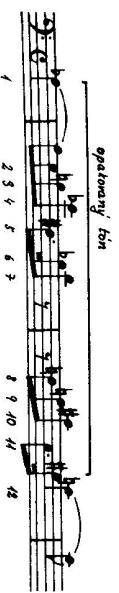
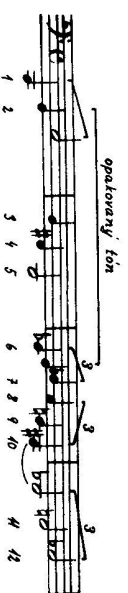


Melodika (strukturovaná stále převážně ze stupnicových sledů, tonálně určených intervalů a akordických rozkladů) počala být častěji tvořena většími počtem různých tónů chromatické stupnice. Následovaly za sebou mnohdy bez opakování a byly tím tonálně rovněž už značně uvolněny. Vedlo to současně k posilování jejich izolovaných i skupinových sónických kvalit. Zpočátku byly tyto postupy snadno vysvětlitelné např. jako chromatické posuny akordických rozkladů (př. 222, 223).¹⁰⁶⁾



222. Ferenc Liszt: *Faustovská symfonie* (1854)



223. Richard Strauss: *Tak pravil Zarathuštra* (1896)

V souvislosti s objevováním a prohlubováním nového smyslu pro zvukovou barvu vzrůstá – analogicky jiným uměním – záliba v hledání a využívání méně obvyklého, popř. i zcela nového hudebně zvukového materiálu. Jde o různá instrumentační ozvláštňování, nuance až deformace tónů, tónových sluků i non-tónů (zvuků, šumů, šramotů), o tóny i zvuky nových, zvláště bicích nástrojů apd. Zdůrazněná sóničnost a rozrušování nadvlády funkčně-kadenční tonality dūr a moll představují tedy hlavní vývojové jevy, od nichž se ve 20. století odrazilo veškeré další významné hudebně tvůrčí počínání. Projevuje se v některém z paralelně již existujících hudebních slohů, a to:

A. v přetrvávajícím slohu melodicko-harmonickém, tj. v oblasti stylů raných slohových syntéz – modifikaci a inovaci (zejména pokračující syntézy klasicko-romantické, romanticko-realistické a novoromantické), stylu impresionismu a stylu syntéz – modifikaci a inovaci pozdních (zejména syntézy neoklasické, neobarokní, folklórní, expresionistické, neonoromantické, neofolklórní aj.),

B. ve vznikajícím a upevňujícím se slohu sónickém, tj. v oblasti raného sónického stylu, stylu punktuálního, stylu témbrového, stylu raných syntéz – modifikaci a inovací sónického slohu a syntéz – modifikaci mezislohových.

¹⁰⁶⁾ Ve smyčcovém kvartetu *fis moll* op. 121 a v houslové sonátě op. 122 *M. Reger* aj. jsou obdobně stavěna témata melodicky dokonce mnohem samostatněji.

V každém z uvedených slohů (resp. stylů) se zkrátitě vyskytují trendy konzervativnější, umírněnější, evolutivnější, méně riskující, a trendy radikálnější, smělejší, revolučnější, více riskující umělecký zdar či nezdar.

2) Přehled a souhrnné rysy novodobé skladatelské praxe

S vědomím mimořádné složitosti doby, dosud menšího časového odstupu od některých jevů – tudíž se všemi riziky zjednodušení a nepřesností – se pokusíme z metodických důvodů o přehledné určení významných jevů a tendencí souvážného hudebního snažení s přednostním přihlédnutím k typickým znakům konkrétní skladatelské technologie.

Podaný náčrt (př. 224) se snaží vystihnout několik obecnějších znaků a dospět odvozeně k několika obecnějším zjištěním, dotýkajících se zachycené situace.

a) vývojová kyvadlová spirála se vzrůstem výrazově-technologické a druhové rozmanitosti, polysylvovosti a polyslohovosti

Vývoj hudebního myšlení probíhá ve svém celku naprosto logicky, zákonitě, kontinuitně, nikoliv však přimocaně a jednoduše. Jeho znázornění kyvadlovou spirálou vyjadřuje neustále se zmožňující, v různých parametrech se i krizující výkvy ve směru zaměření tvůrčích snah, v objevování různých myšlenkových a technologických oblastí a pronikání do nich; vyjadřuje též občasné péripetie dřívějších principů a zkušeností, zužitkování ovšem pokadě na vyšší, obohacené úrovni.

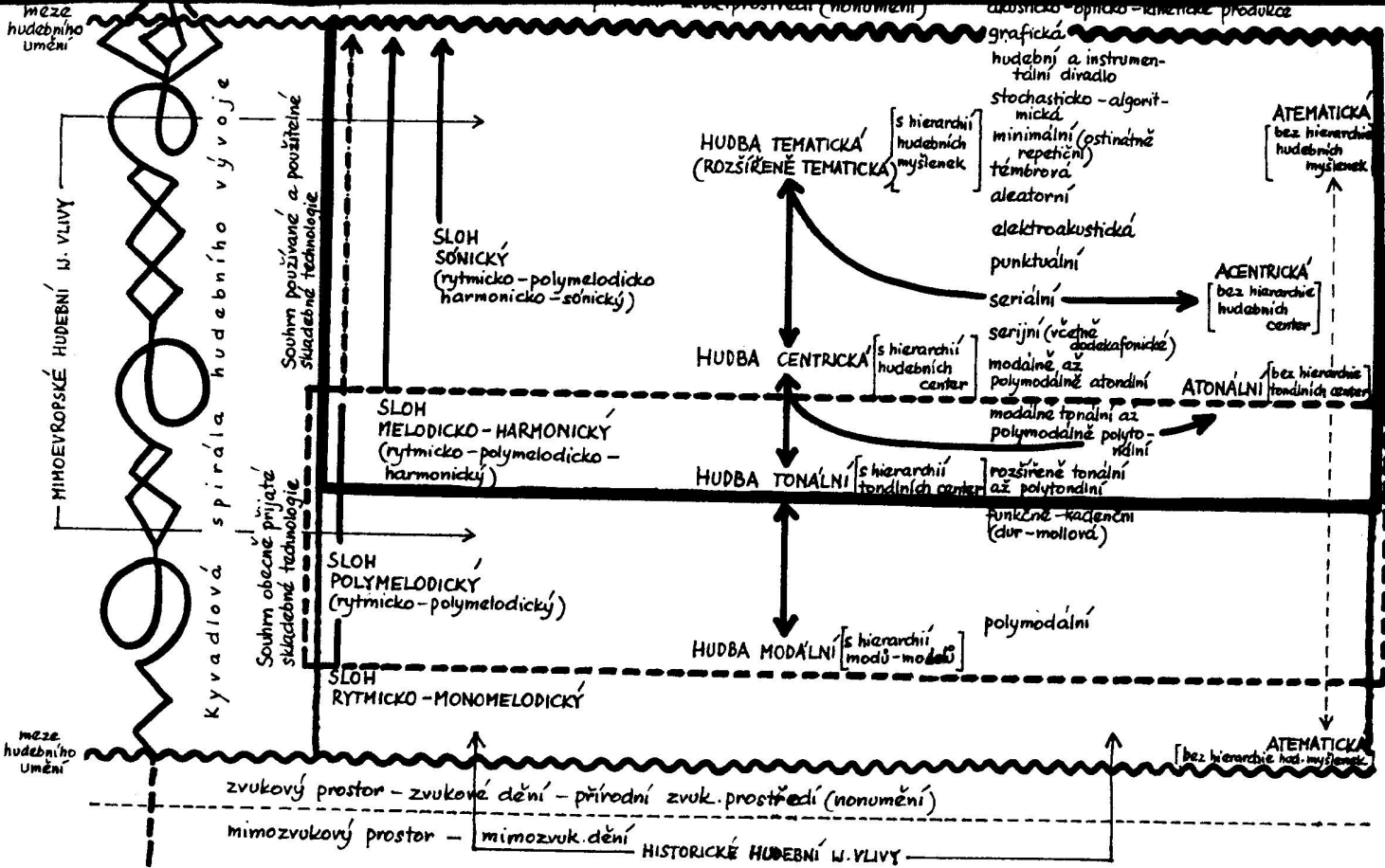
Rozvojem dopravy, záznamové a přenosové techniky dochází k bohatšímu a rychlejšímu styku kultur geograficky i etnicky odlehklých, rozvíjejících se svěbytně na různých civilizacích, sociálněpsychologických, resp. kulturně politických vývojových stupních.

Při hledání nových uměleckých koncepcí a kombinaci je stav zrychlování a zmožňování informací a kulturních styků oplodňující. Ovlivňování celosvětovým hudebním i minohudebním děním může být velmi různorodé. Vytváří v zásadě:

- ze současného stavu, současně úrovně různých světových kulturních a uměleckých situací, jevů, principů, tendencí,
 - z jejich logické historické cesty, z jejich dávných kořenů, tradic, vývojových proměn.
- Poučeno: skladatele v obou těchto směrech je dnes nutná. Stává se korektorem tvůrčího úsilí, výhodnou výšinou, umožňující lepší rozhled, nadhled, a tím i pravděvější, zdůvodněnější, přesvědčivější hodnocení soudobé hudební skutečnosti včetně nejnovějších snah. Stává se dobrým východiskem nové a nuaně vznikajících uměleckých syntéz na velmi širokém základě. Upevňuje pocit relativní jistoty při vlastní tvůrčí činnosti.

b) posun a překryvání hudby (technologie) obecně přijaté, používané a použitelné

Každá doba si vytváří adekvátní, souvěké, pro tuto dobu typické umění. To je charakterizováno specifickým okruhem přijatých, používaných a použitelných, tj. kvalitativně omezených tvůrčích postupů a interpretačních zvyklostí. Každé dílo je omežováno určitými dobovými a vývojovými zákonnostmi, konvencemi, přijatelnými možnostmi. Hranice souhrnu souvěkých uměleckých projevů jsou



224. Schematický náčrt dnes v Evropě obecně přijaté, používané a použitelné skladebné technologie

obecně podle stavu vývoje společnosti a hudebního myšlení posuvně, v konkrétních historických výsecích se však dají celkem dosti přesně stanovit. Tvoří pak dělicí čáry mezi různými uměleckými styly, slohy, různými uměními, v nejrůznějších rysech také vyznačují mezírůž uměleckého a neuměleckého počínání.

Př. 224 zachycuje určité disproporce mezi souhrnem obecně přijímané a přijaté a mezi souhrnem používané a použitelné soudobé skladebné technologie. Obecně přijímaná a přijatá je dnes mladší část hudby slohu polymelodického, a především pak tonální hudba (funkčně kadenční dur-mollová i rozšířené tonální až polytonální, resp. modálně tonální až polymodálně polytonální) slohu melodicko-harmonického.¹⁰⁷⁾ Historicky jde zhruba o období 16.-19. století včetně počátku dalšího rozvoje tonálního skladebného směru ve smyslu centrickém v první polovině století dvacátého (s přezníváním i později). Obecně (skladatelji) používaná a použitelná je dnes naproti tomu především hudba slohu sónického (ve smyslu rozšířené tematikém, centrickém i acentrickém) a mladší část hudby slohu melodicko-harmonického (hudba tonální i atonální); konkrétněji řečeno hudba komponovaná principy a technikami směru rozšířené tonálního až grafického. Objevují se i tendence využití při polyslokových kombinacích elementárních prvků a zdrojů slohu polymelodického, popř. i rytmicko-monomelodického.

Rozpor mezi hudbou, která se v současné době tvoří, a mezi hudbou, která se obecně přijímá (je již součástí obecného povědomí), není nic neobvyklého, výlučného. V každém odvětví lidské činnosti vzrůstá specializace. Nezbytné bádání, výzkumy, nové objevy, poznatky, metody práce, nové dílčí pracovní apod. se neodehrávají v masovém společenském měřítku, nýbrž převážně na dílčích pracovištích v procesu relativní samovývoje autonomie (pohybem z vnitřních rozporů) jednotlivých činnostních disciplín. Je-li tento samovývoj v souladu se základními tendencemi a potřebami vývoje společnosti, pak se jeho jednotlivé výdobytky postupně stávají součástí obecného společenského vědomí. To je až teprve tehdy registruje jako nesporné přínosné. A tak je tomu i v oblasti hudebního umění. I zde dochází k neustálé konfrontaci a korekci styčného hranického pásma mezi společensky ještě nedoceňovanou, ale přesto velmi důležitou výzkumnou oblastí soudobé hudební produkce a mezi oblastí hudby již společensky prověřené, obecně přijaté.

V nabývajícím objemu použitých technologických možností soudobé hudby se nabízí stoupající počet způsobů výběru, kombinací, syntéz i nových dílčích analytických pohledů a postupů. Zvláště významné jsou např. způsoby:

- detasovaného analytického pohledu na jednotlivé parametry hudby (tj. odděleného zkoumání vlastností, utváření a logiky vývoje, např. rytmu, tempa, dynamiky, artikulace aj.),
- vrstvené syntaxe hudebního textu (tj. jeho vytváření samostatnými vývoje-vými plány jednotlivých hudebních parametrů),
- transferu vypracovaných vlastností určitého hudebního parametru na jiný (tj. např. linie rytmu v jistě úpravě na linii melodie, na hustotu hlasů aj.),

¹⁰⁷⁾ Pojmy: rozšířené tonální, polytonální, modálně tonální, polymodálně polytonální, modálně atonální, polymodálně atonální mají poukazovat na různé zabarvené stupně postupného přechodu od čistého diatonického dur-mollového tonálního myšlení k myšlení atonálnímu v chromatickém až polychromatickém tónovém terénu.

d) transferu vlastností mikrostruktury do roviny meso a makro (přirozeně i opačně),
 e) vychylování (odcizování) hudebních prvků svému běžnému, konvenčnímu užítí¹⁰⁸⁾, aj.

Dá se předpokládat, že sónický sloh, zužitkovávající vše cenné ze všech předeslych slohových epoch, postupně získá převahu nad slohem melodicko-harmonickým. Hudební díla trvale hodnoty tohoto nového slohu musí být ovšem výrazově mnohokrát výraznější jako u slohů dřívějších. O tom, která cesta, syntéza, kombinace bude typická pro současnost a dále nejvíce vývojeschopná, nerozhodnou ovšem žádné domněnky, přání a předpovědi, nýbrž jediné tvůrčí potence talentovaných a vzdělaných skladatelů.

c) *proměny hierarchizace hudební tkáně (modalita, tonalita-atonalita, centricka-acentricka, tematika-atematika)*

Oba slohy (včetně současti slohu polymelodického) se podílely a dosud podílejí na vývoji a řešení jedné z odvětvých otázek evropského hudebního vyjadřování, tj. myšlenkové makrohierarchizace i mikrohierarchizace hudební tkáně¹⁰⁹⁾, její modálně-tonálně-centricko-tematické stabilizace či posilování opacných, odstředivých tendencí destabilizačních, dehierarchizačních – a to nejen v tonálním, melodičko-harmonickém smyslu.

S výjimkou nejranějších kritikových, parlandových, tónově nahodile distancních, uvědomělým hudebním myšlením ještě nedočištěných počátků hudby, v nichž jakákoliv tematická hierarchizace, jakákoliv organizace v nejšířším slova smyslu byla ještě nepostupitelná, počal hudební vývoj prohlubovat do středivě modálně-modelové tendence, které vrcholily v dur-molllové funkci tonality. Postupně obohacování a odstředivé rozrůšování této čisté tonality neznamenalो úplné opuštění tendencí centrických a tematických. Tematiku dnes ovšem představuje daleko širší okruh výrazových a skladobně-technických skutečností, než tomu bylo v době jejího konstituování.¹¹⁰⁾

Tematickou (rozšířeně tematickou) vlastnost hudebního myšlení (kompoziční práci v tomto smyslu) chápeme dnes velmi široce jako princip jakékoliv hierarchizace hudebního průběhu, jako slyšitelnou, ve větších kontextech psychologicky také jediné opodstatněnou pulsaci různých stupňů identity a kontrastu (totožnosti a rozdílnosti, nekонтрастnosti a kontrastnosti).

¹⁰⁸⁾ *Ian Kapr* [241] hovoří o „odcizování těchto prvků jejich původnímu prostředí, abychom je přiblížili, ale skutečně jen přiblížili novému okolí“; přitom „úmyslně zůstáváme jaksi „napůl cesty“. Náznačují řadu oblastí takových možných vychýlení: např. od přirozeného ke zkrácenému zvuku určitého zdvoje, od mluvy ke zpěvu, od koncertního projevu k divadelnímu, mimickému projevu, od naivity k technické raiňovanosti, od principu opakování k principu neopakování, od stylové vyhraněnosti po konfrontaci s jinou stylovou orientací, od fixovaného projevu k aleatorní volnosti, od tradiční notace po grafický náznakový systém atd.

¹⁰⁹⁾ Problémy hierarchie v oblasti různých složek a stránek hudebního projevu zkoumá u nás dusledně zvláště *K. Rissing*er. [425; 424; 423]

¹¹⁰⁾ Pro rozlišení větší rozmanitosti pojetí dnešního tematického myšlení od dřívějšíka se jeví vhodným termín „rozšířená tematika“, analogický již zavedenému a vžitému označení „rozšířená tonalita“.

Pod pojem téma zahrnujeme už nejen téma melodicko-rytmické nebo melodicko-harmonicko-rytmické, ale i výrazné tematické seskupení fakturové, dynamické, pohybové, tempové, zvukoprositorové polohové, sónické (např. nástrojové artikulační) apod. Klasicko-romantická práce s tématem ve smyslu jeho opakování, variace, dělení, krácení, rozšiřování je zmožena o další tematické transformace, např. zhuštění (tj. nejen přísné, ale i značně volně diminue), zředění (nejen přísné, ale i značně volně augmentace), přísné i volně tematické převraty, retrográdní (rači) postupy, permutace, rotace, kontrarotace, interpolace a selekce tematických prvků i ploch, o jejich tematickou montáž a mixáž (tj. horizontální a vertikální spojování) apod.

Do popředí vystupuje i oddělování pohledu na mikrotematickou (motivickou) a makrotematickou práci. Znamená to, že je například možné vyvářet a nalézat některé tematické souvislosti v rámci kratších tematických celků (mikrotematika), přičemž ty mohou být vzájemně spjaty atematicky (makrotematika); podobně i opacně. Základní výrazové kontury větších hudebních celků mohou být zřetelné v tematických vztazích (makrotematika), přičemž jejich detailní vnitřní hudební průběh je třeba zcela nebo převážně atematicky (mikrotematika).

Z takového nazírání na tematickou práci vyplývá, že rozsáhlejší přísné atematická skladba v kompozičních detailech i celku je značně vzácná. Pod tímto rozšířeným zorným úhlem přestávají být atematickými i s tímto atematizujícím úmyslem komponovaná díla *A. Háby*¹¹¹⁾, *A. Schönberga* a jiných souvěkých skladatelů, právě tak jako rozšířeně chápáné tematické souvislosti nalezneme zcela zřetelné i v témbové hudbě třeba *H. M. Göreckého*, *K. Pendereckého*, v aleatorních dílech *W. Lutoslawského* apod.

Např. cela *I. věta Weberovy* Symfonie op. 21 (př. 225) plyne v jednolitěm výrazu a tempu s občasnými agogickými vychýlkami. Struktura hudby je punktuální v křehce proměnlivé dynamice, převážně pp až p. Punktuální a sónický charakter věty ještě zvyšují částo se střídající sónicko-artikulační pokyny (sóló, tutti, tenuto, legato, s držazen, flazolet, con sordino, pizzicato, arco, na kobylice). Vše mluví pro jasnou atematickou celku – makrotematiku. Hudební proud se vyvíjí bez zjevných plošných kontrastů, bez zjevných plošně tematických vazeb. Z velmi řídkého pleitva jednotlivých tónů a intervalů se však zřetelně

¹¹¹⁾ *A. Hába* byl zvláště v dvacátých a třicátých letech našeho století velkým propagátorem atematického a a-tonálního způsobu hudební kompozice, považovaného za projev myšlenkového uvolnění, „duchovní svobody“, neomezeného životního elánu a touhy po novém. (Nezavrhoval však možnosti kompozice tematické a tonální.) Principy atematické hudby (především v oblasti melodičky a formy) shrnul zhruba do těchto hlavních zásad:

„1. Důsledně se zříci přejímání a kombinování již známých forem (sonáty, ronda, scherza, fugy, kánonu atd.).
 2. Zbavit se všech důležitých skladebných způsobů, tj. periodické melodičky, tematické práce, opakování a transpozice motivů a melodické periodicity, upustit od sekvenciovitých gradací, prostě odmlnout vše, co již bylo realizováno jako formový nápad.“

3. Uvědomní si základní znaky, tj. abstraktní pojem hudební formy, a vytvořit nové realizace tohoto abstraktního pojmu. Tedy: číst a myslet v nových plastických rymech, formovat tři základní charaktery melodického pohybu v nejrůznějších variacích: melodickém vzestupu, sestupu ve stejné výši a jeho sestupu, vyvářet nepravdělně členěnou melodičku, neslepuvat^a a neopakovat malé melodické zlomky, nýbrž tvořit jediný melodický, stále vpřed směřující proud, tj. dělat oddechové césury podle nápadu, a nikoliv podle šablony.“ [42, s. 57]

vylupují mikrotematické (motivické) souvislosti – v př. označené svorkami. Docházíme k závěru, že *Webernova* 1. věta symfonie je makrotematická mikrotematická. Přezence znaku tematické práce dovoluje mluvit o rozšířené tematické hudbě.

Druhá věta této *Weberovy* skladby jsou variace. V jejích převážně rychlém pohybu mikrotematická práce jako by vymizela. Hudebně myšlenkové těžiště se přesouvá na výstavbu a konfrontaci větších, tematicky kontrastních ploch. (Tento rys již velmi přirovnává jeden z hlavních znaků témbové hudby.)

Druhá variace (př. 226) spočívá na rychlém staccato osminovém pohybu převážně ve *f* v lesním rohu, obklopeném tonově intervalovou třídí v ostatních nástrojích (klarinetu, basklarinetu, 1. a 2. houslích, viole, violoncelu a harfe). Vyhraněná, celistvá hudba, která není založena na zdůrazňování detailů, tematicky (plošně) kontrastuje s hudbou variací ostatních, např. s 5. variací – vyloučené již témbovou plochou rytmizované akcentované pulsace dynamicky narůstajícího dvanáctivtuku (př. 227). Ve variacích jde tedy o kombinaci makrotematiky s mikrotematikou, což opět opravňuje hovořit o hudbě rozšířené tematické.

Ruhig schreitend ($\text{♩} = \text{ca } 50$)

*) Klarinette
*) Bass-Klarinette
1*) Hörner 2*)
Harfe
1. Geige
2.
Viola
Violoncell

Kl.
Bkl.
1. Hrn.
2.
Hr.f.
Tr.
Vic.
Viola
Violoncell

*) Klingt wie notiert

225. Anton Webern: Symphonie op. 21, 1. věta, takty 1-16

II. Var. sehr lebhaft (♩ = ca 84)

226. Anton Webern: Symfonie op. 21, 2. věta, taktů 23-34

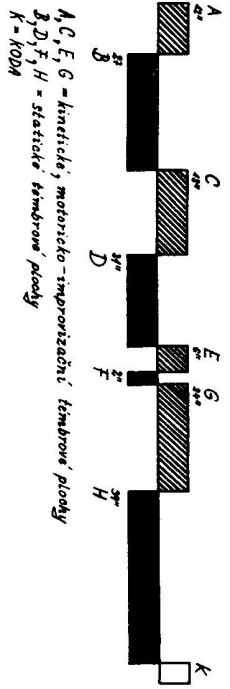
V. Var. sehr lebhaft (♩ = ca 84)

227. Anton Webern: *Symfonie op. 21, 2. věta, takt 55-67*

Rozšířené tematická práce ve visivé makro i mikro je velmi názorná také v 1. větě Benátských her W. Lutoslawského (př. 228). Jde o modifikaci ronda. Pohybem a dynamickými slozaty nabité motoricko-improvizační tembrové plochy A, C, E, G vznikají 12-, 18-, 6- a 24sekundovým odvíjením, v případě potřeby také opakováním jedné a téže nepravdělné se vyvíjejících, rytmicky samostatných (zv. prátích) průběhů jednotlivých nástrojů (1. a 2. flétny, hoboje, 1. a 3. klarinetu, fagotu). Každá plocha, uvedená vždy na počátku úderem bicích nástrojů (bubny, dřev a xylofonu), je zahušťovaná v případě C, E, G rytmickou visivou 3 tympanů, v případě E, G samostatnými průběhy trubky, lesního rohu a trombonů, v případě G navíc ještě visivou 2 klarinů. Tematický vývoj věty je tedy reprezentován návraty aleatorně sönických ploch v různých časových dimenzích a různém zvukovém zhušťování.

Proti těmto plochám jsou postaveny výrazově a strukturálně markantně odlišné skladebné plochy B, D, F, H, uváděné pokadě také oněmi charakteristickými údery bicích nástrojů. Dělené smyčce zde v pp vydávají v pozvolna se měnících variantách jakoby nehybný mnohozvuk, četný pouze občasnými, dynamicky zdůrazněnými přírazovými skupinkami charakteru tremola nebo rytmizovaného tremola na jednom tónu. Nástrojové a dynamicky se postupně vytrácející údery bubnů, dřev a xylofonu, přerušovane korunami, tvoří stručnou kódu.

Lutoslawski spojuje v této větě netradiční mikroematiku (např. údery bicích nástrojů, prostupující celou skladbu; motivické vazby přírazových skupinek) s makrotematikou (výstavbou kontrastujících tembrových, variace se měnících zvukových ploch).



228. Formově-tematické schéma 1. věty Lutoslawského Benátských her
 A, C, E, G – kinetické, motoricko-improvizační tembrové plochy
 B, D, F, H – statické timbrové plochy
 K – kóda

Ukážka skladby L. Nona (př. 229) může sloužit jako demonstrace atematické kompozice. Atematicky je pracován nejen celek díla, ale nenačítáme ani zřetelné souvislosti v detailech. Rozdřobení, útržkovitý, nepracovně členěný rytmus, doplněný v pozdějším skladebném průběhu ještě četnými změnami taktů, tempa a agogiky, dále dynamické i artikulační difference na malé ploše, punktuální izolace jednotlivých tónů – to vše vytváří od počátku do konce skladby (až na zanedbatelné výjimky, např. flažoletová pianissimová místa v taktích 82 – 89 a 129 – 136 aj.) kompoziční tkáň tak těkavou, že v celku působí dojmem statické, tematicky v žádném směru nediferencované plochy. Tematickou vazebnost nemůže zastioupit ani okolnost, že přesně od poloviny 109. taktu se celá kompozice retrogradně opakuje.¹¹²⁾

Široce pojatý tematický (myslenkově hierarchický) princip může být považován za nadstylový základní umělecký princip, dávající umění smysl. Vše svědčí i dnes pro to, aby byl ve všech stylech, směrech a ve všech hudebních parametrech (nejen v melodice a harmonii) preferován. Vše mluví i dnes pro uplatňování rozšířené tematiky, pro to, aby atematika jako anarchický, jednostranný skladebný projev, který je v rozporu s všeobecnými zákony myšlení a životního počínání vůbec, byla odmítnuta. Atematické skladby ovšem existují. Lze je přijmout a pochopit. Bývá to ale většinou tehdy, jsou-li začleněny do kontextu tematických skladeb jako kontrastní, tím oprávněný typ – tedy jsou-li součástí jakéhosi makrotematického myšlení vyššího typu.

To, co bylo řečeno o tematicce, dá se v užším smyslu aplikovat na modalitu (předtónální) včetně procesu její historické proměny ve vyšší vývojový typ tonality a pozdější centricky (zahrmující i dále samostatně žijící modalitu posttonální). Modalita, tonalita klasická, tonalita rozšířená i centrika (centralita) jsou rozlišitelné oblasti jednoho široce pojímaného, stále rozšiřovaného a uvolňovaného hierarchizačního principu.

Modalita v nejobecnějším pojetí znamená základní hierarchizační, organizující tendenci, princip vytvářející trvalejší preferenci souboru určitých vybraných hudebních prvků (rytmických, melodických, dnes již i jakýchkoliv jiných sledů, skupin – modů, modelů).

Klasickou tonalitou rozumíme navíc speciální hierarchizační melodicko-harmonický proces s preferencí vybraného základního, konsonantního kvintakordu ve funkci tonálního (harmonického) centra a s celkově organizovanými funkčně-kadenciálními tonálními vztahy v rámci sedmitónových diatonických, vedlejšími chromatickými tóny ve smyslu citlivých tónů pouze obohacovaných tónin dur a moll.

¹¹²⁾ Treba podotknout, že směřodatně jsou vždy pouze slyšitelné tematické souvislosti. Meze takových souvislostí jsou sice individuálně posuvné, nikoliv však zcela volné. Pouhý fakt založení skladby např. na dvanáctitónové řadě nemůže být apriorní zárukou skladebného tematismu. Ani velmi zkušeni hudebníci nerozpoznávají bezpečně sluchem skladbu dodekafonickou od volně atonálně dvanáctitónové. Pouhý fakt výběru intervalů nebo samostatných izolovaných tónů se nemůže rovněž a priori stát nositelem tematických vlastností a souvislosti. Tematismus vyžaduje hlubší, myšlenkovou organizaci. Vyžaduje hierarchizaci hudebních elementů ve smyslu jejich uspořádání do různých forem repríz, opakování, tematických proměn, variant, kontrastů v dostatečně velkých, sluchem bezpečně registrovatelných a pamatovatelných časových dimenzích.

229. Luigi Nono: *Incontri, taktů 1-4*

Flauto 2
Oboe 2
Clarineto
Fagotto
Corno
Tromba
Trombone
Timpanti
Violino I
Violino II
Viola I
Violoncello
Contrabbasso

In dieser Partitur sind alle Instrumente so notiert, wie sie klingen.

Rozšířená tonalita staví na dvanačtónové chromatické tonální stupnici (modální tonalita na charakteristickém intervalové stupnicovém modu – výseku této chromatické tonální stupnice). Je jí ovšem možno uplatnit i v rámci tonální stupnice 24tónové (bichromatické, čtvrtónové) až 144tónové (polychromatické, plurichromatické, dvanačtónové). Přívlastek „tonální“ je při charakterizování uvede-ných stupnic (terénů) mimořádně důležitý. Ve všech případech se totiž zvyšuje sice početnost a relativní samostatnost všech tónů (stupňů) stupnice, která se stává východiskem pro uvolnění a rozšíření melodických a akordických možností, ale vše se děje stále v působnosti dostředivé kadenční síly tóniky, vyjádřené dosud akordem (nikoliv však už nezbytně kvintakordem dur nebo moll), intervalem nebo alespoň tónem I. stupně stupnice.

230. Sergej Prokofjev: *Romeo a Julie, závěrečné taktů*

(Adagio)

230. Sergej Prokofjev: *Romeo a Julie, závěrečné taktů*

231. Paul Hindemith: *3. sonáta pro klavír, taktů 1-10*

Ruhig bewegt (Adagio)

231. Paul Hindemith: *3. sonáta pro klavír, taktů 1-10*

V př. 230 jde o rozšířenou tonalitu *C dur*. Ve čtyřech taktůch – tedy na poměrně malé ploše – je využito všech 12 tónů tonální chromatické stupnice. Klasická tonálně funkční akordika (starka) je obohacena, rozšířena i o výskyt souzvuků na nevzdálenějších, zčásti osamostatněných tóninových stupních: 2^{VI} (4s), 2[°] VII (b), 2[°] III (es), 2[°] IV (is), reprezentovaných tentokrát především mollovými kvintakordy. Tonalně funkční kinetika preferuje spoje sekundové, tertiové (zejména v m3) a tritonové. Obdobná situace je i v př. 231. Rozšířená tonalita *B dur*. Vyčerpávání všech tónů chromatické tonální stupnice zhruba vždy po čtyřech taktůch. Rychle střídání enharmonicky volně zaměnitelných tóninových stupňů, charakterizovaných kvintakordy dur nebo moll: 2^{VII} (a), 2[°] VII (4s), 2[°] VI (Ges), 2[°] V (A), 2[°] I (b),

III (Des), ⁹VI (Ges), ⁹III (des), VII (A), ⁹IV (E), ⁹IV (C), V 9. taktu je bioakordická kombinace durových kvintakordů #1(H) a ⁹III (Des) vysvětlitelná také jako kombinace durových kvintakordů na dvojsměrně alterovaném II. stupni (ces, cis). Sledy akordů převážně v pomětech sekundových.

Centrika (obsahové shodná s méně tvarovatelným přívlastkem centralita)¹¹³⁾ znamená další uvolnění a rozšíření tonality v tom, že dostředivou sílu tóniky přejímá kterýkoliv zvyrazněný stupeň (akord) této chromatické až polychromatické stupnice: může ji převzít i jakékoliv centrum výrazně vystupující do popředí (např. tónový shluk-cluster, úder na velký buben, výrazná pauza apod.). Taktó pojímaná hierarchie nemá již daleko k ještě obecnějšímu, širšímu principu tematickému, jak byl výše naznačen.

Volná, neorganizovaná atonalita i atonalita organizovaná (reprezentovaná technikou modálně až polymodálně atonální, především však dodekafonickou nebo i nedodekafonickou technikou seriální až seriální) vycházejí také z chromatické (polychromatické) stupnice, resp. jejího výseku – modu nebo série, v tomto případě však nazírané atonálně. Žádný ze stupňů či tónů této stupnice (tohoto terénu) na sebe nestrhává pozornost ve funkci preferované tóniky.

Acentrika (ve smyslu širěji chápaného způsobu atonality) se vzdává nejen hierarchie tónální, ale obecněji dostředivé, centrické (nikoliv však hudebně myšlenkové) vůbec.

Ukážka z díla *Schönbergova* (př. 232) je atonální. Využívá značně rovnoměrně všech dvanácti tónů chromatické atonální stupnice – bez tónální dostředivé síly. Skladba je napsána kombinovanou technikou dodekafonickou (přecházející již do obecněji pojaté roviny seriální) a technikou volně atonální. Základní tvar dodekafonické řady (Z_{12}) je: *fis g e as fes es, b des a d f h. Schönbergem* velmi oblibeny, současně použitý převrat (inverze) Z v transpozici o $c\sharp^1$ (P_1) zní: *h b f a cis d, g e as es c fis*. První takt ukázkou vyčerpává způsobem vertikálního dodekafonismu první poloviny Z_{12} a P_1 . Druhý a třetí takt vystačí se seriálním (podle principu dodekafoniky II. stupně s možností bezprostředního opakování tónů) vertikálním odvinutím pouze první poloviny Z_{12} . Další taktů ukazují již zcela volnou práci s 12 tóny. Přes zřejmou atonalitu pocítíme však snahu po centrice, vyjádřené zdůrazňováním zvěšeného kvintakordu *c-e-as* (*gis*). Jde tedy o hudbu atonální a centrickou.

V př. 233 vystupuje do popředí jako centrum pětízvuk *cis-d-fis-g-gis*. Opakuje se celkem šestkrát v 1., 2., 12., 13., 16. a 17. taktu. Ukázkou vyznívá rovněž jako atonální a centrická.

L. Nono povýšil v př. 234 na centrum své atonálně centrické hudby dvanáctitónový, stále se navracající cluster *a-as* ve zvonech *fff* (s vyzníváním-lasciar vibrare).
Př. 235 slouží jako ukázkou hudby acentrické. Hudební proud plyne volně (sans rigueur – bez přísneho a stálého tempa), bez jakékoliv centrické dostředivosti, hierarchie. Oproti atematickému příkladu 229 můžeme však slyšet, a tedy i klasifikovat tuto *Boulezovu* acentrickou hudbu jako tematickou. V roli hlavy tématu, podtržen trojím analogickým, rytmicky i dynamicky charakteristickým výskytem, tu upoutává pozornost melodický interval v 7. (8.) v příkladu je to vyznačeno svorkami.

¹¹³⁾ *E. Tusaová* [557, s. 1] používá přívlastek „centrický“ ve složenině „hudebně centrický“. Když mluví o integrované výchově, poskytující klíčové informace o látce různých učebních předmětů z hlediska preferovaného, v tomto případě hudebního zorného úhlu. Podobně lze hovořit o integrované výchově biocentrické, matematické centrické, přírodovědné centrické, literárně centrické aj.

All instruments sound as written

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The title at the top right is "All instruments sound as written". The score is written in 4/4 time and consists of 3 measures. The instruments listed on the left are: Piccolos 1,2; Flutes 1,2; Oboes 1,2; Clarinets 1,2; Bassoons 1,2; Horns 1,2; Horns 3,4; Trumpets 1,2,3; Trombones 1,2,3; Tube; Xylophone, Bells, Chimes; Military Drum, Bass Drum, Tambourine, Castagnets; Harp; Narrator (N.); Men's Chorus; Violins I and II; Viola; Violoncello; and Contrabass. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, f), articulation (acc, stacc), and performance instructions like "div." and "unls.". The first measure has a tempo marking of 4/4 d = 80. The second measure has a tempo marking of 2. The third measure has a tempo marking of 3. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#).

Piano solo

Presque vif (♩ = 112)

Vif (♩ = 144)

Presque vif (♩ = 112)

Vif (♩ = 144)

a tempo

Très vif (♩ = 144)

Presque vif (♩ = 112)

Vif (♩ = 144)

Très vif (♩ = 144)

(met, timbre en bois, proche du temple-block)

m. d. dessus

Presque vif (♩ = 112)

(Mainate)

Très sec

233. Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques, takty 20-36

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

♩ = 48 sempre lasc. vibr.

3/4 Camp.

5/4 Camp.

2/4 Camp.

♩ = 60 ca

♩ = 72 ca accel.

Platti sempre lasc. vibr.

Camp. sempre lasc. vibr.

Platti sempre lasc. vibr.

Camp. sempre lasc. vibr.

7. S. Piatti sempre lasc. vibr.

9. Tamtam sempre lasc. vibr.

Camp.

Tamtam sempre lasc. vibr.

Soprano

Viol. 1

Viol. 2

Vie

Vel.

Cb.

3/4 ♩ = 48

4/4 legno battuto al ponte

2/4 60 ca

4/4 72 ca accel.

legno battuto al ponte

legno battuto al ponte

legno battuto al ponte

legno battuto al ponte

legno battuto al ponte

legno battuto al ponte

*) percuotere le corde vuote con le dita x verso il ponte
 **) Tutti bacchette martelletti di ferro x tastiera

3 4

92 ca 60 ca 92 ca rall. $\frac{4}{4}$

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

Perc. 4 5 6 7 8 9

3 4 Camp. 92 ca

1 2 3 Platti 60 ca

4 5 6 Camp. 92 ca

7 8 Platti

9 Camp. p

Tantam p

7 8 Platti

9 Camp. p

Tantam

10 11 12

percotere con le dita al centro

3 4

92 ca 60 ca 92 ca rall. $\frac{4}{4}$

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

Viol. 1

Viol. 2

Vie

Vie

Vel. 5

Vel. 5

Cb. 5

72 ca 60 ca

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

Perc. 4 5 6 7 8 9

3 4 Camp. 72 ca

1 2 3 Platti 60 ca

4 5 6 Camp. 72 ca

7 8 Platti

8. Tantam p

9 Camp. p

Tantam p

7 8 Platti

8. Tantam p

9 Camp. p

Tantam

10 11 12

legno battuto al ponte

3 4

72 ca 60 ca

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

Viol. 1

Viol. 2

Vie

Vie

Vel. 3

Vel. 3

Cb. 3

percotere con le dita al centro

234. Luigi Nono: Canti di vita e d'amore (Sul ponte di Hiroshima), 3. c&asi, takty 166-173

Moderé sans rigueur ($d = 52$)

Filte en sol ($d = 70$)

Voir d'Alto ($d = 70$)

($\frac{3}{4} = 96$)

($d = 52$)

quasi f

platterunge

mp

pour 4

pour 5

pour 6

rou - ge

au

quasi f

bord

mp

rou - lot - te

mp

pour 4

pour 5

pour 6

mp

mp

pp

ppp

clou

235. Pierre Boulez: *Le marteau sans maître*, 3. část, takty 1–16

d) *meze hudebního umění (skladatelské profese)*

Otevřenost hudebního systému – tohoto umělého zvukově-tónového prostředí – neznamená, že přes vývojem ovlivněnou posuvnost hranic mezi souhrnem obecně přijímané a souhrnem používané a použitelné skladbné technologie, přes neustálé obohacování hudebního dispozičního univerza (paradigmatu), vyjevovaného zvěšujícím se kvantem konkrétních hudebních artefaktů (syntagmat), nemají a ani v budoucnu nebudou mít vážné hudební snahy některá kategoričná omezení. Nemá-li být negována sama podstata významného hudebního snažení, nesmějí být tato omezení odstraňována. Neboť přes veškerou toleranťnost nelze za hudební umění pokládat:

a) projevy, které nepočítají s reálným zazněním; k takovému stavu dochází u jedné z odůd hudby grafické, jejímž konečným cílem je pouze čtení grafických záznamů, listů¹¹⁹⁾;

b) neorganizované zvukové dění, prostředí – leč by výsek takového dění byl použit v rozumnějším zvukové organizovaném kontextu (je to analogie případu atematické součásti vyššího tematického celku).

Za hudební umění lze považovat pouze podmíněně:

c) zvukové útvary s takovým množstvím variabilních (nikoliv variáčních)¹¹⁵⁾ detailů, nebo dokonce takové variabilní skladbné celky, kde trvale převládá nahodilost, nekontrolovatelnost. Jde o převážnou většinu aleatoriky formového celku (tzv. absolutní aleatoriky), při nichž je konečný zvukový výsledek každé realizace jiný, není skladatelem – hlavním odpovědným tvůrcem díla – v rozhodujících obrysech dostatečně stabilizován. Ale ani vyjádření chaosu, má-li být uměním, by nemělo být chaotické.

Podmíněnost zařazení takových variabilních útvarů mezi umění tkví pouze v tom, že v možné nahodilosti se vyskytují i potenciální možnosti umělecké cenné. Tvůrčí odpovědnost za jejich volbu, výběr přebírá nejčastěji již plně interpret v roli faktického skladatele; oprávněno se jen o jakýsi skladbný návod, resp. ještě obecnější podnět.

Podobně lze mezi hudební umění jen podmíněně zahrnout:

d) akusticko-opticko-kinetické produkce, při nichž zřetelně převažuje nad složkou zvukovou atraktivně-artistní složka opticko-kinetická a které mají (resp. mohou mít) z toho důvodu jinou, mimohudební funkci.

Podmíněnost zařazení je zde na místě proto, neboť určit hranice převažující hudební či mimohudební funkce u hudebního a instrumentálního divadla (nejrůznějších kombinací a produkci tohoto druhu) může být opět jen relativní.

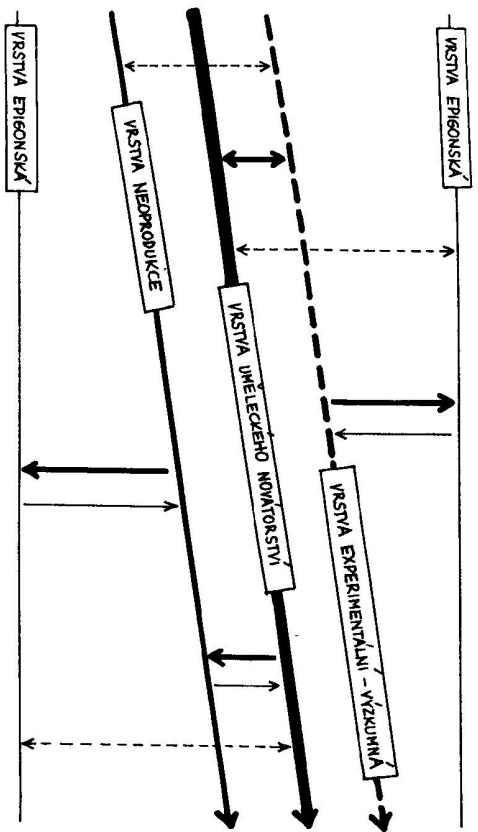
e) *vrstvy tvůrčího úsilí (novátorství, experiment, neprodukce, epigonství)*

Vývojový pohyb hudby, integrující stále více paralelně působících, přetrvávajících, obnovujících a prolínajících se slohů, stylů, směrů, individuálních snah, metod a postupů, se uskutečňuje formou několika funkčn, kvantitativně i kvalitativně rozdílných vrstev tvůrčího úsilí (př. 236).

¹¹⁹⁾ Příkladem takové pseudohudby s vyloučením zvukové interpretace, stavějící na deformované lezi, že „hudební“ neznamená a priori „zvukové“, že se tedy „váže mnohem více k charakteru zážitku než k určitému měřítku“ [565, s. VI], může být MO-NO, hudba ke čtení (1969) od Dietera Schnebcha, která počítá pouze s určitými zvukovými asociacemi, s evokací určitých sluchových vjemů, vznikajících při představě činnosti, slovně či jinak symbolicky (graficky) naznačených.

Zahrnovat příklady „pouhého čtení“ běžných hudebních partitur do této souvislosti je mylné, neboť v těchto případech jde vždy jen o náhradní (nikoliv cílovou) představu znění, které má být skutečně realizováno.

¹¹⁵⁾ Variáčnost lze pokládat za proměnlivost jakéhosi stupňového charakteru, proměnlivost ve skociích. Znamená pevnou, buď předem připravenou, nebo opakovaním konvencionalizovanou fixaci východního tvaru i jeho variant. Variabilností naproti tomu rozumíme proměnlivost bez snahy o ono pevné ustálení původního tvaru a variant, proměnlivosti imanentní, působící nepřetržitě, plynuce.



236. Vývojový pohyb hudby ve strukturně vrstev tvůrčího úsilí

Za rozhodující hybnou páku hudebního vývoje pokládám vrstvu uměleckého novátorství. Tato vrstva je mimořádně ovlivňována a živena zdárilými výsledky sice řídké, ale velmi významné vrstvy experimentální (výzkumné). Sama pak silně působí a ohýbá do progresivního vývojového směru kvantitativně nejvýdatnější vrstvu neoprodukce. Kolem tohoto trojvrstevového pásu žije po obou jeho okrajích několik vrstev epigonských. Celý pohyb je vzájemně propojen přímými i nepřímými a také zpětnými vlivy, přičemž vlivy sousedních vrstev ve směru od vrstvy uměleckého novátorství a vrstvy experimentální jsou umělecky nejsilnější.

Zkušenosť ukazuje, že v obrovském množství hudby, která se produkuje (bylo tomu tak vždy, ale zdá se, že ruku v ruce s historickým vývojem a vrstvením poplatky či možnosti uplatnění rostie i hudební nadprodukce), existuje značný počet děl, která nemůžeme zařadit ani mezi novátorská, ani experimentální, ani epigonská. Jsou jakýmsi dobrým průměrem nebo i nadprůměrem, podhoubím, které sice zajiště není a nemělo by být cílem uměleckého snažení, přesto však má značný společenský význam. Skladby tohoto typu jsou jakýmsi opětováním, několikaerým vyjádřením – tedy neoprodukcí¹¹⁶⁾ (nelze zde bohužel užívat pojem reprodukce, jenž by byl snad přesnější, ale má již jiný význam) – původního novátorského nebo experimentálního díla. Rozdíl mezi těmito kompozicemi vrstvy neoprodukcí¹¹⁷⁾ a tvary epigonských mi tkví v tom, že v prvním případě jde o nové, další kongenální nebo takřka kongenální vyjádření něčeho týmně (nebo jen nepatrně odlišným) prostředky. Ve druhém případě jde pak o zřejmě vědomé či podvědomé nevtváření, a tím i umělecky nesounměřitelné napodobení novátorského nebo experimentálního činu.

¹¹⁶⁾ Obsah tohoto termínu se blíží obsahu pojmu „verifikaci (důkazový) experiment“ ve vědě, jak jej charakterizuje J. Volák [576]: „Důkazového experimentu je možno použít nejen pro sám objev, nýbrž i pro jakékoli jeho další didaktické a pedagogické stvrzení. To souvisí s jednou ze základních vlastností verifikacího experimentu, s jeho opakovaností.“

¹¹⁷⁾ Stereotypní neoprodukce se ovšem stává manýrou, jež „není ničím jiným nežli výrazem umělcovy stereotypní subjektivitý“ [309, s. 291]

Vrstva neoprodukce, obsahující i celé komplexy významných, příbuzně řešených děl jednéh a týchž skladatelů, působí na rozvoj společenského vnímání novými podáními, novými hodnotnými výklady jedinečných uměleckých tvarů. K všeobecnému posunutí hranic vnímání, novými hodnotnými výklady té hudební kvantitý, tj. mnohosti a četosti znějících děl, což by pouze původní, jedinečné novátorské a experimentální kompozice nebyly schopny samy zajistit. Proto i ona důležitost a společenská hodnota neoprodukcí vrstvy.

Epigonské vrstvy jsou naproti tomu vývojově retardaci, umělecky a společensky nehodnotné. Pouhé nevtváření odvary nemožno mít uměleckou přesvědčivost a kvalitu; přínášejí na jedné straně zpodobnění, nenáročnost, ustrnutí vkusu, na druhé straně neuspokojení, zklamání a bohužel z toho plynoucí nedůvěru i k vnějšíkově zdánlivě podobným, přitom však hodnotným projevům. Epigonství se objevuje v různých podobách, v různých tvůrčích a výrazových oblastech a na nestejné úrovni. V zásadě je však přinos epigona, např. K. Stockhausena, J. Cage, S. Reicha, S. Prokofjeva, B. Martini, B. Bartoka či A. Honeggera, principiálně stejný, nepatrný, nulový až záporný. Při napodobování děl vytvořených experimentálními jde navíc o řízko, že je napodobováno něco, jehož významová trvalost je ještě neproověřená, často problematická.

Těžšíste samostatného tvůrčího myšlení a počínání tkví především ve vrstvě uměleckého novátorství. Z vývojového hlediska druhá nejvýznamnější vrstva – vrstva experimentální (výzkumná) – obsahuje většinou výsledky velmi pozoruhodné, značně ovšem rozdílné hodnoty buď trvalého, nebo jen přechodného rázu.

Rozdíl mezi dílem novátorským a experimentem nejlépe ukáže konkrétní příklad. Poslouží nám skladba starší, o jejímž významu a zařazení nebude již pochyb – třeba Smetanova Má vlast. Vzhledem k její nehosti, mimořádnosti a novosti umělecké koncepce, dovršené jejím mistrovským uskutečněním, jde nepochybně o dílo novátorské, v celé světové literatuře dokonce zcela ojedinělé. Velikost i novátorství tohoto díla byly okamžitě rozpoznány, dílo bylo brzy přijato do společenského vědomí a tvoří jeden z pilířů hudby 19. století. Nikdy v jeho souvislosti nepada slovo experiment, neboť také jako experiment nebylo nikdy pojímáno. Nejde zde o zásadní změnu v hudebním vyjadřování, v použití hudebních složek a strének. Nevsední, zdáříle uchopení obvyklého hudebního výraziva je obohačeno v mnoha směrech jen dílčím způsobem (především novosti hudebně plně samostatně tkáně – adakcivní mimohudební ideji – novosti obrovité cyklické formy symfonických básní aj.), který se však už ani z hlediska příslušné doby nejevil pokusným, experimentálním.

Obecně řečeno: Za novátorskou je možno považovat každou dokonale vytvořenou skladbu, jejíž míra novosti

- a) nemění rozhodující stylové hudební zákonitosti (pak by to již byl experiment), ale současně b) není příliš malá (pak by šlo již spíše o dílo neoprodukce).

Experiment má v sobě určité řízko, že jeho narušení rozhodujících stylových konvencí nebude v souladu s dalším hudebním vývojem. V tom případě půjde o experiment společenským vědomím nepřijatý a hodnocený jako celek negativně (neznamena to však, že určité díle experimentální prvky takového experimentu nemožno být považovány za cenné a vhodné k dalšímu užítí). V opačném případě přijme společenské vědomí stylovou změnu a z experimentu se po čase stane dílo novátorské.

Není ovšem možné neupozornit na skutečnost, že jedno a totéž dílo může být z různých pozic různě viděno. Z hlediska hudby společensky již prověřené (souhrnnu obecně přijímané a přijaté skladbě technologie) je např. skladba M. Kopečnicka Marka pro smíšený sbor a řetím dílo experimentální. Z hlediska souvčného stavu samovývoje, výzkumné oblasti české a slovenské hudby to bylo dílo novátorské (nikoli experimentální, neboť užité skladběné postupy tvořící styl se již v české a slovenské hudbě obecně objevily – nikoli však tak výrazně právě ve volně kantátové literatuře), z hlediska výzkumné oblasti světové hudby pak zase významné dílo vrstvy neoprodukcí (neboť v celosvětovém měřítku existovaly už i ve vokálně kantátové literatuře obdobně pracované skladběné útvary).

Zvláštní kategorií experimentální vrstvy tvůrčího snažení jsou studie nebo experimentální studie. Nejde o hotová, dokonale propracovaná, po všech stránkách vyvážená díla, ale o díla; většinou materiálové sondy, výzkumy, pokusy, prověřování nových možností. Přivlastkují „experimentální“ je vhodné použít v tom případě, dotýká-li se studie základních stylových hudebních zákonitostí (podobně, jako tomu bylo u experimentu). Oba typy studí by měly být vyhradně jen součástí interní tvůrčí přípravy skladatele, pro niž mají nesporný význam. V elektroakustických, aleatomních, témbrových a jiných cvičeních nelze

spartovat umělecká díla právě tak, jako tomu není v případě harmonických či kontrapunktických studií, základních dodekaronických, modálních, punktuálních, seriálních úloh ap. Praxe – zvláště na různých festivalech soudobé hudby – je však dodnes v tomto směru až neúnosně tolerantní, čímž dochází často k mnoha nezcitlivým nepochopením, kontroverzím, nedorozuměním.

f) *pokrok, současnost, soudobost, tradice, modernost, avantgarda*

V souvislosti s výše uvedeným členěním vývoje pohybu hudby je nutno podrobněji vyjasnit pojetí a výklad pojmů, jako: tradice, avantgarda, současnost, soudobost, modernost, pokrok v hudbě aj.

Výchozím axiómem při uvažování o obsahu těchto pojmů je vědomí principu věcného vývoje pohybu ve všech jevech přírody a života, který je nutno respektovat i v oblasti hudby. Proslulé hérakleitovské „panta rhei“ (vše se vyvíjí, mění) je současnou vědou neustále potvrzováno nejen ve větších skupenstvích obecnějšího charakteru, ale i v těch nejmenších prvcích, technologických detailech.

Obecný princip neustálé vývojové proměny ve smyslu kvantitativních změn v kvalitativní má vždy dvě možné procesové varianty: progres (přibývání, narůstání, zvěšování, zmnožování) a regres (ubývání, zmenšování, zjednodušování), obojí i ve stavu zdánlivé stability, která je však konečnou opět projevem progresu či regresi, byť i minimální rozpoznatelnosti, minimální strmosti.

Narůstání samostatnosti původně pouze zdvojnásobující hlas vedlo např. ke změně slohu (monomelodického v polymelodický). Vzrůst důležitosti harmonických vztahů (proměna ve sloh melodicko-harmonický) byl zpočátku provázen zase opačným procesem, tj. ubýváním této melodické samostatnosti hlasů.

Na otázky vymezení pokroku v hudbě, potřebnosti tento pokrok přednostně sledovat a usilovat o něj je třeba nahlížet z naznačených širších dialektickomaterialistických pozic, vidoucích prostor pro uskutečňování pokroku:

– v nejvýznamnějším pásmu komplexu vývojové proměny hudby (proměny jejích detailů-prvků i proměny jejích celků-syntaxe těchto prvků), přičemž toto nejvýznamnější vývojové pásmo je charakteristické:

– uvědomělou zacíleností na zužtkování jakýchkoliv nových vhodných možností koncepce i materiálu hudby za účelem

– podpory pokrokového snažení (pokrokového pásma) v komplexu vývojové proměny společnosti.

O vhodnosti či nevhodnosti termínu „pokrok v umění“ byly a dodnes jsou ještě sváděny velmi urputné názorové spory. Někdy ovšem plynou z nedorozumění, vznikajícího jednostranným výkladem obsahu tohoto pojmu.

Jan Racek např. připomíná, že o „modernosti a pokrokovosti nelze v umění hovořit, ve smyslu kvalitativního hodnocení... Nelze přece tvrdit, že jsou modernější nebo pokrokovější plastiky Rodiny, Bourrellovy, u nás Myslbekovy než např. projevy řeckého sochařství (např. Miron, Praxiteles aj.). Rovněž nelze tvrdit, že dílo takového Monteverdiho, Michelangela, Gesualda da Venosa, Shakespeara, Mozarta, Beethovena, Wagnera, Smetany není pokrokové, ale naproti tomu dílo takového Bartoka, Janáčka, Schönberga, Albana Berga, Puccina, Pendereckého aj. je proti nim vrcholem pokroku a modernosti.“ [410, s. 43]

Z hlediska širšího pohledu však oprávněně O. Hostinský i V. Helfert pokrok v umění připouštějí. Vdí jej ovšem nikoliv v absolutním hodnotovém porovnávání jednotlivých artefaktů, ale v trvalém obohacování uměleckého výraziva (uměleckého paradigmatu). „Dobry skladatel je podobným výbojem

a rozmnžovatelem duševních hodnot a duševních obzorů jako každý jiný tvůrce. A tvorba spočívá na vytváření nových hodnot. Bez těchto hodnot, tedy bez toho pokroku by nebylo tvorby.“ [156, s. 44] Ovšem „skutečným pokrokem můžeme nazvat jen to, jsou-li nové tvary něčím trvalým a je-li to skutečný zisk. Když starý způsob kresby byl překonán způsobem perspektivním, byl to trvalý zisk – to je něco trvalého, to není pouhá móda, a to je podstatné rozmnžování uměleckého kapitálu.“ [173, cit. podle 410, s. 44] F. Halas [147] popírá možnost pokroku v řádu umění, ale připouští jej v jeho technické stránce.

Tak či onak – už i vzhledem k polyfunkčnosti umění – pokrok v umění (ať již v jakékoliv jeho součásti) existuje jako v každé jiné lidské činnosti. Hodnoty nelze staticky, nekriticky konzervovat a spojovat je pouze s uznáváním, uchovávaním a přejímáním historického kulturního dědictví, často skutečně přímo ojedinelých unikátů, majících i pro současnost stále nábój mimořádně významného sdělení. I toto oceňování historických hodnot (včetně hodnot uměleckých) podléhá však procesu komplexní vývojové proměny (být i procesu povlovnému, velmi dlouhodobému) a vzpírá se metafyzicky zabarvenému názoru, „že žádný opravdový velký a celý čin nemůže být překonán nikým a ničím a stojí pro věky, svět pro sebe a za sebe, celý a dovršený“. [531, s. 168] „Každá výše kulturní může nás plnit opravdovou radostí a spokojeností“ – řečeno na závěr tohoto problému historickými slovy O. Hostinského [174, cit. z 78, s. 54], s nimiž lze stále jen souhlasit, „jen když jest fázi rozvoje ve smyslu pokroku. Ne na tom záleží, kde kdo stojí, nýbrž na tom, zdali pokračuje, jakou měrou a jakým směrem... Vždyť v umění není to jinak než ve vědě nebo průmyslu, v hospodářství nebo ve vojenství: i tam musíme se zmocňovat každého nového vynálezu, přisvojovat si každý pokrok, chceme-li vůbec obstát; a v zápasu na poli uměleckém právě tak jako na poli válečném tím více záleží na novosti a výbornosti zbraní i taktiky, čím méně jest bojovníků.“

Mohlo by se zdát, že takto obecně pojatý problém pokroku v hudbě nemá pro konkrétní snažení valnou cenu. Je tomu však právě naopak. Obecnost tohoto druhu je umělci v zásadních koncepčních i technologických rozhodováních vítanou a spolehlivou oporou; přitom nenavlektá jeho osobnosti, tvůrčí fantazii a dovednosti žádný normativní krunýř.¹¹⁹⁾

Odvěkým příznakem vývoje je neustále obnovené, jiskřící vymezování starého a nového, neustálé napětí mezi tradičností a novátorstvím. Rozvoj umění je nemyšlitelný bez navazování na vše cenné, co vytvořily předcházející generace. Umělecké tradice jsou však značně rozmanité a nestejně kvality. Jsou obecnější – obsahují veškerou uměleckou i jinou zkoušenost lidstva a speciální, stylové, druhové i jinak detailnější omezené, zúžené, ozvláštněné. Opírat se o tradice, „ochraňovat dědictví venkonceem ještě neznamená omezovat se na dědictví“. [303, s. 189] Vývoj znamená pohyb, přínos inovací (lat. innovatio – vrácení do dřívějšího stavu, proměna do nového). Můžeme o ní hovořit vždy, ať je již jejím průvodním znakem a výsledkem proces s převahou obohacování nebo znovunobnovování. Přitom tento proces je

¹¹⁹⁾ Je zcela zřejmé, že vývojová proměna hudby ve svém celku logicky musí obsahovat i součásti nepokrokové, méně závažné, méně významné, nahodilé, omnyly, slepé uličky aj. – jako se tomu analogicky děje i v celkovém spektru vývojové společenské proměny.

možné nazírat z hlediska inovace celku hudebního projevu (díla) nebo inovace jakékoliiv jeho dílčí složky (programové, koncepční, hudební materiálové, syntaktické či interpretačně realizační).

Rozdílnosti existující mezi inovacími složkami a totalitou hudebního projevu si vysvětlujeme fakt, proč je v inovacím hudebním procesu možná i restaurace a proč v určitém kontextu doby, místa a díla nemusí (samočejně ale může) způsobovat pohyb zpět, regres, a proč naopak z produkčního hlediska nové složky (až absolutně nové) nemusí vždy vést k progresu.“ [590, s. 290]

Pokrok v hudbě navazuje na tradice, korespondující s historickým pokrokem ve společenském vývoji, je spjat nejčastěji s novátorstvím, moderností, avantgardností, s výzkumným, společenským vývojem potvrzeným experimentem. Spřávně zaměřené tvůrčí úsilí směřuje k tomu, aby pokrok byl vždy synonymem současnosti, soudobosti. Vzhledem k znatnému rozpětí a existující rozpornosti v koncepcích východiscích, záměrech i pracovní potenci však tohoto cíle vždy dosaženo nebývá. Konstatování, že „pouze to, co je umělecky hodnotné a myšlenkově průbojné, je zároveň i soudčasné“ [410, s. 40], je tudíž pouze povahy programové a potenciaální. Některé soudobé (novodobé) dílo může mít punc soudobosti, současnosti pouze datem svého vzniku.

Ani modernost (franc. *moderne* – nejnovější, soudasný) nelze zjednodušeně zaměňovat s pokrokovostí.

V. Neff oprávněně odmítá jako projev modernosti v uměleckém díle pouhou vnějšíkovou novost formy: „... at dnešní prozaiik uplatňuje sebedůstředněji například Hemingwayův princip stručnosti a krátké věty, nebo naopak způsob Košeatě obšrnosti a dlouhých větých period, charakteristických pro Thomase Manna, autora, jež zajisté nikdo nemíni hodit do starého železa – at si moderní prozaiik pro mne za mne třebaš rozbií děkovou chronologii, nebo at sebeprísněji potlačuje veškerou povinností, at vylučuje všechnu dějovost, at se líbo-íi pokouší, jak to svého času učinil Joyce, vynalézt zvláštní řeč, jež by byla mluvou vody a větru, at sám sobě a svým následčím, pokud nějaké má, zakazuje všechno normální myšlení, jak to činí Robbe-Grillet, veleknež takzvaného románů-vzpomínání...“, at se spisovatel, který se přiklání k modernismu, třebaš stavi na hlavu nebo at si piše zrcadlovým písemem nebo vyladuje se jen tečkami a vykřičníky: tvrdím a trvám, že tu vesměš jde o atributy, které sice mohou být charakteristickým rysem moderního díla, ale nemusí. Jinak řečeno: v naprosté většině případů tu jde o vnějšíkovost...“ [353]

Umělecká modernost je vůle a schopnost trvalé, živíni realitou ovlivňované a tuto realitu soudasné ovlivňující umělecké reagentce (integrující novost obsahu a formy) na aktuální dobovou situaci, její problémy, její společenské, myšlenkové proudy, přičemž tato reagentce nemusí být vždy pokroková.

V. Helfert hovoří o moderní hudbě jako o hudbě, která „je naplněna duchem dnešní (obecně řečeno vývojově nejmíladší – pozn. CK) doby“, a která „je novými prostředky a svou tvůrčí metodou odrůzněna od hudby romantické a klasické) obecně od hudby starší, již nemoderní – pozn. CK)“. [156, s. 38–39]

Podstatněji je s pokrokem spjata (někdy se s ním přímo shoduje) umělecká avantgardnost (franc. *avant-garde* – stráž; odtud avantgarda – předvoj), obecně založená na modernosti stylistických prostředků i moderní pokrokovosti umělecko-socialních koncepcí.

Avantgardnost v hudbě 20. století je projevem „skupinových hnutí umělců a teoretiků, jejichž tvůrčí aktivity se vědomě odlišují od ostatního umění a hudby své doby novostí idejí, výrazových a kompozičních prostředků, angažovaností uměleckého programu, zacíleného proti regresívním silám a jevním kapitalistické (feudálně-kapitalistické) společnosti v sociálně, třídné a politicky nejkonfliktnějších fázích

jejího vývoje. Specifickou vlastností těchto avantgard je také kolektivismus jejich tvůrčího usilování, který se projevuje úzkou součinností umělců různých profesí, například hudebníků s divadelníky, s literáry nebo i výtvarníky... Umělecké a hudební avantgardy mají s politickými avantgardami společný antagonistický vztah k etablované vládnoucí třídě společnosti, který se nemusí vždy vázat na programy a aktivity politického hnutí revolučních skupin a tříd, ale který může být projevem i nepřímým prostřednictvím uměleckého objektu, tedy v dimenzích hudebního estetického.“ [584, s. 280]

Vždy je ovšem nutné rozlišovat obsahové nuance pojmů „moderní“, „avantgardní“ (ve smyslu obecnější pojaté charakteristiky všech dobové relativně míladých, průkopnických, angažovaných jevů a činností) od historicky vymezené epochy moderny zhruba 10.–40. let našeho století (a v ní obsaženého hnutí avantgard) i od jednostranných, deformovaných, většinou pouze na umělecký materiál zaměřených pojetí, vykladů a projevů modernismu, avantgardismu, zvlášť pak plytké a rychle pomíjivé módnosti.

g) *druhy kompozičních faktur*

V přehledném souhrnném posuzování a třídění skladebných projevů lze pokračovat dále ze zorného úhlu např. faktury hudby, tj. základního způsobu (horizontálního a vertikálního) utváření hudební tkáně prostředky podílu a koordinace nejdůležitějších vlastností (výšek a délek) základních hudebních prvků (tónů, zvuků). Fakturou monofonní rozumíme vždy jen jedinou, slyšitelně samostatnou, komplexně chápanou hudební linii. Jde o horizontálně i vertikálně jednotlivý, kompaktní, prostý rytmicko-melodiický až sónický jednohlas. Za jednohlas je považován nejen nejjednodušší unisonový průběh (faktura unisonová), ale i postup v oktávách nebo i jiném přísně paralelním zdvojení (faktura mixturová), volně spjatý sled jednotlivých, výškově značně vzdálených, sónický tím obzvlášť zdůrazněných zvukových bodů (faktura punktuální) nebo i složitějších témbrových shluků, tónových klastrů, šumů, hluků (faktura témbrová).

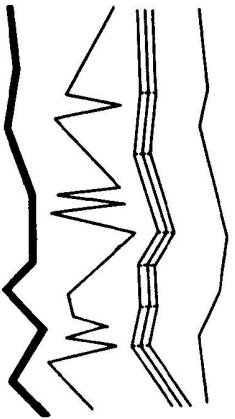
Fakturu heterofonní lze opět charakterizovat jako jedinou slyšitelně samostatnou, komplexně chápanou hudební linii, která je však tentokrát občas, přitom nepodstatně, soudasné horizontálně obměněna. Mluvíme buď o soudasné znejících variantách (modifikacích) jednohlasu (at již typu unisonového, mixturového, punktuálního, témbrového), nebo jinými slovy o závislém, naprosto nesamostatném různohlasu (nikoliv vícehlasu).

Homofonní fakturu považujeme za poslední, nejuvolněnější stupeň jediné slyšitelně samostatné, komplexně pojaté hudební linie. Tato linie je už sice vnitřně zřetelně diferencována, dosud je však stále ještě neúplně, nedokonalé, polosamostatně (zvlášť po rytmické a harmonické stránce) vícehlasá. Rozdíl mezi prostou rytmicko-melodičko-harmonickou homofonií a homofonií bipunktuální až poly-punktuální nebo bitémbrovou až polytémbrovou je v tom, že v posledníh dvou jmenovaných případech jsou polosamostatně spojeny sónický značně různorodější zvukové jevy – body jednotlivé tóny, zvuky) nebo skvrny (souzvuky, shluky, šumy, hluky).

Fakturou polyfonní – at již jakéhokoliiv druhu – se kvalitatívně mění chápání a posuzování hudebního projevu. Samostatnost hlasů dosahuje té míry (zvlášť také po stránce rytmické), že je již nutno hovořit o soudasném zaznívání dvou nebo

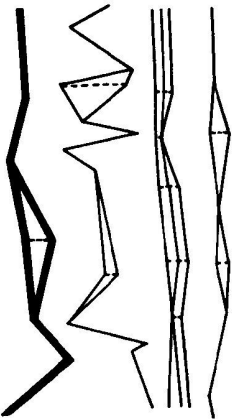
I. Faktura monofonní

- 1) rytmicko-melodická
a) unisonová
b) mixturová
I 1a
I 1b
- 2) sónická
a) punktuální
I 2a
- b) témbrová
I 2b



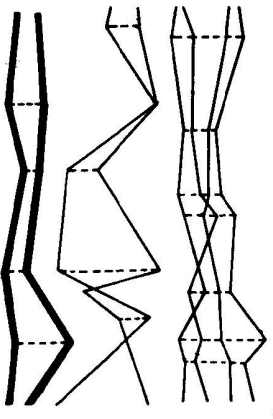
II. Faktura heterofonní

- 1) rytmicko-melodická
a) unisonová
b) mixturová
II 1a
II 1b
- 2) sónická
a) punktuální
II 2a
- b) témbrová
II 2b



III. Faktura homofonní

- 1) rytmicko-melodicko-harmonická
III 1
- 2) sónická
a) bi-poly-punktuální
III 2a
- b) bi-poly-témbrová
III 2b



IV. Faktura polyfonní

- 1) rytmicko-melodicko-harmonická
IV 1
- 2) sónická
a) bi-poly-punktuální
IV 2a
- b) bi-poly-témbrová
IV 2b



V. Faktura stratofonní (kombinovaná)

237. Schematický přehled základních druhů hudebních faktur

více slyšitelně samostatných hudebních linií. Míra jejich samostatnosti je přirozeně nestejná a sahá od harmonické závislosti různého stupně (prostá faktura rytmicko-

-melodicko-harmonická) až po zcela volnou kombinaci dvou nebo více punktuálních či témbrových linií (polyfonní sónická faktura bipunktuální až polypunktuální nebo bitémbrová až polytémbrová).

Bylo již ovšem řečeno, že i při plánované naprosté uvolněnosti a samostatnosti hudebních linií nelze nepočítat se schopností percepcí hudbu i vertikálně, což bude hrát vždy roli při vzniku výsledného hudebního dojmu z díla, ať je jeho geneze jakákoliv.

Faktura stratofonní (vrstivová; bistratofonní až polystratofonní, dvojvrstvá až vícevrstvá) je zatím vývojově nejvyšším typem faktury na bázi polyfonie. Funkci jednotlivých samostatných, polyfonně vedených hudebních linií zde přebírají samostatně, jednoduše i složitěji hudební vrstvy, tvořené některým ze základních výše uvedených fakturových způsobů.

Stratofonně kombinovanému fakturovému typu (včetně způsobů přechodových a návratů k jednoduhosti na sónický ozvláštněně úroveň) otevřelo 20. století možnosti mnohého nového, neopotebovaného a diferencovaného hudebního i multimediálního využití.

h) montážní (montážně-kolážní) a mixážní (mixážně-kolážní) tektonika v souvislosti s individualizační hudební formou

Počáteční vývojový nárůst formové a zvukové fantazie se později vyznačoval pozvolným zkázňováním, ustalováním a redkci počtu formových druhů a typů a jejich zvukového vybavení. (V tomto směru je snad nejdokonalejším projevem relativní stabilizace klasický sonátový cyklus v symfonickém či komorním rouchu.) Melodicko-harmonický sloh poskytuje prostor k neustálému dalšímu obrábění, cízelování dosažených vrcholů hudební stavby a formy; sloh sónický přináší opětme uvolňování formového myšlení, směřující k nové individualizaci, jedinečnosti tektoniky a formy – a to i prostředky nového ozvlášťování jejich sónických kvalit, nových, popř. méně obvyklých druhů zvuků a souzvuků, vazeb a sledů těchto zvuků a souzvuků, jejich instrumentace, artikulace, koloristiky, sazby, hustoty, aktuální (vertikální) i procesuální (horizontální) dynamiky, agogiky, tempiky aj.

Není možno nerespекtovat významné vymoženosti a způsoby tektoniky starších hudebních období, např. opakování prvků, návraty skladebných dílů, variační principy, tematický vývoj a střetání kontrastních myšlenek, ploch atp. Dříve oddělované, víceméně ustálené významy „vnější forma“ (obrysové formové schéma) a „vnitřní forma“ (vnitřní tektonická výstavba) se však stále více sblíží. Formové schéma ztrácí svůj významný vliv na tektoniku; naopak je tektonickým prvkům a tektonickému procesu více podřizováno. Vnitřní, značně jedinečné stavebné rozvíjení zároveň určuje vnější, značně individualizované formové znaky.

Obecně jde o dva hlavní způsoby současného budování skladby ze skladebných prvků a tvarů (včetně jejich jakýchkoliv transformačních variant), a to:

I. montážní tj. postupným, horizontálním slučováním neboli přifřezováním, II. mixáží, tj. současným, vertikálním slučováním neboli míšením (př. 238).

Zvukové se montáž projevuje v průběhové posloupnosti, mixáž v průběhové současnosti zvukového proudu. Důležitou roli při slučování skladebných útvarů hraje také míra vzdálenosti jejich umístění ve zvukovém prostoru.