladatel v něm vyloučil standardní intervaly a užil všechny intervaly od intervalu tří dvanáctinotónů (čtvrťtón) až po interval jedenácti dvanáctinotónů. Příznačným rysem díla se staly stupnicové chody a housle a kytary hrající na přeladěných prázdných strunách.

Na Slovensku se již v roce 1960 podařilo vytvořit improvizované studio v Československé televizi Bratislava; zásluhu na tom měli kromě jiných *Miroslav Bázlik* (\*1931), *Jozef Malovec* (1933–1998) a *Ilja Zeljenka* (1932–2007). V 70. letech se v prostředí undergroundu zrodilo několik hudebních experimentů: skupina *Aktual Milana Knížáka* (\*1940) a skupina *DG 307 Pavla Zajíčka* (\*1951) a *Milana Hlavsy* (1951–2001). V Praze vznikla v 80. letech skupina *Agon* se skladateli *Petrem Kofroněm* (\*1955) a *Martinem Smolkou* (\*1959). Brněnským skladatelům se až v 90. letech podařilo konstituovat *Expozici nové hudby*, která každoročně uvádí nová díla z oblasti experimentální hudby.

Protože v Čechách nebylo dostatek tolerance pro hudební experimenty, byla bdělými a ostražitými strážci komunistické ideologie teprve v lednu roku 1961 povolena v Literárních novinách odborná diskuse, do které přispěli *Václav*

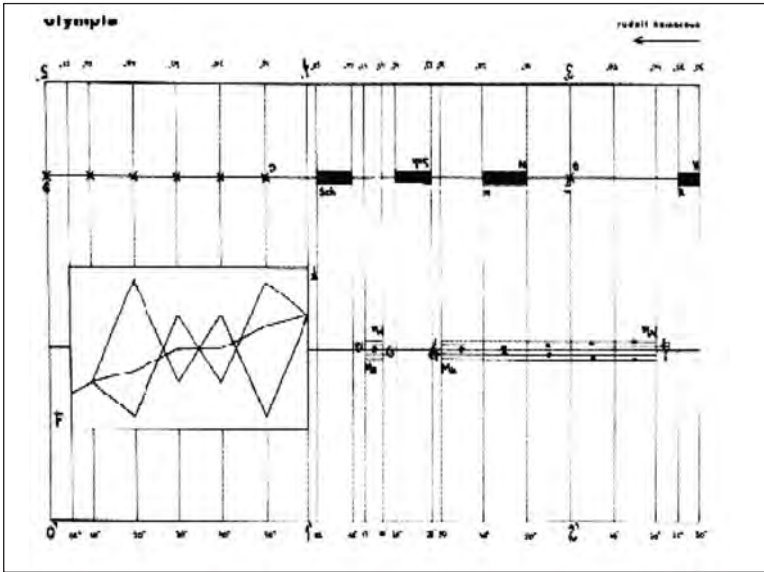
*Trojan* (1907–1983), *Jan Rychlík* (1916–1964), *Eduard Herzog* (1916–1997), *Jarmil Michael Burghauser* (1921–1997), *Vladimír Šrámek* (1923–2004), *Svatopluk Havelka* (1925–2009), *Vladimír Lébl* (1928–1987) a *Antonín Svoboda* (\*1969). Následně pak v roce 1963 v nakladatelství Panton publikoval *Jaromír Podešva* (1927–2000) – skladatel toužící po společenském uznání, a proto ochotný komponovat i „ideologicky čistou“ hudbu – knihu s názvem *Současná hudba na Západě*. Její autor měl jasné zadání: ukázat scestnost prováděných experimentů, odsoudit je a jejich autory zesměšnit. I přesto bylo v Plzni v roce 1965 zřízeno experimentální studio, které však mělo sloužit jen autorům, kteří byli ochotni předložit projekty s požadovaným socialisticko-realistickým „ná-  
těrem“.

Jak vidí situaci po roce 1990 skladatel *Petr Kofroň* (\*1955)? V roce 1993 píše: „*Tato síla ženoucí se vpřed byla v tehdejších Čechách ještě třikrát zesílena. Předně umění tu tehdy mělo přímo existenciální význam. V ‚mrtvé‘ společnosti suplovalo umění lidem život a neúčinnější obranou ‚bytí‘ proti ideologii byly (umělecké) ideje. Česká hudba byla navíc po desetiletích izolace náhle konfrontována se světovou hudbou, která mezitím prodělala snad nejradikálnější proměnu mezi všemi uměními. Setkání s Novou hudbou muselo působit jako šok. A konečně čeští skladatelé, kteří byli tímto novým stylem zasaženi, byli vlastně donuceni (nedostatkem informací, životem mimo centra) domýšlet impulzy originálně.*“

Původní technicky zaměřené povolání báňského inženýra *Karla Odstrčila* (1930–1997) mělo nepochybně vliv i na jeho hudební orientaci. Technická stránka elektronické hudby mu byla natolik přístupná, že v plzeňském studiu experimentální hudby Československého rozhlasu vytvořil několik elektronických skladeb; například *Kabinet voskových figur* (z let 1967–1972), *Fiction I* (1970), *Integrace*, *Vox humana* (Lidský hlas), dialog mužského hlasu a varhan na text *Z. Barborky* (z roku 1977) nebo *Hledání živé vody* (1983). V jiných skladbách syntetizuje elektroakustické prostředky se zvukem symfonického orchestru a pěveckého sboru.

Jedním z neoriginálnějších skladatelů české *Nové hudby* je *Rudolf Komorous* (\*1931). V letech 1959–1961 pobýval v Peking, v roce 1969 odešel do Kanady. Jako člen neodadaistické skupiny dal zřetelně najevo svůj obdiv netradičnímu chápání umění; později obdivoval dandismus a v 50. letech i tzv. *estetiku divnosti*. Ta oproti tehdy ve světě vyznávané abstrakci zdůrazňovala vše konkrétní. Skladatel se v intencích jedné z nejvýznamnějších odnoží čínské filozofie – *taoismu*, který vyznává řád všech věcí (tao) posilující odolnost lidské osobnosti, snaží ukázat, že pouze to, co je „prázdné“, může být naplněno: pouze ticho může být naplněno zvukem. A tak v dílně R. Komorouse vznikají skladby plně hlubokého rozjímání v tichu, které je přerušováno různými zvuky a zvukovými shluky. Protože se snaží jejich organizační strukturu zaznamenat pomocí ploch, čar, geometrických prostředků (čtverců, kruhů) a jiných grafických

symbolů, ocitá se i ve světě výtvarných umění. Tak je tomu i v partituře jeho skladby *Olympia*:



Rudolf Komorous: *Olympia* pro dva hráče (1964).

In [http://www.arta.cz/index.php?p=shop\\_item&id=F10048&site=default](http://www.arta.cz/index.php?p=shop_item&id=F10048&site=default)

V roce 1965 vytvořil skladbu *Náhrobek Malevičův*, jíž chtěl uctít osobnost malíře a teoretika umění *Kazimira Severinoviče Maleviče* (1878–1935), zakladatele směru abstraktního umění zvaného *suprematismus*. K podstatě jeho umění se snažil proniknout tak, že vybral charakteristické složky jeho výtvorů, kterými stylizoval viděnou realitu do abstraktní podoby pomocí ploch, bodů a přímek a uspořádal je způsobem blízkým Malevičovu vidění. Takto vytvořený grafický artefakt převedl pomocí sinusových bodů, tónů a bloků do zvukové podoby. Rozsáhlé Komorousovo dílo reprezentují *Sladká královna* (1963) pro foukací harmoniky, klavír a velký buben, *Olympia* (1964) pro dva hráče a *Chanson* (1965) pro violu, kytaru a hodinovou spirálu (!).

Tvorbu českých skladatelů té doby nejvýrazněji ovlivňovaly **mezinárodní festivaly soudobé evropské moderní hudby**: od roku 1956 polský festival *Varšavská jeseň*, na němž se poprvé setkali západní a východní skladatelé, a od roku 1961 festival v Záhřebu. Tyto festivaly silně narušily hegemonii oficiálního, stranickými orgány totalitního režimu „požehnaného“ socialistického realismu. Ve stylovém vývoji české hudby 60. let získala své nezastupitelné místo avantgardní díla *Jana Rychlíka* (1916–1964), *Marka Kopelenta* (\*1932), *Jana Klusáka* (\*1934), *Luboše Fišera* (\*1935) a *Ivany Loudové* (\*1941), která v domácí sborové produkci reprezentují první počiny z oblasti Nové hudby.

Pražskou skupinu *Nové hudby* tvořili skladatelé *Zbyněk Vostrák* (1920–1985), *Vladimír Šrámek* (1923–2004), *Rudolf Komorous* (\*1931) a muzikologové *Eduard Herzog* (1916–1997), *Josef Berg* (1927–1971) a *Vladimír Lébl* (1928–1987).

Skladatel *Pavel Blatný* (\*1931), jehož osmdesátiny (v září 2011) důstojně připomenula široké (nejen brněnské) kulturní veřejnosti řada koncertů a besed, hledal nový přístup k hudebnímu materiálu a nové kompoziční způsoby, a proto se na konci 50. let připojil k současným krajně avantgardním skladebným stylům. Díky všestranné profesní hudební přípravě a svému živelnému a zvědavému osobnostnímu naturelu byl schopný absorbovat nejrůznější podněty (nejen ze sféry hudební) a zasahovat tak do rozličných oborů tvorby i interpretace. V té době využíval téměř všech technik *Nové hudby*: dodekafonie, serialismu, modalit, aleatoriky, témbrovosti, přičemž vždy usiloval o jejich „humanizaci“, a proto vnášel do svých skladeb emocionalitu a spontánnost. Skladbou syntetizující jazz a soudobou vážnou hudbu s prvky koláže *Uno pezzo per Due (Boemi)* obohatil tvorbu 60. let – tzv. **třetího proudu**, kde získal největší uznání široké (i světové) odborné veřejnosti. Ve skladbě jsou současně využíváni jak klasičtí, tak jazzoví interpreti, což spolu se dvěma odlišnými kompozičními přístupy vnáší do díla dvojí napětí. Na tomto poli vytvořil řadu děl, v nichž vždy nově a osobitě řeší otázku integrace jazzu se současnými kompozičními technikami. Uchvácen bezprostředností jazzových tvůrců-intepretů usiluje o syntézu spontánního hudebního projevu s racionálním tvořivým promýšlením zvukové podoby svých děl.



Skladatel Pavel Blatný, foto archiv autora



Zpočátku komponoval zvláště pod vlivem *Igora Fjodoroviče Stravinského* (1882–1971), *Bohuslava Martinů* (1890–1959), *Leoše Janáčka* (1854–1928), ale i jiných skladatelů, a postupně procházel několika tvůrčími etapami. Po údobí, kdy jednoznačně inklinoval k technickým vymoženostem soudobé hudební scény a k maximálně modernímu výrazu (jako jeden z prvních českých skladatelů uplatňoval ve svých kompozicích dodekafonii), vrací se v 70. letech přes koláže a modální postupy k tonalitě. Z této proměny pocházejí skladby *Per orchestra sintetica* (1960), cyklický trojdílný *Koncert pro jazzový orchestr* (v roce 1965 byl zfilmován pro Československou televizi), *10,30 pro symfonický orchestr*; *Dialog pro sopránový saxofon a orchestr* aj. Na pomezí umělecké hudby a třetího proudu vznikly například skladby *2:3 pro dechové kvinteto*, *3:2 pro žesťové kvinteto* a *Dvě věty pro žesť* (z roku 1980).

V osmdesátých letech skladatel hledá útěchu v návratu k tradičnímu výrazivu a „romanticky“ koncipované výpovědi – mimo jiné i v souvislosti s ideovým a uměleckým nazíráním svého otce skladatele *Josefa Blatného* (1891–1980), jehož památku uctil v roce 1981 kompozicí pro symfonický orchestr *Zvony za mého otce*. Ještě za života jeho otce vzniká kantáta *Vrba*, která se stala součástí jedinečné kantátové „erbenovské“ trilogie; její dvě kantáty *Polednice* a *Štědrý den* pocházejí z roku 1982. Sdělným hudebním jazykem – v tradičním melodicko-harmonickém systému, který živě připomíná tyto kantáty – je komponována skladba pro basklarinet a klavír *In E, In A, In D*, koncipovaná v postmoderním duchu 80. a 90. let. Jejimi interprety na CD jsou vynikající instrumentalisté: basklarinetista *Josef Horák* (1931–2005) a *Emma Kovárnová* (\*1930) – členové souboru *Due Boemi di Praga*.

Celistvý pohled na tvorbu Pavla Blatného poskytují tři profilové desky s jeho díly:

- **Skladby třetího proudu** (1969), na které jsou nahrány *Koncert pro jazzový orchestr*, *Für Graz*, *Studie pro čtvrtónovou trubku* a *Pour Ellis*;
- **Dialogy a studie** (z roku 1978) se skladbami *D-E-F-G-A-H-C*, *Studie pro J. Kaniaka*, *In Modo Classico*, *Dedikace*, *Koncertino pro klarinet* a *In Modo Archaico*;
- **Gustav Brom Plays Compositions by Pavel Blatný – Jazz In Modo Classico** (1980) nesoucí skladby *Studie für Kaniak*, *D-E-F-G-A-H-C*, *In Modo Classico*, *Suite für Gustav Brom*, *Per Orchestra Sintetica*.

Blatného tvorba vyvolala živý zájem i mimo Českou republiku: zahraničními muzikology je řazen k výrazným tvůrčím osobnostem světové hudební a jazzové scény. V anketě časopisu *Down Beat* obsadil v kategorii skladatelských talentů zasluhujících širší uznání postupně osmé (v roce 1966), o rok později páté a v roce 1968 třetí místo. V anketě *Evropské jazzové federace* získal v roce 1969 mezi skladateli druhé místo. Řadu let je zván na různé jazzové semináře a kolokvia a sám na nich postupem doby i vyučoval, například v roce 1968 na Berklee School v Bostonu, v Darmstadtu, Remscheidu, Burghausenu v Ně-

mecku, v Maďarsku (Tatabánya), ale i na letních kursech pro *Novou hudbu*, které se konaly v různých italských městech. Zúčastňuje se četných festivalů, jejichž pořadatelé si u něho objednávají skladby, například v roce 1966 Západní Berlín *Dedicated To Berlin*, o tři roky později Amsterdam – *Für Amsterdam*, Stuttgart, Frankfurt, Kodaň aj.

P. Blatný se výrazně angažoval i v oblasti **divadelní a filmové hudby**. Je autorem řady skladeb muzikálového charakteru, ale též scénické hudby. Mnohé z jeho skladeb podnítily zájem choreografů a dočkaly se realizace: například v choreografii *Pavla Šmoka* (\*1927) byla uvedena *Passacaglia*, brněnské televizní studio natočilo v roce 1972 v choreografii *Luboše Ogouna* (1924–2008) *Studii pro čtvrttónovou trubku a D-E-F-G-A-H-C*. Řada skladeb vznikla pro *Orchestr Studio Brno* (například *Nedělní ráno*, *Touha*, *Zastavení*). Nezanedbatelný je též skladatelův přínos v oblasti literárně-hudebních pořadů, při nichž uplatnil své mimořádné improvizáční schopnosti – především hudební (nejen tvůrčí, ale i interpretační jako velmi zdatný klavírista), avšak také své nadání literární a vypravěčské. Uvedené své schopnosti zúročuje i jako host rozhlasových a televizních besed a diskusních setkání, kdy se zasvěceně a pohotově vyslovuje k otázkám hudební tvorby a vtipně glosuje tvořivé postupy použité při vlastní kompoziční práci. Svě postřehy a zážitky získané na hudebních festivalech a jiných hudebních akcích ukládá do literárně cenných vyprávění publikovaných v různých, především hudebních časopisech: například *Stručný bostonský zápisník v Hudebních rozhledech* (1969), *Burghausen a jazz v Melodii* (1982), ale i v nehudebním časopise, v revue Masarykovy univerzity *Universitas*, v níž po několik let (až do roku 2009) pravidelně „uzavíral“ každé její číslo. Knižně vydal výbor ze svých vzpomínkových črt pod názvem *Feje-tóny*.

Z technik *Nové hudby* imponují českým skladatelům především dodekafonie, seriální technika a aleatorika. Ve své kompoziční práci je uplatňuje *Jiří Laburda* (\*1931) v *Suitě pro basklarinet a cembalo* nebo *Jiří Barta* (\*1935) v *Concertu grossu*. Ten experimentuje i s technikou koláže: v *Barokní suitě in D* pro flétnu, trubku, fagot, pozoun, klavír a smyčce, v *Dithyrambu* pro symfonický orchestr aj. *Zdeněk Zahradník* (\*1936) zužitkoval principy dodekafonie ve svém cyklu písní pro soprán a klavír *Rágy* (1969), který komponoval na texty orientální poezie, a v oktetu pro dechové nástroje *Světla a stíny* (z roku 1971). *Lukáš Matoušek* (\*1943) po prvním období své skladatelské práce, kdy vznikl *Koncert pro bicí nástroje a dechy*, v následných letech rozvolňuje strukturu svých skladeb a obohacuje je aleatorickými a improvizáčními prvky. *Jan Grossmann* (\*1949) se ve svém hudebním vývoji vyrovnával jak s dodekafonií a aleatorikou, tak i s koláží, montáží a zvukovými experimenty. *Vojtěch Mojiš* (\*1949) přejímal v prvním období své tvorby racionální kompoziční techniky dodekafonie a aleatoriky, ale uplatňoval ve svých skladbách i projektovou metodu a hudbu témbrů; později se pak přiklání k tradici a nechává se inspirovat lidovou písní.



Volná atonalita s uplatněním dodekafonie, aleatoriky a imitační techniky se staly tvůrčí základnou mnoha skladatelů druhé poloviny 20. století. *Oldřich Semerák* (\*1932) využil svůj smysl pro barevné odlišnosti hudebních nástrojů v komorní skladbě pro flétnu a fagot z roku 1965 *Dialogue des timbres* (Rozhovor barev). *Leoš Faltus* (\*1937) ve svém díle syntetizuje aleatorické principy s témbrovou hudbou – například v *Symfonii č. 2* z roku 1969. V díle *Bohuslava Řehoře* (\*1938) se v 70. letech 20. století prosazují chromatické, modální i polymodální a polytonální principy s doplňky aleatoriky a témbrové hudby. Do osobitého modálního stylu se podařilo převést atonální a seriální postupy *Jaroslavu Rybářovi* (\*1942). Dokladem je skladba *Pět pro dva* (pět vět pro flétnu a basklarinet) z roku 1971. Témbrovou hudbu, koláž a techniku hudební mozaiky uplatnil ve svých komorních a orchestrálních skladbách a scénické hudbě *Jiří Bulis* (1946–1993).

Principy **elektroakustické hudby** se promítají do tvorby celé řady českých skladatelů. V polovině šedesátých let přivedl zájem o kybernetiku, elektroakustické přístroje a seriální, dodekafonickou, aleatorní a témbrovou techniku do brněnského a plzeňského elektroakustického studia i *Arnošta Parsche* (\*1936). Technické vybavení studií ho získalo natolik, že začal v 60. letech využívat jejich přístrojové vybavení a realizoval své elektronické a konkrétní kompozice *Transposizioni II* (z roku 1969), *Labyrinthos* (1971), *Ve vysokých horách* (1972) a *Ecce homo* (Ejhle člověk), komponovaný pro soprán, bas, komorní orchestr a elektroakustické zvuky na texty *Josefa Berga* (1927–1971), *Franze Kafky* (1883–1924) a *Aloise Piňose* (1925–2008). Koncertní skladba *Josefu Horákovi* pro basklarinet, klavír a magnetofonový pás (z roku 1969) využívá rozsahu, dynamické škály, výrazových možností a specifické barevnosti sólového nástroje. Zvukovým zdrojem elektroakustické vrstvy vytvořené ve studiu *Československého rozhlasu v Brně* jsou objekty nahrané basklarinetistou *Josefem Horákem* (1931–2005) a *Emmou Kovárnovou* (\*1930), členy světového souboru *Due Boemi di Praga*. O své kompoziční práci skladatel říká: „*Při montáži živé a elektroakustické vrstvy jsem se pokusil aplikovat ‚kumulativní formu‘, jakési rondo vyššího typu, ve kterém jednotlivé objekty postupně na sebe nabírají nové prvky, navzájem se slučují až k závěru, kde se objeví krátké zhuštění téměř všech objektů.*“ V roce 2000 skladatel dokončil duo pro basklarinet a klavír „...*ausufernd*“, které věnoval témuž souboru. Jím uzavírá čtveřici komorních skladeb pro různá obsazení, v nichž využívá výrazivo odvozené z nápěvů lidových písní s hojnými a efektními kolísavými tóny (flexa).

*Marek Kopelent* (\*1932) a *Luboš Fišer* (\*1935) pak spojují seriální techniku s neotřelými zvuky a témbry. M. Kopelent se jako skladatel prezentoval na festivalech *Varšavský podzim* (1964 a 1981), ve Štýrském Hradci (1971) a v německém Wittenu (1973–75). V jeho fresce pro smíšený sbor a flétnu s názvem *Matka*, která poprvé zazněla v roce 1965 na festivalu *Varšavský podzim*, je seriální technika založena na nové zvukovosti evokované netradičním pojetím

lidského hlasu (výkřiky, šepoty, smích, pláč aj.). Její literární předlohou je pojem matka jako symbol života, jehož verbální znak prochází celou kompozicí v mnoha proměnách a variacích (máma, maminka, mámo, mami, matko, maminko), které jsou rozloženy v různě rotující a permutující vokály. Zkušenosti s kompoziční technikou elektronické a konkrétní hudby získané ve zvukové laboratoři plzeňského rozhlasu pod vedením *Miloslava Kabeláče* (1908–1979) a *Eduarda Herzoga* (1916–1997) zúročil *Ivo Bláha* (\*1936) v hudbě k veršům francouzského básníka *Jacques Préverta* (1900–1977) *Ta láska* pro recitaci, flétnu, hoboju, klarinet a magnetofonový pás (1975).

Hudební kritiky zaujaly práce *Jana Málka* (\*1938), které vznikly též v elektroakustické laboratoři Československého rozhlasu v Plzni: *Invence*, *Horror Alenae* a zvláště *Tři stadia* (*Deprese – Imprese – Expresse*) pro orchestr a dva stereofonní magnetofony (1972). K moderní orientaci *Nové hudby* se hlásí i *Milan Báčhorek* (\*1939) v *Ritornellu per orchestra* (1969). Pro jeho tvorbu je charakteristický spontánní projev bez samoúčelného konstruktivismu a experimentování. Také kompoziční styl jeho vrstevníka, houslisty a hudebního skladatele *Evžena Zámečnicka* (\*1939), zakladatele hudebního souboru *Brno Brass Band*, se vyznačuje originalitou hudebního výrazu a bezprostředností spojenou s hravostí okořeněnou velkou dávkou humoru. Jeho dílo zahrnuje jak skladby pro symfonické a žesťové orchestry, tak i skladby vokální a komorní; významné jsou jeho dětské opery *Brouk Pytlík* a *Ferda Mravenec*, komponované podle stejnojmenných povídek *Ondřeje Sekory* (1899–1967). *Rudolf Růžička* (\*1941) kombinuje ve své skladbě *Elektronia A* a *Elektronia B* (z roku 1964) hudební nástroje komorního orchestru, lidský hlas (sólový alt) a elektronické zvuky. Ke konkrétní hudbě se obrací v prostorové skladbě *Gurges* (1968) a v konkrétní jazzové koláži *Mavors* (1970).

Převážně syntetizérový mikrotonální charakter má cyklus *Seconda pratica Miloše Štědrone* (\*1942) z počátku 90. let. V oblasti mikrotonality a zvuku využil nebyvalých možností, které mu nabídl syntetizér a studiová technika. Cyklem navazuje na dobu kolem roku 1600, kdy italský raně barokní skladatel madrigalů *Claudio Monteverdi* (1567–1643) označil tu modernější (ne běžnou) kompoziční praxi souslovím *prima pratica*. Celý cyklus je koncipován jako „návrat“ k modernosti v širším slova smyslu. Témbrové a dodekafonické rysy nesou jeho *Veselé scény* pro smyčce (1980), které byly komponovány pro *Brněnský komorní orchestr Jiřího Mottla* (\*1923). Skladbu tvoří transpozice české lidové písně *Pěkná Káča trávu žala*. Píseň se ocitá v různých nečekaných situacích: je interpretována jako caccia, kontaktována je s *C. Monteverdim*, *L. Janáčkem* a *B. Martinů* a proměňována je i rytmicky a stylově – zazní jako tango, valčík, rokenrol, „halí“ se do dodekafonické podoby, ale proměňuje se i témbrově. Vznik *Fanfár pro každý establishment* z konce 90. let podnítl děkan *Filmové akademie výtvarných umění* s představou, že budou zaznívat jako promoční fanfáry. Skladatel osvětluje svůj záměr (in CD z roku 2003): „*Součástí*

rituálu byly i netradiční kostýmy akademických funkcionářů a tomu měl odpovídat i typ fanfár. Volil jsem převahu minimalové faktury pro nástup establishmentu, neboť si myslím, že se tím vyjádří skutečnost, jak každá vláda opakuje tytéž floskule a potvrzuje svou mocenskou potenci.“

Ze skladatelovy dílny vzešlo 20 titulů **diskografie**: *Via crucis, Stazioni di Varsavia*, cyklus *Mistr Machaut v Čechách, Pláč Růženy Danielové nad manželem v Osvětlení* (ve spolupráci s Arnoštem Parschem), *6 villanel pro violoncello a smyčcový orchestr*, *Na dávném prosu* – songy na texty *Jana Skácela* (1922–1989) aj. Významné místo v tvorbě M. Štědronež zaujímají skladby pro nejružnější jazzové formace. V intencích third stream (třetího proudu) zkomponoval v roce 1967 skladbu pro orchestr *Gustava Bromy* (1921–1995) *Jazz Ma Fin* a po téměř deseti letech – společně s *Arnoštem Parschem* (\*1936) – team-work *Jednou vyšlo Rudé slunce*. Ve spolupráci s ním vznikl i *Malý koncert pro ovci pro komorní soubor lidových nástrojů*. V podobném stylu je psána i skladba *Planktus* pro basklarinet, klavír, cimbál, zobcovou flétnu a big band, kterou uvedl do života *Jazzový orchestr Československého rozhlasu Praha* (na interpretaci se podíleli *Due Boemi di Praga*).

Méně početnému nástrojovému obsazení – například pro *Barok Jazz Kvintet* nebo *Collegium quodlibet Jiřího Stivína* (\*1942) – je určena skladba *Trium vocum*. Těmbrově přínosná je *Meditace* pro sólový basklarinet, která vznikla na výzvu *Josefa Horáka* (1931–2005), basklarinetisty souboru *Due Boemi di Praga*. Sarabandy pro basklarinet a klavír pod názvem *Intrada e Sarabande triste* zkomponoval v roce 1999 jako vzpomínku na svého přítele *Petera Scherhaufera* (1942–1999), dramatika a režiséra *Divadla Husa na provázku*. Skladatelovým přátelům z tohoto divadla – v prvé řadě *Gustavu Bromovi* (1921–1995), jeho orchestru a souboru *DAMA DAMA* – je určen *Rituál pro žestě a bicí*. Skladba je koncipována jako pocta těm, kteří – řečeno slovy surrealistického básníka a prozaika *Pavla Řezníčka* (\*1942) – odešli k většině. Pro klavíristku *Due Boemi di Praga Emmu Kovárnovou* (\*1930) napsal malý klavírní koncert *Aksaky*, inspirovaný studií folkloristy *Dušana Holého* (\*1933) o „kulhavých“ – aksakových rytmech v moravské lidové hudbě (*Aksaky, Meditace a Intrada e Sarabande triste* jsou k dispozici na CD).

Nepřehlédnutelný je i jeho obohacující skladatelský přínos v oblasti **populární hudby**. Vycházejí z *Nové hudby* 60. let tvořivě využívá jejich technických kompozičních prostředků, které kombinuje s hudebními postupy praktikovanými skladateli minulých staletí a ozvláštňuje je i folklorními prvky. Při jejich prokomponování nejednou volí techniku koláže nebo montáže. Pro skladatelovu tvorbu je příznačná častá a plodná kooperace s různými divadelními soubory (mimo jiné například se *Státním divadlem Brno* a *Horáckým divadlem* v Jihlavě). Nejvýrazněji se jako skladatel uplatnil na scéně brněnského *Divadla Husa na provázku*, pro jehož muzikálovou inscenaci *Balada pro banditu* (1976) vytvořil mimořádně sugestivní, emotivní hudbu, již dosáhl široké posluchačské

odezvy. Když pak byl (po dvou letech) podle této inscenace natočen dvojicí režisérů *Vladimírem Síssem* (1925–2001) a *Zdeňkem Pospíšilem* (1944–1993) stejnojmenný film oceněný na několika soutěžích, byla mu na festivalu v roce 1979 v Santanderro udělena i zvláštní cena za hudbu.

Kromě spolupráce s filmem komponoval rozhlasovou hudbu (k seriálu *Putovali hudci*) a hudbu k celé řadě inscenací pro Československou televizi, například v roce 1982 k inscenaci režiséra *Evžena Sokolovského* (1925–1998) *Radosti života Ludvíka Kundery* (1920–2010). Jeho písňová tvorba stylově náleží do oblasti folku a country, píše však i brechtovsky laděné songy (například *Muž jak muž, Obchod s chlebem*). Do sféry nonartificiální hudby vstoupil i jako muzikolog několika cennými studiemi, například pojednáním *Brněnská Musica nova* (1961–1964), uveřejněném roku 1966 v *Časopise Moravského muzea*, obšírnou studií o *Dodekafonii a české hudbě* (ve Sborníku prací filozofické fakulty brněnské univerzity, 1984) nebo o *Třetím proudu Pavla Blatného* (\*1931). V letech 1963–1972 se výrazně angažoval i organizátorsky jako vedoucí *Malého divadla hudby* při Moravském muzeu v Brně, které podnítilo odborný zájem o rockovou hudbu a obohatilo informovanost její posluchačské obce.

*Podtínání*, skladba komponovaná in memoriam skladatelova učitele a přítele *Miloslava Ištvana* (1928–1990), integruje tradiční zvuk souborů BROLN a DAMA DAMA s hlasem lidových a artificiálních nástrojů ve vizi zmaru a konce. V první části zaznívá lamentace vystavěná na písni *Kdo se v pátek roznemůže*, druhá část přenáší posluchače smutečním obřadním tancem do hudby na počátku 17. století. Madrigalová kantáta *Gioia dolorosa* je komponovaná na text náhrobku jednoho z největších komponistů konce 16. století – knížete *Carla Gesualda da Venosy* (1566–1613), skladatele madrigalů s harmonicky odvážnými postupy. Vznikla na výzvu sbormistra *Miroslava Venhody* (1915–1987) pro *Pražské madrigalisty*, kteří ji prezentovali na mnoha zahraničních koncertech. Později pak (už v době, kdy řízení souboru převzal Jaroslav Jányš) skladatel připsal ritornely pro *Symposium musicum* v úloze dobového instrumentálního ansámblu.

*Josef Adamík* (1947–2009) zpracoval technikou koláže svoji *Suitu* pro 16 smyčcových nástrojů (byla provedena na Mezinárodním hudebním festivalu v Brně v roce 1979). V *Dechovém kvintetu* z roku 1979 využívá i možnosti heterofonie a neobvyklé zvuky. Vynikající jazzový klavírista-improvizátor *Emil Viklický* (\*1948) kombinuje současné a tradiční postupy, například rockové prvky, systém „call and response“ – v *Opus pro bigband č. 17*, v *Hommage à John Coltrane* se sólovým tenorsaxofonem i v jiných dílech. Zájem o vztahy mezi racionalitou a iracionalitou tvůrčího procesu přivedl *Jaroslava Pokorného* (\*1952) k estetickým principům *Johna Cage* (1912–1992), jazzu a minimální hudbě. Uplatnil je například v kompozici *Kama* pro velký orchestr, dva syntetizátory, klavír a magnetofonový pás (1978) nebo v *Nokturnu* pro basklarinet, klavír a magnetofonový pás (z roku 1981).

*Michal Košut* (\*1954) hledá nové cesty v oblasti zvukových možností a kombinuje akustické a uměle vytvořené zvuky. Ve své kompoziční práci, pro kterou je typická stručnost a jasná vnitřní forma, uplatňuje soudobé skladebné postupy: například v orchestrálním díle *Hovory k sobě* pro soprán, baryton, recitátora, syntezátor a orchestr (z roku 1977), ve dvou elektroakustických operách *Ifigenie* – podle *Euripida* (480–406 př. Kr.) a *Valérie (Valérie a týden divů)* podle předlohy *Vítězslava Nezvala* (1900–1958), ale i v televizním elektroakustickém baletu *Mimikry*, v kompozici *Gepard* pro dřevěné dechové nástroje, triangel, syntetizér, harfu a smyčcové nástroje nebo v elektroakustických kompozicích *Flautato* (pro flétnu a syntezátory), *Cesta fagarášským údolím* a *Kometa* pro soprán a magnetofonový pás psaná na text *Josefa Souchopa* (\*1944).

V posledních desetiletích 20. století se hudba restauruje a v intencích postmoderny se rodí nové styly: polyformní styl, revival bands (obnovení) aj. Někteří skladatelé se obracejí k evropské romantické hudbě, jiní hledají inspiraci v mimoevropském folkloru. Mezi českými a slovenskými skladateli současné doby se ale vždy našli takoví, kteří byli připraveni tvůrčím způsobem využít ke ztvárnění svých záměrů široké palety novostí, kterými světová hudba obohatila hudební myšlení 20. století. Mnozí se díky tomu stali neodmyslitelnou součástí dějinného vývoje hudby obou národů a některým z nich se dokonce podařilo svou tvorbou ovlivnit hudební myšlení v celosvětovém měřítku.

### Literatura

- BEK, Mikuláš. Současná hudba – nová nepřehlednost? *Opus musicum*, 1994, roč. 26, č. 5/6, s. 159–170.
- BLATNÝ, Pavel. Was kann der Jazz der Neuen Musik geben? Was kann die Neue Musik dem Jazz geben? In *Jazz Forschung*, sborník. Graz: 1971/72, s. 217–224.
- DALY, Steven – WICE, Nathaniel. Encyklopedie kulturních trendů devadesátých let. *Encyklopedie alternativní kultury*. Brno: Jota, 1999. 384 s.
- FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří a kol. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997.
- KADUCH, Miroslav. *Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964–1994*. Skladatelé, programátoři, technici, muzikologové, hudební kritici, publicisté. Osobní slovník. 2. vyd. Ostrava: 1996.
- Komponisten der Gegenwart*. Hrg. H. W. Heister und W. W. Sparrer. München: Verlagsbuch-binderei Franz Schiller GmbH, 1992.
- SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník*. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. Světoví skladatelé. I. díl slovníkové trilogie. Brno: Masarykova univerzita, 2011. 642 s. + CD-ROM. ISBN 978-80-210-5311-3.
- SPOUSTA, Vladimír. *Hudební skladatel Pavel Blatný a matematické kořeny jeho rodu*. Mor. Budějovice: Městské muzeum, 2011.
- ŠTĚDRŮŇ, Miloš. Dodekafonie a česká hudba. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*. H 19-20. Brno: 1984, s. 165–169.