MASARYKOVA UNIVERZITA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY
TEORIE INTERAKTIVNÍCH MÉDIÍ

Bc. MAREK HOLÁŠEK

Tvůrčí dopady návštěvy Pierra Schaeffera v ČSSR roku 1966

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vedoucí práce: PhDr. Martin Flašar, Ph.D.

2018

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval

samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury

…….

Marek Holášek

Na tomto místě bych rád poděkoval všem, kteří mi byli nápomocní s tvorbou a dokončením diplomové práce. Zejména vedoucímu mé práce PhDr. Martinu Flašarovi, Ph.D za cenné rady a nasměrování v bádání. Dále pak Ing. arch. Miloši Haasemu za pomoc při poskytnutí materiálů, bádání a za jeho osobní výpovědi. Za cenné informace, výpovědi a nápomoc dále děkuji prof. PhDr. Miloši Štědroňovi, CSc., Lukáši Matouškovi, Mgr. Rudolfu Růžičkovi, PhDr., Mgr. Vojtěchu Mojžíšovi, Mgr. Jaromíru Ostrému a Jitce Severové. Za technickou pomoc s prací bych rád poděkoval Mgr. Filipu Opálkovi a za pomoc s překlady cizojazyčných resumé Ing. Milanu Holáškovi a Davidu Žákovi. V neposlední řadě děkuji také rodině a blízkým za podporu při psaní diplomové práce.

OBSAH

1 Úvod ... 6
1.1 Stav bádání a dostupnost archiválií ... 8
1.2 Přístupy k posuzování a dělení EAH ... 8
2 Historie, kontexty a definice elektroakustické hudby (EAH) ... 10
2.1 Vymezení konkrétní hudby ... 11
2.2 Stručný vhled do teorie a historie KH ... 12
2.2.1 Vize Pierre Schaeffera ... 12
2.2.2 Institucionalizace francouzské KH ... 12
3 Počátky československé EAH ... 13
3.1 Politicko-ekonomický kontext v SSSR a ČSSR ... 14
3.2 Situace do roku 1968 v ČSSR ... 15
3.3 První setkání československých skladatelů s EAH ... 16
3.3.1 Vybraná setkání čs. skladatelů s konkrétní hudbou ... 18
3.4 Institucionalizace EAH v ČSSR ... 19
3.4.1 Svaz československých skladatelů ... 19
3.4.2 Komise pro elektronickou hudbu – Kabeláč, Lébl a Herzog ... 21
3.4.2.1 Miloslav Kabeláč ... 22
3.4.2.2 Vladimír Lébl ... 23
3.4.2.3 Eduard Herzog ... 26
4 Studia EAH v Československu ... 28
4.1 Brněnské elektronické studio Čs. studio ... 28
5 Semináře EAH ... 30
5.1 Třetí seminář EAH s návštěvou Pierra Schaeffera ... 31
6 Přínosy Schaefferovy návštěvy ... 35
6.1 Dvouletý kurz EAH vedený Komisí pro elektroakustickou hudbu ... 35
6.2 Představení čtyřkanálové reprodukce ... 36
6.3 Reflektování návštěvy v dobových periodikách ... 37
6.3.1 Hudba a zvuk ... 37
7 Poměr tvorby KH a EH v Československu v průběhu let 1960–1970 ... 38
8 Zlomový rok 1968 ... 40
8.1 Expozice experimentální hudby v Brně ... 41
8.2 Soutěž Musica Nova 1969 ... 42
8.3 Reflexe skladatelů ... 42
8.4 EAH mezi lety 1968–1989 ... 43
9 Období po roce 1989 ... 45

10 Teorie a praxe konkrétní hudby 46
10.1 Prostředky a praxe tvorby KH 46
10.2 Práce s konkrétními zdroji 48
10.3 Role techniků studií 48
11 Závěr 49
Seznam pramenů a zdrojů: 54
Ukázka z *Malé fonopraktiky* – díl: *Zvukový objekt* 58
Ukázka z *Malé fonopraktiky* – díl: *Umění montáže* 59

1 Úvod

Práce studuje dopady návštěvy Pierre Schaeffera na českou tvorbu konkrétní a elektroakustické hudby. Jelikož se jedná o rozsáhlé téma, nejprve vymezuji hranice bádání.

V práci se zaměřuji zejména na území Čech a Moravy. Jednak z důvodu rozsáhlosti látky, ale také jak tvrdí Dohnalová, s jejímž názorem se ztotožňuji, dějiny EAH na Slovensku jsou již poměrně dobře zpracovány.

V práci se potýkám s problematikou izolování územního vymezení, jelikož nelze nahlížet pouze na území ČSSR, jde totiž o tvorbu mezinárodního charakteru se vzájemně prolínajícími se vztahy.[1] V práci se snažím zaměřit téměř výhradně na konkrétní hudbu[2] na území ČSSR, ovšem dobovým vývojem EAH a prolínáním jednotlivých „nových hudebních směrů“ lze striktně vymezit samotnou KH pouze s obtížemi. Stejně tak nastává problém, pokud bychom se pokusili vymezit prostředí Československa vůči zahraničí, zejména pak vůči západní Evropě, rodišti obou stěžejních směrů EAH – proto se při uvádění do kontextu opírám také o evropské základy této problematiky.[3]

Snažím se o popsání vlivu KH zejména pomocí dobových reflexí skladatelů, muzikologů a teoretiků. Při historické analýze jsem narážel na problematiku spojenou s objektivitou literárních zdrojů, většinou sepsaných zainteresovanými osobami projevujícími svůj subjektivní pohled. Tuto skutečnost se však snažím zohledňovat a případně na ni upozornit.

Pro získání co nejrelevantnějších historických faktografických informací jsem proto bádal v dobových publikacích zainteresovaných osob, v diplomových pracích studentů věnujících se tématům vázaných k EAH, zejména následující práce – *Musica nova 1969: analýza vybraných skladeb prvního ročníku soutěže konkrétní a*

[1] EAH se dostala k nám, zároveň se v zahraničí přehrávaly a oceňovaly skladby (zakázané) v ČSSR
[2] Dále zkratka *KH*; ve francouzském originálu *musique concrète*
[3] Tato spojitost však není zasazena pouze ve směru z Evropy do ČSSR, v pozdějších letech byly místně potlačené skladby přehrávány a oceňovány právě v západní Evropě

elektronické hudby[4] Jany Koutné, práce Adama Kvasničky *Špecifiká elektroakustickej tvorby v rozhlasových štúdiách krajín Visegradskej štvorky v 60. a 70. rokoch 20. storočia*[5] a zahraniční práce českého autora Libora Zajíčka *An oral history of electro-acoustic music of the Czech and Slovak republics*[6]. Z akademických prací (v rámci globálního náhledu na problematiku EAH na našem území) zůstává nejvíce nápomocná disertační práce Lenky Dohnalové *Estetické modely evropské elektroakustické hudby a elektroakustická hudba v ČR*[7] později rozšířená také o část věnovanou *české artificiální EAH*.

Mezi přínosné zdroje řadím edukativní články z dobových tematických periodik věnujících se jak teoretickým poučkám, tak i popisům praktických návodů a technik k tvorbě KH. Dobová reflexe byla publikována v měsíčním periodiku *Opus musicum*[8], praktickou pomoc zájemci nalezli v měsíčníku *Hudba a zvuk*[9].

Mezi nejcennější zdroje řadím osobní výpovědi skladatelů a dobových účastníků kurzů EAH, jejichž paměti přinášejí sice často subjektivní názory a pohledy, ovšem berme v potaz, že právě jejich tehdejší participace může svým střípkem doplnit chybějící nezdokumentované části – a v této práci se také tímto způsobem zakonzervují jejich paměti.

V kapitole 5.2 *Třetí seminář EAH s návštěvou Pierra Schaeffera* doplňuji nové[10] poznatky ohledně Schaefferovy návštěvy Prahy a Plzně.

---

[4] KOUTNÁ, Jana. *Musica nova 1969: analýza vybraných skladeb prvního ročníku soutěže konkrétní a elektronické hudby*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2013. Vedoucí práce Martin Flašar.

[5] KVASNIČKA, Adam. *Špecifiká elektroakustickej tvorby v rozhlasových štúdiách krajín Visegradskej štvorky v 60. a 70. rokoch 20. storočia*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2012. Vedoucí práce Martin Flašar.

[6] ZAJÍČEK, Libor. *An oral history of electro-acoustic music of the Czech and Slovak republics*. San Jose, USA: San Jose State University. *Master's Theses*. 1995.

[7] DOHNALOVÁ, Lenka. *Estetické modely evropské elektroakustické hudby a elektroakustická hudba v ČR*. Praha: Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta, 2001.

[8] *Opus musicum. Hudební revue*. Brno. 1969–současnost

[9] *Hudba a zvuk*. Časopis o hi-fi. Nakladatelství Orbis. 1967–1970

[10] Ve srovnání s mou bakalářskou prací

1.1 Stav bádání a dostupnost archiválií

Při snaze dohledat archiválie s návazností na Schaefferovu návštěvu, příp. obecnější zdroje ohledně konkrétní hudby v ČSSR, jsem kontaktoval archívy a instituce, jenž mají potenciální spojitost s EA tvorbou. Mnoho materiálu je však již nenávratně zlikvidováno.[11] Z *Českého rozhlasu Plzeň* mi přišla odpověď, že se v tamním archívu žádné takové materiály nenacházejí. *Kabinet hudební historie* tvrdí, že všechny materiály odtamtud byly odvezeny pryč. Při kontaktování *Asociace hudebních umělců a vědců* (AHUV), instituce nahrazující po revoluci *Svaz československých skladatelů* (SČS), jsem dostal opět negativní odpověď. Získal jsem však informace ohledně zbylých[12] materiálů SČS v *Národním muzeu* a *Národním archívu* na pražském Chodovci, kde se nachází přes dvě desítky metrů neroztříděného materiálu.

1.2 Přístupy k posuzování a dělení EAH

Při vymezení konkrétní hudby ze zastřešující EAH vycházím z typologické dělby definované Lenkou Dohnalovou. Sama si uvědomuje průniky jednotlivých dceřiných směrů a nazývá je *přechodovými pásmy*. Ty užívá také k určení hranic samotné EAH vůči jiným hudebním druhům.

Dohnalová definuje EAH jako „*hudbu, jejíž zvukový materiál je generován nebo alespoň významněji zpracován a prostředkován elektronickou cestou.*“[13] Termín *elektroakustická hudba* je na našem území užíván výhradně od roku 1990, kdy byl stanoven Společností pro elektroakustickou hudbu. Václav Zamazal[14] v časopisu *Hudba a zvuk* ve vydání z roku 1969 zmínkou poukazuje na terminologické nejasnosti, kdy se souhrnným názvem *elektronická hudba*[15] neoznačovala pouze hudba vzniklá pomocí fonosyntetézy[16], ale také hudba konkrétní či music for tape, které dnes řadíme pod mateřskou EAH.[17] V průvodním slově při zahájení prvního semináře elektronické hudby v Plzni roku 1964 Vladimír Lébl objasnil užívanou terminologii. Z důvodu prudkého vývoje elektronické hudby ve světě učinil jeho okruh dohodu o užívání

---

[11] Často kvůli stěhováním institucí do nových prostor či reorganizaci po převratu roku 1989
[12] tj. nezlikvidovaných
[13] DOHNALOVÁ, Op. cit. ze s. 15
[14] Technik v karlínském studia, nahrával mj. pro Supraphon
[15] Pojmenování vychází z německé tradice, avšak užíván také díky své stručnosti; více viz DOHNALOVÁ
[16] Zvuky vzniky syntézou, často skládáním zvukových zdrojů z více oscilátorů. Jedná se o čistě elektronický proces tvorby.
[17] ZAMAZAL, Václav. Jan Klusák O Sacrum Convivium. *Hudba a zvuk* č. 2, 1969, s. 45

pojmu elektronická hudba pro celou oblast zahrnující jak EH, tak KH, a to zejména kvůli stručnosti. Dodal však, že si je vědom nepřesnosti a neúplnosti tohoto vymezení.[18] Ctirad Kohoutek ve své publikaci *Novodobé skladebné směry v hudbě*[19] z roku 1965 užívá termínu *technická hudba* zastřešujícího *konkrétní, elektronickou hudbu* a *music for tape*. Pojem EAH se stal na našem území od roku 1990 výhradně užívaným termínem ve funkci zastřešujícím výše citovanou definici.[20]

U typologického členění EAH Dohnalová užívá dělení podle dvou kritérií. Prvním kritériem je materiálový zdroj. Odděluje tak již známé směry hudby *konkrétní (musique concrète)* a *elektronické (Elektronische Musik, Electronic music)*. O rozdílu mezi těmito směry viz kapitola *2.1 Konkrétní hudba.* Druhé kritérium zahrnuje způsob realizace. Zde určuje *hudbu pro pás (Music for tape)*, do které spadá zejména KH, ale také např. EH zaznamenaná na magnetofonový pás určený k pozdější realizaci. Na našem území jsou zaznamenány zejména případy kombinace KH s EH. Dalšími ze způsobů realizace jsou *hudba živě provozovaná elektroakustická/elektronická* – využíváno hlavně EH (syntetizéry), v širším náhledu však i živé koncertování s instrumentálními nástroji doplněnými o *hudbu pro pás*. Třetím způsobem realizace je *akusmatická hudba* – opět provázaná s předchozími dvěma způsoby realizace, jelikož jde o hudbu využívající prostorové prezentace z více zvukových zdrojů. V 60. letech se její teorii věnuje Pierre Schaeffer. Za a*kusmatickou hudbu* byla považována také hudba postrádající živou složku.[21] Poslední způsob realizace si osvojuje *computerová hudba*.[22]

V této práci se opírám zejména o typologickou dělbu podle kritéria vycházejícího z materiálového zdroje, tj. oddělení *konkrétní hudby* a *elektronické hudby*. Při pohledu na způsoby realizace je však znatelné, jak se KH a EH vzájemně doplňují a často existují hlavně ve formě průniků. Čistou podobu KH můžeme hledat hlavně v

---

[18] ĎURIŠ, Juraj. I. Seminář elektronické hudby v ČSSR- 1/3 [online]. In: *Rozhlasová a televizní technika*, č. 4, prosinec 1964 [cit. 22. 2. 2018]. Dostupné také z: < http://web.archive.org/web/20100722064119/http://www.radioart.sk/avr/visuopage.php?id=26 >.

[19] KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.

[20] DOHNALOVÁ, s. 23

[21] Např. první „koncerty“ KH přehrávané z mag. Pásů.

[22] DOHNALOVÁ, s. 17–19.

počátcích EA tvorby, kdy na území České republiky nebyl (hmotný ani kvalitativní) dostatek technických zařízení pro tvorbu EH.

2 Historie, kontexty a definice elektroakustické hudby (EAH)

Po dlouhé etapě víry v krásné umění tvořící esteticky hodnotná díla nastalo století dvacáté, které s sebou přineslo vyvrcholení ve formě avantgardy. Nejspíše nevyhnutelné vyústění nekonečné snahy o dokonalost probudilo v avantgardních umělcích tendence poukázat na nesmyslnost honby za ideály. Zvolili cestu, kdy se narážkami na podstatu estetična snažili posunout hranice umění. Bez takovýchto zásahů by se nejspíše moderna ustálila na svých standardech a nepřipustila by vznik nových uměleckých směrů a cest. Pokud se v širokém rámci umění zaměříme na výseč hudební tvorby, i zde na počátku 20. století přichází pomyslná revoluce v nových přístupech k uchopení hudby a zvuku.

Započal ji futurismus bořící dosavadní kulturní a umělecké tradice a nastolující odboj, který vzhlíží k utopické budoucnosti, městskému ruchu, rychlosti a pohybu ve všech možných významech. Také v hudbě objevují futuristé nové možnosti a přístupy k tvorbě. Užívají nově vlastnoručně vyrobených nástrojů k tvorbě zvuků a hluků.[23] Lze tvrdit, že toto avantgardní umělecké hnutí bylo prapůvodní inspirací ke vzniku elektroakustické hudby na konci 40. let 20. století. Podle Dohnalové nejde o avantgardní styl.

První oficiálně dokumentované snahy o tvorbu EAH v Evropě jsou datovány přibližně k počátku 50. let 20. století. Dochází k vyústění touhy posunout současný stav artificiální hudby. Jako prostředek tvůrci volí zejména novou formu materiálu, z kterého hudba vzniká. Přirozenou součástí se stává experimentování přinášející nové objevy – pozitivní, tj. užitečné pro další práci, a samozřejmě též slepé cesty.

V Paříži se rodí *hudba konkrétní*, též známá jako *musique concrète*, v německém Kolíně n. Rýnem jsou budována studia pro vznik *elektronické hudby*.

[23] Více v Russolově manifestu *Umění hluku*, viz např. STUDENÝ, Petr. *Umění hluku? Umění hluku!* [online]. 11. 3. 2013 [cit. 5. 11. 2017]. Dostupné z: < http://www.hisvoice.cz/cz/articles/detail/1237 >.

Cesta EAH ze západní Evropy skrze železnou oponu byla poněkud komplikovaná. Tehdejší politické poměry se snažily o blokování spojení se západem (více viz kap. 3.1 Politicko-ekonomický kontext v SSSR a ČSSR). Kvůli tomu se EAH na naše území dostala se značným zpožděním (viz kap. 3.3 První setkání ČS skladatelů s EAH).

2.1 Vymezení konkrétní hudby

Jak je již zmíněno v kapitole *1.2 Přístupy k posuzování a dělení EAH*, v práci se řídím typologickým dělením EAH podle výchozího materiálu. Vymezuji tak hudbu *konkrétní* od hudby *elektronické*.

Konkrétní hudba (KH) má počátky kolem roku 1948 a pojí se k pařížskému rozhlasovému studiu. „Objevitelem", průkopníkem a teoretikem KH byl již zmiňovaný Pierre Schaeffer. Zdrojovým materiálem pro KH je zvuk přirozeného charakteru – zvuky přírody, lidského hlasu nebo také industriální hluky – vznikající za pomoci *fonoanalýzy*. Technikou pro první experimenty se stal gramofon určený pro metodu „uzavřené drážky" objevené Schaefferem. Později se běžně užívaly metody práce s magnetofonovými pásky, zejména jednoduché střihy, změna rychlosti apod.

Elektronická hudba (EA) vznikla roku 1950 v kolínském *NWDR*[24] a jejím myšlenkovým otcem byl Herbert Eimert. Sám popsal zásadní odlišnost vůči KH – jako zdroj zvuku nejsou použity mikrofony (KH), nýbrž výhradně zvuky elektroakustického původu. Ke vzniku zvuků jsou zapotřebí generátory, jejichž výstupy se zaznamenávají na magnetofonové pásky a následně se musí složitými manipulacemi zpracovat.[25] Zvuky vznikají za pomoci *fonosyntézy*. Jestli za hlavního průkopníka KH bývá považován Pierre Schaeffer, tak symbolem pro německou elektronickou školu je osobnost Karlheinze Stockhausena[26]. Jeho skladba *Gesang der Jünglinge* (1955–1956) byla přehrávána i na českých seminářích EAH jako referenční ukázka elektronické tvorby.

---

[24] Zkratka z německého originálu *Nordwestdeutscher Rundfunk*, tj. organizace zodpovědná za *severozápadní německé vysílání.*

[25] SCHAEFFER, s. 8

[26] * 22. srpna 1928, † 5. prosince 2007

2.2 Stručný vhled do teorie a historie KH

2.2.1 Vize Pierre Schaeffera

Pierre Schaeffer byl francouzský zvukový inženýr, jenž díky práci v pařížském rozhlasovém studiu *R.T.F.* získává inspiraci pro své budoucí hudebně-vědecké bádání. V roce 1943 se stává ředitelem pokusného studia při *R.T.F.*[27], kde při tvorbě rozhlasových her aktivně využívá zvukových zdrojů. Po odchodu z rozhlasu následuje období, kdy Schaeffer navštěvuje zahraniční konference, přičemž se začíná věnovat zvukovým experimentům. Počátky KH se datují k roku 1948, kdy v říjnu proběhl také první veřejný koncert Schaefferových skladeb, ovšem zpětná vazba posluchačů byla poněkud rozpačitá. Rok nato se setkává s Pierrem Henrym, s nímž navazuje úzkou spolupráci a jenž přináší posun v jeho tvorbě. Společně roku 1950 vytvořili kompozici *Symphonie pour un homme seul*[28], která se stává zlomovým dílem KH. Použitými technickými prostředky byly mixážní pulty a gramofonové přehrávače. Autoři si byli vědomi stále probíhajícího vývoje KH, tudíž prosili o zdrženlivost v soudech externích recipientů.[29]

Zejména díky relativní popularitě zmíněné kompozice a rostoucímu zájmu o KH mezi ostatními skladateli – Pierre Boulez[30], Olivier Messiaen, I. Xenakis, Edgar Varèse a další – se podařilo Schaefferovi prosadit zajištění kvalitních magnetofonových přehrávačů a další techniky, která rozšířila vybavení studia.[31]

2.2.2 Institucionalizace francouzské KH

Roku 1951 vzniká z původního *Club d'Essai* nová instituce pojmenovaná *Groupe de recherches de musique concrète*[32] v obsazení členy – Pierre Schaeffer, Jacques Poullin a Pierre Henry. Kromě tvůrčí hudební činnosti skupina také zorganizovala jistý popularizační kongres v Paříži roku 1953. Významně se instituce zasadila také na poli

---

[27] V originále *Club d'Essai de la Radiodiffusion-Télévision Française.*

[28] V překladu *Symfonie pro osamělého člověka.*

[29] HOLÁŠEK, Marek. *Pierre Schaeffer v Čechách: domácí reflexe musique concrète*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2014. Vedoucí práce Martin Flašar.

[30] Scheffer v knize *Konkrétní hudba* také popisuje jejich (později) vyhrocený vztah, kdy Boulez dehonestoval badání Schaefferovy skupiny. Boulez roku 1977 otevírá v Paříži výzkumný hudební institut *IRCAM – Institut de Recherche et Coordination d'Acoustique et Musique.*

[31] Původně studio disponovalo pouze gramofonem.

[32] V překladu *Skupina výzkumníků konkrétní hudby,*

publicistické činnosti. V rámci náhledu na popularitu KH si všimněme narůstajícího počtu zpráv věnující se KH v tehdejším tisku: v roce 1950 vyšlo 22 zpráv, roku 1953 jich přibylo na 143 a v roce 1956 bylo zaznamenáno dokonce 320 zmínek. V rozmezí let 1948–1961 vzniklo pod záštitou studia 139 skladeb.[33]

3 Počátky československé EAH

Na prvním semináři elektronické hudby (1964) Vladimír Lébl definoval čtyři zásadní rysy tzv. elektronické hudby – dnes označované jako elektroakustická hudba (EAH).[34] V době definování níže popsaných rysů elektronické hudby si je Lébl vědom nedostatečné dosavadní reflexe EH, definuje proto pouze jasná zjištění, která nazývá základními jistotami.

„*Jsou to jistoty:*

1. *Elektronická hudba má svou oprávněnost a budoucnost. Zrodila se před 15 lety a za tu dobu dostatečně prokázala, že není ani výstřelkem, ani módou.*
2. *Elektronická hudba není ani výrobou zvukových efektů a kulis, ani pasivním souborem prostředků ke komponování nějakých elektronických symfonií a sonát. Metody elektronické hudby naléhají stále silněji na změnu skladatelova myšlení, celého jeho přístupu k hudební tvorbě.*
3. *K vniknutí do podstaty elektronické hudby zdaleka nestačí ovládnout prostředky zvukové techniky, naučit se pracovat s magnetofony, generátory a filtry, prostě ovládnout nové řemeslo. Je k tomu třeba i zvláštních vloh, dispozic a schopností.*
4. *Úspěšných výsledků v elektronice lze dosáhnout jen dokonalou souhrou kolektivu, pracovního týmu, ve kterém mají stejně významné postavení*

[33] LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 30.
[34] Více o názvosloví a terminologii v kap. 1.2 *Přístupy k posuzování a dělení EAH*

skladatel, technik a teoretik. Bez jejich souhry je i nejdokonalejší technické vybavení laboratoře málo co platné.“ [35]

Podle Lébla není elektronická hudba pouze spontánně vzniklým směrem, naopak jde o logické vyústění postupně se proměňujících hudebních struktur v historii světové hudby a techniky. Přiznává přibližně patnáctileté zpoždění, se kterým se zde elektronická hudba dostala, což způsobuje výhody i nevýhody. Znevýhodnění se projevuje nedostatečně vyvinutými laboratořemi ve srovnání se světovými studii, které za ta léta vypracovala funkční metodiky. To však nese i zmiňované výhody, jelikož se lze vyvarovat prvotním chybám a slepým uličkám, kterými si mezitím ostatní studia prošla.[36]

3.1 Politicko-ekonomický kontext v SSSR a ČSSR

Po druhé světové válce území Československa (ne poprvé) doplatilo na svoji zeměpisnou polohu. Roku 1948 bylo Československo podmaněno komunistickým Sovětským svazem, který utnul spojení s později vzkvétajícím západem.

Jedním z rysů totalitních režimů v přístupu k umělecké tvorbě jsou odlišné vztahy k reprodukčnímu a tvůrčímu umění. Při tvorbě se otevírá široký prostor, který se může režimu zdát nebezpečný, proto jej více hlídá, aby se tvorba nevymykala hranicím a byly naopak naplňovány jeho zájmy. Mocí manipulovat s umem tvůrců režim využívá, aby šířil své ideologické názory. Po umělcích navíc požaduje, aby díla oplývala ohromující aurou, která bude oslňovat další generace po „věky věků“. Nástroji, jak dokázat přimět umělce (od podstaty svobodomyslnější povahy), jsou praxe využívající psychických nátlaků – poslušní se dočkají odměny, neposlušní budou potrestáni. Takto vyvolávaný strach přirozeně nutí k poslušnosti. Praktikou komunistického režimu bylo svěření kontroly tzv. kádrovým oddělením, která měla v případě neposlušnosti či nedostatečné prostátní aktivity umělců moc pohrozit některým z událých prohřešků, jež byly do té doby důsledně kolektovány.[37]

---

[35] ĎURIŠ, Juraj. I. Seminář elektronické hudby v ČSSR- 1/3 [online]. In: *Rozhlasová a televizní technika*, č. 4, prosinec 1964 [cit. 22. 2. 2018]. Dostupné také z: < http://web.archive.org/web/20100722064119/http://www.radioart.sk/avr/visuopage.php?id=26 >.

[36] Tamtéž.

[37] KADLEC, Petr. *Hudba českého a sovětského stalinismu aneb Umění posluhující* [online]. Výběr tezí z přednášky Milana Slavického na semináři *Per artes*, dne 26. 8. 2004, ve Svatém Janu pod

Pro uvedení do situace v Československu je potřeba obeznámení s širším kontextem, tj. situace v Sovětském svazu. Po Leninově smrti roku 1924 počaly být kladeny nároky na ideově správné umění. Vzorovým archetypem byly skladby sborového charakteru, vokální diatonické, zakládající na pěvných textech – hudba tvořená tak, aby jí rozuměly masy. Tato cesta se však stala dlouhodobě neudržitelnou, došlo tak k částečnému rozvolnění vztahů. Zlom přichází během Stalinovy vlády v druhé polovině 30. let a následně znova po roce 1945 – tvrdá kritika a stíhání tvůrců. Příkladem může být osud ruského skladatele Šostakoviče, který si za své avantgardní přístupy vysloužil diskreditaci – přišel o státní objednávky, jeho hudba se přestala hrát a byl odkázán se uživit pouze tvorbou filmové hudby.[38]

3.2 Situace do roku 1968 v ČSSR

Totalitní režim v Československu ruší všechny dobrovolné spolky a vytváří oficiální svazy zaštiťující různé tvůrčí obory. Roku 1949 vzniká Svaz československých skladatelů jako orgán kontrolující vznikající hudební tvorbu, aby držel dozor nad politickou korektností produkce. Umělecká produkce nemohla oficiálně existovat mimo monopolní SČS.[39] Struktura Svazu měla obdobnou hierarchii jako Komunistická strana – čím vyšší postavení, tím vyšší stranická spolehlivost a zavázanost. Hudební estetici sloužili ve funkci soudcovské, kdy definovali prostředky přípustné pro nové socialistické umění. Obdobně „vychováváni“ byli také hudební kritici, které v jejich „správném“ nasměrování vedly odpovědné organizační struktury, např. *Český hudební fond*[40].

V druhé polovině 60. let přichází vlna uvolnění související s příchodem nových skladebných přístupů a technik, které byly přijaty s vřelým nadšením. Podle Milana Slavického však došlo k jejich přijetí ukvapeně, a byly tak pouze „*povrchně*

Skalou. [cit. 2. 3. 2018] Dostupné z: < https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/hudba-za-totality-aneb-umeni-posluhujici-z-myslenek-a-postrehu-milana-slavickeho.html >

[38] Tamtéž.

[39] MACEK, Petr, ZAPLETAL, Petr. Svaz československých skladatelů [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. 7. 3. 2013 [cit. 17. 4. 2018]. Dostupné z: < http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5881 >.

[40] Fond zřízen roku 1954 s cílem sjednávání příznivých podmínek tvůrčí práce pro umělce a podporu rozvoje nového umění sloužícího k oslavě socialismu a kulturnímu povznesení lidu.

strávené“[41] bez dostatečného propracování a promyšlení. Příčinou přerušení tohoto přirozeného procesu byl srpnový vpád vojsk Varšavské smlouvy na území ČSSR a následné přes dvě dekády trvající období normalizace.[42]

Kromě všeobecné snahy o blokování přístupu informací ze západu a pokus o komplexní izolaci východního bloku probíhá navíc přísná cenzura kultury. V rámci hudební produkce jsou prosazovány „tradiční“ skladby a popmusic, EAH stojí mimo objekt zájmu – alespoň podle prezentace režimu, který EAH potlačoval.

3.3 První setkání československých skladatelů s EAH

Mezitím v západní Evropě vznikají směry elektroakustické hudby (Paříž, Kolín nad Rýnem – viz kap. 2.2.1 Vize Pierre Schaeffera). Zprávy o EAH se do odborného tisku v Československu dostaly trnitou cestou až téměř v polovině padesátých let prostřednictvím německého tisku.[43] Počátkem šedesátých let u nás začíná být EAH prováděna také prakticky.[44] Jedny z prvních pokusů na primitivních aparaturách provedli Vladimír Šrámek a Tomáš Svoboda, syn Dr. Antonína Svobody[45]. Obrovský vliv zanechal Lejaren Hiller svou přednáškou o aktuálním stavu EAH konanou v Supraphonu v Praze okolo roku 1960.[46] Koncem 50. a začátkem 60. let vznikají *Pražská skupina Nové hudby*, *Studio A*, skupina *QUaX*.

Mezi prvními z českých skladatelů, kteří se dostali do osobního kontaktu s EAH v zahraničí, byl Miloslav Kabeláč.[47] Počátkem 60. let navštívil studio Pierre Schaeffera v Paříži.[48] Dalšími českými skladateli, kterým se podařilo absolvovat

---

[41] KADLEC – SLAVICKÝ, op. cit.
[42] Tamtéž.
[43] DOHNALOVÁ, s. 156.
[44] FLAŠAR, Martin. *EAH v Československu* [online]. [cit. 16. 3. 2018]. Dostupné z: < https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps15/eah/web/pages/06-ceska.html >.
[45] V období 50. let se snažil (neúspěšně – nikdo z vysokých vládních pozic neměl pochopení pro tuto vizi) o založení firmy pro výrobu prvních počítačů v Československu; přítel členů *Kybernetické komise*; viz ZAJÍČEK, s. 7–8.
[46] ZAJÍČEK, s. 8.
[47] KADUCH, Miroslav. *Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964 - 1994. Skladatelé, programátoři, technici, muzikologové, hudební kritici, publicisté. Osobní slovník*. Ostrava, 1996, s. 6.
[48] ZAJÍČEK, s. 8.

zahraniční kurzy EAH, byli Josef Berg, Miloslav Ištvan, Marek Kopelent, Alois Piňos, Zbyněk Vostřák, Eduard Herzog, Vladimír Lébl.[49]

Významně se o šíření EAH zasadilo serialistické uskupení Darmstadtská škola sestávající z nejvýznamnějších členů[50] – Pierre Boulez, Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen, John Cage a Luigi Nono.[51] V souvislosti s hnutím vzniká také *Mezinárodní letní kurz pro Novou hudbu v Darmstadtu*[52]. Kurzy se konaly od počátku 50. do raných 60. let s dvouletou periodou. Právě členové zmíněných skupin (*Pražská skupina Nové hudby* a další) pravidelně navštěvovali *Darmstadské letní kurzy* a níže zmíněný *Varšavský podzim*.[53]

Známým střediskem této nové hudby byla kromě Paříže, Kolína nad Rýnem a New Yorku také Varšava. Zde roku 1956 proběhl první ročník festivalu experimentální hudby *Varšavský podzim*[54]. Roku 1958 Jósef Patkowski zakládá první východoevropské experimentální studio pod hlavičkou varšavského rozhlasu, jež se stalo jedním z prvních přístupných míst představující EAH čs. skladatelům, kteří byli otevřeni novým tvůrčím postupům. V publikaci *Konkrétní hudba* popisuje Schaeffer Polsko jako zemi, která přijala KH náhlým syntetičtějším přístupem – skladatelé si neprošli cestou objevování a najednou poznávají KH na německých festivalech, přičemž si KH posléze musejí přizpůsobit místním domácím podmínkám.[55] Tento příměr by zajisté bylo možné aplikovat také na další země východního bloku. Publikace také zmiňuje přísnější vedení studia, neboť do té doby bylo nuceno podřizovat se tvorbě rozhlasové, divadelní, filmové a tzv. užitné hudby, aby projevilo svoji užitečnost. Tato zmínka také poukazuje na praxe režimu ve východním bloku, kde byla studia využívána primárně k tvorbě rozhlasových znělek, filmových zvukových efektů apod., přičemž tvorba EAH mohla být realizována mimo pracovní

---

[49] MACEK, Petr. Elektroakustická hudba [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 3. 2. 2018]. Dostupné z: < http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/chs/record.php?id=296 >.

[50] Dalšími členy během let 1951–1961 byli Henri Pousseur, Karel Goeyvaerts, Gottfried Michael Koenig, Luciano Berio, Earle Brown, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Niccolò Castiglioni, Franco Evangelisti, Mauricio Kagel či Giacomo Manzoni. Mezi spřízněné skladatele patřil např. Iannis Xenakis.

[51] IDDON, Martin. *New music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. New York: Cambridge University Press, 2013.

[52] V německém originále *Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt*

[53] DOHNALOVÁ, s. 154

[54] V polském originále *Warszavska jesień.*

[55] SCHAEFFER, s. 57–58.

dobu, tj. nejčastěji v noci. Takto fungovala studia v Plzni či Brně. „*Konečně je správné zmínit se o tom, že nové umělecké dění, jež Polsko prostředkovalo ostatním zemím východní Evropy, projevuje se též vlivem v oblasti experimentální hudby. Zejména z toho mělo prospěch Československo, kde se výzkumy v této oblasti provádějí už od roku 1959.*“[56]

Povolnější situaci v Polsku popisuje i Miloš Haase při vzpomínkách na začátek 60. let, kdy brigádně pracoval v nově vzniklé fonotéce v Hradci Králové, kde se dostal do kontaktu s nahrávkami, partiturami a dobovými publikacemi. Do polského hudebního časopisu *Ruch muzyczny* přispívaly tehdejší největší muzikologické osobnosti. V porovnání s místním recenzentským prostředím se v tisku *Ruch muzyczny* věnovalo více recenzentů jednomu tématu, z čehož vychází domněnka Miloše Haase, že v polském tisku panovala větší objektivita, než tomu bylo ve shodném období (počátek 60. let) u nás.[57]

Slovensko provázela díky přízni významných skladatelů větší přívětivost. Hlavním centrem byla Bratislava, přesněji bratislavská *Televizní a rozhlasová studia*, kde EAH vznikala již počátkem šedesátých let.[58]

V pražském a plzeňském studiu se pořádají od roku 1964 semináře EAH. Neprávem ve stínu zůstává tvorba brněnského elektronického studia Čs. rozhlasu (viz kap. 4.3 Brněnské elektronické studio Čs. rozhlasu).

3.3.1 Vybraná setkání čs. skladatelů s konkrétní hudbou

Krátké „mimopražské“ setkání s Pierre Schaefferem zažil též Miloš Haase. V roce 1966 se zúčastnil rozhlasové soutěže vyhlášené *Klubem čs. fonoamatérů* vedeného Zdeňkem Boučkem. Miloš Haase na magnetofonu jednoduchou technikou střihu vytvořil nahrávku, se kterou později vyhrál vyhlášenou soutěž v kategorii Trikové nahrávky. Získal ocenění také v Hiedelbergu od *Mezinárodní organizace lovců zvuků*, kam ovšem během tehdejších poměrů nemohl odcestovat. V rámci této soutěže však byli fonoamatéři pozváni do Francie na soutěž *Rallye Dijon*. Na místě byla vyhlášena fonoamaterská soutěž, kterou jeho tým opět vyhrál. Tou dobou do Československa

[56] SCHAEFFER, op. cit., s. 58.
[57] HAASE, osobní rozhovor, Praha, 22. 11. 2017.
[58] RŮŽIČKA, s. 20.

zrovna přijela ruská vojska. Díky výhře v soutěži byl Haaseho tým pozván do pařížského *O.R.T.F.*, kde se krátce viděli s Pierre Schaefferem.[59]

Manželka Miloše Haase Ivana Loudová – mj. účastnice třetího kurzu EAH – měla podobný zážitek, když se díky výměnnému studijnímu programu dostala v roce 1971 na stáž k Olivieru Messiaenovi. Více viz v knize *Dějiny AMU ve vyprávěních*[60].

3.4 Institucionalizace EAH v ČSSR

S nástupem moci Komunistické strany roku 1948 nastala nutnost institucionalizovat veškeré tvůrčí, společenské či zájmové spolky a sdružení. Sloučením či přerodem vedoucí struktury se původní sdružení spojila pod některý ze svazů. Stejný osud čekal také syndikát sdružující československé skladatele.

3.4.1 Svaz československých skladatelů

V květnu roku 1949, během druhého sjezdu československých skladatelů a hudebních vědců, byl založen *Svaz československých skladatelů* jako přímý nástupce *Syndikátu českých skladatelů* (existující od poválečného roku 1946). Dělba vnitřní struktury svazu zahrnovala tři sekce – skladatelskou, hudebně-vědeckou a sekci koncertních umělců. Ideologicky zaměřené osnovy kladly důraz zejména na striktní odsouzení formalismu v soudobé hudbě – a naopak prosazování tvorby vyhovující ideám socialistického realismu. Podobně jako ostatní umělecké svazy spadající pod Národní frontu při KSČ měl svaz bohaté finanční zázemí, které užíval k ideově a politicky promyšlenému „investování“ do honorářů „vyhovujících“ umělců a povolením k veřejným provedením vzniklých skladeb. V roce 1949 vzniká brněnská odbočka svazu, v následujících letech vznikají také v Ostravě, v Košicích, Plzni, Bratislavě a v Bánské Bystrici. Svaz měl na území republiky absolutně monopolní moc.[61]

---

[59] HAASE, Miloš. Osobní rozhovor, Praha, 22. 11. 2017.
[60] FRANC, Martin a Lenka KRÁTKÁ, ed. *Dějiny Akademie múzických umění ve vyprávěních*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2017.
[61] MACEK, ZAPLETAL.

Zmíněnou předcházející organizací SČS – Syndikátem – počal být roku 1948 vydáván časopis *Hudební rozhledy* publikující v rozmezí let 1948–1989, který zastával úlohu hlavního publikačního média informujícího o činnosti svazu.

Na třetím sjezdu svazu roku 1963 se stal jedním z členů Ústředního výboru mimo jiné Miloslav Kabeláč. Proběhl také první pokus o vznik Kybernetické komise s vůdčí osobností Vladimírem Léblem.[62]

K značnému přínosu SČS pomáhala sekce hudebně-vědecká organizující různé akce, např. semináře o marxistické hudbě, sjezd marxistických muzikologů ze socialistických zemí, v polovině šedesátých let však také zmiňované semináře o experimentální hudbě, což souviselo s postupnou změnou názoru na nové techniky skladby, právě kupříkladu na elektroakustickou hudbu. V této aktivní činnosti se významně zasadila brněnská odbočka, která uspořádala řadu seminářů zejména o klasické hudbě.[63] Zásadně se podílela také na vzniku měsíčníku *Opus musicum* (zal. 1969), jehož záměrem při vzniku bylo informování o nových objevech bádání v muzikologii, reflektování aktuálního hud. dění a vydaných knih věnujících se hudbě. Časopis zamýšlel být apolitický, věnoval se místní problematice, ale též s evropským přesahem.[64]

V období před pražským jarem 1968 se projevují názory o postupnou demokratizaci činnosti svazu, toto téma bylo diskutováno na čtvrtém sjezdu SČS roku 1967. V únoru 1969 byla svolána valná hromada, kde vzniklo rozdělení na dva národní svazy.[65] Roku 1970 SČS zaniká a nahrazuje jej Svaz českých skladatelů a koncertních umělců.[66]

Během působení obou svazů (přesněji od 1950 do 1989) probíhaly každoroční tzv. přehlídky a přehrávky nově vzniklých skladeb. Od roku 1955 pak přibyly přehlídky koncertního umění. Iniciativou svazu vzniklo roku 1958 vydavatelství Českého hudebního fondu Panton, produkující po boku do té doby monopolního Supraphonu.

---

[62] FLAŠAR.
[63] MACEK, ZAPLETAL.
[64] HNÁTOVÁ, Kateřina. Opus Musicum [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. 27. 1. 2017 [cit. 18. 4. 2018]. Dostupné z: < http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1649 >.
[65] Na Slovensku tak existoval *Zväz slovenských skladatelov*; předsedou Tvůrčího centra Brno Alois Piňos.
[66] MACEK, ZAPLETAL.

Fungovala samozřejmě i spolupráce s ostatními organizacemi, jako jsou např. Československý rozhlas, Československá televize, ale také s orchestry. Svaz však kladl velký důraz na podporu Českého a Slovenského hudebního fondu, naopak zamítal provedení a vydávání tvorby umělců stavějící se do opozice vůči stanoveným režimovým ideám. Na konci roku 1969 došlo na zasedání Ústředního výboru svazu k usnesení, že dosavadní směřování se jeví opoziční vůči současné politice KSČ, vlády a Národní fronty. Šlo o zlomový bod nastolující normalizační kritéria ve SČS, což zapříčinilo odchod většiny dosavadních členů ze svazu.[67]

Po samotové revoluci (1989) je SČS nahrazeno novým organizačním sdružením – *Asociací hudebních umělců a vědců* (AHUV).

3.4.2 Komise pro elektronickou hudbu – Kabeláč, Lébl a Herzog

S elektroakustickou hudbou na území tehdejšího Československa jsou úzce spjaty jména Miloslava Kabeláče, Vladimíra Lébla a Eduarda Herzoga. Tito tři průkopníci (na poli Československa) a vášniví propagátoři EA hudebních směrů se významně zasloužili o jejich rozšíření do povědomí nejen profesionálních skladatelů, ale také amatérských tvůrců sdílejících obdobná nadšení ohledně experimentálních hudebních proudů. Propagaci EAH šířili zejména odbornými publikacemi, nejcennějším přínosem však byly komisí uspořádané semináře EAH konané během let 1964–1970[68] (viz kap. 5 Semináře EAH).

Členy při založení komise byli kromě výše zmíněných také Jan Rychlík, Václav Kučera a Milan Meninger. Dalšími členy byli Ladislav Janík, Bohumil Čipera, Karel Rissinger, Antonín Sychra, Jaroslav Volek, Bohumír Samek, Antonín Špelda.[69]

V lednu 1963 vzniká po reorganizaci původní komise pod SČS tzv. *Kybernetická komise*, která si stanovila konkrétní cíle.[70] Na prvním semináři elektronické hudby

---

[67] Tamtéž.
[68] DOHNALOVÁ, s. 153.
[69] ZAJÍČEK, s. 9.
[70] LÉBL, Vladimír, MOKRÝ, Ladislav. O současném stavu nových skladebných směrů u nás. In: *Nové cesty hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964., s. 24.

v Plzni roku 1964 Vladimír Lébl pronesl, že se Kybernetická komise vzdává tohoto honosného názvu a ponese nové jméno Komise pro elektronickou hudbu.[71]

3.4.2.1 Miloslav Kabeláč

* 1. 8. 1908 v Praze, † 17. 9. 1979 v Praze

Miloslav Kabeláč bývá označován za jednoho z nejvýznamnějších moderních skladatelů v českých dějinách. Již v dětství a mladistvém věku projevoval Kabeláč obrovský hudební talent. Vystudoval dirigování u Pavla Dědečka, skladbu u Karla Jiráka na Pražské konzervatoři a klavír u Viléma Kurze. Ještě před válkou (1932–1941) pracoval v pražském rozhlasu jako dirigent a hudební režisér. Roku 1939 skládá známou kantátu *Neustupujte!* reagující na okupaci Československa fašistickým Německem. Po válce se vrací do pražského rozhlasu, kde setrvává do roku 1954. Angažuje se ve SČS a Umělecké besedě. V roce 1958 nastupuje na Pražskou konzervatoř jako profesor. Jeho žáky a žákyní jsou např. Ivana Loudová, Jan Slimáček, Jaroslav Krček, Lukáš Matoušek nebo Jan Málek.

Ve tvorbě užívá neotřelých kompozičních přístupů, např. jednoduchých tónových materiálů, janáčkovskou inspiraci v lidové folklorní tvorbě či cizokrajné motivy – ovšem s promyšlenou skladebnou strukturou a precizností, jak dokazuje např. v *II. symfonii in C pro velký orchestr*, která získala obdiv v roce 1949 na festivalu *ISCM* v Palermu. Ovlivnění mimoevropskou hudbou vstřebával během cest do zahraničí. Ještě jako student se např. dostal na kongres arabské hudby v Káhiře.

Navazuje kontakty v zahraničí, pro nás nejdůležitější, s pařížskou školou konkrétní hudby (*Service de la Recherche*), ale též s utrechtským *Centrem pro elektronickou hudbu*. Díky svému talentu získává ocenění nejen u nás, ale také na věhlasných zahraničních festivalech, kde se mj. setkává s Novou hudbou. Od poloviny 50. let je pravidelně zván na festival *Varšavský podzim*.

„Teoreticky mě oblast elektronické i konkrétní hudby zajímá velmi dlouho. Více než před deseti lety jsem se snažil jako první, aby se i u nás něco v tomto směru udělalo,

[71] ĎURIŠ, Juraj. I. Seminář elektronické hudby v ČSSR- 1/3 [online]. In: *Rozhlasová a televizní technika*, č. 4, prosinec 1964 [cit. 22. 2. 2018]. Dostupné také z: < http://web.archive.org/web/20100722064119/http://www.radioart.sk/avr/visuopage.php?id=26 >.

protože v cizině se tato hudba již vyráběla a fungovala. Říkal jsem hned v počátcích, že bez ohledu na náš poměr ke tvůrčím výsledkům je toto hledání nové perspektivy nutné.“[72]

V roce 1967 získává docenění titulem zasloužilý umělec. Tvoří nenápadné protirežimní skladby, např. *Mysterium času*. V období normalizace byl jedním z tvůrců, kteří byli postihováni režimem – zákazy výjezdů do zahraničí, potlačování prezentace tvorby jak u nás, tak v zahraničí.

EA tvorbě se věnoval ve VÚRT a později hlavně v plzeňském studiu. Od roku 1970 pracoval na konkrétní kompozici *Zigmund*. Roku 1972 kompletně dokončuje elektroakustickou kompozici *E fontibus Bohemicis*.

Kabeláčovo dílo se začalo znovu veřejně hrát až po jeho smrti (1979) během oslabeného režimu 80. let.[73]

3.4.2.2 Vladimír Lébl

* 6. 2. 1928 v Praze, † 8. 6. 1987 v Praze

„[…] *Mezi generací dnešních pětatřicetiletých skladatelů sice zapomenut nebyl, ale například pro studenty hudební vědy je to jméno prakticky neznámé. Pokládám to za nespravedlivé, nejenom pro jeho odborné kvality, ale hlavně proto, že Vladimír Lébl byl slušný člověk, což považuji za nutné zdůraznit nejvíc a na prvním místě*.“[74]

Jitka Ludvová, 1998

Věřím, že tato zmínka Jitky Ludvové, již není pravdou a osobnost Vladimíra Lébla je dnes výrazněji rozšířena do podvědomí nejen odborné veřejnosti.

Vladimír Lébl se nesmazatelně zapsal do dějin české muzikologie jako věčný badatel, spisovatel, hudební kritik a také jako propagátor nových hudebních technik věřící v jejich jistou budoucnost.

---

[72] BUŽGA, Jaroslav. Skladatelé o elektronické a konkrétní hudbě. *Hudba a zvuk*, 1968, č. 1

[73] NOUZA, Zdeněk, MACEK, Petr. Kabeláč, Miloslav [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Poslední revize 11. 10. 2016 [cit. 15. 4. 2018]. Dostupné z: < http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=478 >.

[74] https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/25-let-bez-vladimira-lebla-6-2-1928-8-6-1987.html

Po vystudování reálného gymnázia Lébl nastoupil na Lékařskou fakultu Univerzity Karlovy, kterou však nedokončil. V roce 1949 nastupuje na obory hudební věda a národopis na Filozofické fakultě UK, absolventem se stává roku 1953, později získává také titul PhDr. Na katedře hudební vědy pokračuje jako asistent a roku 1958 získává vědeckou hodnost CSc.

Po studiích nastupuje na místo vedoucího hudebně dramatického oddělení Divadelního ústavu v Praze, kde se zabývá tvorbou podkladů pro studium hudebního divadla. Od roku 1955 Lébl aktivně publikuje v Hudebních rozhledech, od 1958 reflektuje operu v periodiku Divadlo. V roce 1960 připojuje psaní divadelní kritiky do Literárních novin, kde též začíná prosazovat svůj zájem o soudobou hudbu. Hudbě se též věnoval aktivně; již během vysokoškolských studií hrál na klavír v barových kapelách. V roce 1959 vydal svou jedinou skladbu *O koření ke koření* pro komedii Ivo Havlů.[75]

Počátkem šedesátých let pracuje v Ústavu pro hudební vědu ČSAV a dostává úkol sepsat dějiny české hudební kultury 20. století. Roku 1972 vychází první díl publikace *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*, které byl redaktorem a spoluautorem, ovšem v tisku uveden není.[76]

Tou dobou usiluje o propagaci teorie a praxe soudobé hudby, při ústavu buduje zvukovou laboratoř. Roku 1961 pod Svazem československých skladatelů iniciuje zřízení Elektronické komise[77] spolupracující s Československým rozhlasem v Plzni a Výzkumným ústavem rozhlasu a televize v Praze[78] (VÚRT).

Soudobým hudebním teoriím a praktikám se věnuje také v publicistické činnosti. Již v roce 1958 v Hudebních rozhledech polemizuje *O hudbě budoucnosti a budoucnosti hudby*[79]. V roce 1964 vychází pod Státním hudebním vydavatelstvím publikace *Nové cesty hudby*[80] sdružující texty dobových studií a analýz soudobé hudby vícero autorů. Lébl spolu s Ladislavem Mokrým zde publikovali stať *O současném stavu nových*

---

[75] Tamtéž.
[76] Tamtéž.
[77] Také známá jako Kybernetická komise.
[78] Vznik VÚRT 1. 7. 1958, viz http://media.rozhlas.cz/_binary/01079380.pdf
[79] LÉBL, Vladimír. *O hudbě budoucnosti a budoucnosti hudby*, in: Hudební rozhledy 1958.
[80] Kolektiv. *Nové cesty hudby: sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.

skladebných směrů u nás[81]. Významnou publikací té doby byla pro obor EAH publikace *Elektronická hudba*[82] vydaná roku 1966, ve které se Lébl zabývá jak teorií oboru, tak i praktikováním technik tvorby nebo také jejím zápisem. Podobně edukativní charakter měla šestidílná série *Malá fonopraktika* vycházející v měsíčníku *Hudba a zvuk* (viz kap. 6.3.1 Hudba a zvuk).

Během politického rozvolnění se roku 1965 Lébl stává členem čerstvě založené neoficiální Pražské skupiny Nové hudby[83]. I zde dává přednost teoretické činnosti, účastní se koncertů, které komentuje. V literárním sborníku *Podoby II.* uspořádaném Václavem Havlem přispívá Lébl pojednáním *Metahudba*[84]. V roce 1970 vychází sborník s duplicitním názvem *Nové cesty hudby*[85], redakčně vedený Eduardem Herzogem, kde Lébl sepisuje texty *O mezních druzích hudby*[86]. Na přelomu let 1969 a 1970 vydává čtyři čísla časopisu *Konfrontace* zaměřená na soudobou hudbu. Publikuje také krátce v měsíčníku *Tvář*.

Počátek normalizace spojený s rušením center pro Novou hudbu přinutil Lébla omezit práci na činnosti v ústavní laboratoři. Roku 1972 dochází ke sloučení Ústavu pro hudební vědu a Ústav pro teorii a dějiny umění ČSAV. Téhož roku se redakčně a autorsky podílí na vzniku publikace *Hudební věda*. Z důvodu těžké nemoci dokončil práci až později a byla vydána až roku 1988. V roce 1975 se Léblovi podařilo shromáždit odborníky z různých pracovišť a rozpracovat projekt *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*[87] vydaný o osm let později.

Rok po Léblově smrti byla vydána publikace *Životopis Miloslava Kabeláče*.

---

[81] LÉBL, Vladimír, MOKRÝ, Ladislav. O současném stavu nových skladebných směrů u nás. In: *Nové cesty hudby: sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.

[82] LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.

[83] Dalšími členy byli Rudolf Komorous, Marek Kopelent, Vladimír Šrámek, Zbyněk Vostřák, Josef Bek, Eduard Herzog. Skupina úzce spolupracovala s brněnským Studiem A, ke kterému sounáleželi Alois Piňos, Miloš Štědroň a zejména Josef Berg.

[84] LÉBL, Vladimír. Metahudba. In: *Podoby II.* Praha: Československý spisovatel. 1969.

[85] HERZOG, Eduard. *Nové cesty hudby: sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu*. Praha: Supraphon, 1970.

[86] LÉBL, Vladimír. O mezních druzích hudby. *Nové cesty hudby: sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu*. Praha: Supraphon, 1970.

[87] ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989.

Široké pole zájmů Vladimíra Lébla přineslo mnoho kvalitních a zejména přínosných publikací. Díky jeho zapálenosti pro jeho celoživotní dílo bývá Vladimír Lébl označován za jednoho z nejvýznamnějších muzikologů 20. století na našem území. Kromě zapříčinění vzniku cenných historických analýz a reflexí napomohl rozšířit okruh zájemců o EA hudební směry a zejména pomoci s jejich edukací v období, kdy jejich prosazování nebylo úplně nejjednodušší.[88]

3.4.2.3 Eduard Herzog

* 8. 6. 1916 ve Vídni, † 26. 2. 1997 v Praze

Jméno Eduarda Herzoga je úzce spjato s rozšiřováním povědomí ohledně EAH na území tehdejšího Československa. Kromě spojitosti s EAH byl Herzog mezinárodně uznáván za své přínosy v muzikologii, hudební režii a taktéž v překladatelské činnosti.

I přes svůj rakouský původ prožil Herzog své mládí na Slovensku. Vystudoval gymnázium v Novém mestě nad Váhom (v letech 1926–1934), následně pokračoval ve studiích v Bratislavě na *Hudební a dramatické akademii* (nastoupil roku 1934). O dva roky později přechází do Prahy na Ústav hudební vědy Univerzity Karlovy, současně však také studuje na konzervatoři, kde se věnuje dirigování u Pavla Dědečka a skladbě u Jaroslava Řídkého.

Díky svému židovskému původu byl nucen přerušit studium a roku 1941 byl odsunut na Slovensko, kde unikl rasovým útokům a štvanici. Přežil jako jediný z rodiny, ukryl se v horách přes zimu na přelomu let 1944 a 1945.

Po konci války se vrátil do Prahy, kde následně dokončil studia. Na Karlově univerzitě se stal odborným asistentem a současně započal post hudebního režiséra v *Československém rozhlase* (1948–1952). Roku 1957 se stal redaktorem edice *Hudební rozpravy*. Koncem padesátých let z důvodu komunistických čistek přišel o své místo a musel za prací dojíždět do za Prahu, kde vyučoval na hudební škole.

---

[88] [88] LUDVOVÁ, Jitka, MACEK, Petr. Lébl, Vladimír [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 6. 2. 2018]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1807 >.

Až s příchodem rozvolněných šedesátých let se mu dostalo možnosti obsadit pozici hudebního režiséra v *Supraphonu*. Během let zde později pracoval na pozicích šéfrežiséra a šéfredaktora. Jeho působení v *Supraphonu* trvalo až do roku 1977.

Při jeho muzikologické činnosti byla roku 1964 v rámci sborníku *Nové cesty hudby* vydána studie *Úplný rejstřík dvanáctitónových všeintervalových řad*, která měla potenciál zajistit Herzogovi výsadní postavení v oboru výpočetní techniky ještě dávno před jejím mohutným rozšířením. Z důvodu tehdejších dlouhých časových lhůt při realizaci tisku byla práce vydána později, než reálně vznikla, čímž Herzogova studie ztratila na aktuálnosti. Ve zmíněném sborníku *Nové cesty hudby* se Herzog ujal také překladů příspěvků zahraničních autorů z francouzštiny a němčiny.[89]

Spolu s Léblem a Kabeláčem od 60. let aktivně šířili povědomí o EA hudební tvorbě.

[89] ZAHRÁDKOVÁ, Šárka, MACEK, Petr. Herzog Eduard [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 5. 2. 2018]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5975 >.

4 Studia EAH v Československu

V rámci Československa se EAH tvořila ve čtyřech městech – Plzeň, Praha, Brno, Bratislava. Konkrétně na stanovištích v *plzeňském Čs. rozhlasu* (1967), v Praze ve *Výzkumném ústavu rozhlasu a televize*[90] (1965), v *pražském Čs. rozhlasu* a také ve zvukovém studiu na *AMU*. V Brně probíhala tvorba při *Elektronickém studiu Čs. rozhlasu Brno* (1964) a též v *Audio-vizuálním studiu* spadající pod *JAMU*. Bratislava disponovala *Zvukovým studiem televizní stanice* (1961) a taktéž se v prostorách *Čs. rozhlasu* nacházelo *Experimentální studio zvukových efektů* (1965).[91] Historie studií je povětšinou již kvalitně zpracována, zejména instituce v Bratislavě a Plzni.
Z tohoto důvodu se budu blíže věnovat pouze *Brněnskému elektronickému studiu*, jenž bude v této práci zmiňováno ve vztahu *k Expozici experimentální hudby*.

4.1 Brněnské elektronické studio Čs. studio

Produkce a souvztažnost brněnského studia k EA tvorbě bývá v pracích věnujících se EAH v Československu většinou zastiňována výraznou participací plzeňského studia, které svůj věhlas získalo zejména pořádanými semináři EAH a osobnostmi, jež se studiem úzce spolupracovaly. Brněnské elektronické studio Čs. rozhlasu přitom bylo nejproduktivnějším studiem v zemi, zejména díky aktivnímu přístupu a zapálení pracujících autorů.[92]Tato skutečnost však byla úspěšně potlačována režimem.

Studio bylo úzce vázáno k *Janáčkově akademii múzických umění* (JAMU), kde se jakožto na první vysoké škole v Československu začala roku 1969 vyučovat tvorba elektroakustické hudby, později také computerové.[93]

Vznik studia se datuje k roku 1964, ovšem bez oficiálního uznání, které bylo v tehdejší době nemožné získat, ať už u Svazu československých skladatelů či Krajského výboru strany. Podle Hanouska byly impulzem pro vznik studia také semináře Francouzů v letech

[90] Zkratka VÚRT; organizačně spadající pod Čs. televizi
[91] ZAJÍČEK, s. 1–2
[92] RUDOLF RŮŽIČKA. Historie elektroakustického studia v brněnském rozhlase. *Ticho*. 1996, č. 3, s. 20
[93] RŮŽIČKA, Rudolf. Předmluva. In: KADUCH, Miroslav. *Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964–1994. Skladatelé, programátoři, technici, muzikologové, hudební kritici, publicisté. Osobní slovník*. Ostrava, 1996, s. 6.

1963 v Praze a Plzni.[94] Osobně jsem však nedopátral žádný francouzský seminář konaný roku 1963, nejspíše tak jde o chybu.

Autoři tvořící KH v brněnském studiu – Z. Poláník, J. Berg, M. Štědroň, J. Novák, A. Piňos, R. Růžička, A. Parsch a další.

Konkrétní skladby realizované v brněnském studiu – *Ecce homo* či týmová skladba *Mlčení ptáčků v lese*.

Techniky brněnského studia byli Jiří Hanousek, Igor Boháček, Miloš Šindelář a Otakar Tajovský, Vojtěch Veselý, František Šlechtický a Ivan Kadaňka. Jiří Hanousek, dirigent avantgardního orchestru *Studia autorů* a hudební režisér, se stal hlavní postavou technické části studia, u jehož zrodu osobně stál.

Významnou osobností v pozici vedoucího hudebního vysílání byl Zdeněk Cupák, díky jehož podpoře toto alternativní studio vniklo a které se také zasloužil o prosazování produkovaných skladeb do vysílání.

Roku 1967 je založen *Kompoziční tým Brno*. Pro brněnské studio jsou specifické týmové skladby. *Capriccio* byla poslední skladba (EH), která ve studiu za sílící normalizace vznikla (1972–1974). Při následném rušení studia byla část zařízení předána na JAMU, kde sloužila studijním účelům, zbytek zlikvidován.[95]

Vrcholné období brněnského studia se datuje k přelomu 60. a 70. let. Roku 1971 byl z normalizačních politických důvodů propuštěn vedoucí Elektronického studia Jiří Hanousek, což zapříčinilo ukončení činnosti studia. Poté byl donucen k práci na stavbě jakožto pomocný dělník, načež po třech letech emigroval s rodinou na západ.[96]

---

[94] HANOUSEK, Jiří. *Vzpomínka na léta šedesátá*, soukromý archiv Zdeňka Cupáka. Dostupné jako obrazová příloha k práci: STAŇKOVÁ, Markéta. *Tvůrčí skupina A*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2006. Vedoucí práce Miloš Štědroň.;

[95] PIŇOS, Alois. EA skladby brněnského kompozičního týmu 1968 – 1974 [online]. SonicART [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: < http://www.sonicart.sk/archives/1647 >.

[96] Tamtéž.

5 Semináře EAH

Období poloviny šedesátých let v Československu se neslo v duchu „tání ledů“ a přicházely vidiny „Socialismu s lidskou tváří“, které vyústilo roku 1968 tzv. pražským jarem. Právě v tomto období, zejména v první polovině šedesátých let, dochází k ovlivňování místních skladatelů novými hudebními směry, které též postupně přejímají. Nastala možnost přístupu k západní kultuře a přílivu „nových“ skladatelských technik, inspirací, technických prostředků a taktéž (stále však omezená) možnost dostat se za hranice železné opony, setkávat se se západními tvůrci a přizvat je, aby se ujali edukace místních skladatelů a zájemců o EAH, kteří byli do té doby částečně ochuzeni o tyto možnosti a informace.

Stěžejní události spjaté s rozvojem konkrétní hudby v Československu do roku 1970:

- 1964 – První seminář elektronické hudby v Plzni
- 1964 – Počátek činnosti brněnského Elektronického studia
- 1966 – Třetí seminář s návštěvou Pierre Schaeffera a *GRM* v Praze
- 1967–1969 – Dvouletý kurz konkrétní a elektronické hudby
- 1969 – První ročník festivalu *Musica Nova*
- 1969 a 1970 – Dva ročníky *Expozice experimentální hudby v Brně*

Roku 1967 se v Praze konal *Festival Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu* pod záštitou nejstarší organizace podporující novou hudbu.[97]

Vladimír Lébl se v rozhovoru pro *Hudební rozhledy* z roku 1969 zamýšlí nad vlivy seminářů EAH na jejich účastníky, tj. skladatele. „[…] *Cesty inspirace jsou tedy rozličné a nelze je chápat tak, že by některý skladatel tu či onu skladbu napsal pod dojmem určitého semináře.*“[98]

[97] Vznik roku 1922

[98] SKÁLA, Pavel. Elektronické konfrontace. *Hudební rozhledy*, 1969, č. 21, s. 641

5.1 Třetí seminář EAH s návštěvou Pierra Schaeffera

Ve dnech 30. 11. až 10. 12. 1966 navštívila Prahu francouzská skupina *Service de la Recherche de l'O.R.T.F.*[99] vedená ředitelem výzkumného ústavu Pierrem Schaefferem. Spolu s ním přijeli také jeho spolupracovníci Francois Bayle a Guy Reibel, aby se zde setkali s československými skladateli EAH a věnovali jim pásmo přednášek tlumočené E. Herzogem.[100]

Pozvání francouzských „konkrétistů" iniciovala *Komise pro elektronickou hudbu SČS*, která zastřešovala také předchozí semináře EAH. Setkání příznivců experimentální hudby, zejména československých skladatelů EAH a techniků experimentálních studií, se uskutečnilo za spolupráce se *Svazem čs. Skladatelů* a *Čs. televize*. Událost podpořily také organizace *Čs. rozhlas v Praze*, *Výzkumný ústav rozhlasu a televize* a zapojili se také ochotníci z řad jedinců.

Během návštěvy proběhl v karlínském Studiu A kurz vedený Francois Baylem a Guy Reibelem.[101] Pierre Schaeffer přiletěl do Prahy až později, poté vedl závěrečné přednášky a konzultace – v Divadle hudby, ve Výzkumném ústavu Čs. rozhlasu a televize a v plzeňském Elektronickém studiu Čs. rozhlasu, kde se v poslední dny pobytu po přednáškách Schaeffer ujal komentáře k provedení některých českých skladeb, mj. Růžičkovy *Elektronie B*. V rámci představení audionahrávek zahraničních tvůrců přehráli francouzští hosté kupříkladu (tehdy novou) Stockhausenovu skladbu *Kontakte*.[102]

Tato významná událost byla reflektována Vladimírem Léblem formou informativního článku v *Hudebních rozhledech* vydaného na počátku následujícího roku.[103] V souvislosti se vznikem brněnského studia na tuto návštěvu vzpomíná také Jiří Hanousek (kap. 4.3 Brněnské elektronické studio Čs. rozhlasu), z jehož textu vyplývá, jak velký vliv na tvůrčí činnost českých skladatelů komponující KH tato událost měla. *„Začalo to v roce 1964, pokračovalo r. 1966 návštěvou pařížské Groupe de Recherches Musicales v Praze, na jejíž seminář se sjeli zájemci z celé republiky. Dr.*

---

[99] Výzkumný ústav francouzského rozhlasu a televize.

[100] ŠTĚDROŇ, Miloš. Elektronika a konkrétní hudba: Marginálie o některých momentech vývoje elektronické a konkrétní hudby v Brně konce 60. a začátku 70. let. In BÜSCHER, Barbara et al. *Umění a nová média*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 56–59.

[101] Přednášky se konaly bez přítomnosti Pierre Schaeffera.

[102] RŮŽIČKA, Rudolf. E-mailovou konverzaci vedl Marek Holášek, 5. 5. 2017.

[103] LÉBL. Vladimír a kol. Poučení z Pařížské školy. *Hudební rozhledy.* 1967, roč. 20, č. 2, s. 41–44.

Eduard Herzog byl při tom hlavním prostředníkem a nezapomenutelným překladatelem informací Pierre Schaeffera, François Baylea, Guy Rebeila aj. o způsobu práce s ukázkami vlastní tvorby, jakož i tvorby Pierre Henryho, Luc Ferrariho, Bernarda Parmegianiho aj.“[104] Po seznámení se s německou EH se jednalo o praktické poznání tvorby KH. Racionální německý přístup potřebný při tvorbě EH tak byl díky KH doplněn bezmezným množstvím zdrojů konkrétních zvuků s jednoduchou možností nekonečného opakování smyček, které se typologicky odlišovaly.[105]

Během návštěvy vznikla také audionahrávka zachycující rozhovor s francouzskými hosty. S největší pravděpodobností jde o záznam Čs. rozhlasu pravděpodobně tlumočený Dr. Eduardem Herzogem.[106] V rozhovoru jsou Schaeffer a jeho kolegové dotazováni na názory týkající se současného stavu KH s ohledem na místní tvorbu. Prvním z dotazů byl směřován na Schaefferův pohled vývoje experimentální tvorby ve světě. Vnímá ji jako choulostivou, navíc má-li ji zodpovědět v zahraničí, jelikož se s jejím rozřešením stále vyrovnávají i doma. Pomocí historické analýzy popisuje vznik EH a KH, nezapomíná však zapojit také současnou orchestrální hudbu. „[…] *Ale ovšem spojení těchto tří proudů nemůžeme vyřešit hudební problémy. Můžeme říci, že jsme se vyhnuli tomu, abychom proti estetice stavěli techniku, ale pochopitelně, nenašli jsme řešení současných hudebních problémů.*“[107]

Dále je Schaefffer požádán o vyjádření se k tvorbě místních umělců a zda by mohl předpovědět směr, kterým by se jejich práce měla uchylovat. „*Od té doby, co jsme v Praze, nám bylo mnohokrát řečeno, že se tady musíte teprve naučit technikám experimentální hudby. To ovšem není můj názor, neboť se domnívám, že těch několik hudebníků, kteří u vás dělají experimentální hudbu, má techniku už nyní velice dobrou. Mám za to, že stojí před novými problémy ve stejném směru jako jejich kolegové ve světě. To jest, zápasí se stejnými těžkostmi. Rozdíl je snad jenom v tom, že mají o*

---

[104] HANOUSEK, Jiří. *O začátcích a konci Brněnského elektronického studia* [online]. [cit. 16. 3. 2018]. Dostupné z: < http://web.archive.org/web/20100722064103/http://www.radioart.sk/avr/visuopage.php?id=142 >., op. cit.

[105] Tamtéž.

[106] Experimental Studio Bratislava. *GRM Scheaffer, Reibel, Bayle In Prague, 1966* [zvukový záznam online]. Nahráno 7. 3. 2016 [cit. 25. 4. 2018]. Dostupné z < https://archive.org/details/GRMScheafferReibelBayleInPrague1966 >.

[107] Tamtéž, op. cit.

několik let méně zkušeností, neboť zde se s touto hudbou začalo později. Ale domnívám se, že mají stejné podmínky jako jinde.“[108] Jelikož během týdenní návštěvy Schaeffer nebyl na rozdíl od svých kolegů po celý čas vedeného semináře přítomen s čs. skladateli, předává slovo kolegovi François Baylovi: „*Hrozně jsme se lekli a současně nám lichotilo, když jsme se dověděli, že sem máme jít přednášet o konkrétní hudbě. Lekli jsme se toho proto, že je obtížné obsáhnout tento problém za jeden týden, a lichotilo nám to proto, že to bylo poprvé, co jsme byli o takovou věc požádání, a domníváme se, že je zajímavé to říci. Ano, deset dnů jsme prováděli rozbor děl tím, že jsme vysvětlovali použité materiály a techniku. Zaměřili jsme se totiž více na tento bod, na úkor diskuze o skladbě samé. Nevím ještě, jaké budou výsledky této naší práce, ale cítím nyní určitou odpovědnost vůči této sympatické československé skupině.*“[109] Jeho tvrzení doplňuje také Guy Reibel: „*V průběhu těchto dní byly kontakty velice plodné, rovněž výměna zkušeností byla velice sympatická a domnívám se, že průběhem další doby tento kontakt se bude ještě více prohlubovat a že se zrodí další realizace. Je dobré k tomu poznamenat, že semináře se po celou dobu zúčastnilo 35 skladatelů. I dnes jsme měli možnost slyšet několik skladeb, což potvrzuje, co říká Schaeffer o zkušenosti československých skladatelů, a v některých případech se už dá mluvit přímo i o talentu pro tuto hudbu.*“[110] Takto chválí Reibel čs. účastníky. Závěrečná otázka je kladena opět hlavnímu protagonistovi, totiž Pierre Schaefferovi, a zájímá se o jeho názor na užitečnost a smysl takovýchto výměn materiálů.[111] Schaeffer ji rozhodně shledává jako užitečnou, jelikož se při předávání svých znalostí sami ujišťují ve svých tvrzeních a tím se sami učí. Shledává přínos v mezinárodní spolupráci, obvzlášť kooperaci Prahy a Paříže, která má historické kořeny. „*My se tedy nyní zabýváme výzkumem, a podle mne neexistuje forma národního výzkumu, kterou nelze převést na mezinárodní měřítko. Tento pojem výzkumu na poli uměleckém a hudebním je věcí úplně novou. Mám dojem, že ve všech státech světa existuje určitý odpor proti těmto výzkumům, neboť hudba je jedním z nejtradičnějších projevů* […],“ zastává se Schaeffer experimentální hudby, která bývá odmítána díky své netradiční formě.

---

[108] Tamtéž, op. cit.
[109] Tamtéž, op. cit.
[110] Tamtéž, op. cit.
[111] Podle Lukáše Matouška přivezl Pierre Schaeffer „*veliké množství nahrávek*“, které následně Eduard Herzog užíval na dvouletém kurzu EAH; v rozhovoru Zajíčka s Herzogem zaznamenáno, že roku 1967 Herzog navštívil pařížské studio *GRM* a obdržel další materiály, které posléze prezentoval na seminářích a přednáškách.

„*Nelze odmítat experimentovat s* [Novou hudbou] *pomocí montáží. Bylo by to stejné jako bychom odmítali výpravu na Měsíc a říkali, že je to příliš daleko a je tam příliš zima. Proto se domnívám, že naše návštěva byla alespoň trochu užitečná, neboť podpořila ty, kteří hledají nové tendence v hudbě. Také si myslím, že není možné očekávat okamžité výsledky z těchto setkání. Nemusí přijít ani pět deset let, trvá to někdy celé století, ale je třeba lidí, kteří jsou ochotní začít. Během pobytu jsme se setkali s odvážlivci, kteří začínají možná s určitým zpožděním, ale mají tu přednost, že jestliže později vyšli, dříve dojdou, neboť se budou moci vyhnout omylům, kterých jsme se dopustili my. Přijeli jsme sem říci československým skladatelům, jak by se mohli vyvarovat našich chyb. Jsme tady proto, a ne proto, abychom jim říkali, co mají dělat,*“[112] zakončil s jasným poselství rozhovor Schaeffer.

Netušil však asi, jaká situace nastane za necelé dva roky, a nadějně vyhlížející budoucnost nových skladebných postupů bude režimem zastavena. Z rozhovoru jde také vyčíst, jak Schaeffer i po více jak patnácti letech praxe KH stále očekává a vítá nové možnosti tvorby, které samovolně nasměrují budoucnost konkrétní a experimentální hudby vůbec.

Význam francouzské návštěvy doznával i v následujících letech. V *Hudebních rozhledech* z roku 1969 zpovídá Pavel Skála trojici nejpovolanějších v rozhovoru týkající se návštěvy hostů z elektronického studia utrechtské univerzity, jmenovitě jimi byli Gottfried Michael Koenig, Frits Weiland a inženýr Stan Tempelaars, kteří navštívili seminář elektronické hudby v Praze ve dnech 22. až 26. září 1969. Eduard Herzog otevírá polylog vzpomínáním na předchozí semináře a komparací právě s francouzskou návštěvou roku 1966. „*Na začátku vývoje byl kurs plzeňský, který jsme v roce 1964 dělali vlastními silami a jeho účelem bylo ohledat vlastní síly, co zde vůbec máme jak po stránce hudební informovanosti skladatelů a teoretiků, tak po stránce čistě technické. Teprve potom bylo možné přikročit k budování plzeňského studia. Trvalo ovšem ještě několik let, než se rozvinula na půdě rozhlasu produkce, a právě v této době, kdy jsme začínali, pořádali jsme první seminář, vedený zahraničními hosty – Pařížskou školou Schaefferovou. V týdenním semináři jsme se seznámili se způsobem jejich práce, s jejich zkušenostmi, čímž jsme získali množství podnětů pro nás tehdy nesmírně užitečných, protože cesta konkrétní hudby byla pro*

[112] *GRM Scheaffer, Reibel, Bayle In Prague, 1966* [zvukový záznam online].

nás tehdy nejschůdnějším odrazovým můstkem, To bylo před třemi lety a od té doby se v rozhlase už mnoho udělalo, máme už celou řadu skladeb, se kterými jsme vyšli na veřejnost v koncertních síních, ve vysílání i na mezinárodní půdě.“[113] Kabeláč dále dodává, že pařížská a utrechtská škola jsou nejstaršími školami mající své přesné zaměření. Vysvětluje to na porovnání s ostatními studii v Evropě, které sice vykazují bohaté výsledky ve tvorbě, avšak chybí jim ono jasné profilování tak potřebné při počátcích tvorby u nás.

6 Přínosy Schaefferovy návštěvy

V této kapitole selektuji významné události a dopady Schaefferovy návštěvy na českou scénu konkrétní (současně však na obecně elektroakustické) tvorby. Zvolené body nejsou vždy absolutním odrazem třetího semináře, vykazují však alespoň částečný vliv obsahu přednášek z roku 1966.

Stěžejní vlivy a dopady návštěvy Pierre Schaeffera a GRM v Praze a Plzni roku 1966:

- Představení a sdílení tvůrčích technik KH
- Získání audio-nahrávek a konkrétních zvuků z francouzské fonotéky
- Uskutečnění dvouletého kurzu EAH pro čs. skladatele
- Představení čtyřkanálové reprodukce
- Reflektování návštěvy v periodikách

Níže se věnuji nejvýznamnějším z nich.

6.1 Dvouletý kurz EAH vedený Komisí pro elektroakustickou hudbu

Kromě seminářů, na které byli přizváni zahraniční přednášející, vedli Miloslav Kabeláč, Vladimír Lébl a Eduard Herzog dvouletý kurz elektronické a konkrétní hudby v rozmezí let 1967–1969 konaný v Čs. rozhlase v Praze. Technickou podporu zajišťoval Václav Zamazal. „*První rok (1967–1968) jsme se věnovali konkrétní hudbě*

[113] SKÁLA, Pavel. Elektronické konfrontace. *Hudební rozhledy*, 1969, č. 21, s. 641.

a druhý rok (1968–1969) hudbě elektronické. Konkrétní hudba se ponejvíce ‚dělala' v Praze ve studiu v Karlíně a na elektronickou se pak občas zajíždělo do Plzně. V rámci elektronického ‚roku' byl na závěr uspořádán několikadenní seminář v Plzni, na který byl pozván Gottfried Koenig."[114] Účastníky tohoto dvouletého kurzu byli např. Lukáš Matoušek, Rudolf Růžička, Jan Klusák, Ivana Loudová, Jaroslav Krček, Miroslav Hlaváč, Karel Odstčil, Jan Málek, Milan Slavický, Zdeněk Lukáš.[115] „*Konkrétní hudba se ponejvíce ‚dělala' v Praze ve studiu v Karlíně a na elektronickou se pak občas zajíždělo do Plzně.*" [116]

Ze zmínek Miloše Haase se domnívám, že byl Komisí pro elektronickou hudbu zorganizován ještě druhý kurz, jenž měl termín ukončení v roce 1970.[117]

Cenným zdrojem pro práci se staly materiály získané od Pierre Schaeffera. Podle Miloše Haase to bylo „*zejména proto, že Kabeláč, a hlavně Herzog* […] *se znali s Pierrem Schaefferem a ten jim dal nějaké pásky a ty jejich zásobárny, jak oni to dělali.*"[118] Francouzská KH si totiž zakládala na velké fonotéce sestávající z nahraných zvuků, jenž byly často upraveny jednoduchými metodami (střihem).

6.2 Představení čtyřkanálové reprodukce

Přínosem francouzské návštěvy byla též ukázka čtyřkanálové reprodukce, která se stala inspirací pro naše skladatele. V rámci diplomové práce Anny Čmelíkové věnující se prostorové kompozici čs. skladatelů[119] vedla autorka rozhovor s Rudolfem Růžičkou, který osobně tento vliv popsal na své elektroakustické prostorové skladbě založené na konkrétních zvukových zdrojích. Líčí vznik své skladby *Gurges* během konce 60. let, kdy využil možnosti vícestopého natáčení pro pozdější čtyřkanálovou reprodukci. Tyto zkušenosti nabyl jednak při návštěvě Schaefferovy skupiny roku

---

[114] MATOUŠEK, Lukáš. Výňatek z e-mailové konverzace, 19. 4. 2017.
[115] Jména laskavě poskytnuty Lukášem Matouškem; s ohledem na půl století starou událost není jisté, zda se kurzu nezúčastnil také Jan Slimáček z Plzně.
[116] Tamtéž, op. cit.
[117] HAASE, Miloš. Osobní rozhovor, Praha, 22. 11. 2017.
[118] HAASE

[119] ČMELÍKOVÁ, Anna. *Prostorové kompozice českých a slovenských autorů: Analýza vybraných skladeb z přelomu 60. a 70. let 20. století* [online]. Brno, 2015 [cit. 6. 4. 2018]. Dostupné z: < https://is.muni.cz/th/m1hy8/ >. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Martin Flašar.

1966, jednak při několika koncertech v brněnském rozhlase v rámci Expozic experimentální hudby.[120] V rámci soutěže *Musica Nova* konané roku 1969 využilo kvadrofonního efektu již celkem pět ze zúčastněných skladatelů.[121] Lze se domnívat, že by jej tvůrci EAH využívali i před Schaefferovou návštěvou, pokud by již byla tato technologie v Čs. dostupná.

6.3 Reflektování návštěvy v dobových periodikách

Návštěva pařížské školy byla žurnalisticky reflektována zejména článkem Vladimírem Léblem v *Hudebních rozhledech*[122]. Získané zkušenosti z třetího semináře sdílel Lébl formou praktického seriálu *Malá fonopraktika* vycházejícího v časopisu *Hudba a zvuk*[123].

6.3.1 Hudba a zvuk

Časopis vycházel od roku 1967, jakožto měsíční periodikum pro rozhlas, hudbu a elektroakustiku, zaštítěn institucí Čs. rozhlasu, za odborné spolupráce s Ústavem pro hudební vědu ČSAV a Klubu elektroakustiky v nakladatelství časopisu Orbis. Po roce 1970 nahrazuje Klub elektroakustiky nový Čs. HIFI-klub Svazarmu ČSSR. Pozici šéfredaktora zastával Jiří Štilec.[124] Časopis zaniká v prosinci roku 1970.[125]

Lubomír Fendrych vzpomíná na vznik periodika, který byl „[…] *koncipován od počátku se mnou, muzikologem, jako časopis spojující techniku s hudbou a prací se zvukem vůbec – proto také zvítězil onen příznačný název Hudba a zvuk, nikoliv Stereo, Hi-Fi, či tak nějak...*“[126] Z úryvku je patrné hlavní zaměření periodika, které věnovalo

---

[120] Tamtéž, s. 23

[121] KOUTNÁ

[122] LÉBL, Vladimír a kol. Poučení z Pařížské školy. *Hudební rozhledy*. 1967, roč. 20, č. 2, s. 41–44.

[123] LÉBL, Vladimír. Malá fonopraktika. *Hudba a zvuk*, 1967–1968. Témata jednotlivých dílů: Úvod; Zvukový objekt; Umění montáže; Umění mixáže; Hudební forma; Funkce prostoru; Reprodukce a interpretace.

[124] GIEBISCH, Roman. *Hudební periodika v Čechách, na Moravě a na Slovensku, 1970-2000 - Část A-K* [online]. Vydáno 4. 8. 2008. [cit. 22. 3. 2018]. Dostupné z: < https://www.vkol.cz/cs/dokumenty/referaty-a-soupisy--nejen--pracovniku-vkol/clanek/hudebni-periodika-v-cechach--na-morave-a-na-slovensku--1970-2000---cast-a-k/ >.

[125] Pravděpodobně kvůli hodnocení zahraničních kazet.

[126] FENDRYCH, Lubomír. Kdo rozpoutal České hifi? Jirka Janda!. *Neviditelný pes* [online]. Vydáno: 12. 12. 2000 [cit. 22. 3. 2018]. Dostupné z: < http://archiv.neviditelnypes.lidovky.cz/hudba/001212hud.htm >

mnoho pozornosti právě Hi-Fi[127] technice. Za veliký technický přínos ve formě odborných příspěvků, schémat a návodů ve stavbě Hi-Fi zařízení lze vděčit Jiřímu Jandovi.[128]

Lubomír Fendrych (* 19. 7. 1929, † 5. 12. 2003), recenzent a hudební kritik, od roku 1961 odpovědný redaktor sborníku *Hudební věda* vydávaný Kabinetem pro studium soudobé hudby při SČS. V měsíčníku *Hudba a zvuk* pracoval v redakci po celou dobu jeho existence.

Od druhé poloviny devadesátých let vedl online týdeník *Hudba a zvuk* na webovém portálu *Neviditelný pes*.[129]

7 Poměr tvorby KH a EH v Československu v průběhu let 1960–1970

Jak je zmíněno již v úvodu, konkrétní hudba je úzce spjata s hudbou elektronickou, často kombinované, vzájemně se doplňující. Příkladem může být skladba Zbyňka Vostřáka *Váhy světla*. Jedná se o téměř čistě elektronickou skladbu, přičemž na konci se přidává vyfiltrovaný zvuk flétny, jelikož zapadal do autorovy kompoziční vize. Názory pamětníků na poměr KH a EH se přiklánějí spíše k hudbě konkrétní. Např. Jan Klusák vnímal více tvorbu KH, jelikož zde nebyla studia vybavena dokonalými aparáty pro výrobu EH.[130] Lukáš Matoušek na tuto otázku odepsal: „*Je fakt, že v počátcích EAH byla ‚rovnováha' mezi konkrétní a elektronickou hudbou, i když tvorba konkrétních děl byla snazší, protože vybavenost na elektronickou hudbu nebyla moc valná.*"[131] Při srovnání nároků na technické vybavení a náročnosti jednotlivých pracovních postupů je práce s konkrétními zdroji značně jednodušší. Důvody

[127] High Fidelity (for Music and Voice) – doslova „vysoce věrný" přednes hudby a hlasu. V roce 1966 byla v německém *Deutsches Institut für Normung* stanovena norma DIN 45-500, která definovala standardy Hi-Fi. Norma mimo jiné zahrnuje také standardizaci později hojně používaného DIN konektoru.

[128]

[129] MACEK, Petr, ADAMOVÁ, Silvie. Fendrych, Lubomír [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [Cit. 6. 3. 2018]. Dostupné z: < http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=8082 >

[130] Dotaz Janu Klusákovi položil Marek Holášek, Praha, 22. 11. 2017.

[131] MATOUŠEK.

nedostatečného vybavení EAH studii popisuji v kapitole 3.1 Politicko-ekonomický kontext v SSSR a ČSSR.

Tuto skutečnost podtrhují také výsledky finálních skladeb soutěže *Musica Nova 1969*. Jako první se v soutěži umístila skladba Rudolfa Růžičky *Gurges* – kvadrofonní konkrétní kompozice. Druhé místo obsadila opět konkrétní skladba – *Gandhí* z cyklu *Kabinet voskových figurín* Karla Odstrčila. Pomyslný bronz získal Miroslav Hlaváč s *Biochronos* – skladbou kombinující KH a EH. Další soutěžní skladby byly povětšinou čistě konkrétní nebo právě mísící KH s elektronikou.[132]

V prvním čísle *Hudba a zvuk* z roku 1968 je Kabeláč stručně dotazován na názor spojování živě produkované hudby s nahrávkami na magnetofonovém pásku, na což odpovídá: „*Řekl bych, že je to nejaktuálnější tendence. Je zajímavé, že studia, která pracovala výlučně v hudbě konkrétní a elektronické, začínají právě zde vidět určitou perspektivu.*“[133] K tomu dodává svůj nadhled nad touto situací, že si není jist, zda je tato cesto správná či nikoliv. Posléze je Kabeláč dotazován na jeho názor ohledně aktuálního a budoucího vývoje KH a EH. Podle něj se při vzniku EH nadšeně zapojila do tvorby spousta zájemců. „*Dnes* [počátek roku 1968]*, a to trvá tak tři, čtyři roky, je cítit jakousi únavu.*“[134] V počátcích experimentování s konkrétními zvuky snadno, za pomoci banálních manipulací, vznikaly nové objevy, které dál prohlubovaly badatelské nadšení. Dává do opozice též amatérské pokusy o komponování a seriózní artificiální skladbu s promyšleným konceptem. Kabeláč naráží na problematiku technických omezení, jež jsou konkrétní tvorbě vlastní. Postupným objevením většiny tvůrčích možností někteří autoři – zejména ti, kteří toužili získat snadno a rychle úspěch – tento směr tvorby opustili, neboť vyčpělým nadšením z experimentování přišla doba, kdy se tvorba kvalitní konkrétní kompozice stala velmi náročným procesem. Tento stav nazývá krizí, jelikož zůstali pouze opravdoví zájemci o tuto hudbu a až časem se projeví, zda byli schopni čelit této výzvě. Rozhodně však budoucnost EAH nezatracuje, pouze poukazuje na vyčerpatelnost technických prostředků a nutnost, aby skladatel projevil své tvůrčí nadání.[135]

---

[132] KOUTNÁ.
[133] BUŽGA, Jaroslav. Skladatelé o elektronické a konkrétní hudbě. *Hudba a zvuk*, 1968, č. 1.
[134] Tamtéž.
[135] Tamtéž.

8 Zlomový rok 1968

S příchodem okupace v srpnu roku 1968, a s ní spojený nástup normalizace, byla postupně přerušena tvorba v rozhlasových studiích, velmi omezeně fungovalo studio v Plzni. K nejrazantnější vlně útlumu došlo až o pár let později, kolem roku 1971, kdy byla EA tvorba vlivem vysokých režimních představitelů potlačována zákazy a omezeními – znemožnění koncertování, vysílání v rozhlase, televizi, a také zákazy vydávání EA tvorby na gramofonových deskách. Důsledkem toho se EAH šířila formou hudebního samizdatu a ocenění získávala především v zahraničí. Podle Rudolfa Růžičky se o tvrdé potlačení alternativních hudebních směrů – krom EAH také třeba jazzu – zasloužila celá společnost, a to zejména tím, že podporovala udržování kolektivní mlčenlivosti a nečinnosti.[136] Alternativní směry, a obecně vybočování z řad, s sebou neslo hrozbu pro totalitní režim. Alternativní směry jsou principiálně svobodomyslně založené a mohly by tak ohrozit a narušit struktury socialistického realismu. Právě tematické a ideologické zaměření EA tvorby se stalo trnem v oku normalizačního režimu.

Pokud se však ještě vrátíme v čase před výše zmiňované období tvrdého potlačením EAH, připomeneme si poslední světlé chvíle EA tvorby v Čechách a na Moravě.

[136] RŮŽIČKA, Rudolf. Předmluva. In: KADUCH, Miroslav. *Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964 - 1994. Skladatelé, programátoři, technici, muzikologové, hudební kritici, publicisté. Osobní slovník*. Ostrava, 1996, s. 6–7.

8.1 Expozice experimentální hudby v Brně

V brzkých letech po okupaci Čs., tedy v letech 1969 a 1970, se v Brně konaly dva ročníky *Expozice experimentální hudby* (EEH). Možným důvodem realizace těchto dvou ročníků by mohlo být druhotné postavení Brna oproti Praze ve věci zásahů normalizačních složek.[137]

První ročník *Expozice experimentální hudby*[138] spolupořádali SČS, Čs. rozhlas a Příležitostné koncerty. Místy konání představení byly prostory Čs. rozhlasu Dukla a zejména Křížová chodba Nové radnice. Proběhlo sedm koncertů s prezentací čtyřiceti experimentálních skladeb českých a zahraničních skladatelů. EEH se věnovala zejména představení brněnské tvorby – zaznělo celkově 19 skladeb brněnských tvůrců – Rudolfa Růžičky, Arnošta Parsche, Miloše Štědroně, Jiřího Bárty a Aloise Piňose. Pražskou tvorbu zastupovali pouze Zbyněk Vostřák a Jan Klusák. Bratislavu prezentovala prostorová kompozice Ladislava Kupkoviče, Josefa Malovce, Ivana Paríka a Petera Kolmana. Zahraniční tvorbu zastupovali např. Karlheinz Stockhausen (*Kontakty*), Luc Ferrari (*Tautologos II*), dalšími prezentovanými skladateli byli Luigi Nono, Bruno Maderna či Bernard Parmegiani.[139] Hudební koncerty byly doplněny také nizozemskou fonickou poezií a brněnskou poezií od Jiřího Valocha a Ladislava Nováka.[140]

Druhý ročník EEH konaný roku 1970[141] ještě navýšil poměr českých skladeb vůči zahraničním. Vynikla tak produkce brněnská složena ze jmen Alois Piňos, Arnošt Parsch, Miloš Štědroň, Pavel Blatný, Josef Berg, Bohuslav Řehoř, Rudolf Růžička, Jiří Bárta a Leoš Faltus. Prahu prezentovali Zbyněk Vostřák, Marek Kopelent, Václav

---

[137] JOHÁNEK, Filip. *Uměnovědný dialog a Integrační tendence soudobé hudby v kontextu Expozice experimentální hudby* [online]. Brno, 2010 [cit. 24. 4. 2018]. Dostupné z: < https://is.muni.cz/th/ba9ew/ >. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Martin Flašar., s. 6.

[138] Konaný v období 3. 2. až 15. 4. 1969.

[139] KARAFIÁT, Jan. *Brněnský koncertní život v 60. letech 20. století. Analýza repertoáru* [online]. Brno, 2009 [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: < https://is.muni.cz/th/bo2hf/ >. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Viktor Pantůček., s. 33–34.

[140] HANOUSEK, Jiří. *O začátcích a konci Brněnského elektronického studia* [online]. [cit. 17. 3. 2018]. Dostupné z: < http://web.archive.org/web/20100722064103/http://www.radioart.sk/avr/visuopage.php?id=142>.

[141] Přesněji mezi dny 31. 3. až 4. 4. 1970.

Kučera a Jan Klusák. Omezená zahraniční tvorba sestávala z děl Johna Cage, Gregoriho Bisse, Krzysztofa Pendereckého a Edwarda Diementeho.[142]

Ve dnech 1.–2. 6. 1970 se uskutečnily dva úspěšné koncerty *Nové hudby* v rámci brněnského *Mikrofestivalu experimentálního umění*, mj. premiéra *Mlčení ptáčků v lese*. Tento festival byl poslední akcí před potlačením veřejných představení EAH politickou mocí.[143]

Miloš Haase vzpomíná též na návštěvu Pierre Henryho, který „*tady byl v 80. letech osobně, dokonce tady hrál poprvé svoji skladbu Tibetská kniha mrtvých. To bylo ve studiu v Pakulu* [Paláci kultury]."[144] Nejednalo se o elektroakustické studio, avšak v té době bylo údajně nejlepší pro poslech.[145]

8.2 Soutěž Musica Nova 1969

Uspořádání soutěže konkrétní a elektronické hudby *Musica Nova* iniciovala Redakce hudebního vysílání při Čs. rozhlasu Plzeň. Úzkou spolupráci zastřešovala Komise pro elektronickou hudbu – předsedu poroty zastával Eduard Herzog, dalšími členy byli Miloslav Kabeláč, Vladimír Lébl, Antonín Špelda, Zdeněk Barborka, Bohumil Čipera a odbornými radami doplňovali technici Václav Ježek a Čestmír Kadlec.[146]

Soutěž vznikla s cílem objevit a zaujmout nové skladatele, kteří by znovu oživili nadšení pro EA tvorbu v období, Kabeláčem zmiňované, „únavy"[147]. Též pravidla soutěže byla nastavena tak, aby motivovala k větší účasti. Práce techniků byla zdarma, taktéž cestovní a ubytovací náklady byly skladatelům proplaceny. Zúčastnili se tak i brněnští skladatelé Rudolf Růžička, Miloš Štědroň a Arnošt Parsch. Celkově pět z účastníků využilo ve svých kompozicích kvadrofonní reprodukce.[148]

8.3 Reflexe skladatelů

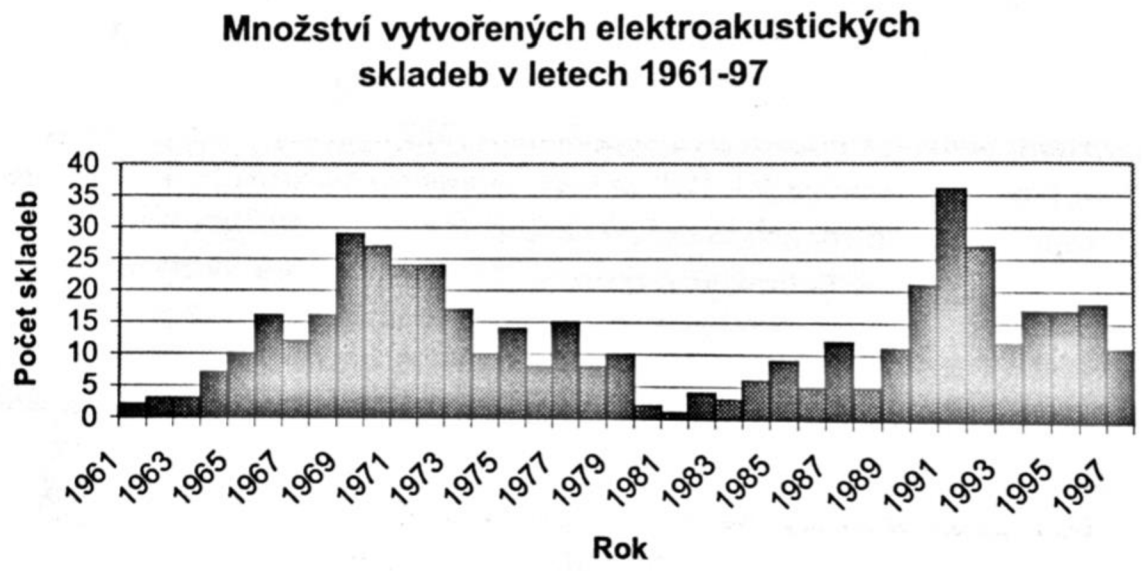
---

[142] KARAFIÁT, s. 35–36.
[143] DOHNALOVÁ, s. 165.
[144] HAASE, Miloš. Osobní rozhovor, Praha, 22. 11. 2017.
[145] Taktéž.
[146] KOUTNÁ, s. 20.
[147] Tento názor Kabeláč pronesl počátkem roku 1968.
[148] KOUTNÁ, s. 80.

Události roku 1968 tvrdě zasáhly celou společnost. Skladatelé, z podstaty svého poslání, pocítili potřebu tuto událost promítnout ve svých skladbách. Protiokupační tématiku zahrnuli do svých skladeb Ištván, Štědroň, Hlaváč či Hanuš, který věnoval svou skladbu oběti Jana Palacha.

8.4 EAH mezi lety 1968–1989

Jak je již zmíněno výše na začátku zastřešující kapitoly č. 8 *Zlomový rok 1968*, normalizace zasáhla EA tvorbu až po roce 1971 a její vrchol vygradoval o rok později. Paradoxně v tomto období dosahuje produkce EA skladeb svého maxima po čas komunistické éry, viz graf z práce Lenky Dohnalové[149] na obr. 1.



Obr. 1

V tomto období vznikají v brněnském studiu mezinárodně významné skladby – *Utis* Miloše Štědroně, *Gurges* Rudolfa Růžičky či Slavického *Chvála cembala*. Dohnalová zmiňuje fakt, že v grafu jsou započítány též skladby studentů JAMU, ovšem povětšinou byli studenty samotní „dříve proškolení“ skladatelé, příp. jejich talentovaní nástupci, tudíž jsou čísla relevantní. Jako další paradox můžeme vnímat ponechání průběhu výuky postgraduálního studia na brněnské JAMU. Podobně tak na HAMU bylo roku 1971 dokončeno *Zvukové studio*, navíc za podpory stranicky příslušného

[149] DOHNALOVÁ, s. 154

skladatele. Lenka Dohnalová popisuje, jak v roce 1972 vydává Václav Kučera[150] EA kompozici *Lidice* na gramofonové desce u Supraphonu.

Od roku 1971 ustávají veřejné koncerty EAH a první ročník *Music Nova* tak byl zároveň posledním po dalších dvacet let. Eduard Herzog je ve funkci redaktora Supraphonu obměněn, tudíž produkce EAH na gramofonových deskách již není možná. Čs. skladatelé jsou v zahraničí oceňování a zváni k osobní návštěvě, prakticky však vycestovat není možné. Obměna vedení proběhla též u tisku, od psaní *Konfrontací* musel upustit Vladimír Lébl.[151]

Miloš Haase vzpomíná též na návštěvu Pierre Henryho, který „*tady byl v 80. letech osobně, dokonce tady hrál poprvé svoji skladbu Tibetská kniha mrtvých. To bylo ve studiu v Pakulu* [Paláci kultury]"[152]. Nejednalo se o elektroakustické studio, nýbrž v té době údajně nejlepší pro zvukovou reprodukci.[153]

V rozhovoru pro *Hudební rozhledy* z roku 1969 Vladimír Lébl sumarizuje vlivy seminářů EAH na jejich účastníky, tj. skladatele. „[…] *Cesty inspirace jsou tedy rozličné a nelze je chápat tak, že by některý skladatel tu či onu skladbu napsal pod dojmem určitého semináře.*"[154]

Krátké „mimopražské" setkání s Pierre Schaefferem zažil též Miloš Haase. V roce 1966 se zúčastnil rozhlasové soutěže vyhlášené *Klubem čs. fonoamatérů* vedeného Zdeňkem Boučkem. Miloš Haase na magnetofonu jednoduchou technikou střihu vytvořil nahrávku, se kterou později vyhrál vyhlášenou soutěž v kategorii Trikové nahrávky. Získal ocenění také v Hiedelbergu od *Mezinárodní organizace lovců zvuků*, kam ovšem během tehdejších poměrů nemohl odcestovat. V rámci této soutěže však byli fonoamatéři pozváni do Francie na soutěž *Rallye Dijon*. Na místě byla vyhlášena fonoamaterská soutěž, kterou jeho tým opět vyhrál. Tou dobou do Československa zrovna přijela ruská vojska. Díky výhře v soutěži byl Haaseho tým pozván do pařížského *O.R.T.F.*, kde se krátce viděli s Pierre Schaefferem.[155]

---

[150] V letech 1969–1983 tajemník Svazu českých skladatelů a koncertních umělců
[151] DOHNALOVÁ, s. 154–155
[152] HAASE, Miloš. Osobní rozhovor, Praha, 22. 11. 2017.
[153] Taktéž.
[154] SKÁLA, Pavel. Elektronické konfrontace. *Hudební rozhledy*, 1969, č. 21, s. 641.
[155] HAASE, Miloš. Osobní rozhovor, Praha, 22. 11. 2017.

Manželka Miloše Haase Ivana Loudová – mj. účastnice třetího kurzu EAH – měla podobný zážitek, když se díky výměnnému studijnímu programu dostala v roce 1971 na stáž k Olivieru Messiaenovi. Více viz v knize *Dějiny AMU ve vyprávěních*[156].

9 Období po roce 1989

S nástupem 90. let přichází spoustu nových vlivů ze západních zemí, které se jeví novými díky čtyřicetileté izolaci východního bloku. EAH se tak stává výsadou pro úzký okruh zájemců.

Nově vzniklé EA skladby reflektují předcházející dekády komunistické nadvlády, např. *Kůl v plotě* (1996) M. Marka, *Spleen optimismu* (1991) od Viklického či *Looking West* a *Looking East* zkomponované Jiráskem roku 1991.

KH se díky svým technickým omezením stává překonanou a scénu artificiální EAH tak ovládne dlouho očekávaná computerová hudba. Nejvybavenějším studiem pro computerovou tvorbu bylo počátkem let *Audiostudio Českého rozhlasu* v Praze.

EAH je roku 1990 nově institucializovaná pod *Společností pro elektroakustickou hudbu* (SEAH) vedenou Rudolfem Růžičkou, Milošem Haase a Lenkou Dohnalovou.

SEAH oplývá neustálým nadšením při propagaci artificiální EAH – od revoluce se každoročně koná soutěž EAH Musica Nova, v roce 2014 k ní přibyla soutěž *České ucho* věnovaná tvorbě dětí a mládeže do osmnácti let. Soutěž je, taktéž každoročně, vyhlašována Lenkou Dohnalovou. Pravidla jsou velmi volná, není specifikován žánr, ani přístupy k tvorbě. Cílem je zřejmě hledání a podporování mladých talentů v oblasti EAH.

[156] FRANC, Martin a Lenka KRÁTKÁ, ed. *Dějiny Akademie múzických umění ve vyprávěních*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2017.

10 Teorie a praxe konkrétní hudby

10.1 Prostředky a praxe tvorby KH

Politicko-ekonomická situace v Československu byla značně ovlivněna komunistickou vládou. Měnová reforma uskutečněná roku 1953 zapříčinila znehodnocení úspor a celkově pokles životní úrovně, čímž komunistická vláda manifestovala svou moc. Tento fakt se částečně odrazil také na problematice vybavenosti zvukových studií. Za hlavní příčiny nedostatečného technického vybavení však, na základě sumarizace více zdrojů, shledávám zejména víceúčelovost studií a obecné potlačování experimentální tvorby v rámci širšího hudebního pole.

Jak zmiňuji již v kap. 3.3 První setkání československých skladatelů s EAH, primární účel existence studií tkvěl ve výrobě hudby a zvukových efektů pro užití v „komerční" audio-vizuální tvorbě, přičemž zdroje pro tyto práce byly zejména konkrétního charakteru. Výroba probíhala během běžné pracovní doby, a studia se tak skladatelům a technikům EAH uvolnila pouze ve zbylém čase. Popis této víceúčelovosti studií se úzce váže i ke zmíněné restrikci EA tvorby. Zájmem režimu bylo spíše uspokojení mas formou distribuce nízké kultury, namísto aby byla podporována experimentální avantgardní tvorba.

Eduard Herzog v roce 1969 rozvádí myšlenku Gottfrieda Michaela Koeniga, kterou prezentoval na semináři EH konaném v Praze a Plzni, věnující se úloze technického vybavení studií. Nejprve poukazuje na důležitost kladenou na výzkum zvuku, ať už se jedná o pařížskou či utrechtskou školu. „*Zvuk sám má své určité zákonitosti a klade určité požadavky na skladatele: jak se k němu stavět, jak si s ním vůbec počínat a jak v tomto materiálu vůbec myslet. Obě tyto školy kladou nesmírnou váhu na přípravnou práci před skladbou, na studium toho zvuku, se kterým se bude pracovat, a na studium možností, co vše lze s tímto zvukem dělat, jakým způsobem ho lze rozvinout, jak v tomto materiálu myslet a jak s ním komponovat.*"[157] Jako nejzajímavější na tomto přístupu však shledává to, že u výsledků procesů – ať již vzniklých konkrétní nebo elektronickou cestou – nezáleží na původu materiálu, neboť „*zpracování v duchu materiálu vede k souběžným výsledkům.*"[158]

[157] SKÁLA, Pavel. Elektronické konfrontace. *Hudební rozhledy*, 1969, č. 21, s. 642.
[158] Tamtéž.

V rámci tohoto rozhovoru navazuje Vladimír Lébl názorem vyjasňujícím důležitost technického vybavení. Staví do protiváhy kvantitu a kvalitu, co se technické vybavenosti studií týče. Podle něj mnohem větší roli hraje kvalitativní aspekt, jelikož např. malé studio vybavené méně přístroji, ovšem promyšleně sestavenými, aby odpovídaly jednotnému zaměření studia, může být mnohem přínosnější než velké studio zakládající na kvantitě.

O shrnutí se postaral jejich kolega a největší praktik z této trojice – Miloslav Kabeláč. Zdůrazňuje důležitost postavení skladatele, který by měl, stejně jako u „klasického" komponování, jasně vědět, jaký zvuk potřebuje, což úzce souvisí se zmíněným prvotním poznáním zvuku. Následně si skladatel díky poznání ujasní své potřeby kladené na přístroje. „*My jsme dnes v období, kdy toto poučení – byť je tak samozřejmé a jednoduché – právě z těchto autoritativních míst potřebujeme. Je třeba zdůrazňovat mladým adeptům: jdeš do studia, ale musíš vědět, co od studia chceš.*"[159]

[159] SKÁLA, Pavel. Elektronické konfrontace. *Hudební rozhledy*, 1969, č. 21, s. 643.

10.2 Práce s konkrétními zdroji

V roce 1966 se Lébl zabýval problematikou získávání a skladování zdrojů konkrétních zvuků. Ze zkušeností zahraničních studií vyplývá, že vytváření jednotlivých zvuků je neekonomické a dříve či později nastane nutnost zřídit při každém studiu zvukový archív. To však s sebou nese komplikovanou katalogizaci a také časovou náročnost takovýto archív vytvořit.[160]

Práci s konkrétním materiálem shrnuje výstižně Kabeláč takto: „*U konkrétní hudby vycházím z tradičních zvukových materiálů a vím teoreticky, jak s nimi pracovat a používat je. Když určitý syrový zvuk vyrobím, zhodnotím jej, zda odpovídá teoretickým předpokladům. Anebo zda mě zklamal nebo překvapil.*“[161] Jako další krok, když už zvuk poznal, následuje rozhodnutí, jak tento zvuk užít v plánované kompoziční struktuře. Tuto metodologii prakticky užil v roce 1967 při konkrétní kompozici vycházející ze zvuku zvonu Zikmund.[162] Podle určité představy, jak by měla kompozice vypadat, si Kabeláč poté připravil zvukový materiál. Nastávaly také situace, kdy byl zvuk přizpůsoben silnějšímu záměru skladby, což ovšem přinášelo složité modifikace. Během nich však někdy naopak zjistil, že objevil nový zvuk vhodný pro kompozici a byl pro jeho jedinečnost ochoten změnit svůj původní skladebný záměr. Shrnuje tento proces jako neustálé vyvažování nabízených možností konkrétního zdroje vůči původně namýšleným kompozičním záměrům.[163]

10.3 Role techniků studií

Na zahájení prvního semináře EAH v Plzni roku 1964 Ing. Ladislav Janík[164] v úvodním slovu prosí o otevřenost a spolupráci mezi umělecko-tvůrčími pracovníky a techniky. Zejména pak při tvorbě syntetického zvuku: „[…] *V této oblasti je nanejvýš nutná a dobrá úzká spolupráce mezi techniky na straně jedné a uměleckými pracovníky na straně druhé. Výsledek této práce je pak výsledkem společné tvůrčí*

[160] LÉBL – EH, s. 75.
[161] BUŽGA, Jaroslav. Skladatelé o elektronické a konkrétní hudbě. *Hudba a zvuk*, 1968, č. 1.
[162] Skladbu realizoval v plzeňském studiu a VÚRT.
[163] BUGŽA.
[164] Zastupujícího Výzkumný ústav rozhlasu a televize.

činnosti obou složek."[165] Janík dodal, že věří ve vzájemnou úzkou spolupráci, kdy si obě strany předají své zkušenosti a vzájemně se inspirují k dalším profesním posunům. V tomto pohledu jej podpořil také Lébl apelující na souhru skladatele, technika i teoretika.[166]

V *Hudebních rozhledech* z roku 1969 Lébl zmiňuje, že jak utrechtská, tak pařížská škola na skladatele naléhají, aby pracovali bez asistence techniků, a vedou je tak k samostatné práci. Herzog se připojuje s dodatkem, jak je po důkladném poznání zvuku důležité také osvojení si práce s přístroji, podobně jako je tomu u skladatele tvořícího pomocí klasických nástrojů, na které se musí nejprve naučit hrát.[167] Záměrem tohoto přesvědčení zdá se být snaha o zachování autenticity skladatelova stylu s eliminací vnějších vlivů, v tomto případě osobních invencí techniků.

11 Závěr

Konkrétní hudba vznikla okolo roku 1948 ve výzkumném ústavu pařížského rozhlasu pod rukama Pierre Schaeffera. Během let vývoje byly metodou pokusů a omylů nalezeny účinné cesty tvorby. Během konce 50. lety začala konkrétní hudba pomalu prostupovat i do socialistického Československa. Nejprve teoreticky, posléze i prakticky. Metodiku tvorby KH poznávali čs. skladatelé nejprve v zahraničí, kde úspěšně navázali kontakty s představiteli francouzské konkrétní školy.

Roku 1966 se podařilo uskutečnit návštěvu Pierre Schaeffera a jeho kolegů, kteří přišli přednášet čs. zájemcům o konkrétní hudbě. Jejich největším přínosem bylo předání svých zkušeností na poli konkrétní tvorby. Těchto nabytých zkušeností (skladebné postupy či práce s kvadrofonní reprodukcí) posléze využili při tvorbě vlastních děl. Např. Rudolf Růžička užil kvadrofonii ve svojí vítězné skladbě *Gurges* na soutěži *Musica Nova 1969*. Teoretik a muzikolog Vladimír Lébl se zhostil úlohy předat nová poznání dalším zájemcům, zejména z řad fonoamatérů. Publikoval v hi-fi časopisu

[165] ĎURIŠ, Juraj. I. Seminář elektronické hudby v ČSSR- 1/3 [online]. In: *Rozhlasová a televizní technika*, č. 4, Prosinec 1964 [cit. 22. 2. 2018]. Dostupné také z: < http://web.archive.org/web/20100722064119/http://www.radioart.sk/avr/visuopage.php?id=26 >.
[166] Viz 4. bod Léblových „jistot", viz kap. 2 Historie, kontexty a definice elektroakustické hudby
[167] SKÁLA, Pavel, s. 643.

Hudba a zvuk seriál *Malá fonopraktika*, kde čtenářům popsal detailní praktické návody, jak tvořit konkrétní hudbu.

Práce postupuje chronologicky a uvádí historické kontexty. Přináší přehled stěžejních institucí a událostí souvisejících s konkrétní hudbou. Záměrem bylo shrnout přítomnost konkrétní hudby v Čechách a na Moravě, zejména pomocí dobových publicistických reflexí.

Resumé

Práce se zabývá historickým vývojem konkrétní hudby (musique concrète) na území Československa, zejména Čech a Moravy. Stěžejní událostí v rámci elektroakustické hudby byla pro zemi, kde vládnul totalitní komunistický režim, návštěva zakladatele konkrétní hudby, Pierre Schaeffera a jeho kolegů, roku 1966. Pro uvedení do kontextu – historického, politicko-ekonomického a zejména muzikologického – je přiblížena též situace před rokem 1966.

Stěžejní část práce přináší definování hlavních dopadů návštěvy Pierre Schaeffera na československou elektroakustickou hudbu. Vlivy se projevují v tvorbě skladatelů, v nových technických přístupech a též jsou organizovány koncerty elektroakustické hudby a soutěž Musica Nova. Součástí jsou publicistické reflexe návštěvy v dobovém tisku. S chronologickou návazností se práce zabývá následujícím obdobím normalizace a v závěru tvorbou elektroakustické hudby po roce 1989.

Résumé

The thesis examines the historical development of musique concrète in Czechoslovakia, particularly in the Bohemian and Moravian regions. For the country, where the totalitarian communist regime dominated, the visit of the founder of musique concrète Pierre Schaeffer and his colleagues in 1966 was a significant event in electroacoustic music. The situation before 1966 is also described as a characterization of the historical, political, economic and especially musicological context.

The main part of the thesis defines the major impact of Pierre Schaeffer's visit on the Czechoslovakian electroacoustic music. The influence manifests itself in numerous artistic creations and new technical approaches as well as in electroacoustic concerts and Musica Nova contest. The contemporary journalistic reflections of the visit are included in the thesis. The thesis also illustrates, with chronological continuity, the following period of normalization and ultimately the electroacoustic music development after 1989.

Zusammenfassung

Das Werk befasst sich mit historischer Entwicklung von konkrete Musik (musique concrète) innerhalb Tschechoslowakei, besonders in Böhmen und in Mähren. Das grundlegende Ereignis im Rahmen einer elektroakustischen Musik für das Land, wo das totalitäre kommunistische System beherrscht hat, war der Besuch vom Gründer der konkreten Musik Herrn Pierre Schaeffer mit seinen Kollegen im Jahr 1966. Wegen einer Einführung in die historischen, politisch-ökonomischen und besonders musikologischen Zusammenhänge ist ebenfalls die Situation vor dem Jahr 1966 beschrieben.

Der Hauptteil des Werks bringt die Bestimmung von den Hauptwirkungen des Besuchs von Pierre Schaeffer auf die tschechoslowakische elektroakustische Musik. Die Einflüsse zeigen sich im Schaffen der Komponisten, in neuen technischen Ansätzen und genauso sind die Konzerte von elektroakustischer Musik und der Wettbewerb Musica Nova organisiert. Das Werk enthält die publizistischen Reflexe des Besuchs in zeitgemässen Presse. Das Werk befasst sich mit chronologischem Zusammenhang mit folgender „Normalsära“ und im Ende mit Schaffen der elektroakustischen Musik nach Jahr 1989.

Seznam pramenů a zdrojů:

BUŽGA, Jaroslav. Skladatelé o elektronické a konkrétní hudbě. *Hudba a zvuk*, 1968, č. 1

ČMELÍKOVÁ, Anna. *Prostorové kompozice českých a slovenských autorů: Analýza vybraných skladeb z přelomu 60. a 70. let 20. století*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2015. Vedoucí práce Martin Flašar.

DOHNALOVÁ, Lenka. *Estetické modely evropské elektroakustické hudby a elektroakustická hudba v ČR*. Praha: Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta, 2001.

HANOUSEK, Jiří. *Vzpomínka na léta šedesátá*, soukromý archiv Zdeňka Cupáka. Dostupné jako obrazová příloha k práci: STAŇKOVÁ, Markéta. *Tvůrčí skupina A*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2006. Vedoucí práce Miloš Štědroň.

IDDON, Martin. *New music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. New York: Cambridge University Press, 2013. ISBN 978-1-107-03329-0.

JOHÁNEK, Filip. *Uměnovědný dialog a Integrační tendence soudobé hudby v kontextu Expozice experimentální hudby*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2010. Vedoucí práce Martin Flašar.

republics. San Jose, USA: San Jose State University. *Master's Theses*. 1995.

KADUCH, Miroslav. *Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964 - 1994. Skladatelé, programátoři, technici, muzikologové, hudební kritici, publicisté. Osobní slovník*. 2. opravené, doplněné, rozšířené a částečně přepracované vyd. Ostrava, 1996.

KARAFIÁT, Jan. *Brněnský koncertní život v 60. letech 20. století. Analýza repertoáru*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2009. Vedoucí práce Viktor Pantůček.

KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.

KOUTNÁ, Jana. *Musica nova 1969: analýza vybraných skladeb prvního ročníku soutěže konkrétní a elektronické hudby*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2013. Vedoucí práce Martin Flašar.

KVASNIČKA, Adam. *Špecifiká elektroakustickej tvorby v rozhlasových štúdiách krajín Visegradskej štvorky v 60. a 70. rokoch 20. storočia*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2012. Vedoucí práce Martin Flašar.

KRÁTKÁ, Lenka, ed. *Dějiny Akademie múzických umění ve vyprávěních*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2017. ISBN 978-80-7331-398-2.

LÉBL, Vladimír, MOKRÝ, Ladislav. O současném stavu nových skladebných směrů u nás. In: *Nové cesty hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.

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

LÉBL, Vladimír a kol. Poučení z Pařížské školy. *Hudební rozhledy*. 1967, roč. 20, č. 2, s. 41–44.

LÉBL, Vladimír. Malá fonopraktika. *Hudba a zvuk*, 1967, č. 9, s. 242

RŮŽIČKA, Rudolf. Historie elektroakustického studia v brněnském rozhlase. *Ticho*. 1996, č. 3, s. 20–21

SCHAEFFER, Pierre. *Konkrétní hudba*. Praha: Editio Supraphon, 1971.

SKÁLA, Pavel. Elektronické konfrontace. *Hudební rozhledy*, 1969, č. 21, s. 641–645

ŠTĚDROŇ, Miloš. Elektronika a konkrétní hudba: Marginálie o některých momentech vývoje elektronické a konkrétní hudby v Brně konce 60. a začátku 70. let. In BÜSCHER, Barbara et al. *Umění a nová média*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 56-59

ŠTĚPÁNOVÁ, Anna. Ivana Loudová. Rozhovor vedla Anna Štěpánová. In FRANC, Martin,

ZAJÍČEK, Libor. *An oral history of electro-acoustic music of the Czech and Slovak*

ZAMAZAL, Václav. Jan Klusák O Sacrum Convivium. *Hudba a zvuk*, 1969, č. 2, s. 45–47

Elektronické zdroje:

ĎURIŠ, Juraj. I. Seminář elektronické hudby v ČSSR- 1/3 [online]. In: *Rozhlasová a televizní technika*, č. 4, prosinec 1964 [cit. 22. 2. 2018]. Dostupné také z: < http://web.archive.org/web/20100722064119/http://www.radioart.sk/avr/visuopage.php?id=26 >.

FLAŠAR, Martin. *Na východ od západu. Existenční podmínky EAH v Československu v letech 1948-1992* [online]. [cit. 19. 2. 2018]. Dostupné z: < https://is.muni.cz/www/40864/Na_vychod_od_zapadu.pdf >.

FLAŠAR, Martin. *EAH v Československu* [online]. [cit. 16. 3. 2018]. Dostupné z: < https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps15/eah/web/pages/06-ceska.html >.

HANOUSEK, Jiří. *O začátcích a konci Brněnského elektronického studia* [online]. [cit. 16. 3. 2018]. Dostupné z: < http://web.archive.org/web/20100722064103/http://www.radioart.sk/avr/visuopage.php?id=142 >.

HOLEČKOVÁ, Anežka. 25 let bez Vladimíra Lébla - 6. 2. 1928–8. 6. 1987 [online]. *Časopis Harmonie*. 5. 11. 2012 [cit. 7. 5. 2018]. Dostupné z: < https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/25-let-bez-vladimira-lebla-6-2-1928-8-6-1987.html >.

KADLEC, Petr. *Hudba českého a sovětského stalinismu aneb Umění posluhující* [online]. Výběr tezí z přednášky Milana Slavického na semináři *Per artes*, dne 26. 8. 2004, ve Svatém Janu pod Skalou. [cit. 2. 3. 2018] Dostupné z: < https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/hudba-za-totality-aneb-umeni-posluhujici-z-myslenek-a-postrehu-milana-slavickeho.html >.

HNÁTOVÁ, Kateřina. Opus Musicum [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. 27. 1. 2017 [cit. 18. 4. 2018]. Dostupné z: < http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1649 >.

LUDVOVÁ, Jitka, MACEK, Petr. Lébl, Vladimír [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 6. 2. 2018]. Dostupné z: < http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1807 >.

MACEK, Petr. Elektroakustická hudba [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 3. 2. 2018]. Dostupné z: < http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/chs/record.php?id=296 >.

NOUZA, Zdeněk, MACEK, Petr. Kabeláč, Miloslav [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Poslední revize 11. 10. 2016 [cit. 15. 4. 2018]. Dostupné z: < http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=478 >.

STUDENÝ, Petr. *Umění hluku? Umění hluku!* [online]. 11. 3. 2013 [cit. 5. 11. 2017]. Dostupné z: < http://www.hisvoice.cz/cz/articles/detail/1237 >.

PIŇOS, Alois. EA skladby brněnského kompozičního týmu 1968 – 1974 [online]. SonicART [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: < http://www.sonicart.sk/archives/1647 >.

Experimental Studio Bratislava. *GRM Scheaffer, Reibel, Bayle In Prague, 1966* [zvukový záznam online]. Nahráno 7. 3. 2016 [cit. 25. 4. 2018]. Dostupné z < https://archive.org/details/GRMScheafferReibelBayleInPrague1966 >.

ZAHRÁDKOVÁ, Šárka, MACEK, Petr. Herzog Eduard [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 5. 2. 2018]. Dostupné z: < http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5975 >.

ZAPLETAL, Petar. Svaz československých skladatelů [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. 7. 3. 2013 [cit. 17. 4. 2018]. Dostupné z: < http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5881 >.

Orální prameny:

Dotaz Janu Klusákovi položil Marek Holášek, Praha, 22. 11. 2017.

Rozhovor s Milošem Haase vedl Marek Holášek, Praha, 22. 11. 2017.

Rozhovor s Milošem Štědroněm vedl Marek Holášek, Brno, 12. 4. 2018.

E-mailová korespondence:

MATOUŠEK, Lukáš. E-mailovou korespondenci vedl Marek Holášek, 19. 4. 2017.

RŮŽIČKA, Rudolf. E-mailovou korespondenci vedl Marek Holášek, 5. 5. 2017.

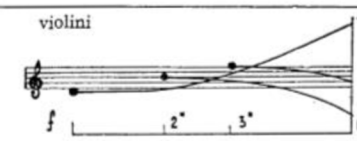
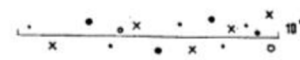
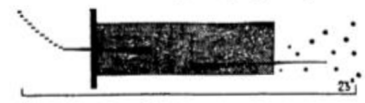
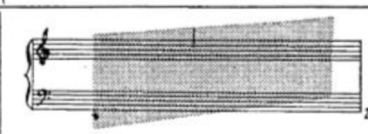
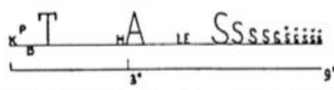
Přílohy:

Obr. A – LÉBL, Vladimír. Malá fonopraktika, Zvukový objekt. *Hudba a zvuk*, 1967, č. 11–12, s. 308

Obr. B – LÉBL, Vladimír. Malá fonopraktika. Umění montáže. *Hudba a zvuk*, 1967, č. 1, s. 9

Příloha obr. A

Ukázka z *Malé fonopraktiky* – díl: *Zvukový objekt*

popis verbální	grafický	notový
Silně uhozené klavírní a¹, doznívající 5″, kombinováno se dvěma poklepy na desku nástroje: matný poklep v oblasti spodních oktáv v druhé vteřině, ostrý poklep v oblasti svrchních oktáv v třetí vteřině.		
		violini 
Nepravidelně rozložené údery různé intenzity, barvy a stupně ostrosti. Durata 10″, hustota úderů plynule narůstá v celém průběhu.		
	syntetické husté bloky, tóny a punkty 	
Zvolna a plynule stoupající kompaktní zvuková směs o velké mase, temné barvy a drsné struktury. Maximální intenzita v celém průběhu (20″).		
		ptačí zpěv
Fonetický materiál různé intenzity 		

Příloha obr. B

Ukázka z *Malé fonopraktiky* – díl: *Umění montáže*

1. Máme-li tři zvukové objekty, schematicky:

Př. 1

pak sloučení A + B + C lze provést dvěma způsoby, vedoucími k podstatně odlišným výsledkům. První způsob, nazývaný **montáží** (známe jej z předchozí kapitoly), vede k výsledku:

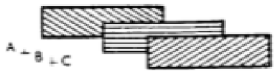
Př. 2

Existuje však i druhý způsob sloučení, který budeme nazývat **mixáží** a který vede k výsledku:

Př. 3

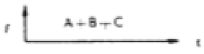
Jak vidět, v případě montáže **přiřazujeme** jednotlivé členy k sobě, v případě mixáže tyto členy **vrstvíme** na sebe.

Př. 4



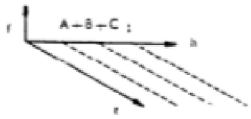
Slučování se tedy uskutečňuje rozličnými směry. Zatímco montáž je operací, odehrávající se v rovině časového průběhu, pro znázornění podstaty mixáže musíme zavést

Př. 5



nový parametr, který nazveme parametrem **hloubky** zvuku (h). V našem případě bude tedy h = 3:

Př. 6



Mixáž není sice bezpodmínečně nutnou operací fónické kompozice (existuje celá řada zajímavých skladeb, vzniklých pouze mon-