

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Hudební věda

Robert Š k a r d a

**Polystylovost a koláž v české hudbě  
2. poloviny 20. století**

**Polystylism and Collage in Czech Music  
in the Second Half of the 20th Century**

Dizertační práce

vedoucí práce – Doc. Mgr. Eduard Douša, Ph.D.

2011

„Prohlašuji, že jsem dizertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

V Praze dne.....

.....

Za odborné vedení a rady děkuji Doc. Mgr. Eduardu Doušovi, Ph.D. a zesnulému Prof. PhDr. et MgA. Milanu Slavickému.

Za poskytnutí cenných pramenů a vyjádření k vlastní tvorbě děkuji skladatelům Pavlu Blatnému, Danieli Forró, Peteru Grahamovi, Milanu Křížkovi, Rudolfo Růžičkovi, Miloši Štědroňovi, Janu Vičarovi a Ctiradu Kohoutkovi in memoriam.

Za poskytnutí svých vědeckých studií děkuji Cristině Catherine Losadě a Johnovi R. Lockemu.

Za poskytnutí nahrávek, partitur a dalších pramenů děkuji Archivu a Fondu hudebnin Českého rozhlasu Praha, Archivu Českého rozhlasu Brno, hudební knihovně JAMU, půjčovně notových materiálů ČHF a Františku Černému, primášovi a uměleckému vedoucímu BROLNu. Za ověření některých datací děkuji Jindřichu Bajgarovi z Hudebního informačního střediska a za dílčí podněty Jonáši Hájkovi.

Za jazykovou korekturu děkuji své ženě Ing. Mgr. et Mgr. Mirce Štípkové.

Práci věnuji památce Prof. PhDr. et MgA. Milana Slavického a Mgr. Michala Matznera.

# I. DÍL

<b>I. ÚVOD.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Vymezení tématu .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Metodologie práce .....</b>	<b>3</b>
<b>II. STAV BĀDÁNĀ .....</b>	<b>5</b>
<b>3. Polystylovost a koláž .....</b>	<b>5</b>
3.1. Polystylovost .....	5
3.1.1. Evropská literatura .....	5
3.1.2. Česká literatura.....	7
3.2. Koláž .....	10
3.2.1. Evropská literatura .....	10
3.2.2. Česká literatura.....	20
<b>4. Stylová konfrontace v kontextu dalších pojmů .....</b>	<b>22</b>
4.1. Postmoderna .....	22
4.2. Adhocismus, intertextualita, metahudba, mix, recyklace, transference, stříh.....	34
<b>III. HISTORICKÉ PŘEDPOKLADY.....</b>	<b>40</b>
<b>5. Styl a polystylovost .....</b>	<b>40</b>
<b>6. Montáž a koláž.....</b>	<b>46</b>
6.1. Montáž.....	46
6.2. Koláž .....	47
6.3. Definice montáže a koláže .....	50
<b>7. Polystylovost a koláž ve světové hudbě 20. století .....</b>	<b>53</b>
7.1. Americká hudba .....	54
7.2. Evropská hudba .....	55
7.2.1. Alfred Schnittke a polystylovost.....	60
<b>IV. ČESKÁ HUDBA .....</b>	<b>63</b>
<b>8. Časové členění období 1960–2000 v literatuře.....</b>	<b>63</b>
<b>9. Polystylovost a koláž v české populární hudbě.....</b>	<b>67</b>
<b>10. Polystylovost v českých pramenech .....</b>	<b>71</b>
10.1. Dobová hudební teorie .....	71
10.2. Hudební publicistika a názory skladatelů.....	73
10.3. Soupis skladeb a jejich dobových reflexí.....	92
10.3.1. Skladby vymezované jako polystylové.....	93

10.3.2. Skladby popisované ve smyslu dobového chápání pojmu polystylovost .....	98
<b>11. Koláž v českých pramenech .....</b>	<b>110</b>
11.1. Dobová hudební teorie .....	110
11.1.1. Miloš Štědroň .....	115
11.2. Hudební publicistika a názory skladatelů.....	125
11.3. Soupis skladeb a jejich dobových reflexí.....	142
11.3.1. Skladby vymezované jako koláž .....	143
11.3.2. Skladby s názvem koláž .....	160
<b>12. Shrnutí, zhodnocení pramenů.....</b>	<b>163</b>
12.1. Shrnutí chápání sledovaných pojmů v teorii, publicistice a recepci tvorby.....	163
12.2. Okruh skladatelů komponujících v kontextu dobové polystylovosti a koláže.....	172
12.2.1. Pražský a brněnský okruh skladatelů .....	173
12.3. Polystylovost, koláž a hudební druhy .....	176
12.4. Období 1960-2000 z hlediska polystylovosti a koláže.....	178

## II. DÍL

<b>I. ČESKÁ HUDBA – PROFILY SKLADATELŮ A ANALÝZY VYBRANÝCH DĚL....</b>	<b>1</b>
<b>1. Metodologie hudební analýzy.....</b>	<b>2</b>
<b>2. „Polystylové“ skladby .....</b>	<b>3</b>
<b>2.1. Marek Kopelent (1932) .....</b>	<b>3</b>
2.1.1. Legenda De passione St. Adalberti Martyris pro recitátora, sbor a orchestr (1981)	5
<b>2.2. Luboš Fišer (1935–1999).....</b>	<b>20</b>
2.2.1. Report pro dechový orchestr (1968).....	21
2.2.2. Double pro komorní orchestr (1969).....	32
<b>2.3. Jiří Bulis (1946–1993).....</b>	<b>42</b>
2.3.1. Čtyři skladby pro dechové nástroje a klavír (1972–76) .....	44
<b>2.4. Peter Graham (1952).....</b>	<b>52</b>
2.4.1. „Dolcissima mia vita...“ per organo (1986) .....	54
<b>2.5. Daniel Forró (1958) .....</b>	<b>60</b>
2.5.1. Koncert pro syntetizéry, počítač a orchestr (1986) .....	64
<b>3. „Koláže“ .....</b>	<b>71</b>
<b>3.1. Kompoziční tým Brno (1967–1974) .....</b>	<b>71</b>
3.1.1. Týmová kompozice .....	71
3.1.2. Historie Kompozičního týmu Brno .....	75
3.1.3. Pracovní postupy Kompozičního týmu Brno .....	80
3.1.3.1. Peripetie pro orchestr a magnetofonový pás (1968).....	82
3.1.3.2. Ecce homo, vokální symfonie pro dva hlasy, orchestr a magnetofonový pás (1968) .....	90
3.1.3.3. Divertissement pro komorní orchestr (1968) .....	105
<b>3.2. Jan Kapr (1914–1988).....</b>	<b>116</b>
3.2.1. Omaggio alla tromba (Pocta trubce) pro dvě trubky a komorní orchestr, op. 100 .....	117
<b>3.3. Jan Hanuš (1915–2004).....</b>	<b>124</b>
3.3.1. Variace a koláže pro symfonický orchestr, op. 99 (1982–1983) .....	126
<b>3.4. Jiří Válek (1923–2005) .....</b>	<b>141</b>
3.4.1. Symfonie č. 10 „Barokní“, dvojkoncert pro housle, klavír a orchestr (1973).....	143

<b>3.5. Alois Piňos (1925–2008)</b> .....	<b>156</b>
3.5.1. Obžalovaný, dvě hudební scény pro baryton (Josef K.), komorní soubor a magnetofonový pás na text Franze Kafky z románu Proces (1993) .....	163
<b>3.6. Miloslav Ištvan (1928–1990)</b> .....	<b>173</b>
3.6.1. Zaklínání času pro symfonický orchestr a dva recitátory (1967) .....	177
3.6.2. Shakespearovské variace pro bicí a dechové nástroje (1974–75) .....	193
3.6.3. Odbila hodina pro ženský hlas, mužskou recitaci, čtyři violy, kontrabas a magnetofonový pás, koláž pro BROLN (1979) .....	206
<b>3.7. Pavel Blatný (1931)</b> .....	<b>213</b>
3.7.1. Autokoláž pro klavír (1972) .....	215
3.7.2. Meditace (Antivariace) ve formě koláže nad témbrem Antonína Dvořáka pro velký symfonický orchestr (1990) .....	222
<b>3.8. Jan Klusák (1934)</b> .....	<b>229</b>
3.8.1. Sonáta pro housle a dechové nástroje (1964–65) .....	231
<b>3.9. Arnošt Parsch (1936)</b> .....	<b>238</b>
3.9.1. Útěk, symfonický obraz (1973) .....	240
<b>3.10. Miloš Štědroň (1942)</b> .....	<b>255</b>
3.10.1. Jazz Ma Fin pro čtyři saxofony, dvě trubky, klarinet, pozoun a bicí nástroje (1966–67) .....	258
3.10.2. Cantus Planctus pro zobcovou flétnu, cimbál, basklarinet, klavír, trubku a jazzový orchestr (1968) .....	265
3.10.3. Affetti graziosi per violino e piano (1968) .....	274
<b>3.11. Eduard Douša (1951)</b> .....	<b>286</b>
3.11.1. Noc na svatého Nikdy, rozhlasová hudebně poetická koláž pro dva recitátory a komorní soubor (1990) .....	287
<b>4. Závěry z analytických sond</b> .....	<b>303</b>
4.1. Typy hudebního materiálu, technik a spojení .....	303
4.2. Typy vrstvení odlišných materiálů .....	308
4.2. Techniky spojení odlišných vrstev .....	309
4.4. Autorské záměry při užití „koláže“ a „polystylového“ projevu .....	310
<b>II. PŘÍLOHY</b> .....	<b>313</b>
<b>Zkratky</b> .....	<b>313</b>
<b>Textové složky skladeb Ecce homo a Zaklínání času</b> .....	<b>314</b>
<b>PRAMENY A LITERATURA</b> .....	<b>320</b>

# **Polystylovost a koláž v české hudbě 2. poloviny 20. století**

## **I. díl**

**I. Úvod – II. Stav bádání – III. Historické předpoklady – IV. Česká hudba**

# I. ÚVOD

## 1. Vymezení tématu

Ve své práci *Polystylovost a koláž* v české hudbě 2. poloviny 20. století se snažím o dílčí příspěvek k dějinám české hudby ve 2. polovině 20. století. Tematizuji oblast tvorby, která není zatím v českém prostředí reflektována, přestože v zahraničí již vzniklo několik významných studií na toto téma. Diskuze probíhá zejména nad pojmy *postmoderna* a *koláž*, termínu *polystylovost* je však i v zahraniční literatuře zatím nevěnuje taková pozornost.<sup>1</sup>

Na konkrétně určeném materiálu (pojmech *polystylovost* a *koláž*) sleduji dobovou recepci hudební tvorby a dobovou kompoziční teorii a praxi. Zkoumaným materiálem jsou zde dobové texty o hudbě, recenze, články, odborné studie a skladby samotné. V práci se tedy snažím o interpretaci dobových významů pojmů *polystylovost* a *koláž*, které se staly nástroji komunikace označovací praxe mezi skladatelem, dílem, kritikem a posluchačem. Důležitou premisou je také základní teze dějinnosti hudební terminologie, jak ji definoval Hans Heinrich Eggebrecht.<sup>2</sup>

Práce se tedy zabývá recepcí určité skupiny děl v době jejich vzniku a prvního provedení nebo recepcí časově jen minimálně vzdálenou od zrodu kompozice. Soudy skladatelů vznikl na základě sledování užívání pojmů *polystylovost* a *koláž*. Soudy kritiků samozřejmě mohou být, a také jsou, ovlivněny hudební interpretací skladby nebo verbálními výklady skladatelů.

Pojmy *polystylovost* a *koláž* spolu úzce souvisejí ve dvou rovinách. Za prvé tím, že mají velmi blízko k obsahu pojmu *postmoderna*, objevujícímu se od 80. let 20. století i v hudbě. Druhým společným bodem je fakt, že oba termíny se v souvislosti s hudbou objevují až ve 20. století a jejich základním obsahem je stylová pluralita, stylová konfrontace a užívání či napodobování již existující hudby. Proto jsou také v této práci reflektovány společně. Přestože je užívána řada dalších pojmů s dlouhou historií (variace, citát, pluralita, quodlibet,

---

<sup>1</sup> Polystylovost je reflektována většinou v souvislosti s tvorbou Alfreda Schnittkeho, který tento pojem také sám užíval ve své skladatelské poetice. K nejnovějším pracem patří např.: Dixon, Gavin Thomas, *Polystylism as Dialogue: A Bakhtinian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4 and his Concerto grosso No. 4/ Symphony No. 5*, Goldsmiths College 2007  
Tremblay, Jean-Benoît, *Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke*, University of British Columbia 2007

<sup>2</sup> Eggebrecht, Hans Heinrich, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz 1968, s. 11–20. Dalšími Eggebrechtovými předpoklady jsou nezávislost významových stupňů slov, předpoklad správné interpretace, nároky současnosti a slovní vázanost termínů.

potpourri, pasticcio atd.), tyto dva termíny jsou pro 20. století novými položkami hudební terminologie.

Časové vymezení práce se pohybuje v rozmezí let 1960–2000. Spodní časová hranice je zvolena vzhledem k povaze tématu, neboť právě 60. léta jsou obdobím, kdy se v evropské i české hudbě objevuje tvorba i reflexe patřící do kontextu pojmů *polystylovost* a *koláž*. Horní časová hranice je zvolena především kvůli alespoň minimálnímu časovému odstupu od zvoleného období s tím vědomím, že rokem 2000 tvorba založená na stylové kontrapozici v české hudbě rozhodně nekončí a je i dnes tématem skladatelské praxe i publicistické reflexe.

## 2. Metodologie práce

V této práci pojmám problematiku *polystylovosti* ve třech hlavních bodech:

1) Podávám přehled stavu muzikologického bádání v oblasti problematiky *polystylovosti*, *koláže* a související *postmoderny*, neboť oba pojmy spadají do okruhu diskuze o postmoderně v hudbě od 70. let 20. století. Vztahu k pojmu *postmoderna* je věnována samostatná kapitola.

2) Mapuji historickou situaci evropské hudby tohoto období v kontextu těchto pojmů a relevantní okruh tvorby evropských a amerických skladatelů.

3) Zkoumám dobové postavení a chápání pojmů *polystylovost* a *koláž* v české hudební kultuře (v kompoziční praxi, hudební teorii a dobové publicistice) 2. poloviny 20. století. Jako na specifický fenomén v kontextu české hudby se práce zaměřuje na týmové kompozice.

a) Ve vztahu k pojmům *polystylovost* a *koláž* se snažím o přehled projevů českých skladatelů a přehled reflexí jejich tvorby v pramenech a literatuře. Sleduji proměny dobového nahlížení na tyto termíny.

b) Podávám přehled kompozic a analyzuji vybrané skladby českých autorů, které

- ve svém názvu nebo podtitulu obsahují slovo *koláž*
- autoři nebo hudební kritika a publicistika označují jako *polystylové* nebo jako díla obsahující *koláž*
- autoři nebo hudební kritika a publicistika popisují ve smyslu dobového chápání pojmů *polystylovost* a *koláž* (neužívají přímo tyto pojmy, ale opisují jejich význam, resp. setrvávají v jejich v sémantickém poli)

U vybraných autorů a týmových skladeb se snažím o zasazení „*polystylových*“ a „*kolážových*“ skladeb do celkového kontextu jejich tvorby. V analyzovaných skladbách se pokouším o vysledování charakteru materiálu a konkrétních kompozičních postupů (tj. momenty kolážového spojení, druh a funkce koláže ve vztahu k celkové tektonice díla).

Cílem hudebních analýz je zjistit, co autoři nebo komentátoři jejich díla skutečně míní, pokud skladby označují jako „*polystylové*“ nebo „*kolážové*“, jinými slovy – co je obsahem pojmů *polystylovost* a *koláž* v kompoziční praxi tohoto období.

Práce mapuje skladby, které aktivně zasáhly do hudebního společenského dění (byly koncertně provedeny, premiérovány a recenzovány v hudebním tisku), stejně jako skladby, které jako *polystylové* nebo *kolážové* označili jejich autoři. V soupisech děl a jejich reflexích jsou tedy zahrnuta nejen díla, v nichž bylo záměrem autorů vytvořit polystylovou skladbu či

koláž, ale i kompozice, v nichž toto záměrem autorů nebylo, byly však ve smyslu koláže nebo stylové proměnlivosti a nejednotnosti vnímány hudební kritikou. Naopak mohou existovat skladby, které stylovou pluralitu nebo koláž podle různých definic také využívají, nebyly však v tomto smyslu explicitně popisovány, a proto nejsou zahrnuty do této práce.

V ohledu zkoumání dobového postavení a chápání pojmů *polystylovost* a *koláž* v české hudební kultuře vycházím ze základní premisy sémiotiky: Společensky podmíněné užívání znakových systémů (pojmů) produkuje význam<sup>3</sup>, přičemž platí tzv. Ogden-Richardsův trojúhelník, grafické znázornění vztahů jednotlivých aspektů znaku navzájem. Znak (forma) označuje význam (ve vědomí subjektu) a zastupuje objekt (věc, o které se hovoří). „*Při každém užití znaku se zapojuje vědomí člověka, a aktivuje se tedy složka významu.*“<sup>4</sup>

Práce se tedy snaží osvětlit sémantická pole znaků-pojmů *polystylovost* a *koláž*, a to jak ve smyslu denotace (doslovný význam), tak konotace (historické, symbolické, emocionální nebo další spojitosti).<sup>5</sup>

V kontextu této práce je významný i poznatek sémantiky, že k téže věci mohou poukazovat různé znaky, zatímco jindy jeden znak poukazuje k více věcem.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Reifová, Irena a kolektiv, Slovník mediální komunikace, Portál 2004, s. 223, dále jako Reifová 2004

<sup>4</sup> Čermák, František, Jazyk a jazykověda, Struktura znaku a jeho vztahy, Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum 2007, s. 24–25

<sup>5</sup> Reifová 2004, s. 42–43

<sup>6</sup> Macek, Petr, Metodologická východiska in: Macek, Petr, Směleji a rozhodněji za českou hudbu! „Společenské vědomí“ české hudební kultury 1945–1969 v zrcadle dobové hudební publicistiky, KLP Praha 2006, s. 19

## II. STAV BĀDÁNĪ

### 3. Polystylovost a koláž

#### 3.1. Polystylovost

Polystylovost je pojem užívaný v muzikologické literatuře poměrně vzácně, neobjevuje se jako samostatné heslo v žádných hudebních nebo uměnovědných encyklopediích. Na internetu lze heslo *polystylism* nalézt pouze ve stručné podobě v populárně-naučné encyklopedii Wikipedia.<sup>7</sup>

##### 3.1.1. Evropská literatura

Českému pojmu polystylovost odpovídá anglický termín *polystylism* (případně *polystyliness*) a německý termín *Polystilistik*. V evropské muzikologické literatuře je téměř výhradně užíván v souvislosti s tvorbou Alfreda Schnittkeho, který takto sám svou tvorbu vymezil. Ve slovníku *The New Grove* se dle fulltextového vyhledávání<sup>8</sup> termín *polystylism* mimo kontext Schnittkeho tvorby objevuje v dalších 14 heslech<sup>9</sup>. Je užit jako charakterizační termín u tvorby 13 evropských skladatelů a v jednom případě jako jedna z tendencí vývoje hudby v Anglii ve 20. století, nacházíme ho i u pěti muzikologů z bývalého Sovětského svazu, kde se tento termín díky Schnittkemu dostal do obecnějšího povědomí. Je tomu tak vždy bez bližšího vysvětlení pojmu. Helga de la Motte Haber uvádí, že s jeho užitím se setkáme i ve výrocih skladatelů.<sup>10</sup>

Ve studii s názvem *Postmoderne überall?*<sup>11</sup> interpretoval **Wolfgang Gratzer** Schnittkeho studii Polystylové tendence z hlediska politického kontextu. V části této studie se

---

<sup>7</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Polystylism>

<sup>8</sup> Oxford Music Online

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/search\\_results?q=polystylism&search=quick&button\\_search.x=34&button\\_search.y=11](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/search_results?q=polystylism&search=quick&button_search.x=34&button_search.y=11)

<sup>9</sup> Autory hesel jsou John Caldwell (heslo England), Diana von Volborth-Danys (heslo Landeghem, Jan van), Galina Grigorjeva (heslo Čajkovskij, Boris Aleksandrovič), Marinella Ramazzotti (heslo Lombardi, Luca), Radoslava Aladova (hesla Smolskij, Branislavavič Dmitrij a Darokhin, Vladimir Vasiljevič), David Nicholls (heslo Cowell, Henry), Thomas Adrian (heslo Penderecki, Krzysztof), Iosif Genrikovič Rayskin (heslo Grinblat, Romuald Samuilovič), Irina Sukhomlin (heslo Neaga, Gheorghe), Inna Barsova (heslo Sokolov, Ivan Glebovič), Meirion Bowen (heslo Sarda y Bofill, Albert), Antonio Geraci (heslo Guaccero, Domenico), Jonathan Walker (heslo Kancheli, Giya)

<sup>10</sup> Schnittke, Alfred, *Polystilistische Tendenzen in der modernen Musik*, *Musiktexte* 1989, s. 28–30, Wolfgang von Schweinitz: *Apologie und Abgesang*, *Positionen* 1995, s. 5 in: La Motte-Haber, Helga, *Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts 1945–1975, Politisierung und Zurücknahme 1968–1975*, Laaber 2000, s. 285–307

<sup>11</sup> Gratzner Wolfgang, „Postmoderne“ überall? Aktuelle (In-) Fragestellung im Blick auf sowjetische Musik nach 1945 in: Kolleritsch Otto: *Wiederaneignung und Neubestimmung: Der Fall Postmoderne in der Musik*. Studien zur Wertungsforschung, no. 26, Vienna und Graz, Universal Edition 1993, s. 63–86, dále jako Gratzner 1993

Gratzer přiklání k tezi, že v bývalém Sovětském svazu mohla být polystylovost jednou z forem útěku před oficiální doktrínou (estetika socialistického realismu), která určovala, jak mají skladatelé při tvorbě postupovat. Hovoří zde mimo jiné o Šostakovičovi, jehož tvorbu chápe jako obraz proměňujících se politických podmínek. Hesly oficiální tvorby po roce 1945 byly jednoduchost, lidovost a srozumitelnost a skladatelé hledali cesty, jak se takovéto tvorbě vyhnout, aniž by za to byli postihováni. Polystylovost podle Gratzera tedy znamenala jednak vyhnutí se těmto požadavkům, jednak i to, že skladatelé mohli při práci s historickými styly splnit požadavek srozumitelnosti. Zahrnuje sem tvorbu Schnittkeho, Rodiona Ščedrina a rané období tvorby Arvo Pärta.

Pojem Polystylism se objevuje ve studii německého muzikologa **Björna Heileho** zabývající se dílem Mauricia Kagela, konkrétně skladbou *Sur scène* z roku 1961.<sup>12</sup> V úvodu studie shrnuje znaky diskuze o postmoderně v hudbě: „*V souvislosti s hudbou se debata o postmoderně zabývala vztahy k tradici, které byly formulovány skrze koncepty polystylovosti a koláže.*“ Poté uvádí literaturu anglické i německé jazykové oblasti z 90. let k této problematice. O kontrastu stylových rovin se vyjádřil také **Klaus Stahmer** na stránkách *Opus musicum* v roce 1970.<sup>13</sup>

Okrajově se polystylovosti nejnověji dotýká i **Hans Emons**, který krátce pojednal o pojmu stylového citátu, který chápe jako produkt historismu.<sup>14</sup> Příklady uplatnění stylového citátu sleduje od 19. století, kdy vznikají skladby typu variací a zpracování „ve stylu od...“ Zde se odvolává na skladbu L. Spohra „*Historischer Sinfonie im Stile und Geschmack vierer verschiedener Zeitalter*, op. 116“, dále jmenuje reminiscenci Lullyho v orchestrální suitě *Der Bürger des Adelman* (Měšťák šlechticem) R. Strausse, polystylovost A. Schnittkeho a neoklasicismus jako stálou platnost historických kompozičních modelů.

---

<sup>12</sup> Heile, Björn, *Collage vs. Compositional Control: The Interdependency of Modernist and Postmodernist Approaches in the Work of Mauricio Kagel* in: Lochhead, Joseph Henry, Auner, Joseph (ed.), *Postmodern Music, Postmodern Thought*, New York: Routledge 2002, s. 287–296, dále jako Lochhead, Auner 2002

<sup>13</sup> viz kapitola *Styl a polystylovost*, s. 40–45

<sup>14</sup> Emons, Hans, *Montage-Collage-Musik*, Frank&Time Berlin 2009, s. 50, dále jako Emons 2009

### 3.1.2. Česká literatura

V české muzikologické literatuře není pojem polystylovost reflektován a s jeho užitím se setkáme vzácně. Je užíván v populárně-naučné literatuře typu kompendií o dějinách hudby a v hudební publicistice. Druhá jmenovaná oblast má v kontextu této práce pramennou povahu.

Ve Slovníku české hudební kultury zmiňuje polystylovost Jiří Fukač v hesle Citace, kde tento termín zahrnuje mezi postupy tzv. metahudby. Pojem *metahudba* (*Metamusik*) se objevuje poprvé v roce 1974 na berlínském hudebním festivalu a dle Fukače využívá vše, co je dnes v hudbě možné: „*Velkou roli hrají hudební citáty v tzv. metahudbě, která vědomě exploatuje formou synkrezí a syntéz, technikou koláže, montáže či citace a postupy polystylovosti vše, co je v dnešním věku technické, masové a globální komunikace přístupné z hudby všech dob, kulturních a etnonacionálních okruhů i produkčních typů.*“<sup>15</sup>

V souhrnných publikacích mapujících hudbu 20. století se objevuje polystylovost jako charakteristika období 70. a 80. let. Miloš Navrátil v knize *Hudba 20. století*, stejně jako v *Dějínách hudby* v kapitole *Hudba po II. světové válce*, vidí díla polystylové hudby jako možné řešení krize experimentální, tzv. *Nové hudby*: „*Zajímavými a snad i plodnými pokusy o řešení vývojové krize [myšleno krize experimentální hudby – pozn.] jsou díla polystylové hudby, volně přiřazující k sobě plochy různého stylového zaměření i historického původu v celkově působivém hudebním tvaru, souhrnu tzv. postmodernismu.*“<sup>16</sup>

Ve stejné knize píše Jaroslav Smolka<sup>17</sup> o polystylovosti bez bližšího vysvětlení v souvislosti s tvorbou Svatopluka Havelky: „*[...] na polystylových kontrapozicích je založeno oratorium *List o odsouzení Mistra Jeronýma z Prahy* (1954) a *Profeteia pro orchestr a dětský sbor* (1988).*“

Sledovaný pojem užívá dále Miloš Schnierer v knize *Soudobá hudba 20. století*<sup>18</sup>, který jednak podává jeho stručnou definici a jednak toto určení zasazuje do kontextu postmodernistických tendencí v hudební kultuře. „*Navzdory obrovskému množství kombinací je možné vyvolávat díky nové jednoduchosti, minimalismu, nové citovosti, směřující až k neoromantismu, všechny možné synkreze, koláže, které na konci století směřují čím dál tím*

---

<sup>15</sup> Fukač Jiří, Citace in: Slovník české hudební kultury, (ed. Petr Macek), Praha 1997, s. 106–107, dále jako Fukač, SČHK 1997

<sup>16</sup> Navrátil Miloš, *Hudba 20. století – Hudba po II. světové válce* in: Smolka, Jaroslav a kolektiv, *Dějiny hudby*, Praha 2001, s. 575, dále jako Smolka a kolektiv 2001

<sup>17</sup> Smolka, Jaroslav: Česká a slovenská hudba 20. století in: Smolka a kolektiv 2001, s. 622

<sup>18</sup> Schnierer Miloš, *Naše úvaha o postmoderně* in: Schnierer, Miloš, *Soudobá hudba 20. století*, České Budějovice – Brno 1997, s. 155–157, dále jako Schnierer 1997

více k polystylovosti.<sup>19</sup> V této definici dává Schnierer polystylovost do souvislosti se směry, které se objevily v hudbě od konce 60. let, ovšem výskyt samotné polystylovosti datuje až koncem století.

Schnierer rozlišuje několik rovin, kdy se polystylovost v hudbě objevuje, tedy polystylovost uvnitř hudby samotné, myšleno v dané konkrétní hudební skladbě:

- stylová napodobování, - kolážní vícestylové postupy, citace nebo quasicitace cizího i vlastního materiálu způsobem mixážním nebo montážním, - směřováním žánrů, druhů a forem, - synkreze a koláže artificiální a nonartificiální hudby, - shrnutí vývoje 20. století i minulosti (baroko, středověk, orientalismus).<sup>20</sup>

V knize *Postmoderní hudba?* Víta Zouhara je polystylovost zmiňována pouze v souvislosti s tvorbou Alfreda Schnittkeho jako charakteristického autora postmoderny.

Pojem „paralelní polystylovost“ užívá Michal Nedělka v knize *Mše v soudobé české hudbě v souvislosti s tvorbou Jiřího Laburdy: „Uměleckou cestu skladatelů 20. století poznamenává široká stylová škála, jež se odráží v konkrétních dílech. Někteří autoři procházejí rozmanitými stylovými vrstvami v různých životních fázích, dobírají se syntéz, jiní si stále zachovávají určitou „paralelní polystylovost“ – upřednostňují a hierarchizují výrazové prostředky se zvýšeným ohledem na interpreta i na funkci díla. Jiří Laburda je typem právě takového skladatele.*<sup>21</sup> Nedělka vysvětluje jev polystylovosti s ohledem na funkci díla, kdy se autor stylově přizpůsobuje hudebnímu druhu a jeho funkci, a také s ohledem na interpreta a jeho vliv na volbu výrazových prostředků.

Diplomová práce Petra Němce *Metoda montáže v díle Miloslava Ištvanova* vztahuje polystylovost do souvislosti s kompoziční metodou montáže, která byla součástí Ištvanových skladatelských postupů. Obecně montáž považuje za účinné východisko „*pro stmelování různorodých kompozičních technik a stylových nebo žánrových rovin, tedy jakousi platformu pro realizaci polystylových kompozic.*“<sup>22</sup> Dále konstatuje, že boom mísení stylů a žánrů postupně vymizel už v průběhu 70. let.

Polystylovost je výrazně reflektována v knize *Dějiny hudby 20. století* od Nadi Hrčkové<sup>23</sup>, která má povahu kompilace a dílčích sond. Pojem *polystylovost* pojednává nejen v souvislosti s tvorbou Alfreda Schnittkeho, ale rozebírá ho, pod vlivem Schnittkeho studie

---

<sup>19</sup> Schnierer 1999, s. 155–157

<sup>20</sup> „*Dalším rysem je shrnutí vývoje 20. století i minulosti až k baroku nebo dokonce středověku nebo k orientálním základům, které se nezřídka tradic i moderny*“ in: Schnierer 1999, s. 157

<sup>21</sup> Nedělka, Michal, *Mše v soudobé české hudbě*, Praha Karolinum 2005, s. 93

<sup>22</sup> Němec Petr, *Metoda montáže v díle Miloslava Ištvanova*, magisterská práce FF MU, Brno 2006, s. 9, dále jako Němec 2006

<sup>23</sup> Hrčková, Naďa, *Ve víru časů a světů. Alfred Schnittke a polystylovost* in: Hrčková, Naďa a kolektiv, *Dějiny hudby VI., Hudba 20. století (2)*, Ikar Praha 2007, s. 49–50, dále jako Hrčková a kolektiv 2007

Polystylové tendence v moderní hudbě, také teoreticky jako reakci na novátorství a „kánon neopakovatelnosti“. Jmenuje pět různých kategorií polystylovosti: citát, aluzi, montáž, koláž a další typy zpracování (parafráze, variace).

Polystylovost je podle ní typickým jevem 60.–90. let 20. století, přičemž se jedná už o třetí stadium její existence.

- 1) latentní stadium – historismus 19. století (citáty, parafráze)
- 2) neoklasicismus – aluze, staré techniky a formy, citování stylu
- 3) postmoderní paradigma = heterogenní pohled na hudbu v 60.–90. letech – polystylovost jako svébytná poetika (Zimmermann, Schnittke, Kagel, von Bose, Pärt, Kančeli)

Jako duchovního otce polystylovosti jmenuje Hrčková Igora Stravinského, na něhož navázal Schnittke svou metodu polystylovosti při řešení problému s vlastní identitou. Správně podotýká, že kořeny má tato tvorba ve filmové hudbě, kde je třeba vytvářet hudební ekvivalenty k historickým epochám.

V literatuře sledujeme chápání pojmu ve třech rovinách. Fukač a Navrátil chápou polystylovost jako charakteristiku období 70. a 80. let, kdy hudba směřuje ke kombinaci historické, populární a soudobé vážné hudby (Hrčková uvádí delší časové období 60.–90. let). Schnierer a Němec popisují polystylovost jako souhrnný pojem pro montážní a kolážové postupy uvnitř skladeb samotných. Nedělka ji definuje jako pojem pro postupy zohledňující funkci díla. Ve značné míře tato vymezení odrážejí i situaci v českých pramenech 2. poloviny 20. století.

## 3.2. Koláž

Evropská muzikologická literatura se vymezení a diskuzi o koláži více věnuje od 60. let (zvláště pak v 70. letech) převážně v oblasti instrumentální hudby. Pojednání o montáži se objevuje zejména v kontextu elektroakustické hudby, v oblasti instrumentální hudby je tento termín spíše specifickým českým prostředím.

### 3.2.1. Evropská literatura

K tématu koláže v hudbě je literatura mnohem bohatší. Snaží se o její definici a také o určení historických předpokladů vzniku tohoto specifického způsobu hudebního vyjádření.

#### Slovníková hesla

Nejstrukturovanější podobu a nejpodrobnější obsah má slovníkové heslo Collage v Die Musik in Geschichte und Gegenwart z roku 2009, jehož autorem je **Stefan Fricke**.<sup>24</sup> Je rozděleno do čtyř hlavních částí a společně s pojmem koláž jsou zde pojednány také příbuzné termíny montáž a citát. Informace z tohoto hesla čerpají také další kapitoly této práce. Ve zhuštěné podobě přináší heslo tyto informace:

#### I. Popis fenoménu

Pod pojem koláž je ve 20. století, a zejména po roce 1945, zahrnováno začlenění fragmentů z různých děl, jiných epoch, jiných kultur nebo odlišných hudebních žánrů: „*Jsou-li montáž a koláž kompoziční techniky, potom jsou citát a aluze techniky vztahování a odkazování.*“

#### II. Terminologie – 1. Montáž, 2. Citát, 3. Koláž

1. Montáž – označuje spíše neutrální, čistě technický postup spojování; podstatný aspekt komponování ve všech hudebních žánrech, které pracují s elektronickými hudebními prostředky
2. Citát – výraz označuje vědomé převzetí již existujících materiálů, většinou z věrných zdrojů; všeobecně vnáší do nové kompozice sémantické významové roviny
3. Koláž – výraz do hudby přenesen bez pevného terminologického vymezení; od 60. let slouží k analýze nových děl a zpětně k analýze děl pozdního 19. století a 20. let 20. století; specifická forma citování; cituje jednak z umělecké hudby, kde tenduje k nivelizování kontrastů, jednak čerpá ze zvuků okolního prostředí a užití hudby jako reprezentantů triviálního

---

<sup>24</sup> Fricke, Stefan, Collage in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Zweite, neubearbeitete Ausgabe, ed. Ludwig Fischer), Sachteil 2, Bärenreiter Kassel 2007, s. 937–944, dále jako Fricke MGG 2007

3 základní typy koláže:

- 1) užití prefabrikovaných prvků nejrůznějšího původu, které jsou integrovány do jednoho celku, nejčastější případ hudební koláže
- 2) citátová koláž (Zitatcollage) – užití pouze již existujících materiálů bez jakéhokoliv vlastní hudby
- 3) kolážové partitury (Partiturcollage) – připojení existujících grafismů nebo obrazů (literárních textů nebo komentářů) do partitury; jsou integrální součástí ideje díla

### III. Původ koláže a koláž mimo hudbu

„Všeobecně dnes platí, že pojem koláž stejně jako estetický princip koláže nalezl původ ve výtvarném umění na počátku 20. století.“; koláž ve výtvarném umění a literatuře

### IV. Dějiny hudební koláže – 1. Předchůdci, 2. 20. století do roku 1945, 3. Po roce 1945

1. „Citování hudby v jiné hudbě je pravděpodobně tak staré jako hudba sama.“; citáty v gregoriánském chorálu, citáty v motetech a písních 13. století, quodlibet, poutpourri, symfonie Gustava Mahlera
2. Charles Ives – praotec kolážové techniky; Edgar Varèse, George Antheil – cílem znázornění protikladů industriální společnosti, integrace zvuků civilizace; skladatelé blízcí dadaismu, např. Erwin Schulhoff – užití jazzových prvků a forem zábavné hudby; Alban Berg – četné citáty
3. Po roce 1945 patřilo citování vedle postseriální hudby k hlavním kompozičním prostředkům. „Princip koláže se prezentuje ve všech sférách současně hudby. [...] koláž a k ní blízko stojící postupy tvoří samostatný komponent dnešního komponování.“

**J. Peter Burkholder** v hesle Collage ve slovníku The New Grove uvádí tuto definici: „Hudební koláž je kontrapozicí více citátů, stylů nebo textur tak, že si každý element zachovává svou individualitu. Prvky jsou přijímány jako výňatky z mnoha zdrojů a spojeny dohromady, spíše než aby sdílely stejný původ. Dalšími slovy užívaná pro tyto účely jsou montáž, assembláž a brikoláž. Termín koláž byl do hudby aplikován jako pojem různých významů, většinou popisující díla 20. století, která si materiál půjčují z mnoha pramenů.“<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> „Musical collage is the juxtaposition of multiple quotations, styles or textures so that each element maintains its individuality and the elements are perceived as excerpted from many sources and arranged together, rather than sharing common origins. Other words used for this effect include ‘montage’, ‘assemblage’ and ‘bricolage’. The term ‘collage’ has been applied to music with a variety of meanings, mostly to describe 20th-century works that borrow musical material from multiple sources.” in: Burkholder, Peter, J., Collage in: The New Grove Dictionary of Music and Musitions second edition, (ed. Stanley Sadie), Maxmillian Publisher Limited London New York, 2001, vol. 6, s. 110–111, dále jako Burkholder The New Grove 2001

Jak je z citace zřejmé, koláž je v hudbě spíše vágním pojmem, různost jeho významů bude v českém kontextu dokumentovat i tato práce.

**Hans-Werner Heister**<sup>26</sup> v *Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts* konstatuje jak u koláže, tak u montáže souběžnost různých materiálů. Koláž pracuje s heterogenitou těchto materiálů a spojení je více náhodné, čímž se mohou eliminovat tektonické funkce některé ze složek hudební struktury, zatímco u montáže jsou při spojování bloků hudby uplatněny tradiční postupy tématicko-motivické práce a rozvíjející variace.

O jiné sociologické vysvětlení fenoménu koláže a plurality v hudbě se ve stejné encyklopedii pokusila **Silke Wenzel**<sup>27</sup>. U skladatelů jako Schnittke, Berio nebo Zimmermann se podle ní projevila výrazná snaha zobrazovat hudbou svět jako celek v jeho různorodosti, neboli vyjadřovat v jediné kompozici mnohost světa, což je podle ní projevem výrazné společenské angažovanosti. V kontextu pojednání o citátu chápe také Zofia Lissa tuto techniku obecně jako „fenomén kontinuity kultury“ (viz dále).

### **Knihy a studie**

**Elmar Budde**<sup>28</sup> postavil svou koncepci na srovnání hudební koláže (Musikcollage) a koláže ve výtvarném umění (Kunstcollage). Vychází z předpokladu, že každý citát je předem determinován jednak svým historickým původem a jednak svou současnou hodnotou. Zatímco ve výtvarné koláži je podle něj kladen důraz na zjevnost kontrastu a větší náhodnost, hudební koláž tenduje ke snaze překlenout protikladnost uspořádání. Je to proto, že má hudba oproti výtvarnému umění větší možnosti integrace a v koláži může dosáhnout uspořádání vyššího řádu. Buddeho pojednání se v konkrétní rovině týká děl Zimmermanna, Kagela, Ligetiho, Stockhausena a Beria.

**Clemens Kühn**<sup>29</sup> v knize *Das Zitat in der Musik der Gegenwart* chápe koláž jako specifickou formu citování v hudbě, neboť splňuje základní vlastnost citátu – do hudební

---

<sup>26</sup> „Die Begriffe Collage und Montage sind nicht sehr trennscharf. Collage lässt eher an stoffliche Heterogenität und Nebeneinander von verschiedenem denken, Montage eher an ein Präziseres Mit- und Ineinander, eine intensivere Verbindung des Verschiedenartigen, die sich durchaus mit traditionellen Verfahrensweisen wie thematisch-motivische Arbeit und entwickelte Variation vereinbaren lässt.“ in: Heister Hanns-Werner, *Geschichte als musikalische Gegenwart* in: La Motte Haber, Helga, *Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts 1945–1975, Politisierung und Zurücknahme 1968–1975*, Laaber 2005, s. 285–307, dále jako La Motte-Haber 2000

<sup>27</sup> Wenzel, Silke: *Montage und Neomoderne, Komplexität. Musiksprachlich radikalisierte Avantgarde* in: La Motte-Haber 2000, s. 297–300

<sup>28</sup> Budde, Elmar, *Zitat, Collage, Montage* in: Stephan, Rudolph (ed.), *Die Musik der sechziger Jahre* (Veröffentlichung des Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Bd. 12), Mainz 1972, s. 26–38

<sup>29</sup> Kühn, Clemens, *Das Zitat in der Musik der Gegenwart*, Hamburg 1972

struktury je včleněn předem nalezený materiál. Jako koláži rozumí také vtažení hluků a šumů (Geräuschen) z okolního světa.

Ve vymezení koláže se Kühn shoduje s **Brünhildou Sonntag**<sup>30</sup>, která vztahuje historické kořeny koláže k technice leitmotivů v 19. století. Vlastní kolážové postupy pak sleduje ve skladbách Charlese Ivese a Erica Satieho.

**Zofia Lissa**<sup>31</sup> zasazuje koláž do obecného kulturního rámce a dává do přímé spojitosti polystylovost a koláž. **Koláž** označuje **jako extrémní formu polystylové koncepce díla** a jako jediná hodnotí koláž negativně, nazývá ji „poslední symptom vědomí dějin“, který má své kořeny ve výtvarném umění a filmu 30. let. Volné užívání historického materiálu je důsledkem toho, že dominantní vlastností hudební tvorby naší doby je vědomí dějin – reflexe historie ve vlastní tvorbě. Toto historické vědomí má své kořeny v 19. století, ať už to byla Brahmsova moteta nebo prvky archaizace v Lisztově a Wagnerově díle. Historické vědomí se projevuje třemi různými formami:

- 1) metoda citátu, v níž má citát funkci sémantické povahy
- 2) neoklasicismus s přejímáním prvků historických stylů
- 3) metody stylového křížení – stylizace (křížení norem) a koláž (citát a stylové narážky)

V koláži, jejíž konstrukční základnou je montáž, dochází navíc ke křížení stylů, hluků, zvuků, řeči, mgf. pásu. Styl je podle Lissy v koláži degradován na pouhou ahistorickou surovinu. Vztah fragmentů vytváří nový typ hudební dramatičnosti. Nakonec Lissa shrnuje, že koláž je svérázným projevem soudobého historického vědomí skladatelů.

Zásadním postřehem Zofie Lissy je ovšem poznávací a klasifikační funkce našeho historického vědomí: *„Pojmová složka našeho historického vědomí v hudbě hraje ještě z jednoho hlediska významnou úlohu v naší hudební recepci: vědomý pluralismus a polyverznost estetických postupů nám přímo pomáhá prožívat hudbu: pořádá určité jevy jako patřící do baroka, jiné do středověku nebo renesance; tato kategorizace skýtá našemu pojmovému prožívání jakýsi obecnější intelektuální komentář.“*

Existencí historického vědomí a jeho pojmové složky, díky níž můžeme pojmenovat a diferencovat historickou hudbu v hudební praxi, je vlastně podmíněné vědomí o polystylovosti soudobé hudby vůbec.

Podobně jako Lissa popsal existenci historického vědomí **Carl Dahlhaus**: *„A vzhledem k tendenci mladších skladatelů, kteří minulé hudební styly považují za něco, co je*

---

<sup>30</sup> Sonntag, Brünhilde, Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts, Regensburg 1977

<sup>31</sup> Lissa, Zofia, Historické vědomí v hudbě a jeho úloha v současné hudební kultuře in: Lissa, Zofia (ed. Volek, Tomislav), Nové studie z hudební estetiky, PWM 1975 – Supraphon 1982, s. 155–181

*přítomnosti k dispozici a co se dá využít nebo vybrakovat jako arzenál materiálu a postupů, nelze odbýt jako hloupou a nic neříkající náhodu skutečnost, že se v teorii dějin mluví o „post-historii“, která vypukla někdy po válce.“<sup>32</sup> Jak říká dále Dahlhaus, s minulostí lze tedy kdykoli disponovat, což je ve jménu subjektivity projevem skladatelského vzepření se „diktátu materiálu“.*

V roce 1986 napsal svou dizertaci **Christoph Reinecke**<sup>33</sup>, jenž ve spise věnujícím se elektroakustické hudbě a rozhlasové hře věnoval hodně prostoru vymezení pojmů *montáž* a *koláž*. Oběma termínům rozumí jako označením pro specifické kompoziční postupy.

V koláži je podle Reineckeho vždy přítomen preexistující materiál různého původu, který může být rozličně upraven a strukturován. V tomto smyslu jsou pro něj koláži postupy *musique concrète*, které spočívají na heterogenitě a střihu. Součástí koláže může být souhrn všeho auditivního, co nás obklopuje.

Montáž má složitější fakturu a Reinecke jí přisuzuje tři možná vymezení. Může se jednat buď o čistě technický postup (*Bandmontage*) nebo individuální způsob organizace skladby nebo nehomogenní „nečistý“ hudební text (např. Stravinskij – balet *Petruška*).

Protože Reinecke vychází z kontextu elektroakustické hudby, zabývá se rozdílem mezi montáží a koláží v EA hudbě a ostatní (živé koncertní) hudbě. Dochází k závěru, že centrem kolážových a montážních postupů je rozhodně EA hudba, která však při užívání těchto technik nepracuje s kulturní reflexí. Citát zde stojí v pozici pouhého objektu.

Naopak koncertní hudba užívá citáty z klasické i užití hudby a jejím specifikem je právě práce s kulturní hodnotou citátu. Citát vytváří sémantické pole ve dvojitým smyslu: jednak je nositelem významu citát sám, jednak kontext, v kterém se objeví. Tím má tato hudba také blízko k literatuře a její intertextualitě (hudba a literatura jako znakové systémy). Např. v díle B. A. Zimmermanna jsou koláž a citáty v tomto smyslu dokonce nositeli filosofického systému. „*Citát odkazuje na místo, čas a kontext, z kterého pochází, sám o sobě ale jako prvek vzatý dovnitř nového prostředí netvoří žádný nový významový moment. Význam vzniká teprve z interakce citátu s jeho okolním kontextem.*“<sup>34</sup> Jako možné způsoby citování v hudbě jmenuje následující:

1. rané formy: quodlibet, pasticcio, cento, potpourri, parafráze

---

<sup>32</sup> Dahlhaus, Carl, Je pojem hudebně nového zastaralý? in: *Hudební rozhledy* XXXVII 4/1984, s. 190

<sup>33</sup> Reinecke, Christoph, *Montage und Collage in der Tonbandmusik bei besonderer Berücksichtigung des Hörspiels. Eine typologische Betrachtung*, Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Hamburg 1986, dále jako Reinecke 1986

<sup>34</sup> „*Das Zitat verweist wohl auf Ort, Zeit und Kontext, dem es entstammt, bildet hingegen für sich genommen innerhalb einer neuen Umgebung kein explizites Bedeutungsmoment. Bedeutung entsteht erst aus der Interaktion von Zeit mit seinem es umgebenden Kontext.*“ in: Reinecke 1986, s. 21

2. hra s materiálem a jeho hodnocení: parodie, travestie, persifláž
3. všechny formy stylizace (přizpůsobení) již existující hudby skrze přenesení do jiného žánrového kontextu: stylizace lidové hudby v umělecké hudbě, imitace exotických a historických stylů, variace
4. montáž a koláž jako postupy stojící v tradici tzv. hudby o hudbě (Musik über Musik)

Výjimku tvoří koncepce **Glenna Watkinse**<sup>35</sup> z roku 1994, která je založena na širokém obecném chápání pojmu. Watkins se nechal inspirovat situací ve výtvarném umění, kde je koláž považována za hlavní techniku 20. století. Také Watkins říká, že v hudbě jsou na kontrastu založeny všechny hlavní směry 20. století. Slovo koláž používá jako metaforu a chápe ji v širokém smyslu jako multikulturalismus – „kulturní koláž“, přičemž hudbu 20. století ovlivnila nezápadní kultura, lidová hudba, primitivismus, jazz a hudba minulých epoch. Přímou kontinuitu mezi kolážovými postupy 60. let a 1. polovinou 20. století pak vidí v elektronickém díle Pierra Schaeffera *Etude aux chemins de fer* z roku 1948 a ve skladbách užívajících náhodné procesy.

**Björn Heile**<sup>36</sup> vychází v pojednání o koláži z díla Mauricia Kagela, který koláž ve své tvorbě několikrát použil. Nejprve však srovnává pojmy moderna a postmoderna, které chápe jako princip jednoty a uzavřenosti (moderna) a heterogenity a otevřenosti (postmoderna). Na základě těchto principů potom bývá koláž běžně chápána jako projev postmoderny, která se vymyká kompoziční kontrole.

Tuto tezi však Heile zpochybňuje, neboť tvrdí, že hudba má vždy určitý stupeň pořádku. Vždy se ve skladbě objevuje kompoziční kontrola a invence skladatele. Ani koláž tak nemůže fungovat bez určitého regulujícího rámce. Kagel například ve své slavné skladbě *Ludwig van*, která je složená z úryvků z Beethovenových skladeb, také nikdy neodmítl vlastní kontrolu nad průběhem kompozice.

Dialog kolážové techniky a kompoziční kontroly je ústředním tématem Kagelovy tvorby 70. let. Heile uzavírá, že z tohoto pohledu jsou u Kagela postmoderní praktiky spojeny s moderní estetikou.

---

<sup>35</sup> Watkins, Glenn, *Pyramids at the Louvre: Music, Culture and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press 1994

<sup>36</sup> Heile, Björn, *Collage vs. Compositional Control: The Interdependency of Modernist and Postmodernist Approaches in the Work of Mauricio Kagel* in: Lochhead, Auner, Joseph 2002, s. 287–296

Významně k diskuzi o koláži v hudbě přispěla práce **Cristiny Catherine Losady**<sup>37</sup>, která na příkladu kompozic Luciana Beria, Berndta Aloise Zimmermanna a Georga Rochberga sleduje formální, strukturální a motivické vztahy mezi disparátními prvky v hudební koláži.

Z této práce jsem v relevantních skladbách převzal metodiku hudební analýzy týkající se techniky začlenění disparátních prvků ve skladbě. Popis této analýzy je uveden v metodologii analýzy v příslušné kapitole.

Práce Cristiny L. Losady vznikla v roce 2004. Autorka považuje hudební citování a kontrapozice odlišných stylů za záležitost posledních čtyřiceti let, a to jak v koncertní, tak populární hudbě.

Koláž definuje jako „*včlenění citátů ze stylově odlišných děl do jediné kompozice.*“<sup>38</sup> Přímoú návaznost na kolážové postupy 60. let pak vidí v díle Charlese Ivese.

V koláži dochází podle Losady k čerpání z mnoha pramenů, čímž vzniká vrstvená struktura, v níž je kladen důraz na prostorovou či časovou kontrapozici. Losada se snaží vyvrátit, že podmínkou koláže je beztvorost a náhodnost v uspořádání kontrastních citátů a stylizací. Tvrdí, že koláži může vzniknout nová kontinuita (*new continuities*).

Komplexně a velmi přehledně uvádí Losada také důležité prvky, které ovlivnily hudební praxi a kolážové postupy v 60. letech 20. století, tedy v období, z něhož pocházejí jí analyzované skladby. Na tomto místě uvádím v překladu celý přehled vlivů, které jmenuje Losada. Lze říci, že tento výčet představuje komplexní a vyčerpávající souhrn tendencí, které anticipovaly praxi hudební koláže:

1. Vzrůst zájmu studentů, interpretů i skladatelů o hudbu minulosti
2. Obnovený zájem o hudbu Mahlerovu a Ivesovu a o eklekticismus
3. Trendy v divadle, které často iniciovaly první užití koláže v hudbě
4. Filmová hudba a kreslený film
5. Elektronická hudba zahrnující nahrávání a stříhání, jež představují přesný protějšek koláže ve výtvarném umění
6. Postmodernita, přemíra informací a hudebních stylů, každodenně se střetávající v moderní společnosti, z čehož vzniká touha vytvořit hudební analogii mnohonásobnému smyslovému bombardování světa

---

<sup>37</sup> Losada, Cristina Catherine, *A Theoretical Model for the Analysis of Collage in Music Derived from Selected Works by Berio, Zimmermann and Rochberg*, dissertation The City University of New York 2004, dále jako Losada 2004

<sup>38</sup> „*musical collage resulting from incorporation of quotations from works in different styles within a single composition...*“, Losada 2004, s. 1

7. Strukturální rozpojení (textural disjunction) obvyklé v hudbě Stravinského a ve skladbách užívajících náhodné procesy, v elektronické hudbě, filmové hudbě a v odhalení každodenního života

8. Dominance koncertních sálů v hudebním životě a vzdělání hudebníků skrze kanonický repertoár, výsledkem čehož je odcizení mezi skladatelem a publikem

9. Touha usmířit tonální a atonální hudební jazyk

10. Dostupnost všech druhů hudby díky nahrávacímu průmyslu

11. Reakce na úplnou kompoziční kontrolu totálního serialismu

12. Boj za občanská práva v 60. letech a vnímání odlišného jako rovnocenného<sup>39</sup>

Z přehledu je zřejmé, že Losada jmenuje jevy imanentně hudební (reakce na serialismus, rozpojení formální struktury, elektronická hudba, zájem o minulost, Mahler, Ives), jevy hudebně společenské (přístup k veškeré hudbě, existence koncertního kanonického repertoáru), jevy z jiných uměleckých oborů (film, divadlo) i fenomény obecně kulturní (boj za občanská práva, postmodernita jako smyslová přeinformovanost).

Některé jevy také vykazují zřetelnou kontinuitu, neboť se projevily již na počátku století či v jeho průběhu, jiné náležejí přímo k 60. letům.

Jak Losada výslovně zdůrazňuje, ve vybraných kolážových skladbách ji zajímají „*technical implications*“, technické stránky, tedy kompoziční a tektonická strategie, nikoliv „*referential implications*“, tedy sémantické vztahy materiálů – s vědomím, že obě tyto stránky spolu úzce souvisejí.

Pomocí analýzy hudební struktury Losada dokazuje, že kolážové postupy v Beriově Sinfonii, Zimmermannově *Musique pour les Soupers du Roi Ubu* i v Rochbergově *Music for the Music Theater* nejsou náhodné a v pozadí kontrapozic stojí pevná struktura.

Losada provádí formální, motivickou (logika motivických návratů) a transformační (způsob dosažení přechodu mezi disparátními prvky) analýzu. Ve vybraných skladbách objevuje tzv. *underlying structure*, latentní strukturu či formu, která leží pod povrchem vzájemně odlišných prvků. Ukazuje, že skladatelé mají takto těsnou kontrolu nad zdánlivou „beztvarostí“ náhodně vrstvených kontrapozic stylově odlišných materiálů.

Dokazuje, že pramen, z něhož je citováno, se zároveň stává modelem, který určuje strukturu nové skladby. Těmito modely, formálními půdorysy, jsou v případě Zimmermannovy skladby staré renesanční tance, v Rochbergově 1. větě *Music for the Music Theater* je to Mozartovo

---

<sup>39</sup> Losada 2004, s. 16–17

Divertimento B dur KV 287 a u Beriovy Sinfonie je to forma Scherza z 2. Mahlerovy symfonie.

Dále zkoumá techniky užité k dosažení logiky harmonického, formálního a melodického obsahu. Zajímá ji proces „chromatic saturation“ (tónové doplnění citátu v určitém úseku v další vrstvě tak, aby se v úseku či frázi objevil 12tónový totál) a „significant gap“ (zjevná mezera v tónovém prostoru citátu, s kterou skladatel pracuje). Losada závěrem shrnuje, že *„jednota může být přítomna i v postmoderní skladbě, neboť její práce demonstruje specifické techniky užívané k dosažení spojení a jednoty“*.<sup>40</sup>

Nejvýraznější vhléd do problematiky vztahů literatury, výtvarného umění a filmu vzhledem k hudbě v kontextu koláže přináší kniha německého muzikologa **Hanse Emonse**, která je zároveň nejmladším příspěvkem k bádání o hudební koláži.<sup>41</sup> Emons pracuje s pojmovou triádou montáž-citát-koláž a koncentruje se na struktury, které vzešly z umělecké revoluce v první dekádě 20. století, a jejich konsekvence pro hudbu. Pro hudbu a literaturu je potom koláž fenoménem 60. a 70. let. Vychází z následujícího vzorce definice pojmů:

koláž = produkt

montáž = technika

citát = materiál

Tento model se podle něj uplatňuje paralelně ve všech uměních, přičemž upozorňuje a dále dokazuje, že pojmy montáž a koláž mohou být v dobových diskuzích zaměňovány. Vztahy mezi uměními v kontextu koláže řeší Emons v problémových okruzích montáže, futurismu a kubismu:

- 1) montáž – příklady z filmu, literatury (prózy i poezie) a divadla, v hudbě uvádí tvorbu Satieho (motiv jako montážní element skladby), Stravinského a dalších, kteří jsou obvykle v tomto kontextu zmiňováni (Zimmermann, Nono, Kagel, Berio, Stockhausen)
- 2) futuristická koláž v malířství, jejímž principem je *„využívání příbuzností různých materiálů ze současnosti pro společné tvarování plastického komplexu“*, má svůj ekvivalent ve futuristických zvukových kolážích malíře Luigiho Russola (tzv. Geräuschkunst) a vede dále po linii Russolo – musique concrète – akustické umění současnosti

---

<sup>40</sup> Losada 2004, s. 159–160

<sup>41</sup> Emons 2009

- 3) vztah kubismu a techniky papiers collés (vkládání různých objektů či fragmentů do obrazu především v tvorbě Georgette Braquea) k hudbě spočívá v obou případech na „virtuální jednotě“ (virtuellen Vereinigung)
- a) v souvislosti s tímto typem koláže jmenuje především Satieho balet Parade a věnuje kapitulu tvorbě Ch. Ivese
  - b) z papiers collés vzešel nový typ koláže a fotomontáže v souvislosti s hnutím Dada a kritikou společnosti. Také hudba začala pracovat s vědomou sabotáží vysoké kultury a skrze recepci filmu, rozhlasu a gramofonu vzniklo několik tzv. Zeitoper (např. Hindemith – Hin und zurück, Křenek – Johnny spielt auf, Weill – Der Zar lässt sich photographieren)
- 4) vztah kubisticko-surrealistických koláží Maxe Ernsta, který chápal koláž jako estetickou kategorii (výřezy neslučitelných skutečností vytvářejí novou kvalitu), a hudby není explicitní. Jak Emons píše, Ernstova koláž se odklání od tradiční logiky a proměňuje vnímání vnější skutečnosti. Jako estetická kategorie se koláž v hudbě neodvolává na Ernsta, protože nemůže jako literatura nebo malířství konstruovat vnější skutečnost. Vzhledem k bezpojmovosti a bezpředmětnosti hudby se koláž projevuje v principu hudby o hudbě (Musik über Musik)

Princip „Musik über Musik“ Emons pojednává jako další prezentovaný pojmový komplex popisující hudební postupy několika skladatelů: Tilgung (smazání, zahlazení – Foss), Verwischung (rozmazání – Pärt), Übermalung (přemalování – Lachenmann), Nicht-Collage (Stockhausen a jeho kategorické odmítnutí označení „koláž“ v kontextu skladeb Telemusik a Hymnen), Metacollage (Kagel), Décollage (produkt konstruktivní destrukce a otevřenost materiálu – Hendrix, Kupkovič), Re-Komposition (Berio – Sinfonia), Re-Vision (Schnebel – Schubert Fantasie).

### 3.2.2. Česká literatura

Česky psaná literatura o hudební koláži není rozsáhlá. Vznikla sice již řada zásadních studií od Miloše Štědroň, ty ale mají v této práci pramennou povahu. Na tomto místě uvádím slovníková hesla a základní literaturu.

Ve Slovníku české hudební kultury popisuje Miloš Štědroň v obecné rovině koláž takto: „*Koláž – v hudební terminologii výraz pro záměrné spojení nejméně dvou (často žánrově nebo stylově) odlišných vrstev či jinak strukturovaných kontextů hudebního projevu. [...] v zásadě se rozlišují koláž a montáž jako příbuzné způsoby výstavby hudebního objektu, přičemž koláž se od montáže liší zvl. tím, že spojení synchronně i následně exponovaných vrstev, materiálů, faktur apod. probíhá mnohem náhodněji [...]*.“<sup>42</sup>

Koláže si v české hudbě v kontextu hudebního žánru symfonie všimá Jaromír Havlík: „*Spojování tradičních a moderních prvků v rámci faktury symfonie jde v šedesátých letech nezřídka cestou koláže a montáže, která činí z výchozí disparátnosti materiálu součást tvůrčího záměru i způsobu jeho umělecké prezentace. Od sedmdesátých let zaznamenáváme ústup od těchto metod ve prospěch zesílené snahy o organické a plynulé prolnutí obou základních materiálových vrstev v souvislosti se zmíněnými syntetickými tendencemi.*“<sup>43</sup>

Tuto charakteristiku Havlík doplňuje textem typickým pro uvažování o postmoderně: „*V současnosti (70. léta) můžeme u skladatelů sledovat snahu o umělecké zužitkování všeho, co celý dosavadní hudební vývoj přinesl (nejen na půdě evropské), o spojování prvků původně zcela rozdílných do nových uměleckých celků s novým obsahem.*“<sup>44</sup>

V monografii o Aloisi Piňosovi nalezneme úvahu o koláži jako specifiku brněnských skladatelů: „*Technika montáže a koláže je jedním z charakteristických znaků tzv. brněnské kompoziční školy. Teoreticky se jí v brněnském prostředí zabývali mj. Miloslav Ištvan a Miloš Štědroň. Ti z ní učinili jeden ze základních kamenů své tvůrčí poetiky. U Aloise Piňose hraje tato technika též významnou roli, ne však trvale dominantní či určující.*“<sup>45</sup>

Slovo koláž se dostalo v 70. letech i do populárně laděné literatury, a to v souvislosti s hudbou Gustava Mahlera. V monografii Ladislava Šípa můžeme číst mnohé poetické popisy Mahlerovy hudby, které využívají pojmový instrumentář architektury i výtvarného umění. Příkladem je např. tato pasáž: „*Posloucháme-li Mahlerovy symfonie, jsme v říši německé písně a v říši romantické hudby, ale účinek je zcela jiný: stojíme tváří v tvář novému umění,*

<sup>42</sup> Štědroň, Miloš, Koláž in: Slovník české hudební kultury, (ed. Petr Macek), Praha 1997, s. 450–451, dále jako Štědroň, SČHK 1997

<sup>43</sup> Havlík Jaromír, Česká symfonie 1945–1980, Panton Praha 1989, s. 345, dále jako Havlík 1989

<sup>44</sup> Havlík 1989, s. 258

<sup>45</sup> Šťastný, Jaroslav, Otázky tvůrčího myšlení u skladatelů Aloise Piňose a Romana Bergera, JAMU Brno 2000, s. 61, dále jako Šťastný 2000

*veliké ohromující fresce o životě, o vesmíru, o věčné cestě lidstva. Přihlédneme-li blíže, zjistíme, že technika, s níž tuto nástěnnou malbu umělec vytvořil, je osobitá. Vedle do malty nanesených barev jsou celé úseky mozaiky a o kus dál je jenom z barevných papírků sestavená koláž. Nicméně účinek je, díváme-li se s odstupem jako z chrámové lodi do kopule, podmaňující a neselhávající.*<sup>46</sup>

Pojednání o koláži v hudbě se objevují jako součást rozsáhlejších textů, které mají primárně jiné zaměření. Nejvíce textů vzniklo v českém prostředí během 60. a 70. let. Tyto materiály mají pramennou povahu a jsou popsány a zhodnoceny v kapitole Koláž v českých pramenech.

---

<sup>46</sup> Šíp, Ladislav, Gustav Mahler, hudební profily, Editio Supraphon 1973, s. 197

## 4. Stylová konfrontace v kontextu dalších pojmů

### 4.1. Postmoderna

Při sledování literatury a pramenů vázících se ke stylové konfrontaci a pluralitě v hudbě můžeme vypočítat určitou korespondenci s argumentací, která se váže k pojmu postmoderna. Tento pojem se v poslední třetině 20. století objevuje nejen v hudbě, ale i v jiných druzích umění, ve filosofii a sociologii.

Postmoderna je však jako pojem a nástroj reflexe značně problematický. Užívá se v mnoha oborech, jeho definice však nebyla jednoznačně určena. „*Jen málo slov je více používáno a zneužíváno v diskuzích o současné kultuře než termín postmodernismus. Výsledkem pokusů o definování pojmu budou vždy nutně a simultánně jak pozitivní, tak negativní dimenze. Cílem bude nejen říci, co postmodernismus je, ale také, co postmodernismus není.*“<sup>47</sup>

Teorie vycházejí ve všech případech ze vztahu k pojmu moderna a termín postmoderna je chápán jako její pokračování nebo zánik. Doslova post-moderna znamená dobu, která následuje po moderně.

Setkat se můžeme s vymezováním postmoderny jako historické epochy, jako specifického způsobu myšlení, jako stylu či nového estetického postoje v umění, odlišného od modernistických konceptů. Jako základní vymezení postmoderny lze dle literatury určit pluralitu, mnohost, rovnocennost prvků a rezignaci na hierarchizaci hodnot.

### Postmoderna jako historická epocha

Při sledování pokusů o vymezování postmoderny jako historické epochy nalezneme několik společných rysů. Postmoderna je chápána ve smyslu krizového či úpadkového období, které problematizuje ustálené koncepty moderny.

Postmodernismus jako stadium každé lidské epochy vymezil historik Joseph Toynbee.<sup>48</sup> Vyšel z předpokladu, že každá epocha prochází čtyřmi stadii: vznik – růst – úpadek – rozklad. Stadium úpadku je stadium postmoderní. Podobně hovoří i Umberto Eco, který tvrdí, že každá pozdní fáze nějaké epochy má svoji postmodernu.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Postmodernism in: Beard David, Musicology. The Key Concepts (ed. Beard, David, Gloag, Kenneth), Routledge London 2005, s. 141, dále jako Beard, Gloag 2005

<sup>48</sup> Toynbee, Arnold Joseph: A Study od History. Vol.VIII–IX, London 1947 uvedeno in: Zouhar Vít, Postmoderna v hudbě? (Německá diskuze na sklonku 20. století), Olomouc 2004, s. 20, dále jako Zouhar 2004

<sup>49</sup> Eco, Umberto: Doslov ke Jménu růže, München 1984, s. 77, uvedeno in: Zouhar 2004, s. 151

Filosof Zdeněk Neubauer chápe postmodernu, stejně jako helénismus a renesanci, jako dobu přechodu směrem k nové epoše. Zatímco v době helénismu došlo k přechodu od pohanství ke křesťanství a v renesanci od křesťanství k vědě, v době postmoderny dochází k oslabování pozic vědeckého pohledu na svět.<sup>50</sup> Dochází tedy ke krizi vědeckého nazírání, kdy se relativizuje koncept objektivní reality a idea pokroku.

Slovník The New Grove uvádí, že „jako historické období může být postmodernismus chápán pro dobu, která se datuje po období moderny 1450–1950 a reflektuje krizi kulturní autority a vidění světa, zvláště v západní kultuře a jejích institucích.“<sup>51</sup> Pokud je tedy postmodernismus dobou, která přichází po moderně, potom platí, že „co je postmoderní, závisí na definici modernismu.“<sup>52</sup>

### Postmoderna ve filozofii

Pro postmoderní hnutí ve filozofii je charakteristické myšlení, které rezignuje na tradiční dichotomie, typické pro modernu: subjekt x objekt, podstata x jev atd. Vzdává se i modernistického přesvědčení, že existuje pokrok, stupňování, univerzální pravidla či idea emancipace lidstva. Francouzský filozof Jean-François Lyotard koncem 70. let doslova hovoří o konci velkých příběhů, které určovaly moderní svět. Lyotard říká, že dále již nemůžeme věřit velkým meta-vyprávěním modernismu a musíme se posunout k mikro-příběhům, postmodernismu, tedy posunout se od singularity k plurálu. Wolfgang Iser hovoří o postmoderně jako o době „radikální plurality“.

Postmoderní filozofie řeší dále otázku, zdali myšlení, které se uskutečňuje skrze jazyk, může být tím, co reprezentuje skutečnost. Odpověď postmodernistů je jasná – myšlení jako reprezentace skutečnosti není možné a je prospěšné pouze pro samotného člověka a jeho vnímání světa kolem sebe. „*Relativnost popisů vzhledem ke sledovaným cílům je pro postmoderní filozofy základním argumentem pro jejich pohled na poznání, podle kterého je cílem zkoumání „užitečnost pro nás“, a nikoli adekvátní reprezentace toho, jak jsou věci ve skutečnosti.*“<sup>53</sup> Zatímco moderna byla přesvědčena o tom, že člověk může skrze vědu objevovat objektivní realitu světa, zde se setkáváme se zcela odlišným pohledem.

---

<sup>50</sup> Neubauer, Zdeněk: Přímluvce postmoderny, Hrnčířství a nakladatelství Michal Jůza & Eva Jůzová, Praha 1994, s. 9, dále jako Neubauer 1994

<sup>51</sup> „As a historical period, postmodernism can denote that which postdates the period 1450–1950, reflecting a crisis of cultural authority and world view, especially that vested in Western culture and its institutions.“ Pasler, Jan: Postmodernism in: Stanley Sadie, John Tyrrel (ed.), The New Grove of Music and Musicians II, Vol.2, London 2001, s. 213, dále jako Pasler 2001

<sup>52</sup> „What is postmodernist in this sense, depends on one’s definition of modernism.“ in: Pasler 2001, s. 213

<sup>53</sup> Hauer Tomáš, S/krze postmoderní teorie, Nakladatelství Karolinum, Praha 2002, s. 10

Svérázný myslitel Jean Baudrillard, jehož myšlení spadá do tohoto kontextu, charakterizuje postmodernu jako hyperrealitu. Svět, který se člověku vždy jeví pouze jako radikální iluze, se ztrácí v moři simulace, virtuality a nadvlády Umělé Inteligence.

### **Postmoderna v umění**

Jedno z obecných vymezení postmoderny v umění podal Zdeněk Neubauer: „*Postmoderna si libuje v míšení nesourodých stylů – jejím typickým výrazovým prostředkem je koláž. Zdůrazňuje se různost a různice – neslučitelnost různých způsobů pojetí, popisů, vyjadřování (tzv. diskurzů), klade důraz na neexistenci jakéhokoliv společného rámce – a tudíž zásadní nemožnost vzájemné shody.*“<sup>54</sup>

Muzikolog Jiří Fukač ve své studii o postmoderně píše, že pojem postmoderna „*po roce 1970 začal fungovat jako věcné střešové označení stylových tendencí, které nastupují takřka ve všech druzích umělecké tvorby [...], a tak či onak znamenají obnovu či reaktualizaci paradigmat typických pro situaci před plným nástupem moderny*“.<sup>55</sup>

V kontextu umění a uměnovědy se pojem postmoderna objevuje poprvé koncem 60. let v literární vědě. Literární kritik Leslie A. Fiedler v knize *Cross the Border – Close the Gap*<sup>56</sup> definoval postmodernismus jako pop-art, který překonává dosavadní hranice a bariéry. Osobnost umělce označuje jako dvojitého agenta (double-agent), který se pohybuje na hranici vysokého a zábavného umění. Proti elitářskému modernismu je zde postavena postmoderní rovnocennost vysokého a masového umění. Jaroslav Skřítecký pak v kontextu americké literatury popisuje „postmoderní“ stav v termínech stylové mnohosti: „*Doménou postmoderny se stalo volné citování stylů, evokování, rétro-, néo-, post- stylů logikou iluzivního předstírání.*“<sup>57</sup>

Jako novou epochu v architektuře označuje postmodernu Charles Jencks v polovině let sedmdesátých.<sup>58</sup> Jak sám tvrdí, jejím prostředkem k vyjádření je pluralita a typickým stylem eklekticismus. Klíčovým Jencksovým pojmem je double-coding, dvojí kódování. Tímto pojmem klade dva požadavky na postmoderní architekturu: schopnost komunikace s recipientem a stírání hranic mezi elitami a ostatní veřejností. Pojmem double-functioning element klade zároveň důraz na postižení více významových rovin v architektonickém díle. Jiří Vyslouzil spojuje postmodernu v architektuře s polystylovostí: „*Původ postmoderny je*

---

<sup>54</sup> Neubauer 1994, s. 58

<sup>55</sup> Fukač, Jiří: Česká hudební avantgarda a postmoderna: ideál a skutečnost, *Opus Musicum* 22, 10/1990, s. 300–305

<sup>56</sup> Fiedler, Leslie: *Cross the Border – Close the Gap*, Playboy, New York 1969 in: Zouhar 2004

<sup>57</sup> Střítecký, Jaroslav, Spor o postmodernismus a otázka sociální reality in: *Opus musicum* 22, 10/1990, s. 290

<sup>58</sup> Charles Jencks: *The language of Post-Modern architecture*, New York 1977 in: Zouhar 2004

*dlužno hledat především v architektuře, v níž znamená rozchod s funkcionalismem a orientaci k dekorativnosti a polystylovosti přímo secesního charakteru.*<sup>59</sup>

## **Postmoderna v hudbě**

Výstižné určení obecné „postmoderní“ situace v hudbě se objevuje ve slovníku Musicology The Key Concepts: „*Mnoho různých hudebních stylů koexistuje vedle sebe, aniž by byl kulturně nastaven dominantní soubor hodnot nebo definice stylu.*“<sup>60</sup> Zároveň je však důležité konstatovat, že každá historická epocha byla pluralitní, a není to tedy jen znak údajné postmoderny. Jedná se však o uvědomění si této plurality v dosud nevídané míře.

V hudební oblasti se pojmem postmoderna zabývalo již několik muzikologů. V Německu Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber nebo Siegfried Mauser, ve Spojených státech např. Jann Pasler nebo Jonathan D. Kramer.<sup>61</sup> Z českých muzikologů se fenoménu postmoderny věnovali Jiří Fukač, Josef Válka a Mikuláš Bek, v poslední době také Michal Rataj, Vít Zouhar a Miroslav Pudlák.

Do muzikologie byl pojem postmoderna vnesen v roce 1980, poprvé jej užil Wulf Konold ve studii *Komponieren in der Postmoderne*<sup>62</sup> v pejorativním významu jako zavrženíhodný neokonzervativismus a synonymum regrese a úpadku. Diskuzi v německé jazykové oblasti přehledně zprostředkoval ve své práci Vít Zouhar.<sup>63</sup>

Po rozpoutání diskuze o tomto pojmu byl ex post označován jako postmoderní nejen určitý typ tvorby 60. a 70. let, ale také odkaz Gustava Mahlera, Charlese Ivese nebo Maxe Regera. Ze skladatelů 2. poloviny 20. století se v této souvislosti diskutovalo zejména o tvorbě či jednotlivých skladbách Arvo Pärta, Krzysztofa Pendereckého, Alfreda Schnittkeho, Karlheinz Stockhausena, Michaela Nymana, György Ligetiho, Johna Cage, Wolfganga Rihma, Mauricia Kagela a Aloise Bernda Zimmermanna.

Danuser chápal postmodernu, na rozdíl od Konolda, jako pozitivní pluralitní fenomén a reakci na Novou hudbu. Důležitými znaky postmoderny jsou pro Danusera zacílení na posluchačovo nevědomí a příklon k tradici. Mezi postmoderní směry řadil minimalismus, novou jednoduchost, meditativní hudbu a také americkou avantgardu 50. a 60. let.<sup>64</sup>

Pro určení příklonu skladatelů k postmoderně je pro Danusera určující koncept jednoty nebo plurality v jejich tvorbě. Koncept plurality pak považuje za postmoderní prvek. Jako

---

<sup>59</sup> Vysloužil, Jiří, K fenoménu evropské hudby po roce 1945 in: *Opus musicum* 22, 9/1990, s. 277

<sup>60</sup> Postmodernism in: Beard, Gloag 2005, s. 141

<sup>61</sup> Kramer, Jonathan, The Nature and Origins of Musical Postmodernism in: Lochhead, Auner 2002, s.13–26

<sup>62</sup> Konold, Wulf, *Komponieren in der Postmoderne* in: Hindemith Jahrbuch 1981, s. 73–85 in: Zouhar 2004

<sup>63</sup> Zouhar 2004

<sup>64</sup> Zouhar 2004, s. 92

postmoderní skladatele hodnotí Luciana Beria (Sinfonia), Alfreda Schnittkeho, George Rochberga (Klavírní kvintet) a Johna Cage.<sup>65</sup> Vztah k postmoderně je u dalších skladatelů podle Danusera více či méně ambivalentní.

Helga de la Motte-Haber<sup>66</sup> vyjmenovává dvě základní konstanty postmoderny: zásadu „aus alt mach neu“, kdy se ze starého materiálu recykluje nový a výsledkem je kombinace více odlišných prvků spolu nijak nesouvisejících a koncept posthistorie, což znamená ztrátu historického odstupu, neboli epigonství a pouhou restauraci minulého. Helga de la Motte-Haber často neuvádí ve svých studiích konkrétní autory a pohybuje se v abstraktní rovině. Jednoznačně lze k hudební postmoderně přiřadit dle La Motte-Haber pouze Maxe Regera, Wolfganga Rihma a Arvo Pärta.<sup>67</sup>

Komplexně se snažil postmodernu postihnout Jann Pasler.<sup>68</sup> I v jeho pojetí se objevuje obdobný okruh skladatelů jako u německých teoretiků. Rozlišuje tři významové roviny pojmu:

#### 1. Postmodernism of reaction

Jako negativní reakce na modernu v hudbě, kterou Pasler charakterizuje potřebou neustálé změny a originality, vzrůstající složitostí hudby a intelektuálním přístupem, se projevil opětovný příklon k tradici – *tzn. nová tonalita, nová jednoduchost, neoromantismus* (skladatelé Wolfgang Rihm, George Rochberg, Arvo Pärt, David Del Tradici)

#### 2. Postmodernism of resistance

Postmodernismus odporu je dle Paslera typický pro *minimalismus*, který reprezentují skladatelé John Adams, Philipp Glass, Steve Reich, Michael Nyman nebo Louis Andriessen.

Obě výše zmiňované roviny jsou však vzájemně zaměnitelné a lze je v podstatě spojit jako negativní reakce na avantgardní tendence v hudbě po roce 1945.

---

<sup>65</sup> Zouhar, Vít: Rozpoznávání postmoderny? Skladby a skladatelé podle Hermanna Danusera, *Acta musicologica* 2004, 1, č. 4

<sup>66</sup> Zouhar 2004, s. 132

<sup>67</sup> Zouhar 2004, s. 174

<sup>68</sup> Pasler 2001

### 3. Postmodernism of connection or interpretation

Tímto pojmem Pasler míní spojení s tradicí či její novou interpretaci. Řadí sem kompoziční fenomény založené na kontrapozici odlišných materiálů. Citát a koláž jsou typickými reprezentanty této kontrapozice. Jmenuje Sinfonii Luciana Beria, Třetí smyčcový kvartet Alfreda Schnittkeho, Musicirkus Johna Cage a také hudbu Johna Zorna založenou na protikladnosti stylů populární hudby (jazz, swing, pop, reggae atd.). Zároveň však připojuje důležitou poznámku, že „některé aspekty postmodernismu mají v hudbě dlouhou tradici (koláž, kontrapozice, přivlastňování, citát)“.<sup>69</sup> Mezi moderním a postmoderním uchopením těchto technik však existuje rozdíl. „Zatímco citát v modernistickém smyslu v sobě často zahrnuje touhu překonat a předčít předchůdce, někdy skrze zkomolení nebo zesměšnění půjčeného elementu, postmoderní přístup funguje bez jakékoliv touhy prosadit nadvládu jednoho elementu nad jiný.“<sup>70</sup>

Jonathan D. Kramer<sup>71</sup> označuje za typicky postmoderní prvek rozpad jednoty a v důsledku toho se objevující mnohost, pluralitu a fragmentarizaci. Umělec je tak obklopen hudbou celého světa, všech dob a všech národů. Umělec nebo skladatel může všechny zdánlivě nesouvisející prvky využít, spojit a chápat jako rovnocenné. S tím souvisí také rovnocennost vysokého a nízkého umění, čili odsunutí jakékoliv hierarchizace.

V tomto kontextu je třeba připomenout také Carla Dahlhause<sup>72</sup>, který se nezabýval výslovně „postmodernou“, ale v souvislosti s pojmy „nový“ a „klasický“ zasáhl do diskuze o soudobé situaci hudby. Došel k podobným závěrům, které se v podstatě kryjí s poznatky diskuze o postmoderně: „Mluvit u hudby sedmdesátých let o tradicionalismu by proto bylo nesprávné a pochybné. Významná byla spíš – jak se zdá – zkušenost, že skladatel musí žít a pracovat v podmínkách koexistence se stále rostoucím hudebním repertoárem: s repertoárem, který je přítomný a sahá od moderní hudby zpět až do středověku. [...] Skladatelé jsou konfrontováni s celou hudební minulostí: bez toho, aby byli nuceni k něčemu novému a bez naděje na klasičnost.“ Dahlhaus uvažoval o ideji novosti a originality a jejího postavení v současnosti. Protože existence a možnost využitelnosti hudby celého světa, dob a národů relativizuje pojem klasického kánonizovaného repertoáru, ztrácí smysl i pojem „nový“ („novost“). Podle uvažování majícího svůj původ v pozdním 18. století totiž jen díla

---

<sup>69</sup> „some aspects of postmodernism have (...) long traditions in music (collage, juxtaposition, appropriation, quotation).” in: Pasler 2001, s. 213

<sup>70</sup> „Whereas quotation in a Modernist sense often implies a desire to overcome and surpass one's predecessors, sometimes by distorting or satirizing the borrowed element, postmodernist appropriation functions without any desire to assert the dominance of one element over another.” in: Pasler 2001, s. 213

<sup>71</sup> Kramer, Jonathan D., The nature and origins of musical postmodernism in: Lochhead, Auner 2002, s. 13–26

<sup>72</sup> Dahlhaus, Carl, Je pojem hudebně nového zastaralý? in: Hudební rozhledy XXXVII 4/1984, s. 190

originální a nová mají naději dostat se do „*imaginárního muzea klasických mistrovských děl, tedy do repertoáru*“. Pojem „klasický“ je ale již bezpředmětný. Navíc díla, jež jsou označována jako nová, využívají hudební styly minulosti, proto je termín „nový“ vlastně neadekvátní.

### **Postmoderna v české hudbě**

O pojmu postmoderna referovalo na stránkách hudebních časopisů několik autorů.<sup>73</sup> O vztahu pojmu k české hudbě vznikly však v podstatě pouze dvě studie.<sup>74</sup> Pojem, který je v hudbě nejednoznačně vymezen, se logicky nestal užívaným nástrojem teoretické reflexe.

Obecně se pokusil v roce 1987 popsat postmodernismus Milan Slavický. Zatímco Danuser řadí mezi postmoderní směry minimalismus, novou jednoduchost, meditativní hudbu a americkou avantgardu 50. a 60. let, Slavický jmenuje jiné směry: „[...] *celkově převažuje proud zvaný souhrnně a vlastně málo výstižně „postmodernismus“, navazující na prvky seriálních technik, na vypjatě náročnou instrumentální techniku a některé přínosy témbrově orientované sonoristiky.*“<sup>75</sup>

Josef Válka přispěl k diskuzi obecnou úvahou na úrovni pojmů moderna – avantgarda – postmoderna a upozorňuje na vágní definovatelnost postmoderny v hudební oblasti: „*Jako obvykle bude činit obrovské pole a moře hudby při jeho zařazení do „postmoderny“ potíže. Především proto, že je dnes hudba tak rozrůzněná a tak všudypřítomná, že ji už nelze vůbec uvést na jednoho jmenovatele – i když pracuje jen s několika základními prostředky.*“<sup>76</sup>

Teoreticky z pozice pojmové interpretace přistoupil k postmoderním tendencím v hudbě 80. let Vít Zouhar.<sup>77</sup> Postmodernu chápe jako dobový pojem, který je určován jednak historickými přesahy a jednak úzkou časovou kontextovou vazbou; je to tedy otevřený systém, který v sobě zahrnuje stylovou rozrůzněnost. Jako postmoderní tendence uvádí, v

---

<sup>73</sup> Publikovány byly tyto studie:

Válka, Josef: Paříž bicentenaire V: slovo „postmoderna“ in: *Opus Musicum* 21, 8/1989, s. XVII–XXII

Válka, Josef, O postmoderně I. in: *Opus Musicum* 22, 3/1990, s. XXX–XXXII

Fukač, Jiří: Česká hudební avantgarda a postmoderna: ideál a skutečnost, *Opus Musicum* 22, 10/1990, s. 300–305, dále jako Fukač 1990

Fukač, Jiří: Hudba ve světle postmodernistických teorií, *Opus Musicum* 24, 10/1992, s. 301–307

Bek, Mikuláš: Současná hudba – nová nepřehlednost? in: *Opus Musicum* 26, 5–6/1994, s. 159–170

Rataj, Michal, Několik poznámek k pluralitě v soudobém hudebním myšlení in: *Opus musicum* 32, 5/2000, s. 31–35

Pudlák, Miroslav: Czech composers in the Post-modern Era in: *Czech Music Quarterly* 1, 2007, s. 13–21, dále jako Pudlák 2000

<sup>74</sup> Fukač 1990 a Pudlák 2000

<sup>75</sup> Slavický, Milan, Nordlyd čili zvuky severu in: *Hudební rozhledy* XXXL 10/1987, s. 461–462

<sup>76</sup> Válka, Josef: Paříž bicentenaire V: slovo „postmoderna“ in: *Opus Musicum* 21, 8/1989, s. XXI

<sup>77</sup> Zouhar, Vít, Postmoderní tendence a funkční rozrůzněnost hudby 80. let dvacátého století, dizertační práce (školitel A. Piňos) JAMU Brno 1993, dále jako Zouhar 1993

rámci modelového pojmového řetězce, pojmy souvztažnost – interpretace – strukturální citace – koláž.<sup>78</sup>

Mikuláš Bek ve studii *Současná hudba – nová nepřehlednost* upozorňuje, že stylová pluralita, kterou se postmoderna často vymezuje, existovala ve všech dobách, a kloní se k vymezení postmoderny jako post-historie, kdy současnost již není vnímána jako „*bod oblouku napjatého mezi horizontem minulosti a budoucnosti*.“<sup>79</sup>

Michal Rataj vychází z osobnosti skladatele jako individua, které si v dnešní postmoderní době svobodně volí, jakou hudbu bude komponovat, což je historicky zcela nová situace: „*Dnešní situaci dominuje pluralita bez jakéhokoli dalšího objektivně poznatelného korektivu*.“<sup>80</sup>

K pojmu postmoderna se vyjádřil také Jiří Fukač. Je autorem hesla *postmoderna* ve Slovníku české hudební kultury. Uvádí zde definici, která shrnuje obecné vymezení postmoderny: „*Výraz [postmoderna], jímž se zejména v posledních desetiletích paušálně označují vývojové tendence a situace, dostavivší se údajně nebo fakticky po odeznění či zániku moderny. To, co bylo chápáno jako moderní éra či epocha, se již završilo a bylo vystřídáno epochou jinou, která předchází moderní vývoj určitým způsobem překonává, neguje*.“<sup>81</sup>

Ve studii z roku 1990 Fukač uvádí, že „*i v českém prostředí není existence postmoderny jako vyhraněného (pro hudbu platného) fenoménu nijak evidentní [...]*.“<sup>82</sup> Dále mapuje situaci v české hudbě 20. století a výskyty důležitých evropských hudebních trendů u nás – česká hudební moderna (Suk, Ostrčil, Novák), avantgarda (Hába, Martinů), novoklasicismus (francouzská orientace českých skladatelů, Jan Novák). U pozdní tvorby Bohuslava Martinů, která je charakteristická syntézou a návratem ke klasicko-romantickému vyjadřování, spatřuje možnou „*prvou anticipaci postmodernistických postojů českým skladatelem*.“<sup>83</sup> Přebírá tak jeden z argumentů diskuze o postmoderně, návrat k tradici.

Po roce 1948 hovoří o situaci, kdy česká hudba, následkem oficiální estetiky socialistického realismu, stagnovala na tradicionalistických pozicích: „*Obrazně by se dalo hovořit o administrativně nařízené či ještě spíše ideovou manipulací nasugerované „postmoderně“*.“<sup>84</sup>

---

<sup>78</sup> viz kapitola 11. Koláž v českých pramenech, s. 114

<sup>79</sup> Bek, Mikuláš: *Současná hudba – nová nepřehlednost?* in: *Opus Musicum* 26, 5–6/1994, s. 159–170

<sup>80</sup> Rataj, Michal, *Několik poznámek k pluralitě v soudobém hudebním myšlení* in: *Opus musicum* 32, 5/2000, s. 32

<sup>81</sup> Fukač Jiří, *Postmoderna*, in: *SČHK* 1997, s. 719–720

<sup>82</sup> Fukač, Jiří: *Česká hudební avantgarda a postmoderna: ideál a skutečnost*, *Opus Musicum* 10, 1990, s. 303

<sup>83</sup> Fukač, Jiří: *Česká hudební avantgarda a postmoderna: ideál a skutečnost*, *Opus Musicum* 10, 1990, s. 304

<sup>84</sup> Fukač, Jiří: *Česká hudební avantgarda a postmoderna: ideál a skutečnost*, *Opus Musicum* 10, 1990, s. 304

60. léta jsou ve znamení dohánění západoevropského vývoje hudby. Jako postmoderní skladbu této doby, vedoucí od Mahlera k Nové hudbě, označuje Fukač Variace na Mahlerovo téma Jana Klusáka z roku 1962. Opět je zde přítomen argument návratu k tradici.

Pro období 1969–89 Fukač znovu hovoří o sugerované „postmoderní“ či „post-neo-avantgardní“ době, kdy byla ražena koncepce „všeobjímající syntézy“ a typický byl pohodlný tradicionalismus. V této době také začíná do české hudby pronikat tzv. nová jednoduchost, nová tonalita a neoromantismus.

Z přehledu je patrné, že Fukač pojem postmoderna ztotožňuje výhradně s tradicionalismem, což je oproti mezinárodní diskuzi značné zúžení. Nejmenuje až na výjimky žádné autory, u kterých lze postmoderní postoj rozeznat.

O tvorbě Petra Ebena se v souvislosti s postmodernou zmiňuje v Ebenově nekrologu Milan Slavický. Vliv chorálu, konfrontace historických a soudobých kompozičních technik společně s citáty různé proveniencí ukazují pluralitní Ebenovu poetiku: „*Tato intenzivní koexistence kulturních vrstev různého původu, samozřejmě postmodernímu světu, byla v 60. – 70. letech spíše unikátem, rozhodně pak v polovině Evropy „východně od zdi“, kde se na soudobou tvorbu kladly podstatně jiné nároky.*“<sup>85</sup>

Jako postmoderní skladatele, jejichž kompozice odkazují k novým směrům 70. a 80. let, označuje Miroslav Pudlák<sup>86</sup> okruh skladatelů kolem souboru Agon, tedy ansámblu, který on sám společně s Petrem Kofroněm a Martinem Smolkou v roce 1983 zakládal. Tito tři skladatelé pocházejí z brněnského okruhu autorů, kteří byli žáky Aloise Piňose. Oproti Praze, jak uvádí Pudlák, kde byla HAMU více propojená s vládnoucí garniturou, bylo na brněnské JAMU volnější prostředí. Díky tomu mohl Piňos udržovat kontakty se západní Evropou (např. kurzy v Darmstadtu) a s nejnovějšími trendy seznamovat své žáky: „*Peter Graham, Josef Adamík a Petr Kofroň, například, studovali všichni v jeho třídě. Byl to jejich okruh, který poprvé rozvinul jasné hledání nové, v širokém smyslu slova „postmoderní“ stylové orientace, což spočívalo v pokusu najít cestu z příliš familiárního teritoria, kde únavný a skutečně už anachronistický konflikt mezi českým tradicionalismem a zakázaným ovocem avantgardy 60. let byl stále nekonečně bouřlivý.*“<sup>87</sup>

<sup>85</sup> Slavický, Milan: Petr Eben 22. 1. 1929–24. 11. 2007 in: Harmonie 14, 12/2007, s. 22–23

<sup>86</sup> Pudlák, Miroslav, Czech composers in the Post-modern Era – Chamber music – Czech Music CD Series, recenze CD in: Czech Music Quarterly 1, 2007 in: <http://www.czech-music.net/cm1-07.php#postmodern>, dále jako Pudlák 2007

<sup>87</sup> „*Peter Graham, Josef Adamík and Petr Kofroň, for example, all studied in his class. It was in their circle that they first developed a clear search for new, in the broad sense of the word „post-modern“ stylistic orientations, as it were in an attempt to find a way out of the all too familiar territory where the wearisome and in fact already anachronistic conflict between the ruling Czech traditionalism and the forbidden fruit of the 1960s avant-garde was still endlessly raging.*“ in: Pudlák 2007

U Petra Grahama Pudlák konstatuje obtížnost určení stylu, neboť v jeho díle najdeme cageovské indeterminační i minimalistické skladby a díla, která vnějškově vypadají jako tradiční. Petra Kofroně označuje Pudlák za „enfant terrible“ české hudby a jeho díla za diatonickou „nekonečnost“, později za naivní styl. Hudbu Martina Smolky charakterizují dle Pudlák pomalá tempa, „rozladěné“ konsonance, snívá melancholická nálada a hravost v užívání nezvyklých zvuků.

Jako spoluautora týmových skladeb tíhnoucího k multimedialním kompozicím představuje Pudlák Ivo Medka, výlučně v přísném unisonu pak podle něj píše Pavel Zemek-Novák, který systematicky prozkoumává možnosti této limitace. Skladatel mladé generace Ondřej Štochl a sdružení Konvergence (Tomáš Pálka, Jan Rybář a Michaela Plachká) hledají v rámci svého syntetického stylu dle Pudlák inovace v termínech výrazu a techniky.

Celé toto spektrum přístupů ke kompozici považuje Pudlák za postmoderní orientaci a ukazuje, jak široké pole významů může pojem postmoderna nést.

Vít Zouhar ve své knize tematizuje jako postmoderní koncept termín dekonstrukce a zmiňuje skladbu Michaela Nymana *In Re Don Giovanni*, kde autor zvolil postup rozložení a nového složení 16 taktů Mozartovy árie *Leporella* „*Madamina, il catalogo e questo*“. Naplnil tak podle Zouhara postmoderní koncept dekonstrukce významů.<sup>88</sup> Není to však příklad jediný. Podobně postupoval např. Mauricio Kagel, který ve skladbě *Ludwig van* (1969–70) vyčleňuje jednotlivé melodické linky z Beethovenova díla a znovu je sestavuje ve své vlastní časové kombinaci, aby tím zbořil původní formální stavbu díla, a navodil tak otázky ohledně autorství, stylu, hudebního výrazu, hudební posloupnosti a hudebního díla samotného.

U českých autorů je tento postup dekonstrukce patrný u Jana Klusáka, Miloslava Ištvana a Petera Grahama. Klusák o své skladbě *Fantaisie Lyrique. Hommage à Grieg* pro orchestr z roku 1965 napsal: „*Materiál k Lyrické fantazii – poctě Griegovi pro orchestr poskytl několik Griegových Lyrických kusů, rozložených na zcela malé články melodií, souzvuky, jednotlivé tóny a složených pak znovu do jiné podoby.*“<sup>89</sup>

Ištvanova skladba *Omaggio a J. S. Bach* pro dechové kvinteto roku 1971 transformuje materiál z 2. anglické suity a z preludia z *Temperovaného klavíru*: „*Omaggio a J. S. Bach vzniklo v r. 1971 jako pokus o preparovaný text. Předlohou či východiskem je několik Bachových skladeb pro klavír. Z nich je vyňat materiál a po určitých transformacích*

---

<sup>88</sup> Zouhar 2004, s. 68

<sup>89</sup> Klusák, Jan, Předmluva k vydání partitury, citováno in: Poledňák, Ivan, *Vášeň rozumu*. Skladatel Jan Klusák: člověk, osobnost, tvůrce, Univerzita Palackého Olomouc 2004, s. 283–4, dále jako Poledňák 2004

postavena nová skladba. Úmyslem přitom bylo soudobé vyjádření.<sup>90</sup> Ve Variacích na renesanční téma z roku 1983 Ištvan zpracovává recitativní úseky z Wagnerova Lohengrina a podobně postupoval i ve sborové skladbě Cor mio, jejíž předlouhou byl madrigal C. Monteverdiho.

Postupy dekonstrukce uplatnil Peter Graham ve skladbě Madrigal z roku 1975, kterou také považuje za svou jedinou kolážovou skladbu: „*Je to jedna stránka partitury Gesualdova madrigalu, rozstříhaná na čtverečky a znovu slepená v přeházeném pořadí – jakékoliv provedení je správné.*“<sup>91</sup>

Výjimečně se s přihlášením k postmoderně setkáme i ve výpovědích skladatelů. Arnošt Parsch označil svůj kompoziční záměr jako „*postmoderní tendence formou syntézy vlastních kompozičních postupů*“.<sup>92</sup> Skladatel Jan Vičar svá dvě autorská CD – Vivat universitas! a Zpíváme si (32 sborových skladeb a písní pro děti) – charakterizoval jako „*ukázkou svého postmodernistického pojetí hudební kompozice*“.<sup>93</sup>

Stejně tak je výjimečné označení skladby za postmoderní. Stalo se tak u skladby Pět etap pro trombón a magnetofonový pás (1996) Karla Odstrčila (1930–1997): „*Rafinovaná neomalenost, přímočarost i kupodivu významová význačnost kontrastu elektronické nahrávky, virtuózních produkcí sólového nástroje, mimického projevu a aranžmá, česko-ruských oznámení z neznáma... to vše skládá dohromady osobitou poetiku. Pokud postmodernismus, možná takhle.*“<sup>94</sup>

Silnější tendence k postmoderně lze sledovat u interpretačních ansámbľů. Některé soubory soudobé hudby, zakládané skladateli během 90. letech 20. století, se k postmoderně svými ideovými východisky přihlásily. Týká se to souborů Agon a Mondschein, jejichž rétorika je spojena s pojmem postmoderna. „*Specifická dramaturgie Agonu vychází především z tvorby současných skladatelů mladší generace, jež spojuje poetika „postmodernismu“ (neoromantismus, nová jednoduchost, nová expresivní diatonika, postminimalismus).*“<sup>95</sup>

„*Okruh skladatelů sdružených kolem souboru Mondschein spojuje postmoderně globální vidění situace hudby a zároveň nedůvěra k synkretickým i jednostranně radikálním řešením. Jejich estetika, mající něco z rozkladné atmosféry konce století, je i snahou o vzkříšení významovosti hudby. Tito autoři (ač tolik rozdílní) mají společné úsilí o inovace*

<sup>90</sup> Ištvan, Miloslav, Autorský komentář k uvedení skladby na Hudební středě 7. 3. 1979 v Brně in: Bártová, Jindra, Miloslav Ištvan, JAMU Brno 1997, s. 114, dále jako Bártová 1997

<sup>91</sup> Z materiálu poskytnutého Peterem Grahamem v roce 2008

<sup>92</sup> Parsch, Arnošt, Camerata Brno v rámci Dnů soudobé hudby v Praze in: Opus musicum 26, 4/1994, s. VII

<sup>93</sup> <http://www.musica.cz/vicar/index.htm>

<sup>94</sup> Šmolík, Jan, Elektroakustici v galerii (koncert 5. 12. 1996) in: Hudební rozhledy LX 1/1997, s. 10

<sup>95</sup> Programová brožura ke koncertu v rámci festivalu italské a české soudobé hudby v rámci Festivalu Evropa – Praha '92, který se konal 24. 9. 1992.

*uvnitř čistě hudebních prostředků (namísto útěků k povrchním spojením hudby s jinými druhy umění, nebo fyziologickému působení zvuku), zájem o novou nástrojovou virtuozitu, stojící ve službách exprese.*<sup>96</sup>

Z nejmladší doby připomínám vyjádření o postmoderně od skladatele Martina Smolky, které je formulováno přesně v intencích chápání postmoderny jako doby, kdy vedle sebe existuje hudba všech stylů, dob a národů: „*Žijeme v postmoderní době a staré lepší časy hudby vábí. Cestu citátů, obrábění fragmentů, příp. přetavování principů staré hudby považuji dnes za relevantní a umělecky mnohem nosnější, než přejímání starého jazyka i s jeho syntaxí a zastaralými významy. Podobně lze čerpat i z široké palety etnické hudby či hudební popkultury.*“<sup>97</sup>

Studie Miloše Navrátila pak klade explicitně paralelu mezi postmodernou a polystylovostí: „*Současná postmoderní koncepce vychází z přesvědčení, že síla umění tkví hlouběji v trvalejší historické platnosti než v pouhé inovaci tvárných prostředků. Hloubka zásahu do lidské psychiky může být dosažena také novým přeorganizováním tradičních prvků a jejich vložením do jiných kontextů. V tomto světle můžeme vidět všechny ony syntetické tendence [...], jak je to patrné v soudobé hudbě Ligetiho [...], Lutoslawského [...], silně emotivní polystylové hudbě Alfreda Schnittkeho [...].*“<sup>98</sup>

Jevy, které jsou v mezinárodní diskuzi o postmoderně v hudbě spatřovány jako postmoderní (minimalismus, koláž, stylová konfrontace, fragmentarizace, rozpad jednoty, reakce na tzv. Novou hudbu), se objevují i v české hudbě. S pojmem postmoderna se však v diskuzi o těchto jevech nepracuje.

Z výše řečeného vyplývá, že pojem postmoderna v hudební oblasti označuje novou historickou situaci, která mimo jiné díky technickým inovacím záznamu zvuku a jeho reprodukce nastoupila v 60. a 70. letech 20. století, později se přidala i možnost přenosu dat pomocí internetu apod. Skladatel je obklopen hudbou všech národů, epoch a stylů a může je využít ke svému hudebnímu projevu. Tento stav lze však konstatovat i v jiných uměleckých oborech, a tak je tato situace chápána jako obecný stav umění v 2. polovině 20. století.

Důležité je pro postmodernu také odlišné chápání hodnot a jejich hierarchizace. Zatímco pro modernu je ideálem jednotu, pro postmodernu je typická fragmentarizace, čerpání z různých zdrojů a pluralitní vrstvení odlišného.

---

<sup>96</sup> Booklet CD The End of 20. Century in Czech Music, ARTA Records 1996

<sup>97</sup> Smolka, Martin, Citát, hudba o hudbě, nepublikováno, text jako součást habilitační práce na Hudební fakultě JAMU, Brno, 13. 9. 2007 in: <http://www.martinsmolka.com/art/cydat.html>

<sup>98</sup> Navrátil, Miloš, Leoš Janáček – náš současník? in: Opus Musicum 32, 1/2000, s. 23–28

## 4.2. Adhocismus, intertextualita, metahudba, mix, recyklace, transference, střih

V této podkapitole prezentuji skutečnost, že ve sledovaném období se k označení užití již existující hudby nebo stylově konfrontačního způsobu kompozice, vedle polystylovosti a koláže, v českém i evropském prostředí objevilo několik dalších pojmů. Vzhledem k tomu, že je pojem postmoderna v české hudební reflexi užíván poměrně málo, některé tyto výrazy jej v uvažování o hudbě vlastně nahrazují. To platí i o polystylovosti a koláži.

Následující termíny spadají do stejného sémantického pole jako pojmy polystylovost, koláž nebo citát, nebo se na tento typ tvorby dívají z jiného úhlu pohledu. Každý termín je spjat s konkrétním teoretikem nebo skupinou, což značí, že oproti pojmům sledovaným v této práci nedošly tyto pojmy v hudbě širšího uplatnění a dokumentují v podstatě pojmové varírování a opisování téhož. U každého termínu popisují, odkud pochází a jaké je jeho užití v hudbě.

### Adhocismus

Výraz adhocismus poprvé užil teoretik architektury a postmoderny v umění Charles Jencks. Do hudby ho potom přenesl Jaroslav Šťastný (alias Peter Graham) ve studii *Hudba z druhé ruky*.<sup>99</sup>

Termín je odvozen z latiny, ad hoc – pro tento případ, k tomuto účelu. Znamená tedy využití něčeho již existujícího pro určitý konkrétní účel, v oblasti hudby k vytvoření hudební skladby. U adhocismu se tedy jedná o případy citování a vypůjčování si již existujícího materiálu.

Šťastný uvádí, že v hudbě „*má tento přístup nejen obrovskou historii, ale i nesmírnou šířku a překračuje jakákoliv stylová omezení*“.<sup>100</sup> Jako zvláštní případ pak označuje tzv. „parazitní kompozici“, což je takové dílo, „*které využívá jiné skladby jako zdroj svých živin*“.<sup>101</sup> Uvádí příklady z tvorby Charlese Ivese („skladatel bez autorských práv“), Johna Cage („pragmatický adhocismus“), Mauricia Kagela („apokryfní kompozice“), Martina Smolky („objet trouvée“), Christiana Marclaye („hudba jako výtvarné dílo“) a Johna Oswalda („Plunderphonics“).

---

<sup>99</sup> Šťastný, Jaroslav: I. *Hudba z druhé ruky* in: Parsch, Arnošt, Piňos, Alois, Šťastný, Jaroslav: *Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů*, JAMU Brno 2003, dále jako Parsch, Piňos, Šťastný 2003

<sup>100</sup> Šťastný, Jaroslav: I. *Hudba z druhé ruky* in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 23

<sup>101</sup> Šťastný, Jaroslav: I. *Hudba z druhé ruky* in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 23

## Intertextualita

Pojem intertextualita začala ve 2. polovině 20. století užívat literární věda jako metodologický prostředek k interpretaci textu. V intertextuálním chápání je jakýkoli text chápán skrze vztah k jiným textům (a tyto vztahy jsou jeho obecnou vlastností) a skrze tyto vztahy je interpretován a odvozován jeho význam. Vzhledem k této premise (text vždy odkazuje k jiným textům) rezignuje intertextualita na pojem jedinečného (v sobě uzavřeného) originálního hudebního díla a naopak dílo chápe jako otevřenou strukturu (fluidity of the musical work). Pokud bychom tedy intertextualitu vztáhli na hudbu, bude platit, že „*veškerá hudba může být v nějakém smyslu vnímána jako intertextuální.*“<sup>102</sup>

O precizování tohoto přístupu v muzikologii se pokusil Michael L. Klein.<sup>103</sup> Výstižně sumarizovala analytický přístup v této knize Tereza Havelková: „*Jde o momenty v textu – ať už literárním, nebo zde hudebním – které vybočují z „gramatiky“ textu, porušují jeho logiku. Tyto momenty signalizují souvislost s jiným textem, v jehož kontextu se naopak mohou jevit jako zcela „gramatické“. Právě skrze logiku onoho jiného textu je pak možné tyto momenty vykládat.*“<sup>104</sup>

V této rovině je tedy intertextualita metodologickým prostředkem k interpretaci textu, v kontextu hudby 20. století je však intertextualita chápána také jako kompoziční praxe citování hudebního textu (např. melodie) v jiném textu (skladbě). Jako příklady uvádí slovník Musicology The Key Concepts Beriovu Sinfonii („oslava intertextuality“) a Alfreda Schnittkeho, který užívá intertextualitu záměrně, často jako součást postmoderní parodie.<sup>105</sup>

## Metahudba

Výraz metahudba je složen z předpony meta- (první část složeného slova spojuje druhou s významem řeckého slova meta – za, po, s, se, mezi)<sup>106</sup> a slova hudba. Často je metahudba vymezována jako „hudba o hudbě“, tedy převzatá hudba je začleněna do jiné hudby, čímž vytváří nové významy. Setkat se lze i s termínem metakoláž, označující totéž (např. Kagel takto označuje svou kompozici Ludwig van).

---

<sup>102</sup> „*Therefore, all music can in some sense be seen and heard as intertextual*“ in: Intertextuality in: Beard, Glog 2005, s. 95

<sup>103</sup> Michael L. Klein, Intertextuality in Western Art Music, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2005

<sup>104</sup> Havelková, Tereza, Michael L. Klein: Intertextuality in Western Art Music, recenze in: Hudební věda 43, 3/2006, s. 316–318

<sup>105</sup> Intertextuality in: Beard, Kenneth 2005, s. 96

<sup>106</sup> Klimeš, Lumír, Slovník cizích slov, Praha 1981, s. 472

O metahudbě pojednává ve své práci Jarmila Doubravová.<sup>107</sup> Metahudbu, aniž by ji přesně definovala, uchopila skrze teorii hudebního času. Původ konfrontace minulosti, přítomnosti a budoucnosti v jednom díle vidí v antické jednotě místa, času a děje. Prostřednictvím citace, stylizace, koláže a montáže se dílo posouvá do času odlišného od doby jeho vzniku.<sup>108</sup>

Jak dále Doubravová uvádí, ve 20. století obecně došlo ke zproblematizování otázky hudebního času: „*Ve 20. století byly tyto otázky zdůrazněny vzhledem k problematizování časové složky hudebního díla webernovskou dodekafonií, momentovou formou, aleatorikou a v 70. letech pak zvláště koláží, montáží, metakoláží, či „metahudou“.* „Metahudba“ vnáší do hudebního času otázku mnohosti významu, informační hustoty i možností paměti.“<sup>109</sup>

Jako příklady „metahudby“ uvádí Doubravová vedle Beriovy Sinfonie také české a slovenské příklady.<sup>110</sup> Dále hovoří o uplatnění metahudby v evropské tvorbě, jmenuje Kagela a Stockhausena: „*V roce 1974 se konal v Nové galerii v Berlíně festival „metahudby“.* Účastnili se ho tibetští mnichové i indiští a pákistánští hudebníci [...]. Jednou ze základních devíz festivalu bylo, že „metahudba“ není žánr, ale akční program. [...] připomeňme Kagelovu kompozici *Ludwig van*, která představuje typ metakoláže, neboť využívá jako hudebního materiálu pouze citací z Beethovenova díla, *Karlheinz Stockhausen* usiloval od *Hymnů* (1966) o realizaci programu metahudby, spojující hudbu všech dob a kultur.

[...] pojem meta- doznal v 70. letech značného rozšíření v teorii umění na základě sémiotické orientace teorie umění na straně jedné a na straně druhé díky skutečnosti, že umělecké vyjadřování začalo právě citací, montáží či koláží směřovat v literatuře a dalších uměních k typu „metaumění“.<sup>111</sup>

V podobných intencích popsal metahudbu, v kontextu s citátem, také Jiří Fukač: „*Velkou roli hrají hudební citáty v tzv. metahudbě, která vědomě exploatuje formou synekrezí a syntéz, technikou koláže, montáže či citace a postupy polystylovosti vše, co je v dnešním věku technické, masové a globální komunikace přístupné z hudby všech dob, kulturních a*

---

<sup>107</sup> Doubravová, Jarmila: *Hudba a výtvarné umění*, Academia Praha 1982, dále jako Doubravová 1982

<sup>108</sup> Doubravová 1982, s. 24

<sup>109</sup> Doubravová 1982, s. 25

<sup>110</sup> Iša Krejčí: *Vivat Rosini* (1966), Zbyněk Vostřák: *Metahudba pro velký orchestr* (1968), Brněnský tým: *Ecce homo* (1968–69), Zdeněk Lukáš: *Ecce quomodo moritat iustus* zpracovávající elektronický motet Jacoba Galusse (1969), Miro Bázlik: *Bachovské metamorfózy* (1970–74), Petr Kolman: *E 15* (1974), A. Piňos: *Metatance pro trb, pfté, perc, mgf pás* (1975), Václav Kučera: *Spartakus*, hudební reliéf pro mužský, ženský a smíšený sbor, bicí nástroje a elektronické přístroje s použitím Ovidiových veršů (1976–77), Josef Malovec: *Teorém*

<sup>111</sup> Doubravová 1982, s. 27

etnonacionálních okruhů i produkčních typů.“<sup>112</sup> Ve Fukačově tezi i určení Doubravové je metahudba nadřazeným pojmem nad ostatními příbuznými termíny.

## Mix

Mix, mixáž nebo míchání znamená původně úpravu nahrávky smícháním záznamů z různých mikrofonů.<sup>113</sup> Jako pracovní postup je mix užíván v konkrétní hudbě (Schaeffer: „Operace míchání dovoluje zhotovit směs dvou nebo více záznamů a též spojit za sebou záznamy, které by vycházely příliš hrubě“<sup>114</sup>), v elektrické hudbě (Lébl popsal tři fáze pracovního postupu – výroba primárního signálu, modifikace signálu, montáž a mixáž).

Do instrumentální hudby převedl pojmy montáž a mix, stejně jako např. termín hudební objekt, v českém prostředí Miloslav Ištvan. Montáž jako dodatečné přiřazování prvků vzniklých nezávisle na sobě dělí do čtyř druhů: vertikální rozporný střih, horizontální rozporný střih (prvky si uchovávají autonomii), vertikální homogenní mix a horizontální homogenní mix (prvky splývají v jeden celek).<sup>115</sup> Mix má blízko k montáži a tím i ke koláži, často se setkáme s užitím těchto termínů současně (viz kapitola 11. Koláž v českých pramenech).

## Recyklace

Pojem recyklace, princip opětovného využívání již existujícího, vlastního nebo cizího hudebního materiálu, užila ve své práci Jana Bařínková.<sup>116</sup> Autorka řadí recyklaci mezi tzv. univerzální pojmy: „[...] tzn. ty, jež lze vztáhnout na různé obory lidské činnosti, včetně hudební umělecké tvorby. [...] Recyklace neznamená jen pouhý přenos nějakého vybraného prvku a jeho následné včlenění do nového kontextu. V tom případě by se jednalo o transference či citát. **Pojem recyklace v sobě zahrnuje navíc určitý proces, jímž se přenesený materiál nějakým způsobem pozmění, metamorfuje, přičemž si sice ponechává jistou původní „auru“, něco, co (byť jen vzdáleně) připomíná jeho původní podobu, ale zároveň získává novou kvalitu. [...] Prostřednictvím recyklace přestává citát plnit funkci „cizího elementu“ a stává se organickou a originální součástí té skladby, do níž byl zasazen.“<sup>117</sup>**

<sup>112</sup> Fukač, SČHK 1997, s. 106–107

<sup>113</sup> Klimeš, Lumír, Slovník cizích slov, Praha 1981, s. 482

<sup>114</sup> Schaeffer, Pierre, Konkrétní hudba (přeložil František Tvrdý), Editio Supraphon 1971, s. 31, dále jako Schaeffer 1971

<sup>115</sup> Ištvan, Miloslav, Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě, Praha Panton 1973

<sup>116</sup> Bařínková Jana, Princip recyklace v soudobé hudbě a příklady jeho využití v dílech vybraných autorů, diplomová práce (vedoucí práce Jaroslav Šťastný), JAMU 2006, dále jako Bařínková 2006

<sup>117</sup> Bařínková 2006, s. 6–7 a s. 15

Oprávněnost termínu recyklace se snaží dokázat na tvorbě Poláka Krzystofa Knittela (nar. 1947) a mapuje také podoby recyklace v rámci tzv. univerzálních kompozičních principů (dle terminologie Aloise Piňose a Ivo Medka).

Jedná se v podstatě o zařazení určitého pojmu z technických oborů průmyslové oblasti do hudební terminologie, podobně jako to provedl Ištvan s pojmem montáže v 70. letech.

Pojem recyklace, zahrnující v sobě proměnu převzatého materiálu, se v některých případech do určité míry kryje s pojmem koláž. Jednak ve smyslu autorské koláže, kdy autor užívá vlastní hudbu z dřívějších skladeb (např. Pavel Blatný – Autokoláž), a převzatá hudba se tak dostává do nového kontextu a prochází autorskými proměnami, jednak když autor užívá dekonstrukci převzatého materiálu (tento postup nazval koláží M. Ištvan ve skladbě Cor mio).

Obecně autorka recyklaci chápe jako nadřazený pojem, pod nějž lze zahrnout pojmy jako koláž, citát, transference (přenesení) nebo transformace (přeměna).

## **Střih**

Podobně jako mix je termín střih spjat s nahráváním hudby a s EA hudbou, užíván je často i ve filmu. Má velmi blízko k pracovnímu postupu, který popisoval např. Miloš Štědroň v souvislosti s koláží u týmových kompozic. Zde byl důležitým postupem akt lepení částí zkomponovaných různými autory. Techniku střihu ve smyslu lepení popisuje u konkrétní hudby Pierre Schaeffer: „*Vybereme zajímavé záznamy, zavrhneme ostatní, seskupíme je podle příbuznosti. Naučíme se tak na tomto elementárním sestřihu zacházet s nůžkami, s lepicí páskou a s blankem různých barev. [...] Odstrížení možné v kterémkoliv okamžiku znějícího zvuku, slepení nejrůznorodějších útržků, práce se zvukem „obráceným pozpátku“ ukazují vskutku uplatnění přímého a radikálního zásahu do časového průběhu zvukových objektů.*“<sup>118</sup>

Postup lepení je základní technikou u koláže ve výtvarném umění, v přenesení na hudbu je tedy popisován dvojím způsobem – jako koláž nebo jako střih (sestřih). Střih se výrazně uplatnil i v terminologii M. Ištvana (viz termín Mix).

## **Transference**

Tento termín užíli Arnošt Parsch, Alois Piňos a Jaroslav Šťastný ve své knize *Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů*.<sup>119</sup> Pojem transference autoři uplatňují pro užívání citátů v jiné skladbě, tedy přenesení určitých

---

<sup>118</sup> Schaeffer 1971, s. 30

<sup>119</sup> Parsch, Piňos, Šťastný 2003

existujících hudebních elementů do nové kompozice. Hudebním elementem se přitom rozumí jakákoliv vypreparovaná část (parametr) přebírané hudby a citátem vědomé použití cizího „nalezeného“ materiálu.

Knihy tedy nepojednává o koláži (o konfrontaci historického a soudobého materiálu), ale o jakémkoliv přebírání hudebních prvků minulosti, které mohou i nemusí (prostý citát) být různými způsoby v nové skladbě transformovány (výběr tónů, souzvuků, pomlky, použití tradičních stavebních prvků, rozložení a nové spojení přebíraných úseků atd.). Přesto docházejí autoři k závěru, že citáty jsou ve 2. polovině 20. století používány konfrontačním způsobem a mají značný vliv na sémantické vyznění kompozice: „*Citáty jsou používány většinou jako konfrontace nové hudby s historickým materiálem. Citát je zvolen jako melodický transparent, který souvisí se záměrem skladby. Citovaný historický materiál je konfrontován „interjekcemi Nové hudby“.*“<sup>120</sup> Citát je v knize chápán v širokém smyslu, tedy nejen citování melodie, ale také citace materiálu (tónový materiál, formální půdorys atd.) v hudbě 20. století.

---

<sup>120</sup> Parsch, Arnošt: II. Hudební transference in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 108

### III. HISTORICKÉ PŘEDPOKLADY

#### 5. Styl a polystylovost

Tato práce pojímá polystylovost jako dobový termín, který se v hudbě objevuje od 60. let 20. století. Následující kapitola pojednává jeho historické konotace s pojmem styl.

Již etymologicky je polystylovost odvozena od pojmu styl, kdy přidáním předpony poly- vzniká slovo s významem vícestylivosti. Také historicky polystylovost vychází z rozumění pojmu styl, které se po několik staletí proměňuje. Leonard B. Meyer ve své knize *Style and Music: Theory, History and Ideology* shrnuje obecný náhled na styl: „*Styl je opakováním vzorců, ať už v lidském jednání nebo v artefaktech produkováných lidskou činností, které jsou výsledkem výběru z širokého souboru možností.*“<sup>121</sup>

Výrazněji je na specifika hudby zaměřena definice v novější knize *Musicology The Key Concepts*: „*Pojem styl odkazuje ke způsobu nebo druhu výrazu, v kterém jsou artikulována hudební gesta. V tomto smyslu může být styl vztažen k pojmu totožnosti (identity). Styl v hudbě vyžaduje ohled k technickým rysům – melodii, sazbě, rytmu a harmonii a k způsobům, kterými tyto rysy pracují nezávisle nebo ve spojení, nebo jako kategorie, např. kontrapunkt. [...] V nejširším smyslu styl odkazuje k hudbě jako stylu umění, zatímco v nejužším smyslu může být vztažen k jednotlivému tónu, který může mít stylovou charakteristiku danou zvukem, dynamikou, barvou atd.*“<sup>122</sup>

Podobně i stručnější definice Hansgeorga Müheho zdůrazňuje styl jako hudební fenomén: „*Styl je souhrn obecných charakteristických znaků v umění určité epochy nebo tvorby určitých autorů. Je to celek výrazových prostředků skupiny autorů, jakož i určitých formových druhů (Formengattungen) a žánrů.*“<sup>123</sup>

Historicky má pojem styl několik podob, které se vyvíjely v souladu s celkovým dobovým pohledem na hudbu. Dnes může být styl užit k určení charakteristiky jednotlivého skladatele, doby, místa, společnosti nebo sociální funkce. Michail Michajlov k tomu

---

<sup>121</sup> Meyer, Leonard B, *Style and Music: Theory, History and Ideology*, Philadelphia 1989, s. 10

<sup>122</sup> „*The concept style refers to a manner or mode of expression, the way in which musical gestures are articulated. In this sense, it can be seen to the concept identity. In music, style requires a consideration of technical features, such as melody, texture, rhythm and harmony, and it concerns ways in which these features operate independently or in conjunction, or as categories, such as counterpoint. In its broadest sense, style may refer to music as a style of art, while in its narrowest sense it can apply to a single note, which may have stylistic characteristics determined by tone, dynamic, timbre and so on.*“ in: *Style in: Beard, Gloag*, 2005, s. 170–173

<sup>123</sup> Mühe, Hansgeorg, *Stilkunde der Musik*, Detscher Verlag für Musik, Leipzig 1989, s. 16

podotýká: „*Pojem styl je mnohvrstevnatý. Je to systémově organizovaný objekt a člení se do řady stylových rovin. Tyto se mezi sebou liší zaprvé množstvím hudebních jevů, textů, děl, skladatelů, které se v nich sjednocují, a za druhé svou podmíněností rozličnými společnými faktory: časem, estetickým směrem, příslušností ke škole, národní kultuře, individuální tvorbě jednotlivého skladatele.*“<sup>124</sup>

Až do 15. století označoval pojem stilus, pocházející z latiny, psací náčiní a také způsob řeči v rétorice. Rétorika rozlišovala vysoký, střední a nízký styl (Dreistiltheorie). Teprve od poloviny 16. století se pojem styl objevuje také v hudební teorii, přičemž byl neustále ve spojení s životní a hudební praxí. Jak podotýká Eggebrecht<sup>125</sup>, historickému pojmu styl odpovídá barokní pojem stylu, který zrcadlí tehdejší hudební skutečnost a patří k němu klasifikační tendence, tzn. klasifikace třídění podle různých aspektů – hudba se začala dělit do stylů.

V průběhu 16.–19. století se můžeme setkat s různými typy stylů: s funkčními styly, stylem jako sladěním umění se společností (národní styl) nebo se stylovými teoriemi orientovanými recepčně-esteticky (citový, výrazový styl), kdy je stylu rozuměno z hlediska působení na posluchače. A k užívání stylu docházelo i v dalších rovinách: objevují se styly zaměřené na fakturu hudby (stile recitativo, rappresentativo, oratorio), druhově orientované styly (stylus moteticus, madrigalescus) a interpretační styly (Stylus symphonicus, Violine-Stil atd.)<sup>126</sup>

Přelom 16. a 17. století přinesl dělení stylů na prima prattica (starý polyfonní styl) a seconda prattica (nový styl doprovázené monodie). Od 17. století se hudba dělila také na funkční styly (komorní, církevní a divadelní styl), jak se dovídáme ze spisů Anastazia Kirchera a Marca Scacchiho (Breve discorso sopra la musica moderna, 1649), dále také Berardiho (Ragionamenti musicali, 1681) a Matthesona (Das beschützte Orchestre, 1717; Der vollkommene Capellmeister, 1739; Grundlage einer Ehren-Pforte, 1740). Anastazius Kircher ve spise Musurgia Universalis (1650) rozlišoval mnoho dalších stylů podle účelu, žánru, výrazu, formy atd. (stylus ecclesiasticus, canonicus, motecticus, phantasticus, madrigalescus, melismaticus, choriacus sive theatralis and symphonicus)<sup>127</sup> a další teoretikové jako Brossard

---

<sup>124</sup> Michajlov, Michail K., Štýl v hudbě (přeložila Jana Juráňová), Bratislava Opus 1985, s. 133, dále jako Michajlov 1985

<sup>125</sup> Eggebrecht, Hans Heinrich: Zum Begriff des Stils in der Musik. Gedanken und Fragen in: Stil in der Musik, sborník z mezinárodního hudebněvědného kolokvia, řada 17, Brno University Press 1982, dále jako Eggebrecht 1982

<sup>126</sup> Seidel, Wilhelm, Stil in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Zweite, neubearbeitete Ausgabe, ed. Ludwig Fischer), Sachteil 2, Bärenreiter Kassel 2007, dále jako Seidel, MGG 2007

<sup>127</sup> Seidel, MGG 2007

(1703) a J. G. Walther (1732) ho následovali.<sup>128</sup> Kircherovým výtvořem je i tzv. stylus impressus (styl přirozeně daný národu a zemi, závislý na osobnosti a temperamentu bez uměleckého nároku) a stylus expressus (výrazový styl závislý na afektu, který je vlastní umění).

V 18. století se v obecné rovině rozlišoval životní styl jako specifický způsob života a styl umění. Paradigmatem umění bylo, že „každé dílo odpovídající krásnému umění má styl“. Styl tak byl cílem umělcova snažení (Ch. G. Körner 1795, A. von Dommer 1865).<sup>129</sup> Zároveň platil ideál stylové čistoty a jednoty, z čehož plynul normativní a mravní charakter stylu. Stylovost díla byla chápána jako nejvyšší dokonalost, které lze v umění dosáhnout. E. T. A. Hoffmann dokonce vyjádřil myšlenku, že „styl představuje ono objektivní a do sebe uzavřené, co se zformovalo z Mistrova nitra.“<sup>130</sup>

V 18. století má také původ citový a výrazový styl a v 19. století aktuální a teoreticky popisovaný národní styl. V rámci své formální estetiky rozvinul Eduard Hanslick v 19. století nediferencovaný pojem „osobní styl“, který souvisel s dalším tematizovaným pojmem génia. Rozsáhlá a vlivná teorie stylové analýzy Quido Adlera (Grundlagen der Musikgeschichte, Stil in der Musik), která zkoumala zvláštnosti v celku díla, byla chápána jako základní nástroj historické metody muzikologie a dále teoreticky rozvíjela osobní styl a styl díla.

Adlerovo pojetí kriticky zhodnotil Eggebrecht. Styl jako výraz ducha doby, jako hledání hudební faktury v sobě obsahuje historizující moment zaměření na minulost, který byl v protikladu k soudobé hudbě Adlerovy doby. Vládnoucí idea individuality a originality se vzpírala obecnému stylu, proto 2. vídeňská škola znamená pro Adlera ztrátu pravidel, a autor ji proto odmítá.<sup>131</sup>

Ve 20. století získal osobní styl další rozměr. Začal být chápán jako dialog s konvencemi nebo odpoutání se od nich a jako garant estetické autenticity. Hans Georg Gadamer tematizoval pojem hry, ke které má podle něj styl jako její ornament velmi blízko.

Spojením individua a stylu došlo k zaměření na temperament, fantazii a energii se snahou porozumět umění skladatele.

Eggebrecht upozorňuje, že po roce 1945 pojem stylu již neodpovídá hudební skutečnosti.<sup>132</sup> Více než stylové pojmy se objevují slova pro různé kompoziční techniky

---

<sup>128</sup> Pascall, Robert, Style in: The New Grove of Music and Musicians, Oxford Music Online, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27041?q=Style&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27041?q=Style&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

<sup>129</sup> Seidel, MGG 2007

<sup>130</sup> Lichtenhahn, Ernst, „Styl“ a „manýra“ v německé hudební estetice raného 19. století in: Opus musicum 14, 10/1982, s. 291

<sup>131</sup> Eggebrecht 1982

<sup>132</sup> Eggebrecht 1982

(dodekafonie, serialita, aleatorika) a soudobá hudba se dělí na tradiční a inovativní větev a na hudbu Západu a Východu.

Arnold Schönberg rozuměl stylu jednoznačně jako stylu díla. Byl pro něj druhotnou kvalitou, kterou lze identifikovat ex post. Důležitá je idea, nikoli styl: „*Styl je kvalitou díla a je založen na přirozených podmínkách a vyjadřuje tvůrce, který jej vytvořil. [...] Nikdo nezačne práci od anticipované představy svého stylu. Bude se bez oddechu snažit o to, aby učinil zadost své vnitřní ideji. Je si jist tím, že vnější forma jeho díla bude odpovídat vůli ideje, bude dokončena podle ideje.*“<sup>133</sup>

V tomto kontextu připomínám odlišné chápání stylu u skladatele Marka Kopelenta, který se v 90. letech snažil na stránkách Literárních novin prosadit jako nový styl souhrn kompozičních technik tzv. Nové hudby.<sup>134</sup> Zatímco Schönberg rozumí stylu jako druhotné kvalitě, Kopelent uvažuje o stylu jako o souhrnu kompozičních technik, které jsou naopak primární při tvorbě hudby.

Z teoretiků 20. století reflektujících styl se charakteru doby 2. poloviny 20. století přiblížil Michail Michajlov: „*Proč skladatel tvoří právě v takovém stylu a ne v nějakém jiném? Můžeme říci, že v principu může skladatel tvořit nejen v jednom, ale ve více stylech. V současnosti má k dispozici nepřehledné množství možností stylové orientace: je to více či méně vzdálená minulost i současnost ve svých nejrozličnějších projevech. Prakticky profesionální skladatel může a musí být do jisté míry schopný psát ve stylu baroka i klasicismu. Musí umět parodovat stylové znaky nejvýraznějších představitelů hudebního umění 19. a 20. století [...] Podstatu této reprodukce můžeme označit pojmy stylizace, parodování, napodobování.*“<sup>135</sup>

Zásadní úvahu na téma vzniku potřeby kontrastu stylových rovin rozvíjí muzikolog Klaus Stahmer.<sup>136</sup> Tato potřeba se podle Stahmera aktualizovala ve chvíli, kdy se v evropské hudební kultuře vytvořila vrstva znalců, kdy umělec získává autonomii a hudba se začíná rozdělovat na vyšší a nižší. „*Umělá hudba se vzdaluje hudbě populární, tíhnoucí k banalitě,*“ říká Stahmer. Tato situace nastává v době Mozartově, tedy ve 2. polovině 18. století. Stahmer jmenuje Beethovena (rozdíl mezi taneční hudbou a jejím uměleckým ztvárněním), Mahlera (vtažení banálního, zesměšnění), Berga a Stravinského jako hlavní představitele tzv. ironizace banálního, tedy zesměšnění všeobecně srozumitelných hudebních prvků.

---

<sup>133</sup> Schönberg, Arnold, Nová hudba, zastaralá hudba, styl a idea in: Styl a idea (přeložil Ivan Vojtěch), Arbor vitae 2004, s. 47

<sup>134</sup> Kopelent, Marek, Bludné pojmy a nový sloh in: Příloha Literárních novin 12/1996, s. 1–2

<sup>135</sup> Michajlov 1985, s. 210–211

<sup>136</sup> Stahmer, Klaus, Ironizace banálního. Několik myšlenek o pozoruhodných pasážích v díle Bély Bartóka in: Opus musicum 2, 2/1970, s. 45–49

Z českých teoretiků zabývajících se vymezením pojmu styl je třeba v kontextu této práce jmenovat Jaromíra Havlíka a Bohumila Duška. Pro Havlíka je obsahem pojmu styl „charakter výrazových prostředků hudební řeči, v nichž se uskutečňuje proces hudebního myšlení a jejichž prostřednictvím se v hudebním díle realizuje umělecký záměr“. Obsah pojmu styl pak spoluvytváří také „adekvátní okruh kompozičně-technických postupů“.<sup>137</sup> V tomto smyslu je pro polystylovost adekvátním okruhem kompozičně technických postupů koláž, montáž, citát a variace.

V 70. letech uvažoval u nás o pojmu stylu Bohumil Dušek.<sup>138</sup> Uvádí tuto definici: „Hudebním slohem rozumím společnou vlastnost souboru skladeb určité skupiny autorů, podmíněnou **výběrem hudebních výrazových prostředků**, které byly dotčnými skladateli vybrány ze všech prostředků existujících za účelem dosažení určitého slohového odstínu.“ Jako výrazové prostředky jmenuje jevy zachycované sluchem (rytmická figura, harmonický interval nebo akord, melodický interval, akordický spoj, tónová barevnost). Podobně, z hlediska konkrétních hudebních prvků, vymezuje v roce 1973 hudební styl 20. století Günter Hausswald. Nový styl určuje podle něj atonalita, rozšíření tónového materiálu, rovnoprávnost všech půltónů, práce s řadou, zvuky a hluky v hudbě.<sup>139</sup>

Pro kontext polystylovosti je důležité Duškovo chápání pojmu eklekticismus. Definoval ho jako výběr z různých uměleckých směrů. Prostředky jsou převzaty z rozmanitých slohů jiných, jsou však různorodé, tj. navzájem se dobře nesnášejí, takže celek nemá smysl a působí vlastně neslohově. Z tradičního pohledu zde negativně hodnotí slohovou nejednotnost, což ovšem v 70. letech neodpovídalo kompoziční praxi – v této době vznikalo mnoho děl pozitivně akcentujících stylovou různorodost.

Naopak stylovou různorodost epochy potvrzuje Mikuláš Bek, který na pojem styl v 90. letech rezignuje: „*Sám pojem styl se mi zdá být ve své roli hlavního nástroje dějepisectví umění krajně ohrožen. [...] Tento výraz vždy implikuje vyloučení nestylového. Implikuje tak jistý kánon zakázaného, implikuje dialektiku normy a jejího porušování. To vše se mi však zdá být v dnešní situaci velmi oslabeno.*“<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> Havlík, Jaromír, *Aspekty stylu* in: Havlík 1989, s. 334

<sup>138</sup> Dušek, Bohumil, *Hudební sloh a umělecký význam skladby* in: *Opus Musicum* 3, 7/1971, s. 197–201  
Dušek, Bohumil, *Několik úvah o hudebních slozích* in: *Hudební věda* 9, 2/1972, s. 140–154

<sup>139</sup> Hausswald, Günter, *Musikalische Stilkunde*, Heinrichshofen's Verlag 1973

<sup>140</sup> Bek, Mikuláš: *Současná hudba – nová nepřehlednost?* in: *Opus Musicum* 26, 5–6/1994, s. 159–170

V pohledu na vztahy pojmů styl a polystylovost lze shrnout, že v 60. letech se objevující polystylovost ve smyslu vnitřní stylové konfrontace dále navazuje na osobní styl skladatele a styl jednotlivého díla a do jisté míry polemizuje s ideálem stylové jednoty, a to i přesto, že řada takto orientovaných skladatelů stále hájí svůj jednotný záměr a vyšší jednotu díla nad dílčími stylovými prvky.

Polystylovost ve smyslu obecné dobové tendence zužitkovávání stylů všech epoch a národů nenavazuje na pojem styl, ale svým zastřešujícím charakterem odpovídá pojmu pro označení určitého hudebního období. Jednoslovně totiž popisuje komplementární povahu své doby, kdy spolu koexistuje mnoho vzájemně se prolínajících vrstev tvorby a hudební praxe. V každé době tato „polystylovost“ či vícevrstevnatost hudební kultury samozřejmě existovala v podobě dichotomií starý styl x nový styl, lidová hudba x umělá hudba, liturgická a duchovní hudba x světská hudba, populární hudba x klasická hudba atd.

Novost pojmu polystylovost ve 2. polovině 20. století a změna myšlení ve smyslu odklonu od ideálu pokroku a originality však způsobila, že je termín chápán jako specifikum pouze pro hudbu od 60. let do současnosti.

## 6. Montáž a koláž

### 6.1. Montáž

Montáž je termín pocházející z technických oborů, např. ze stavebnictví, respektive architektury. Zde označuje spojování (montování) jednotlivých dílů k dosažení stavebného celku. Užívá se i v rozhlasové práci či novinové typografii.<sup>141</sup> Do umění montáž vstoupila již ve 20. letech v literatuře (James Joyce, T. S. Eliot) a ve filmu.<sup>142</sup>

Filmovou montáž užívali např. Dziga Vertov (1896–1954) a Sergej Ejzenštejn (1898–1948). Vertov užíval montážní obrazové sekvence a audiovizuální montáž ve svých filmech z 20. let.<sup>143</sup> Ejzenštejn je považován za tvůrce filmové montáže a také ji teoreticky definoval, i ve vztahu k hudbě: „*Představíme-li si jakousi zvukovou partituru, jejíž jednotlivé „hlasů“ jsou tvořeny zvukovými míchacími pásy (dialogovými, hudebními, ruchovými) a první „řádek“ tvoří obrazový pás, a zkoumáme-li vzájemné vztahy těchto „hlasů“, docházíme k souvislostem, které Ejzenštejn nazval vertikální montáží.*“<sup>144</sup>

K filmové montáži také významně přispěli Theodor W. Adorno a Hanns Eisler. Pokud Ejzenštejn říká, „*že dva filmy jakéhokoliv druhu spojené k sobě nevyhnutelně vytvářejí nový koncept, novou kvalitu, vyrůstající z jejich kontrapozice*“, potom Adorno s Eislerem doplňují, že se tento vztah netýká pouze heterogenních obrazů, ale i vztahu obrazu a hudby: „*Jako přiměřené současné situaci by bylo vhodné označit filmovou hudbu jako montážní. Především v jednom velmi jednoduchém smyslu: Obě média se vyvíjejí nezávisle na sobě a skrze techniku jsou spojována dohromady, což ale nevyhází z jejich vlastního vývoje, nýbrž z jejich reprodukce. Montáž dělá z estetické náhody hudebně-filmové formy to nejlepší. Přetváří výjimečnost vztahu ve výraz.*“<sup>145</sup>

V hudbě se montáž objevuje především v souvislosti s filmovou a EA hudbou jako technika spojování zvukových vrstev kompozice. Jako pracovní metodu ve studiu elektronické hudby popsal montáž Vladimír Lébl.<sup>146</sup> Pracovní fáze popsal takto:

1. Výroba primárního signálu
2. Modifikace signálu
3. Montáž a mixáž

<sup>141</sup> Faltus, Leoš, *Metoda montáže v teorii kompozice*, JAMU Brno 2003, s. 1, dále jako Faltus 2003

<sup>142</sup> Kromě zde uvedených příkladů pojednává podrobně o filmu a montáži či koláži Emons 2009

<sup>143</sup> Hicks, Jeremy, *Dziga Vertov: defining documentary film*, London 2007, s. 114 in: Faltus 2003

<sup>144</sup> Valušiak, Josef, *Základy střihové skladby*, FAMU 2005, s. 115

<sup>145</sup> Adorno, Theodor, Eisler, Hanns, *Komposition für den Film*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1969, s. 112

<sup>146</sup> Lébl, Vladimír, *Elektronická hudba*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1966, s. 70

Podobně popisuje pracovní postupy u konkrétní hudby Pierre Schaeffer, který namísto pojmu montáž užívá „míchání“.<sup>147</sup>

V českém kontextu dále montáž jako označení pro techniku EA hudby užíval např. Václav Kučera, v instrumentální hudbě hlavně Miloslav Ištvan a Miloš Štědroň. V roce 2003 ji pak plně zahrnul do kompoziční teorie Leoš Faltus<sup>148</sup>, přičemž navázal na Ištvanovu a Štědroňovu koncepci.

S filmovou technikou montáže souvisí skladba Ivana Řezáče Montáž pro komorní orchestr (Památce Sergeje Ejzenštejna) z roku 1977 s odkazem na průkopníka filmové montáže. Titul díla je odvozen od užití kompoziční techniky. V českém kontextu montáže, koláže a filmu je také třeba zmínit autora filmové hudby Jaromíra Dlouhého (nar. 1929), jehož hudbu k filmu Anamnéza označil M. Foret za filmovou baletní koláž.<sup>149</sup>

V evropské hudbě nalezneme i další skladby s názvem Montáž. Jde o Kagelovu skladbu Montage (1967–68), která je tvořena fragmenty z jeho předešlých děl, jež společně vytvářejí „Meta-Kagel“ a kompozici Montage pro klarinet, violoncello a klavír (1971) Helmuta Lachenmanna.

## 6.2. Koláž

Termín koláž původně označoval ve výtvarném umění akt lepení a slepování různých objektů, fragmentů nebo výstřižků na pozadí nebo na jiné umělecké dílo.<sup>150</sup> U koláže je tedy důležitým momentem spojování různých prvků do nového celku pomocí stříhu a vkládání.

### Koláž ve výtvarném umění a literatuře

V 1. polovině 20. století (kolem roku 1912) začali koláž užívat významní výtvarníci, kromě jiného představitelé kubistického malířství – Pablo Picasso, Max Ernst, Juan Gris nebo George Braque. Teoreticky uchoпил tuto techniku Max Ernst svým konceptem „ideje koláže“. Podle něj je koláž druh umění, který dualismem a pluralismem nahrazuje monismus 19. století. Jde o párování dvou neslučitelných realit, které se k sobě zjevně nehodí.<sup>151</sup>

Jak uvádí Fricke ve slovníku MGG, techniky montování a vlepování materiálů z plechu, dřeva, papíru nebo látky na jiné objekty byly blízké všem uměleckým skupinám 1. poloviny 20. století, tedy jak italským futuristům a ruské avantgardě, tak surrealismům,

---

<sup>147</sup> Schaeffer 1971, s. 31

<sup>148</sup> Faltus 2003

<sup>149</sup> Foret, Miroslav, Jaromír Dlouhý a filmová hudba in: Opus musicum 13, 5/1981, s. 148

<sup>150</sup> Burkholder, The New Grove 2001

<sup>151</sup> Ernst, Max, Beyond Painting, New York 1948 in: Burkholder, The New Grove 2001

představitelům Bauhausu i dadaistům.<sup>152</sup> Fricke za druh koláže označuje dokonce tzv. ready-mades Marcela Duchampa, tedy dodatečné označování triviálních předmětů všedního dne za umělecké dílo. Dále popisuje další modifikace koláže, jak se projeví ve výtvarném umění – Fotocollage, Raumcollage (sestavení poschodí v domě z nejrozličnějších předmětů, Kurt Schwitters), Assemblage (prostorové třírozměrné obrazy), Décollage (k nepoznání zničené plakáty a další předměty, aby kriticky odkazovaly k nereflektujícímu vnímání všedního dne, Wolf Vostell). V neposlední řadě spadají do kontextu koláže i soudobé video-instalace a počítačové simulace.

V českém kontextu především Jiří Kolář (1914–2002) povýšil koláž na vlastní autorský princip. Koláži rozuměl jako nejadekvátnější metodě uměleckého zobrazení a prožívání reality: „*Báseň, obraz, partitura musejí prožít a snést všechno jako člověk. Svět vás zasahuje přímo, roztrhává vás a znovu sestavuje. Proto k vyjádření tohoto stavu mi nejlepší připadala koláž.*“<sup>153</sup> Je autorem různých českých modifikací termínu koláž: muchláž (deformace obrazu mačkáním), proláž (prokládání). Termín koláž známe i z kontextu umělecké fotografie. Fotokoláž užívala např. Kolářova manželka Běla Kolářová.

V literatuře se v kontextu uvažování o postmoderně nejčastěji hovoří o intertextualitě<sup>154</sup>, ovšem reflektována je i příbuzná koláž jako spojování nesourodých textů. Zejména v této oblasti je nejméně zřetelný rozdíl mezi koláží a montáží a oba pojmy jsou používány v podstatě synonymně. Podle Stefana Fricke byla koláž v literatuře aktuální zejména v letech 1918–1933 a 1960–1975.

Za prvního tvůrce literárních koláží je považován Hans Arp, který kolem roku 1917 začal do svých básní začleňovat nadpisy, věty a inzeráty z novin. Ve 20. letech si kolážovou techniku přivlastnila také konvenčněji vznikající literatura (Alfred Döblin, Edlef Köppens), a to skrze přebírání užitých textů, metafory a nové perspektivy vyprávění. James Joyce se proslavil romány *Ulysses* a *Finnegans Wake*, v nichž spojoval promluvy a témata různého původu a dal rozhodující impuls k mezinárodnímu rozšíření literární koláže. Jako další příklady uplatnění této techniky jsou uváděny např. *Lautgedichte* (básně rezignující na smysl textu a vznikající montováním různých textů podle dané hudební struktury). Zvláštním případem je potom žánr rozhlasové hry, kde je koláž často uplatňovaným principem.

V českém kontextu je za koláž označována například poezie Miroslava Hauptycha (1952) nebo část díla Bohumila Hrabala (1914–1997). O Hrabalových kolážích se lze

---

<sup>152</sup> Fricke MGG 2007, s. 937–944

<sup>153</sup> Karfík, Vladimír a Kolářová, Běla, Jiří Kolář, Praha 1993, s. 31

<sup>154</sup> Praxe citování textu v jiném textu, ale také koncept vysvětlující smysl textu skrze vztah k jiným textům in: Intertextuality in: Beard, Gloag 2005, s. 95

podrobně dočíst v knize Miroslavy Slavičkové: „*Tyto texty jsou zvláštní tím, že je Hrabal sestavil z nesourodých citátů, které vybral z textů jiných autorů a z odposlouchaných rozhovorů. Nemají tedy žádný souvislý děj a je velmi těžké určit jejich hlavní téma. Tyto texty se velmi liší od jiných Hrabalových prací, a dokonce i prací ostatních českých autorů.*“<sup>155</sup> Jako jeden z dalších možných příkladů uvádím literární koláž Václava Havla<sup>156</sup> (1936), kterou uplatnil v knize *Prosím stručně*. Autor o své metodě říká: „*Já jsem se pokoušel metodou koláže skákat z jedné doby do druhé a různě to komponovat, abych vyjádřil takovou tu souvislost všeho se vším a nějaký dotyk s tou dobou jako celkem. Není to tedy žádné souvislé vyprávění nebo dějiny nebo paměti. Je to taková montáž, určitým způsobem vymyšlená.*“<sup>157</sup>

### **Koláž v hudbě**

Ještě v průběhu 1. poloviny 20. století se koláž z výtvarného umění přenesla do hudby. Svůj významový ekvivalent však nalézá také v projevech konkrétní hudby, i když se zde o ní přímo nehovoří. Následující popis možností práce s pásem nahraných zvuků odkazuje zřetelně k pozdějším popisům koláže: „*Odstřižení možné v kterémkoliv okamžiku znějícího zvuku, slepení nejrůznorodějších útržků, práce se zvukem obráceným pozpátku ukazují vskutku uplatnění přímého a radikálního zásahu do časového průběhu zvukových objektů.*“<sup>158</sup>

S koláží v hudbě však úzce souvisí také pojem citát. Jako koláž je totiž ve 20. století označováno právě citování nebo stylizace existujícího: „*Koláž, spojení různorodých materiálů a technik do nové umělecké podoby, je hudebně realizována jako citát.*“<sup>159</sup>

Praxe citování a užívání již existující hudby je ovšem v dějinách hudby velmi častá. Již od středověku známe praxi užívání chorálních nápěvů, tzv. cantu firmu, které byly základem vícehlasé kompozice. Využití jiné skladby jako modelu pro kompozici mešního ordinária bylo obvyklé v 16. století v tzv. parodické mši. Dalšími historickými hudebními formami pro uplatnění existující hudby v nové skladbě byly od 16. století quodlibet (spojení několika písní v jeden celek), od 18. století pasticcio (spojování částí různých děl různých autorů do jedné skladby, tedy „směsí“) a v 19. století se objevující potpourri (skladba z

---

<sup>155</sup> Slavičková, Miroslava, *Hrabalovy literární koláže*, Praha Akropolis 2004 in: <http://www.akropolis.info/recenze/rec-slavickova.htm>

<sup>156</sup> Václav Havel je také autorem rozhlasové koláže *Čechy krásné, Čechy mé* (1968), která obsahuje projevy českých a slovenských politiků za posledních třicet let kombinované s písní *Čechy krásné, Čechy mé* od Václava Jaromíra Picka, uvedeno in: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/naslouchatko/havlova-rozhlasova-kolaz-ktera-mela-byt-znicena>

<sup>157</sup> <http://www.radio.cz/cz/rubrika/knihy/havel-navazal-na-dalkovy-vyslech-literarni-kolazi-prosim-strucne>

<sup>158</sup> Schaeffer, 1971, s. 30

<sup>159</sup> Michels, Ulrich (překlad Srnka, Bergmannová, Frei, Chvátilová, Stranofský), *Encyklopedický atlas hudby*, Praha Nakladatelství Lidové noviny 2000, s. 515

libovolných převzatých melodií ve volné formě), parafráze (volné zpracování oblíbených melodií), travestie (zesměšňující forma vážného díla), persifláž (posměšné napodobení) a stylizace (napodobení, imitace).<sup>160</sup>

Anticipace kolážových postupů v hudbě je tedy poměrně široká a nelze říci, že by tyto postupy byly výhradně záležitostí 20. století. Konkrétní příklady uvádí The New Grove: „V Biberově programní sonátě *Battalia* (1673) se v druhé větě objevuje osm lidových písní v pěti různých tóninách znějících současně. Tím na mnoha místech dochází k nahodilým disonancím. V prvním aktu finále *Dona Giovanniho* W. A. Mozarta (1787) je orchestr rozdělen na tři skupiny, které hrají současně valčík, menuet a kontradance.“<sup>161</sup>

V citovaném slovníkovém hesle je jako příklad kolážového spojení zmiňována i symfonická báseň *Život hrdinův* Richarda Strausse (1897–98), kde autor cituje v kontrapunktickém zpracování témata ze svých starších skladeb.

Zvláštním případem je dílo Gustava Mahlera, které svým vtažením pochodů, lidových písní a dalších prvků z lidového prostředí do uměleckého tvaru vstoupilo v oblasti recepce do kontextu hudební koláže: „V Mahlerových symfoniích se objevují reminiscence na pochody, lidové písně, tance a jiné populární žánry. V Mahlerově případě byly dobovými kritiky posuzovány právě jako koláž.“<sup>162</sup> Také maďarský skladatel György Ligeti hovoří o kolážovém charakteru Mahlerovy hudby.<sup>163</sup>

### 6.3. Definice montáže a koláže

Jak dokumentuje i tato práce, termíny montáž a koláž jsou v 2. polovině 20. století v hudbě užívány často ekvivalentně, jsou vzájemně zaměňovány a významově se překrývají. Jako příklad dobové významové neukotvenosti pojmů poslouží na tomto místě citace z referátu Petra Pokorného o mozartovském festivalu v Solnohradě 1992.<sup>164</sup> Pokorný dokumentuje, že švýcarský autor Werner Bärtschi o své skladbě říká, že „prý neobsahuje doslovné citáty, že to není koláž, ale podle mozartovských modelů vytvořená montáž různých nápadů.“<sup>165</sup>

<sup>160</sup> Vysloužil, Jiří, *Hudební slovník pro každého*, Vizovice Lída 1995

<sup>161</sup> Burkholder, *The New Grove* 2001, s. 110

<sup>162</sup> Burkholder, *The New Grove* 2001, s. 110

<sup>163</sup> Gustav Mahler und die musikalische Utopie, 1. Collage – Ein Gespräch zwischen György Ligeti und Clytus Gottwald in: *NZ* 5/1974, s. 288–291, uvedeno in: Reinecke 1986, s. 2

<sup>164</sup> Užívání pojmů koláž a montáž u skladeb českých autorů dokumentuje kapitola 11. Koláž v českých pramenech

<sup>165</sup> Pokorný, Petr, *Festival v Solnohradě – tečka za mozartovskými oslavami* in: *Hudební rozhledy* XLV 4/1992, s. 171

I přes terminologickou nejasnost v užívání těchto termínů můžeme v literatuře vyzorovat snahu o teoretickou významovou diferenciaci. Na tomto místě uvádím pět přístupů k významovému odlišení pojmů montáž a koláž.

Podle Stefana Frickeho<sup>166</sup> montáž označuje spíše neutrální, čistě technický postup spojování. Je podstatným aspektem komponování ve všech hudebních žánrech, které pracují s elektronickými hudebními prostředky. Koláž je naopak specifická forma citování, čerpá jednak z umělecké hudby, ze zvuků okolního prostředí a užití hudby jako reprezentantů triviálního.

Christoph Reinecke<sup>167</sup> vymezuje montáž jako čistě technický postup nebo individuální způsob organizace skladby či nehomogenní „nečistý“ hudební text. V koláži je vždy přítomen preexistující materiál různého původu, který může být rozličně upraven a strukturován. V tomto smyslu jsou pro něj koláží postupy musique concrète, které spočívají na heterogenitě a střihu. Součástí koláže může být souhrn všeho auditivního, co nás obklopuje.

Heister Hans-Werner konstatuje jak u koláže, tak u montáže souběžnost různých materiálů. Koláž pracuje s heterogenitou těchto materiálů a spojení je více náhodné, čímž se mohou eliminovat tektonické funkce některé ze složek hudební struktury, zatímco u montáže jsou při spojování bloků hudby uplatněny tradiční postupy tématicko-motivické práce a rozvíjející variace.<sup>168</sup>

Hans Emons<sup>169</sup> definuje pojmy montáž, koláž, citát. Montáž (= technika) je technický postup i výsledek zároveň. Jako postup tvoří pro fenomény koláže a dekoláže sice nutný, ale v žádném případě ne dostačující předpoklad. Citát (= materiál) je předpokladem koláže. Je nositelem významu, jehož existence závisí na jeho recepci.

Koláž lze technicky definovat jako montáž citátů. Esteticky je však koláž v hudbě nezřetelným termínem, neboť hudba neodkazuje ke skutečnosti (nemůže konstruovat skutečnost), ale vždy jen sama k sobě: „*Koláž v hudbě není smysluplná bez příbuznosti ke zdrojům mimo hudbu.*“ Projevuje se tak v principu Musik über Musik.

---

<sup>166</sup> Fricke MGG 2007, s. 937–944

<sup>167</sup> Reinecke 1986

<sup>168</sup> „*Die Begriffe Collage und Montage sind nicht sehr trennscharf. Collage lässt eher an stoffliche Heterogenität und Nebeneinander von verschiedenem denken, Montage eher an ein Präziseres Mit- und Ineinander, eine intensivere Verbindung des Verschiedenartigen, die sich durchaus mit traditionellen Verfahrensweisen wie thematisch-motivische Arbeit und entwickelte Variation vereinbaren lässt.*“ in: Heister Hans-Werner, Geschichte als musikalische Gegenwart in: La Motte-Haber, Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts 1945–1975, Politisierung und Zurücknahme 1968–1975, Laaber 2000, s. 285–307

<sup>169</sup> Emons 2009

Miloš Štědroň považuje koláž za specifický druh montáže a za výraz pro záměrné spojení nejméně dvou (často žánrově nebo stylově) odlišných vrstev. Od montáže se podle něj koláž liší tím, že spojení vrstev, materiálů a faktur probíhá mnohem náhodněji.<sup>170</sup>

Přestože se tyto definice na první pohled jeví rozličně, v podstatě se sobě podobají a dotýkají se podstatných rysů obou příbuzných pojmů. Lze shrnout, že montáž je považována za spíše kompozičně technický postup a koláž za spíše náhodně probíhající formu citování, která je odvozena z montáže.

---

<sup>170</sup> Štědroň, SČHK 1997, s. 450–451

## 7. Polystylovost a koláž ve světové hudbě 20. století

Hudební tvorba ve 20. století ve většině případů pokračuje v tradici citování existující hudby jako symbolu a prostředku pro mimohudební sdělení. Praxi citování lze doložit už ve středověku, kde se existující chorální nápěvy užívaly jako základ polyfonní skladby. Možné vysvětlení užívání nových termínů polystylovost, koláž a montáž je však třeba hledat v samotném hudebním materiálu. Inovativní směr (2. vídeňská škola, avantgarda 50. a 60. let) se ve 20. století svým charakterem značně vzdálil nejen od hudby minulosti, ale také od hudby lidové a populární. Vzhledem k dospívání k atonalitě a k důrazu na hledání nových kvalit v jiných parametrech než v melodii nebo harmonii je tato hudba značně odlišná od ostatní hudebních projevů. Díky tomu je také konfrontace s jinou hudbou mnohem ostřejší a drsnější, než tomu bylo kdykoli jindy v minulosti. Proto se jako vhodné termíny pro popis těchto tendencí užívají pojmy z jiných uměleckých nebo technických oborů. Ve světové hudbě se objevuje především termín koláž, pojem polystylovost je užíván zejména pro tvorbu Alfreda Schnittkeho, montáž potom v kontextu elektroakustické hudby.

Tendence slučování a spojování nesourodých hudebních materiálů pak dostala nové podněty v 50. a 60. letech v souvislosti s EA hudbou, kdy se do popředí pozornosti skladatelů dostala možnost překrývání různých hudebních nebo zvukových vrstev přes sebe. Jak uvádí Miloš Navrátil, za specifický druh koláže lze považovat také kompozici konkrétní hudby, kde taktéž dochází ke spojování prvků různého původu.<sup>171</sup> Slovník *The New Grove* uvádí v tomto kontextu díla, která vznikla pomocí užití původní hudby a magnetofonového pásu: *Imaginary Landscape No. 5* (1952) Johna Cage a *Gesang der Jünglinge* (1955–56) Karlheinz Stockhausena.

---

<sup>171</sup> „Technika kompozice se tak trochu podobá technice koláže ve výtvarném umění (střídání a spojování různých prvků v nový tvar).“ in: Navrátil, Miloš: *Hudba po 2. světové válce, Nové proudy a osobnosti, Kompoziční techniky* in: Smolka a kolektiv, 2001, s. 558

## 7.1. Americká hudba

Tvorbu orientovanou na záměrnou stylovou kontrapozici nalezneme již v 1. polovině 20. století, a to především v tvorbě amerického skladatele **Charlese Ivese** (1874–1954), který často užíval výňatky z amerických lidových písní, tanců a pochodů a včleňoval je do svých skladeb. Ivesovým skladbám se dostalo označení koláž. Jaroslav Endršt ve své seminární práci velmi přesně popsal Ivesovu kompoziční metodu: „*Užíváním amerických lidových písní, populárních písní, pochodů a jiné hudby je považován za otce kolážové techniky hudby dvacátého století. Jeho práce spočívá na volném vytržení části přejaté skladby a jejím včlenění do toku vlastní hudby. Není výjimkou citace více skladeb v jeden okamžik. Ives ve svých dílech používá zejména staré lidové a soudobé zlidovělé písně, tance a pochody. Ve skladbě *The Fourth of July* však používá také citace svých předešlých skladeb. *The Fourth of July* (1911–13) je třetí věta jeho čtyřvěté symfonie *New England Holidays*.*“<sup>172</sup> Endršt uvádí i další příklady koláže z Ivesovy tvorby a konstatuje, že Ives zůstal až do 2. poloviny 20. století bez následovníků.<sup>173</sup> Ivesovu příslušnost k této poetice vyjádřil na stránkách *Opus musicum* také Wolfgang Rather při srovnání Ivese s Mahlerem: „*Zcizovací efekty je třeba chápat primárně jako stylizaci. Citátová technika obou skladatelů, odhlédnuto od rozdílů v jednotlivých dílech, má emblematickou funkci.*“<sup>174</sup>

Specifickou postavou hudby 20. století je Američan John Cage (1912–1992), který experimentoval na poli aleatoriky, EA hudby nebo happeningů a porušoval i vžitě zvyky tradiční koncertní hudby. V kontextu koláže je diskutováno hned několik jeho děl. Vedle *Imaginary Landscape No. 5* jsou dále uváděny např. *Fontana Mix* (1958) pro magnetofonový pás, skladba označovaná za koláž náhodných operací bez sémantických konotací, do níž začlenil zvířecí zvuky, lidské hlasy, zvuky a šumy okolí.

Jak uvádí Endršt i Šťastný, pomocí řízené aleatoriky John Cage ve spolupráci s Lerajenem Hillerem sestavil skladbu *HPSCHD* (1957–59), kde pro sedm sólových cembal aranžoval fragmenty hudby Mozarta, Beethovena, Chopina, Schumanna, Gottschalka, Busoniho, Hillera a své vlastní hudby: „*Těchto sedm sólistů užívajících aleatorní operace hraje současně s magnetofonovým pásem, barevnými světly, diapozitivy a filmem, aby byl*

---

<sup>172</sup> Ostatní části jsou: *Washingtons Birthday* (1909), *Decoration Day* (1912), *Thanksgiving and Forefathers' day* (1904)

<sup>173</sup> Endršt, Jaroslav, *Použití kolážové techniky ve světové tvorbě šedesátých let* in: Endršt, Jaroslav, Luboš Fišer – Double, seminární práce ÚHV FFUK Praha 2005, s. 16–19, dále jako Endršt 2005

<sup>174</sup> Rather, Wolfgang, *Mahler a Ives – spříznění modernou* in: *Opus musicum* 22, 8/1990, s. 255

vytvořen *multimediální happening* či jinak řečeno *multimediální a zároveň stylová koláž podobná koláži ve výtvarném umění*.<sup>175</sup>

Zřejmě nejradikálnější „kolážovou“ skladbou je Cageův *Musicirkus* (1967), který je založen „na *simultánním zaznívání co největšího počtu rozmanitých hudeb v nějakém ohraničeném prostoru*“.<sup>176</sup> Na přelomu 80. a 90. let Cage vytvořil cyklus děl označovaných jako multimediální koláže. Z fragmentů různých oper jiných autorů sestavil *Europas* (Nr. 1&2, 1987; Nr. 3&4, 1990; Nr. 5, 1991), které H. K. Metzger<sup>177</sup> označil za „totální koláž“ všech oper a jejich podstaty.

Z tvorby Američana **George Rochberga** (1918–2005) jsou jako koláž označovány dvě kompozice – *Contra Mortem et Tempus* pro flétnu, klarinet, housle a klavír (1965) a *Music for the Magic Theatre* (1965). Zde Rochberg vedle sebe pokládá vlastní hudbu a materiál citovaný či odvozený ze starších skladeb. Slovník *The New Grove* označuje Rochbergovu techniku v *Contra Mortem et Tempus* a *Nach Bach* pro cembalo (1966) jako *asambláž*. V *Contra Mortem et Tempus* cituje z děl Bouleze, Beria, Varèse a Ivese, z Beethovena a Mahlera cituje ve 3. smyčcovém kvartetu.<sup>178</sup> Ve skladbě *Music for The Magic Theatre* použil jako formální pozadí Mozartovo *Divertimento KV 287*.

## 7.2. Evropská hudba

Za předchůdce polystylových nebo kolážových postupů je v řadě studií a dobových pramenů vnímána tvorba **Igora Stravinského** (1882–1971) jako typická ukázka stylové proměnlivosti. Ne ovšem v jednotlivých dílech, ale ve smyslu kontrastnosti skladeb různého období mezi sebou. Jako jeden z prvních čerpal Stravinskij z mnoha zdrojů: z lidové hudby, neoklasicismu, jazzu, užíval i techniku dodekafonie. V tomto smyslu ho následovala řada dalších autorů 20. století.

V evropské hudbě 2. poloviny 20. století se obdobně orientovaná tvorba, tedy konfrontace odlišných hudebních materiálů, objevila hned u několika skladatelů. Základem tvorby jsou tyto postupy například u Aloise Bernda Zimmermanna (1918–1970), Hanse Wernera Henzeho (1926), Alfreda Schnittkeho (1934–1998) nebo Wolfganga Rihma (1952). U některých autorů bylo setkání s koláží nebo stylovými kontrasty občasné. To je případ

<sup>175</sup> Endršt, Jaroslav, Použití kolážové techniky ve světové tvorbě šedesátých let in: Endršt 2005, s. 22

<sup>176</sup> Šťastný, Jaroslav, Pragmatický adhocismus Johna Cage in: Parsch, Piños, Šťastný, 2003, s. 32

<sup>177</sup> Metzger, H.-K., *Europas Oper* in: Ders./R.Riehn, John Cage, sv. 2, Mn. 1990, uvedeno in: Fricke MGG 2007, s. 937–944

<sup>178</sup> Clarkson, Austin, Johnson, Steven, Goerge Rochberg in: *The New Grove of Music and Musicians*, Oxford Musuc Online  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23617?q=George+Rochberg&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23617?q=George+Rochberg&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

Luciana Beria (1925–2003), Dietera Schnebela (1930), Johna Cage (1912–1992), Karlheinz Stockhausena (1928–2007) a Mauricia Kagela (1931–2008). Tvorba některých skladatelů je také spojena s vlastní teoretickou reflexí.

**Alois Bernd Zimmermann** (1918–1970) svou tvorbu pojmenoval jako „*pluralistische Kompositionsweise*“ (pluralistický způsob kompozice) ve studii *Intervall und Zeit* z roku 1974<sup>179</sup> a ideově ji zaměřil na uskutečnění myšlenky jednoty času (čas v kulovitě tvaru – Kugelgestalt) neboli jednoty minulosti, současnosti a budoucnosti. Užívání cizích hudebních nebo textových materiálů různého historického původu je jako estetický princip blízký všem Zimmermannovým skladbám. Např. v opeře *Die Soldaten* (1957–68) se formou citátů či stylizace objevují prvky jazzu, gregoriánského chorálu, bachovské chorály, Mozartova hudba, na scéně probíhá simultánně několik dějů. V Zimmermannově monumentální skladbě *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–69) je technika koláže exponována v mnoha liniích.<sup>180</sup> Zimmermann zde koláž nechápe pouze jako konfrontaci historických stylů, nýbrž také jako konfrontaci forem, žánrů, různých typů textů a v neposlední řadě i jako koláž hudebních nástrojů napříč žánry. Skladba je instrumentována pro soprán a baryton, tři sbory, varhany, elektronické zvuky, orchestr a jazzové combo.

Častá je technika citátů či citátových aluzí u švýcarského skladatele **Klausa Hubera** (1924). V souvislosti s houslovým koncertem *Tempora* (1970) zmiňuje tuto skutečnost Peter Andraschke: „*Tradiční momenty jsou nevýraznější v partii Quod libet, kde vedle rozmanitých známých gest vystupují i známé citáty. [...] Individuální postoje nástrojů jsou dále zpřesněny citáty či náznaky citací.*“<sup>181</sup>

Autor rozsáhlého díla všech žánrů, zpočátku se hlásící k technikám tzv. Nové hudby, Ital **Luciano Berio** (1925–2003), vymezil svou tvorbu v roce 1969<sup>182</sup> jako reakci na dodekafonii a avantgardu 50. let. Odmítl ji s tím, že technologické racionální postupy nemohou stát na místě smyslu díla a představy skladatele. Muzikoložka Ivanka Stoianova označila Beriovu kompoziční techniku jako „multiple Kompositionen“ – mnohonásobná kompozice. Nejvýraznějším příkladem je *Sinfonia pro osm hlasů a orchestr* (1969), kde Berio užívá mnoho hudebních i textových citátů z Debussyho, Mahlera, Schönberga, Hindemitha, Becketta či Joyce zpracovaných technikou simultánního spojení – koláže.

---

<sup>179</sup> Zimmermann, Bernd Alois, *Intervall und Zeit* in: *Aufsätze und Schriften zum Werk* (hg. Chr. Bitter), Mainz 1974, s. 24

<sup>180</sup> Endršt 2005

<sup>181</sup> Andraschke, Peter, *Tradiční momenty a soudobá hudba* (přeložil Jiří Fukač) in: *Opus musicum* 11, 9/1979, s. 268

<sup>182</sup> Berio, Luciano, *Meditation über ein Zwölftonmusik-Pferd* in: *Melos* 36, 1969 in: *La Motte-Haber* 2000

Při reflexi tvorby **Hanse Wenera Henzeho** (1926) jsou užívány např. pojmy jako „Stilpluralismus“ nebo „geniale Collage“.<sup>183</sup> Je skladatelem širokého tvůrčího rozpětí, nejvíce se ovšem etabloval v oblasti opery a hudebního divadla. Celá Henzeho rozsáhlá tvorba (opery, balety, symfonie, koncerty) tíhne ke kontrastům, cituje nejčastěji již existující hudbu. Do své hudby integroval prvky různých kompozičních směrů 20. století zahrnujících neoklasicismus, dodekafonii, serialismus i prvky pocházející z jazzu nebo rocku: „*V hledání správného zvuku pro daný dramatický moment asimiloval mnoho hudebních stylů, které sjednocuje skrze svůj lyrický, tonálně orientovaný 12tónový způsob vyjádření. Stal se mistrem ve stylistickém citování a parodii.*“<sup>184</sup>

Prvky nejrůznějšího původu, většinou s pomocí elektronických prostředků, kombinoval od 60. let ve své tvorbě **Karlheinz Stockhausen** (1928–2007). Konfrontací elementů hudebních projevů celého světa využil k hudebnímu uskutečnění své vize popření či odstranění politických, filosofických a náboženských rozdílů v jediné univerzální kosmické harmonii.<sup>185</sup> Jako koláž jsou označovány především elektroakustické skladby (Gesang der Jünglinge 1955–56, Hymnen 1966, Telemusik 1966, Prozession 1967, Licht od 1977).

Například v Hymnen spojuje přejatý materiál čtyřiceti státních hymen s prvky původní elektroakustické a konkrétní hudby. Skladba o délce 113 minut je rozdělena na čtyři části, z nichž každou Stockhausen věnuje jiné osobnosti světové hudby. Sám Stockhausen se pokoušel skrze pluralitu a různost dospět k jednotě: „*Snažím se jít za koláž, heterogenitu a pluralitu a najít jednotu. Vytvořit hudbu, která nás přivede k základní jednotě.*“<sup>186</sup>

Argentinský autor **Mauricio Kagel** (1931–2008), angažovaný zejména v oblasti tzv. instrumentálního divadla, se proslavil skladbou Ludwig van (1970), která je koncipována jako nové spleení částí z Beethovenovy komorní hudby. Kagel tuto svou skladbu označil jako drastické pokračování kolážové techniky – „Metacollage“.<sup>187</sup> Své postupy dovedl až do vyhraněné podoby, kdy užíval metodu obdobnou palimpsestu.<sup>188</sup> Chtěl dosáhnout porušení

---

<sup>183</sup> Fürst, Marion, Hans Werner Henzes Tristan, Männeles Verlag 2000 in: Palmer-Füchsel, Virginia, Hans Werner Henze in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford Music Online

<sup>184</sup> „*In search of the right sounds for the given dramatic moment, he assimilated many musical styles, unifying diverse elements within his lyrical, tonally orientated 12-note idiom. He became adept at stylistic quotation and parody.*“ in: Palmer-Füchsel, Virginia, Hans Werner Henze in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford Music Online  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12820?q=Hans+Werner+Henze&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12820?q=Hans+Werner+Henze&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

<sup>185</sup> Fricke MGG 2007, s. 937–944

<sup>186</sup> Endršt 2005, s. 19

<sup>187</sup> Parsch, Arnošt: II. Hudební transference in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 84

<sup>188</sup> „*Rukopis napsaný na již popsaný pergamen, na němž zůstala ponechána některá písmena a zbývající byla vyškrabána a nahrazena jinými, čímž byl vytvořen nový text. Tato praxe byla obvyklá ve středověku.*“ in: Bařinková 2006, s. 10

zkostnatělé posluchačské pohodlnosti, zpochybnit hudební tradici a formulovat vlastní parodické komentáře.<sup>189</sup>

Také Němec **Dieter Schnebel** (1930), ve své tvorbě inspirovaný 2. vídeňskou školou a především idejemi Johna Cage a soustřeďující pozornost na „formování samotných procesů utvářejících zvuk“, užíval kontrasty a typ kompozice s odlišnými vrstvami materiálu: „*Pro něj samotného sehrála roli katalyzátoru urychlujícího skladatelský vývoj tvorba Johna Cage, od kterého převzal otevřenost vůči „nehudebním“ zvukům a situacím, myšlenku vzájemně nezávislých průběhů, polystylovosti i experimentální tvorbu zvuku a spojil je s vlastním výrazem a ideovým zázemím.*“<sup>190</sup>

Naopak další Němec **Siegfried Matthus** (1934), přestože užívá různých stylových prvků, řeší otázku stylové jednoty heterogenního materiálu: „*Přál bych si, aby všechna má díla měla osobní styl, i když používají různých stylových prostředků.*“<sup>191</sup>

Estonský autor **Arvo Pärt** (1935) vyšel z neoklasicismu, později užíval i seriální techniky. Od konce 60. let se ale začala jeho hudba proměňovat díky zájmu o monodii a jednoduchý dvojhlas. Svůj tonální styl odkazující k minimalismu nazval tintinabuli, za první skladbu tohoto směru je považována klavírní skladba Für Alina z roku 1976. O koláž se Pärt zajímal v raném období své tvorby v 60. letech. Vedle nejcharakterističtější skladby tohoto směru, kterou je Collage na B A C H pro hoboje, cembalo, klavír a smyčce (1964), jsou i další dvě jeho skladby považovány za koláž: „*Skladby Pro et contra a Druhá symfonie (obě z roku 1966) také významně užívají koláž a často staví do opozice zmatek modernistické disonance proti tichému nařízení tonální (neobarokní) konsonance.*“<sup>192</sup>

Výraznou postavou v kontextu koláže je také polský skladatel **Zygmunt Krauze** (1938). Od jednolité nekontrastní hudby (unismus) dospěl v 70. letech k výraznému uplatnění koláže. Patří sem např. Aus aller Welt stammende (1973), Fete galante et pastorale (1974), Soundscape (1975) nebo Automatophone (1976). Nejproslulejší jeho skladbou je ovšem The Last Recital z roku 1976, kterou pojal jako koláž klavírních skladeb 19. a 20. století. 80. léta jsou u Krauze ve znamení citátového postmodernismu: „*Například navzájem spojuje*

---

<sup>189</sup> Fricke MGG 2007, s. 937–944

<sup>190</sup> Šťastný, Jaroslav, Dieter Schnebel „Pastor Nové hudby“ in: His Voice 5, 2/2006, s. 30

<sup>191</sup> Lange, Katrin, Se Siegfriedem Matthussem o houslovém koncertu a mnohém jiném (konfese) in: Opus musicum 11, 2/1979, s. 53

<sup>192</sup> „The works *Pro et contra* and the *Second Symphony* (both 1966) also make significant use of collage and frequently set in opposition the perceived turmoil of Modernist dissonance against the calm order of tonal (neo-Baroque) consonance.” in: Hillier, Paul D., Arvo Pärt in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford Music Online  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20964?q=Arvo+P%C3%A4rt&search=quick&pos=1&\\_start=1](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20964?q=Arvo+P%C3%A4rt&search=quick&pos=1&_start=1)

*autentický a stylizovaný materiál, aranžovaný a citovaný, umělecký a folklórní, využívaje s požitkem mnoho nekonvenčních zvukových zdrojů.* <sup>193</sup>

Mezi skladatele, kteří bývají začleňováni do kontextu polystylovosti či postmoderny, patří také Němec **Wolfgang Rihm** (1952), nejmladší autor ze zde jmenovaných. „*Rihm preferuje příkré protiklady a extrémy,*“ píše už v roce 1979 Peter Andraschke.<sup>194</sup> Miloš Navrátil zařadil jeho dílo přímo k okruhu polystylové hudby.<sup>195</sup> Hudba Stockhausenova žáka je však víceznačná, proto již dostala i řadu jiných označení, jako např. nová jednoduchost nebo neoromantismus. Otázku stylové konfrontace objasňuje u Rihma Miroslav Pudlák: „*V jeho díle můžeme sledovat cosi jako dialog s minulostí hudby, ten má ovšem velmi rafinovanou podobu a zřídka se jedná o imitace historických stylů nebo přímé citace [...]. Wolfgang Rihm disponuje encyklopedickou znalostí hudebního repertoáru, což mu umožňuje pracovat s odkazy na různé styly i s přímými citacemi obvykle nápaditě transformovanými do jeho vlastního světa.*“<sup>196</sup>

Setkat se můžeme i s dalšími evropskými autory, u nichž je konstatována nebo významově opisována polystylovost či koláž nebo sami autoři takto svá díla přímo nazvali. Například Arnošt Parsch uvádí, že „*německý skladatel Ulrich Süssé (1944) uplatnil ve svých skladbách z 80. let pro sóla, malé ansámby a live elektroniku několik způsobů práce s vlastními i cizími elementy, které představují rozšíření možností kolážové techniky.*“<sup>197</sup> Polský skladatel a také teoretik Nové hudby **Boguslaw Schäffer** (1929) využil koláž, podobně jako u nás Pavel Blatný, pro název svých kompozic. V 60. letech takto pojmenoval skladby Collage + Form pro osm jazzových hráčů a orchestr (1963) a Collage (Symfonie č. 4) pro orchestr (1964).

O rakouském skladateli **Friedrichu Cerhovi** (1926) se vyjádřili Doris Weberberger a Heinz Rögl také v souvislosti s koláží. Cerha se podle nich „*vyrovnal s dědictvím racionalizujících seriálních technik, pracoval s hudbou extrémně statickou, s technikou koláže i s prvky hudby mimoevropských kultur.*“<sup>198</sup> Autoři článku dále konstatují, že Cerha

---

<sup>193</sup> Hrčková, Nad'a, Chci, aby se lidé mohli zaposlouchat. Zygmunt Krauze in: Hrčková a kolektiv 2007, s. 224–231

<sup>194</sup> Andraschke, Peter, Tradiční momenty a soudobá hudba (přeložil Jiří Fukač) in: Opus musicum 11, 8/1979, s. 232

<sup>195</sup> Navrátil Miloš, Hudba 20. století – Hudba po II. světové válce in: Smolka a kolektiv 2001, s. 575, společně s ním jsou do směru polystylové hudby zařazeni generační soupeřníci M. Trojahn (1946), H. J. von Bose (1953), K. Meyer (1943), E. Knapik (1951), P. Szymański (1955), N. Korndorf (1947–2001)

<sup>196</sup> Pudlák, Miroslav, Wolfgang Rihm in: His Voice 10, 4/2011, s. 28–29

<sup>197</sup> Parsch, Arnošt: II. Hudební transference in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 86

<sup>198</sup> Weberberger, Doris, Rögl, Heinz, Friedrich Cerha (překlad Matěj Kratochvíl) in: His Voice 10, 2/2011, s. 22–25

proslul jako autor pracující s různými styly, přičemž ale sám tvrdí, že žádný specifický styl nemá. Stanovisko „bezstylovosti“ zastává Cerha podobně jako brněnský autor Peter Graham.

Od 60. let lze najít i další autory, kteří jsou spojeni s „koláží“ nebo „polystylovostí“ a „polystylovou“ kompozicí, např. „kolážová dvouvrstevnost hudby“ Poláka Pawla Szymańskiego (1954) nebo skladeb s názvem Koláž Holandřana Otto Kettinga (1935). Tento přehled akcentoval nejdůležitější osobnosti i s ohledem na české skladatele, kteří sice explicitně na tyto autory nenavazovali, ale v konkrétních detailech volili v okruhu „polystylové“ tvorby podobná řešení.

### 7.2.1. Alfred Schnittke a polystylovost

*„Dostává zde slovo vědomá práce s různými styly. To není žádný eklekticismus, který je vždy zasažen zaslepeností, nýbrž: Skládám k sobě různé hudby, které o sebe drhnou, reagují na sebe a navzájem na sebe působí.“*<sup>199</sup> Tento citát pochází ze sborníku k 60. narozeninám ruského skladatele Alfreda Schnittkeho (1934–1998), v němž sám Schnittke vysvětluje svoji kompoziční metodu. Sám tuto metodu nazval polystylovost. Polystylová skladba, jak ji chápe Schnittke, je tedy taková kompozice, která uvnitř své struktury vědomě pracuje s více styly a hlavní úlohu zde hraje jejich vzájemná konfrontace.

Do kontextu uvažování o hudbě vnesl pojem polystylovost Schnittke poprvé v roce 1971 ve studii s názvem Polystylové tendence v moderní hudbě, která v roce 1989 vyšla v časopise MusikTexte.<sup>200</sup>

Ve studii Polystylové tendence v moderní hudbě Schnittke podal dokument své vlastní tvůrčí poetiky a reflexe vlastní hudební tvorby. V textu však hledá i paralely v tvorbě jiných skladatelů, jak svých vrstevníků, tak i autorů 1. poloviny 20. století.

Nejdříve jmenuje polystylové metody, mezi které řadí

- 1) koláž (collage wave)
- 2) jemné způsoby užití elementů odlišných stylů
  - a) princip citátu
  - b) princip narážky, aluze

---

<sup>199</sup> „Es kommt her zum bewussten Zusammenwirken verschiedener Stilarten. Das ist keine Eklektik, die immer mit Blindheit geschlagen ist, sondern: Ich bringe unterschiedliche Musikschichten zueinander, die sich aneinander reiben, aufeinander reagieren, Auswirkungen aufeinander haben.“ in: Wenzel Silke, Montage und Neomodernie in: La Motte-Haber, Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts 1945–1975, Politisierung und Zurücknahme 1968–1975, s. 299, citováno z Leslie L., Das Mitschaffen am Turmbau der Gegenwartsmusik – aus meinen Gesprächen mit Alfred Schnittke in: Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag – eine Festschrift, s. 29

<sup>200</sup> Schnittke, Alfred, Polystilistische Tendenzen in der modernen Musik, Musiktexte 30, 1989, s. 28–30

## Princip citátu

– citáty ustálených typických mikroelementů cizího stylu různých dob nebo národních tradic

(melodické názvuky a intonace, harmonické sekvence, kadenční formule)

Šostakovič: Klavírní trio – styl 18. století; Berg: Houslový koncert – citace Bachova chorálu; Čajkovskij: Symfonie č. 2 – citace Mozarta; Penderecki: Stabat mater – pseudocitát gregoriánského chorálu; Pärt: Pro and contra – parodické barokní kadenční formule určují formu; Stockhausen: Hymnus – super-koláž

– technika adaptace

(přetlumočení cizí hudby vlastním hudebním jazykem nebo volné zpracování cizího materiálu ve vlastním stylu)

Stravinskij: Pulcinella, Canticum sacrum; Webern: Fuga – Bachova hudba reinterpetována v různých táborech; Pärt: Credo – Bachovy tóny jsou rytmicky a charakterově transformovány; Klusák: Variace na téma G. Mahlera – „Jak by psal Mahler, kdyby byl Klusákem“; Ščedrin: Carmen – balet podle Bizetovy hudby

– citace techniky cizího stylu

(reprodukce hudební formy, rytmu a sazby hudby 14., 16., 17. a 18. století)

neoklasicismus – Stravinskij, Šostakovič, Orff, Penderecki

seriální a postseriální hudba – hocketová technika, izorytmie, antifony

Webern: Symfonie op. 21; Stockhausen: Gruppen, Momente; Henze: Antiphone; Stravinskij: Apollo Musagetes – asociace s hudbou Lullyho, Glucka, Délibese, Strausse, Čajkovského a Debussyho

## Princip aluze (narážky)

– užití jemných náznaků, které balancují na hraně citátu, ale nekříží se (nejsou citátem)

neoklasicismus 20. let, Stravinskij, Henze, Kagel – instrumentální divadlo

Schnittke dále uvažuje o polystylových elementech v hudbě minulých epoch a konstatuje, že tyto elementy lze najít ve skladbách, jako jsou parodie, fantazie, variace na něčí

téma, imitace (napodobování). Na rozdíl od minulosti se však podle Schnittkeho stala dnešní polystylovost vědomým kompozičním prostředkem, kdy jsou si užívané styly zcela rovnocenné, dochází k integraci nízkého a vysokého stylu a citáty nejsou nositeli velkých idejí, jako tomu bylo v minulosti.

Schnittke dále jmenuje dva důvody, proč se polystylovost v hudbě 2. poloviny 20. století objevila:

- důvody technologické: reakce na serialismus, aleatoriku a sonoristiku
- důvody psychologické: změna životního stylu, přemíra informace, odlišné vnímání

Svou úvahu uzavírá konstatováním, že polystylová skladba vyžaduje poučeného posluchače, který by měl správně rozeznat užitá stylová narážky.

Schnittkeho studii je nutné chápat především jako historický pramen reflexe určitého výseku tvorby 2. poloviny 20. století. Schnittke popisuje fenomén práce s více styly v rámci jedné skladby a vychází z předpokladu, že je tento fenomén otázkou jeho doby, resp. hudby 20. století. Ovšem i sám Schnittke jmenuje parodii, fantazii, variace a imitace jako případy, kdy se ve skladbách v hudbě minulých epoch pracovalo s elementy různých stylů. Už v minulosti se objevují ve skladbách nejen citáty nejrůznějších melodií, nýbrž i anticipace kolážových postupů – můžeme jmenovat techniky quodlibetu nebo poutporri. Schnittkeho studii interpretoval Wolfgang Gratzner z hlediska politického kontextu ve studii s názvem *Postmoderne überall?*<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> Gratzner 1993, viz kapitola 3. Polystylovost a koláž, s. 5–6

## IV. ČESKÁ HUDBA

### 8. Časové členění období 1960–2000 v literatuře

Periodizace české hudby 2. poloviny 20. století, tedy od konce 2. světové války do současnosti, byla zatím vždy prováděna podle politických událostí. Jde o legitimní hledisko z toho pohledu, že politika, podobně jako v jiných odvětvích, výrazně spoluurčovala vývoj české hudby po celé období. Důležitost roku 1945 pro hudební historiografii a českou hudbu zdůraznil Jiří Vysloužil: „*Význam roku 1945 pro českou hudbu je třeba hledat mimo sféru vlastní hudby v onom osvobozujícím aktu. [...] i pro českou hudbu byl historickým mezníkem, který obnovil její existenční předpoklady.*”<sup>202</sup> Později upozornil na to, že po skončení války „*hudební Evropa stanula před úkolem nabýt znovu svou ztracenou identitu a integritu.*”<sup>203</sup>

Obecně politickou periodizaci nalezneme u Milana Slavického<sup>204</sup>, Jaroslava Smolky<sup>205</sup> i Jaromíra Havlíka<sup>206</sup>. Havlíkova periodizace zdůrazňuje důležitost roku 1948 a s dobovým pojmenováním jednotlivých časových úseků období 1945–1980 vypadá takto:

- květen 1945–únor 1948: dovršení národně demokratické revoluce
- únor 1948–1959 (II. sjezd Svazu čs. skladatelů): formování základů soc. zřízení
- 1959–1969: období pozitivního vyřešení krizových momentů 50. let
- 1970–1980: překonávání krizové situace, konsolidační proces

Další periodizace jsou již z doby po roce 1989. Zatímco Smolka konstatuje jen obecné proudy a tendence, Slavický rozebírá období detailněji a tvorbu přesně stratifikuje. Jeho periodizace je následující:

- Poválečné období (1945–1960)
- Šedesátá léta (1960–1968)
- Normalizační dvacetiletí (1969–1989)
- Devadesátá léta (1990–2000)

---

<sup>202</sup> Vysloužil, Jiří, Česká hudba 1945–1975 in: *Opus musicum* 6, 3/1975, s. 66

<sup>203</sup> Vysloužil, Jiří, K fenoménu evropské hudby po roce 1945 in: *Opus musicum* 22, 9/1990, s. 269

<sup>204</sup> Slavický, Milan, Vážná hudba po roce 1945 (editor: Havel, I.) in: *Co daly naše země Evropě a lidstvu*, Praha Evropský literární klub 2000, s. 429–442, dále jako Slavický 2000

<sup>205</sup> Smolka, Jaroslav, Období po II. světové válce – brána současnosti české hudby in: *Smolka a kolektiv* 2001, s. 619–623

<sup>206</sup> Havlík 1989

Slavický navíc zmiňuje i významnou vlnu emigrace (40. léta Karel Boleslav Jirák, Karel Husa, „posrpnová“ vlna Jan Novák, Rudolf Komorous, Petr Kotík, Vladimír Šrámek). V následující stratifikaci sledovaného období vycházím hlavně z této periodizace Milana Slavického.

## 1945–1960

V období let 1945–48 se do hudební tvorby promítla tendence „*k tonálnějšímu a emocionálnějšímu typu vyjadřování*“<sup>207</sup>, která kontinuálně pokračovala z válečných let, kdy byla výsledkem výrazného příklonu k vlastenectví. Po Únoru 1948 pak tento směr srozumitelného jazyka pokračoval, tentokrát však byl vynucen ideologií nastupující komunistické diktatury. I v české hudbě byla prosazována ždanovovská estetika socialistického realismu. Pod hesly lidovosti, jednoduchosti a srozumitelnosti vzniklo mnoho masových písní, kantát a oslavných symfonií: „*Veškerý hudební život byl po sovětském vzoru centralizován do pyramidálního hierarchického modelu, příznačného pro totalitní režimy, na jehož vrcholu byl komunistickou stranou ovládaný Svaz československých skladatelů.*“ Mezi výrazné osobnosti období 50. let, které tvořily i v dalších desetiletích a vymykaly se oficiální doktríně, patřili Alois Hába, Miloslav Kabeláč, Klement Slavický, Jan Hanuš (duchovní hudba) nebo Jan Rychlík.

## 60. léta

Politické uvolňování vlivem nástupu nové generace a seznamování české skladatelské obce s tehdejší avantgardní západoevropskou hudbou (tzv. Novou hudbou<sup>208</sup>) je hlavní charakteristikou šedesátých let, přestože kvantita tvorby rozšířeně tonální hudby převažovala.<sup>209</sup>

Inovační tendence byly zakotveny i institucionálně.<sup>210</sup> Řada autorů svůj rozšířeně tonální jazyk obohatila o nové techniky (např. Petr Eben, Viktor Kalabis), někteří byli poetikou Nové hudby zcela okouzleni (např. Alois Piňos, Jan Kapr, Jan Klusák, Marek Kopelent, Zbyněk Vostřák, Luboš Fišer, Ivana Loudová). Do tohoto kontextu patří také vlivy tzv. polské skladatelské školy, která vycházela ze stejných avantgardních premis. Zvýšený

---

<sup>207</sup> Slavický 2000, s. 431

<sup>208</sup> pod tzv. Novou hudbu se řadí techniky dodekafonie, serialita, aleatorika, témbrové kompozice, EA hudba

<sup>209</sup> Slavický 2000, s. 433

<sup>210</sup> Vznikly nové soubory (Musica Viva Pragensis, Komorní harmonie, Sonatori di Praga, Studio autorů, na Slovensku Hudba dneška) a skladatelská sdružení (Pražská skupina Nové hudby, Skupina A). Na Slovensku byly v letech 1968–70 uspořádány tzv. Smolenické semináře soudobé hudby.

zájem lze sledovat o projevy mimoevropské hudby (Miloslav Kabeláč, Miloslav Ištvan, Jan Rychlík). Ve 2. polovině 60. let se mnoho autorů dotklo tvorby elektroakustické hudby.

Nástup fenoménu „polystylovosti“ a „koláže“ právě v tomto období není tedy v historickém kontextu nijak překvapivé. Společně s technikami tzv. Nové hudby znamenaly tyto postupy nejvýraznější novum, které se v české hudbě objevilo v letech 1945–2000.

## 70. a 80. léta

Opětovný nástup modifikace socialistického realismu po okupaci v roce 1968 byl provázen novým útlakem. Tentokrát však nebyly kladeny požadavky stylově kompoziční, důraz byl položen na osobní politické postoje: „*Toleruje se proto postavantgardní stylová orientace některých mladších opor nového režimu, jejichž tvorba je vysílána do mezinárodních konfrontací (Václav Kučera, Jan Tausinger, Ladislav Kubík).*“<sup>211</sup> Na domácí scéně byla prezentována pouze tvorba oficiálních skladatelů, a to na Týdnech nové tvorby, tzv. hudebních středách a na svazových koncertech krajských sekcí Svazu v Brně, Ostravě, Olomouci a Plzni. Mnoho vrcholných děl zakazovaných autorů však zůstalo neprovedeno nebo byla uváděna pouze v zahraničí. V roce 1983 nastoupila skupina Agon (skladatelé Petr Kofroň, Martin Smolka a Miroslav Pudlák a interpretační soubor), která fungovala na hranici undergroundu a přinesla do české hudby nové tendence jako minimalismus nebo tzv. novou jednoduchost a prezentovala takto orientovanou evropskou hudbu.

Smolka odhaduje, že „*ve třicetiletí 1960–1990 vytvářelo na profesionální úrovni uměleckou hudbu asi 160–250 českých skladatelů.*“<sup>212</sup> Smolkův počet v podstatě koresponduje s textem Jana Vičara, který volí delší časový úsek a v roce 1996 konstatuje, že „*v období od roku 1945 až do současnosti působilo nebo působí v českých zemích na tři sta profesionálně vzdělaných skladatelů všech generací (ponejvíce v Praze, ale také v Brně, Ostravě, Plzni, Olomouci a dalších městech).*“<sup>213</sup> Vičar vychází ze slovníku Čeští skladatelé současnosti z roku 1985, který uvádí hesla 329 autorů, z toho cca 250 skladatelsky zasáhlo do oblasti tzv. koncertní vážné hudby.<sup>214</sup>

---

<sup>211</sup> Slavický 2000, s. 435

<sup>212</sup> Smolka, Jaroslav, Období po II. světové válce – brána současnosti české hudby in: Smolka a kolektiv 2001, s. 620

<sup>213</sup> Vičar Jan, „Neznámá“ česká hudba po roce 1945 in: Opus musicum 28, 3/1996, s. 129

<sup>214</sup> Martínková, Alena a kol.: Čeští skladatelé současnosti, Panton Praha 1985, dále jako Martínková a kolektiv 1985

## 90. léta

V roce 1990 byl po tzv. sametové revoluci zrušen Svaz československých skladatelů a koncertních umělců, jehož následovníkem se stala Asociace hudebních umělců a vědců. Obnovily se zaniklé skladatelské spolky, v Praze Přítomnost a Umělecká beseda, vznikl Ateliér 90. V Brně začala plnohodnotně fungovat Camerata Brno, dále Klub moravských skladatelů, Sdružení PPP nebo Bezmocná hrstka.<sup>215</sup>

Na koncertní pódia se vrátila tvorba zakazovaných autorů (např. Marek Kopelent, Jan Klusák). Období 90. let znamenalo také největší rozkvět v oblasti interpretační základny soudobé hudby. Převládá široká otevřenost a provozována je tvorba evropská i česká. Skladatelé využívají prvky minimalismu, spektrálního, nové tonality a dalších soudobých tendencí. Nejvíce je v tomto období spatřována stylová rozmanitost tvorby, především vlivem dostupnosti i využitelnosti veškeré soudobé i historické hudby: *„Nastává doba vypjaté plurality, v souladu se světovým vývojem a s celkovou proměnou paradigmatu se oslabuje důraz na stylovou orientaci.“*<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> Bártová, Jindra, Jak se daří soudobé hudbě v Brně? in: Hudební rozhledy LXI 5/1999, s. 20

<sup>216</sup> Slavický 2000, s. 436

## 9. Polystylovost a koláž v české populární hudbě

Pojmosloví a typ uvažování pojednávané v této práci se jak v Evropě, tak u nás ve 2. polovině 20. století projeví nejen v koncertní „vážné“ hudbě, ale i v populární hudbě, jinak nazývané také hudba jazzového okruhu. Pojem „hudba jazzového okruhu“ pochází od Ivana Poledňáka, který jím označuje jednu ze sfér tzv. nonartificiální hudby a vychází z předpokladu, že všechny proudy populární hudby jsou ve své podstatě odvozeny z jazzu. Do hudby jazzového okruhu Poledňák řadí jazz, rock, taneční hudbu, různé typy společenské zpěvnosti (folk), muzikál, scénickou, filmovou a televizní hudbu, hudbu k reklamě nebo k vytvoření zvukového prostředí a hudbu k zábavě (party sound).<sup>217</sup>

I v této oblasti nalezneme poměrně silné vědomí stylové proměnlivosti a snahu o spojování nesourodých prvků. Myšlení dotýkající se koláže se v obecné rovině projevilo např. v praxi tzv. mash-up music (blend, mash-up, bastard pop). Jedná se o spojení dvou nebo více písní dohromady, např. propojení melodie z jedné písně a instrumentálního doprovodu z druhé.<sup>218</sup> Podobnou praxi známe z hudebních dějin jako techniku quodlibetu.

Koláž zahrnul do svého uvažování o „postmoderní populární hudbě“ Aleš Opekar v roce 2010. Jako „postmoderní populární hudbu“ označuje ty směry populární hudby, „*kteřé čerpají ze zdrojů napříč časem a teritorií a zpravidla je sjednocují na novodobé technologické bázi a zahrnují širokou škálu fúzních projevů, ale jejími typickými produkty jsou např. elektronická taneční hudba, hip hop a world music. [...] Absence bariér ve výměně informací tvůrce tihne k recyklaci z již existujícího fondu skladeb (nahrávek), originalitu hledá více v nově nalezených vztazích a kombinacích než ve výchozích nápadech. Hlavním nositelem tvorby jsou stále nahrávky na nosičích, šířené stále rychlejšími masovými médii a prostřednictvím trhu, ale zejména pak internet a jeho informační a komerční kanály.*“<sup>219</sup> Koláž jako mísení různorodých stylů, žánrů a slohů do jednoho celku je potom podle Opekara jednou ze základních technik postmoderny.

Slovník The New Grove<sup>220</sup> zmiňuje, že koláž v oblasti populární hudby lze sledovat od nástupu digitálního samplingu. Konkrétním příkladem je skladba Night of the Living Baseheads (1988) rapové skupiny Public Enemy, kde je užito více jak třicet vzorků přejaté hudby, řeči a zvuků.

<sup>217</sup> Poledňák Ivan, Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu, FFUP Olomouc 2000, s. 22

<sup>218</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Mashup\\_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Mashup_(music))

<sup>219</sup> Opekar, Aleš, Poznámky k teorii a dějinám populární hudby. Postmoderní populární hudba, FFMU Brno 2010 in: [https://is.muni.cz/el/1421/podzim2010/VH\\_741a/um/Postmoderni\\_popularni\\_hudba.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2010/VH_741a/um/Postmoderni_popularni_hudba.pdf)

<sup>220</sup> Burkholder, The New Grove, 2001, s. 110–111

Slovník MGG<sup>221</sup> pak uvádí další příklady osobností a skupin přebírajících do populární hudby materiály z vlastního žánru, umělecké hudby nebo zvukového prostředí všedního dne (Alltagsgeräusche). Jmenováni jsou Frank Zappa, Fred Fritz, John Zorn, Don Cherry, Paul Horn a skupiny Einstürzende Neubauten a Knitting Factory.

Podle Hanse Emonse vznikl i v populární hudbě umělecký nárok koláže a jako její představitelé jmenuje řadu umělců z této oblasti – Franka Zappu, The Beatles, Einstürzende Neubauten, Johna Zorna a kulturu samplingu v hip-hopu a scéně new rave.<sup>222</sup>

Také Jaroslav Endršt zmiňuje některé případy koláže v evropské populární hudbě: „*Hudební skupina Royal Gigolo například užívá fragmenty populární hudby osmdesátých let, především hudební skupiny ABBA. Hudební materiál je citován buďto kompletně, či je použita pouze jedna melodická linka či formálně nosný rytmický prvek. Formálně nosný rytmicko-melodický prvek si také například do své skladby Hang up vypůjčuje Madonna od skupiny ABBA.*“<sup>223</sup>

Pojmy stylová rozmanitost a koláž se v českém prostředí objevují jak v jazzu, tak v oblasti rockové a folkové hudby. Příklady týkající se konkrétních tvůrců, skladeb nebo písní jsou následující:<sup>224</sup>

Jako koláž označil své dvě skladby jazzový kytarista a skladatel **Rudolf Dašek** (1933). Jedná se o Koláž I pro flétnu, tenorový saxofon, dvě kytary, bas a bicí z roku 1971<sup>225</sup> a Koláž II pro altový saxofon, klavír, kytaru, bas a bicí z roku 1972.<sup>226</sup> Obě skladby nevybočují ze standardní podoby kompozic moderního jazzu.

Jazzový hudebník, flétnista a skladatel **Jiří Stivín** (1942) začal v 70. letech nahrávat koncepční alba, která byla výsledkem momentální improvizace. Sám také vystupoval za doprovodu magnetofonových nahrávek. Stivínův způsob nahrávání hudby je vnímán jako koláž nebo montáž: „*Novou etapu v tvorbě koncepčních alb zahájilo album Zvěrokruh, kde spolupracoval nejenom s Jonášem, ale i s hudebníky z oblasti vážné hudby (Kühnův smíšený sbor a Talichovo kvarteto); novum představoval i způsob přípravy a nahrávání hudebního materiálu – koláže, montáže apod. Tento trend pokračoval dvojalbem Výlety, na němž Stivín spolupracoval se švýcarským perkusionistou Pierre Favrem (časopis Jazz Forum zařadil*

---

<sup>221</sup> Fricke MGG 2007, s. 937–944

<sup>222</sup> Emons 2009, s. 7

<sup>223</sup> Endršt 2005, s. 22

<sup>224</sup> Přehled není vyčerpávající, jeho cílem je pouze nastínit vědomí stylové plurality a uplatnění koláže v oblasti populární, zejména české hudby.

<sup>225</sup> datace 25. 10. 1971 dle notového záznamu uloženého v Českém rozhlase pod sign. IŠ 4391

<sup>226</sup> datace 29. 6. 1972 dle notového záznamu uloženého v Českém rozhlase pod sign. IŠ 4693

*album mezi nejpozoruhodnější výsledky evropské produkce roku 1981).*<sup>227</sup> Jednu ze svých improvizací na různá témata<sup>228</sup> Stivín pojmenoval Koláž na CD z roku 1993, které je záznamem živého koncertu z 23. 11. 1992.<sup>229</sup>

Velmi blízko ke stylové proměnlivosti mají jazzoví skladatelé tzv. třetího proudu, mezi něž lze zařadit například trumpetistu a skladatele **Jaromíra Hniličku** (1932). Jeho nejznámější dílo Jazzová mše pro sbor a jazzový orchestr z roku 1969 (konečná verze 1989) je kombinací tradiční formy mše, jazzu a staroruských církevních chorálů.

Rockový hudebník **Michael Kocáb** (1954), zakladatel skupiny Pražský výběr (v roce 1986), na sebe upozornil scénickým oratoriem, označovaným také jako balet-taneční divadlo, *Odysseus* (1987, libreto podle Homéra Zuzana Mistríková a Ondřej Šoth), které složil pro Laternu Magiku. Miloš Schnierer popisuje tuto skladbu v intencích polystylové rétoriky: je zde propojena „*artificiální hudba různé historické provenience s barokními postupy, zvuky rockového základu s témbry a působením zvuku jako takového – dynamiky*“.<sup>230</sup>

Rockový klávesista, hráč na Hammondovy varhany a skladatel **Marián Varga** (1947) založil v Bratislavě v roce 1969 skupinu Collegium Musicum, která je považována za nejvýraznějšího představitele art-rocku v tehdejší Československu. Také tvorba této skupiny odkazuje ke kombinacím a citování různé existující hudby: „*Majestátní zvuk skupiny kombinující témata vážné hudby (Bach, Haydn, později Rimskij-Korsakov, Musorgskij) s valivým ostinátním rockovým rytmem i vynalézavě stavěnými vlastními skladbami [...]. Podobnost především s Keithem Emersonem a Nice, ale i Ekseption tu byla nezastíraná...*“<sup>231</sup>

V oblasti folku nalezneme spíše okrajové spojení s koláží u folkového písničkáře, spisovatele a výtvarníka **Vlastimila Třešňáka** (1950). Takto ovšem neoznačuje charakter své hudby nebo písní, ale souhrnným názvem Koláž označil své CD nahrané s jeho kapelou v roce 1995.<sup>232</sup> Podobně kapela **100° C** nazvala v roce 2005 své druhé album Collage<sup>233</sup>. Její písemná prezentace se také hlásí ke stylové proměnlivosti: „*Náš styl je mana. Směs funku, electra, rock'n'rollu, drum and bassu, dubu... Těžko škatulkovat. Máme rádi pestrost, míchání*

---

<sup>227</sup> Poledňák, Ivan, Jiří Stivín in: Český hudební slovník osob a institucí  
[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=7518](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=7518)

<sup>228</sup> Byly použity skladby: J. Stivín – U Dunaja, Johnny Mandel: Shadow of your smile, J. Kosma – Autumn Leaves a Louis Bonfí – Black Orpheus

<sup>229</sup> CD Jiří Stivín & Co. Reduta Live Abrahamoviny, Lotos 1993

<sup>230</sup> Schnierer 1997, s. 209

<sup>231</sup> Lindaur, Vojtěch, Konrád, Ondřej, Bigbít (Pád říše rockové), Torst Praha 2001, s. 57

<sup>232</sup> CD Třešňák, Korman, Koller, Koláž, Studio Cox Bunkr 1995

<sup>233</sup> <http://www.diskografie.cz/100c/>

různých vlivů. **Jsme takoví, jaký je dnešní svět. Propletený, kolážovitý, nejednotlivý, ale taky hravý a připravený stále na něco nového.**<sup>234</sup>

V rockové hudbě lze v českém prostředí nalézt i další odkazy k myšlení inklinujícímu k polystylovosti. Například alternativní brněnské seskupení **Sorro** hlásící se k žánru progressive-acoustic popisuje svoji hudbu přesně v těchto intencích: „*SORRO – aneb spojitelné v nespojitelném s ručením neomezeným. V základu se opíráme o myšlenku polystylovosti, surrealismu se základy technické vybavenosti. Z toho vyplynul styl POLYSTYL PROGRESS odmítající hudební škatulky a čistý akademismus, které hudbu pouze omezují a deformují, a může dojít k rychlému hudebnímu vyčpění. Spojujeme tedy hudbu od world music či folklór, klasiku, melodram, jazz, folk až po rock, metal. Hudba jest nikdy nevyčerpatelná nádoba. Je pro nás důležitá rétorika slova a hudby, kdy hudba podléhá textu a naopak, tyto prostředky nám umožňují nastavovat zrcadlo všem váženým posluchačům.*“<sup>235</sup>

Jako poslední příklad stylové proměnlivosti v oblasti hudby jazzového okruhu uvádím alternativní uměleckou dvojici **Irenu a Vojtěcha Havlovi**. V polovině 80. let působili v experimentální formaci Capella Antiqua e Moderna: „*Sdružení se s dostatečnou dávkou přesvědčivosti pohybovalo ve stylově neobyčejně širokém řečišti evropské klasické hudby od renesance až po současnost a Havlovi zde s úspěchem rozvíjeli svoje od počátku neortodoxní pojetí tradičních i novodobých skladebných technik a interpretačních postupů.*“<sup>236</sup> Hudební projev tohoto souboru z konce 80. let byl považován za velmi blízký polystylovým a kolážovým postupům, jak dokazuje tento citát: „*Kromě působení v této domovské formaci ovšem již od konce 80. let stále intenzivněji spolupracovali i s celou řadou dalších vynikajících tuzemských i zahraničních osobností, s nimiž průběžně spoluvytvářeli svoje charakteristicky nezařaditelné, muzikantsky polystylové a zhusta i multimedialní zvukové obrazové koláže.*“<sup>237</sup>

Jak je zřejmé z tohoto přehledu (a lze najít i mnoho dalších příkladů), i v oblasti populární hudby (hudby jazzového okruhu) se od 60. let rozvinulo vědomí stylové rozmanitosti a hojně se uplatnilo citování a vědomé kolážové postupy. Je příznačné, že většinou se tak děje u umělců stojících na hranici svých žánrů a vstupujících svou tvorbou výrazně do oblasti tzv. vážné hudby.

---

<sup>234</sup> <http://bandzone.cz/100c?at=info>

<sup>235</sup> <http://bandzone.cz/sorro?at=info#/sorro?at=info>

<sup>236</sup> [http://www.arta.cz/index.php?p=umelci\\_jina\\_hudba&site=default#](http://www.arta.cz/index.php?p=umelci_jina_hudba&site=default#)

<sup>237</sup> [http://www.arta.cz/index.php?p=umelci\\_jina\\_hudba&site=default#](http://www.arta.cz/index.php?p=umelci_jina_hudba&site=default#)

## 10. Polystylovost v českých pramenech

Tato kapitola mapuje české prameny s ohledem na užití pojmu polystylovost. Prezentuje dobovou hudební teorii, hudební publicistiku<sup>238</sup> a názory skladatelů.

### 10.1. Dobová hudební teorie

Ve smyslu obecné dobové tendence užívá pojem polystylovost Ctirad Kohoutek, a to hned ve dvou svých hudebně-teoretických knihách (Hudební styly z hlediska skladatele z roku 1976 a Hudební kompozice z roku 1989). Již v roce 1971 však teoreticky o polystylovosti uvažoval (i když se samotným termínem zatím nepracoval) a přemýšlel o kompozičních důsledcích v kontextu impulsů z mimoevropské hudby: „[...] *perspektivy hudebního vývoje existují [...]. Připočteme-li k tomu možnost implantace nebo transplantace různých vytržených hudebních jevů a procesů do jiné hudební tkáně, do jiných hudebních souvislostí, nadto ještě s případnými jejich mutacemi, transformacemi, montážními nebo mixážními sceleními, rozmanitost výsledků se ještě zmnoží, zpestří.*“<sup>239</sup>

Obě Kohoutkovy knihy jsou zaměřeny na zmapování vývoje komponování od počátku do současnosti a obě také přinášejí prakticky totožné závěry, pozdější publikace z roku 1989 je v podstatě rozšířenou verzí knihy z roku 1976.

Kohoutek rozlišuje pojmy sloh a styl. Slohem rozumí kategorii, která je stylu nadřazena, neboli „*kvalitativně zcela zásadně diferencovatelný stupeň úrovně hudebního chápání a hudebně tvůrčího myšlení ve smyslu postupného uvědomování a využívání existence základních složek hudby, tj. rytmu, melodie, polyfonie, harmonie.*“<sup>240</sup> Každému slohu podřazuje více stylů či stylových epoch nižší kategorie. Jedná se o sloh rytmicko-monomelodický, pod který spadá styl pravěkých kultur, starověký styl orientální a řecký a středověký evropský styl. Dále sloh polymelodický odpovídá ranému středověkému vícehlasu, stylu ars antiqua, ars nova, stylu nizozemských škol a syntézám polymelodického slohu. Ke slohu melodicko-harmonickému patří styl baroka, rokoka, klasicismu, romantismu, impresionismu, rané a pozdní syntézy melodicko-harmonického slohu a sloh sónický reprezentuje raný sónický styl, styl punktální, témbrový, rané syntézy sónického slohu a syntézy – modifikace mezislohové.

<sup>238</sup> Kompletně mapují odborná periodika Hudební rozhledy 1965–2000, Opus Musicum 1969–2000 a Harmonie 1993–2000. Dále zahrnují i další relevantní studie a články z jiných hudebních periodik (Konfrontace, Slovenská hudba, His Voice), deníků, literatury a ostatních materiálů.

<sup>239</sup> Kohoutek, Ctirad, Soudobá hudební kompozice a některé mimoevropské podněty in: Opus musicum 3, 9–10/1971, s. 296

<sup>240</sup> Kohoutek, Ctirad, Hudební kompozice, Praha 1989, s. 101, dále jako Kohoutek 1989

Je nutné podotknout, že tato Kohoutkova terminologická diferenciacie je možná pouze v češtině. V jiných jazycích, například ve francouzštině, angličtině a němčině, existuje pouze jeden pojem (le style, style, der Stil) pro české pojmy styl a sloh. Obě slova se navíc užívají i jako synonyma. Kohoutkova kategorizace také v podstatě kopíruje stylovou periodizaci dějin hudby Vladimíra Helferta (styl monodický, polymelodický, harmonicko-melodický).

Na základě vymezení pojmů styl a sloh poté dospívá Kohoutek k termínům polystylovost a polyslohovost: „Vskutku nebylo období, v němž by vedle sebe a často současně i přímo proti sobě stála díla stylově tak odlišná, jako je tomu dnes.“<sup>241</sup> Dále uvádí, že „**příkře rostoucí počet výrazových a technologických stylových, slohových a mezislohových kombinací vyústil v reálný stav polystylovosti, polyžánrovosti a polydruhovosti hudby.**“<sup>242</sup>

Dále charakterizuje novodobou skladebnou praxi jako „vývojovou kyvadlovou spirálu se vzrůstem výrazově-technologické a druhové rozmanitosti, **polystylovosti a polyslohovosti.** Znázornění vývoje kyvadlovou spirálou vyjadřuje neustále se množující, v různých parametrech se i křížující výkyvy ve směru zaměření tvůrčích snah, v objevování různých myšlenkových a technologických oblastí a pronikání do nich.“<sup>243</sup>

Nejdůležitějším závěrem je jeho přijetí polystylovosti jako aktuálního trendu skladatelské praxe: „Je asi třeba definitivně přijmout existenci polystylovosti a perspektivu jejího dalšího kvantitativního a kvalitativního růstu. Všechny stylové, slohové i mezislohové kombinace jsou dnes principiálně možné, přípustné. [...] **Přijetí polystylovosti a polyžánrovosti hudebního projevu pro současný stav i příští vývoj hudební tvorby lze považovat za první zásadní závěr z našeho historického studia.**“<sup>244</sup>

Otázku vztahu hudby a slova v kontextu polystylovosti řešil Kohoutek ve své studii v roce 1977: „[...] v soudobé hudebně tvůrčí situaci, charakteristické převážně **syntetickými polystylovými tendencemi,** je třeba vzít v úvahu celý arzenál již použitých, naznačených i možných vazeb hudby a slova.“<sup>245</sup>

---

<sup>241</sup> Kohoutek Ctírad, Hudební styly z hlediska skladatele, Praha 1976, s. 141, dále jako Kohoutek 1976

<sup>242</sup> Kohoutek 1989, s. 253–254

<sup>243</sup> Kohoutek 1989, s. 261

<sup>244</sup> Kohoutek 1976, s. 142

<sup>245</sup> Kohoutek, Ctírad, Hudba a slovo, příspěvek k tvůrčí problematice soudobé multimediální kompozice in: Opus musicum 9, 6/1977, s. 180

## 10.2. Hudební publicistika a názory skladatelů

V hudební publicistice se s termínem polystylovost nebo jeho opisy setkáme častěji, nicméně teprve od počátku 80. let. Vedle recenzí a článků je sledovaný pojem užíván jako charakterizační termín jednak v bookletech CD, jednak i v přehledových studiích.

### Recepce tvorby a názorů Alfreda Schnittkeho

Nepřekvapí, že vedle níže popsaného užití pojmu se termín polystylovost objevuje při recepci tvorby Alfreda Schnittkeho. Ta však probíhala vesměs až v 90. letech. Schnittkeho tvorba byla totiž do roku 1989 sice tolerována, ale ideologicky zkruslována. Jako avantgardní skladatel nebyl v rodné zemi ani u nás příliš v oblibě. Situaci popisuje Vlasta Benetková: „Šnitke byl jedním z velmi mála experimentujících sovětských komponistů, byl sporadicky připouštěn i naší socialistickou kulturní politikou, nicméně s úsudkem o hudbě kompilační, **stylové koláži**, nevyhraněnosti formy. Právě na polystylovosti ale Šnitke založil svou osobitost [...]”.<sup>246</sup>

Při československé premiéře 3. symfonie v roce 1983 čteme: „Šnitke přestává věřit v násilné dogmatické pravdy, ale vyznává pokračování na základech, které stvořili velcí mrtví [...]”. **Metodou polystylovosti zápasí o novou krásu i nový styl.**<sup>247</sup>

V roce 1989 se jako skladatel k polystylovosti významně vyjádřil Ctirad Kohoutek a jeho názory lze také chápat jako ojedinělou explicitní recepci a reflexi Schnittkeho názorů od českého skladatele: „Myslím si, že řečená pestrost a bohatství stylové palety je právě hlavním specifickým soudobé hudby. [...] Alfred Šnitke kdysi řekl na adresu stylové problematiky moderní hudby, že on sám rozlišuje dvě stránky této věci: a) monostylovost; b) polystylovost. Já se s tímto názorem ztotožňuji. **Polystylovost znamená možnost uplatnění více stylů současně v rámci jedné skladby. Připojuji k tomu ještě třetí možnost – polystylovou koexistenci.** Ta znamená vzájemně tolerantní symbiózu různých stylů v soudobé hudbě vedle sebe.”<sup>248</sup> Kohoutek zde tedy, částečně v souladu se Schnittkem, upozorňuje na tři stylové roviny v soudobé hudbě:

monostylovost (uplatnění jednoho stylu v jedné skladbě)

polystylovost (uplatnění více stylů v jedné skladbě)

polystylová koexistence (obecná tendence doby – existence různých stylů)

<sup>246</sup> Benetková, Vlasta, *Homage to Schnittke* (recenze CD) in: *Harmonie* 2, 5/1995, s. 44

<sup>247</sup> Štílec, Jiří, *Alfred Šnitke v České filharmonii* in: *Hudební rozhledy* XXXIV 5/1983, s. 195

<sup>248</sup> Havlík Jaromír, *O hudební tvorbě, teorii i o jiném se Ctiradem Kohoutkem* in: *Hudební rozhledy* XLII 6/1989, s. 197

Zároveň však při vši polystylovosti a monostylovosti tvorby zdůrazňuje nutnost ideovosti a myšlenkové jednoty díla. Latentně je v následující výpovědi cítit také názor, že o současnosti nejlépe vypovídá právě polystylovost, nikoli jeden „čistý“ styl: „**Není možné zcela nahodilě směřování různých stylů ve jménu polystylovosti, nezřejmí-li tento postup dostatečně ideu díla, není ani možné setrvávat nehybně v jakémkoli „čistém“ stylu, není-li již tento styl schopen vypovídat o současnosti [...]**“.<sup>249</sup>

Petr Pokorný píše v kontextu opery *Historia von D. Johann Fausten*, že Schnittkeho hudba je „*typickým postmoderním mísením stylů, s citáty atd.*“.<sup>250</sup>

Schnittkeho nekrolog napsal v Hudebních rozhledech Pavel Eckstein, který si také všiml významných momentů koláže a polystylovosti v jeho díle: „*Koketoval s neoromantikou a atonalitou, nezříkal se elektronické hudby nebo koláže [...]. Jeho originální polystylismus našel obdivovatele, pokračovatele i parazity.*“<sup>251</sup> Tato citace také ukazuje, že Schnittkeho tvorba byla Ecksteinem reflektována jako jeden ze zdrojů „polystylového“ myšlení.

Také Miroslav Srnka v *Harmonii* zdůrazňuje Schnittkeho specifický jazyk: Jeho dílo je „*plné názvuků na předchozí skladebné styly a formy, přímých citátů z děl jiných skladatelů i autocitátů. Schnittkeho „polystylovost“, otevřenost a skladatelské bloumání hudebními epochami se staly znamením celé jeho zralé tvorby.*“<sup>252</sup> V souladu s autorovou poetikou hovoří o polystylovosti Antonín Matzner v kontextu Schnittkeho 3. smyčcového kvartetu.<sup>253</sup>

Zřejmě nejvýraznějším projevem aktuálnosti Schnittkeho poetiky u nás je článek v Hudebních rozhledech sestavený z různých názorů a replik Alfreda Schnittkeho.<sup>254</sup> Je rozčleněn do čtyř částí, z nichž části *Polystylovost* a *O skladatelské osobitosti a různotvárnosti osobních stylů* se přímo dotýká „polystylového myšlení“ v hudbě. Jako klíčové pasáže jsem vybral následující:

„*Polystylovost bývá často chápána jako nějaké mechanické vzájemné působení různých způsobů hudebního vyjadřování a hudební řeči, tvůrčích metod apod. [...]* V skladatelově tvorbě často dochází k vzájemnému působení jakéhosi ústředního, základního, osobně podbarveného stylového principu a řekněme periferních stylových závanů, odrazů a

<sup>249</sup> Havlík Jaromír, O hudební tvorbě, teorii i o jiném se Ctíradem Kohoutkem in: Hudební rozhledy XLII 6/1989, s. 197

<sup>250</sup> Pokorný, Petr, Alfred Schnittke, *Historia von D. Johann Fausten* (recenze CD) in: Hudební rozhledy LIX 11/1996, s. 48

<sup>251</sup> Eckstein, Pavel, Za Alfredem Schnittkem (24. 11. 1934–3. 8. 1998) in: Hudební rozhledy LXI 10/1998, s. 31

<sup>252</sup> Srnka, Miroslav, Alfred Schnittke in: *Harmonie* 6, 10/1998, s. 39

<sup>253</sup> Matzner, Antonín, booklet CD Alfred Schnittke String Quartets (Kapránová Quartet), ArcoDiva 2002

<sup>254</sup> Alfred Schnittke o hudbě jiných i vlastní (Ze skladatelových interview vybral a přeložil Jaroslav Smolka) in: Hudební rozhledy LXI 9/1999, s. 36–37

ozvěn vnějšího světa. **Právě spojení jednoho s druhým, niterného s vnějším vytváří onu složitou substanci, která bývá občas trochu vágně označována jako polystylovost.**

*Ten termín podle mě nevyjadřuje všechny nuance procesu komponování. Je tu nutné rozlišovat mezi hlavním a druhořadým. Samo toto poly- bývá většinou určitým způsobem zformováno a organizováno; nepředstavuje jen náhodnou, chaotickou změť nějakých cizorodých stylových linií. Jsou skladatelé, u kterých je toto poly- jen velmi slabě zřetelné. Přímé citáty starší hudby třeba ani nepoužívají [...].“*

Schnittke zde upřesňuje svůj termín polystylovost v tom smyslu, že stylová různost není rozhodně cílem skladatelského snažení, ale má jím být naopak soudržný tvar, v kterém stylové narážky a vybočení na historickou hudbu jsou jen vnějším projevem mnohem hlubšího základního a osobního stylového principu toho kterého autora.

### **Polystylovost a recepce skladeb zahraničních skladatelů**

Na stránkách hudebních časopisů se setkáme se soudy o polystylovosti i v kontextu další zahraniční soudobé tvorby.

Například hodnocení přehlídky nové bulharské hudby se neslo ve znamení všeobecné polystylovosti: „**Přehlídku charakterizovala polystylovost, která však našla svůj řád. [...]** Polystylovosti napomáhá, že si tento cit pro řád a formu každý skladatel vykládá podle svého.“<sup>255</sup>

Dalším příkladem užití polystylové rétoriky u hodnocení skladby cizího autora je Slavického recenze na festivalový koncert v Luzernu z Bernsteinových skladeb: „*Jestliže Halil [Halil, nokturno pro flétnu, smyčce a bicí, 1981] měl spíše polystylový charakter a nostalgické vyznění, pak druhou skladbou s jazzovým „odpichem“ strhl Bernstein jako skladatel i dirigent sál k bouřlivým ovacím.*“<sup>256</sup>

Upozorňuji také na stať ruského hudebního redaktora Leonida Grabovského v Hudebních rozhledech 1990 o situaci mladé skladatelské generace v SSSR, která dokládá, že stylové konfrontace byly vnímány nejen v západní Evropě nebo u nás, ale i v dalších zemích východního bloku jako aktuální tendence v soudobé hudbě. Mezi deseti typologickými znaky mladé generace je uvedena „*polystylovost v jejích rozmanitých formách – koláž, citát, pseudocitát, stylistická aluze.*“<sup>257</sup> Terminologie zjevně vychází z tradice Schnittkeho pojmosloví.

<sup>255</sup> Manolová, Magdalena, Němcová, Alena, O nové bulharské hudbě in: Opus musicum 18, 7/1986, s. I

<sup>256</sup> Slavický, Milan, Půlstoletí lucernského festivalu in: Hudební rozhledy XLII 2/1989, s. 77

<sup>257</sup> Grabovskij, Leonid, S Leviatanem nebo s Molochem? in: Hudební rozhledy XLIII 2/1990, s. 74

Na tyto soudy pak v 90. letech navázali další hudební publicisté. K reflexi stylovosti díla přivedlo Lubomíra Bena Müllera provedení Liverpoolského oratoria Paula McCartneyho: „[...] nejsilnější stránkou je jeho melodická invence. Je ovšem poněkud **stylově rozháraná**, i když se domnívám, že je to záměr autora.“<sup>258</sup>

O Bernsteinově hudbě soudí Michal Rataj, že „vedle Mahlera by do souvislosti s Bernsteinovou **nadstylovostí** jistě zapadl Berio či Schnittke, v obecnější rovině pak myšlenkové ovzduší dnes tolik skloňovaného postmodernismu.“<sup>259</sup>

Smyčcový kvartet ukrajinského autora Valentina Silvestrova (narozen 1937) ohodnotil Petr Pokorný jako hudbu, „*kteřá pramení v introvertní individualitě skladatelově a současně odpovídá dnešnímu **postmodernímu smyslu pro mísení stylů***.“<sup>260</sup> 3. klavírní sonátu E. W. Korngolda (1897–1957) pak Pokorný označil jako „**stylově nejednotné dílo** se znaky *kavárenské hudby 30. let*“.<sup>261</sup>

Vladimír Říha referoval o provedení symfonie Stories of the Danube Joe Zawinula v tomto smyslu mnohosti prvků: „[...] *hlavním znakem skladby je kombinace nepřiliš nápaditého orchestrálního zvuku a melodicky i aranžérsky bohatých, etnicky zaměřených jazzrockových pasáží. [...] orchestr je pouze pozadím pro Zawinulovy klávesy, Badrenův „cikánský“ zpěv či Ůcalovu loutnu s orientálním zpěvem*.“<sup>262</sup>

O Charlesi Ivesovi najdeme podobné vyjádření také v 90. letech: „*Charles Ives je z mnoha nejrůznějších (zejména) orchestrálních skladeb znám jako tvůrce razantního kontrastu, skladatel spojující odlišné, protikladné, pracující s překrýváním nezávislých hudebních pásem*.“<sup>263</sup>

O cyklu písní Hlasy minulosti pro mezzosoprán, klarinet, violu a klavír na básně K. Kavafise (1998) původně rumunské skladatelky Afrodity Katmeridu zmínil Havlík, že cyklus „**celkově působil jako stylově nesourodý souhrab podnětů dostatečně nepřetavených v nový autorský názor**“.<sup>264</sup>

---

<sup>258</sup> Ben Miller, Lubomír, Banální, ale invenční (Česká premiéra Liverpoolského oratoria Paula McCartneyho in: *Opus musicum* 25, 4/1993, s. IV

<sup>259</sup> Rataj, Michal, Leonard Bernstein, Mass (recenze CD) in: *Harmonie* 6, 3/1998, s. 41

<sup>260</sup> Pokorný, Petr, Maraton soudobé hudby (koncert 9. 11. 1997) in: *Hudební rozhledy* LXI 1/1998, s. 10–11

<sup>261</sup> Pokorný, Petr, Erich Wolfgang Korngold, Trio (op. 1), Suite (op. 23), recenze CD in: *Hudební rozhledy* LXI 7/1998, s. 51

<sup>262</sup> Říha, Vladimír, Zawinulův Dunaj plynul dost eklekticky in: *Hudební rozhledy* XLI 9/1998, s. 13

<sup>263</sup> Rataj, Michal, Charles Ives, Sonáty pro housle a klavír, recenze CD in: *Harmonie* 7, 8/1999, s. 41

<sup>264</sup> Havlík, Jaromír, Třídění plus 1998 – tentokrát čtyřdenní in: *Hudební rozhledy* LXII 1/1999, s. 9

## Polystylovost a a recepcce skladeb slovenských skladatelů

Skladbu *Sotto voce* (1982) Slováka Martina Burlase (nar. 1955) popisuje Jan Vičar v intencích polystylovosti: „Úspěšně usiluje o obnovení smyslového charakteru hudby a v průběhu širokodechých polystylových ploch vyjadřuje současnost i dobové hudební zázemí.“<sup>265</sup> 2. symfonie (1986) Ladislava Burlase (nar. 1927) se stala dokonce podnětem k varování před nebezpečím polystylovosti: „V 2. symfonii se Burlas záměrně vyhýbá asociacím nejen na svá starší díla, nýbrž také na kompoziční prostředky skladatelů evropské i domácí moderny 20. století. Vystavil se tím určitému riziku (jsa si sám vědom) určité ztráty individuálnosti projevu a nebezpečí polystylovosti i výrazové přexponovanosti.“<sup>266</sup>

J. Havlík referoval o *Concertu grossu* (1954–85) Oldřicha Františka Kortehe (nar. 1926), který pochází ze Slovenska: „V dnešní době lze jako záměrné tvůrčí gesto obhájit *ledacos*. Poučený skladatel zná historické styly, zná i současný stav a trendy hudebního projevu [...]. Může vybírat, kombinovat, případně i konfrontovat staré i nové, nezvyklé i povážlivě obehnané. [...] V případě pomalé 2. věty *Concerta grossa* jsem byl místy na pochybách, dospěl-li autor skutečně k takovému výsledku [nové umělecké kvalitě].“<sup>267</sup>

O souhrnnou analýzu současných stylových orientací ve slovenské hudbě se pokusila Zuzana Martináková v *Opus musicum* 1986. Vedle jiných tendencí výrazně akcentuje postmodernu a s ní od 70. let související polystylovost. Té rozumí jako syntetizačnímu úsilí, synkretismu, selekci prostředků a pokračování tradice moderny: „V období sedmdesátých let nastává určité sblížení s evropským a světovým hudebním děním, **charakteristickým polystylovostí a dominující úlohou postmodernistických tendencí**, vznikajících již v šedesátých letech jako opozice proti avantgardním snahám *Nové hudby*.“<sup>268</sup>

Jarmila Doubravová popsala prostředky užití ve skladbě *Dariačangin sad* pro violu, violoncello a orchestr (1987) mladého Vladimíra Godára (nar. 1956) jako sice stylově nesourodé, ale dobře sjednocené: „Je to právě vrstevnatost, která umožňuje **sjednocení stylově zcela disparátních prvků na základě smyslového bohatství, narativní dramaturgie a důsledného využití symbolických možností hudby**.“<sup>269</sup> V souvislosti s Godárem upozorňuji

<sup>265</sup> Vičar, Jan, Setkání mladých skladatelů ČSSR s mladými skladateli ze Skandinávie in: *Hudební rozhledy* XXXIV 10/1983, s. 464–465

<sup>266</sup> Martináková, Zuzana, Z bratislavských premiér (recenze koncertů SF 6. a 7. 11. 1986) in: *Hudební rozhledy* XL 4/1987, s. 155

<sup>267</sup> Havlík, Jaromír, Česká filharmonie s premiérou O. F. Kortehe (3. 12. 1987) in: *Hudební rozhledy* XLI 3/1988, s. 114

<sup>268</sup> Martináková, Zuzana, Pokus o analýzu současných stylových orientací v slovenské hudbě in: *Opus musicum* 18, 6/1986, s. 184, 187

<sup>269</sup> Doubravová, Jarmila, *Tragika a mýtus, Dariačangin sad Vladimíra Godára* in: *Hudební rozhledy* XLII 12/1989, s. 564

také na jeho konfesi zveřejněnou v Hudebních rozhledech v roce 2000. Zde Godár uvádí, že „*k vlastnímu slovu se dostal až pod vlivem injekce polystylistiky, kterou dostal prostřednictvím Luboše Fišera, George Crumba, Alfreda Schnittkeho, Giji Kančeliho, Arvo Pärta, Aveta Terteriana.*“<sup>270</sup> Soudě podle tohoto vyjádření, není překvapující hodnocení Godárovy hudby od Jiřího Temla: „*Nechybí tu ani osvědčené citace či koláže v klavírním kvintetu věnovaném památce Witolda Lutoslawského.*“<sup>271</sup>

### **Polystylovost a česká hudba**

Studie Jaroslava Smolky Polystylovost kontra stylová nečistota<sup>272</sup> se zabývá počátky polystylovosti v evropské hudbě. Smolka vychází z přesvědčení, že současná doba disponuje výrazným historickým vědomím a znalostí historických slohů. To vede k jejich ovládnutí a užívání historických stylizací velmi vzdálených, jak tomu dosud nebylo nikdy v minulosti. Jmenuje sborovou scénu z 1. dějství opery Kníže Roger Karola Szymanovského jako příklad stylizace raného středověkého vícehlasu. Další skladatelé jako Brahms, Debussy, Ravel nebo Orff přejímali také prvky z minulosti, vždy je ovšem integrovali do rámce jednotného stylu. Jednotný hudební styl byl podle Smolky normou a stylovost se „*stala jedním z atributů respektované hudební tvorby.*“ Ideál jednotného stylu poprvé zpochybnil Igor Stravinskij, ovšem důležitým Smolkovým postřehem je stylová pluralita objevující se od 50. let: „*Přibližně od 50. či 60. let našeho století často taková stylová proměnlivost patří i k verbálně manifestovaným postojům řady autorů, k charakteristickým estetickým programům naší doby,*“ a pokračuje: „*Jde mi o skutečnou polystylovost, kdy v rámci jediného díla představují základní elementy bloky hudby, jež jsou navzájem velmi kontrastně a přitom charakteristicky vybaveny.*“

Jako představitele polystylových tendencí v české hudbě jmenuje Miloslava Ištvana, Miloše Štědrone, brněnský tým a Jana Klusáka. Blíže se Smolka věnuje skladbě Double Luboše Fišera. Jak na závěr podotýká, důsledky má tato tvorba zejména pro teorii hudebního stylu, neboť se postupně ztrácí požadavek stylové jednoty.

Jaroslav Smolka užívá také spojení „*polystylové progrese*“ při popisu své skladby Metamorfózy pro varhany.<sup>273</sup> Obdobně píše také v souvislosti s tvorbou Svatopluka

---

<sup>270</sup> Dykast, Roman, Mým vzorem je Béla Bartók, říká Vladimír Godár in: Hudební rozhledy LIII 8/2000, s. 42–43

<sup>271</sup> Teml, Jiří, Vladimír Godár, Chamber music (recenze CD) in: Harmonie 5, 1/1997, s. 44

<sup>272</sup> Smolka, Jaroslav, Polystylovost kontra stylová nečistota, Axiologická reflexe stylových průniků a kontaminací in: Hudební rozhledy XXXV 11/1982, s. 519–520

<sup>273</sup> Smolka, Jaroslav, Autorský komentář ke skladbě, booklet CD – Ateliér I (M. Kopelent, P. Pokorný, J. Smolka, J. Rybář, L. Matoušek), Český rozhlas 1999

Havelky<sup>274</sup>, že „[...] na **polystylových kontrapozicích** je založeno oratorium *List o odsouzení Mistra Jeronýma z Prahy (1954)* a *Profeteia pro orchestr a dětský sbor (1988)*“.

V 70. a zejména v 80. letech byla na stránkách hudebních časopisů reflektována polystylovost – jako označení pro obecnou tendenci stylové plurality a divergentnosti.

„Vrstva autorů kolem čtyřicítky [...]. Tato generace je stylově nejdiferencovanější a růzností svých materiálových a estetických východisek a záměrů dává ty nejlepší předpoklady k bohaté tvůrčí žni v dalších letech.“<sup>275</sup> Takto příznačně popisuje Jindra Bártová generaci brněnských skladatelů narozenou ve 30. a 40. letech.

Karel Steinmetz v roce 1978 popsal výraznou stylovou pluralitu tvorby v kontextu koncertu ostravských skladatelů: „**Každá skladba byla po stylové stránce naprosto z jiného světa.** [...] důkaz toho, že naši skladatelé, tvořící metodou socialistického realismu, mají široký výběr výrazových a stylových prostředků.“<sup>276</sup>

Podobně i autor s šifrou šem popisuje stav soudobé hudby ve smyslu „polystylové rétoriky“: „Hudba 2. poloviny 20. století se nevyznačuje **žádným jednotným hudebním stylem.** Jedním z jejich znaků je snaha o čerpání z uměleckých směrů již jednou či dvakrát platně použitých.“<sup>277</sup>

Jaromír Havlík konstatuje v roce 1980 obecný stav hudební tvorby jako velmi rozmanitý: „Pestrá rozmanitost osobních variant stylové orientace tvůrčí práce je pro současnou českou hudební tvorbu dosti příznačná a pro oblast komorní hudby to platí dvojnásob.“<sup>278</sup> V roce 1983 se Havlík pokusil již o přímou reflexi polystylovosti, a to v recenzi na koncert Týdne nové tvorby 18. 3. 1983. Jako příčiny tohoto stavu zdůraznil experimentální tendence a prvek typický pro diskuzi o postmodernismu – vliv hudby celého světa a všech historických epoch: „Hovoří-li se dnes v případě stylového směřování naší soudobé hudební tvorby o stále se prohlubující tendenci k syntéze existujících výrazových prostředků, pak recenzovaný koncert tuto tendenci naznačil takřka manifestačním způsobem. Syntetizující snahy mohou mít samozřejmě případ od případu různý efekt, který má pak za následek rovněž dosti **frekventovaný názor o polystylovosti soudobé hudby**, neboť výchozí materiál je dnes v důsledku nebývalého rozmachu experimentálních tvůrčích snah na jedné

---

<sup>274</sup> Smolka, Jaroslav: Česká a slovenská hudba 20. století in: Smolka a kolektiv 2001, s. 622

<sup>275</sup> Bártová, Jindra, Nad svazovou koncertní sezónou in: Opus musicum 9, 7/1977, s. 224

<sup>276</sup> ks [Steinmetz, Karel], Symfonický svazový koncert (23. 3. 1978) in: Opus musicum 10, 6/1978, s. 220

<sup>277</sup> šem, Kam jde a co chce (dvakrát pět otázek pro dva skladatele) in: Opus musicum 10, 10/1978, s. 306

<sup>278</sup> Havlík, Jaromír, Týden nové tvorby 1980, recenze koncertu 17. 3. 1980 (Semerák, Jeřábek, Bláha, Kopecský, Felix, Teml) in: Hudební rozhledy XXXIII 5/1980, s. 196

straně (v celosvětovém měřítku) a zrychleného tempa poznání historického a folklórního hudebního materiálu neobyčejně rozsáhlý a rozmanitý.<sup>279</sup>

V roce 1987 hovoří velmi obdobně i Jiří Štílec ml. při hodnocení Týdne nové tvorby: „*A není se třeba obávat ani případných – zdánlivě velice ostrých – divergencí stylových rovin, tvůrčích přístupů, výrazových prostředků, technik a postupů. [...] I na letošním TNT, ostatně jako v minulých letech, byl patrný určitý stylový rozptyl svědčící o šíři různých individuálních přístupů a neexistenci „jednotně platného“ systému výrazových prostředků a postupů ve smyslu minulých epoch.*“<sup>280</sup>

Studie Hudební montáž – jeden ze skladebných a stylových principů v soudobé hudbě Zdeňka Plachého<sup>281</sup> vyšla v Opus Musicum v roce 1985. Zde se hovoří o montáži jako o kompozičním a stylotvorném principu, kdy montáž funguje jako prostředek ke stylovému sjednocení ve skladbách, které „*na bázi jakéhosi polystylu*“ pracují s různými dílčími styly v rámci hudební struktury. V této souvislosti jmenuje Plachý tvorbu Schnittkeho, Messiaena a Pendereckého, z českých autorů M. Ištvana, L. Faltuse, M. Štědrone, M. Háby a P. Ebena. Závěrem tohoto pojednání je tvrzení, že montáž hrála roli obecnějšího stylového proudu v 60.–80. letech.

Na tomto místě připomínám také několik článků a studií Milana Slavického, který vnímal polystylovost velmi citlivě, několikrát tento fenomén popsal a vyjádřil svůj názor na něj. Jak je vidět z následující citace z článku z roku 1986, vědomí polystylovosti jako rozmanitosti a plurality, a to i v mezinárodním měřítku, bylo velmi silné. V souvislosti s otázkou objektivit porotců na skladatelské soutěži v Budapešti Slavický podotýká: „*Připočteme-li k tomu vzrůstající polystylovost soudobé hudební produkce, kdy i na poli tzv. vážné hudby koexistuje vlastně několik dosti do sebe uzavřených a zhusta neochotně kooperujících stylových světů, vyvstane před námi problematika požadovaného výběru v celé šíři.*“<sup>282</sup>

Na tato konstatování navázal Slavický v roce 1987, kdy navštívil několik festivalů soudobé hudby v zahraničí. Dojem z festivalu soudobé skandinávské hudby v Oslu shrnul ve smyslu polystylovosti jako obecné stylové plurality: „*[...] období babylónského „změnění jazyků“, které v otázce hudebního stylu prožíváme, je historicky unikátní a čeká na další dílčí*

<sup>279</sup> Havlík, Jaromír, Šesták, Lidl, Raichl, Dřízga in: Hudební rozhledy XXXVI 6/1983, s. 244

<sup>280</sup> Štílec, Jiří ml.: Týden nové tvorby 1987 – křížovatka koncepcí, perspektiv a problémů in: Hudební rozhledy XL 6/1987, s. 261–262

<sup>281</sup> Zdeněk Plachý, Hudební montáž – jeden ze skladebných a stylových principů v soudobé hudbě, Opus musicum 17, 1/1985, s. 8–10

<sup>282</sup> Slavický, Milan, Světové dny hudby ISCM v Budapešti in: Hudební rozhledy XXXIX 7/1986, s. 323

*terminologické třídění a tříbení.*<sup>283</sup> V souvislosti se Záhřebským bienále, kde byla prezentována v první řadě tvorba Mauricia Kagela, prezentuje Slavický zásadní a pohoršující úvahu: „*Je-li něco základním rysem vývoje na poli soudobé tvorby posledního desetiletí, pak je to myslím právě prolomení někdejších bariér ostře se odlišujících stylových proudů [...] tato smířlivost vede leckdy až k jakési žoviální stylové lhostejnosti – všechno je dovoleno, všechno je možné, všechny prostředky jsou legitimní, všechny styly použitelné a tedy – a to už je horší – i křížitelné, mísitelné a zastupitelné. A to je vývoj, který už dospívá na práh krize autorské identity – množí se skladby, v nichž zaznívají vedle sebe úseky nejrůznějších stylových proveniencí, ve kterých někdejší šokující princip historické koláže přerůstá do všeobjímající polystylovosti [...]. Budeme muset [...] brát všudypřítomnou stylovou pluralitu jako konstitutivní rys našeho „fin du siècle” a v rámci jednoho díla rezignovat na požadavek stylové jednoty? Jaksi se mi tato představa přičí [...].*”<sup>284</sup>

Polystylovost zmiňuje Milan Slavický i ve studii Inovační impulsy v české hudbě uplynulého čtvrtstoletí, a to k popisu kompozičních tendencí 70. let: „*Během 70. let se dostávají do popředí i principy koláže a polystylovosti, ať již chápané jako vrstvení různých stylově kontrastujících úseků vlastní hudby, nebo konfrontace vlastního soudobého jazyka s hudbou historickou či se soudobou hudbou nonartificiální.*”<sup>285</sup>

Jako aktuální dobovou tendenci v kontextu moravské skladatelské přehlídky Hudební současnost vymezil polystylovost (opis svoboda stylové volby) také Miloš Navrátil: „*Naprosto nelze dnes použít nějaká stylová kritéria ve smyslu uměleckých norem a zákonů. Touto nejistotou možní trpí víc kritikové než tvůrci, jimž tato svoboda „stylové“ volby umožňuje naprosto volné využití dílčích modelových struktur daleké i zcela nedávné minulosti.*”<sup>286</sup>

Na teze Ctirada Kohoutka o třech stylových rovinách soudobé tvorby (viz výše) navázal v roce 1989 opět Jaromír Havlík na stránkách Hudebních rozhledů při hodnocení Týdne nové tvorby.<sup>287</sup> Při popisu tendencí a směrů soudobé tvorby výrazně akcentoval polystylovost a rozšířil a doplnil Kohoutkovy závěry. Větou, že „*existují zde ve vzájemné symbióze různé stylové pozice*“, vymezil polystylovost jako obecný termín typický pro pluralitní koexistenci různých stylů.

<sup>283</sup> Slavický, Milan, Nordlyd čili zvuky severu in: Hudební rozhledy XXXL 10/1987, s. 461–462

<sup>284</sup> Slavický, Milan, Záhřebské hudební bienále in: Hudební rozhledy XXXL 11/1987, s. 502–503

<sup>285</sup> Slavický Milan, Inovační impulsy v české hudbě uplynulého čtvrtstoletí in: Hudební rozhledy XLIV 1991, s. 39–42

<sup>286</sup> Navrátil, Miloš, Hudební současnost 1988 in: Hudební rozhledy XLII 3/1989, s. 110

<sup>287</sup> Havlík, Jaromír, Týden nové tvorby 1989 in: Hudební rozhledy XLII 6/1989, s. 247–250

Ve druhé rovině pak jmenoval polystylovost, v protikladu k termínu monostylovost, jako pojem pro určení zásadního proudu (stylového principu) konkrétní skladatelské tvorby: „*Dominujícím stylovým znakem naší hudební tvorby je směšování rozmanitých stylových prvků – tradičních i novodobých. Je to oblast jevově až nepřehledně rozrůzněná i výrazově individualizovaná, jelikož individualizovatelná. Jde fakticky o polystylovost, která ovšem svým všeobecným rozšířením v současné tvůrčí praxi získává v rovině obecnějšího pohledu legitimní, totiž jednotící znaky určitého stylového principu.*“

Stylovou rozrůzněnost (obecnou polystylovost) 80. let pak v textu Havlík konkrétně stratifikuje. V přehledovém zjednodušení lze vysledovat toto třídění:

- 1) polystylovost – synkretický styl (od 60. let, směšování prvků dvou hlavních linií hudby 20. století, tradiční a moderní – avantgardní)
- 2) tendence ke sdělnosti a komunikativnosti (od 70. let)
- 3) monostylovost –
  - a) neoklasicismus
  - b) tradiční styl navazující na pozdní romantismus
  - c) užívání technik tzv. Nové hudby – vyšší míra disonantnosti

K tomuto přehledu ještě dodávám, že Havlík v jiné své recenzi zmiňuje, že „*tvorba 80. let u nás všeobecně tenduje spíše k omezení disonantnosti.*“<sup>288</sup>

V souvislosti s hodnocením koncertů soudobé hudby na Pražském jaru 1999 tematizovala výrazně polystylovost také Wanda Dobrovská: „*Konečně je tu způsob kompozice, práce s materiálem, řekněme – styl. Soudobá hudba je polystylová. O melodicko-harmonický charakter tradiční „klasické“ hudby se opírá (anebo se vzpírá), modernu akceptuje pro neprostupující fragmentárnost, z rocku nasává rytmický tah, z jazzu improvizaci. Napříč se v ní uplatňují etnické a mimoevropské vlivy.*“<sup>289</sup>

Odkazy ke stylovému pluralismu 90. let pak najdeme i v dalších studiích a recenzích. Například se objevují věty typu: „*Asi hodinu trvající koncert měl na programu **stylově pestré skladby** pro komorní obsazení.*“<sup>290</sup> Podobné je to v recenzích Miloše Pokory: „*To, co pokazila neúnosná délka večera, však bylo kompenzováno **pestrostí vyjadřování – co skladba, to jiný kompoziční styl.***“<sup>291</sup>, nebo Vlasty Benetkové: „*Konec století, nabízející k použití*

---

<sup>288</sup> Havlík, Jaromír, Komorní koncert SČSKU (koncert 26. 4. 1989) in: Hudební rozhledy XLII 7/1989, s. 299

<sup>289</sup> Dobrovská Wanda, Horká soudobá in: Harmonie 7, 7/1999, s. 19

<sup>290</sup> -ec, Mladí skladatelé na Janáčkově máji in: Opus musicum 27, 4/1995, s. V

<sup>291</sup> Pokora, Miloš, Třídění plus trvalo čtyři dny in: Hudební rozhledy LX 2/1997, s. 8

nejrůznější výběr skladebných technik a vyvolávající skepsi, že „všechno už je hotovo“, nechává tvořivým osobnostem stále dostatek prostoru k hledání.“<sup>292</sup>

Teze Petra Pokorného z roku 2000 opisují polystylovost jako obecnou tendenci: „**Stylové rozdíly v hudbě jednotlivých skladatelů současnosti se dnešnímu posluchači jeví výraznější než rozdíly v rámci historických epoch.**“<sup>293</sup> A obdobně o soudobé hudbě píše i Miroslav Srnka: „[...] Pak se kterýkoli návštěvník může odebrat do bufetu, když pozná, že tato hudba opravdu není pro něj. Právě takový pocit posluchačské svobody organicky **zapadá do konceptu svobody stylové.**“<sup>294</sup>

### **Polystylovost a jednotliví čeští skladatelé**

V několika případech se můžeme setkat také s různými opisy významů pojmu polystylovost, jak při charakteristice konkrétních skladeb (viz Soupis skladeb, které jsou popisovány ve smyslu dobového chápání pojmu polystylovost – jako užití více stylů v jedné skladbě), tak při popisu celkové tvorby skladatelů.

Již v roce 1969 napsal Ilja Hurník (nar. 1922), že možnost využití více stylových prostředků se dobře pojí s kompozicí opery. Patrná je však u Hurníka idea stylové jednoty: „**Jakmile stanu na poli opery, je po nesnázích, tady může být užitečné všechno, romantismus stejně jako aleatorika, neboť všechno dostává nový smysl v konfrontaci s dějem a textem. A dokonce i ze stylové tříště může vzjít dílo slohově jednotné.**“<sup>295</sup>

Dobové povědomí skladatelů i hudební publicistiky o polystylovosti soudobé tvorby bylo poměrně silné v 70. a 80. letech. Existenci stylových kontrastů a konfrontací postřehl v roce 1974 František Emmert: „**V hraniční době dvou stylových epoch je obsaženo něco z podstaty vzniku angažovaných uměleckých děl, jež v sobě spojují zdánlivě neslučitelné. Tento novodobý cantus firmus je typický pro celou plejádu skladeb nesoucích znaky Doby a Člověka.**“<sup>296</sup>

K dobovým „polystylovým“ tendencím lze přiřadit tvorbu brněnského skladatele **Josefa Berga** (1927–1971). Jak dokládá Lébl<sup>297</sup>, byla tvorba Bergovy mnohvrstevnaté osobnosti v dobovém tisku popisována spíše povrchně a protikladně. Bergova tvorba je úzce spjatá s Tvůrčí skupinou A a překračovala rámec pozice hudebního skladatele. Berg se

<sup>292</sup> Benetková, Vlasta, Den maďarské kultury in: Hudební rozhledy LX 3/1997, s. 13

<sup>293</sup> Pokorný, Petr, Dvakrát Mondschein (10. a 30. 10. 2000) in: Hudební rozhledy LIII 12/2000, s. 10

<sup>294</sup> Srnka, Miroslav, Soudobý podzim in: Harmonie 8, 1/2000, s. 25

<sup>295</sup> Hurník, Ilja, Konfese, možná i za jiné in: Opus musicum 1, 2/1969, s. 47

<sup>296</sup> Emmert, František, Konfese in: Opus musicum 6, 8/1974, s. 269

<sup>297</sup> Lébl, Vladimír, Josef Berg in: Příspěvky k dějinám české hudby III, Sborník studií a materiálových statí hudebně historických (ed. A. Špelda, M. Kuna), Academia, Praha 1976, dále jako Lébl 1976

pohyboval mezi hudbou, literaturou a divadlem, jak zní přiléhavý podtitul monografie Miloše Štědroň.<sup>298</sup>

U Bergovy hudební tvorby zahrnující komorní opery, scénickou a filmovou hudbu i instrumentální skladby Lébl vyzdvihuje zejména sémantickou mnohovrstevnatost: „*Bergova tvorba silně tíhne k polyvalenci druhové, žánrové, ale také zejména sémantické. [...] Proti monotematické evolučnosti v širším smyslu si Berg prosazoval technikami montáže a mixáže podobu díla jako souboru navzájem se konfrontujících významových plánů.*“ Touto montáží kontrastních sémantických ploch se Berg připojuje k poly- myšlení, ne ovšem v rovině hudebního materiálu, ale v rovině výpovědi díla. Připomínám, že podobně je popisována i tvorba Marka Kopelenta (nar. 1932), v jehož případě se hovoří o poetice sémantické kontrapozice.<sup>299</sup> Ovšem i Bergova tvorba obsahuje hudebně-materiálové stylové kontrasty, které Lébl spatřuje nejen u Bergova Smyčcového kvartetu (1965)<sup>300</sup>: „*Nerozhodnost postupu, kde je každý krok jakoby tápáním v neoznačeném prostoru, a hned dál zase naopak expozice mechanismů, floskulí, konvencí a čirého banálna. Střídání a splétání dodekafonie a serialismu s čistou tonalitou či modalitou, oscilování mezi jednoduchostí a složitostí, naivitou a rafinovaností.*“<sup>301</sup>

Jaroslav Smolka pak doslova konstatuje, že Berg „výrazně zapůsobil **polystylovými průniky** ve skladbách *Sextet pro smyčcové kvarteto, harfu a klavír (1960) a Nonet pro strunné a bicí nástroje (1962).*“<sup>302</sup>

V souvislosti s tvorbou ostravského skladatele **Miroslava Klegy** (1926–1993) píše v roce 1977 Karel Steinmetz o jeho stylových vybočeních: „*Snad jsme zapomněli připomenout [...] jeho vášeň v balancování nad „banalitami“.* V hudbě tím rozumí užití jednoho či několika melodicko-rytmických a harmonických obrátů, vyskytujících se v tvorbě skladatelů jiných stylových období či žánrů. V žádném případě však nejde o citaci, nýbrž o malé stylové vybočení.“<sup>303</sup>

Zásadním příspěvkem k této problematice z pohledu skladatelů byla beseda mladých skladatelů z 12. listopadu 1982 uveřejněná v Opus Musicum v roce 1983, kterou takto

---

<sup>298</sup> Štědroň, Miloš, Berg, Josef, Masarykova Univerzita Brno 1992, dále jako Štědroň 1992

<sup>299</sup> Matzner, Michal, Marek Kopelent, Nástin života a tvorby, diplomová práce ÚHV FFUK Praha 2006, dále jako Matzner 2006, znovu také Matzner, Michal, Dlouhý čas čekání, Marek Kopelent in: Hřeková a kolektiv 2007, s. 486

<sup>300</sup> viz 10.3.2. Soupis skladeb popisovaných ve smyslu dobového chápání pojmu polystylovost, s. 97–108

<sup>301</sup> Lébl 1976, s. 179

<sup>302</sup> Smolka, Jaroslav, Období po II. světové válce – brána současnosti české hudby in: Smolka a kolektiv 2001, s. 623

<sup>303</sup> Steinmetz, Karel, Miroslav Klega: Výpověď osamělého pěšáka in: Hudební rozhledy XXX 4/1977, s. 175

zpracoval Jan Vičar.<sup>304</sup> Z publikovaných názorů vyplývá, že generací 70. let byla polystylovost vnímána jako charakteristický rys této doby, s kterým ovšem skladatelé musí uvědoměle pracovat. Milan Slavický vyjádřil názor, že z odstupu viděná polystylovost může vytvářet jednotný nový styl.

Styl je zde přitom chápán jako „*konkrétní způsob uspořádání hudebního materiálu, tak jak se projeví v několika nebo ve všech skladbách autora*“ (Jan Vičar) a „*jako souhrn určitých znaků a jejich vztahu*“ (Vladimír Tichý). Jmenována je především stylová rozrůzněnost tvorby, konfrontace a stylové kontrasty jednotlivých technik. Jak dále plyne z diskuze, charakteristikou tzv. Nové hudby je metroritmická uvolněnost a preference zvukové barvy.

Vnímány jsou také některé tvůrčí polarity, především póly tradiční versus avantgardní, stylová čistota a jednota versus polystylovost a kompozice jako sdělení versus kompozice jako hra. Úžeji pojatá polarita pak existuje mezi brněnskou školou, která se více projevuje polystylovostí (zžitkování prvků různého původu), a pražskou školou charakterizovanou převládající tendencí k neoklasicismu. Vedle toho se výrazně projevuje neoromantismus a minimalismus.

Luboš Fišer chápal polystylovost jako kompoziční všestrannost soudobého skladatele. V tomto smyslu prezentuje Fišerův názor Jiří Pilka, který konstatuje, že si ve filmové a scénické hudbě „*ověřil svoje schopnosti napsat dechovku, šanson, velkou romantickou kantilénu, stylizovat historické předlohy, kontaktovat se s konkrétními zvuky. Všeestrannost nepovažuje Fišer jen za pasivní výslednici objednávkové mašinérie filmových zakázek. Realizuje svoje přesvědčení o polystylovosti moderního autora.*“<sup>305</sup>

Pro svou skladatelskou poetiku přijal v 80. letech polystylovost Leoš Faltus: „*Montování vybraných prvků nonartificiální hudby může „vážnou hudbu“ oživit [...]. Nemám ovšem na mysli syntézy tzv. třetího proudu ani koláže citací, spíš synkreze v permutační formě, řazení disparátních obrazů. Tento způsob má své opodstatnění i v rozpornosti našeho světa. [...] Věříme [s M. Ištvánem a M. Štědrónem – pozn.] v budoucnost montážního typu kompozice, v polystylovost, tj. v průniky prvků historické a nonartificiální hudby.*“<sup>306</sup>

Miloslav Ištván se ve své práci Jednohlas v soudobé hudbě, osvětlující teoreticky jeho tvůrčí poetiku, vyjádřil k termínu polystylovost v negativním smyslu: „*Na první pohled se*

---

<sup>304</sup> Vičar, Jan, Skladatelská generace sedmdesátých let, názory a orientace in: Opus Musicum 14, 1/1983, s. 101–109

<sup>305</sup> Pilka, Jiří, Jak mi zní, Chut' hudby Luboše Fišera in: Opus musicum 17, 1/1985, s. 5

<sup>306</sup> Faltusova citace uvedena in: Plachý, Zdeněk, Jak mi zní – Od her k Mundstockovi in: Opus musicum 18, 6/1986, s. 176–177

jeví materiál, vhodný k přebírání, jako nadměrný, příliš pestrý, nesourodý a nepřehledný – pozdní gotika, renesance, pop, folklór náš i cizí, Afrika, Indie, Polynésie atd. Ve skutečnosti dochází však k markantní materiálové redukci. [...] Přebírání cizích prvků neznamena nespojitou mozaiku. **Proto ani termín polystylovost není zrovna výstižný: jde o znovuvytvoření homogenního hudebního stylu a homogenního hudebního jazyka, schopného autentické dobové výpovědi. Integrace cizích prvků je v první řadě pokus o obrodu evropské hudební kultury za pomoci podnětů zvenku. Požadavek jednotného vyhraněného stylu zůstává přitom platný i nadále – aspoň jako ideál.**”<sup>307</sup>

I další autoři se vyjadřovali k dobové situaci komponování a užívali „polystylovou“ rétoriku. Například i Jindřich Feld (1925–2007), který svou tvorbou do kontextu polystylovosti nepatří: „Dnes neexistuje jeden styl nebo sloh epochy. Dnes vedle sebe existují slohově velice rozmanité typy. [...] Jaká je dnešní doba, tak je i dnešní umění rozmanité a složité.“<sup>308</sup> Na tuto výpověď pak navázal o devět let později velmi podobným způsobem: „Co si vlastně představujeme pod pojmem soudobá hudba? Tato doba, v níž žijeme, nemá vyhraněný styl, různých směrů a škol je mnoho...“<sup>309</sup>

Výrazně se úvahy o polystylovosti promítly do hodnocení tvorby brněnského skladatele **Jiřího Kollerta** (nar. 1943). Karel Mlejnek konstatuje, že „**jeho projev lze nazvat polystylovým.**“<sup>310</sup> Obdobně píše o Kollertovi také Jindra Bártová: „Zpočátku lze v jeho díle rozpoznat vliv jeho učitele A. Piňose. Průběhem doby se do popředí autorovy pozornosti dostává slohová stránka jeho kompozic, již lze v novější době charakterizovat jako **hledání polystylovosti**, v níž významnou úlohu hrají jazzové prvky. Touto cestou se skladatel snaží přiblížit k širokému okruhu posluchačů.“<sup>311</sup>

Sám Jiří Kollert také vedle dalších složek zmiňuje ve své tvorbě polystylovost: „Můj styl by se dal definovat charakteristikami, kterými jsou příznačné pro tvorbu většiny absolventů skladby na JAMU: permutační forma [...], zvýšený zájem o metroritmickou stránku, **polystylovost**, pevný řád.“ Několik Kollertových děl bylo také označeno jako polystylové.<sup>312</sup>

Na serveru <http://www.musica.cz> nalezneme tento text týkající se děl **Jana Vičara** (nar. 1949): „Z jeho tvorby byly hudební kritikou příznivě přijaty **exotický vokální cyklus Japonský rok, kantáta pro baryton, smíšený sbor a orchestr na slova Jiřího Žáčka Křik,**

<sup>307</sup> Ištvan, Miloslav, Jednohlas v soudobé hudbě, JAMU Brno 1989, s. 39, dále jako Ištvan 1989

<sup>308</sup> Rothová, Hana, O hledání tvůrčí jistoty s Jindřichem Feldem in: Hudební rozhledy XXXIV 10/1983, s. 456

<sup>309</sup> Feld, Jindřich, Rozhlas, Tvář v tvář soudobé hudbě in: Hudební rozhledy XLV 4/1992, s. 166

<sup>310</sup> Mlejnek, Karel, booklet CD Česká soudobá hudba – Atelier II, Český rozhlas 1999

<sup>311</sup> Bártová, Jindra, Jiří Kollert in: Martínková a kolektiv 1985, s. 140–141

<sup>312</sup> viz 10.3.1. Skladby vymezené jako polystylové, s. 92–96

*polystylový Smyčcový kvartet a Sonáta pro flétnu a cembalo, folklorně cítěný Nonet o horách, dубravách a valašskéj zemi a virtuózní Hudba pro smyčce a tympány.*<sup>313</sup>

Sám Jan Vičar se také k polystylovosti hlásí: „**Co se týká mé skladatelské tvorby, někde je nejen polystylová, ale ve svých jednotlivých projevech i polyžánrová. I tak totiž chápu postmodernismus a považuji to za zábavnější i pro běžné koncertní publikum, na němž mi vždy záleželo. Jsem tedy spíše „hudební cestovatel“, jak kdysi říkával Pavel Vítek, violista Kubínova kvarteta, než experimentátor budující si zálibně své jedinečné paradigma, a tedy i svůj jedinečný styl (syntagma). V souladu s koncepcí Jana Kapra ovšem věřím, že nějaké „konstanty“ do mých skladbiček stejně a napříč pronikají.**“<sup>314</sup>

U Pavla Blatného, který se zabýval koláží zejména v 80. letech, je v 90. letech spatřována také polystylovost: „*Devadesátá léta a roky nového tisíciletí jsou ve znamení syntéz mezi Novou hudbou, jazzem 60. let a rockovými inovacemi z pera syna Marka (Konfortace, Play, Meditace), ale jsou i ohlednutím po vlastním díle (Erbeniáda) i díle otce P. Blatného Josefa (Luhačovická melancholie a jiné). Především vítězí polystylovost, např. Antivariace na témbur Antonína Dvořáka, naposledy pak Starý zpěv.*“<sup>315</sup>

To, že polystylovost je i v současnosti stále životným termínem v povědomí hudební veřejnosti, dokládá Petar Zapletal v textu z roku 2010 v kontextu s tvorbou **Jiřího Temla** (nar. 1935). Temlovo první tvůrčí období je charakteristické vlivem klasiků 20. století, druhé vlivem avantgardních tendencí 60. a 70. let: „*Zhruba od poloviny 80. let 20. století pak dochází u Temla k jisté syntéze obou dosavadních tvůrčích údobí. [...] Temlovo třetí tvůrčí údobí do jisté míry splývá s dnes hlásanou estetikou postmoderny, a to s tou její složkou, kde je opuštěn názor o jediné možné vývojové linii hudby a hlásá se polystylovost. Naopak Teml oproti některým postmoderním názorům neopouští pohled na umělecké dílo jako závažnou osobní výpověď.*“<sup>316</sup>

Především publicista a skladatel Petr Pokorný pokračoval v 90. letech na stránkách Hudebních rozhledů v reflexi tématu stylové různosti v soudobé hudbě: „*Dvacáté století je v české, a nejen v české hudbě bohaté na různé styly, směry a proudy.*“<sup>317</sup> K požadavku a konstatování jednoty stylu i přes mnohost východisek a inspirací směřuje také recenze Petra Pokorného v roce 1998 na CD skladatele **Lukáše Matouška** (nar. 1943): „*V jeho skladbách*

<sup>313</sup> <http://www.musica.cz/vicar/index.htm>

<sup>314</sup> Z korespondence s Janem Vičarem k otázce polystylovosti a koláže z 10. 12. 2010

<sup>315</sup> <http://www.musica.cz/skladatele/blatny-pavel.html>

<sup>316</sup> Zapletal, Petar, Text ke skladbě Jiřího Temla Concerto doppio pro dva klarinety a orchestr in: Programová brožura koncertu SOČRu ABO 13. 12. 2010

<sup>317</sup> Pokorný, Petr, Vítězslava Kaprálová, Portrét skladatelky, recenze CD in: Hudební rozhledy LXII 10/1999, s. 43

nalezneme mnoho odkazů na dávnou evropskou tradici. Je zajímavé sledovat, jak se **tyto zdánlivě různorodé vlivy v Matouškově hudbě slily do osobitého, uměřeného a současného stylu.**<sup>318</sup>

Zvláštním typem skladatele je brněnský autor **Peter Graham** (nar. 1952), jehož hudbu popisují komentátoři jako těžko definovatelnou a stylově nezařaditelnou. „*Tvorba Petera Grahama je příkladem absolutní svobody. [...] Muzikolog hodnotící jeho dílo by musel dospět k závěru, že **Graham nemá vlastní styl. Jedna skladba se liší od druhé; elektroakustická hudba, dětská písnička, grafická partitura, klasicistní houslový koncert. Graham se brání rozvoji osobních stereotypů. [...] Význam Petera Grahama je mimo hudbu; nejde tu o jednotlivé skladby, ale o celkový životní a tvůrčí postoj.***“<sup>319</sup> Jiný komentář hodnotí jeho stylové zaměření: „*[...] je **autorským typem volně se pohybujícím různými styly, jejichž mísení využívá k vytváření celků vyššího řádu.***“<sup>320</sup>

Sám Peter Graham považuje polystylovost ve své tvorbě za velmi častou a uvádí deset skladeb ze své tvorby.<sup>321</sup> Za svou jedinou kolážovou skladbu považuje Madrigal z roku 1975.<sup>322</sup>

Zásadní úlohu při novém nástupu vědomí polystylovosti tvorby a hudební kultury v 90. letech sehrála změna politického uspořádání po roce 1989, která nově ovlivnila svobodu tvorby a jejích inspiračních zdrojů. Situaci v 90. letech, pozitivně s ohledem na existenci „polystylovosti“ a její další prohlubování, popsal opět J. Havlík: „*[...] fenomén označovaný jako **stylový pluralismus** je jedním z nepopíratelných faktů soudobé české hudby [...]. V české soudobé hudbě se nadále konfrontují novátorství a tradice a lze spíše očekávat další a hlubší diferenciaci v prostředí, v němž odpadly někdejší regulační mocenské mechanismy.*“<sup>323</sup> Anglické resumé tohoto článku pak polystylovost zdůrazňuje zcela explicitně. Havlíkův článek je „***pokusem o obhajobu fenoménu polystylovosti, která je evidentně přítomným faktorem v české (a nejen tam) moderní hudbě.***“<sup>324</sup>

Mikuláš Bek řeší otázku projevů disociace (rozštěpení) času v hudebních dílech 20. století. Jmenuje sedm příkladů směrů ze soudobé hudební tvorby, z nichž dobové

<sup>318</sup> Pokorný, Petr, Lukáš Matoušek, Komorní hudba, recenze CD in: Hudební rozhledy LXI 9/1998, s. 46

<sup>319</sup> Kofroň, Petr, booklet CD Oliverius Records (Peter Graham: Tři ženy)

<sup>320</sup> Šťastný, Jaroslav, booklet CD Solo for Voice (Scelsi, Pokorný, Piños, Graham), Český rozhlas 2000

<sup>321</sup> Z materiálu poskytnutého Peterem Grahamem v roce 2008

<sup>322</sup> Z materiálu poskytnutého Peterem Grahamem v roce 2008

<sup>323</sup> Havlík, Jaromír, Dny soudobé hudby 1992 in: Hudební rozhledy XLV 5/1992, s. 203

<sup>324</sup> „*The attempt to defend the phenomenon polystyliness which has evidently been in the Czech (and not only there) modern music a present factor.*“ in: Havlík, Jaromír, Dny soudobé hudby 1992 in: Hudební rozhledy XLV 5/1992, s. 203

„polystylovosti“ se asociativně dotýká „strategie montáže více časových vrstev“ a „eklektická hudba, která mísí různé historické styly, citáty a quasi-citáty“.<sup>325</sup>

Příkladem skladatelské konfese odkazující k stylové pluralitě a svobodě volby je výpověď Víta Zouhara. Na otázku „Cítíš jako skladatel konce druhého tisíciletí nějakou nesvobodu zapříčiněnou **bezbřehostí stylů**, opakováním toho, co již bylo, anebo ekonomickým tlakem byznysu, apod.“ odpověděl: „Ne, vůbec ne. [...] V devadesátých letech se cítím mnohem svobodnější, než v představách let padesátých nebo šedesátých, kdy se ještě s naprostou jistotou vědělo, jak se psát musí.“<sup>326</sup>

Nejmladší skladatelská generace narozená v 70. letech se v 90. letech také hlásí k ideálu stylové svobody, jak ukazuje příklad brněnské skupiny Bezmocná hrstka: „Kolik skladatelů, tolik směrů. [...] Po tomto zjištění jsme se rozhodli tedy vytvořit skupinu skladatelů, kteří mají ve znaku pestrost, svobodu a proměnlivost.“<sup>327</sup>

Polystylovosti se dotýká i rozhovor se zakladatelem anglického Arditti Quartetu na stránkách Opus musicum.<sup>328</sup> Opět ukazuje pojem polystylovost jako stav obecné stylové plurality:

Pelánová: „**Polystylovost nové hudby** vede k tomu, že je stále shrnována pod jednotné označení soudobá hudba, ačkoliv může být i několik desítek let stará. Jak myslíte, že bude tato „soudobá hudba“ vnímána v blízkém 21. století?“

Irvine Arditti: “[...] Dá se říct, že jsme svědky jakéhosi přechodného stavu hudby, protože je **tady tolik různých stylů**.”

## Daniel Forró

Skladatel, aranžér a interpret **Daniel Forró**<sup>329</sup> (nar. 1958, žák Aloise Piňose), jehož tvorba spadá především do kontextu elektroakustické a počítačové hudby, charakterizuje svoji tvorbu od roku 1972 jako polystylovost a syntézu stylů (nikoli mixáž nebo koláž), která „se objevuje téměř ve všech skladbách DF, ať už byly nakomponovány jako autonomní nebo funkční hudba. Autor tak využívá svoje rozsáhlé znalosti hudebních stylů – ostatně kompoziční univerzálnost považuje za zcela samozřejmý atribut skutečného skladatele.“<sup>330</sup> I další výrok Daniela Forró dokazuje, že má pro něj termín polystylovost zásadní důležitost: „Pojem

<sup>325</sup> Bek, Mikuláš: Současná hudba – nová nepřehlednost? in: Opus Musicum 26, 5–6/1994, s. 159–170

<sup>326</sup> Ben Müller, Lubomír, Píši v noci na chalupě, Se skladatelem Vítem Zouharem o prožitcích, stolování a komponování in: Opus musicum 27, 4/1995, s. 163–166

<sup>327</sup> Král, Zdeněk, Na začátku byl tón in: Opus musicum 3, 1/1999, s. 4

<sup>328</sup> Pelánová, Šárka, Arditti String Quartet in: Opus musicum 31, 6/1999, s. 37–40

<sup>329</sup> Z korespondence s Danielem Forró ze srpna 2010

<sup>330</sup> www.forrotronics.cz

„stylová čistota“ je nesmysl, nic takového neexistuje (dá se mluvit o čistotě kompoziční práce – ale i to je sporné). V mém **polystylovém stylu** se nedá o něčem takovém už vůbec mluvit [...]. Znáám mnoho „stylově čistých“ skladeb, které jsou velmi špatné.“<sup>331</sup>

Daniel Forró považuje polystylovost za hlavní princip nejen své kompoziční tvorby, ale i koncertní činnosti, výuky a psaní o hudbě: „*Studium všeho možného a široký záběr u mne v hudbě jde ve smyslu časovém (hudba minulosti) i prostorovém (hudba z celého světa)*.“ Podobně jako řada jiných českých skladatelů dospěl k vědomí polystylovosti skrze užitou hudbu (scénická hudba, hudba pro rozhlas, TV, balet nebo soubory historického šermu). Forró rozumí polystylovosti víceznačně, a to hned ve třech rovinách:

- 1) polystylovost jako organická syntéza nejrůznějších elementů
- 2) polystylovost jako kombinace a konfrontace, kdy je cílem jak záměrný kontrast, tak nalezení společných znaků stylů
- 3) polystylovost jako výběr jednoho stylu pro jednu skladbu ze všech možností

Přítom Forró polystylovost nevztahuje pouze na svou komponovanou hudbu, ale také na koncertní improvizaci, kdy kombinuje styly i nástroje přímo na pódiu. Z kompozičního hlediska jsou pro Daniela Forró formou k dosažení polystylovosti zejména variace, a to ve třech podobách:

- 1) stylistické variace (téma se objevuje v různých stylech)
- 2) morfing (varírování více motivů v jedné skladbě)
- 3) strukturální variace (metoda, kdy se z vlastního materiálu, např. symetrický modus, derivuje co nejvíce stylově odlišný submateriál, s nímž se posléze zachází zcela volně, někdy i pomocí improvizace)

Vedle variací je další technikou koláž (simultánní znění volně spojených vrstev).

Forró považuje za své ty principy a znaky, které se obecně označují za typicky postmoderní vlivem nové historické situace 2. poloviny 20. století, tedy především využívání hudby celého světa, historické i populární hudby. Pojem styl chápe jako jasně vymezený a ohraničený výběr hudebních prostředků. Pokud zkombinuje nebo zkonfrontuje mezi sebou tyto různé výběry prostředků, dochází k vícestylovému hudebnímu projevu. Podobně jako Jan Hanuš koláž (Variace a koláže) uvádí Forró polystylovost do úzké spojitosti s variacemi.

Vedle kompendií, která popisují obecné tendence v hudbě a užívají slovo polystylovost v širokém slova smyslu, je hned ve třech případech v teoretických pojednáních pojem užit v té době aktivními skladateli (Smolka, Slavický, Kohoutek). O své vlastní tvorbě

---

<sup>331</sup> Dotazník HIS, cca 1987–88 in: [www.forrotronics.cz](http://www.forrotronics.cz)

takto hovoří pozitivně Smolka, Forró a Graham, negativně se vůči polystylovosti jako protikladu ke stylové jednotě vymezil Ištvan. Publicisté ve smyslu polystylovosti popisují díla Havelky, Blatného, Kollerta, Ištvana a Schnittkeho. S pojmem polystylovost operují především dva skladatelé – Jaroslav Smolka a Daniel Forró.

### 10.3. Soupis skladeb a jejich dobových reflexí

Následující soupis skladeb přináší díla, která byla označena jako polystylová nebo byla popisována ve smyslu dobové „polystylové“ rétoriky, vždy s citací příslušného vyjádření. Důležité pasáže jsou tučně zvýrazněny.

- 1) Skladby vymezované jako polystylové
- 2) Skladby popisované ve smyslu dobového chápání pojmu polystylovost (jako užití více stylů v jedné skladbě)

Skladby jsou řazeny chronologicky podle data svého vzniku. Životní data autorů jsou zmíněna vždy jen u prvního uvedení daného skladatele. V případě, že v rámci jednoho roku vzniklo více skladeb, jsou řazeny abecedně dle příjmení autorů. Data skladeb a životní data autorů jsem ověřoval převážně ze serverů [www.musica.cz](http://www.musica.cz), [www.musicbase.cz](http://www.musicbase.cz), [www.ceskyhudebnislovník.cz](http://www.ceskyhudebnislovník.cz), z dostupné literatury nebo ve spolupráci s Hudebním informačním střediskem.

### 10.3.1. Skladby vymezované jako polystylové

#### Daniel Forró (1958): celá tvorba

- 1) polystylovost jako organická syntéza nejrůznějších elementů
- 2) polystylovost jako kombinace a konfrontace, kdy je cílem jak záměrný kontrast, tak nalezení společných znaků stylů
- 3) polystylovost jako výběr jednoho stylu pro jednu skladbu ze všech možností

#### Svatopluk Havelka (1925–2008): List o odsouzení Mistra Jeronýma z Prahy 1954

Smolka: „[...] na **polystylových kontrapozicích** je založeno oratorium *List o odsouzení Mistra Jeronýma z Prahy (1954)* a *Profeteia pro orchestr a dětský sbor (1988)*.“<sup>332</sup>

#### Josef Berg (1927–1971): Sextet pro smyčcové kvarteto, harfu a klavír 1959

##### Josef Berg: Nonet pro strunné a bicí nástroje 1962

Smolka: „*Velmi osobitě uchopil v Brně podněty Nové hudby také Josef Berg. Výrazně zapůsobil polystylovými průniky ve skladbách Sextet pro smyčcové kvarteto, harfu a klavír (1960) a Nonet pro strunné a bicí nástroje (1962)*.“<sup>333</sup>

#### Jan Klusák (1934): Variace na téma Gustava Mahlera pro orchestr 1962

##### Jan Klusák: Le forgeron harmonieux, variace na Händelovu árii pro velký orchestr 1966

Smolka: „*Jde mi o skutečnou polystylovost [...] do tohoto kontextu patří i variační kreaace Jana Klusáka na Mahlerovo a Händelovo téma pro orchestr*.“<sup>334</sup>

#### Luboš Fišer (1935–1999): Double pro komorní orchestr 1969

Smolka: „*Jde mi o skutečnou polystylovost [...]. Rád bych jako na modelový příklad takové skladby poukázal na orchestrální Double českého skladatele Luboše Fišera*.“<sup>335</sup>

#### Zdeněk Liška (1922–1983): Leonardův deník, suita z hudby k filmu pro žest'ové kvinteto 1972

Pensdorfová: „*Liška byl skutečný mistr polystylové hudby, a tady to předvedl s velkou dávkou vtipu: navozuje brilantně atmosféru renesanční hudby, aby ji vzápětí „smazal“ a posluchače převedl do současnosti*.“<sup>336</sup>

#### Pavel Blatný (1931): 2:3 pro dechové kvinteto 1975

Smolka: „*Pavla Blatného 2:3 pro dechové kvinteto je velmi zajímavá polystylistická studie. Autor tu těží z napětí, které vzniká při prolínání a střídání různých slohů 20. století, především schönbergovsly traktované dodekafonie a moderně stylizovaného jazzu*.“<sup>337</sup>

<sup>332</sup> Smolka, Jaroslav: Česká a slovenská hudba 20. století in: Smolka a kolektiv 2001, s. 622

<sup>333</sup> Smolka, Jaroslav, Období po II. světové válce – brána současnosti české hudby in: Smolka a kolektiv 2001, s. 623

<sup>334</sup> Smolka, Jaroslav, Polystylovost kontra stylová nečistota, Axiologická reflexe stylových průniků a kontaminací in: Hudební rozhledy XXXV 11/1982, s. 520

<sup>335</sup> Smolka, Jaroslav, Polystylovost kontra stylová nečistota, Axiologická reflexe stylových průniků a kontaminací in: Hudební rozhledy XXXV 11/1982, s. 520

<sup>336</sup> Pensdorfová, Eva, 30. přehlídka českého koncertního umění 1984 in: Hudební rozhledy XXXVII 12/1984, s. 533

**Peter Graham (1952): Tři ženy, tři písně pro soprán, klarinet (flétnu) a harfu 1976, rev. 1993<sup>338</sup>**

**Marek Kopelent (1932): Capriccio pro trubku sólo 1976**

Pokora: „[...] zvukově víceméně nenápadné, ale roztomile řetězené Kopelentovo Capriccio pro trubku sólo [...] pracovalo se symboly a polystylovostí [...].“<sup>339</sup>

**Peter Graham: 4 písně na slova F. G. Lorcy pro bas a instrumentální soubor 1977<sup>340</sup>**

**Jaroslav Smolka (1933–2011): Hra o zuby, komická opera na vlastní námět podle životního příběhu J. V. Sticha-Punta 1978**

Fukač: „Stylistické prostředky sahají od perzifláže akademičnosti až po lidovou jadrnost. Podobná záměrná polystylovost vládne i hudebnímu ztvárnění [...].“<sup>341</sup>

**Jan Vičar (1949): Smyčcový kvartet 1978 (revize 1982)**

musica.cz: „Z jeho tvorby byly hudební kritikou příznivě přijaty exotický vokální cyklus Japonský rok, kantáta pro baryton, smíšený sbor a orchestr na slova Jiřího Žáčka Křik, **polystylový Smyčcový kvartet** a Sonáta pro flétnu a cembalo, folklorně citěný Nonet o horách, dúbavách a valašskéj zemi a virtuózní Hudba pro smyčce a tympány.“<sup>342</sup>

Vičar: „Smyčcový kvartet (1978) z doby mých studií na JAMU obsahuje čtyři věty, z nichž každá je v jiném modu a v jiném (neo)stylu.“<sup>343</sup>

**Leoš Faltus (1937): Musica profana I, trio pro housle, violoncello a klavír 1979**

Müller: „Přes autorovu proklamovanou určitou návaznost obsahovou a mnohost myšlenkovou Musici profany, vyznělo toto dílo [...] jako koncizní, a to právě tím, že nositel uvolněnosti – **nástrojová polystylovost** [...] nebyl tak ostře vyhraněn, aby smazal stylové přesahy, a určil tak hudbě pouze charakter tříštivé mozaiky.“<sup>344</sup>

**Peter Graham: Nocturne pro klavír 1980<sup>345</sup>**

**Jaroslav Smolka: Metamorfózy, cyklus pro varhany 1980–82**

Smolka: „Preludium má přísnou zrcadlovou formu s jednosměrným gradačním vývojem od začátku do poloviny skladby a s přesným odvíjením od středu po závěr. Passacaglia je založena na principu kontrapunktických variací na desetitónové téma; **v průběhu skladby se uplatní polystylové progrese, kulminující v aleatorickém středu.** Toccata nejvěrněji rozvíjí způsob osvědčené efektní klávesové techniky. Corale je proměnou, dvanáctitónově přestrukturovanou variantou, nejstarší české písně Hospodine, pomiluj ny [...]. Nápěv zazní v úplnosti až v závěru a je z něj vybudována také slavnostní coda.“<sup>346</sup>

---

<sup>337</sup> Smolka, Jaroslav, Dvě hudební středy in: Hudební rozhledy XXX 6/1977, s. 268

<sup>338</sup> Z materiálu poskytnutého Peterem Grahamem v roce 2008

<sup>339</sup> Pokora, Miloš, Hledání souvislostí in: Hudební rozhledy LIII 8/2000, s. 20

<sup>340</sup> Z materiálu poskytnutého Peterem Grahamem v roce 2008

<sup>341</sup> Fukač, Jiří, Více než hra na operu, recenze opery 25. 11. 1984 in: Hudební rozhledy XXXVIII 4/1985, s. 160

<sup>342</sup> <http://www.musica.cz/vicar/index.htm>

<sup>343</sup> Z korespondence s Janem Vičarem k otázce polystylovosti a koláže z 10. 12. 2010

<sup>344</sup> Müller, Luboš, Brněnské „středy“ a matiné in: Opus musicum 15, 6/1983, s. 183

<sup>345</sup> Z materiálu poskytnutého Peterem Grahamem v roce 2008

<sup>346</sup> Smolka, Jaroslav, Autorský komentář ke skladbě, booklet CD – Ateliér I, Český rozhlas 1999

**Milan Báčorek (1939): Inspirace pro 5 1983**

Báčorek: „Bezprostřední atmosféra, kontakt s vynikajícími interprety a v neposlední řadě i dramaturgické nasměrování souboru [Barock Jazz Quintet] s **polystylovým prolínáním** jazzu a vážné hudby rozhodly o tom, že skladba *Inspirace 5* je na světě.“<sup>347</sup>

**Miloslav Ištvan (1928–1990): Canto III pro flétnu, Canto IV pro saxofon a bicí 1983**

Faltus: „Tímto diptychem navazuje své předchozí Canti (Zpěvy) a vytváří postupně velký cyklus jednohlasých, někde elektroakusticky hlasově zmnožených skladeb v **širokém polystylovém záběru**.“<sup>348</sup>

**Miloš Štědroň (1942): Fauxbourdon pro kontrabas, dvoje housle a klavír 1983**

Faltus: „Jiný tvůrčí názor doložila premiéra skladby Miloše Štědroňe *Fauxbourdon*. Návraty k technikám a výrazu jiných hudebních epoch – u Štědroňe k rané renesanci, k období *ars nova* atp. – dávají vznikat **polystylovému osvěžení prostředků hudby 20. století**.“<sup>349</sup>

**Jiří Bárta (1935): Concerto da camera per pianoforte ed archi 1984**

Faltus: „[...] v ne zcela tradičním rozvrhu (*Moderato, Allegro, Moderato*) přináší opět **vícevrstevnatost struktur, polystylovost, montážní postupy v mikro i makrostruktuře** [...].“<sup>350</sup>

**Pavel Čotek (1922–2005): Glosa pro orchestr 1984**

Pokora: „Jde o poměrně rozsáhlou třídílnou koncepci s velmi ostrými předěly mezi kontemplativními krajními díly a nervně pulsujícím obrazem neklidného světa v části střední [...]. **Tento vzrušující kontrast se může v rámci jednoho díla jevit až nezvykle polystylově – ale jen na první pohled.**“<sup>351</sup>

**Stanislav Jelínek (1945): Poutník, písňový cyklus 1984**

Pokora: „Písňový cyklus *Poutník* na naivní, romantizující, ale do jisté míry nadčasově platné verše příbramského básníka S. Políka prozrazuje **stylově vícevrstevný rukopis**. [...] **Celek Jelínkova cyklu vyznívá poněkud polystylově, roztěkaně, jednotlivé písně samy o sobě by se ale mohly stát zajímavými čísly každého písňového recitálu.**“<sup>352</sup>

**Miloš Štědroň: Chameleón aneb Josef Fouché, opera 1984**

Faltus: „V bodových projekcích vytváří panoráma doby bez iluzivnosti, zato s dravě humornou, ale i drastickou nadsázkou, **stejně polystylové jako hudba, s níž vytváří novou jednotu a styl. A v této polystylovosti je nesena i interpretace.**“<sup>353</sup>

<sup>347</sup> Báčorkova citace uvedena in: Navrátil, Miloš, Jak mi zní, Hledání kontinuity in: *Opus musicum* 18, 9/1986, s. 265

<sup>348</sup> Faltus, Leoš, Novinky v Brně 28. 11. 1984 in: *Hudební rozhledy* XXXVIII 4/1985, s. 161

<sup>349</sup> Faltus, Leoš, Závěr sezóny v Brně (Hudební středa 11. 5. 1983) in: *Hudební rozhledy* 6/1983, s. 372

<sup>350</sup> Faltus, Leoš, Dva jubilanti (Smejkal, Bárta), svazový koncert 6. 2. 1985 in: *Hudební rozhledy* XXXVIII 5/1985, s. 207

<sup>351</sup> Pokora, Miloš, Koncerty Týdne nové tvorby 1987 (Kubička, Mácha, Čotek, Dvořáček 14. 3. 1987) in: *Hudební rozhledy* XL/1987, s. 265

<sup>352</sup> Pokora, Miloš, Týden nové tvorby 1986 (Svatoš, Jelínek, Felix, Kubík, Podešva, Matys) in: *Hudební rozhledy* XXXIX 6/1986, s. 252

<sup>353</sup> Faltus, Leoš, Nová opera Miloše Štědroňe in: *Hudební rozhledy* XXXVIII 1/1985, s. 19

**Jiří Válek (1923–2005): Concerto burlesco pro anglický roh a orchestr 1986**

Pospíšil: „*Třívětá skladba je rozlehlé, bezmála půlhodinové dílo, polystylové a očividně kalkulovaně eklektické, v němž skladatel počínaje drásavou, dramaticky zvrásněnou vstupní plochou využívá postupně snad všeho, k čemu do dnešních dnů hudba dospěla.*“<sup>354</sup>

**Peter Graham: „Dolcissima mia vita...“ pro varhany 1986–7<sup>355</sup>**

**Jiří Kollert: Ritornel pro šest violoncell 1987**

Müller: „*Již v těchto skladbách se objevují polystylové plochy, které jsou příznačné pro skladby Ritornel [...], All Blues [...] a dechový oktět Kaleidoskop.*“<sup>356</sup>

**Peter Graham: Smyčcový kvartet č. 2 1988<sup>357</sup>**

**Svatopluk Havelka: Profeteia pro orchestr a dětský sbor 1988**

Smolka: „*[...] na polystylových kontrapozicích je založeno oratorium List o odsouzení Mistra Jeronýma z Prahy (1954) a Profeteia pro orchestr a dětský sbor (1988).*“<sup>358</sup>

**Ivana Loudová (1941): Variace na téma J. V. Stamice pro smyčcové kvarteto 1989**

Smolka: „*Variace na Stamiceovo téma Ivany Loudové [...] mají nápadný polystylový rozměr: po krátkém úvodu se objeví téma volné věty z jeho Orchestrálního tria F dur v původní, stylově neproměnné podobě.*“<sup>359</sup>

**Jiří Kollert: All Blues, variace pro kontrabas a klavír na improvizaci M. Davise 1988**

Müller: „*Již v těchto skladbách se objevují polystylové plochy, které jsou příznačné pro skladby Ritornel [...], All Blues [...] a dechový oktět Kaleidoskop.*“<sup>360</sup>

**Jiří Kollert: Kaleidoskop pro dechové okteto 1988, 1992**

Müller: „*Již v těchto skladbách se objevují polystylové plochy, které jsou příznačné pro skladby Ritornel [...], All Blues [...] a dechový oktět Kaleidoskop.*“<sup>361</sup>

Mlejnek: „*Autor hledá inspiraci v neartificiální hudební oblasti, především v jazzu a rocku, a v africké lidové hudbě, v balijských gamelánech apod. Využívá nejrůznějších kompozičních technik a metod (modalita, serialita, quasitonalita) – jeho projev lze nazvat polystylovým. Skladby pod názvem Kaleidoskop jsou různými variantami téhož modelu, vždy obohaceného o nové prvky. Ze čtyř verzí je znění pro dechové okteto první (1992) [...]. Zaměření skladby je polystylové s preferencí rytmické složky, ovlivněné mimoevropskými kulturami, zejména africkými. Tektonické principy tvoří montážní technika a refrény.*“<sup>362</sup>

Další verze: Kaleidoskop I, pro dechové okteto (1988), Kaleidoskop II, pro dva klavíry (1992) Kaleidoskop III, pro dechové kvinteto (1995), Kaleidoskop IV, pro smyčcový komorní orchestr (1995)

<sup>354</sup> Pospíšil, Vilém, Týden nové tvorby 1986 (Jeřábek, Válek, Raichl) in: Hudební rozhledy XXXIX 6/1986, s. 255

<sup>355</sup> viz II. díl, podkapitola 2.4. Peter Graham, s. 52–53

<sup>356</sup> Müller, Lubomír, Komponování je mým potěšením... in: Opus musicum 21 4/1989, s. 118

<sup>357</sup> viz II. díl, podkapitola 2.4. Peter Graham, s. 52–53

<sup>358</sup> Smolka, Jaroslav: Česká a slovenská hudba 20. století in: Smolka a kolektiv 2001, s. 622

<sup>359</sup> Smolka, Jaroslav, Z pražské Společnosti skladatelů (Dny soudobé hudby 1992) in: Hudební rozhledy XLV 5/1992, s. 209

<sup>360</sup> Müller, Lubomír, Komponování je mým potěšením... in: Opus musicum 21 4/1989, s. 118

<sup>361</sup> Müller, Lubomír, Komponování je mým potěšením... in: Opus musicum 21 4/1989, s. 118

<sup>362</sup> Mlejnek, Karel, booklet CD Česká soudobá hudba – Ateliér II. (Haase, Pudlák, R. Z. Novák, V. Matoušek, Kopecký, Kollert), Český rozhlas 1999

**Pavel Blatný: Meditace (Antivariace) ve formě koláže nad témbrem Antonína Dvořáka pro velký symfonický orchestr 1990**

musica.cz: „Devadesátá léta a roky nového tisíciletí jsou ve znamení syntéz mezi Novou hudbou, jazzem 60. let a rockovými inovacemi z pera syna Marka (Konfrontace, Play, Meditace), ale jsou i ohlédnutím po vlastním díle (Erbeniáda) i díle otce P. Blatného Josefa (Luhačovická melancholie a jiné). **Především vítězí polystylovost**, např. Antivariace na témbre Antonína Dvořáka, naposledy pak Starý zpěv.“<sup>363</sup>

**Peter Graham: Smyčcový kvartet č. 3 „Polední přestávka v továrně budoucnosti“ 1991**<sup>364</sup>

**Peter Graham: Kafka-Lieder, devět písní pro ženský hlas a klavír na německé texty F. Kafky 1996**<sup>365</sup>

**Pavel Blatný: Kruh pro housle, klarinet a smyčcový orchestr 1997**

Reittererová: „První dvě skladby charakterizovala **polystylovost**. Kruh pro housle, klarinet a smyčcový orchestr Pavla Blatného chtěl být **a také byl koláží**.“<sup>366</sup>

**Tomáš Hanzlík (1972): Concerto grosso pro smyčcové nástroje 1997**

Reittererová: „První dvě skladby charakterizovala **polystylovost**. Concerto grosso Tomáše Hanzlíka tvořilo logicky vybudovaný celek s efektním minimalistickým vyústěním.“<sup>367</sup>

**Zbyněk Matějů (1958): Capriccio pro komorní soubor 1996**

Pokorný: „**Obratně napsané polystylové dílo**, ve kterém jako by ta **polystylovost** nebyla dosud přetavena do nového, osobitého a jednotného jazyka.“<sup>368</sup>

Dobrovská: „[...] dobře dokumentuje skladatelovu mnohaúrovňovou hudební představivost, jeho **schopnost těkat po různých stylech a podnětech** (útržek sladké melodie houslí, dramatické zvukové exploze, nekonvenční témbrový efekt, rocková idiomatika).“<sup>369</sup>

**Vít Zouhar (1966): Co všechno se může tangu stát pro fagotový (saxofonový) kvartet 1997**

Pokora: „Jako nevyzpytatelný **strůjce pointově řetězených polystylových pásem** se ovšem v tomto směru opět představil Vít Zouhar. Se čtyřmi fagoty, pro které vytvořil velmi jednoduchou, ale přesto svěží hudbu, [...] se rozhodl zacházet málem jako s herci neposedně utíkajícími od předepsaných rolí k zafixovaným návykům.“<sup>370</sup>

**Alexander Hůla (1973): Tajemství víry, smyčcový kvartet 1998**

Zámečník: „[...] smyčcový kvartet pokračuje v sérii autorových duchovně orientovaných skladeb, leč **vzbudil značnou diskuzi svou polystylovostí**.“<sup>371</sup>

<sup>363</sup> <http://www.musica.cz/skladatele/blatny-pavel.html>

<sup>364</sup> Z materiálu poskytnutého Peterem Grahamem v roce 2008

<sup>365</sup> Z materiálu poskytnutého Peterem Grahamem v roce 2008

<sup>366</sup> Reittererová, Vlasta, Ke Dnům soudobé hudby (koncert 12. 11. 1999) in: Hudební rozhledy LIII 1/2000, s. 8

<sup>367</sup> Reittererová, Vlasta, Ke Dnům soudobé hudby (koncert 12. 11. 1999) in: Hudební rozhledy LIII 1/2000, s. 8

<sup>368</sup> Pokorný, Petr, The End of the 20th Century in Czech Music (recenze CD) in: Hudební rozhledy LX 10/1997, s. 45

<sup>369</sup> Dobrovská, Wanda, The End of the 20th Century in Czech Music (recenze CD) in: Harmonie 5, 4/1997, s. 57

<sup>370</sup> Pokora, Miloš, Dny soudobé hudby 97' (koncerty 10.–13.11.1997) in: Hudební rozhledy LXI 1/1998, s. 9

<sup>371</sup> Zámečník, Evžen, Úspěšný skladatelský dorost (soutěž Generace 1999) in: Hudební rozhledy LII 8/1999, s.

### 10.3.2. Skladby popisované ve smyslu dobového chápání pojmu polystylovost (jako užití více stylů v jedné skladbě)

#### Ivan Řezáč (1924–1977): Koncert č. 2 pro klavír a orchestr 1964

Kuna: „*Druhý koncert pro klavír a orchestr Ivana Řezáče vyvolává rozpačitý dojem i přes výbornou interpretaci sólového partu Dagmar Baloghovou; po zajímavé a hudebně přitažlivé expozici skladba, bohužel, přechází v pouhé řemeslné muzicírování, jež nepřeklene ani široká gradační vlna patetického závěru. Stylově nejednotná hudba je zřejmě odrazem nevykrystalizované autorovy koncepce.*“<sup>372</sup>

#### Josef Berg: Smyčcový kvartet 1965, přepracováno 1968

Lébl: „*[...] Bergův kvartet je „nestylový“, dramaturgicky zdánlivě kuriózní. Hudba se zřetelně dovolává Weberna, Janáčka, ale i světa jim neporovnatelného; vrcholová plocha je osazena vzrušeným recitativem, nápadně připomínajícím instrumentální recitativ poslední věty Beethovenovy IX. symfonie.*“<sup>373</sup>

#### František Chaun (1921–1981): Proces z trilogie symfonických vět podle F. Kafky 1966–67

Havlík: „*Je to mozaika, prismatickým groteskem vyjádřená beznaděj a bezvýchodnost lidské existence, kde prvek disparátnosti a ostrých kontrastních zlomů je důležitým nástrojem vyjádření.*“<sup>374</sup>

#### Lubomír Železný (1925–1979): Koncertantní hudba pro violu, smyčce a klavír 1969

Bártová: „*Koncertantní hudba pro violu, smyčce a klavír Lubomíra Železného [...] silně zapůsobila jistotou, s níž se autor pohybuje ve stylově odlišných rovinách a s níž využívá jejich střetání nebo prolínání k vytvoření nové kvality.*“<sup>375</sup>

#### Pavel Čotek: Dechová hudba pro pikolu, trubku, basovou trubku, basový trombon a klavír 1970

Pokora: „*Už sama významovost a vůbec intonační okruh této hudby, rozprostřený do přepestré škály od táhlé, lidově okouzlené písňovosti přes vtíravé připomenutí beethovenovského osudového motivu, expresionistická zauzlení, žesťová vybočení do světa blízkého jazzu až po vzcnosný synchronní čtyřhlas chorálu, by si zasloužil podrobnou analýzu.*“<sup>376</sup>

#### Jiří Laburda (1931): Les petits riens, suite pro orchestr 1970

Skála: „*Laburdovi se jednotu stylu udržet nedaří, a tak je posluchač překvapován sledem míst, která jako by byla vyňata či přepsána z partitur Prokofjeva, a opět dalších, o nichž se můžeme domnívat, že jsou autorovou samostatnou spojovací nebo přechodovou hudbou.*“<sup>377</sup>

<sup>372</sup> Kuna, Milan: Jaroch, Eben, Řezáč, recenze abonentního koncertu Pražského komorního orchestru 17. 12. 1969 in: Hudební rozhledy XXIII 3/1970, s. 104

<sup>373</sup> Lébl 1976, s. 179

<sup>374</sup> Havlík, Jaromír, Pocta Chaunovi a Českému rozhlasu (koncert 17. 5. 1993) in: Hudební rozhledy XLVI 7/1993, s. 307

<sup>375</sup> Bártová, Jindra, Nad brněnskými květnovými premiérami (recenze koncertu 11. 5. 1977) in: Hudební rozhledy XXX 8/1977, s. 378

<sup>376</sup> Pokora, Miloš, Autorský večer P. Čotka, L. Faltuse a A. Hájka 10. 4. 1987 in: Hudební rozhledy XL 7/1987, s. 303

<sup>377</sup> Skála, Pavel, Novinkový orchestrální koncert SČSKU 18. 12. 1982 in: Hudební rozhledy XXXV 4/1982, s. 146

**Miloš Štědroň: Aparát, komorní opera na slova Franze Kafky 1967–1970**

jf-er: „*Hudba montuje rozmanité materiály (archaické názvuky, hru dětských nástrojů atd.), experiment se omezuje na funkční deformaci deklamační složky [...]*.“<sup>378</sup>

**Petr Fiala (1943): Čtyři ironické monology pro klavír 1971**

Doubravová: „*Je to kompozice efektní, vnějškově dramatická i zapojením hudby jiného stylu (blues) do vyzývavě moderní klavírní faktury, se smyslem pro zvukové bohatství.*“<sup>379</sup>

**Luboš Fišer: Report pro dechový orchestr 1971**

Anonym: „*Report je fascinující symfonické představení, v kterém se nápodoba pochodových rytmů lehce mísí s geometrickými zvukovými skvrnami.*“<sup>380</sup>

**Ctirad Kohoutek (1929–2011): Slavnostní prolog pro orchestr 1971**

Slavický: „*Kohoutkův Slavnostní prolog usiluje o vytvoření hudby slavnostního charakteru pomocí širšího výběru z kontinua nabízejících se soudobých stylových prostředků. Autor, zevrubně erudovaný v oblasti technických postupů Nové hudby, řeší tento problém kontrapozicí dvou kontrastujících stylových rovin: Jednak témbrově založených a částečně i za použití aleatorního principu budovaných zvukových pásem a úseků, jednak tonálně vyhraněných vrstev, pracujících s fanfárovými intonacemi a převážně homofonními sledy konsonantních útvarů (ve zvukovém materiálu žesťů). Závěrečný úsek symfonické věty pak souřadně propojuje obě tyto stylové určující roviny.*“<sup>381</sup>

Kohoutek: „*Slavnostní prolog vznikl v prvních dvou měsících r. 1971. [...] Pokusil jsem se proto tentokrát vytvořit dílo [...] syntetizující janáčkovsky úsečné fanfárky s dlouhodechou melodikou, aleatorní neklid a zvukově instrumentační zajímavosti se slavnostní, kadenčně netradiční kvintakordální harmonií žesťů či s několika mixážním způsobem spojenými vrstvami.*“<sup>382</sup>

**Miloš Štědroň: Saluti musicali pro zobcové flétny, basklarinet a klavír 1972**

Vít: „*Vznik byl motivován autorovou důvěrnou znalostí historických stylů, z nichž právě tvorba Machauta, Landina a Bendy se stala výchozím materiálem ke kompozici celku o třech částech. V každé z nich jsou exponovány stylové prvky jednoho z autorů v syntéze se soudobými kompozičními technikami.*“<sup>383</sup>

**František Chaun: Pět obrázků pro orchestr 1972**

Pospíšil: „*[...] lze říci jen tolik, že je to skvostný hudební žert, jeden z těch, o které u něho zatím nebyla nikdy nouze a kde se blýskl brilantní orchestrální stylizací nápadů převzatých i vlastních, v nichž přes hranice staletí mísí Liszta, Marka Aurelia i tu Aničku, co se „třásávala zimou“ [...]*.“<sup>384</sup>

<sup>378</sup> jf-er, Expozice experimentální hudby II in: Opus musicum 2, 4/1970, s. 123

<sup>379</sup> Doubravová, Jarmila, Mladí z Brna, recenze koncertu 7. 4. 1976 in: Hudební rozhledy XXIX 6/1976, s. 245

<sup>380</sup> „*Report is a mesmerizing symphonic tattoo in which marchlike rhythms blend effortlessly with geometric splashes of sound.*“ in: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,877046-2,00.html>

<sup>381</sup> Slavický, Milan: Symfonické novinky, recenze koncertu FOK 6.4.1972 in: Hudební rozhledy XXV 6/1972, s. 243

<sup>382</sup> Autorský komentář Ctirada Kohoutka zaslaný 29. listopadu 2010

<sup>383</sup> Vít, Petr, Due Boemi di Praga jubilovali in: Hudební rozhledy XXXII 1/1979, s. 17

<sup>384</sup> Pospíšil, Vilém, Týden nové tvorby SČSKU (Hlaváč, Fišer, Chaun, Krček, Kubička), koncert 27. 3. 1981 in: Hudební rozhledy XXXIV 6/1981, s. 251

### **Marek Kopelent: Žest'ový kvintet 1972–73**

Dehner: „*K hudební konkretizaci významů užívá někdy i citátů nebo stylově cizorodých fragmentů. Tak např. Žest'ový kvintet zaplňuje hudební prostor kladením ploch, vzápětí dynamizovaných při originálním a pozoruhodném využití nástrojových i zvukových možností souboru; vývoj směřuje ke dvojímu zaznění klíčového fragmentu smíšeného sboru chorální sazby (z magnetofonového pásu).*“<sup>385</sup> (jde o citát Monteverdiho madrigalu Adoramus Te)

M. Matzner: „*Přímo charakteristické pro autorovu tvorbu tohoto období (70. léta) bylo používání citátů a krátkých průniků tradiční tonální hudby, která vedle intervalově tvrdých zvukových struktur vytváří charakteristickou Kopelentovu poetiku sémantických kontrapozic (Žest'ový kvintet 1972, Jitřní chvalozpěv pro varhany 1978, Furiant pro klavírní trio 1979).*“<sup>386</sup>

### **Svatopluk Havelka: Hommage à Hieronymus Bosch, symfonická fantazie pro orchestr 1974**

Havelka: „*[V Boschovi] je obrovská fantazie, obrovská schopnost navodit konflikty a mnohotvárnost až bizarnost světa [...]. To jsem chtěl nějakým adekvátním způsobem vyjádřit zvukově [...], že bych určité hudební prvky, které jsou disparátní, spojoval. Chtěl jsem, aby tak vznikl dojem zvláštního charakteristického spojení prvků, které se normálně ve skladbách k sobě nikdy neřadí. [...][Posluchač] uslyší vedle sebe prvky, které nikdy neměly vazbu, ale byly vždy velice příkře oddělovány.*“<sup>387</sup>

Doubravová: „*To, co formuloval autor jako svůj záměr, totiž vytvoření hudebního obrazu Boschova díla propojením disparátních hudebních prvků – se skutečně realizuje.*“<sup>388</sup>

### **František Chaun: Decimetto pro noneto a klavír 1974**

Skála: „*Převládá ono vážně se tvářící naladění, jemuž odpovídá hutná, ba neohrabaná sazba. Vylehčení se projeví vlastně až v závěrečných plochách, kde jsou stříhovým způsobem vkládány pasáže s trojzvukovými archaizujícími harmoniemi.*“<sup>389</sup>

### **Arnošt Parsch (1936): Vyletěl fták hore nad oblaky, tři variace pro hoboj a orchestr 1974**

Steinmetz: „*Parschovy tři variace jsou výrazově málo kontrastní i přesto, že v celé skladbě autor úmyslně užívá ploch z různých stylových oblastí (názvuky byzantské, Stravinského Svěcení jara, taneční prvky stylizované způsobem připomínajícím soubor Chorea bohemica apod.).*“<sup>390</sup>

### **Jiří Válek: Pět meditací na české lidové písně pro basklarinet a čtyřruční klavír 1974**

Slavický: „*Ve Válkových Meditacích to bylo spojení dvou kontrastujících stylových světů – folklórní melodiky a jejích ohlasů s témbrovými prvky získanými netradičními způsoby klavírní hry.*“<sup>391</sup>

<sup>385</sup> JD [Dehner, Jan], Marek Kopelent, brožura ČHF, Praha 1987

<sup>386</sup> Matzner 2006 a Matzner, Michal, Dlouhý čas čekání, Marek Kopelent in: Hřčková a kolektiv 2007, s. 486

<sup>387</sup> Smolka, Jaroslav, Se Svatooplukem Havelkou a Václavem Kučerou o výtvarných podnětech v jejich tvorbě (záznam rozhlasové besedy z 11. 1. 1977) in: Hudební rozhledy XXX 5/1977, s. 237

<sup>388</sup> Doubravová, Jarmila, Problém jednověté formy v současné době (Svatopluk Havelka: Pocta Hieronymu Boschovi) in: Hudební rozhledy XXXI 9/1978, s. 417

<sup>389</sup> Skála, Pavel, Novinkové koncerty SČSKU, recenze koncertu 14. 1. 1981 Rytířský sál in: Hudební rozhledy XXXIV 5/1981, s. 194

<sup>390</sup> Steinmetz, Karel, Svazové koncerty v Ostravě in: Hudební rozhledy XXXI 1/1978, s. 21

<sup>391</sup> Slavický Milan, Dvě česká komorní dua, recenze koncertu Due Boemi na Žofině 1. 6. 1977 in: Hudební rozhledy XXX 8/1977, s. 367

**František Emmert (1940): Symfonie č. 6 „Důl Nelson“ 1974–75**

Smolka: „*Je to skladba značných ambicí: programových, stavebných, slohových [...]. Skladba však není dost přesvědčivá v žádném ze zmíněných ohledů. [...] Tempový kontrast překvapivě nahrazuje značná rozdílnost použitých slohových postupů, kdy po soudobě exponovaných prvních třech větách zazní ve čtvrté, nazvané „Světlo kahanu“, hudba v relativně silně anachronním slohu, asi tak à la Martinů Památník Lidicím. Původ tohoto slohového rozlomu je pravděpodobně ve značné časové odlehlosti vrstev, ve kterých dílo vznikalo. To je sice vysvětlení, ale ne omluva slohové disparátnosti. Ta zůstává závažnou vadou díla.*“<sup>392</sup>

**Ivan Jirko (1926–1978): Sonáta pro klavír č. 2 1975**

ks [Steinmetz]: „*Druhá klavírní sonáta Ivana Jirko, stylově zřejmě úmyslně nejednotná, vyzněla v podání J. Šimmonkové přesvědčivě.*“<sup>393</sup>

**František Koniček (1937–2001): Kasace pro pět žesťových nástrojů 1975**

Podgorný: „*Půvab hravosti bylo snad jediné, co uspokojilo posluchače při Kasacích Františka Konička. Rozpětí použitých stylů, skokové střídání charakteru hudby, uplatnění drobné motivické práce a motoričnost rytmu dávaly tušit skrytou programovost, snad inspirovanou nějakým dějem animovaného filmu, pro který autor rád a dobře pracuje.*“<sup>394</sup>

**Bohuslav Řehoř (1938): Sonáta č. 1 pro flétnu a klavír 1975**

Slavický: „*V první sonátě pro flétnu a klavír od Bohuslava Řehoře jsou naopak v rámci lyrického, simplifikujícího výrazového charakteru plochy stavěny přiřazováním podstatně rozměrnějších, vnitřně homogenních, ale vzájemně stylově výrazně kontrastujících úseků; míra této kontrastnosti však zde již dosahuje mezní hranice srozumitelnosti díla jako jednotného celku.*“<sup>395</sup>

Fukač: „*Jde o fantazijní kusy, do nichž vstupují celé vrstvy folklorního znění ne již jako charakterizační činitel, ale jako nosná plocha, která rozehraje celé vrstvy skrytých významů tím, že ozvláštňuje výrazovou funkci základního soudobě expresivního materiálu. Nejde tu již o koláž různorodých detailů, nýbrž o dialog dvou materiálůvých rovin.*“<sup>396</sup>

**Jiří Bulis (1946–1993): Čtyři skladby pro dechové nástroje 1972–76**

Doubrovová: „*Čtyři skladby pro dechové nástroje Jiřího Bulise nelze v přesném smyslu slova pojmut jenom jako hudební kompozice. Jsou to vlastně hudební výstupy, které nemohou nepřipomenout Josefa Berga, s nímž Bulise patrně spojuje i smysl pro stylový a výrazový kontrast a melancholické ladění.*“<sup>397</sup>

**Petr Fiala: Symfonie č. 2 „Lyrická“ 1976**

Skála: „*Jeho Lyrickou symfonii s recitací textů Thákura a Ščipačeva jsem na stránkách HR v roce 1978 nepřivítal jako dílo ve svých estetických východiscích nesporné a shodl jsem se s dalšími kritiky v názoru, že tato skladba trpí stylovou nevyhraněností, či přesněji: ne zcela přesvědčivým spojením těžko slučitelných postupů.*“<sup>398</sup>

<sup>392</sup> Smolka, Jaroslav, Hudební střední SČSKU in: Hudební rozhledy XXX 3/1977, s. 103–104

<sup>393</sup> ks [Steinmetz, Karel], Hudební současnost II. in: Opus musicum 9, 1/1977, s. 19

<sup>394</sup> Podgorný, Oleg, Komorní koncerty SČSKU 13. 1. 1982 in: Hudební rozhledy XXXV 4/1982, s. 147

<sup>395</sup> Slavický, Milan, Mladí z Brna, recenze koncertu z 9. 4. 1975 in: Hudební rozhledy XXVIII, 6/1975, s. 251

<sup>396</sup> jf [Jiří Fukač], Koncert-beseda jako minipřehlídka (koncert brněnské SČSKU 12. 3. 1975) in: Hudební rozhledy XXVIII 5/1975, s. 212

<sup>397</sup> Doubrovová, Jarmila, Mladí z Brna, recenze koncertu 7. 4. 1976 in: Hudební rozhledy XXIX 6/1976, s. 245

<sup>398</sup> Skála, Pavel, Týden nové tvorby SČSKU (Teml, Semerák, Dřízga, Fiala, Bláha, Kvěch), koncert 20. 3. 1981 in: Hudební rozhledy XXXIV 6/1981, s. 245

Havlík: „V některých okamžicích autor neváhá užít i melodické a harmonické obraty poukazující ke světu náladového „vyššího populáru“. Přitom **nejde o techniku koláže, výchozí disparátnost prvků je již v základní formulaci potlačována [...]**.“<sup>399</sup>

#### **Petr Fiala: Čekání, sborový cyklus 1976**

Bártová: „Záměr skladatelův byl jistě velmi zajímavý a podnětný, výsledný dojem byl však v tomto případě příliš jednotvárný: **princip přiřazení dvou stylově odlišných pásem, odhalený hned v prvních taktech, se poměrně rychle vyčerpal, aniž by byl oživen dalším podstatným skladatelským zásahem.**“<sup>400</sup>

#### **Ilja Hurník (1922): Variace na myší téma pro dětský sbor 1976**

M. Matzner: „*Patrně nejveselejší skladbou kompaktu jsou Variace na myší téma Ilji Hurníka. Autor nás v jejích čtyřech půvabných částech provádí hudebními styly od baroka až po současnost. Upoutá nás především tříhlasá fuga, jež skvěle napodobuje „velikého kantora Bacha.*“<sup>401</sup>

#### **Čestmír Gregor (1926–2011): Pražská noční symfonie 1977**

Havlík: „*Specifické prostředí Prahy s jeho příznačným střetáváním se minulosti a současnosti poznamenalo i hudbu této symfonie některými novými rysy: stále se zdokonalující schopnost věrohodné žánrové a situační charakteristiky, smysl pro vyjádření aforistickou zkratkou – to vše zde vede k navození působivého hudebního obrazu úžasné pestrosti a měnlivosti pražského mikrosvěta.*“<sup>402</sup>

Havlík: „[...] jsou zde exponovány prvky vzájemně souladné i vysloveně disparátní [...]. 1. věta vyjevuje dosti přesvědčivě **dojem stylového „babylónu“**, jemuž dává jednotící základ právě osobní vidění současníka. Proniknou sem i názvuky na husitský chorál [...].“<sup>403</sup>

#### **Miloš Štědroň: Soli pro klarinet 1978**

Smolka: „*Miloše Štědroň Soli pro klarinet mají všechny charakteristické rysy tvorby tohoto autora, který i zde založil hudbu na montáži různých slohových prvků: výsledkem je opět pestrý, zajímavý a vtipný hudební celek.*“<sup>404</sup>

#### **Jiří Válek: Concerto giocoso pro flétnu, marimbu, harfu a orchestr 1978**

Zapletal: „*Vynikající výkony tří sólistů poněkud překryly slohovou nesourodost, invenční nevýraznost a formovou i výrazovou stereotypii díla [...] celek působí jako vnějškově velmi atraktivní, ale přeci jen příliš pestrá směsice.*“<sup>405</sup>

#### **Petr Fiala: Lyrické dialogy pro dvě kytary 1979**

Skála: „*V každém případě se novinka zdá být opět **stylově roztříštěná** a mnohé pasáže by bylo možné krátit.*“<sup>406</sup>

---

<sup>399</sup> Havlík 1989, s. 321

<sup>400</sup> bá [Bártová, Jindra], Převaha mladých v Brně, Matiné 14. 3. 1976 in: Hudební rozhledy XXIX 5/1976, s. 212

<sup>401</sup> Matzner, Michal, Concerto piccolo, recenze CD Bambini di Praga in: Hudební rozhledy LII 12/1999, s. 47

<sup>402</sup> Havlík, Jaromír, Hudba mého města (Marginálie k poetice a tvorbě Čestmíra Gregora in: Hudební rozhledy XL 5/1987, s. 227

<sup>403</sup> Havlík 1989, s. 283

<sup>404</sup> Smolka, Jaroslav, Svazové koncerty (R. J. Kreilis a Symposium musicum) in: Hudební rozhledy XXXI 6/1978, s. 252

<sup>405</sup> Zapletal, Petar, Týden nové tvorby českých skladatelů in: Hudební rozhledy XXXII 5/1979, s. 202

<sup>406</sup> Skála, Pavel, Týden nové tvorby SČSKU (Teml, Semerák, Dřízga, Fiala, Bláha, Kvěch), koncert 20. 3. 1981 in: Hudební rozhledy XXXIV 6/1981, s. 245

**Petr Eben (1929–2007): Faust, suita pro varhany 1979–80**

Jvt: „Eben ve své suitě Faust [...] vyjadřuje polaritu dobra a zla využitím jednoho a téhož nástroje – varhan – ve dvojí podobě, jednak klasické, jednak triviálně stylizované jako orchestrion. [...] [Kamila Klugarová] znamenitě vystihuje výrazovou mnohotvárnost a barvitost Ebenovy hudby, v níž dochází ke střetům obou světů.“<sup>407</sup>

**Michal Košut (1954): Země slunce a vína pro instrumentální soubor 1980**

Vičar: „Skladatel ve svém díle užil **témbrový, modální a folklórní materiál rozličného charakteru, takže výsledek je různorodý až rozptýlený.**“<sup>408</sup>

**Jiří Bulis: Nevhodné vzpomínky pro orchestr 1980**

Bulis: „*Určitým experimentem byla právě moje poslední orchestrální skladba „Nevhodné vzpomínky“ – napsal jsem ji trochu jinak, než je zvykem (je to taková mozaika všech možných stylů, psaná přes veškerou vážnost jako téměř nezatelná parodie) [...].*“<sup>409</sup>

**Miloš Štědroň: Veselé scény pro smyčce (Pěkná Káča trávu žala) 1980**

Bártová: „V rámci využívání principu ironizace banálního postupuje Miloš Štědroň v zásadě dvěma možnými způsoby: **bud' využívá historického hudebního materiálu, nebo sám vytváří hudbu podle určitých stylových vzorců. Tyto modely jsou pak konfrontovány s jinými stylovými vrstvami.** Tak ve skladbě Veselé scény je česká píseň z rozmezí 15. a 16. století Pěkná Káča trávu žala konfrontována s nejrůznějšími situacemi: stane se tangem, valčíkem, ragem, dostane se do sousedství témbřů a dodekafonie, setká se s Monteverdim, Janáčkem i Martinů, a dokonce se změní na rock'n'roll. V závěru se všichni muzikanti vytratí po haydnovském způsobu a na pódiu osíří kontrabas.“<sup>410</sup>

Faltus: „S velkou chutí pak „Mottlovci“ zahráli hudební žert nedávného čtyřicátníka Miloše Štědroň 12 situací z písně Pěkná Káča trávu žala, kde se **ve slohové a žánrové pestrosti rychle střídají krátké části, ukončené vždy dříve, než mohou sklouznout do banality, vždy v příkrém kontrastu vůči sobě [...].**“<sup>411</sup>

Pokora: „A ještě jeden premiérový přínos, vzácný svou ojedinělostí: Zcela soudobá zábavnost soudobé hudby, jak ji – **na bázi kolážových, zprostředkovaně archiazujících ohlédnutí, lidovosti a troufale nekonvenční témbrové mixáže** – znovu předvedl Miloš Štědroň v Pěti basových tancích a už nyní můžeme uvést také v Dvanácti situacích z písně „Pěkná Káča trávu žala“ pro orchestr.“<sup>412</sup>

**Jiří Válek: 5 capriccii concertí pro flétnu, kytaru a marimbafon 1980**

Smolka: „Zazněla tu sice hudba virtuózně velmi bohatá, marimbafonovou bravurou přímo překypující, **stavebně nepřehledná až k beztvarosti a také slohově velmi disparátní.** Nevybaven partiturou, nepoznal jsem, co ze slohových vrstev, připomínajících orientální či gregoriánskou anhemitonickou pentatoniku, prostou popěvkovou diatoniku, impresionismus aj. i charakteristické postupy Nové hudby, bylo skladatelem plánováno a co bylo dílem příliš nezávazné aleatorní libovůle. **A nedal se tu vysledovat ani nějaký smysluplný polyslohový**

<sup>407</sup> jvt, Petr Eben: Faust, Kamila Klugarová – varhany (recenze gram. desky) in: Hudební rozhledy XXXIX 2/1986, s. 93

<sup>408</sup> Vičar, Jan, Hudební matiné z tvorby Generece, recenze koncertu Janáčkova máje 24. 5. 1980 in: Hudební rozhledy XXXIII 8/1980, s. 344

<sup>409</sup> Klimešová, Eva, Hudba, lidé a svět, rozhovor s Jiřím Bulisem, Hudební rozhledy XXXVI 6/1983, s. 282–283

<sup>410</sup> Bártová, Jindra, Camerata Brno, Brno JAMU 2006, s. 246, dále jako Bártová 2006

<sup>411</sup> Faltus, Leoš, Nové skladby v Brně 3. 2. 1982 in: Hudební rozhledy XXXV 5/1982, s. 207

<sup>412</sup> Pokora, Miloš, Zpráva o zasedání ÚV SČSKU in: Hudební rozhledy XXXVI 6/1983, s. 292

*plán, který by dal takovému mísení velmi různých hudebních projevů nějakou vyšší jednotu.*<sup>413</sup>

**Josef Adamík (1947–2009): Nonet 1981**

Faltus/Adamík: „*Nonet však zůstal v mnohem nenáročnější rovině běžných kompozičních postupů s „několika výlety do cizích stylových oblastí“, jak autor uvedl v programu.*“<sup>414</sup>

**Jan Grossmann (1949): Concertino pro housle a malý orchestr 1981**

Skála: „*Nechybí odvaha k vyzkoušení nového formování, konkrétně střihové techniky, i když výsledek nesporný není (nezůstal jednoznačný pocit důsledné tvarové logiky díla).*“<sup>415</sup>

**Marek Kopelent: Legenda de passione St. Adalberti Martyris 1981**

M. Matzner: „*Nejvíce od šedesátých let se Kopelent k hudební tradici přiblížil v Legendě „De passione St. Adalberti Martyris“ (1981) psané na objednávku pro 25. výročí festivalu Varšavská jeseň. Ve spolupůsobení dvou faktorů – skladatelovy momentální vývojové situace a druhu skladby (oratorium vždy v hudebních dějinách postulovalo užití stile antico, charakterizovaného návazností na tradici) vzniklo pozoruhodně vyvážené dílo, které se na jedné straně nevyhýbá použití tonálních ploch, ovšem ve stálé konfrontaci se suverénně ovládnutým výrazivem Nové hudby.*“<sup>416</sup>

**Michal Košut: Sonáta pro sólové violoncello 1981**

Dehner: „*Další exponovaný prvek [...] uvádí kontrastní, lyrickou náladu bez přípravy, technikou střihu. Důležitou pozici tohoto prvku ve výstavbě sdělení posiluje jeho stylová odlišnost od okolí [...] prvky, jež se vyčleňují z okolí svou „archaičností“ [...].*“<sup>417</sup>

**Štěpán Rak (1945): Nostalgie pro akordeon, op. 46 1982**

Pokora: „*Vzhledem ke specifické akordeonové literatury se vyjímal odvážně už samotný skladatelův kompoziční záměr, konfrontující dva diametrálně odlišné světy – atmosféru pouličních produkcí harmonikářů 20.–30. let a moderní civilizační zvukovou kulisu, jejímuž tlaku jsme dennodenně vystaveni (rock, disco).*“<sup>418</sup>

**Evžen Zámečník (1939): Vzpomínka na Jaroslava Haška pro fagot a klavír 1983**

Havlík: „*Humor, satira a groteska jsou pro Haškov umělecký projev nejprůzračnější – právě tuto rovinu se snaží sledovat i hudba Zámečnickovy Vzpomínky – ovšem s výsledkem v jistém směru diskutabilním. Autor zde konfrontuje na poměrně stručné ploše tři diametrálně odlišné nápěvy, které se symbolicky vážou k životním osudům a dílu J. Haška. Různorodost nápěvů a přímočarost, s jakou jsou v hudební tkáni postaveny vedle sebe, však vede, podle mého mínění, k určitým významovým kolizím a nejasnostem v jejich hudebně významové funkci v kontextu díla.*“<sup>419</sup>

<sup>413</sup> Smolka, Jaroslav: Týden nové tvorby 1982 (Fišer, Filas, Báchorek, Matys, Válek, Rak) in: Hudební rozhledy XXXV 5/1982, s. 261

<sup>414</sup> Faltus, Leoš, Svazové koncerty v Brně, 21. 3. 1982 in: Hudební rozhledy XXXV 8/1982, s. 377

<sup>415</sup> psk [Skála, Pavel], Novinkové koncerty SČSKU 26. 1. 1982 in: Hudební rozhledy XXXV 5/1982, s. 194

<sup>416</sup> Matzner, Michal, Marek Kopelent in: Český hudební slovník osob a institucí; heslo 8. 12. 2009,

[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=1459](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1459)

<sup>417</sup> Dehner, Jan, Košutova Violoncellová sonáta in: Opus musicum 13, 8/1981, s. 247

<sup>418</sup> Pokora, Miloš, Novinkové koncerty SČSKU (8. 2. 1984) in: Hudební rozhledy XXXVII 5/1984, s. 195

<sup>419</sup> Havlík, Jaromír, Týden nové tvorby 1984 (17. 3., Zámečník, Felix, Kalabis, Dvořáček, Rak, Fischer) in: Hudební rozhledy XXXVII 6/1984, s. 242–243

**Jiří Kollert: Domino pro čtyři hráče na bicí nástroje 1985**

Smolka: „*Opravdu jako pestré kostky domina tu totiž působily poměrně krátké úseky, většinou výrazně navzájem oddělované a kontrastující témbrově, pohybovými strukturami, tempy i stylistikami.*“<sup>420</sup>

**Otomar Kvěch (1950): Capriccio, koncert pro klavírní trio a orchestr 1986**

Štílec: „*[...] autor v prvních třech větách 1. Valčík, 2. Rock, 3. Folklor – exponuje sólově jednotlivé nástroje klavírního tria [...]. Základním prostředkem je žánrová charakteristika – ve všech větách se objevují různě zpracované nebo různě transformované či deformované žánrové (často taneční) intonace. [...] jde o jakousi mírnou ironii a přehodnocení.*“<sup>421</sup>

**Leoš Faltus: Symfonie č. 4 Harmonia mundi – res humana 1986**

Plachý: „*Harmonia mundi je krokem k rozmanitějším výrazovým polohám. Dílo plné nečekaných významových spojů (montáží), plné nových zvukových podnětů i neotřelých rytmů, působí jako jedna z nejrobustnějších a novým materiálem doslova nejnabitějších soudobých českých skladeb.*“<sup>422</sup>

**Milan Báhorek: Hukvaldská poéma pro soprán, tenor, baryton, dětský sbor, ženský sbor a velký orchestr na slova Karla Vůjtky 1986**

Štílec: „*Kompozice užívá řady novodobých technik a postupů, mimo jiné i techniku stříhu a montáže, přesto lze hovořit o uceleném myšlenkovém a stavebném oblouku.*“<sup>423</sup>

**Miloš Bok (1968): Missa solemnis pro sóla, smíšený a dětský sbor, varhany a orchestr 1986**

Kopelent: „*Velmi problematické je to s invencí: jde o stylovou všehochuť oposlouchaných operních a oratorních postupů, takže posluchač bez znalosti jména autora váhá, kam dílo zařadit, soudobě tato hudba nevyznívá.*“<sup>424</sup>

**Čestmír Gregor: Symfonické metamorfózy na bluesové téma 1986**

Zapletal: „*Na první poslech vzniká místo sevřeného obrazu koncizní formy daleko spíše dojem kaleidoskopické tříšťě. [...] Rapsodické formální řešení se mění v amorfni pásma.*“<sup>425</sup>

**Peter Graham: Bosé nožky, komorní symfonie-melodram s texty Marie Filipiové 1986/92**

Graham: „*Když se hrála v Praze moje Komorní symfonie, což je mimochodem taky pěkná slátanina všech možných stylů, na svou obranu mohu jen říct, že vznikla už dávno a ve snaze o co nejupřímnější projev.*“<sup>426</sup>

<sup>420</sup> Smolka, Jaroslav, Z pražské Společnosti skladatelů (Dny soudobé hudby 1992) in: Hudební rozhledy XLV 5/1992, s. 208–209

<sup>421</sup> Štílec, Jiří ml., Soudobá česká hudba v Teplicích (4. 2. 1988) in: Hudební rozhledy XLI 5/1988, s. 203

<sup>422</sup> Plachý, Zdeněk, Orchestrální skladby brněnských autorů (recenze koncertu 19. 12. 1986) in: Hudební rozhledy XL 4/1987, s. 154

<sup>423</sup> Štílec, Jiří ml., Koncerty Týdne nové tvorby 1988 (Korte, Šesták, Báhorek) in: Hudební rozhledy XLI 6/1988, s. 252

<sup>424</sup> Kopelent, Marek, Jak ohrozit talent in: Hudební rozhledy XLIV 4/1991, s. 190

<sup>425</sup> Zapletal, Petar, Koncerty Týdne nové tvorby 1989 (Gregor, Matys, Podešva, Gemrot) in: Hudební rozhledy XLII 6/1989, s. 251

<sup>426</sup> Graham, Peter, Šťastný, Jaroslav: Stylem dneška je fašírka in: Právo 25. 5. 2006 in: Archiv zpráv, Dokumentace, intranet Českého rozhlasu <http://icsearch.cro.cz/hudebniny>

Dobrovská: „Skladba na velice rozsáhlé ploše **prochází nejrůznějšími stylovými proměnami**, zhusta indikovanými interpretačním typem, není však bezbřeze rozplzlá. Tmelem je především přednášený text.“<sup>427</sup>

**Václav Riedlbauch (1947): Smyčcový kvartet č. 1 „Památce Josefa Čapka a jemu podobných“ 1986–87**

Pokora: „[...] poselství 1. smyčcového kvartetu [...] dokázalo zapojit do budování hudebního obrazu obrovskou škálu kompozičních prvků. V průběhu tří vět se před námi proměňoval svět intonací, struktura i styl.“<sup>428</sup>

**Miloš Štědroň: Sedmikvítek, cyklus moravských písní pro lidovou zpěvačku a orchestr 1987**

Bártová: „Pro jeho skladatelský profil je charakteristické **využívání více stylových rovin**. V Sedmikvítku je to rovina moravského folklóru, která je konfrontována jednak současným, ale také quasi barokním hudebním myšlením.“<sup>429</sup>

Bártová: „Záležitostí sui generis je u Miloše Štědroňe monteverdiovský ritornel, který vedle své původní funkce návratu zajišťujícího soudržnost díla nabývá nezřídka i funkce ozvláštňující (v **konfrontacích různých stylových rovin**, zřetelně například v Sedmikvítku) [...] moravský folklór je konfrontován se soudobým hudebním projevem i s quasi barokním hudebním myšlením.“<sup>430</sup>

**Milan Kaňák (1955): Koncertantní hudba pro housle, kontrabas a orchestr 1987**

Faltus: „[...] těžko říci, kde vlastně mělo být a bylo (?) co podstatného vysloveno [...] dále to byla **epizodnost jednotlivých tvarů zdůrazněná i slohovou různorodostí [...] ohňostroj nápadů „ber kde ber“ vyšel jako poupourri** instrumentačně nápadných a místy i efektně virtuózních minibloků.“<sup>431</sup>

**Jiří František Novák (1913–1993): Nezvyklé kontrasty, fantazie pro kontrafagot a klavír 1988**

Pokora: „Swingový pohyb kontrafagotové linky **Nezvyklých kontrastů**, podepřený odpovídajícím způsobem stylizovaným partem klavíru, evokuje některé postupy jazzové improvizace. To je ale jenom začátek. **Další články řetězce vnášejí do dialogické hry prvky romantické kantilény, romantického vzruchu, dochází i na quasibarokní partie, moderní hru témbřů, názvuky ragtimu a tonálně zcela uvolněné díly.**“<sup>432</sup>

**Arnošt Parsch: Metamorfosi dell canto moravo per cembalo 1988**

Navrátil: „Úvodní **Metamorfosi del canto moravo per cembalo** Arnošta Parsche provedla Anna Erdingerová. Tyto „**stylové převleky**“ jednoho folklórního modelu nepůsobily sice nijak avantgardně, byly však zvukově, rytmicky i výrazově působivě odstíněny a měly pevnou vnitřní jednotu.“<sup>433</sup>

<sup>427</sup> Dobrovská, Wanda, Agon na závěr svého cyklu (26. 5. 1992) in: Hudební rozhledy XLV 9/1992, s. 380

<sup>428</sup> Pokora, Miloš, Týden nové tvorby 1988 – hodnoty v sousedství nadprodukce in: Hudební rozhledy XLI 6/1988, s. 251

<sup>429</sup> Bártová, Jindra, Brněnská filharmonie s premiérami (koncert 15. 1. 1989) in: Hudební rozhledy XLII 6/1989, s. 271

<sup>430</sup> Bártová 2006, s. 243

<sup>431</sup> Faltus, Leoš, Brněnské orchestrální premiéry in: Hudební rozhledy XLII 3/1989, s. 114

<sup>432</sup> Pokora, Miloš, Autorský večer V. Wernera, J. F. Nováka a F. Domažlického (12. 10. 1987) in: Hudební rozhledy XLI 1/1988, s. 11

<sup>433</sup> Navrátil, Miloš, Hudební současnost 1992 in: Hudební rozhledy XLVI 1/1993, s. 23

**Arnošt Parsch: Koncert pro basklarinet, klavír a orchestr 1989**

Bártová: „*Skladba přináší např. stylově značně rozrůzněný materiál, jeho uplatnění je však programově spojeno s oním jubileem jakožto jakýsi „vzpomínkový“ kaleidoskop stylového vývoje autora, naší i světové hudby a koneckonců i interpretů.*“<sup>434</sup>

**Milan Báčorek: Muzikantské zálety pro flétnu, housle, violu a violoncello 1989**

Pokora: „*[...] snaží se spíše vyvolat dojem „hry, zábavy, která vzniká exponováním nesourodého materiálu“ [...] autor kombinuje různorodé melodicko-rytmické prvky, témbrové prvky nebo stylové roviny.*“<sup>435</sup>

**Čestmír Gregor: Tři generace, smyčcový kvartet 1991**

Pokora: „*Čestmír Gregor se představil podle mě přímo klíčovým počinem – kvartetem s názvem Tři generace, usilujícím o filozofickou retrospektivu prošlých zkušeností, které, jak se sám trochu zjednodušeně vyjádřil, prezentoval postupně jemnými doteky s intonacemi valčíku, blues a rocku. Učinil tak ovšem s opravdu moudrým a kultivovaným stylizačním nadhledem.*“<sup>436</sup>

**Ivo Jirásek (1920–2004): Sonáta pro sólové violoncello „Oh, quels beaux jours“ 1991**

Havlík: „*Sonáta pro sólové violoncello [...] je přetížena, co do časové délky, tak i co do množství různorodého materiálu, který struktura a zprostředkující nástroj prostě neunesou.*“<sup>437</sup>

**Michal Janošík (1972): Sonáta pro violoncello a klavír „Dies irae“ 1992**

Pokora: „*Problém potřebného tmelícího prvku zde byl navíc zkomplikován nesmírně pestrou, až mozaikovitou strukturou, střídající díly evolučního tahu, toccatového drivu, narativních dvojhlasů, jazzových intonací i dílů andělsky kontemplativních. Nejsm si jist, zda to všechno drželo pohromadě [...].*“<sup>438</sup>

**Marta Jiráčková (1932): Pětkrát žena, elektroakustické baletní variace pro ženský hlas a syntetizér, op. 45 1992**

Kaduch: „*[...] navozuje charakteristické portréty (Madona, Svůdná, Přemýšlivá, Posměvačná, Životodárná) a vypovídá o povahových a etických vlastnostech, vznešenosti a etickém poslání. Svěbytně stylově rozrůzněně elektroakustické baletní variace pro ženský hlas a syntetizér [...].*“<sup>439</sup>

**Roman Z. Novák (1967): Když slyším tvůj dech, vzpomenu si na barvu tvého pohledu, která přehluší zvuk v mých uších, pro 2 ženské hlasy a klavír na básně G. Orletové 1992**

Pokora: „*[...] v Novákově zhudebnění všechny tři pojednáváné básně tečou ve výrazově i stylově heterofonním (viz „rovná“ kontra jazzová díkce) pásmu tří rovnocenných partů.*“<sup>440</sup>

**Evžen Zámečník: Rychlé šípy, muzikál 1992, instrumentace 1999**

Zapletal: „*Premiéra se dočkala úspěchu, o jehož upřímnosti netřeba pochybovat; i s výhradou vůči slohové kompoziční pestrosti Zámečnickovy partitury [...].*“<sup>441</sup>

<sup>434</sup> Bártová, Jindra, Orchestrální novinky v Brně (koncert 30. 3. 1989) in: Opus musicum 21, 9/1989, s. 1

<sup>435</sup> Pokora, Miloš, Universal Ensemble Berlin (recenze koncertu 11. 4. 1989) in: Hudební rozhledy XLII 7/1989, s. 306

<sup>436</sup> Pokora, Miloš, Co zaujalo kritiky (Dny soudobé hudby 1995) in: Hudební rozhledy XLVIII 12/1995, s. 6

<sup>437</sup> Havlík, Jaromír, Dny soudobé hudby 1992 in: Hudební rozhledy XLV 5/1992, s. 203

<sup>438</sup> Pokora, Miloš, Mladí skladatelé v Atriu (koncert 4. 12. 1992) in: Hudební rozhledy XLVI 2/1993, s. 63

<sup>439</sup> Kaduch, Miroslav, Brněnské planetárium (Dny soudobé hudby 1994) in: Hudební rozhledy 5/1993, s. 9

<sup>440</sup> Pokora, Miloš, Mladí skladatelé v Atriu (koncert 4. 12. 1992) in: Hudební rozhledy XLVI 2/1993, s. 63

**Karel Janovický (1930): Sonáta pro klavír č. 1 1993**

Šmolík: „*Sonáta pro klavír Karla Janovického krotce, ale nevybíravě vybírala z nejrůznějších stylů. Délka tří vět a technická náročnost odpovídala sonátě, odlehčenost a nezávaznost připomínala spíše tuze dlouhou sonatinu.*“<sup>442</sup>

**Vít Zouhar: Blízká setkání zběsilostí srdce pro orchestr 1993**

Schellongová: „*Včlenění neobarokních a neoklasických postupů jakoby odkazovalo přímo k naturelu jmenovaných filmových děl a nadneseně k postmodernímu charakteru této doby.*“<sup>443</sup>

**Kompoziční tým (Dlouhý, Medek, Piňos, Forró, Kollert, Matějů): Adam a Eva na Kraví hoře, planetární oratorium 1994**

Dohnalová: „*Premiéra oratoria byla očekávána se zájmem. [...] Různorodost stylů nevadila, protože vyhovovala textu. Nedotažené je režijní pojetí pohybové stylizace [...].*“<sup>444</sup>

**Libor Ščerba (1959): Sonata per Quartetto con flauto 1994**

Pokorný: „*[...] dochází k nepochopitelnému stylovému zlomu ve třetí větě, v níž se ohlasy baroka mísí s ohlasy pozdější taneční hudby (a snad i jazzu?) v neorganický celek.*“<sup>445</sup>

**Petr Eben: Improperia (Výčitky) pro symfonický orchestr 1995**

Šmolík: „*Snad právě různost podnětů a možností ovlivnila autorův výběr hudebního materiálu ke zcela neobvyklé šíři. Setkává se tu profánní se sacralním, dryáčnictví s meditací a polohami filosofickými, pouliční popěvek s gregoriánským chorálem [...]. Asi jenom Petr Eben však umí toto vše spojit do jediného, barvitého, hlubokého a především přitažlivého celku.*“<sup>446</sup>

**Alois Piňos (1925–2008): Concertino pro žestě a velký orchestr 1995**

Bártová: „*Piňos využívá svou metodu výběru intervalů a transformace zvukových objektů, spočívající zejména na výměně rolí mezi jednotlivými nástrojovými bloky, celek je montáží bloků čistých barev s využitím lapidárních stříhů a simultánního hudebního dění.*“<sup>447</sup>

**Hanuš Bartoň (1960): Pantum pro flétnu, klarinet, housle, violu, violoncello a klavír 1996**

Pokorný: „*Autor píše, že se ve skladbě snažil „odhalit jedno z možných uspořádání různorodých podnětů“. To se mu skvěle podařilo. V souvislém proudu tu zaznívá v různých nástrojích velmi různá hudba včetně útržků „líbezných melodií“. Skladba přesto tvoří jasný celek s logickou výstavbou.*“<sup>448</sup>

---

<sup>441</sup> Zapletal, Petar, Foglarovy Rychlé šípy jako muzikál in: Hudební rozhledy LIII 7/2000, s. 23

<sup>442</sup> Šmolík, Jan, Pět premiér Přítomnosti (koncert 19. 11. 1997) in: Hudební rozhledy XLI 1/1998, s. 17

<sup>443</sup> Schellongová, Lenka, Blízká setkání zběsilostí srdce a hudby in: Opus musicum 25 4/1993, s. X

<sup>444</sup> Dohnalová, Lenka, Brněnské nové pulzování in: Harmonie 2, 9/1994, s. 9

<sup>445</sup> Pokorný, Petr, Czech Contemporary Music, Quartetto con flauto (recenze CD) in: Hudební rozhledy XLIX 4/1996, s. 47

<sup>446</sup> Šmolík, Jan, Ebenovy Výčitky v ČF in: Hudební rozhledy XLVIII 12/1995, s. 10

<sup>447</sup> Bártová, Jindra, Dvě české premiéry v jednom večeru (koncerty 14. a 15. 11. 1996) in: Hudební rozhledy L 1/1997, s. 16

<sup>448</sup> Pokorný, Petr, Koncert souboru Mondschein (13. 12. 1998) in: Hudební rozhledy LXI 2/1999, s. 12

**Evžen Zámečník: Velká denní houslová hudba, pro 11 houslí, kontrabas a bicí 1999**

Bártová: „[...] je založena na *množství hudebních citátů nejrůznějších dob a stylů, od houslových etud přes Dvořákovu Humoresku (v pizzicatech!) až po Fanoše Mikuleckého, v patřičné souvislosti se mihne i citát Internacionály apod.*“<sup>449</sup>

---

<sup>449</sup> Bártová, Jindra, Jak se daří soudobé hudbě v Brně? in: Hudební rozhledy LII 5/1999, s. 20

## 11. Koláž v českých pramenech

Tato kapitola mapuje české prameny s ohledem na užití pojmu koláž. Prezentuje dobovou hudební teorii, hudební publicistiku<sup>450</sup> a názory skladatelů.

### 11.1. Dobová hudební teorie

Řada českých skladatelů v celém sledovaném období teoreticky refletovala svou tvorbu a vydávala hudebně-teoretické knihy a studie, zejména autoři vstřebávající podněty tzv. Nové hudby. Z nejvýznamnějších prací lze jmenovat knihu *Novodobé skladebné techniky* Ctirada Kohoutka, *Konstanty* Jana Kapra nebo *Tónové skupiny* Aloise Piňose, dále např. několik studií Miloslava Ištvana, Jiřího Válka nebo Miloše Štědroň. Skladatelé psali své studie nejen jako reflexi svých vlastních kompozičních postupů, ale také jako vysokoškolská skriptá, proto se snažili v určité míře o objektivitu a o obecnější mapování soudobé situace.

Zatímco pojem polystylovost se v těchto pramenech objevuje poměrně vzácně a je chápán jako obecný termín a charakteristika aktuální skladatelské praxe (viz kapitola *Pojem polystylovost v českých pramenech*), k vymezení pojmu koláž docházelo mnohem častěji, a to jako jednoho z dílčích témat, nebo jako součásti komplexní kompoziční teorie. Studie, ve kterých se objevuje pojednání o koláži, ukazuje následující chronologický přehled:

Štědroň, Miloš, *Předpoklady koláže v hudebním díle*, diplomová práce JAMU 1969

Štědroň, Miloš, *Koláž a hudba* in: *Konfrontace* 1, 3/1969, s. 34–37

Kapr, Jan, *Teorie naznačování a vychylování prvků* in: *Hudební rozhledy* XXIII 9, 10/1970, s. 358–363 a s. 417–422

Štědroň, Miloš / Piňos, Alois, *Prvky banality a jejich ironizace v soudobé hudbě* in: *Opus Musicum* 3, 2/1971, s. 49–54

Štědroň, Miloš, *Koláž a montáž* in: *Slovenská hudba* 15, 3–4/1971, s. 132–135

Ištván, Miloslav, *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*, Panton 1973

Kohoutek Ctirad, *Hudební styly z hlediska skladatele*, Praha 1976

Ištván, Miloslav, *Jednohlas v soudobé hudbě*, Panton, 1989

---

<sup>450</sup> Kompletně mapují odborná periodika *Hudební rozhledy* 1965–2000, *Opus Musicum* 1969–2000 a *Harmonie* 1993–2000. Dále zahrnují i další relevantní studie a články z jiných hudebních periodik (*Konfrontace*, *Slovenská hudba*, *His Voice*), deníků, literatury a ostatních materiálů.

Štědroň, Miloš, Janáčkovské podněty v soudobých moravských kompozičních technikách in: Opus musicum 6, 5–6/ 1974, s. 149–152

Štědroň, Miloš: Literární texty u moravských skladatelů šedesátých let 20. století, teze-fakta-paralely in: Opus musicum 27, 1/1995, s. 13–17

Štědroň, Miloš, Leoš Janáček a hudba 20. století (Paralely, sondy, dokumenty), Brno 1998

Parsch, Arnošt, Piňos, Alois, Štastný, Jaroslav: Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů, JAMU Brno 2003  
(zde zejména Piňos, Alois: Transferované hudební objekty z hlediska univerzálních principů)

Výrazně koláž začlenil do své kompoziční teorie vychylování a naznačování **Jan Kapr**. První teoretickou knihou však byly v roce 1967 Konstanty<sup>451</sup>, v kterých zformuloval „metodu osobního výběru zvláštních znaků skladby“. Konstanty chápal jako individuální znaky hudebního projevu zasahující do všech jeho kategorií<sup>452</sup>, jež se v průběhu skladby opakují. Kapr konstatuje, že „uvědomělá tvůrčí dramaturgie konstant je hlavním cílem metody.“

Na Konstanty Kapr volně navázal ve své studii Teorie vychylování a naznačování prvků uveřejněné v Hudebních rozhledech v roce 1970.<sup>453</sup> Konstatuje proměnlivost kompozičních postojů a výrazových prostředků v soudobé tvorbě. Dochází k vzájemnému působení a prolínání mezi stylovými oblastmi i ve vztazích mezi jednotlivými výrazovými složkami hudebního projevu. Tento pohyb nazývá vychylováním z výchozí oblasti a přibližováním se k oblasti jiné. Tyto dvě oblasti, výchozí a ta, ke které se směřuje, jsou ve skutečnosti pouze naznačeny: „Vzdálením od původní oblasti se dostáváme k náznaku jiné, ale ta nás ve své vyhraněné formě nezajímá: situací „napůl cesty“ získáváme nové kvality.“

Jmenuje celkem dvanáct oblastí, v nichž k procesu vychylování a naznačování dochází. Následující přehled uvádí tyto oblasti i příklady k nim, které jsou uvedeny v Kaprově textu:

---

<sup>451</sup> Kapr, Jan, Konstanty, Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby, Praha Panton 1967

<sup>452</sup> konstanty melodické, rytmické, harmonické a zvukové

<sup>453</sup> Kapr, Jan, Teorie naznačování a vychylování prvků in: Hudební rozhledy XXIII 9, 10/1970, s. 358–363 a 417–422

	<b>Výchozí oblast</b>	<b>Směrová oblast</b>
1.	Přirozený zvuk určitého zdroje  např. tón flétny	Artikulovaný, zkreslený, odcizený zvuk téhož zdroje (směrová představa je buď naznačena – zvuk jiného zdroje – nebo se vymyká naší empirii)  tón okariny
hra na oddělenou hlavicí flétny		
2.	Mluva (recitace)	Zpěv
např. Sprechgesang		
3.	Sémantika mimohudebního obsahu např. respektování deklamace a významu textu	Hudební tvar (event. instrumentální sónické hledisko)  svěbytnost hudebního myšlení
4.	Koncertní projev	Divadelní, mimický projev
např. spatial music, instrumentální divadlo		
5.	Naivita (například svět dětských her)	Technická rafinovanost (princip hry v modeních skladebných technikách)
např. „rafinovaná naivita“ Išy Krejčího		
6.	Princip opakování (maskování jeho znaků)  významové stupňování, utvrzování informace	Princip neopakování (substituce znaků opakování)  zásada určitého materiálového výběru je hrází proti bezbřehému kupení nových a nových prvků
7.	Určitý způsob organizování tónového terénu (například durová tónina, dvanáctitónová technika)	Jiný způsob organizování tónového terénu (například mollová tónina, modalita)
Kombinace dvanáctitónové techniky s modalitou (např. volíme dodekafonickou řadu tak, aby už její základní tvar odpovídal zvolenému typu modality)		
8.	Oblast elektronické hudby	Oblast konkrétní hudby
hudba pro klasické nástroje napodobuje elektronické zvuky a naopak		
<b>9.</b>	<b>Stylová vyhraněnost celkové plochy (soudobý projev)</b>	<b>Konfrontace s jinou stylovou orientací (například historická koláž)</b>
10.	Tradiční formální schéma (aplikace klasického modelu)	Zašifrovaná forma (maskování v jiné struktuře nebo v jiném osvětlení – biformita, polyformita)
11.	Fixovaný projev	Aleatorní volnost – tíhne k náznaku
např. hudební plocha libovolného charakteru, ale notačně pevně zachycená		
12.	Tradiční notace	Grafický náznak – úbytek jednoznačnosti

V 9. bodě jmenuje Kapr oblast, kde proces vychylování chápe v tvůrčím procesu jako odklon od vlastní stylové oblasti a naznačování jiné stylové oblasti. V procesu naznačování jiného stylu také probíhá samotná koláž.

Konfrontací stylových základů je pro Kapra právě koláž, přičemž ve svém textu jmenuje typy koláže: následnou, souběžnou, maskovanou (vtažení do výrazového světa výchozí oblasti) a jako stylově vyhraněný komplex. Koláž se uskutečňuje skrze citát, který musí být v pevném funkčním vztahu (funkce parodie, reminiscence nebo inspirace) k výchozí základně. Koláž je potom jediné možné řešení dramaturgického záměru: „*Jinak bez takového funkčního opodstatnění, by koláž – podle mého názoru – neměla smysl.*“

Techniku koláže také chápe jako možnost ozvláštnění tradičních forem, kdy dochází k vertikálnímu nebo následnému spojení zcela samostatných struktur. Výsledkem je potom biformita celkového tvaru: „*Důležité je zde, aby spojení ponechalo oběma vrstvám jejich výrazovou a především formální autonomii a aby výsledný efekt přinesl novou, zajímavou architektonickou kvalitu.*“

Zajímavý je také Kaprův postřeh, že z elektronické hudby převzala akustická hudba práci s kontrastními bloky, což je postup spatřovaný v kolážové technice (bloky nebo vrstvy historické a soudobé hudby proti sobě). Tím se vysvětluje i častý výskyt pojmů montáž, koláž nebo mixáž v oblasti elektronické i instrumentální hudby. S technikami byly převzaty do akustické hudby i pojmy. Podobně ve stejné době uvažoval Václav Kučera (viz dále) a o 23 let později Petr Kofroň: „*Během uplynulých čtyřiceti let se však myšlení vzešlé z elektroakustické hudby rozšířilo do soudobého hudebního myšlení vůbec, postupy elektroakustické hudby byly aplikovány i do hudby nástrojové, některé principy úplně zobecněly (montáž, mixáž...).*“<sup>454</sup>

Ve stejném roce jako Jan Kapr publikoval svou studii o vlastní kompoziční poetice **Arnošt Parsch**<sup>455</sup>. Parsch pracuje s teorií transpozice konkrétních zvukových dějů a do tohoto kontextu začlenil také koláž.

Hudební skladbu chápe jako zhudebnění nějakého konkrétního děje. Konkrétním dějem přitom může být nejen jakákoliv součást zvukového prostředí, „*[...] každý impuls, vhodný k objektivnímu hudebnímu přetvoření (transpozici)*“, ale také jakákoliv představa, dějová nebo grafická konstrukce. Jak Parsch upřesňuje, „*můžeme si pod tím představit prakticky všechny známé mimohudební inspirační zdroje počínaje literaturou a drahami*

---

<sup>454</sup> Kofroň, Petr, O smyslu elektroakustické hudby in: Hudební rozhledy XLVI 7/1993, s. 310

<sup>455</sup> Parsch, Arnošt, Transpozice konkrétních zvukových dějů in: Opus musicum 2, 5–6/1970, s. 171–173

*hvězd a pohybem uvnitř atomů konče.*“ Svě transpozice dělí do těchto šesti druhů, ke kterým přidává příklady z vlastních kompozic:

1. Transpozice zvukových dějů (**včetně hudební koláže**)
2. Transpozice literárních dějů o hudební události
3. Transpozice literárních dějů předpokládajících zvukovou kulisu
4. Transpozice grafických partitur
5. Transpozice událostí a společenských jevů
6. Transpozice náhodných procesů

Parsch tedy rozumí koláži jako jedné z forem svého principu transpozice (přenesení). Přenesení zvukového děje může být realizováno pomocí koláže jako společné zaznění více odlišných prvků najednou pomocí spojení živé hudby a magnetofonového pásu.

**Ctirad Kohoutek** koláž řadí k typu vrstevové (stratofonní), biformové a polyformové skladby a obecně jako jeden ze znaků uvolněnosti samostatného života kompozičních detailů.<sup>456</sup>

Do kontextu koláže a montáže přispěl dílčím způsobem také **Václav Kučera**.<sup>457</sup> Ve studii *Soužití hudby s technikou* z roku 1978 píše o technikách montáže a střihu, které představují východisko pro koláž. Jako předpoklad pro montážní a střihové postupy v hudbě vidí elektroakustickou kompoziční praxi: „*Rozpracováním a důsledným uplatněním metody montáže a střihu umožnila využití kompozičních principů, jež byly doposud vlastní zejména filmu, dramatu a výtvarnému umění. Díky této metodě byla hudbou v nových podmínkách osvojena procesuální forma, pro níž je příznačné diskontinuální rozvíjení hudebních myšlenek (zvukových objektů), což vedlo k zákonitě i k hlubšímu pochopení organizace hudební formy v částech a celku. Je možno konstatovat, že metoda montáže a střihu přinesla pro kompoziční praxi a jmenovitě hudební tektoniku kvalitativně nové podněty, jež mají nepoměrně širší a zásadnější význam než experimentální činnost v EA studiu, která je mnohdy vyvolala v život.*“

Svémi závěry se Kučera prakticky shoduje s pozdějšími závěry bádání Carla Reineckeho (1986). Jako jeden z mnoha předpokladů koláže jmenuje EA hudbu také C. Losada (2004). V podobném duchu se o třináct let později vyjádřila i Wanda Dobrovská: „*Lákavou metodu pro tvůrce EA hudby se zdá být koláž [...].*“<sup>458</sup>

**Miloslav Ištvan** rozumí koláži jako specifickému typu montáže. Montáž jako dodatečné přiřazování prvků vzniklých nezávisle na sobě dělí do čtyř druhů: vertikální

---

<sup>456</sup> Kohoutek 1976, s. 145

<sup>457</sup> Kučera, Václav, *Soužití hudby s technikou* in: *Hudební rozhledy* XXXI 1/1978, s. 28–31

<sup>458</sup> Dobrovská, Wanda, *Varšavský podzim 1990* in: *Hudební rozhledy* XLIV 1/1991, s. 32

rozporný střih, horizontální rozporný střih (prvky si uchovávají autonomii), vertikální homogenní mix a horizontální homogenní mix (prvky splývají v jeden celek). Koláž potom znamená „*kterýkoli druh montáže za předpokladu, že k vlastnímu autorovu tematickému materiálu jsou přiřazovány žánrově nebo dobově cizí prvky, aniž by byly nějak zašifrovány.*“<sup>459</sup> Jak vyplývá dále, velmi podobnou definici prezentoval také Štědroň.

**Vít Zouhar** zahrnul koláž do postmoderních tendencí 80. let 20. století.<sup>460</sup> Jako postmoderní tendence uvádí, v rámci modelového pojmového řetězce, pojmy souvztažnost – interpretace – strukturální citace – koláž. Souvztažnost v této souvislosti znamená spojení odlišných kontextů, což vyvolává otázku významu těchto spojení. Tím dochází k jejich interpretaci a to ve formě libovolných výkladů se stejnou pravdivostní hodnotou. Strukturální citace se váže k materiálu. A to k situaci, kdy „*je transferován nikoli původní objekt, nýbrž analyticky interpretovaná podoba jeho struktury přímo jako prvek jediného kontextu.*“<sup>461</sup> Poslední postmoderní tendence je pro Zouhara obsažena v pojmu koláž. Koláž se podle něj do hudby dostala z potřeby označení odlišného. Je výrazem nevědomé „nostalgie po jednotě“ a označuje nový typ celku. Je to termín úzce časově a technologicky vymezený, v kterém kontextově nepůvodní detail sehraje roli vytržení. V tomto modelovém řetězci představuje „*modernistický pojem s postmoderním vyzařováním. [...] Legitimita odlišného získává plnou platnost. Jejím důsledkem je totální koláž, čehož důsledkem je potřeba označení odlišného.*“<sup>462</sup>

### 11.1.1. Miloš Štědroň

Miloš Štědroň<sup>463</sup> se problematikou koláže a montáže zabýval soustavně na konci 60. a na začátku 70. let, tedy ve stejné době, kdy formuloval Alfred Schnittke obsah svého pojmu polystylovost a také další autoři jako Zimmermann nebo Berio směřovali k podobným definicím své tvorby. Štědroňovy práce o koláži lze také chápat jako osobní tvůrčí poetiku a pramenný materiál. Přestože se snaží o co nejobektivnější obraz koláže a jejích možností uplatnění v hudbě, sám v závěru podotýká, že „*jde o pokus o náběh k jakési osobní metodě.*“ Koláž byla od počátku také Štědroňovým hlavním tématem skladatelským.

Po odmlce se teoreticky k tématu vrátil během 90. let formou slovníkových hesel a monografickou prací o Leoši Janáčkovi. Štědroňovy práce jsou nejvýraznějším příspěvkem

---

<sup>459</sup> Ištvan 1989, s. 7–8

<sup>460</sup> Zouhar 1993

<sup>461</sup> Zouhar 1993, s. 35

<sup>462</sup> Zouhar 1993, s. 36–37

<sup>463</sup> Štědroň, SČHK 1997, s. 450–451

Štědroň Miloš, Koláž a hudba in: Konfrontace 3/1969, s. 34–37, dále jako Štědroň, Konfrontace 1969

Štědroň Miloš, Koláž a montáž in: Slovenská hudba 15, 3–4/1971, s. 132–135, dále jako Štědroň 1971

k problematice montáže a koláže v českém měřítku. V evropském kontextu patří jeho studie v 60. a 70. letech k příspěvkům, které přistupují k problematice koláže z pozice muzikologa a skladatele. Zofia Lissa nebo Clemens Kühn naopak „polystylové tendence“ řeší v širších historicko-spoločenských souvislostech. Rysem Štědroňových studií je poměrně úzké zaměření na Janáčka a jeho vliv na montáž a koláž v české hudbě 60. let. Jak bude ukázáno níže, objevují se sporadické odkazy k podobně orientované tvorbě evropských skladatelů (Cage, Ives, Kupkovič), nikde však nefiguruje např. srovnání zahraničního a českého autora. K problematice tak Štědroň přistupuje více z hlediska kompozičně-technického než historického.

Lze také sledovat neměnnost Štědroňova teoretického uchopení koláže v hudbě, proto je dobré podrobněji popsat hned první jeho práci tohoto druhu, která je také ze všech nejpodrobnější a nejkonkrétnější.

První takto zaměřenou práci Miloše Štědroň je diplomová práce Předpoklady koláže v hudebním díle, kterou absolvoval v roce 1969 kompozici na JAMU u Piňose, Kohoutka, Ištvana a Kapra. Studie Koláž a hudba ze stejného roku publikovaná v časopise Konfrontace je v podstatě drobně obměněnou a zkrácenou verzí této práce.

### **Předpoklady koláže v hudebním díle**

Jak Štědroň uvádí, z hlediska dobové situace v umění lze předpoklady koláže spatřovat ve výtvarné a literární koláži, z historického hlediska „*ve splyvání textových a hudebních vrstev do jediné, sonicky zhuštění faktury*“<sup>464</sup> nizozemské vokální polyfonie 15. a 16. století, stejně tak i v náznacích v hudbě baroka, klasicismu i romantismu. Ke vzniku koláže pak definitivně přispělo prolínání kontrastních témat, adaptace disonance a s tím související osamostatňování sonických pásem skladby. Nejvíce historických paralel pak lze najít k typu horizontální následné koláže.

Především sem patří Janáčkova technika tektonické montáže, poprvé uplatněná ve sborech 70.000 a Maryčka Magdónova na texty Petra Bezruče. Janáčkův přínos přitom považuje za zásadní: „*Stala-li se technika montáže východiskem celé řady autorů po Janáčkovi a dokonce i typickým kritériem pro mnohé současné české a moravské skladatele, lze považovat hudební koláž za jednu z jejích organicky vyplývajících součástí.*“<sup>465</sup>

---

<sup>464</sup> Štědroň, Miloš, Předpoklady koláže v hudebním díle, diplomová práce, JAMU 1969, s. 1, dále jako Štědroň 1969

<sup>465</sup> Štědroň 1969, s. 2

Definici koláže, která se objevuje i v jeho pozdějších studiích, uvádí tuto: „[...] *za hudební koláž budeme považovat každý takový útvar, v němž nalezneme nejméně dvě samostatná hudební pásma odlišné povahy vytvářející obvykle celek i na základě sémantické kontrapozice (např. materiál historický kontra materiál soudobý). Z kolážového spojení by mělo vyplývat jasně, že jde o záměrné spojení dvou výslovně disparátních struktur.*“<sup>466</sup> Na jiném místě pak upřesňuje, že „*zvláštností koláže, která ji charakterizuje, je vědomí rozpornosti dvou či více spojovaných použitých vrstev. Tudy vede i jediná hranice mezi koláží a montáží, která je širším pojmem na rozdíl od užšího pojmu koláže.*“<sup>467</sup> K tomu autor dále dodává, že je-li montáž krokem k odstranění přechodů mezi jednotlivými myšlenkami, koláž pak znamená vědomé vybrání situace, v níž koexistují dva a více autochtonních a relativně uzavřených stylů.

Jako bezprostřední historický předpoklad vzniku horizontální koláže ve 2. pol. 20. století vidí projevy novoklasicismu 20.–50. let, kde vedle sebe zaznívají stylizované historické a soudobé struktury.

Do souvislosti pak Štědroň dává aleatoriku, koláž a surrealismus. Aleatorika, iracionální kvalita integrující se do hudby v polovině 50. let, „*umožnila již přímé uplatnění faktorů koláže v hudbě.*“ Byla to ovšem extrémní aleatorika uplatňovaná Johnem Cagem, která se díky principu asociačního sdružování přiblížila k duchu surrealistického principu. „*Tohoto momentu se chápe částečně koláž a [...] dochází k situaci, která je surrealistickému principu v hudební rovině nejbliže.*“<sup>468</sup>

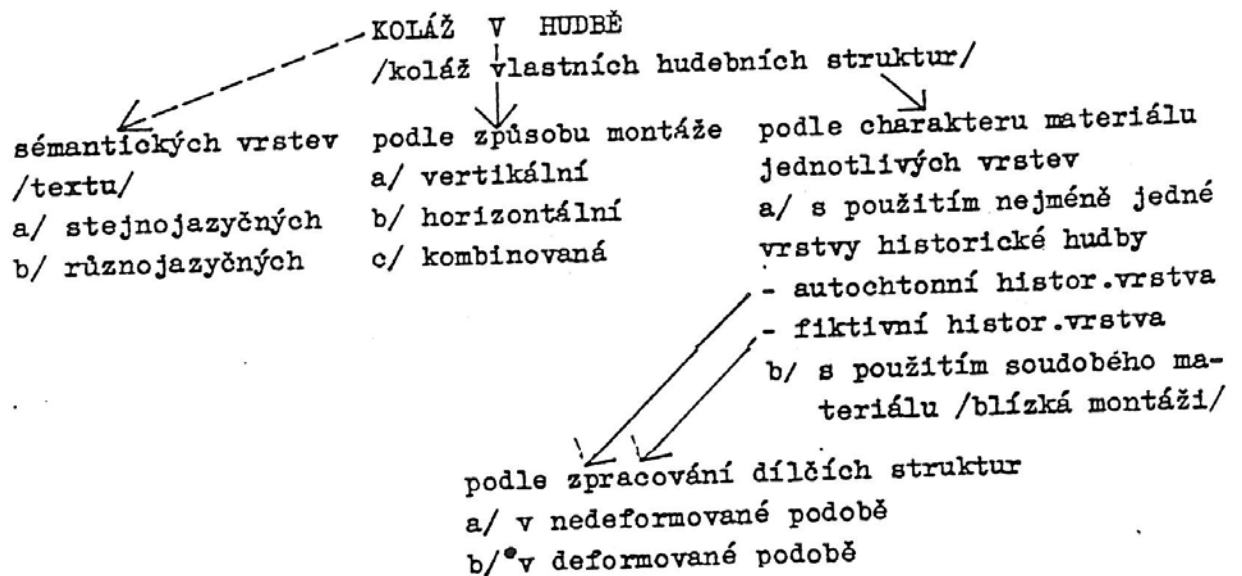
Zásadním příspěvkem Štědroňovy práce je systematika koláže, kterou uvádí pomocí grafu:

---

<sup>466</sup> Štědroň 1969, s. 2

<sup>467</sup> Štědroň 1969, s. 11

<sup>468</sup> Štědroň 1969, s. 5



V tomto grafu uplatňuje čtyři základní hlediska:

- a) **sémantické** – koláž sémantických vrstev (textová koláž stejnojazyčná nebo různojazyčná)

Koláž sémantických vrstev se týká textové složky díla, a jak Štědroň podotýká, může a nemusí být provázena hudební koláží. V každém případě je zde vždy výrazný fónický zřetel. Jako příklady ze své tvorby uvádí ukázky ze skladeb Verba pro velký smíšený sbor a dvě trubky a Utis, konkrétní skladby vyrobené z materiálu basklarinetu a lidského hlasu.

- b) **tektonické** – koláž podle druhu montáže (způsob kompozice uspořádání vrstev)

1. vertikální „*Ve vertikální koláži záleží přirozeně na výraznosti jednotlivých struktur, která je určena jak charakterem jednotlivých parametrů, tak i celkovým sónickým charakterem.*“

2. horizontální „*Horizontálním spojením dvou a více disparátních struktur se myslí časově bezprostředně navazující zaznívání dvou a více disparátních struktur po sobě.*“

3. kombinování vertikální a horizontální koláže

- c) **genetické** – podle charakteru materiálu jednotlivých vrstev

1. použití nejméně jedné vrstvy historické hudby (formou citace = autochtonní nebo fiktivní = hudební stylová fikce) „*[...] zde podle našeho přesvědčení tkví podstata kolážového efektu [...] protiklad k „ostatnímu“ a vzájemné odcizení obou druhů materiálu je dynamickým momentem skladby.*“

2. použití soudobého materiálu „*disparátnost vzniká volbou takových parametrů, při nichž je různorodost zjevná. Tento druh koláže je však blízký svou povahou montáži, [...] nemusí být ve zvuku přijímána jako koláž a je možné vystačit pro tento případ s pojmem montáže. [...] Záleží vždy na konkrétním zvukovém výsledku.*“

d) **morfologické** – podle zpracování dílčích struktur (nedeformovaná nebo deformovaná podoba historické vrstvy)

Jako problematická se v grafu jeví koláž s použitím soudobého materiálu. Spojování odlišných soudobých struktur je podstatou montáže a sám Štědroň o tom hovoří v dalším textu: „*Obecně lze vyvodit, že výrazná kolážová situace vlastně nastává až tehdy, je-li evidentně registrovatelná odlišnost jedné struktury od druhé. Toto se ovšem nejjednodušeji splní kontrastem historické a soudobé struktury.*“ O projevy populární hudby (jazz, pop, šlágr ad.) může být doplněna vrstva historické hudby, což uvádí Štědroň jako upřesnění ke grafu. Ke koláži dochází zároveň při zapojení technické hudby – tedy magnetofonového pásu.

Jako příklady vertikální koláže uvádí Štědroň skladby Jana Klusáka (Sonáta) a Aloise Piňose (Dvojkonzert), dále Ladislava Kupkoviče s metodou tzv. preparovaných textů (např. vyjmutí doprovodného nástroje z klasické skladby), která může občas přejít do koláže, a Brněnský kompoziční tým, kde se koláž uplatnila zvláště zřetelně.

### **Další studie Miloše Štědrone**

Ve studii Montáž a koláž vidí Štědroň počátky montáže v tzv. bezručovských sborech a klavírních cyklech Leoše Janáčka, kde skladatel mnohokrát spojuje dvě a více samostatných lineárních pásem.

Koláž navrhuje rozlišovat na koláž jako kompoziční techniku a koláž jako zvukový vjem (sónická koláž). Ne vždy musí podle Štědrone posluchač z hlediska sónického celku rozeznat užití techniky koláže. Zde lze spatřovat druhý problematický moment Štědroneva uvažování. Pokud koláž definuje jako spojení výrazně disparátních struktur (pokud „*výrazná kolážová situace vlastně nastává až tehdy, je-li evidentně registrovatelná odlišnost jedné struktury od druhé*“), potom tato definice předpokládá, že i sluchově budou tyto struktury od sebe rozeznatelné. Pokud však nejsou tyto vrstvy od sebe primárně odlišitelné, rovná se tento moment definici montáže.

V souvislosti s tím Štědroň doporučuje pro analýzu skladeb užívajících montáž a koláž zabývat se především otázkou registrace sónického momentu, tedy otázkami tektoniky,

vztahy jednotlivých vrstev a vnímání těchto odlišných vrstev posluchačem (parametry hustoty, intenzity, zvukové barvy).

Ve studii Koláž a hudba připojuje, že k předpokladům kolážových situací sáhli i Arnold Schönberg zapojováním triviálního popěvku a tzv. konvencionální citace v duchu novoromantické symboliky do dodekafonní struktury a Alban Berg střídáním expresivní roviny s rovinou bachovského klidu. Jako osamělé experimentátory v oboru koláže označuje v 1. polovině století Charlese Ivese a Johna Cage.

O montáži a koláži píše Štědroň také v souvislosti s užíváním textů v hudbě 60. let<sup>469</sup>, neboť tyto techniky mohou proniknout i do zpracování textové složky kompozice. Zabývá se předpoklady montáže v hudbě a vidí je hlavně ve vlivu výtvarného umění a filmu: „*V českém prostředí byla zřejmě na přelomu 20. a 30. let podnětná i montáž avantgardních filmových režisérů a vlivy futuristů a dadaistů.*“

Štědroň uvádí, že chronologicky předchází koláži montáž, která v sobě nese větší míru tektonické (stavebné) zodpovědnosti. Koláž má naopak nahodile proměnlivý průběh, kdy kontrast vzniká záměrným spojením nespojitelného a jeho účinek je v rukou interpretů.

V souvislosti se Štědroňem uvažuje Jaroslav Šťastný (Peter Graham) ve své knize o tvůrčím myšlení Aloise Piňose o koláži, montáži a technice střihu: „*Termínu koláž používá Piňos – v souladu s terminologií Miloše Štědroňe – pro spojování stylově různorodého materiálu, zejména historických nebo pseudo historických citátů se soudobě koncipovanými vrstvami. Montáží pak označuje střihové rozdělení jednolitých pásem a jejich kontrastní prostrídávání. Střihem se pak míní technika náhlého a nezprostředkovaného přechodu mezi kontrastními pásmy.*“<sup>470</sup>

Rozlišením těchto technik, na základě studia Štědroňových prací, se zabývá také Petr Němec v práci o metodě montáže v díle M. Ištvana a podává jejich definice:

„*Termín **montáž** charakterizuje v hudbě situaci nebo techniku, kdy dochází ke kontrapozici zřetelně disparátních objektů a kde touto kontrapozicí vzniká nová estetická (sémantická) kvalita. **Koláž** je potom možné považovat za specifickou podobu montáže, kde jsou konfrontované objekty odlišené primárně na základě sémantické různorodosti, která nejčastěji vychází ze stylové nebo žánrové odlišnosti těchto objektů.*“<sup>471</sup>

---

<sup>469</sup> Štědroň, Miloš: Literární texty u moravských skladatelů šedesátých let 20. století, teze-fakta-paralely in: Opus musicum 27, 1/1995, s. 13–17

<sup>470</sup> Šťastný 2000, s. 61

<sup>471</sup> Němec 2006, s. 11

## Koláž a hudba Leoše Janáčka

Jak bylo řečeno výše, Štědroň vyšel ve svých úvahách o montáži a koláži z díla Leoše Janáčka, jehož dílem se dlouhodobě zabývá. Janáčkovu hudební myšlení spočívalo v myšlení po vrstvách, což je možné sledovat z jeho skic. Pásma hudby jsou na sebe postupně vrstvena neboli montována do sebe vlivem folklórních postupů (ozvěnové imitace, fázování).

Ve svých studiích o Janáčkovu zmiňuje zřejmou návaznost tvorby některých brněnských autorů 2. poloviny 20. století na dílo tohoto skladatele. Nikoli generace jeho přímých žáků (Petrželka, Chlubna, Kvapil, Kaprál, Kundera), ale až ta následující pokračovala v rozvíjení Janáčkovu hudebního myšlení. Štědroň chápe Janáčkovu dílo jako celek, který formoval generaci moravských (brněnských) skladatelů 50. a 60. let (Berg, Ištvan, Kohoutek, Parsch, Piňos). Zejména v modálních postupech, montáži a komorním a sólovém charakteru skladeb vidí přímou kontinuitu. Montáž potom prosazuje jako nejvýraznější moment. Skladatelé vycházeli především ze dvou momentů: „*Janáčkovské sčasovací vrstvy*<sup>472</sup> mohly na začátku 60. let evokovat simultánnost několika různých a často velmi kontrastně diferencovaných vrstev [...] zřejmě nejpřitažlivější byla ta skutečnost, že Janáček opouští evoluční typ motivické práce a využívá konstantních tvarů.“<sup>473</sup>

Jako předstupně montáže 60. let určuje sčasovací vrstvy a neevoluční typ hudebního myšlení – montáž melodických jader.<sup>474</sup> Montáž samotnou potom Štědroň definuje jako protiklad k evolučnímu typu hudby – jako variantnost mikrotektonických ploch a tvarů (krácení, dělení, augmentace, diminuce) a jejich přeskupování. Janáčkovskou montáž poté spojuje, v souladu se svým uvažováním o koláži jako zvláštním typu montáže, s kolážovou technikou: „*V 60. letech probíhá v moravské hudbě proces diferenciací montáže a postup od montáže ke koláži, která již obráží plně důsledky uvolnění tradičních centrických i jiných vazeb a vlivy aleatoriky a témbrové kompozice.*“<sup>475</sup>

U Janáčka dále konstatuje odklon od tradiční tematicko-motivické práce, oslabení tektonické (stavebné) funkce harmonie, což jsou základní předpoklady montáže v hudební skladbě. Jak Štědroň uvádí, montáž vzniká v situaci akordiky, ostinata, prodlevy, intervalové skupiny, figurace, tedy v momentech, kdy má harmonická složka statický charakter. Jednotlivé motivy i větší celky hudby pak nejsou vázány harmonickou funkčností, mohou se přeskupovat a objevovat na překvapivých místech. Pokud se na místech montovaných objektů

---

<sup>472</sup> sčasovka, Leošem Janáčkem zavedený výraz pro rytmicky úsečné charakteristické motivy jeho vlastní hudby

<sup>473</sup> Štědroň, Miloš: Janáčkovské podněty v soudobých moravských kompozičních technikách in: *Opus musicum* 6, 5–6/174, s. 151

<sup>474</sup> Štědroň, Miloš: Josef Berg. Život mezi hudbou, divadlem a literaturou, doslov in: Josef Berg: *Texty*, Praha 1988, dále jako Berg 1988

<sup>475</sup> Štědroň, Miloš: Josef Berg. Život mezi hudbou, divadlem a literaturou, doslov in: Berg 1988, s. 151

objeví ve skladbách 60. let celky vzájemně stylově odlišné, např. historického původu, vzniká kolážové spojení. Z těchto premis se odvíjejí i následné definice koláže.

Na tyto podněty dle Štědrone navázali čeští, hlavně brněnští autoři v 60. letech (Ištvan, Piňos). Tomuto závěru odpovídá také výrok Miloslava Ištvana, který se sám k Janáčkově otevřeně hlásil: „*Svou techniku [myšleno techniku koláže a montáže] jsem si vytvořil na základě studia Janáčkovy díla a pod tlakem nutností, které jsem naznačil [...]*.”<sup>476</sup>

Ve svém předpokladu o významu Janáčkovy tvorby pro pozdější existenci koláže nebyl Štědroň sám. Zejména Leoš Faltus ve skriptech *Metoda montáže v teorii kompozice*<sup>477</sup> analyticky shrnuje Janáčkův způsob kompozice a její vliv na postup montáže v díle M. Ištvana. Pojednává dva hlavní momenty Janáčkovy hudební řeči. Jednak je to přenos téhož melodického tvaru na nový tónový terén (např. pentatonika, celotónový modus), jehož cílem je proměna výrazu, a za druhé montáž formy neboli permutace malých, několikataktových objektů řazených v průběhu skladby do různého pořadí a do odlišných souvislostí a proporcí.

Také Ctirad Kohoutek se v roce 1981 o Janáčkově vyjádřil obdobně: „*Uplatnil vlastní principy zhušťování elementárních harmonických částic, spletnu dvou souzvuků jako psychologické odůvodnění a východisko prolínání hudebních prvků, domyšleného později až do mixáže a koláže.*“<sup>478</sup>

V souvislosti s textovou koláží a tvorbou Marka Kopelenta se o Janáčkově zmiňuje Oldřich Pukl. Podle něj umožňuje technika textové koláže, užitá např. v Kopelentových *Žalobách pro smíšený sbor, trubku a tympány* (1969), novou rovinu sdělnosti. Jejimi předpoklady jsou vynikající interpretační úroveň českých sborových těles a Janáčkově zacházení s textem: „*Jiným takovým momentem je Janáčkův kompoziční postup. Janáčkovy úsečné nápěvky mluvy, z nichž každý může být proměňován škálou emocí [...], určují zevnitř, „ze sebe“ celkový tvar a smysl skladby.*“<sup>479</sup>

Toto zdůraznění Janáčkově vlivu na techniky montáže a koláže je výslovně českým specifíkem. V zahraniční literatuře ani pramenech se o Janáčkově v této souvislosti neobjevuje nikde ani zmínka. Tím se jev montáže a koláže v českých zemích dostává do trochu jiného světla. Vedle vlivu filmu, divadla, EA hudby a dalších prvků se zde objevuje působení z ryze českých zdrojů – tvorba Leoše Janáčka.

---

<sup>476</sup> Bártová, Jindra, O otázkách soudobého hudebního vývoje (S Miloslavem Ištvanem) in: *Hudební rozhledy* XXXIII 5/1980, s. 227

<sup>477</sup> Faltus 2003

<sup>478</sup> Kohoutek, Ctirad, Janáčkův odkaz kompoziční teorii a praxi in: *Hudební rozhledy* XXXIV 7/1981, s.322

<sup>479</sup> Pukl, Oldřich, Marek Kopelent in: *Hudební rozhledy* XXIII 9/1970, s. 427

## Ironizace banálního

S úvahami o koláži úzce souvisí také Štědroňovy studie o tzv. ironizaci banálního. Tento termín Štědroň přebírá od Klause Stahmera, který v roce 1970 na stránkách *Opus Musicum* publikoval studii o ironizaci banálních prvků v 5. smyčcovém kvartetu Bély Bartóka.<sup>480</sup> Uvažování se odvíjí od premisy, že pomocí koláže lze dosáhnout ironizace banálních prvků.

Podle Stahmera se jedná o překvapivý satiricko-parodický prvek v hudebním díle, z kterého vyplývá účinek kontrastu. V Bartókově kvartetu se jedná o několikataktový úsek ze závěru 5. věty, kde se v atonálním hudebním průběhu náhle objevuje prostá melodie v tónině A dur. Jak konstatuje Stahmer, Bartók zde „vytváří *zcizující efekt, jenž musí být hodnocen jako prostředek uměleckého záměru.*“ Je tu zřejmá diference mezi rozdílnými stylovými rovinami a právě tento moment je u Štědroňe hodnocen jako koláž. Ostatně také maďarský avantgardní skladatel György Ligeti v předmluvě k vydání studijní partitury 5. kvartetu komentoval tuto pasáž následovně: „*Význam těchto koláží zůstává záhadný.*“

Je zřejmé, že toto uvažování má blízko k diskuzi o koláži v 60. a 70. letech 20. století. Z těchto premis vycházejí M. Štědroň a A. Piňos ve studii *Prvky banality a jejich ironizace v soudobé hudbě*. Zde je konstatováno, že k ironizaci banálních, triviálních a kýčovitých prvků, „poklasického pokleslého typu hudby“, může docházet pouze v případě, kdy banalita vstupuje do vztahu k jinému protikladnému hudebnímu materiálu. V soudobé hudbě (tedy v 70. letech) představují prvky banality a jejich ironizace dle autorů širší tendenci. Dále se pak zabývají českými příklady.

Autoři uvádějí několik konkrétních případů ironizace banálního u brněnských skladatelů spjatých s kompozičním týmem (Štědroň, Piňos, Parsch, Berg). Vztah banálního a koláže zmiňují autoři jako jeden z hlavních momentů v soudobé hudbě: „*Soudobá problematika vyžaduje zvlášť citlivé vyřešení vztahu koláže, montáže a eventuálních banálních prvků jako jedné z montovaných vrstev.*“ Chápou tedy banální prvky – které plní ve struktuře určitou funkci – jako jednu z možných vrstev hudební montáže a koláže. Ukázkovým příkladem je *Divertissement* brněnského týmu, kde do kontrapozice se soudobými vrstvami vstupuje banální hudba hraběte Haugwitze, navíc zkarikovaná současným zazníváním několika těchto melodií zároveň. Tuto skladbu však autoři nezmiňují, jako případy koláže s banálními prvky naopak jmenují skladbu *Kuře krákoře* týmu Štědroň – Parsch, *O Sancta Caecilia* pro kontrabas a magnetofonový pás M. Štědroňe, Piňosovy

---

<sup>480</sup> Stahmer, Klaus, *Ironizace banálního*. Několik myšlenek o pozoruhodných pasážích v díle Bély Bartóka in: *Opus musicum* 2, 2/1970, s. 45–49

Vyvolavače, Ištvanovo oratorium Já Jákob, týmový kvartet Hrabě Haugwitz návštěvou na kroměřížském zámku, Parschovu Hudbu pro smyčce a bicí a Bergův Nonet pro drnkací a bicí nástroje.<sup>481</sup>

Studie je uzavřena úvahou, že tyto banální prvky mají ve skladbě zcela jinou funkci, než jakou měly původně v jiném kontextu. V soudobých skladbách mají totiž funkci „hudebního“ tradičního materiálu oproti „odhudebněnému“ převážně sónickému materiálu soudobému.

Existenci ironizace banálního pak Štědroň konstatoval zejména u Josefa Berga, v jehož tvorbě spatřoval funkci banálního jako permanentního zrcadla oficiality. Zejména ve sféře komorní opery je „*ironizace banálních postupů součástí Bergovy poetiky*.“<sup>482</sup>

I mimo Štědroňovy úvahy se setkáme s reflexí souvislostí banálna a koláže. Faltusova recepcie Štědroňovy opery Chameleon z roku 1984 přesně prezentuje tento typ uvažování: „*Východisko hudebního myšlení: část kompozičních technik 2. poloviny 20. století – zejména specifické využití serijní techniky, aleatoriky, témbřů a zejména pro autora typické koláže a ironizace banálního*.“<sup>483</sup>

Na tomto místě je třeba připomenout, že banální prvky jsou v souvislosti s koláží konstatovány také v tvorbě dalších autorů. V roce 1983 takto popsal Nonet Josefa Adamíka (1947–2009) Petr Kofroň: „*První věta Nonetu je charakteristická jakýmsi protipohybem výrazu a použitého materiálu. Při výrazové gradaci je naopak materiál destruován, rozměňován, banalizován [...] jindy je banální materiál prezentován s něhou, takže se nakonec pocit banálna nedostaví*.“<sup>484</sup>

V souvislosti s tvorbou ostravského skladatele Miroslava Klegy (1926–1993) píše také Karel Steinmetz o užívání banalit: „*Snad jsme zapomněli připomenout [...] jeho vášeň v balancování nad „banalitami“*. V hudbě tím rozumí užití jednoho či několika melodicko-rytmických a harmonických obrátů, vyskytujících se v tvorbě skladatelů jiných stylových období či žánrů. V žádném případě však nejde o citaci, nýbrž o malé stylové vybočení.“<sup>485</sup>

---

<sup>481</sup> Miloš Štědroň sám ironizaci banálního kompozičně využívá a u některých skladeb odkázal k tomuto postupu i v názvu díla: Affetti banalissimi pro klavír (1971), Pezzi banali pro cimbál a kontrabas (1988), 7 banální kusů pro violoncello a kvarteto (1996), Banalissimo pro violoncello a smyčcový orchestr (2003)

<sup>482</sup> Štědroň, Miloš, Život mezi hudbou, divadlem a literaturou in: Josef Berg, personální bibliografie (ed. E. Štaudová), Státní vědecká knihovna Brno 1987, s. 8

<sup>483</sup> Faltus, Leoš, Nová opera Miloše Štědroňe in: Hudební rozhledy XXXVIII 1/1985, s. 19

<sup>484</sup> Kofroň, Petr, Nonet Josefa Adamíka in: Hudební rozhledy XXXIV 4/1983, s. 176

<sup>485</sup> Steinmetz, Karel, Miroslav Klega: Výpověď osamělého pěšáka in: Hudební rozhledy XXX 4/1977, s. 175

## 11.2. Hudební publicistika a názory skladatelů

Definici koláže se hudební publicisté nevěnovali, spíše tento pojem aplikovali na konkrétní příklady. O baletu *Parade* (1917) Erica Satieho (1866–1925), jehož syžet napsal Jean Cocteau a scénu vytvořil Pablo Picasso, se například v článku o dobové premiéře díla dočteme, že „*koláž disparátních zvuků i vizuální hříčky kubismu byly pro publikum nesrozumitelné a pobuřující.*“<sup>486</sup>

Typická je ovšem názorová pluralita v tom, co koláž je nebo není, nebo zdali je hodnotným nebo odsouzeníhodným skladebným postupem.

Příkladem názorové odlišnosti je recenze Jaromíra Havlíka, který ve svém hodnocení Sezónních madrigalů Ilji Hurníka provedených Pražskými madrigalisty 13. 11. 1986 vyjádřil nesouhlas s autorem doprovodného textu ohledně koláže: „*Prostředky navýsost skromnými dosáhl Hurník v komorně ztlumeném vokálně-instrumentálním projevu účinek přesvědčivý především v jednotné základní náladě tak, jak to dokáže navodit nad jiné působivě třebaš vánoční koledy. Ty ostatně, v citlivě odhadnutém prolnutí (nešlo o koláž, jak uvedeno v průvodním textu!) dílo přímo symbolicky uzavírají.*“<sup>487</sup>

Jarmila Doubravová označila jako obecný rys 70. let v české hudbě kromě jiného právě koláž: „*Protiklad serialismu jako předurčenosti a volnosti improvizace získal podruhé výrazný dobový akcent v sedmdesátých letech v souvislosti se spojováním hudby s jinými uměními, využitím komunikačních multimédií i v technice hudebního formování využitím postupů montáže, respektive koláže.*“<sup>488</sup>

Recenzent Pavel Sýkora užil koláž ve smyslu mnohosti existence skladebných technik a směrů. Tento význam, jak ukazuje kapitola Polystylovost v českých pramenech, je však spíše doménou pojmu polystylovost nebo jeho opisů: „*Slyšeli jsme nebyvale rozsáhlou koláž různorodých kompozičních technik od klasického kontrapunktu až po modalitu a seriální postupy.*“<sup>489</sup>

---

<sup>486</sup> Slavíková, Jitka (podle zahraničních materiálů), Picasso a hudba in: Hudební rozhledy LX 3/1997, s. 31

<sup>487</sup> Havlík, Jaromír, Komorní koncert SČSKU 13. 11. 1986 in: Hudební rozhledy XL 2/1987, s. 65

<sup>488</sup> Doubravová, Jarmila, Problém jednověté formy v současné době (Svatopluk Havelka: Pocta Hieronymu Boschovi) in: Hudební rozhledy XXXI 9/1978, s. 415–417

<sup>489</sup> Sýkora, Pavel, Obrozená moravská hudba anebo Večer nudy okořeněný špetkou humoru in: Opus musicum 25, 4/1993, s. V

## Koláž a recepcce skladeb slovenských a zahraničních skladatelů

Kromě českých skladeb hudební kritika označovala jako koláž i díla slovenských nebo cizích autorů, většinou při občasné reflexi zahraničních festivalů soudobé hudby nebo v recenzích CD. K rozšíření komentářů hudební kritiky o zahraniční soudobé hudbě však došlo až v průběhu 90. let, kdy se i v České republice začala tato hudba uvádět, většinou na specializovaných festivalech. Tyto prameny jsou tedy nejen ukázkou užívání pojmu koláž v kontextu české publicistiky, ale také důkazem, že obdobné tvůrčí tendence byly zřetelně zastoupeny v evropské či americké hudbě.

Zřejmě nejstarší je článek Pavla Blatného z roku 1969. Koláž je podle něj jedním z prvků, z kterých vzešla tvorba zakladatele tzv. třetího proudu Gunthera Schullera.: „*G. Schuller [...] svými mozaikovitými hybridy (dnes bychom mohli módně říci „kolážemi“) spíše odhalil rozdílnost obou směrů a bezděčně dokázal (jen zdánlivou) neslučitelnost jazzu a Nové hudby.*“<sup>490</sup> Tuto tezi pak v hudebních časopisech zopakoval ještě dvakrát – o pět let později svou myšlenku zpřesnil ve smyslu vymezení pojmu koláž: „*Schullerův [třetí proud-pozn.] a jeho následovníků se jeví spíše jako koláž (tedy postup v letech, kdy realizoval své pokusy o syntézu, dosud neznámý). [...] Postupy Nové hudby (kupříkladu dodekafonie, serialismus atd.) náhle zlomí tonální myšlení jazzových sólistů a tím dostává Schullerův třetí proud **charakter koláže.***“<sup>491</sup> V roce 1993 pak vše shrnul ve své studii o počátcích třetího proudu a své tvorbě: „*Dnes můžeme říci, že Schullerova metoda byla vlastně **určitou formou koláže.***“<sup>492</sup>

Skladba Luigiho Nona *Non consumiamo Marx* (1969) byla provedena na II. Mezinárodní volné tribuně skladatelů v rámci 14. Týdne nové tvorby a recenzent se šifrou ns ji popsal jako koláž: „*[...] hudba vytvořená v laboratoři, **monumentální koláž,** spájející v sobě poezii lidských hlasů [...] s poezií ulice, s výbušnými hlasy studentů a dělníků, jimiž zněly Benátky v roce 1968.*“<sup>493</sup>

Z roku 1979 pochází zmínka Milana Slavického, který píše, že *Fantastická suita pro klavír Vasilije Lobanova* je „*osobitě poetická a **principu koláže** citlivě a zajímavě využívající [...]*“<sup>494</sup> Dalším příkladem je Vičarův text: „*Samotný Cage byl zastoupen Árií – **jakousi koláží,** která kombinuje různé pěvecké techniky a styly.*“<sup>495</sup>, nebo referát Petra Kofroně: „*Motto příroda se dále objevilo [...] v díle Johna Cage „Roaratorio“ (jakýsi pendant k Joyceově knize *Finnegans Wake*), které je **koláží přírodních a technických zvuků,** hudby*

<sup>490</sup> Blatný, Pavel, Z bloku vytrženo in: *Opus musicum* 1, 8/1969, s. 246

<sup>491</sup> Blatný, Pavel, Třetí proud v roce 1974 in: *Opus musicum* 6, 10/1974, s. III

<sup>492</sup> Blatný, Pavel, Po zarostlém chodníčku Třetího proudu in: *Hudební rozhledy* XLVI 6/1993, s. 281

<sup>493</sup> ns, *Kritika-Praha* in: *Opus musicum* 2, 3/1970, s. 91

<sup>494</sup> Slavický, Milan, Setkání mladých skladatelů in: *Hudební rozhledy* XXXII 2/1979, s. 75

<sup>495</sup> Vičar, Jan, *Varšavská jeseň 1980* in: *Hudební rozhledy* XXXIII 12/1980, s. 562

všech národů a Cageova přednesu úryvků Joyceova textu. [...] [Wolfgang] Rihm často používá jakési prostorovosti zvuku – maximálních náhlých kontrastů, například dynamických, ale i stylových, kdy dovede na nejučinnější místo kompozice vsadit i třeba poklesle „neoklasický“ quasicitát, ale i citát z Beethovena, ovšem hraný zuřivě škrábavým col legno.“<sup>496</sup>

V kontextu polské soudobé hudby užil koláž ve smyslu kompoziční techniky Vojtěch Mojžíš: „Jako vlastní přínos nové generace [...] by bylo možné považovat jistý návrat k čisté diatonice [...] a časté využívání principu koláže (kromě skladeb Zielińské byl použit i v Silického Agnus Dei.“<sup>497</sup> Stejný referát pak hovoří v podobném duchu o tvorbě Slováka Petera Breinera: „Jeho hudba je plná epizod a náznaků koláží.“

V roce 1985 na stránkách Opus musicum se také o polské hudbě objevila studie Krzysztofa Baculewského. Také zde, v souvislosti se skladbou Stanisława Krupowicze (nar. 1952), nalezneme zmínku o koláži: „Dílo Easter disloyalty of CD [1982] je založeno na algoritmu, který determinuje formu i jiné jeho složky. Tato skladba je hrou pro interprety, dirigenta i publikum. [...] Easter disloyalty of CD je tedy jakýsi druh koláže z přesně nevymezených prvků.“<sup>498</sup>

Oldřich Pukl referoval ve stejném roce o koncertu EA hudby v rámci Drážďanského hudebního festivalu a konstatoval výrazné zastoupení koláže: „Typologicky byl výběr orientován na autonomní skladby elektronické a konkrétní hudby, na zvukové koláže, na kombinaci live + tape music a na multimediální kreace v prostoru. [...] V průběhu diskuzí zazněly rovněž zvukové ukázky konkrétní elektroakustické koláže, např. z preparovaného materiálu computer music [...].“<sup>499</sup>

Zdeněk Plachý komentoval ve smyslu koláže skladbu na darmstadtských kurzech 1987: „Veselí a polemiky v sále vyvolala zvláště parodická skladba Daryla Runswicka [nar. 1946] „Vtip a moudrost prezidenta Ronalda Reagana“ [1985]. Prostřednictvím různých persifláží, komických koláží a nečekaných point zde byly zesměšňovány veřejné výroky amerického prezidenta. Skladba připomínala svou atmosférou televizní reklamu nebo estrádu.“<sup>500</sup>

<sup>496</sup> Kofroň, Petr, Darmstadtské kurzy 1982 in: Hudební rozhledy XXXV 10/1982, s. 447

<sup>497</sup> Mojžíš, Vojtěch, Setkání mladých skladatelů Československa a Polska in: Opus musicum 16, 5/1984, s. IV

<sup>498</sup> Baculewski, Krzysztof, In statu nascendi /o hudbě nové polské skladatelské generace/ in: Opus musicum 17, 7/1985, s. 202

<sup>499</sup> Pukl, Oldřich, Elektroakustické matiné v Drážďanech in: Opus musicum 17, 1/1985, s. IV–VI

<sup>500</sup> Plachý, Zdeněk, Darmstadtské kurzy nové hudby ve znamení názorové rozmanitosti a tolerance in: Opus musicum 19, 3/1987, s. XIII

Obdobně referoval také Alois Piňos v souvislosti se skladbou s EA složkou: „Do oblasti konkrétní hudby lze zařadit „*Pas de deux*“ W. Michela pro varhany a zvukový pás. **Jde o jakousi kuriózní panoptikální bruitistickou koláž**, v níž se uplatňují fantaskní rejstříky varhan spolu s naturálními a civilizačními zvuky z pásu. Mezi publikem vznikly dohady, zda jde o filozofující „vážené dílo“, nebo provokující gag. Soudím, že jde o oboje.“<sup>501</sup>

O skladbě Tridsaťtri pro smyčcové kvinteto a komorní soubor Slováka M. Burlase v této souvislosti hovoří v roce 1989 v Hudebních rozhledech také Igor Berger: „Do popředí se tentokrát dostává dialog s prvky volné improvizace a osobitou **barevnou kolážovostí**, která jakoby nám sugerovala představu zastaveného času.“<sup>502</sup>

V roce 1992 takto ohodnotil skladbu pro saxofonové kvarteto Němce Dietera Kaufmanna i Petr Pokorný: „Skladba sama zpracovává drobné úryvky z Bachových a Mozartových skladeb a **působí dojmem dobře zpracované koláže**.“<sup>503</sup>

Hudba Arvo Pärta se recepcí v českém prostředí dočkala v 90. letech. Profilové Pärtovo CD Collage ohodnotil Pavel J. Kalina ve smyslu koláže a opisem v podstatě i ve smyslu polystylovosti: „Nové CD je, jak už sám název napovídá, **skutečnou koláží**, a to nejen z hlediska časového rozpětí mezi jednotlivými skladbami zařazenými na nahrávku, ale i z pohledu hudebních stylů použitých uvnitř jednotlivých skladeb.“<sup>504</sup>

Petr Kofroň v kontextu Concerta grossa (1985) Vladimíra Godára koláž odmítá a pro tvar této hudby hledá analogii v přírodě, jejích zvucích a tvarech: „Otázky strukturální zde ustupují do pozadí a nás na prvním místě zaujme, jak je tato hudba tvarována. [...] Chtělo by se říci „**koláž**“, ale cítíme, že toto označení vystihuje podstatu Godárovy hudby velice málo.“<sup>505</sup>

Skladba Ludwig van označená jejím autorem M. Kagelem za metakoláž byla u nás poprvé provedena v roce 1994. Trochu zdrženlivě o ní referoval Miloš Pokora: „Kagelova **tříšť údajných beethovenovských fragmentů (skladba Ludwig van...)**, tápajících v „**příznačné slepotě**“, mě zaujala ve vypočítaných závěrech jednotlivých lapidárních bloků, jinak jsem coby posluchač tápal i já.“<sup>506</sup>

Maďar György Kurtág (1926) komponující v intencích tzv. Nové hudby není v literatuře ani pramenech v kontextu koláže zmiňován. Ojedinělým případem je kritika

<sup>501</sup> Piňos, Alois, Mezinárodní studijní týden varhanní a vokální hudby (Bonn, Sinzig 8.–13. 3. 1987) in: Opus musicum 19, 6/1987, s. III

<sup>502</sup> Berger, Igor, Nová slovenská hudební tvorba 1989 in: Hudební rozhledy XLII 6/1989, s. 263

<sup>503</sup> Pokorný, Petr, Festival v Solnohradě – tečka za mozartovskými oslavami in: Hudební rozhledy XLV 4/1992, s. 171

<sup>504</sup> Kalina, Pavel J., Arvo Pärt, Collage (recenze CD) in: Harmonie 1, 3/1993, s. 36

<sup>505</sup> Kofroň, Petr, Třináct analýz, H&H Jinočany 1993, s. 99, dále jako Kofroň 1993

<sup>506</sup> Pokora, Miloš, Večer s Xsemblem (koncert 14. a 15. 1. 1994) in: Harmonie 2, 1/1994, s. 8

provedení Kurtágových Kafka Fragmente, op. 24 od Pavla Kozáka: „*I koláž názvuků na styly byla pestrá [...] skladba je písňový cyklus, z melodického hlediska melodicky stravitelnější a s názvuky různých stylů.*“<sup>507</sup>

K hodnocení hudby cizích skladatelů v kontextu myšlenkového konceptu koláže patří i recenze na CD s hudbou Gija Kančeliho Miroslava Srnky: „*Lament jako tříčtvrtěhodinový kolos pro sólové housle, soprán a orchestr s podtitulem Pohřební hudba na paměť Luigiho Nona lze vidět jako jednu velkolepou koláž z materiálů, které možná Kancheli vymyslel, které ale téměř v každém okamžiku – zejména melodicky – odkazují na nějakou hudbu předchozí. Jsou to vlastně pouze úzkointervalové diatonické melodie, které mohou připomínat cokoli: lidový popěvek, liturgický chorál, nebo velkorysou romantickou kantilénu.*“<sup>508</sup>

Klíčové „kolážové“ dílo – Sinfonie Luciana Beria – se skromného ohlasu v českém hudebním tisku dočkalo, s výjimkou recenzí na českou premiéru díla v roce 1998, až na sklonku sledovaného období: „*Beriova Symfonie vznikala v době velkého rozmachu koláží a je výrazným zástupcem tohoto způsobu kompozice.*“<sup>509</sup>

Jako koláž označil Štěpán Kaňa i skladbu Fearful Symmetries (1984) jednoho z hlavních představitelů minimalismu Johna Adamse: „*V duchu 80. let se Adams nebojí spojit cokoli s čímkoliv; v této koláži pro velký orchestr stojí hudba jakoby vážná vedle popu a hudby ke komiksu.*“<sup>510</sup>

### Negativní vymezení koláže

Se zdrženlivým odstupem se ke koláži vyjádřil Milan Kuna, a to v recenzi na skladbu Ivana Jirko: „*Symfonická skica „Pražské vteřiny“ Ivana Jirko má ráz kaleidoskopický, přesto tektonicky ucelený. Je poněkud nestylová; čerpá z podnětů Stravinského, užitých tanečních prvků, kolážově se v ní uplatňují citace triviálních popěvků. Do jaké míry byla ironií, vtipným ideovým šlehem, lze dost obtížně říci. Kdo autora dobře zná, mohl být zklamán vskutku pouze naskicovanou koncepcí tohoto díla.*“<sup>511</sup>

Velmi nelichotivý soud se objevuje při hodnocení díla slovenského autora – VII. koncertu pro klavír a orchestr Jána Zimmera (1926–1993). Autorem odsudku je Jan Dehner: „*Převažujícím dojmem po vyslechnutí asi třicetiminutového díla byl údiv nad naprostou*

<sup>507</sup> Kozák Pavel, Kurtág je Kurtág (koncert 9. 10. 1995) in: Harmonie 2, 12/1995

<sup>508</sup> Srnka, Miroslav, Gija Kancheli, Lament, recenze CD in: Harmonie 8, 2/2000, s. 43

<sup>509</sup> Bártová, Jindra, Gustav Mahler jako symbol a inspirace (skladby současných českých i světových autorů reflektující Mahlerův odkaz) in: Opus musicum 32, 5/2000, s. 18, k české premiéře tohoto díla došlo v Praze 17. března 1998 na abonentním koncertě FOK

<sup>510</sup> Kaňa, Štěpán, New Music Marathon 2000 in: Opus musicum 32, 6/2000, s. 47

<sup>511</sup> Kuna, Milan, Česká filharmonie na závěr, recenze koncertu z 15. 3. 1973 na Týdnu nové tvorby in: Hudební rozhledy XXVI 5/1973, s. 201

*ztrátou soudnosti, ba takřka vkusových měřítek. [...] Jediným vysvětlením takové míry autorského nezdaru by mohl být pokus o napodobení metody koláže a destrukce převzatého materiálu – aniž by ovšem byl zvolen výchozí materiál a hlavně technika.*“<sup>512</sup>

Velmi negativně se ke koláži vyjádřil skladatel Otomar Kvěch v roce 1979 v recenzi na knihu „Musikalische Umwelt Verschmutzung“ skladatele Petera J. Korna. V souladu s míněním autora knihy Kvěch v podstatě odsuzuje avantgardní hudbu po druhé světové válce. V tomto kontextu se vyjádřil ke Stockhausenově skladbě Opus z roku 1970 dosti pohrdlivě: „*Jeho Opus 1970 je koláž z různých Beethovenových skladeb hraná dílem živě čtyřmi hudebníky, dílem je použito reprodukce. Práce skladatele je sestavení těchto fragmentů. Kolik práce je třeba k této pětapadesátiminutové montáži? Stockhausen si život příliš nekomplikoval. Přišla mu pod ruku Beethovenova II. symfonie. Z každé věty pěkně po řadě použil několika taktů, ani si nedal námahu přetáčet pásek sem a tam. Opravdový „princip lenosti“!*“<sup>513</sup>

Podobně negativní postoj ke koláži z tradičních myšlenkových pozic jako k netvůrčímu postupu vyjádřil i skladatel Jiří Gemrot a publicista Miloš Pokora v rozhovoru<sup>514</sup>:

Pokora: „*Věříte v možnost koexistence tonální a atonální hudby?*“

Gemrot: „*V přirozenou existenci atonality nevěřím, neboť je to umělá konstrukce. Atonalita ale ovlivnila a ještě ovlivní tonalitu.*“

Pokora: „*Výsledkem takového procesu však bývá často pouze koláž. Věříte v opravdovou syntézu? Nebude to pouze mechanické propojení? Vaše generace přece prošlou vlnu experimentů už na vlastní kůži nezažila...*“

Gemrot: „*To je stejné jako se Schönbergem a romantismem. Máme odstup a to je výhoda.*“

Také v souvislosti s Kopelentovou Symfonií ukázal Miloš Pokora, že nepovažuje koláž za techniku hodnou vysokého umění: „*[...] i cizorodé prvky jsou navzájem srostlé, v náhlých změnách intonací nepociťujeme nic nepřirozeného, není zde ani stopy po laciné kolážovitosti, i prudké přechody nebo stříhy probíhají s takovou přirozeností, jak když se na povrchu bystřiny vytváří stojatá duhová pěna.*“<sup>515</sup>

Milan Slavický, přestože několikrát na stránkách Hudebních rozhledů koláž zmiňoval a kladně ji hodnotil u jiných autorů, ve své skladatelské konfesi před ní spíše varoval: „*Milan*

<sup>512</sup> Dehner, Jan, Týden nové slovenské hudební tvorby (13. 2. 1987 Bratislava) in: Hudební rozhledy XL 5/1987, s. 203

<sup>513</sup> Kvěch, Otomar, Jestliže má mít hudba budoucnost a budoucnost hudbu in: Hudební rozhledy XXXII 8/1979, s. 379

<sup>514</sup> Pokora, Miloš, Nechci šokovat..., rozhovor s Jiřím Gemrotem in: Hudební rozhledy XXXVIII 1/1985, s. 40

<sup>515</sup> Pokora, Miloš, Orchestrální koncert SČSKU 28. 10. 1987 in: Hudební rozhledy XLI 2/1988, s. 58

Slavický zdůraznil, že s principem „naplnění očekávaného“ pracuje záměrně a že skladatel na tomto poli musí opatrně odvažovat a balancovat, neb ze **samých překvapení vznikne jen koláž skvrn** a stálé naplňování očekávaného má za výsledek nudu.<sup>516</sup> Zde ji rozumí ne jako vrstvení odlišných materiálů vedle sebe, ale jako plynutí vlastní hudby bez ohledu na očekávání, které posluchač do svého poslechu hudby vnáší.

Jako lacinou techniku označil koláž v kontextu s dílem Hanse Wernera Henzeho Vojtěch Mojžíš: „*Sympatické na autorem zvoleném přístupu je to, že se [...] neuchýlil k lacinému a často dnes zneužívanému efektu prolínání historických a soudobých kompozičních technik (což umožňují koláže) a důsledně, koncentrovaně se drží jazyka jen jediného, v jeho případě soudobého.*“<sup>517</sup>

### **Pozitivní vymezení koláže**

Pojem koláž se pozitivně v kontextu tvorby českých autorů v dobových pramenech projevoval vcelku výrazně.

O blízkém vztahu ke koláži skladatele **Ivana Řezáče** (1924–1977), žáka Pavla Bořkovce a syna spisovatele Václava Řezáče, vypovídá výňatek z rozhovoru pořázeného Janem Dehnerem roku 1971.

Řezáč: „[...] *V posledních sedmi letech mě zajímá především nové formulování polyfonie, která vychází z určitých stabilních, neměnných hudebních prvků – at' už prvků modálních, využívaných melodicky nebo harmonicky, nebo záměrně kontraponovaným tonálním prvkům a také simultánní užití a protipostavení těchto útvarů prvkům, jež procházejí relativně tradičními způsoby hudebního vývoje [...].*“

Dehner: „*Domníváte se tedy, že lze uvedením starého materialu do nových vazeb dosáhnout nového účinku. Jaký je v této souvislosti váš postoj k technice koláže?*“

Řezáč: „*Je mi dost sympatická a není tak vzdálená tomu, o co se sám snažím, jak by se na první pohled zdálo. Ostatně srovnání konkrétních zvukových nebo hudebních výsledků to dosvědčuje.*“<sup>518</sup>

O aktuálnosti montáže a koláže v 70. letech, alespoň v brněnském prostředí, svědčí práce Jiřího Kulky z roku 1975.<sup>519</sup> Jednalo se o výzkum psychologických aspektů

---

<sup>516</sup> Šmolík, Jan, Milana Slavického Media vita I in: Hudební rozhledy XLVI 9/1993, s. 2

<sup>517</sup> Mojžíš, Vojtěch, Hans Werner Henze Barcarola per grande orchestr, Symphonie č. 7 (recenze CD) in: Harmonie 2, 9/1994, s. 46

<sup>518</sup> Dehner, Jan, S Ivanem Řezáčem o možnostech hudby in: Hudební rozhledy XXIV 6/1971, s. 273

<sup>519</sup> Kulka, Jiří, Analýza procesu řešení problému komponování hudby, diplomová práce Univerzity J. E. Purkyně (vedoucí práce Bohumír Chalupa), Brno 1975, dále jako Kulka 1975

komponování hudby, který autor uskutečnil ve spolupráci s Milošem Štědrněm. Úkolem hudebních skladatelů bylo napsat pětidílný hudební celek v časovém rozmezí 5–10 minut. Účastník výzkumu měl možnost volit obsazení mezi 1–2 klavíry, 1–2 houslemi, violou, violoncellem, bicími, flétnou, hobojem a klarinetem a měl vytvořit dvě varianty skladby.

Kompoziční zadání bylo následující:

1. omezení v parametrech intervalů (m. 2, m. 3, č. 4 nebo jejich obrat v. 7, v. 6, č. 5), hustoty (malá) a tempa (velmi pomalé)
2. omezení v parametru tónových délek (čtyři skupiny délek), hustoty (koeficient 2) a tempa (rychlé)
3. bez omezení, vrchol kompozice
4. střední hustota, střední tempo, preference zvukové barvy
5. montáž nebo koláž všech nebo některých dosud ve skladbě použitých postupů

Kulka uvádí kompozičně technickou definici montáže a na historický materiál orientovanou definici koláže: „*Za montáž považujeme spojení historicky relativně stejnorodých prvků s preferencí tektonického aspektu, který je záměrně v popředí skladatelského zájmu; skladatel vytváří makroformu z objektů mikroformy obvykle podle předem připraveného objektu. Za koláž považujeme spojení historicky různorodých prvků, které je charakterizováno méně těsnějšími vazbami, než jak je tomu u montáže.*“<sup>520</sup>

Účastníci a vytvořené skladby:

Josef Gahér, posluchač postgraduálního studia JAMU: *Musica da camera*

Miroslav Hába, skladatel a hudebník Janáčkovy opery: *Skladba pro flétnu a komorní orchestr*

Stanislav Hochel, posluchač 5. ročníku skladby JAMU: *Miniatury pro smyčcové kvarteto*

Miloslav Ištvan, docent skladby na JAMU: *Zatemněná krajina, smyčcový kvartet (Památce obětí 1939–1945)*

Jarmila Mazourová, posluchačka postgraduálního studia JAMU: *Suita pro klarinet a klavír*

Rudolf Růžička, odborný asistent JAMU: *II. sextet pro flétnu, hoboj a smyčcové kvarteto*

Alois Piňos, odborný asistent JAMU: *Dvouhra pro flétnu a marimbafon*

Miloš Štědrň, odborný asistent FF UJEP, konzultant: *Sekvence pro bicí nástroje*

Kulkův výzkum měl za cíl ukázat, jaké možnosti skýtá psychologická analýza pojetí komponování hudby jako řešení problému. Pro účely této práce je nejpodněnější, jak

---

Zpráva o tomto experimentu vyšla také v *Opus musicum*: Kulka, Jiří, *Komponování hudby jako řešení problému* in: *Opus musicum* 8, 5/1976, s. 133–137

<sup>520</sup> Kulka 1975, s. 109

skladatelé řešili 5. část skladby, kterou měli vytvořit jako montáž nebo koláž. V páté části postupovali skladatelé podle Kulky takto:

Gahér – **montáž**, *rytmická řada, tempo allegro appassionato, dynamika konstantní, přenesení již zkomponovaných úseků do partitury beze změny*

Hába – *prostota, rytmická řada, tempo proměnlivé, dynamika proměnlivá, návaznost na první část, kadence, provedení exponovaných modelů*

Hocheľ – *passacaglia A-A-A věta, tempo allegretto vivace, dynamika proměnlivá, motorismus ze III. části, princip stacionarity, štafetovitých odevzdávek, trylek z I. části, melodika ze II. části*

Ištvan – **montáž**, *rytmická řada, tempo v proporční notaci, dynamika kontrastní, protože celá skladba je montována z předem vytvořených objektů, je řešena V. část v intencích celku*

Mazourová – **montované rondo**, *tempo presto furioso, rondo, po hlavním rondovém tématu A následují některá vybraná témata z částí předešlých, montování vybraných taktů podle vzoru A IV A III A II A*

Růžička – *reminiscence na první část, tempo 100–120, dynamika vzestupně sestupná, přírazy a trylky z I. části, syrrytmie jako ve II. části, melodická kombinace I., III., IV. části, pohyb kolem jednoho tónu, alegorika*

Piňos – *veškerá organizace hudebního materiálu vyplývá z jediného principu číselných vztahů letopočtu 1-9-7-5, derivace espressiva z I. části, transplantace rytmických modelů z II. části, témbry ze IV. části, **třířstvá montáž***

Štědroň – *tympanová sekvence, ostatní nástroje doprovod, vše vychází ze zpracování gregoriánské sekvence Media vita in morte sumus, dynamika proměnlivá, znovuuvedení původní tympanové sekvence, **3. věta horizontální koláž**, gotické kvinty, budík, dynamika proměnlivá, kontrast budíku, symbolu všední každodennosti, a gregoriánského monumenta*

Jak je vidět, skladatelé s výjimkou Štědroňe použili v 5. části montáž, tedy opakování nebo reminiscence materiálu z předešlých vět, jediný Štědroň použil historického materiálu a jako koláž označil 3. větu své skladby. Kulkova práce tedy svědčí o aktuálnosti montáže a koláže v 70. letech u představitelů tzv. „brněnské školy“, jak sám autor výběr skladatelů označuje.

Skladatel **Ivan Jirko**, jehož několik skladeb bylo označeno za koláž, hovořil obecně o koláži ve smyslu kompoziční techniky ve své konfesi v roce 1977: „*Celý vesmír hudby se stává dostupným. Není náhodné, že se v současné hudbě uplatnil **útvár koláže**, který sjednocuje v téže rovině kontrastní slohy.*“<sup>521</sup>

---

<sup>521</sup> Jf [Fukač, Jiří], Rozhovor o opeře / Ivan Jirko a jeho názory na operní tvorbu a provoz in: Opus musicum 9, 9/1977, s. 270

V případě skladatele **Václava Trojana** (1907–1983) se hudební koláž objevila jako znak jeho praktické dovednosti filmového skladatele napodobovat nejrůznější hudební styly a vyjádřit to, co se po něm žádá: „*Václav Trojan proslul jako autor filmové hudby, svým jemným citem pro dramatizaci, žánrovou charakteristiku, **hudební koláž** a zkratku. Překvapivými melodickými, harmonickými a instrumentačními postupy dokázal vytvořit jakoukoliv náladu, atmosféru, situaci či děj.*“<sup>522</sup> Trojanova zkušenost filmového skladatele se projevila také v kompozici *Rozmarné variace* na téma *Jarní písně* F. Mendelssohna-Bartholdyho pro orchestr (1936, rev. 1971), které jsou koncipovány jako stylové variace. Obsahem jsou části ve stylu Bacha, Mozarta, Schuberta, Verdiho, Smetany, Dvořáka, Janáčka, Stravinského, R. Strausse a jazzové kapely. Při revizi byla poslední část nahrazena variací ve stylu orchestru L. Armstronga.<sup>523</sup>

Užití koláže je konstatováno u některých děl **Václava Lídla** (1922–2004), viz 11.3.1. Soupis skladeb vymezených jako koláž. V obecné rovině a v intencích „polystylové“ rétoriky zahrnul koláž do Lídlovy tvorby Pavel Skála: „*V předchozích dílech si **Václav Lidl** vyzkoušel možnosti prudkých střihů, překvapivých kontrapozic zdánlivě neslučitelného, inspirovaných technikou koláže. V Symfonii č. 3 své poznatky pozoruhodně zúročil.*“<sup>524</sup>

Leoš Faltus, Miloslav Ištvan a Miloš Štědroň publikovali v *Opus musicum* 1980 kolektivní studii O potřebě kontaktu a komunikace a zahrnuli do ní i koláž. Tematizují potřebu kontaktu s posluchačem, mimo jiného také skrze návrat k renesanci. Ten může být prostředkován pomocí syntézy: „*Syntéza jde do větší šíře i hloubky, mění se sama podstata inspirace tradicí. **Koláž, montáž se mimo jiné stávají integrálními procesy tohoto typu syntéz.***“<sup>525</sup>

Skladatel **Luboš Fišer** (1935–1999) koláž naopak nechápal úzce jako techniku, ale jako označení obecné situace hudby a společnosti: „***Dominujícím prvkem našeho myšlení se stala – v širším slova smyslu, samozřejmě – koláž. Tato volnost ve využívání všeho a jakýchkoliv prostředků k maximálnímu vyjádření umělecké myšlenky vypadá sice jako chaos, ovšem – a to je důležité – jen zdánlivě. Za ním už možná pulsuje nový shrnující styl doby – nový slohový universalismus naší epochy.***“<sup>526</sup> Fišerova charakteristika koresponduje s konceptem „kulturní koláže“ 20. století, jak ji nastínil Glenn Watkins (viz kapitola II. Stav bádání, s. 15).

<sup>522</sup> Martínková, Alena, Trojan, Václav in: Martínková a kolektiv 1985, s. 296

<sup>523</sup> Vičar, Jan, Nad dílem Václava Trojana in: Hudební rozhledy XXXV 10/1982, s. 455

<sup>524</sup> Skála, Pavel, Symfonie č. 3 Václava Lídla in: Hudební rozhledy XXXVI 5/1983, s. 221

<sup>525</sup> Faltus, Leoš, Ištvan, Miloslav, Štědroň, Miloš, O potřebě kontaktu a komunikace in: *Opus musicum* 12, 8/1980, s. 227

<sup>526</sup> Kuna, Milan, Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem in: Hudební rozhledy XXXIII 9/1980, s. 418

Ištvanův žák v letech 1966–71 **Jiří Bulis** (1946–1993) je spjat s koláží také poměrně úzce. Alena Němcová konstatuje v jeho tvorbě výskyt techniky koláže takto: „*V době studia na JAMU se intenzivně zabýval poznáváním výrazových prostředků a kompozičních technik Nové hudby. V tomto duchu komponoval řadu komorních a orchestrálních skladeb, v nichž si vyzkoušel hudbu témbrovou, **techniku koláže** a hudební mozaiky.*“<sup>527</sup> Avšak také sám Bulis se ve cenném rozhovoru z roku 1983 ke koláží sám pozitivně vyjádřil. Na otázku, zdali jeho článek v *Opus musicum* 1975, který byl úvahou o melodii, byl ve skutečnosti reakcí na četné pokusy o shrnutí kompozičních technik Nové hudby, odpověděl: „*Máte-li na mysli syntézu, která se začala počátkem sedmdesátých let uplatňovat, tak proti té jsem neměl nikdy nic, jakož **ani proti technikám koláže, montáže** apod. – Jen mi trochu vadilo, že melodie, právě v koláží tak často užívaná, byla vždycky takovou popelkou, mravnostním pokleskem a imbecilitou.*“<sup>528</sup>

Náhled na tvorbu **Františka Chauna** (1921–1981) je příkladem toho, jak byly v uvažování o hudbě spolu úzce svázány oba sledované pojmy. Dokumentuje to text Michala Zenkla: „*Zvláštností některých Chaunových skladeb (zvláště pro roce 1970) je integrace různých žánrových prvků do hudební řeči, které zde vystupují buď ve stylizované podobě jako náznaky lidových nebo i „kavárenských“ melodií nebo dechovky, či jsou to přímo citáty, jež **jsou zapojeny do skladby metodou koláže**. V žádném případě však **nejde o polystylovost a nežádoucí nejednotnost**. Zmíněné prvky zcela do skladeb zapadají, neboť jejich nástup je vždy náležitě připraven a nefunguje jako rušivý element.*“<sup>529</sup> V této citaci lze rozpoznat na jedné straně obvyklé pojetí koláže jako kompoziční techniky, na druhé straně pejorativní pojetí polystylovosti jako nejednotné koncepce.

Skladatel **Milan Křížek** (1926) je autorem čtyř skladeb s názvem Koláž<sup>530</sup> a tento pojem chápe dokonce v souvislostech renesanční hudby a stylové jednoty. Jeho náhled je tak dosti odlišný od ostatních komentářů dávajících koláž většinou do souvislosti s tzv. Novou hudbou: „*Napsal jsem čtyři skladby s názvem Koláž: Koláž I pro 4 flétny (1995), Koláž II pro 4 trombóny (1997), Koláž III pro 2 housle a violu (2003) a Koláž IV pro 3 violoncella (2010). [...]. **Citované fragmenty** (více či méně kontrastní vůči okolí v originálním tvaru melodickém, souzvukovém, rytmickém; neupravované) **jsou zakomponovány většinou způsobem filmového střihu do mé hudby soudobého ražení**, v níž usiluji o stylově kompaktní syntézu prostředků (kombinací rozšířené tonality, modalit, seriální i volné dodekafonie, polyrytmiky, řízené aleatoriky). [...] **Jsem stoupencem „staromódní“ stylové jednoty konkrétní skladby. Pokud***

<sup>527</sup> Němcová, Alena, Jiří Bulis in: Martínková a kolektiv 1985, s. 39

<sup>528</sup> Klimešová, Eva, Hudba, lidé a svět, rozhovor s Jiřím Bulisem, Hudební rozhledy XXXIV 6/1983, s. 282–283

<sup>529</sup> Zenkl, Michal, Za Františkem Chaunem in: Hudební rozhledy XXXV 4/1982, s. 171

<sup>530</sup> Podrobněji o Křížkových Kolážích viz 11.3.2. Skladby s názvem koláž, s. 159–161

*jde o obsazení a nástrojovou barvu Koláží, je voleno ve smyslu renesančních „consorts“ nástrojů stejného rodu: 4 dřeva, 4 žestě, 3 vyšší smyčce, 3 nižší smyčce.*<sup>531</sup>

K tvorbě skladatele **Jana Grossmanna** (1949), žáka Podešvy, Dvořáčka a Ištvana, nalezneme ve Slovníku českých současných skladatelů toto vyjádření: „*Ve svém dosavadním skladatelském vývoji se vyrovnal s podněty dodekafonie a aleatoriky, koláže a montáže i zvukových experimentů.*“<sup>532</sup>

**Miloš Štědroň**, který se sám rozsáhle teoreticky zabýval koláží v hudbě, uplatňoval tento postup i ve vlastní tvorbě: „*Je jedním z prvních tvůrců koláží v české hudbě a jedním z mála skladatelů, kteří se vícekrát s úspěchem pokusili o humor v hudbě.*“<sup>533</sup> Na serveru musica.cz nalezneme podobný komentář: „*Uplatňuje metody koláže, montáže a prostředky vedoucí k banalizaci, zcizení až po uměleckou parodii. Dominuje především komorní hudba, řada skladeb je inspirována i lidovou hudbou a v instrumentaci se často objevují netradiční nástroje.*“<sup>534</sup> J. Smolka vyzdvihl Štědroňovy koláže ve srovnání se skladbou Canti Bohemici profani z 90. let: „*Trochu se mi zastesklo po jeho někdejších kolážích, konfrontacích napříč stoletími apod., jež byly zajímavější.*“<sup>535</sup>

Konceptem koláže se hudba také dostala do úzkého propojení s výtvarným uměním. Nejenže pojem převzala z této oblasti, ale také samotní výtvarníci začali mít zájem o specifické hudební koláže. V českém a slovenském kontextu jde především o dva umělce.

Slovák **Milan Grygar** (1926), tvůrce grafických partitur a akustických kreseb, se v 60. letech začal zajímat nejen o vizuální stránku partitur, ale i o jejich zvukovou realizaci: „*Při svých dalších pokusech Grygar laboroval i se zvukovým záznamem, ať již v podobě zvukových koláží a montáží, nebo v kombinaci se svými kreacemi jiného druhu (partitury). Vztah kresby a zvuku je nejpodstatnější – kresba se má ke zvuku jako beze zbytku určující partitura.*“<sup>536</sup>

Jako hudební koláž je označována také hudební tvorba výtvarníka **Milana Knížáka** (1940). V hudbě je znám jako zakladatel a člen skupiny Aktual, která v oblasti českého hudebního undergroundu fungovala v letech 1967–72. Skládal však i klasickou komorní hudbu odkazující k minimalismu a konceptuální skladby. Od 60. let vytvářel tzv. destruovanou hudbu, tedy hudbu vznikající přehráváním poškozených, rozdrásaných,

<sup>531</sup> Z korespondence s Milanem Křížkem z 28. 8. 2010

<sup>532</sup> Vičar, Jan, Jan Grossmann in: Martínková a kolektiv 1985, s. 83

<sup>533</sup> Bártová, Jindra, Miloš Štědroň in: Martínková a kolektiv 1985, s. 287

<sup>534</sup> <http://www.musica.cz/stedron/index.htm>

<sup>535</sup> Smolka, Jaroslav, Due Boemi di Praga (koncert 30. 9. 1998) in: Hudební rozhledy LI 11/1998, s. 21

<sup>536</sup> Valoch Jiří, Milan Grygar in: Partitury (grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace), Jazzpetit 1980

přelepovaných, kombinovaných a jinak destruovaných desek.<sup>537</sup> Publicista Pavel Klusák považuje tuto Knížákovu tvorbu z 60. let za „radikální hudební koláž“.<sup>538</sup>

K vlastnímu procesu tvorby destruované hudby, která vzniká nejprve jako výtvarné dílo (novým přetvořením tvaru LP desek) a až poté dochází ke zvukové realizaci, Knížák podotýká: „V roce 1963–4 jsem zpomaleně nebo zrychleně přehrával gramofonové desky, tím měnil kvalitu skladby. Tvořil vlastně skladbu jinou. V roce 1965 jsem začal desky destruovat: škrábat, probodávat, lámat. Jejich přehráváním (které ničilo gramofonové jehly i gramofony samotné) vznikla zcela nová hudba. Nečekaná, drásající, útočná i humorná. Skladby trvající vteřinu a nebo téměř nekonečně dlouho (to když jehla uvízla v hlubokém vrypu a neustále přehrávala jedinou frázi). Rozvíjel jsem dále tento způsob. Začal jsem desky přelepovat, přemalovávat, spalovat ohněm, rozřezávat a slepovat části různých desek do sebe atp., abych docílil co největší zvukové různosti. Poprvé jsem to použil veřejně jako součást akce „II. manifestace aktuálního umění“ v roce 1965.“<sup>539</sup>

V roce 2008 vyšlo CD Broken Tracks s Knížákovou destruovanou hudbou z 90. let a zavdalo podnět k popisu této hudby v recenzních článcích. Opět je výrazně použito pojmu koláž. Alex Švamberg píše, že „až nyní vydané album *BROKEN TRACKS* s nahrávkami z počátku 90. let [...] zachycuje jeho zvukové koláže a práci se záměrně poškozenými gramofonovými deskami, jež pro něj nebyly jen výtvarným dílem, ale občas i zdrojem zvuku. [...] *Broken Tracks* zachycují to, v čem je Knížák nejsilnější – v **kolážích**. Dokáže zajímavě skloubit útržky vážné hudby včetně operních partů s plochami syntezátorů, nejrůznějšími ruchy, vzkazy z telefonního záznamníku a třeba i tleskáním nebo zpěvem. Výsledné koláže ještě narušuje škrábavými zvuky, a to vše v reálném čase, jak ukazují právě oba *Ballhausy*.“<sup>540</sup>

A podobně hovoří také Igor Nováček: „Knížák zde představuje jakousi „**autorskou koláž**“ všech dosud realizovaných hudebních podob – od destruované hudby, přes písňový formát až po vlastní kompozice.“<sup>541</sup> Sám Milan Knížák komentuje ve smyslu koláže svou skladbu Bossa Nova Suite, která obsahuje úryvky z jeho skladeb z let 1964–1991: „Až na drobné detaily byla skladba nahrána „živě“. **Reprezentuje tedy (v autorské koláži) více typů**

<sup>537</sup> Knížák, Milan, booklet CD Broken Tracks (Rozbité stopy), Guerilla 2008

<sup>538</sup> Klusák, Pavel, Zadarmo, ale ne ukradená in: Lidové noviny 9. 1. 2010 in:

[http://www.lidovky.cz/tiskni.asp?r=ln\\_noviny&c=A100109\\_000094\\_ln\\_noviny\\_sko](http://www.lidovky.cz/tiskni.asp?r=ln_noviny&c=A100109_000094_ln_noviny_sko)

<sup>539</sup> <http://www.milanknizak.com/195-hudba/220-destruovana-hudba/>

<sup>540</sup> Švamberg, Alex, recenze CD Milan Knížák: Broken Tracks in: UNI 4/2008 in:

<http://www.guerilla.cz/?s=cd&ss=recenze&id=52>

<sup>541</sup> Nováček, Igor, recenze CD Milan Knížák: Broken Tracks in: www.freemusic.cz, 23. 3. 2009 in:

<http://www.guerilla.cz/?s=cd&ss=recenze&id=52>

*mé hudební činnosti, které jsou někdy v tomto hudebním zpracování samozřejmě méně čitelné.*<sup>542</sup>

**Jan Vičar** (1949) se jako skladatel hlásí nejen k polystylovosti, ale i ke koláži, a to zejména u skladeb vytvořených po roce 2000: „*Za účelem dosažení dramatického nebo komického účinku – používám koláž, například v části Ufoni z klavírních Preludí (2000), či prvky moravského folkloru, například v Poctě hudcům (2006) nebo Gurale (2006), nebo idiomů kramářských písní kombinovaných s dodekafonií a hrajícím radiopřijímačem v Písničkách ze suterénu (2008) na slova Jiřího Žáčka.*“<sup>543</sup>

Za specifickou, mimo jiné i vzhledem k použití koláže, považuje Jan Grossmann tvorbu skladatele Víta Zouhara, jak vypovídá jeho recenze Zouharova happeningu: „*Vít Zouhar si rád hraje. S hudebním materiálem, se styly, tentokrát i s historickou fikcí. [...] a nebyl by to Zouhar, aby si nepohrál i s kolážemi.*“<sup>544</sup>

### **Textová koláž**

Pokud bychom uvažovali o konkrétních skladbách, je třeba poznamenat, že termín koláž byl ve vokálně-instrumentální tvorbě ojedinele pojímán nejen jako koláž hudební, ale také jako koláž textová. Jako příklady lze uvést kompozice tak rozdílných autorů, jako jsou Jaromír Podešva, Marek Kopelent a Alois Piňos. Výňatek z recenze Karla Steinmetze se týká Podešvova melodramu: „*Tři skladby měly na tomto večeru premiéry. Nejzávažnější byla Podešvova melodramatická kompozice Rok má dvanáct měsíců (části textové koláže z úryvků Haškova Švejka a lyrické poezie starojaponského básníka Bašó se střídají s adekvátní hudbou), která zaujala vtipem i poetičností v hudební i slovesné složce.*“<sup>545</sup> Zcela stejně popsal tuto skladbu také Vladimír Gregor v Opus musicum.<sup>546</sup>

Textové koláže u Marka Kopelenta si všiml Oldřich Pukl: „*[...] jedno slovo nebo část slova, vytržena z kontextu a zabarvena kontrastním zvukem a výrazem vzbuzujícím určitou emoci, může osvětlit celek z nového úhlu, a odhalit tak jeho smysl. Tuto novou rovinu sdělnosti umožňuje právě technika koláže.*“<sup>547</sup>

Piňosovu skladbu Dicta antiquorum pro sólový basbaryton (1966) popisuje Miloš Štědroň. V textové rovině je podle něj tento vokální cyklus „*založen na koláži citátů ze*

<sup>542</sup> Knížák, Milan, booklet CD Broken Tracks (Rozbité stopy), Guerilla 2008

<sup>543</sup> Z korespondence s Janem Vičarem k otázce polystylovosti a koláže z 10. 12. 2010

<sup>544</sup> Grossmann, Jan, Forfest Kroměříž 98 in: Opus musicum 30, 4–5/1998, s. XIII

<sup>545</sup> Steinmetz, Karel, Hudební současnost poštěstí, recenze koncertu 30. 9. 1980 v Ostravě in: Hudební rozhledy XXXIII 12/1980, s. 540

<sup>546</sup> Gregor, Vladimír, Komorní koncert na Hudební současnosti (Ostrava) in: Opus musicum 12, 10/1980, s. 313

<sup>547</sup> Pukl, Oldřich, Marek Kopelent in: Hudební rozhledy XXIII 9/1970, s. 427

*školské latiny a seřazením i hudebním zpracováním těchto textů dosahuje posunu a plurality významů i jejich aktualizace (oscilace mezi humorem, černým humorem, parodií i vážností).*<sup>548</sup>

### **Koláž a dobová polemika**

Ve většině případů se však termín koláž vztahuje ke zpracování čistě hudebního materiálu. V tomto směru se objevují i polemické soudy, v nichž pisatelé uvažují, zda jde u konkrétní skladby o koláž nebo ne. Vždy jde o míru zvolené konfrontace a míru uplatnění principu stylové jednoty či nejednotnosti.

K Symfonii č. 2 pro velký orchestr z roku 1973 Arnošta Parsche se vyjádřil Jaroslav Smolka: „*Základní stylové východisko v postupech Nové hudby je tu ozvláštněno vstupem řady hudebních momentů známých či lépe řečeno dávno běžných. Konfrontace těchto různorodých, ba často krajně kontrastujících prvků je zdrojem řady silných a pregnantních obsahových nábojů, někdy humorných, ba ironických a persiflujících, jindy zprostředkovávajících ve svém řetězení dalekosáhlé filosofické kontexty.*“ Poněvadž však Smolka shledává tyto různorodé prostředky v díle těsně svázané, vyjadřuje se negativně v označení tohoto díla jako koláže: „*Nejde zde už o metodu koláže, kde se nové a staré střídalo či prostupovalo v ostře odlišovaných blocích. Zde jsou tyto prvky mnohem kompaktněji kompozičně spojeny, přičemž autor prokázal vynikající smysl pro vytvoření velmi homogenní vyšší slohové jednoty.*“<sup>549</sup>

Jaromír Havlík v podstatě ve stejném smyslu popisuje 2. symfonii (1976) Petra Fialy: „*V některých okamžicích autor neváhá užít i melodické a harmonické obraty poukazující ke světu náladového „vyššího populáru“.* Přitom **nejde o techniku koláže, výchozí disparátnost prvků je již v základní formulaci potlačována [...]**“<sup>550</sup>

Tvorba skladatele **Pavla Slezáka** (1941), žáka Theodora Schaeffera a Miloslava Ištvana, je také vůči koláži vymezena negativně: „*Od začátku šedesátých let koncipuje kompozici „s banálními prvky“, která mu umožňuje formotvorné inovace a skloubení seriální techniky s folklorem a chorálem. Píše skladby, které mají místy až čtyři různé samostatné a spoluznějící vrstvy nad sebou (mnohvrstevnatost). [...] Vyhovují mu tedy především rozsáhlé hudební plochy, v nichž již v šedesátých letech kombinuje a do jednotného architektonického celku vrší stylově velmi různorodý hudební materiál. Vychází však ze zásady, že nesmí*

<sup>548</sup> Štědroň, Miloš: Literární texty u moravských skladatelů šedesátých let 20. století, teze-fakta-paralely in: Opus Musicum 27, 1/1995, s. 13–17

<sup>549</sup> Smolka, Jaroslav, Orchestrální skladby tří generací in: Hudební rozhledy XXXVII 3/1974, s. 101–103

<sup>550</sup> Havlík 1989, s. 321

*vzniknout tzv. koláž, ale jednotný kompoziční útvar. Jeho základní kompoziční zásadou je působit na posluchače, zasáhnout jej, nenechat jej chladným.*<sup>551</sup>

Skladbu Pozdravy mistrům Jiřího Barty, který se koláží zabýval v 70. letech, považuje Bártová za dílo, které nepatří do kontextu koláže, přestože uvádí znaky, které ke koláži odkazují: „*Pozdravy mistrům pro klavír (1987) jsou klíčovou skladbou v ohledu dešifrace skladatelova tvůrčího a estetického zaměření, jeho východisek a skladatelských vzorů. V sedmi částech cyklu vzdává Jiří Barta poctu skladatelům, kteří „se jej v různých obdobích nějak dotkli a stojí mu blíže než ostatní“ (autorský komentář). Skladba není koncipovaná jako koláž ani jako nápodoba či dokonce persifláž některých rysů jejich tvorby, styl celého cyklu je jednotný, pouze v detailech nebo jen v atmosféře jsou názvuky na poetiku zvolených skladatelů a zcela výjimečně se mihne zašifrovaná citace (Brahmsův klavírní koncert) [...].*<sup>552</sup> Také Leoš Faltus hovoří o Bártově skladbě v podobném duchu: „*Bárta pouze naznačuje stylové prvky jednotlivých mistrů, jen jednou cituje melodii z Brahmsova klavírního koncertu.*<sup>553</sup>

Podobně Bártová polemizuje v roce 1983 s termínem koláž v kontextu se skladbou Musica profana I dalšího brněnského autora Leoše Faltuse: „*Skladba je psána pro klavírní trio, v němž je každému nástroji přidělena úloha tlumočnicka jiné stylové vrstvy: housle zastupují baroko, violoncello romantismus a klavír neoklasicismus [...]. Po stránce formální ovšem nešlo Faltusovi o vytvoření polystylové koláže: toto odlišení hlasů chápal pouze jako pomocnou metodu k dosažení celistvého tvaru díla [...].*<sup>554</sup> O dva roky později chápe v kontextu tvorby M. Ištvana koláž podobně jako „*zdůrazňovanou stylovou nesourodost*<sup>555</sup>, ke které ale Ištván nedospívá a jeho cílem je vždy homogenní tvar.

V souvislosti s Ištvánovým dílem je třeba zmínit jeho autorský komentář ke Concertinu pro Barock Jazz Quintet (1981–82) a 3. klavírní sonátě (1983), dvě skladby, které nepovažuje za koláž: „*Concertino záměrně spojuje prvky jazz-rocku s tzv. umělejšími prvky. Nejčastěji se to děje (nebo lépe řečeno byla taková snaha) syntézou obou poloh, tedy nikoli střihem nebo koláží.*<sup>556</sup> „*V sonátě jsou záměrně použity prvky pop-music. Nikoli ovšem na způsob tzv. třetího proudu nebo koláže. Je to pokus o organické začlenění do*

<sup>551</sup> <http://www.musica.cz/slezak/index.htm>

<sup>552</sup> Bártová 2006, s. 79

<sup>553</sup> Faltus, Leoš, Z koncertů SČSKU v Brně (13. 1. 1988) in: Hudební rozhledy XLI 4/1988, s. 156

<sup>554</sup> Bártová, Jindra, Brněnská novinková středa in: Hudební rozhledy XXXVI 6/1983, s. 265

<sup>555</sup> Bártová, Jindra, Miloslav Ištván, Pokus o náčrt profilu skladatele in: Hudební rozhledy XXXVIII 7/1985, s.

321

<sup>556</sup> Z autorského komentáře in: Bártová 1997, s. 183

ostatního hudebního a myšlenkového kontextu.<sup>557</sup> Jedná se o dva případy, kdy Ištvan neuznal koláž za charakteristiku své skladby.

V souvislosti se skladbou Lukáše Matouška *Kořeny času – Tři zamyšlení* pro symfonický orchestr (1981) píše Jiří Štílec o povaze užitých materiálů a míru konfrontace nepovažuje za hodnou koláže: „*Konfrontace soudobého hudebního myšlení a tvarování materiálu s postupy zejména vzdálených historických období je pro tvůrce 20. století jedním z častých přístupů [...]. I Matouškovy Kořeny času představují jeden z takových typů specifického „zmocnění se“ hudební minulosti [...]. Nejedná se přitom o metodu koláže, ani o nějaký historizující styl s předponou neo-. Ve skladbě je sice použito několika útržků ze skladeb Monteverdiho, Venosy a Bacha, ale tyto „citáty“ jsou značně asimilovány svým okolím a v zásadě nevyvolávají dojem kontrastu a cizorodé tkáně.*“<sup>558</sup>

Alois Piňos se zmiňuje o koláži v roce 1995 ve své studii *Hudba jako provokace*. Jako jeden z příkladů hudby, která vyvolává kontroverzní reakce, jmenuje (vedle folklórních citátů, extrémní složitosti, jednoduchosti nebo agresivnosti) i moment překvapení a nečekanost pointy. Zmiňuje rozporuplnost posluchačských reakcí na „kolážové“ momenty v jeho vlastních skladbách. Jedná se o „*skladby komponované technikou montáže, popř. polystylových koláží se stříhovými efekty (Luciano Berio), elektroakustická hudba, skladby brněnské kompoziční školy [...]. Z vlastní zkušenosti mohu např. uvést, že nečekané kolážové pointy v mých skladbách Vyvolavači a Obžalovaný někteří posluchači nadšeně přijímají, jiní absolutně odmítají.*“<sup>559</sup>

---

<sup>557</sup> Autorský komentář ke skladbě in: Bártová 1997, s. 149

<sup>558</sup> Štílec, Jiří, Novinkové koncerty SČSKU (16. 2. 1984) in: *Hudební rozhledy* XXXVII 5/1984, s. 195–196

<sup>559</sup> Piňos, Alois, *Hudba jako provokace* in: *Opus musicum* 27, 2/1995, s. 87–90

### 11.3. Soupis skladeb a jejich dobových reflexí

Následující soupis skladeb přináší díla, která byla označena jako koláž nebo nesou přímo tento název. Důležité pasáže jsou tučně zvýrazněny, vždy je uvedena citace příslušného vyjádření.

- 1) Skladby vymezené jako koláž
- 2) Skladby s názvem koláž

Skladby jsou řazeny chronologicky podle data svého vzniku. Životní data autorů jsou zmíněna vždy jen u prvního uvedení daného skladatele. V případě, že v rámci jednoho roku vzniklo více skladeb, jsou řazeny abecedně dle příjmení autorů. Datace skladeb a životní data autorů jsem ověřoval převážně ze serverů [www.musica.cz](http://www.musica.cz), [www.musicbase.cz](http://www.musicbase.cz), [www.ceskyhudebnislovník.cz](http://www.ceskyhudebnislovník.cz), z dostupné literatury a ve spolupráci s Hudebním informačním střediskem.

### 11.3.1. Skladby vymezované jako koláž

#### **Jan Klusák (1934): Sonáta pro housle a dechové nástroje 1964–65**

Štědroň: „*Jan Klusák použil v Sonátě pro housle a dechové nástroje především výrazně vertikální koláže (sekvence Media vita in morte sumus a dodekafonickou fakturou dechových nástrojů). V historické vrstvě jsou dílčí struktury použity v sólových houslích jednak v nedeformované podobě, jednak jsou seriálními postupy deformovány jejich výšky. Celkově je skladba výrazným uplatněním metody koláže v polovině 60. let v české Nové hudbě.*“<sup>560</sup>

#### **Jan Klusák: Fantaisie Lyrique. Hommage à Grieg pro orchestr 1965**

Klusák: „*Materiál k Lyrické fantazii – počtě Griegovi pro orchestr poskytl několik Griegových Lyrických kusů, rozložených na zcela malé články melodií, souzvuky, jednotlivé tóny a složených pak znovu do jiné podoby. Tato technika není nepodobna metodě koláže ve výtvarnictví.*“<sup>561</sup>

#### **Miloš Štědroň (1942): Jazz Ma Fin pro 4 saxofony, 2 trubky, klarinet, pozoun a bicí 1965**

Bártová: „*Tato technika [koláže] byla v Brně kolem roku 1967 běžně užívaná [...]. Připomeňme alespoň skladbu Jazz ma fin Miloše Štědroň z roku 1965 [...].*“<sup>562</sup>

Štědroň: „*Ukázka horizontální koláže ze skladby Jazz Ma Fin. Machautovskou fiktivní fakturu nástrojového sboru náhle vystřídá rovina moderního jazzu [...]. Ukázka ze skladby Jazz Ma Fin dokládá kombinování obou druhů koláží formou přesahů.*“<sup>563</sup>

#### **Jan Klusák: Le forgeron harmonieux, variace na Händelovu árii pro velký orchestr 1966**

Zich: „*[...] ve čtvrté [variaci] vyslechneme jakousi koláž z Händelovy hudby.*“<sup>564</sup>

#### **Arnošt Parsch: Sonáta pro komorní orchestr 1966**

Parsch: „*Transpozice krátkého snového příběhu, slavnost zimního slunovratu [...]. Vyjádření společného vystoupení všech zpěváků a hudebníků jsem realizoval hudební koláží zaznívající stereofonně z magnetofonového partu ve 3. větě. Údery vozembouchem jsem svěřil dvěma hráčům na bicí nástroje. Provádějí rytmické útvary, které jsem zapsal podle házení kostkou od Člověče, nezlob se.*“<sup>565</sup>

#### **Alois Piňos: Dvojkonzert pro violoncello, klavír, dechové a bicí nástroje 1966**

Piňos: „*V páté větě hrají sólisté houslový part kompletní skladby Nicola Paganiniho Moto perpetuo; navzájem se střídají. Housle hrají transferovaný objekt bez jakékoliv změny, u violoncella a klavíru se vyskytnou i oktávové transpozice. Paganiniho klavírní doprovod houslí – jednoduchá klasická harmonizace sólistovy linie v prosté nástrojové stylizaci – je ovšem zcela vynechán. Citát je obklopen drsnou soudobou atonální hudbou, ženoucí se vpřed v motorických rytmech v několika proměnlivých samostatných proudech, nezávislých na*

<sup>560</sup> Štědroň, Konfrontace 1969, s. 34–37

<sup>561</sup> Klusák, Jan, Předmluva k vydání partitury, citováno in: Poledňák 2004, s. 283–4

<sup>562</sup> Bártová, Jindra, Jan Kapr, JAMU Brno 1994, s. 96, dále jako Bártová 1994

<sup>563</sup> Štědroň 1969, s. 11

<sup>564</sup> Zich, Jaroslav, Předmluva k vydání partitury, Panton Praha 1969

<sup>565</sup> Parsch, Arnošt, Transpozice konkrétních zvukových dějů in: Opus musicum 2, 5–6/1970, s. 171–173

pravidelném běžícím pohybu sólistů. Tato kontrapozice působí velmi bizarně. **Je to jedna z prvních koláží v české hudbě.**<sup>566</sup>

Šťastný: „Finální věta z Dvojkoncertu pro violoncello, klavír, dechové a bicí nástroje (1965–66) je **jednou z prvních koláží v české hudbě.** Paganiniho „Moto perpetuum“ v sólových nástrojích je zde důsledně postaveno proti drsné moderní sazbě celého ansámblu.“<sup>567</sup>

### **Miloslav Ištvan: Zaklínání času pro symfonický orchestr a dva recitátory 1967**

Ištvan: [Zaklínání času je] „**první skladba, v níž jsem do celkové montáže vložil kolážní prvky – tentokrát nakomponované jakoby v renesančním duchu.**“<sup>568</sup>

Ištvan: „Jedním druhem objektů jsou také archaické struktury, nikoli ovšem cizí citáty, nýbrž struktury rovněž a s velkým potěšením komponované autorem. [...] Jsem toho názoru, že vzájemné působení soudobých vyjadřovacích prostředků a živého, teplého materiálu z tonálního světa je velmi plodnou možností, již lze demonstrovat nechuť a odpor téměř ke všem jevům a důsledkům soudobé technické civilizace, kterýžto odpor cítím rok od roku stále intenzivněji.“<sup>569</sup>

Pensdorfová: „V podstatě několik recitovaných vět se stalo jakýmsi jádrem, kolem něhož oscilují hudební útvary. Jsou to, jak říká autor, „zvukové objekty“ (dalo by se říci také „panely“), které jsou **formou koláže** spojovány. Jejich konfrontace, střetávání minulosti se současností, tj. soudobého vyjadřovacího prostředku s „plagiátem“ staré hudby, udržuje posluchače neustále v napětí, mnohdy jej i šokuje (např. panel smetanovský, šostakovičovský).“<sup>570</sup>

Hrabal: „[...] A vzpomínka na minulé, kterou znamená **tonální koláž**, prodírající se apokalyptou, nemusí být vždycky jen vzpomínkou na neodvratně minulé.“<sup>571</sup>

Bártová: „Použití diatonických prvků v tomto díle posouvá vývoj ištvanovské montáže do další etapy charakteristické **exponováním dvou či více stylových rovin.**“<sup>572</sup>

Němec: „Poprvé se u Ištvana setkáváme s plánovitým exponováním dvou nebo více stylových rovin zřejmě v roce 1967 ve skladbě Zaklínání času pro symfonický orchestr a dva recitátory [...]. **Jako koláž však tato skladba rozhodně nevyznívá.** „Renesanční“ objekty se s okolním materiálem homogenně pojí a sémantický rozpor tu není patrný.“<sup>573</sup>

### **Jan Kapr: Omaggio alla tromba pro dvě sólové trubky a komorní orchestr 1967**

Kuna: „I tentokrát v *Omaggio alla tromba* pro trubku, dechy, tympány a klavír Kapr překračuje mez svého dosavadního tvoření: **blíží se k hudební koláži.** Ne technikou a způsobem prolnutí hudebních materiálů, vzniklých nezávisle na sobě, ale záměrnou tektonikou takových původních ploch, které ve svém zřetězení vytvářejí **dojem hudební koláže.** Kapr slučuje prvky výrazově neobyčejně vzdálené, přesto celek, důmyslně skloubený, je umělecky smysluplný a přesvědčivý.“<sup>574</sup>

<sup>566</sup> Piňos, Alois, Transferované hudební objekty z hlediska univerzálních principů in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 118

<sup>567</sup> Šťastný 2000, s. 61

<sup>568</sup> Bártová 1997, s. 79, výrok z rozhlasové relace z roku 1970

<sup>569</sup> Součást komentáře k Zaklínání času k uvedení díla na Přehlídce současné tvorby v Praze in: Bártová 1997, s. 80–81

<sup>570</sup> Pensdorfová, Eva, Kritika, Praha (Týden nové tvorby 1969) in: Opus Musicum 1, 2/1969, s. 51

<sup>571</sup> Hrabal František, Předmluva k partitūře Zaklínání času, Editio Supraphon 1971

<sup>572</sup> Bártová 1997, s. 79

<sup>573</sup> Němec 2006, s. 11

<sup>574</sup> Kuna, Milan, Tvorba pražských skladatelů, Kapr, Slavický, Hlaváč, Hába in: Hudební rozhledy XXIII 7/1970, s. 245

<sup>575</sup> Štědroň, Miloš, Předpoklady koláže v hudební díle, diplomová práce JAMU 1969, s. 14–15, dále jako Štědroň 1969

**Miloš Štědroň: 35/67 19 67/35 pro klavír a symfonický orchestr 1967**

Štědroň: „*Ve skladbě 35/67 19 67/35 je použito dvou disparátních struktur, jejichž „vzdálenost“ je dána rozdílem stylu quasigershwinovské faktury (1935) a stylu let, kdy skladba vznikla (1967). Presto je diferenciací v tomto případě zřetelná – spadá to však spíše na vrub odlišnosti jazzové faktury 30. let a prvků Nové hudby, které se i v pojetí jazzových nástrojů liší od jazzového projevu.*“<sup>575</sup>

**Miloš Štědroň: Cantus Planctus pro sóla a jazzový orchestr 1967**

Štědroň: „*[...] lze sledovat spojení autochtonní vrstvy planktu svatojiřského officia (upravené do dvojhlasu) se soudobými prvky (kromě „gotické“ vrstvy je ve skladbě vrstva jazzová, zastoupená celým orchestrem a sólovými nástroji (trubka, bicí), a vrstva Nové hudby (basklarinet, klavír).*“<sup>576</sup>

**Miloš Štědroň: Free Landino jazz pro basklarinet, klavír a bicí nástroje 1967**

Štědroň: „*[...] přináší ukázkou důsledné diminuce landinovské fiktivní faktury. Výsledkem jsou struktury zvukově blízké dnešním, ale současně cítěné jako podvojně.*“<sup>577</sup>

**Miloslav Ištvan: Já, Jákob, komorní oratorium 1968**

Ištvan: „*Také jsem si rád nakomponoval několik minut hudby, které se blíží beatové hudbě. [...]. Atmosféra, která mne právě na beatové hudbě fascinuje, ta tam – při vší skromnosti – je. Všechno, co tam bude Petr [Ulrych] zpívat, bude z magnetofonu do ostatního hudebního kontextu – je to tedy koláž.*“<sup>578</sup>

jf-er: „*[...] hlubšího sémantického a ideového významu textové předlohy, kterou autor vytvořil koláží výňatků z bible a dramatizací námětu V. Gardavským. Hudební zpracování námětu bylo zase koláží živého provedení s magnetofonovým pásem.*“<sup>579</sup>

Lébl: „*Z dlouhého a spleťitého starozákonního příběhu [...] vybral či vysekl Ištvan klíčové věty a zasadil je do vypjatě dramatické koláže.*“<sup>580</sup>

**Kompoziční tým Brno (Piňos, Parsch, Růžička, Štědroň): Peripetie pro orchestr a magnetofonový pás 1968**

Piňos: „*Skladba Peripetie je pracována technikou koláže, ale o sónickou koláž nejde – není tu vyhraněné disparátnosti vrstev.*“<sup>581</sup>

**Miloš Štědroň: O sancta Caecilia pro kontrabas a magnetofonový pás operetních melodií 1968**

Štědroň/Piňos: „*Koláž Miloše Štědroňe O Sancta Caecilia pro kontrabas a ggf. pás je pokusem o pevně stanovené spojení určitých operetních melodií (v technické úpravě jako koláž s elektronickými interjekcemi) se samostatně koncipovaným virtuózním partem kontrabasu, komponovaného soudobými technikami.*“<sup>582</sup>

---

<sup>576</sup> Štědroň 1969, s. 16

<sup>577</sup> Štědroň 1969, s. 17

<sup>578</sup> Autorský komentář M. Ištvana, nedatováno, uloženo v rodinném archivu in: Ištvan, Radomír, K elektroakustickým kompozicím Miloslava Ištvana in: Opus musicum 43, 4/2011, s. 13

<sup>579</sup> jf-er, Expozice experimentální hudby II in: Opus musicum 2, 4/1970, s. 122

<sup>580</sup> Lébl, Vladimír, Brno šedesátých let (Z cyklu přednášek Musica nova, Praha 1986) in: Opus musicum 22, 6/1990, s. 167

<sup>581</sup> Piňos, Alois, Zpráva o týmových skladbách. in: Hudební věda 7, 1/1970, s. 61–66, dále jako Piňos 1970

<sup>582</sup> Štědroň, Miloš, Piňos, Alois, Prvky banality a jejich ironizace v soudobé hudbě in: Opus Musicum 3/1971, s. 52

### **Kompoziční tým Brno (Piňos, Parsch, Růžička, Štědroň): Ecce homo pro soprán, basbaryton, orchestr a pás, vokální symfonie 1968–69**

Piňos: „Vokální symfonie „Ecce homo“ na text Josefa Berga, Aloise Piňose a na úryvky z evangelia sv. Jana a Kafkových románů „Proces“ a „Zámek“ je zkomponována pro soprán, bas, orchestr a elektroakustickou složku. Podle projektu Arnošta Parsche je EA složkou jen konkrétní hudba. **Ve skladbě „Ecce homo“, která je jakýmsi zamyšlením nad životem soudobého člověka, je mgf. part čtyřkanálovou koláží významově konkrétních zvukových pásem:** jde tu např. o křik a zpěv dítěte, kontrapozici čtyř dětských sborů, čtyř jazzových ansamblů a pod. Vpády hudby z mgf. pásu byly v obou skladbách vmontovány na základě celkového plánu tektoniky. Pokud jde o živý zvuk, byly obě tyto skladby (Peripetie a Ecce homo) vytvořeny z týchž šesti základních zvukových objektů. Vlivem různých, předem připravených koncepcí, různého rozsahu a formy a zvláště vlivem naprosto rozdílného zformování a žádaného výrazu se ovšem obě díla vzájemně naprosto liší, čemuž výrazně napomáhá i úplně rozdílný charakter EA složky v obou skladbách.“<sup>583</sup>

### **Kompoziční tým Brno: Divertissement 1968–69**

(Nelitostné hříčky lásky – baletní verze teamové kompozice Divertissement z r. 1969)

Piňos: „Bylo záměrem autorů, aby vhodným **použitím techniky montáže, popř. koláže, zapojením prvků banality a konfrontací „staré“ a „nové“ hudby posílili humorný ráz díla.**“<sup>584</sup>

Smolka: „[...] **Kolážovým spojením „nenáležitých prvků“ a vážným použitím „nevážných nástrojů“ (hřmění, větrník, flexaton) vznikají humorné situace.** Ironizována je jak stará, tak nová hudba, zároveň však je patrné, že autoři mají starou i novou hudbu rádi a snaží se o sympatii a úsměv i u posluchačů.“<sup>585</sup>

### **Luboš Fišer (1935–1999): Double pro komorní orchestr 1969**

Slavický: „Pro tvůrčí vývoj Luboše Fišera je charakteristické postupné oprošťování výrazových prostředků a ověřování nosnosti a působivosti jejich nejelementárnějších prvků a částic. **Tato cesta jej zákonitě přivedla i k principu koláže jako konfrontace historického a soudobého materiálu, tvořících ve vzájemných interakcích novou výslednou významovou rovinu, zároveň však v těchto interakcích quasi konkurenčně vzájemně prověřujících míru své významové intenzity.**“<sup>586</sup>

Štědroň: „**Stojíme zde na přechodu od variační techniky k horizontálnímu i vertikálnímu pojetí koláže.**“<sup>587</sup>

Endršt: „**Zajímavé a zcela jiné ve Fišerově vývoji se stává užití přeneseného historického materiálu, který se pravidelně střídá s materiálem původním. Zde totiž nezůstává pouze u citace, jako mnoho jeho vrstevníků, nýbrž velice systematicky téma rozvádí. V tomto ohledu je Double něčím nové, neboť i když Fišer zdaleka nebyl první, který užívá kolážovou techniku, zcela jistě byl první, který jí použil takovýmto způsobem.**“<sup>588</sup>

<sup>583</sup> Piňos, Alois: Elektroakustické skladby brněnského kompozičního týmu 1968–1974 in: Bulletin SEAH 13/2004 in: <http://www.musica.cz/static/seah/Bullet-13.htm>, dále jako Piňos 2004

<sup>584</sup> Z analýzy A. Piňose uvedené v partituru díla

<sup>585</sup> Smolka, Jaroslav, Předmluva ke gramofonové desce Humor v hudbě staletí, Panton 1971

<sup>586</sup> Slavický, Milan, Double Luboše Fišera, Hudební rozhledy XXIII 12/1970, s. 535

<sup>587</sup> mš [Štědroň, Miloš], Luboš Fišer, Double per orchestra (1969), recenze partitury in: Opus musicum 6, 3/1974, s. VI

<sup>588</sup> Endršt 2005, s. 30

**Jiří Válek (1923–2005): Symfonie č. 7 „Pompejské fresky“ 1969**

Havlík: „[...] do aleatorně založených ploch jsou zasazeny zlomky dochovaných antických melodií.“<sup>589</sup> Tuto charakteristiku užil také Milan Slavický v referátu o Válkově Symfonii č. 10<sup>590</sup>, kde zmiňuje 7. symfonii jako jednu z těch, kde Válek používá princip koláže.

**Miloslav Ištvan: Avete morituri, elektroakustická skladba 1969–70**

**Miloslav Ištvan: In memoriam Josef Berg, skladba pro orchestr 1971–72**

Ištvan: „Tato skladba [In memoriam Josef Berg] je také pokusem. Aplikuje principy hudby pro magnetofonový pás na živou hudbu. Přesně řečeno je transformací koláže pro magnetofonový pás, kterou jsem v roce 1970 realizoval pod názvem Avete morituri. Hudební objekty získané pomocí technického zařízení jsou transponovány do orchestrálního zvuku nebo jsou jím napodobovány. Také formální půdorys obou skladeb je téměř stejný.“<sup>591</sup>

Bártová: „Ve skladbě In memoriam Josef Berg užívá principu charakteristického pro jeho díla z poslední doby: spojení dvou materiálově rozdílných rovin, jejichž konfrontace se stává v určitých případech jistou významovou výpovědí.“<sup>592</sup>

**Miloslav Ištvan: Smuténka pro alt, klavír a magnetofonový pás 1969–70**

Ištvan: „Ve skladebném řešení se výrazně uplatňuje koláž „normální“ hudby s jednak témbrovými plochami a jednak se zmíněnými nonartificiálními prvky – zde prostého písničkového typu.“<sup>593</sup>

**Miloš Štědroň: Smyčcový kvartet 1969–70**

Bártová: „Autor v něm pracuje s témbry a ostrými kolážovými střihy, současně se však objevují názvuky banální a sentimentální hudby [...].“<sup>594</sup>

**Jarmil Burghauser: Hudba pro audiovizuální skupinu Art centrum 70. léta<sup>595</sup>**

Doubravová: „Pro audiovizuální skupinu Art centrum vytvořil Jarmil Burghauser několik hudeb pro jejich zahraniční expozice [...]. Pro Indii vznikla vysoce zajímavá metakoláž pro výstavu indického sochařství. Spočívala ve využití Debussyho Faunova odpoledne, z něhož byly vypreparovány všechny melodie a nahrazeny originálními melodiemi indickými ze čtyř hlavních kulturních sfér – tamílské, šivajské, bengálské a hinduistické. V závěru vytvořily tyto melodie spolu s vypreparovaným Debussym svérázný kontrast. Celek kompozice je pozoruhodný tím, že působí jako impresionistická stylizace nebo koláž, v níž se projeví debussyovské harmonické spoje či figurace nebo typ orchestrální barevnosti, jindy quasikorsakovská sazba a melodie. Celek působí jako sourodá stylizace blízkých kultur.“<sup>596</sup>

<sup>589</sup> Havlík 1989, s. 286

<sup>590</sup> Slavický, Milan, Týden nové tvorby 1974, Parsch, Vacek, Válek, Lidl in: Hudební rozhledy XXVII, 5/1974, s. 202–204

<sup>591</sup> Autorské slovo pro Čs. rozhlas 26. 2. 1974 in: Bártová 1997, s. 116

<sup>592</sup> jb [Bártová, Jindra], Novinky brněnských skladatelů in: Opus musicum 5, 5–6/1973, s. 168

<sup>593</sup> Autorský komentář M. Ištvana ze září roku 1982, uloženo v rodinném archivu in: Ištvan, Radomír, K elektroakustickým kompozicím Miloslava Ištvana in: Opus musicum 43, 4/2011, s. 13

<sup>594</sup> Bártová 2006, s. 247

<sup>595</sup> Dataci této skladby se mi bohužel nepodařilo ověřit ani v HIS, ani u Markéty Hallové spravující Burghauserovu pozůstalost.

<sup>596</sup> Doubravová 1982, s. 80

**Josef Berg: Johanes doktor Faust, opera na vlastní námět s použitím předlohy M. Kopeckého 1970** (dokončili M. Ištvan a M. Štědroň 1980)

Štědroň: „*V duetu Faust – dáma [...] celkový zvukový výsledek má charakter koláže-montáže s ostrými a pravidelně pulzujícími bloky orchestru se zvýrazněnými témbrovými plochami a s příznávkami dechovky, která je vyčleněna z orchestru speciálně pro tuto klíčovou situaci před závěrem.*“<sup>597</sup>

**Kompoziční tým Brno: „Mlčení ptáčků v lese“, elektroakustická koláž 1970**

(Jiří Bárta, Josef Berg, Jiří Bulis, Leoš Faltus, Jiří Hanousek, Miloslav Ištvan, Emanuel Kuksa, Arnošt Parsch, Alois Piňos, Zdeněk Pololáník, Rudolf Růžička, Pavel Slezák, Miloš Štědroň, Jean de Vinci, realizovalo studio postgraduálního studia JAMU, ved. Alois Piňos, lektor Rudolf Růžička)<sup>598</sup>

Piňos: „*Zcela jiný charakter má EA skladba „Mlčení ptáčků v lese“. V záměrném kontrastu k mystifikačnímu názvu jde o velmi hlučnou bizarní skladbu, připravenou pro experimentální koncert v Křížové chodbě Nové brněnské radnice 2. 6. 1970. Hudba a pódiové produkce simultánně rozeznávaly všechny prostory křížové chodby, v nichž se publikum podle chuti přemísťovalo z akce do akce. „Mlčení ptáčků v lese“ celý pořad při zhasnutém osvětlení uzavíralo. Mělo plnit funkci jakéhosi podivného groteskního hudebního hororu. Šlo o jednovětou koláž, v níž se v transformacích objevují a překrývají úryvky různých skladeb nejen autorů týmu, ale i kolegů a přátel, kteří o svém „autorství“ ani nevěděli a na koncertě je čekalo překvapení (např. J. Berg a M. Ištvan). Technologicky šlo o hudbu ryze konkrétní. Skladba trvá 13'15".*“<sup>599</sup>

**Kompoziční tým Brno: Hrabě Haugwitz návštěvou na kroměřížském panství, smyčcový kvartet 1970**

Štědroň/Piňos: „*Jednotliví autoři vytvářeli fiktivní historickou hudbu při použití dvou krátkých autentických ukázek z tvorby náměštského hraběte [...]. V kvartetu dochází k expozici a provádění klasického fanfárovitého tématu, znevažovaného stylově nečistými modulacemi, ke koláži prvků fiktivní historické vrstvy schlechte Musik (Parsch, Štědroň) s jinou fiktivní historickou vrstvou (novoromantické prvky) a konečně ke kolážím a montážím prvků a delších útvarů schlechte Musik a tímbrovými prvky soudobé techniky.*“<sup>600</sup>

**Marek Kopelent: Hra pro smyčcové kvarteto 1970**

Pukl: „*A může být užito také techniky montáže, případně koláže. Technikou sémantického posunu rozdílných struktur pracoval Kopelent v již zmíněné Hře pro smyčcový kvartet. Hráči zde hrají nejprve samostatně podle své vlastní volby oblíbené úryvky ze svého repertoáru, případně i oblíbená cvičení. Postupně však autor předepisuje pasáže jednotlivých hráčů v historickém materiálu (úryvky z Haydnových, Brahmsových a Bartókových kvartet). Stylová a slohová proměna tohoto materiálu pokračuje až k soudobé hudební dikci a hráči končí v precizně organizované souhře drženým čtyřzvukem.*“<sup>601</sup>

<sup>597</sup> Štědroň, Miloš, K opeře Josefa Berga Johanes doktor Faust in: Opus musicum 12, 7/1980, s. 207

<sup>598</sup> Karafiát, Jan, Brněnský koncertní život v 60. letech 20. století. Analýza repertoáru, bakalářská práce (vedoucí práce Viktor Pantůček), FF MU Brno 2009, s. 323, dále jako Karafiát 2009

<sup>599</sup> Piňos 2004

<sup>600</sup> Štědroň, Miloš, Piňos, Alois, Prvky banality a jejich ironizace v soudobé hudbě in: Opus Musicum 3/1971, s.

53

<sup>601</sup> Pukl, Oldřich, Marek Kopelent in: Hudební rozhledy XXIII 9/1970, s. 425

### **Arnošt Parsch, Miloš Štědroň: Kuře krákoře 1970**

Štědroň/Piňos: „V 1. případě konstatujeme výskyt banálně známé skladby J. Ph. Rameaua *Le poule* v konkrétní týmové skladbě A. Parsche a M. Štědroň *Kuře krákoře* (vyrobilo elektronické studio Čs. rozhlasu v Brně). Rameauova hudba v aranžmá pro jazzové combo je zde jakýmsi cantem firmem, k němuž postupně vzniká elektronická a freejazzová kontrafaktura. **Jde tedy o koláž několika stylově různorodých vrstev**, z nichž jedna plnila jindy a v jiném zapojení funkci všeobecně známé faktury, k níž byla přiřazena soudobá kontrafaktura. Důležité je, že v tomto případě nebyla původní faktura kompozičně deformována. Došlo jen k deformacím technickým v souvislosti se zapojením určitých technických prostředků (modulátor).“<sup>602</sup>

### **Alois Piňos: Vvolavači, pódiová skladba pro dva dívčí hlasy, komorní smíšený sbor a šest hráčů na text Josefa Berga 1970**

jf-er: „Studio autorů hraje [...], Brněnský akademický sbor [...] **po zákonu koláže** vpadá s názvuky přetextovaného „Proč bychom se netěšili“ a vvolavači nabízejí všechno, co se na tomto světě prodává.“<sup>603</sup>

Štědroň/Piňos: „*Takřka* 20 let starou triviální píseň svěřil Alois Piňos ve své pódiové produkci *Vvolavači na předlohu Josefa Berga sólové trubce*, kterou v ostatních nástrojích orchestru doprovodil tříští tři dalších triviálních nápěvů. Tento celek – pochod – ovšem přitom obráží soudobý stav skladatelovy kompoziční metody a jeden z jejich typických principů (**montáž-koláž**).“<sup>604</sup>

Štědroň: „**Drtivá koláž dryáčnického vyřvávání** je něčím víc než neosurrealistickou hříčkou. Jako by v ní Berg hledal kořeny lidské indiskrece. Ožívá v ní kramářská píseň a staleté techniky manipulování lidí lidmi.“<sup>605</sup>

Piňos: „**Codu skladby tvoří tato koláž**: Smíšený sbor zpívá hudebně nezměněný radostný úvodní sbor ze Smetanovy *Prodané nevěsty*, ovšem na patafyzický, katastrofický text Josefa Berga. V orchestru k tomu znějí opakované rytmy signálu S.O.S. a v EA složce z pásu zvony z chrámu sv. Víta v Praze a kvílivé zvuky klaksonů a sirén. Nenáležitý radostný zpěv tuto apokalyptickou scénu vyostřuje.“<sup>606</sup>

### **Rudolf Růžička: Mavors 1970**

Němcová: „[...] konkrétní **jazzová koláž** [...]“<sup>607</sup>

Fukač: „V tomto oboru zručný Rudolf Růžička zůstává ve skladbě *Mavors* u pouhého zvukového pojednání materiálových surovin (příliš se spoléhá na nosnost soundu připomínajícího off-beatové dění populární hudby) [...].“<sup>608</sup>

<sup>602</sup> Štědroň, Miloš, Piňos, Alois, Prvky banality a jejich ironizace v soudobé hudbě in: *Opus Musicum* 3/1971, s. 52

<sup>603</sup> jf-er, Expozice experimentální hudby II in: *Opus musicum* 2, 4/1970, s. 123

<sup>604</sup> Štědroň, Miloš, Piňos, Alois, Prvky banality a jejich ironizace v soudobé hudbě in: *Opus Musicum* 3/1971, s. 52

<sup>605</sup> Štědroň, Miloš: Josef Berg a jeho *Vvolavači* in: *Opus Musicum* 18, 2/1987, s.VII–X

<sup>606</sup> Piňos, Alois: Transferované hudební objekty z hlediska univerzálních principů in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 118

<sup>607</sup> Němcová, Alena, Rudolf Růžička in: Martínková a kolektiv 1985, s. 234

<sup>608</sup> Fukač, Jiří, Elektronika na JAMU (večer Studia soudobé hudby 20. 3. 1973) in: *Hudební rozhledy* XXVI 5/1973, s. 217

**Arnošt Parsch: Musica concertante con omaggio per flauto, oboe, fagotto, violino, violoncello, contrabasso e stromenti 1971**

Bajer: „Říkám to stejně bez obalu jako i to, že se mně nelíbila Parschova Musica Concertante. Totiž líbily se mně v ní citáty z Monteverdiho, které s velkým apetittem zahrál orchestr a které měly být východiskem k variacím. Nešlo o variace na téma, jak to před několika lety uplatnil Klusák ve variacích na Mahlerovo téma. Nebyla to také aplikace barokní kompoziční metody, jak ji ve třicátých letech produkoval ve svých skladbách Martinů. Mohly to snad být variace na barokní Monteverdiho sloh, které by opodstatnily **kolážní inkrustaci** [tzn. ozdobné vykládání] **citátů**, ale k nim docházelo váhavě. Cudná, střídáma, jaksí „nadržená“ vášeň barokní hudby, projevující se v monumentálních obloucích melodie, v „patrových“ konstrukcích dynamiky, v uklidňujících chodech basu, se začala rychle vytrácet, jakmile promluvil sám Parsch. [...] Zajisté, byl to experiment, avšak jeho smysl mi ušel.“<sup>609</sup>

Bařínková: „[...] cituje a pomocí své metody transformuje fragmenty z Monteverdiho oper l'Orfeo a Il storno d'Ulisse in patria a závěr třetí věty je vlastně jakousi „recyklací“ Monteverdiho stylu.“<sup>610</sup>

**Miloš Štědroň: Affetti banalissimi pro klavír 1971**

Slavický: „Affetti banalissimi Miloše Štědroňe rozvíjejí osvědčenou autorovu tvůrčí metodu – **princip hudební koláže, těžící z ostré kontrapozice stylově maximálně disparátních úseků a vrstev**. Štědroň zde rychlými konfrontacemi témbrových plošek a charakteristických valčíkových intonací typických pro pokleslou produkci (tzv. „schlechte Musik“) rafinovaně balancuje na vytčeném ostrí banality a těží z této situace řadu vtipných momentů a především výsledné úlevně humorné vyznění celku – tak kuriózní a současně tak vítané v obvykle zarputile vážném ovzduší premiérových sálů.“<sup>611</sup>

**Jiří Válek: Symfonie č. 9 „Renesanční“, Trojkonzert pro housle, violu a violoncello 1971**

Havlík: „[...] sólové nástroje jsou zde vynalézavě spojeny s témbrově traktovanou orchestrální fakturou včetně **využití prvků koláže a montáže hudebních útvarů stylizovaných v quasirenesančním slohu**.“<sup>612</sup>

**Josef Adamík (1947): Suita pro 16 smyčcových nástrojů „Nebeské pastviny“ 1971–72**

Martínková: „**Techniku koláže uplatnil ve Suitě pro 16 smyčcových nástrojů**, kterou provedl orchestr B. Martinů na Mezinárodním festivalu v Brně roku 1979.“<sup>613</sup>

Kofroň: „**Napětí mezi tradicí a antitradicí se pak v jeho díle projevovalo oblibou koláže**. Jedním z vrcholů Adamíkova snažení v této oblasti je Suita pro 16 smyčcových nástrojů „Nebeské pastviny“ z let 1971–72, psaná v inspiraci Steinbeckovou stejnojmennou knihou (Pastures of Heaven, 1932).“<sup>614</sup>

jf-er: „V šestivěté skladbě střídá **autor vtipně techniku koláže**, celkový kolorit díla doplňuje i scordaturou, která navozuje i při použití moderních technik atmosféru staré hudby.“<sup>615</sup>

<sup>609</sup> Bajer, Jiří, XV. Týden nové tvorby 1971 in: Hudební rozhledy XXIV 5/1971, s. 236

<sup>610</sup> Bařínková 2006, s. 56

<sup>611</sup> Slavický, Milan, Recitál Emmy Kovárnové in: Hudební rozhledy XXV 3/1972, s. 108

<sup>612</sup> Havlík 1989, s. 286

<sup>613</sup> Martínková, Alena: Josef Adamík in: Alena Martínková a kolektiv 1985, s. 9

<sup>614</sup> Kofroň, Petr, Nonet Josefa Adamíka in: Hudební rozhledy XXXIV 4/1983, s. 176

<sup>615</sup> jf-er, Z brněnského svazového dění 1977–78 in: Opus musicum 10, 6/1978, s. 216

**Miloslav Ištvan: Variace na tóninu d moll pro dva klavíry 1972**

Bártová: „*V podstatě jde opět o koláž (dvě materiálově odlišné vrstvy, které mohou zaznívat samostatně i současně), při jejímž užití se Ištvanovi podařilo nalézt jisté specifické postupy a tím i svou osobitost.*“<sup>616</sup>

**Ivan Jirko (1926–1978): „Pražské vteřiny“, symfonická skica 1972**

Kuna: „*Symfonická skica „Pražské vteřiny“ Ivana Jirko má ráz kaleidoskopický, přesto tektonicky ucelený. Je poněkud nestylová; čerpá z podnětů Stravinského, užitých tanečních prvků, kolážově se v ní uplatňují citace triviálních popěvků. Do jaké míry byla ironií, vtipným ideovým šlehem, lze dost obtížně říci. Kdo autora dobře zná, mohl být zklamán vskutku pouze naskicovanou koncepcí tohoto díla.*“<sup>617</sup>

**Marek Kopelent: A Few Minute With An Oboist, concerto galante pro hoboj a komorní soubor 1972**

Vičar: „*Vtipem upoutalo Kopelentových Několik minut s hobojistou. Výstavba skladby, ve které je použito i prvků koláže a jsou citovány známé motivy, je provedena s velkou zvukovou vynalézavostí.*“<sup>618</sup>

**Jan Málek: Tři stadia pro orchestr a 2 stereofonní magnetofony 1972**

Málek: „*Metodou koláže jsem pracoval ve skladbě Tři stadia pro orchestr a 2 stereofonní magnetofony kombinující „živý“ orchestr s jeho upravenými deriváty, pův. kvadro. Pracuje se tam ale i s jinými postupy.*“<sup>619</sup>

**Jiří Bárta (1935): Barokní suita in D pro flétnu, trubku, fagot, pozoun, klavír/cembalo a smyčce 1971, přepracováno 1973**

Němcová: „*Počátkem 70. let si v Barokní suitě in D vyzkoušel techniku koláže, které s úspěchem použil i v orchestrálním Dithyrambu.*“<sup>620</sup>

Plachý/Dohnal: „*Zvláštní případ montáže – techniku koláže – si Bárta odvážně vyzkoušel v Barokní suitě in D [...].*“<sup>621</sup>

Fukač: „*Barokní suita in D (1973) znamenala zároveň prověření možností koláže, jichž pak využil v orchestrálním Dithyrambu (o rok mladším).*“<sup>622</sup>

Bártová: „*Na počátku 70. let se Jiří Bárta přihlašuje k nově nastupujícímu kompozičnímu trendu – koláži. Základem Barokní suity in D je šestidílná bachovská suita napsaná v barokním stylu, jejíž jednotlivé části jsou narušovány nebo střídány vrstvou nové hudby, pracující hlavně s tónovými skupinkami. Vrstva nové hudby je elementem především barevným, který má tvořit kontrast ke staré suitě, svěřované homogenní skupině smyčců.*“<sup>623</sup>

<sup>616</sup> jb [Bártová, Jindra], Novinky brněnských skladatelů in: Opus musicum 5, 5–6/1973, s. 168

<sup>617</sup> Kuna, Milan, Česká filharmonie na závěr, recenze koncertu z 15. 3. 1973 na Týdnu nové tvorby in: Hudební rozhledy XXIV 5/1973, s. 201

<sup>618</sup> Vičar, Jan, Varšavský podzim 19. –28. 9 1986 in: Hudební rozhledy XL 2/1987, s. 83

<sup>619</sup> Z korespondence s Janem Málkem ze 14. 4. 2010

<sup>620</sup> Němcová, Alena, Jiří Bárta in: Martínková, Alena a kolektiv 1985, s. 14

<sup>621</sup> Plachý, Zdeněk, Dohnal, Martin, Jak mi zní Jiří Bárta in: Opus musicum 19, 10/1987, s. 306

<sup>622</sup> Fukač, Jiří, Syntéza stále východiskem? (Bárta a ti druzí po dvaceti letech) in: Hudební rozhledy XLII 2/1989, s. 89

<sup>623</sup> Bártová 2006, s. 77

**Pavel Blatný: In modo classico pro smyčcový kvartet a jazzový orchestr 1973**

Blatný: „*Variace na vlastní téma (quasi haydnovské). Kolážové napětí zde vzniká mezi klasicky hraným kvartetem a jazzovými interprety. Variace se navíc v průsečíku modernizují až po novou hudbu před závěrečným repeté tématu.*“<sup>624</sup>

**Lukáš Matoušek: Sedm smrtelných hříchů Hieronyma Bosche pro flétnu, basklarinet, klavír a bicí nástroje 1973**

Felix: „*Ametricky koncipovaná skladba je řadou expresionisticky rozervaných monologů sólových nástrojů, spojených témbrovými prvky, při nichž se všichni hráči účastní hry na bohatý bicí instrumentář. Jako nejučinnější se ukázal prvek koláže, když na tomto pozadí zazněla prostinká písňová melodie ve zvonkové hře. Po této efektní pointě však závěr skladby působil už dost rozvlekle.*“<sup>625</sup>

**Arnošt Parsch: Útěk, symfonický obraz 1973**

Slavický: „*Nejvýraznějším formotvorným činitelem je zde princip koláže, jehož uplatnění vychází z charakteru jednotlivých programově pojatých úseků (například rozsáhlá pochodová plocha apod.). [...] V každém případě však znamená Parschův Útěk zajímavý pokus jak o svérázné řešení problematiky programně pojatého symfonického celku, tak i o průzkum nosnosti kolážového principu v těchto souvislostech.*“<sup>626</sup>

**Jiří Válek: X. symfonie „Barokní“, dvojkoncert pro housle, klavír a orchestr 1973**

Havlík: „*Metoda koláže je v X. symfonii zastoupena zapojením elementů stylizované hudby v barokním duchu.*“<sup>627</sup>

Ledeč: „*V posledních třech symfoniích přistupuje i kolážový způsob využití hudebních ploch starších historických etap, dokreslující atmosféru díla. X. symfonie byla dokončena v roce 1973 a poprvé veřejně zazněla na týden nové tvorby skladatelů českých zemí v roce 1974 [...]. Výrazně využívá Válek i koláže, přičemž nevychází z přímých citací, ale začleňuje pomocí kolážového principu do své skladby pseudohistorickou hudbu předklasického stylu, kterou konfrontuje s vlastním hudebním materiálem.*“<sup>628</sup>

Slavický: „*Intenzivní využití aleatorního principu je zde charakteristické jako pro vytváření dílčích témbrových pásem, tak především pro práci s oběma sólovými nástroji, kde je použito repetování fixovaných rytmicko-melodických útvarů, ale i náznakovější metody vymezením tónového terénu apod. Výrazněji zde však vystupuje i princip koláže [...] začleňované (nikoli citační) úseky pseudohistorické hudby (vždy sousledně konfrontované s autentickým hudebním materiálem) vycházejí z předklasických slohových oblastí. V traktování sólových nástrojů pak převažuje jejich použití jako témbrově i fakturově kontrastujícího prvku v rámci širšího celku nad jejich využíváním v tradičně virtuózním smyslu.*“<sup>629</sup>

<sup>624</sup> Z dopisu Pavla Blatného o jeho kolážových skladbách Antivariace, Apel, In modo classico, 10'30'' a Duel zaslaného 29. 11. 2010

<sup>625</sup> fx [Václav Felix], Večer mladých autorů 13. 6. 1973 (koncert k 25. výročí založení Střední hudební školy pro mládež s vadami zraku) in: Hudební rozhledy XXVI 8/1973, s. 345

<sup>626</sup> Slavický, Milan, Týden nové tvorby 1974, Parsch, Vacek, Válek, Lidl in: Hudební rozhledy XXVII 5/1974, s. 202–204

<sup>627</sup> Havlík 1989, s. 286

<sup>628</sup> Ledeč, Jan: Předmluva k vydání partitury X. symfonie, Editio Supraphon 1975

<sup>629</sup> Slavický, Milan, Týden nové tvorby 1974, Parsch, Vacek, Válek, Lidl in: Hudební rozhledy XXVII 5/1974, s. 202–204

### **Jiří Barta: Dithyramb pro symfonický orchestr 1974**

Němcová: „Počátkem 70. let si v Barokní suitě in D vyzkoušel techniku koláže, které s úspěchem použil i v orchestrálním Dithyrambu.“<sup>630</sup>

Plachý/Dohnal: „Zvláštní případ montáže – **techniku koláže** – si Barta odvážně vyzkoušel [...] v Dythirambu pro orchestr [...].“<sup>631</sup>

Bártová: „**Princip koláže použil skladatel i v Dithyrambu pro orchestr.** Zde už není páteří stará forma: oba původně disparátní světy, barokní a soudobý, jsou stavěny vedle sebe, postupně nebo náhle se odpojují nebo zase napojují, až nakonec téměř splývají, i když je s rostoucím nábojem nostalgie akcentován spíše zaniklý svět barokní.“<sup>632</sup>

### **Miloslav Ištvan: Shakespearovské variace pro dechové a bicí nástroje 1974–1975**

Ištvan: „[...] **Důležitější je skutečnost, že jde o koláž renesančních a soudobých prvků.** Jsou to ovšem quasi renesanční prvky. Vymyslel jsem si je sám a při přísném stylovém rozboru by přece jen prokazovaly značné odchylky. Prvky soudobé vycházejí vesměs z rytmického a témbrového aspektu.“<sup>633</sup>

Němcová: „**Za koláž vyšší generace by bylo možno označit Shakespearovské variace,** kde quasi renesanční fanfára a quasi dobový popěvek symbolizují svět shakespearovských hrdinů, současně však ve druhém plánu probíhá hudební osnova obrazu dnešního světa.“<sup>634</sup>

### **Pavel Blatný: Apel pro symfonický orchestr 1975**

Blatný: „Čistou novou hudbu v codě vystřídá archaicko-romantický tonální sólový smyčcový kvartet.“<sup>635</sup>

### **Petr Eben: Noční hodiny koncertantní symfonie pro dechové kvinteto, tenorovou tubu, smyčcový orchestr, klavír a bicí 1975**

Eben: „První věta – Osmá hodina. Divertimento. V pravém slova smyslu taneční zábava. Dosud vládne chvat dne a stupňuje se k tanci. Kvinteto tu s pizzicatem kontrabasů a bicími zastupuje takřka malý jazzový ansámbl, k němuž ke konci věty ještě přistupují smyčce v rozdílném taktu a tempu – jako zvuky, jež k nám pronikají z vedlejší místnosti. **Taneční koláž** je náhle přerušena zvukem zvonů a vážnou starou písní ponocného, hranou na basovou křídlovku [...].“<sup>636</sup>

Vítová: „Divertimento 1. věty dává prostor dechovému kvintetu, **přináší závan jazzového rytmu a taneční koláže,** doznívání okolních zvuků večera [...].“<sup>637</sup>

Slavický: „[...] **první věta je založena na vtípně vybudované víceprvkové koláži z elementů různých typů zábavné hudby** gradující k závěrečnému zlomu se zvukem zvonů a citací staročeské ponocenské písně.“<sup>638</sup>

Skála: „Ebenovo pětidílné zachycení různých fází noci, v němž **skladatel uplatňuje ve šťastně dávkovaných úsecích prvky koláže,** citace ponocenské písně [...] je Neumannem podáno s robustním muzikantským záměrem [...].“<sup>639</sup>

<sup>630</sup> Němcová, Alena, Jiří Barta in: Martínková, Alena a kolektiv 1985, s. 14

<sup>631</sup> Plachý, Zdeněk, Dohnal, Martin, Jak mi zní Jiří Barta in: Opus musicum 19 10/1987, s. 306

<sup>632</sup> Bártová 2006, s. 77

<sup>633</sup> Bártová 1997, s. 136

<sup>634</sup> Němcová, Alena, Kompoziční styl Miloslava Ištvana in: Opus musicum 16, 2/1984, s. 46

<sup>635</sup> Z dopisu Pavla Blatného o jeho kolážových skladbách Antivariace, Apel, In modo classico, 10'30'' a Duel zaslaného 29. 11. 2010

<sup>636</sup> Eben, Petr, Předmluva partitury Panton Praha 1983, znovu také in: Vondrovicová, Kateřina, Petr Eben, Panton 1995, s. 204

<sup>637</sup> Vítová, Eva, Petr Eben, Sedm zamyšlení nad životem a dílem, Baronet Praha 2004, s. 118

<sup>638</sup> Slavický, Milan, Čas syntézy, Nad novou tvorbou padesátníka Petra Ebena in: Hudební rozhledy XXXII 1/1979, s. 44

### **Peter Graham: Madrigal 1975**

Graham: „**Za koláž** lze z mých skladeb označit asi jen Madrigal. Je to jedna stránka partitury Gesualdova madrigalu, rozstříhaná na čtverečky a znovu slepená v přeházeném pořadí – jakékoliv provedení je správné.“<sup>640</sup>

### **Václav Lídla (1922–2004): Tluče bubeníček – Říkadla pro dospělé, vokální symfonie pro dětskou sólistku a velký orchestr na slova lidové poezie 1975**

Pospíšil: „Dílem nepopíratelné závažnosti jsou Lídlova Říkadla pro dospělé. Skladatel měl vynikající nápad konfrontovat svět malé holčičky s drsnou realitou dnešního světa [...]. Je tu využito snad všeho, co dosavadní vývoj přinesl, **včetně kvílivých glissand, aleatorických ploch a koláží**. Je to v podstatě velmi účinné a měřeno očividně zcela mimořádným úsilím, které skladatel práci na tomto námětu věnoval, pozoruhodné.“<sup>641</sup>

### **Alois Piňos: České letokruhy pro velký orchestr 1975**

Piňos: „V mé symfonické skladbě České letokruhy jde o pokus o organickou syntézu české hudební minulosti, přítomnosti a perspektivy (a nejen hudební!). Záměrně vybrané duchovní hudební texty, určené k přetváření, pocházejí z hudby mnoha staletí. **V jednotě a zhuštění má zaznít minulost a současnost**. [...] je akcentován duchovní rozměr české existence a jeho kontinuita.“<sup>642</sup>

Doubrovová: „Závěrečný Symfonický diptych Aloise Simandla-Piňose nenechal nikoho na pochybách o suverénním ovládnutí kompoziční techniky i přesném vědomí kompozičního záměru, i když obé bylo manifestováno na dílech co do kompozičního záměru protikladných. Sál studia poskytl přiměřené prostředí multivariační a zvukově plastické Poctě Praze. **V podstatě kolážové a zvukově monumentální České letokruhy** se však vlivem prostředí slévaly zvláště v závěrečné části v silnou pastózní vrstvu zvuků, v níž jednotlivá kompoziční pásma splývala v jedno. Přísná technika Pocty Praze, projevující se i ve vyváženosti a proporčnosti skladby, se projevila v Českých letokruzích v provokujícím propojení známého s neznámým: posluchač poznával **úryvky lidových chorálů**, jejichž zakomponování do hudebního proudu i vlastní tvar však činily z citací stylizace a z koláží mixáže prvků.“<sup>643</sup>

### **Miloš Štědroň: Sekvence pro bicí nástroje 1975**

Kulka: „[...] **3. věta horizontální koláž**, gotické kvinty, budík, dynamika proměnlivá, kontrast budíku, symbolu všední každodennosti a gregoriánského monumenta.“<sup>644</sup>

### **Jiří Bárta: 3 Caprices pro barytonový akordeon 1976**

Bártová: „V 70. letech obohacuje Jiří Bárta svůj projev o historizující momenty: **v Barokní suitě in D pro komorní ansámbl poprvé užil koláže barokních prvků stojících v kontrapozici vůči novodobému hudebnímu projevu a tento princip využil i v Dithyrambu pro orchestr a 3 Caprices pro akordeon**.“<sup>645</sup>

---

<sup>639</sup> Ps [Skála, Pavel], Petr Eben: Noční hodiny, recenze LP desky České filharmonie in: Hudební rozhledy XXXIII 9/1980, s. 427

<sup>640</sup> Z materiálu poskytnutého Peterem Grahamem v roce 2008

<sup>641</sup> Pospíšil, Vilém, Ceremuga, Srnka, Lídla, Sternwald (recenze koncertu XIX. Týdne nové tvorby 1975) in: Hudební rozhledy XXVIII 5/1975, s. 193

<sup>642</sup> Piňos, Alois: Transférované hudební objekty z hlediska univerzálních principů in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 118 a s. 124

<sup>643</sup> Doubrovová, Jarmila, Novinky z Brna, Koncert Státní filharmonie Brno 18. 3. 1976 in: Hudební rozhledy XXIX 5/1976, s. 211

<sup>644</sup> Kulka 1975

<sup>645</sup> Bártová 2006, s. 74

Bártová: „*Posledním projevem tohoto okouzlení barokem jsou Tři capriccia pro barytonový akordeon, v nichž **prvé dvě věty jsou volnou montáží stylové roviny baroka a roviny atonální, eventuálně dodekafonické.** Obě roviny se prolínají plynule, není použito střihů. Třetí capriccio je technickým a zvukovým vrcholem cyklu, v němž už baroko ustoupilo současnosti.*“<sup>646</sup>

**Ivan Jirko: Štěstí, panoráma pro soprán, tenor, recitaci a orchestr 1976**

Pospíšil: „*Ivan Jirko chtěl tímto dílem zodpovědět poetickou metaforou metafyzickou otázku Paula Gauguina Kdo jsme? Odkud přicházíme? Kam spějeme? Učinil tak v literární rovině citáty z mnoha autorů [...], které exponuje na pozadí hudby nejrůznějších struktur, od ploch a plošek témbrových i šumových (šplouchání moře) přes klasicky melodramaticky nebo kantátově koncipované úseky až **k bleskovým kolážovým vložkám například z Bizetovy Carmen nebo Verdiho slavnostních fanfár z triumfálního aktu Aidy.***“<sup>647</sup>

**Jan Grossmann: Cesta ke světlu, dramatický prolog pro symfonický orchestr 1977**

Navrátil: „*Výstavba díla využívající koláží, montáží a kontrastních zvukových zlomů, kterými autor chce vyjádřit obtížnou „cestu ke světlu“, působí poněkud diskontinuitně [...].*“<sup>648</sup>

**Václav Lidl: Suita rustica pro flétnu, hoboj, housle, violu, violoncello a klavír 1977**

Skála: „*Autoru nejde o poslechem bezprostředně identifikovatelné folklórní reminiscence, ale o postižení atmosféry na dnešní české vesnici, viděné s jistou nostalgií. Tři části přinášejí velice různorodou hudbu: **skladatel vědomě užívá techniky koláže,** avšak výsledkem je nesoustředěný tvar, působící formálně nahodile.*“<sup>649</sup>

**Michal Košut: Zvony z Chatyně, skladba pro orchestr 1979**

Skála: „*Partitura, vypracovaná osobitou střihovou technikou v polystylovou koláž, by si byla vyžádala delší zkouškový čas [...]. Diskuze se v souvislosti s Košutovou novinkou točila kolem otázek soudržnosti formy, ale i nového chápání hudebního času, jak je právě Košutovou partiturou demonstrováno.*“<sup>650</sup>

**Miloš Štědroň: Canzona a ritornel (Addio Budva) pro smyčcový orchestr 1979**

Bártová: „*Ač jde o kratičkou, asi šestiminutovou skladbu, podařilo se autorovi vytvořit dílo působivé jak svým mimo hudebním programem [...], tak jeho hudebním ztvárněním, uvádějícím **stylově promyšlenou a obsahově zdůvodněnou koláž prvků Nové hudby, jugoslávské hudby lidové (kolo) a monteverdiovského ritornelu.***“<sup>651</sup>

---

<sup>646</sup> Bártová 2006, s. 77

<sup>647</sup> Pospíšil, Vilém, Gregor, Pauer Zámečník, Jirko (21. Týden nové tvorby) in: Hudební rozhledy XXX 6/1977, s. 249

<sup>648</sup> Navrátil, Miloš, Hudební současnost 1986 (30. 9. 1986 Ostrava) in: Hudební rozhledy XL 2/1987, s. 61

<sup>649</sup> Skála, Pavel: Týden nové tvorby českých skladatelů, Dvořákova síň 4. 3. 1978 in: Hudební rozhledy XXXI 5/1978, s. 194

<sup>650</sup> Skála, Pavel, Mladé pódium podesáté, Karlovy Vary 13.–20. srpna 1982 in: Hudební rozhledy XXXV 11/1982, s. 482

<sup>651</sup> Bártová, Jindra, Před početným publikem, recenze Hudební středy 27. 2. 1980 v Brně in: Hudební rozhledy XXXIII 4/1980, s. 158

**Daniel Forró: Syntfonie pro syntetizéry, bicí nástroje a magnetofonový pás 1978–81**

ab: „Syntfonie vznikla na základě analýzy kompozičních postupů J. S. Bacha; **vyvolává dojem koláže s plochami quasi barokními, přerušovanými zborcením starého harmonického řádu.**“<sup>652</sup>

**Jan Málek: Koncert pro klavír a komorní orchestr 1981**

Pokora: „Hudba má mnoho působivých detailů, v tom smyslu zaujme například hned úvodní téma [...]. K tomu ovšem přistupuje takové množství dalších motivických a témbrových postupů [...], že po několika minutách poslechu už nabýváme dojmu, jako by těchto zvolených kompozičních prostředků bylo pojednou nějak moc. Navíc – některé partie [...] působí trochu násilně, spekulativně. **To všechno jsou momenty, které vnucují posluchači představu jakési koláže.** Shrnutí – zajímavý, ale stavebně poněkud nedotažený záměr.“<sup>653</sup>

**Milan Slavický: La voce soave I, l'omaggio a Mozart per la glasarmonica (ossia celesta) ed otto strumenti a fiato 1981**

Havlík: „Výrazový tonus jednovětého celku těží z konfrontace autorových vlastních hudebních představ (asociačně napojených patrně na svět Mozartových skvělých dechových serenád) a úryvků citací Mozartovy vlastní hudby (konkrétně jde o citát tématu Adagia C dur KV 356 pro skleněnou harmoniku). [...] **Metoda koláže a montáže je v případě takového myšlenkového i materiálového východiska celkem běžná. Slavický ale nezůstal pouze u ní: podařilo se mu v závěrečném úseku skladby oba geneticky rozdílné hudební světy dokonale umělecky skloubit, zvukově i výrazově sjednotit. Dosáhl tak svrchovaně přesvědčivého výsledku v podobě nové významové kvality.**“<sup>654</sup>

**Lukáš Matoušek: „Ut heremita solus“ Johannese Ockeghama, instrumentální úprava moteta pro flétnu, klarinet, violu, violoncello a klavír 1982**

Pokorný: „Rozkošná hříčka, jež dobře korespondovala s vystavenými kolážemi Jiřího Koláře. V obou případech jde o podobný způsob zpracování uměleckých děl minulých epoch.“<sup>655</sup>

**Miloš Štědroň (1942): Pět basových tanců pro sólový kontrabas, housle a bicí (Orffův instrumentář) 1982**

Pokora: „A ještě jeden premiérový přínos, vzácný svou ojedinělostí: Zcela soudobá zábavnost soudobé hudby, jak ji – **na bázi kolážových, zprostředkovaně archiazujících ohlédnutí, lidovosti a troufale nekonvenční témbrové mixáže** – znovu předvedl Miloš Štědroň v Pěti basových tancích a už nyní můžeme uvést také v Dvanácti situacích z písni „Pěkná Káča trávu žala“ pro orchestr.“<sup>656</sup>

**Lukáš Matoušek: Sonatina pro klarinet a klavír 1983**

Skála: „I zde využívá Matoušek citátů [...] a předpokládá, že **vzájemným propojením různorodých stylových prvků, mezi nimiž pociťuje souvztažnost, může vytvořit novou smysluplnou strukturu. Poučenější posluchač nemůže intonační rudimenty různých stylů nepostřehnout, a tak se mu jeví celek – rozměrově ve shodě s názvem spíše stručný – jako koláž.**“<sup>657</sup>

<sup>652</sup> ab, Brno: Komorní koncerty v únoru a březnu in: Opus musicum 15, 7/1983, s. 214

<sup>653</sup> Pokora, Miloš, Orchestrální koncert SČSKU (8. 12. 1984) in: Hudební rozhledy XXXVII 3/1984, s. 101

<sup>654</sup> Havlík, Jaromír, Komorní koncerty SČSKU (19. 1. 1983, Malý sál PK) in: Hudební rozhledy XXXIV 4/1983, s. 146

<sup>655</sup> Pokorný, Petr, Úterky Umělecké besedy v novém prostředí (461. Úterek 11. 2. 1997) in: Hudební rozhledy LX 4/1997, s. 7

<sup>656</sup> Pokora, Miloš, Zpráva o zasedání ÚV SČSKU in: Hudební rozhledy 6/1983, s. 292

<sup>657</sup> psk [Skála, Pavel], Novinková hudební středa 23. 1. 1985 in: Hudební rozhledy XXXVIII 4/1985, s. 146

**Miloslav Ištvan: Láska, vzdor a smrt, skladba pro mezzosoprán a komorní soubor z podnětu hry bratří Mrštíků Maryša 1982–84**

Ištvan: „Skladba je inspirována divadelní hrou bratří Mrštíků Maryša. Jako dříve, tak i tentokrát využil autor příležitosti a vyzkoušel si hudební materiál a nezvyklé nástrojové obsazení přímo na zmíněné hře formou scénické hudby. [...] Mezzosoprán zpívá jenom na vokály, slova by působila příliš konkrétně. Folklórní cimbál je zatušován klavírem, vibrafonem a syntetizérem. Hudební materiál je záměrně nefolklórní, i když se oklikou k této oblasti blíží. Ani **závěrečná koláž** není výjimkou. Odkazuje současně a možná výrazněji do sféry „pop-songu“.“<sup>658</sup>

**Miloš Štědroň: Villanely pro dětský sbor a klavír na slova E. Leara 1984**

Bártová: „Villanely Miloše Štědroňe jsou psány na rozkošně nesmyslná pětiverší E. Leara a stejně jako textová předloha **přímo hýří vtípem v širokém rozpětí od vtípu fónického ve sborových partiích až po (zejména klavírní) koláž** transformující nebo parodující nejrůznější hudební žánry, ponejvíce z nonartificiální oblasti.“<sup>659</sup>

**Miloslav Ištvan: Nepřítel lidu, scénická hudba ke hře Henrika Ibsena 1986**

Srna: „Miloslav Ištvan dokonale porozuměl Hajdovu záměru a zkomponoval **přesně míchaný koktejl hudební koláže**.“<sup>660</sup>

**Evžen Zámečník: Menuetto per Günter Bialas 1986**

Faltus: „České premiéry se dočkalo Menuetto per Günter Bialas, **kolážovaná skladba pro Brno Brass Band**.“<sup>661</sup>

**Pavel Blatný: Dialog pro violoncello a jazzové trio 1987**

Faltus: „Změnu žánru přinesla **autokoláž** Pavla Blatného Dialog pro violoncello a jazzové trio; znamená po „erbenovské“ neoromantické éře recidivu třetího proudu.“<sup>662</sup>

**Milan Kaňák (1955): Koncertantní hudba pro housle, kontrabas a orchestr 1987**

BMJ: „V jeho **humoristických kolážích** jsou komparace zdrojem výbuchů veselí v sále, ve vážně míněné kompozici, jakou měla být Koncertantní hudba, si s nimi však posluchač neví rady. [...] Celkově však budí tento způsob kompozice dojem nekompaktního celku – potpourri.“<sup>663</sup>

**Michael Kocáb (1954): Odysseus, scénické oratorium 1987**

Kaňka: „**Výsledek formální syntézy je koláž**. [...]. Ve filmu jsou zakomponovány ironizující animace a časově aktuální koláže. Hudba zase využívá poloh vážné operní tvorby v kontrastu k rockovým postupům. [...] **Zvukové koláže** zpřehledňují sémantiku představení.“<sup>664</sup>

<sup>658</sup> Autorský komentář k premiéře v rámci Hudební středě SČSKU 5. 12. 1984 v Brně in: Bártová 1997, s. 171

<sup>659</sup> bá [Bártová, Jindra], Novinky v Brně 5. 12. 1984 in: Hudební rozhledy XXXVIII 4/1985, s. 162

<sup>660</sup> Srna, Zdeněk, Rovnost 30.1.1986 in: Bártová 1997, s. 190

<sup>661</sup> Faltus, Leoš, Večery jubilantů v Brně (koncert 8. 2. 1989) in: Hudební rozhledy XLII 6/1989, s. 265

<sup>662</sup> Faltus, Leoš, Jedna z posledních? (koncert 26. 1. 1990) in: Hudební rozhledy XLIV6/1990, s. 255

<sup>663</sup> BMJ, Premiéry na koncertech brněnské filharmonie in: Opus musicum 21, 5/1989, s. IV

<sup>664</sup> Kaňka, Petr, Odysseus, recenze představení Laterny Magiky 10. a 14. 9 a 14. 10. 1987 in: Hudební rozhledy XLI 1/1988, s. 25–27

**Alois Piños: Zatčení, hudební scéna pro mezzosoprán, baryton, spíkra, komorní soubor a mgf. pás na slova Fraze Kafky 1988**

Hrčková: „Skladby *Zatčení i Obžalovaný Piños* zkomponoval na stejném principu. [...] **Pointa (koláž Dvořákovy Humoresky na Kafkův text s Beethovenem a Janáčkem)** je obdobná v obou skladbách.“<sup>665</sup>

**Milan Knížák: Bossa Nova Suite 1964–1991**

Knížák: „Skladbu *Bossa Nova Suite* jsem osobně nahrával ve vídeňském studiu, a to za pomoci 2 gramofonů s destruovanými deskami, 2 magnetofonů s předtočenými kazetami (na nichž byly nahrány mé dřívější kompozice k nejrůznějším účelům), 2 keyboardů, mikrofonu a klavíru. Až na drobné detaily byla skladba nahrána „živě“. **Reprezentuje tedy (v autorské koláži) více typů mé hudební činnosti, které jsou někdy v tomto hudebním zpracování samozřejmě méně čitelné.**“<sup>666</sup>

**Daniel Forró: Kosmopolitní hudba č. 1 1991**

Forró: „Pokud jde o koláž, napadají mne momentálně jenom tyto skladby: *Kosmopolitní hudba a Fudoh Myoo e no inori*. **Osobně chápu koláž jako volněji propojené vrstvy znějící současně, třeba i v různém metru, tempu, tónině (mají-li nějakou), nejméně dvě různé, tak, jak s tím začal Charles Ives.** [...] Tato skladba vznikla jako čistá improvizace s předem připravenými bicími a perkusivními nástroji, včetně melodických. Obsahuje názvuky na etnickou hudbu z celého světa, včetně mikroladění – bylo využito např. ladění gamelanu *slendro* a *pelog*, 19 ET systém aj.“

**Mojmír Bártek (1942): Ogarský tanec pro velký dechový orchestr 1992**

Zámečník: „*Ogarský tanec Mojmíra Bárta* obohatil jeho tvorbu o **kolážově koncipovanou folklórní stylizaci s účastí razantních prvků západoevropské taneční hudby.**“<sup>667</sup>

**Lukáš Hurník (1967): Triová sonáta k počtě J. D. Zelenky, kvartet pro flétnu, housle, cembalo, violoncello 1992**

Hurník: „*Barokní forma, ale soudobý obsah. V druhé větě kontrapunktická koláž z témat J. D. Zelenky. Flétna, housle, cembalo, violoncello. V repertoáru souborů Quartetto con flauto, Trillo a Ensemble Martinů. Nahrávka Český rozhlas.*“<sup>668</sup>

**Alois Piños: Obžalovaný, dvě hudební scény pro baryton, komorní soubor a magnetofonový pás na text Franze Kafky z románu Proces 1993**

Piños: „V závěru nastává situace po popravě hlavního hrdiny, který vystupuje ze své role zpívá na melodii Dvořákovy Humoresky Kafkovu glosu „Ale člověk je tak málo připraven“. K tomu zní v komorním instrumentálním souboru rytmický citát z Janáčkovy *Její pastorkyně* „Jako by sem smrt načuhovala“ a osudový motiv z Beethovenovy 5. symfonie. Jak se prokázalo i při zahraničních provedeních, je tato **pointa velmi účinná a na citlivého posluchače působí drtivě.**“<sup>669</sup>

Hrčková: „**Nacházíme i prvky koláže:** ve zpěvu a klavíru se setkáme s citátem „notoricky“ známé Dvořákovy Humoresky *Ges dur*, zatímco ostatní nástroje tvrdošijně opakují krátký

<sup>665</sup> Hrčková, Nad'a, Takhle tedy ne! Alois Piños in: Hrčková a kolektiv 2007, s. 527

<sup>666</sup> Knížák, Milan, booklet CD Broken Tracks (Rozbité stopy), Guerilla 2008

<sup>667</sup> Zámečník, Evžen, Neobvyklé koncerty dechové hudby (koncert 14. 11. 1992) in: Hudební rozhledy XLVI 2/1993, s. 67

<sup>668</sup> [http://www.hurnik.cz/hudba\\_syn\\_cz.xml](http://www.hurnik.cz/hudba_syn_cz.xml)

<sup>669</sup> Piños, Alois: Transferované hudební objekty z hlediska univerzálních principů in: Parsch, Piños, Šťastný 2003, s. 118

rytmický motiv připomínající konec druhého dějství *Její pastorkyně* a Beethovenův osudový motiv z *Páté symfonie*.<sup>670</sup>

Šmolík: „Nezůstal jsem lhostejný u pozoruhodné Piňosovy skladby na kařkovské téma *Obžalovaný*. Zopakoval jsem si ovšem, že chtěný vtíp je smutný (*kolážová adaptace Dvořákovy Humoresky* na závěr).“<sup>671</sup>

#### **Roman Zdeněk Novák (1967): Music 4 U 1994**

Im: „*Spojujícím elementem je zde téměř celou skladbou se prolínající linka živých bicích, doplněná jednoduchými drum-computerovými rytmy, do kterých vstupují formou koláže instrumentálně různorodé skupiny nástrojů.*“<sup>672</sup>

#### **Martin Smolka: Mandelinka pro instrumentální soubor 1994**

Havelková: „*Ze svých skladeb má nejraději tango V životě louži, stydí se za Mandelinku, i když dobře vypadá – je to koláž z rozstříhaných mariášových karet a pexesa Naše houby.*“<sup>673</sup>

#### **Pavel Blatný: Kruh pro housle, klarinet a smyčcový orchestr 1997**

Reittererová: „*První dvě skladby charakterizovala polystylovost. Kruh pro housle, klarinet a smyčcový orchestr Pavla Blatného chtěl být a také byl koláží.*“<sup>674</sup>

#### **Martin Smolka (1959): Remix, Redream, Reflight pro orchestr 2000**

Bařinková: „*Při tvorbě se nechal inspirovat současnou taneční hudbou „vyráběnou“ na počítači metodou výběru fragmentů nahraných existujících skladeb různých populárních stylů a jejich slepování, a z vybraných kratičkových úryvků (vlastně pouhých charakteristických akordů) vytržených z kontextu skladeb různých autorů (např. Beethoven, Berlioz, Kabeláč či Mahler), které exponuje v rychlém sledu za sebou, vytváří svéráznou koláž prodchnutou typicky „smolkovskou poetikou.“*“<sup>675</sup>

M. Smolka: „*Skladba Remix, Redream, Reflight pro orchestr je skoro celá poskládaná z citátů, či spíše z útržků historické hudby (jako koláže Jiřího Koláře, jež tvoří svou strukturu z rozstříhaných obrázků, zobrazujících původně něco vzdáleného tématem i dobou). Bezprostředním impulsem bylo seznámení s dnešní počítačovou hudební popkulturou. Fascinovalo mě, s jakou svobodou a fantazií se tam mísí fragmenty nahrávek úplně čehokoli, často právě cizí hudby. Baval jsem se představou, jak by vypadala skladba ze samých závěrečných akordů symfonických skladeb od Mozarta po Šostakoviče. Začal jsem vypisovat takové akordy z těch mistrovských děl, která mám nejradši. Brzy jsem zjistil, že závěrečné akordy nepatří k hudebně nejzajímavějším a rozšířil jsem sbírku o akordy z jiných míst skladeb.*“<sup>676</sup>

<sup>670</sup> Hřčková, Nad'a, Takhle tedy ne! Alois Piňos in: Hřčková a kolektiv 2007, s. 526

<sup>671</sup> Šmolík, Jan, Co zaujalo kitiky (Dny soudobé hudby 1995) in: Hudební rozhledy XLVIII 12/1995, s. 7

<sup>672</sup> Im, Ateliér 90 (recenze CD) in: Opus musicum 30 2/1998, s. XVI

<sup>673</sup> Havelková, Tereza, Jeden takt Martina Smolky in: Harmonie 7, 11/1999, s. 30

<sup>674</sup> Reittererová, Vlasta, Ke Dnům soudobé hudby (koncert 12. 11. 1999) in: Hudební rozhledy LIII 1/2000, s. 8

<sup>675</sup> Bařinková 2006, s. 56

<sup>676</sup> Smolka, Martin, Citát, hudba o hudbě, nepublikováno, text byl napsán jako součást habilitační práce na Hudební fakultě JAMU, Brno, 13. 9. 2007 in: <http://www.martinsmolka.com/art/cytat.html>

### 11.3.2. Skladby s názvem koláž

**Jan Málek: Koláž č. 1**, polovina 60. let

Málek: „*Koláž č. 1 představovaly moje víceméně manuální pokusy o sestřih párcentimetrových zvukových fragmentů někdy v půli 60. let v plzeňském rozhlase, dnes ztraceno, neexistuje.*“<sup>677</sup>

**Jan Málek: Koláž č. 2 – Notturmo** 1968

Málek: „*Druhá část zamýšleného třívětého cyklu, realizováno 8., 9. a 12. 8. 1968 v plzeňské elektronické laboratoři (Ing. Čestmír Kadlec, Václav Ježek a autor). Materiálem byl zvuk psacího stroje, dech (spícího), nahrávka gregoriánského chorálu z odřené polské desky.*“<sup>678</sup>

**Miloš Štědroň: Affetti graziosi, 9 koláží pro housle a klavír** 1968

Štědroň: „*[...] ukázka fiktivní bendovské faktury [...] posunem nesynchronizovaných historických stejnorodých struktur může nastat řada momentů adaptace disonance. Koláž dvou historických struktur pak může přes jejich vzájemnou stejnorodost dávat následkem nesynchronizovaného průběhu zvukový výsledek blížící se kritériím Nové hudby.*“<sup>679</sup>

**Rudolf Růžička: Stvoření světa, elektronická koláž s hudbou D. Milhauda** 1969

řf-er: „*Růžičkova koláž spočívala v narušování souvislého pásma Milhaudovy hudby stereotypní, nepříjemně působící elektronikou.*“<sup>680</sup>

**Ilja Hurník: Stravinskiana pro dva klavíry, koláž ze skladeb Igora Stravinského** 1970

Kuna: „*Za zvláštní rozbor by stála Stravinskiana pro dva klavíry, koláž, sestavená Iljou Hurníkem ze skladeb Igora Stravinského. Důmyslné, rafinované, zvukově přesvědčivé dílo, přesahující rozmar aranžéra a interpretů (P. Štěpán, I. Hurník), koláž horizontální i pásmová, smysluplná hra se zvukem. Umocněný Stravinskij, tak lze asi nejlépe charakterizovat toto zvláštní stmelení koncertantních výňatků ze skladatelových prací.*“<sup>681</sup>

**Pavel Blatný: Autokoláž per piano solo** 1972

Blatný: „*Nemá nic společného s dopravním prostředkem – je to zkráceně „autorská koláž“. Vznikla na počátku sedmdesátých let a výchozím bodem byly dvě moje skladby z let šedesátých, vzájemně velmi kontrastní. Především „10'30'' pro symfonický orchestr“, komponovaná v roce 1965 na objednávku západoberlínských Festwochen – v duchu tehdejší nové hudby (serialismus, aleatorika, timbrovost i jazzové injekce) a „D-E-F-G-A-H-C“, komponovaná v roce 1968 pro jazzový orchestr na objednávku festivalu ve Stuttgartu – v duchu návratu k hudbě renesanční (staré církevní tóniny, prostota a jednoduchost výrazu i tektoniky díla). Tato kontrastní díla pak v dnes hrané klavírní skladbě úryvkovitě citují, porovnávám v detailech nebo celcích, či jinak zcizují – zkrátka tak, jak má hudební koláž probíhat.*“<sup>682</sup>

<sup>677</sup> Z korespondence s Janem Málkem ze 14. 4. 2010

<sup>678</sup> Z korespondence s Janem Málkem ze 14. 4. 2010

<sup>679</sup> Štědroň, Miloš, Předpoklady koláže v hudebním díle, diplomová práce JAMU 1969, s. 16

<sup>680</sup> řf-er, Expozice experimentální hudby II in: Opus musicum 2, 4/1970, s. 122

<sup>681</sup> Kuna, Milan, České novinky, recenze koncertů Hudební středý 8. a 29. 4. 1970 Klubu skladatelů v Praze in: Hudební rozhledy XXIII 6/1970, s. 248

<sup>682</sup> Blatný, Pavel: autorský komentář pro koncert: Sál Josefa Dobrovského v Konventu Milosrdných bratří, BRNO, Vídeňská 7, úterý 30. května 2006 v 19.30 hodin in: <http://www.ahuv.cz>

**Miloslav Ištvan: Cor mio, koláž pro smíšený sbor s použitím madrigalu Claudia Monteverdiho 1979**

Bártová: „[...] *když už byla éra koláží na ústupu, rozhodl se spojit vlastní invenci s citáty tvorby autora jiného* [...]. Skladatel s ním [madrigalem] pracuje rafinovaným způsobem: použité citáty zasazuje do novodobého hudebního projevu tak vynalézavě, že posluchači eventualita citátu ani nepřijde na mysl, vnímá pouze oscilaci mezi výrazovými prostředky monteverdiovského madrigalu a dneška. Ištvan využil v této skladbě „principu unikavosti“, jednoho z nejdůležitějších ve své tvorbě, s mimořádným mistrovstvím. Způsob provedení je přitom v zásadě velmi jednoduchý: citát Monteverdiho je použit pouze v jednom hlasu, zatímco hlasy ostatní jsou koncipovány nově.“<sup>683</sup>

Němec: „[...] u skladby *Cor mio pro smíšený sbor z roku 1979 je sice převzat autentický historický materiál, madrigal Claudia Monteverdiho, ale díky jeho vynalézavému propojení s okolní soudobě komponovanou fakturou je sémantický rozpor přehlušen.*“<sup>684</sup>

**Miloslav Ištvan: Odbila hodina pro mužskou recitaci, čtyři violy, kontrabas a magnetofonový pás, koláž pro BROLN 1979**

Bártová: „*Poslední skladbu pro BROLN vytvořil Miloslav Ištvan v roce 1979. Nese název Odbila hodina a reprezentuje opět jiný přístup k folklórnímu materiálu – koláž: lidový nápěv z okolí Brna je upraven pro ženský hlas, čtyři violy a kontrabas a je obklopen úseky, v nichž se objevují další nápěvy. Ty jsou však elektroakustickými prostředky transformovány do jiné, nefolklórní podoby.*“<sup>685</sup>

Němec: „*Za jedinou čistě kolážní skladbu je možné považovat pouze kompozici pro magnetofonový pás s názvem Odbila hodina rovněž z roku 1979.*“<sup>686</sup>

**Pavel Blatný: Koláž pro jazzový orchestr 1981**

**Jiří Kollert: Smyčcový kvartet č. 2 „Skulptura II“ 1982**

(I. Monolit, II. **Koláž**, III. Mozaikový reliéf, IV. **Koláž II**, V. Kinetická skulptura)

Bártová: „*Předností 2. smyčcového kvartetu Jiřího Kollerta je těsné sepětí znějícího tvaru jednotlivých vět s jejich názvy, někdy ovšem přesahující až do roviny pouhé zvukomalby. Vůbec působí Kollertova skladba dojmem především racionálně utvářeného celku, v hudebním sdělení málo obsažného.*“<sup>687</sup>

**Karel Odstrčil: Seance, scénická koláž pro soprán, klavírní trio a mima 1982**

**Jan Hanuš (1915–2004): Variace a koláže pro symfonický orchestr, op. 99 1983**

**Pavel Blatný: Koláž – Hommage à J. S. Bach pro symfonický orchestr 1984**

**Pavel Blatný: Jubilee Collage pro symfonický orchestr 1986**

---

<sup>683</sup> Bártová 1997, s. 151

<sup>684</sup> Němec 2006, s. 11

<sup>685</sup> Bártová 1997, s. 37

<sup>686</sup> Němec 2006, s. 11

<sup>687</sup> Bártová, Jindra, Studio soudobé hudby JAMU in: Hudební rozhledy XXXVI 4/1983, s. 158

**Pavel Blatný: Meditace (Antivariace) ve formě koláže nad témbrem Antonína Dvořáka pro velký symfonický orchestr 1990**

Blatný: „*Antivariace vycházejí z jistého úseku Dvořákova Holoubka. Ten se pak vynoří opět na konci skladby. Proč Antivariace? Jsou totiž opačné – od nejvzdálenějších po nejbližší.*“<sup>688</sup>  
Navrátil: „*Skladba přes jistou kolážovitost drží pohromadě vracejícími se centralizujícími prvky a poutává svou bohatou zvukovou invencí.*“<sup>689</sup>

**Eduard Douša (1951): Noc svatého Nikdy, rozhlasová hudebně-poetická koláž 1990**

**Zbyšek Bittmar (1934): SBA II – koláž pro Brass Band 1992**

**Edvard Schiffrer (1942): ...a kytička zůstává, vzpomínková koláž pro flétnu, violoncello a klavír 1993**

**Jan Málek (1938): Koláž č. 3 „Pastorale Interrotta“, elektroakustická skladba 1994**

Málek: „*Realizováno příležitostně od X. 1994 do 3. VII. 1995 ve studiu R 34 / F Karlín (Tomáš Zikmund a autor). Materiálem byl zvuk proudící vody, zpěv ptáků, sopránová zobcová flétna, zvuky velkoměsta (doprava, tikající semafore, reprodukováný pop z krámu).*“<sup>690</sup>

**Milan Křížek (1926): Koláž I pro 4 flétny 1995**

Křížek: „*Koláž I zasazuje do proudu mé hudby několik úryvků, citací ze Stravinského Tří písní W. Shakespeara pro mezzosoprán, flétnu, klarinet a violu. Skladba byla provedena flétnovým kvartetem posluchaček českobudějovické konzervatoře v roce 1995 a na soutěži flétnových ansámbľů v Londýně 1996.*“<sup>691</sup>

**Milan Křížek: Koláž II pro 4 pozouny 1997**

Křížek: „*Koláž II podobně cituje několik fragmentů ze skladeb Jana Rychlíka. Tvorbou Jana Rychlíka jsem se totiž zabýval v kandidátské disertaci, kterou jsem obhájil v Ústavu pro hudební vědu ČSAV 1975, vyd. nakl. H+H, Praha 2001. Skladba byla provedena posluchači konzervatoře v Č. B. v roce 1997 a 2006.*“<sup>692</sup>

**Pavel Blatný: Malá koláž pro saxofonové kvarteto 1999**

---

<sup>688</sup> Z dopisu Pavla Blatného o jeho kolážových skladbách Antivariace, Apel, In modo classico, 10'30'' a Duel zaslaného 29. 11. 2010

<sup>689</sup> Navrátil, Miloš, Janáčkův máj 1992 (21. 5. 1992) in: Hudební rozhledy XLV 9/1992, s. 384

<sup>690</sup> Z korespondence s Janem Málkem ze 14. 4. 2010

<sup>691</sup> Z korespondence s Milanem Křížkem z 28. 8. 2010

<sup>692</sup> Z korespondence s Milanem Křížkem z 28. 8. 2010, další dvě skladby Milana Křížka s názvem koláž byly napsány po roce 2000:

Koláž III pro 2 housle a violu (2003) „*cituje úryvky z hudby P. Hindemitha (z 8 Kánonů pro dvoje housle a violu), C. Orffů (Mixturen pro 3 housle), B. Martinů (Serenáda II pro dvoje housle a violu) a J. Rychlíka (Relazioni pro alt. flétnu, angl. roh a fagot).*“

Koláž IV pro 3 violoncella (2010) „*zasazuje do mé hudby několik úryvků z hudby 14. stol.: Francesco Landino (Ballata) a G. de Machaut (Motet).*“

## 12. Shrnutí, zhodnocení pramenů

### 12.1. Shrnutí chápání sledovaných pojmů v teorii, publicistice a recepci tvorby

Prezentace užití pojmů polystylovost a koláž v dobových pramenech ukázala odlišné roviny chápání těchto pojmů v různých souvislostech.

Ve sledovaném tématu odkazují v oblasti české hudby k podobným významům (designátům) pojmy (znaky) polystylovost, postmoderna, koláž, metahudba, metakoláž, mixáž, adhocismus, střih, recyklace a transference.<sup>693</sup>

Na druhé straně lze u pojmů polystylovost a koláž sledovat i odlišné chápání. Vznikají různá slovní spojení, která konkretizují obsah původního pojmu: koláž citátů, koláž rytmů, totální koláž, textová koláž, zvuková koláž, autorská koláž, polystylové progrese, polystylová koláž.

Pokud se o pojmech hovoří v kontextu konkrétních děl, je charakteristické, že oba sledované pojmy jsou užívány:

– jako označení pro celkové vyznění skladby a vůbec produkt kompoziční činnosti (např. sónická koláž, polystylová skladba, stylová různost v jedné skladbě, skladby s názvem koláž i označené za koláž)

– jako označení pro proces vzniku kompozice, tedy postup či metoda vedoucí k celku díla (např. technika koláže, metoda koláže, metoda polystylovosti, technika ostrých střihů, simultánní hudební dění)

Co se týká tezí prezentovaných v muzikologické literatuře o koláži, některé z nich se v české hudbě projeví částečně, některé nikoliv, žádná však v plné míře.<sup>694</sup>

1) V české hudbě se nepotvrdila teze, kterou vyslovil Wolfgang Gratzer v souvislosti s tvorbou Alfreda Schnittkeho, že polystylovost byla jednou z forem útěku před oficiální doktrínou socialistického realismu.<sup>695</sup> Ani v nynějších vyjádřeních žijících autorů nebyl tento důvod tvorby nijak explicitně prezentován.

---

<sup>693</sup> Tomu odpovídají cizojazyčné pojmy Polystylistik, Collage, Meta-Collage, polystylism, postmodernism, pluralistische Komponieren nebo multiple composition

<sup>694</sup> To se týká i analytického přístupu C. C. Losady, který je rozebrán v II. díle v kapitole 4. Závěry z analytických sond

<sup>695</sup> Gratzer 1993

2) Naopak jako poměrně přesné se i na segmentu české hudby ukázalo třídění koláže Stefana Frickeho v encyklopedii MGG. Jeho tři základní typy koláže mají následující vztah k české hudbě:

a) užití prefabrikovaných prvků nejrůznějšího původu, které jsou integrovány do jednoho celku

V české hudbě tento typ zcela převažuje, lze sem zahrnout většinu případů skladeb označených za koláž.

b) citátová koláž (Zitatcollage) – užití pouze již existujících materiálů bez jakékoliv vlastní hudby

Citátová koláž se v tomto vymezení v české hudbě objevuje pouze výjimečně. Patří sem Stravinskiana pro dva klavíry (1970) Ilji Hurníka složená z citátů Igora Stravinského a také Remix, Redream, Reflight pro orchestr (2000) Martina Smolky, která je, jak autor říká, „skoro celá poskládaná z citátů, či spíše z útržků historické hudby“.

K citátové koláži se pak svým charakterem blíží také některé části rozsáhlejších kompozic. Zde nalezneme kontrapunktickou koláž ze Zelenkových témat ve 2. větě Triové sonáty k poctě J. D. Zelenky (1992) Lukáše Hurníka a koláž citátů v závěrech skladeb Zatčení (1988) a Obžalovaný (1993) Aloise Piňose. Do této kategorie lze svým charakterem zařadit i Divertissement (1969) Kompozičního týmu Brno, kde má ovšem své místo i nově vytvořená hudba, a Autokoláž (1972) Pavla Blatného, v níž vlastní citáty podléhají variačnímu zpracování.

c) kolážové partitury (Partiturcollage) – připojení existujících grafismů nebo obrazů (literárních textů nebo komentářů) do partitury, tyto prvky jsou integrální součástí ideje díla

Pod tuto kategorii, v níž se partitura stává zároveň výtvarným dílem, lze v kontextu koláže přiřadit tvorbu výtvarníků-hudebníků, Milana Knížáka a slovenského autora Milana Grygara.

3) Mnoho muzikologů zmiňuje jako jeden z předpokladů vzniku koláže rozmach elektroakustické, scénické a filmové hudby. To se potvrzuje i v české hudbě, ovšem s tím, že čeští skladatelé se také často odvolávají na tvorbu Leoše Janáčka jako předchůdce montáže a koláže.

## **Závěry z kapitoly Polystylovost v českých pramenech**

Ze sebraného materiálu citovaného v kapitole Polystylovost v českých pramenech lze vyčíst a shrnout následující tendence v rozumnění polystylovosti:

### **1. Polystylovost chápaná jako obecná tendence a stav hudby – jako všeobecná stylová pluralita a komplementární koexistence stylů**

Takto rozumí polystylovosti zejména Ctirad Kohoutek ve svých hudebně-teoretických publikacích. Dále pak nejvýrazněji Jaromír Havlík, Milan Slavický, František Emmert, Jindřich Feld, Petr Pokorný, Wanda Dobrovská a Luboš Fišer (polystylovost jako všestrannost skladatele). Pojem polystylovost je u některých přítomen latentně.

### **2. Polystylovost jako součást obecnějšího pojmu postmoderna**

Významová diferenciacie pojmů polystylovost a postmoderna je spíše výjimečná, častěji je polystylovost významově totožná s termínem postmoderna.

S postmodernou spojuje polystylovost explicitně Jiří Vysloužil (původ postmoderny v orientaci na polystylovost), Miloš Navrátil (postmoderní koncepce = polystylová hudba A. Schnittkeho), Petr Pokorný (postmoderní smysl pro mísení stylů), Zuzana Martináková (polystylovost s dominující úlohou postmodernistických tendencí), Petar Zapletal (estetika postmoderny – hlásá se polystylovost) a Jan Vičar (polystylová tvorba = postmodernismus).

### **3. Polystylovost jako konfrontační užití více stylů v jedné skladbě**

Teoreticky takto polystylovost popsali v pramenech Jaroslav Smolka, Ctirad Kohoutek a Jaromír Havlík.

Skladeb vymezených výslovně jako polystylové (s výjimkou poetiky D. Forró, který jako polystylovou označil celou svou tvorbu) se v dobových hudebních periodikách od roku 1960 do roku 2000 a ve výpovědích skladatelů objevilo 39, a to od 24 komponistů. Nejvíce je zastoupen Peter Graham, který sám označil 10 svých skladeb za polystylové. Třemi skladbami jsou zastoupeni Pavel Blatný a Jiří Kollert. Skladby z 50. a 60. let byly označeny jako polystylové až ex post v 80. letech nebo po roce 2000. Nejvíce děl ve smyslu vícestylivosti bylo popsáno v 80. letech (17 skladeb), vyrovnaný je počet děl v 70. a 90. letech (vždy 8 kompozic).

V soupisu skladeb popisovaných ve smyslu dobového chápání pojmu polystylovost a ve výpovědích publicistů a skladatelů o jednotlivých skladbách je obsah pojmu polystylovost opsán jiným způsobem. V deskripčních skladbách se setkáme s následujícími výrazy, které fungují jako odlišné znaky pro popsání stejné skutečnosti:

paralelní polystylovost	stylové proměny
polystylové kontrapozice	stylové převleky
polystylové progrese	stylově neorganický celek
slohová pestrost	stylově odlišná pásma
slohová roztržitost	stylově disparátní prvky
slohová různorodost	stylově nejednotné dílo
stylová nesourodost	stylově heterofonní pásmo
stylová nejednotnost	stylově nesourodý souhrab
stylová mnohvrstevnatost	svoboda stylové volby
stylová rozrůzněnost	bezbřehost stylů
stylová všehochuť	cizí stylové oblasti
stylová pluralita	konfrontace stylových rovin
stylová lhostejnost	montáž slohových prvků
stylová nevyhraněnost	mozaika stylů
stylová pestrost	různorodost stylů
stylový babylón	slátanina stylů
stylový zlom	více stylových rovin
stylový pluralismus	nestylovost
stylový rozptyl	nadstylovost

Soupis skladeb charakterizovaných tímto opisným způsobem obsahuje 68 děl od 45 skladatelů, z toho 1 skladbu vytvořil tým autorů. Nejvíce jsou zastoupeni Miloš Štědroň (4 skladby) a Petr Fiala (4 skladby), dále Jiří Válek, František Chaun, Arnošt Parsch a Čestmír Gregor (všichni 3 skladby). V 70. a 80. letech můžeme sledovat největší a vyrovnaný počet kompozic recipovaných ve smyslu „vícestylovosti“ (70. léta – 24 skladeb, 80. léta – 24 skladeb). V 60. letech nalezneme 7 skladeb, v 90. letech potom 15 takovýchto kompozic.

#### **4. Polystylovost jako pozitivní součást skladatelské poetiky a charakteristika tvorby**

S polystylovostí ve své tvorbě nejvíce operuje Daniel Forró (polystylový styl), Peter Graham a Jan Vičar, s odkazy na tuto poetiku se setkáme také u Leoše Faltuse, Víta Zouhara a Jaroslava Smolky. Podle publicistů a kritiků se v celkové charakteristice tvorby objevuje polystylovost také u Jiřího Kollerta a Pavla Blatného, v širším smyslu je do tohoto okruhu řazena i tvorba Josefa Berga, Lukáše Matouška a Miroslava Klegy.

Je příznačné, že skladatelé narození v 50. letech a do hudebního života se zapojující na konci 70. let, jako Daniel Forró nebo Peter Graham, hovoří sice o polystylovosti své tvorby, ale koláž začleňují spíše na okraj zájmu.

### **5. Polystylovost jako nežádoucí jev soudobé hudby**

Negativně je popsána polystylovost pouze u dvou osobností: Zuzana Martináková píše o ztrátě individuálnosti projevu a nebezpečí polystylovosti, Miloslav Ištvan konstatuje, že polystylovost není pro jeho tvorbu výstižná, ideálem je stále stylová jednota. Pejorativní nádech však mají i příbuzné termíny jako např. stylová všehochuť (užil Kopelent), slátanina stylů (užil Graham), stylová nesourodost (Havlík, Zapletal, Pokora) nebo stylová roztržitost (Skála).

Předložený přehled pramenů v kapitole Polystylovost v českých pramenech dokládá buď pozitivní, nebo negativní chápání polystylovosti – jako obecný jev doby, jako obecný charakterizační prvek tvorby určitých skladatelů, jako pozitivní i negativní vymežovací pojem v textech skladatelů a jako stylová konfrontace uvnitř samotných děl.

### **Závěry z kapitoly Koláž v českých pramenech**

Ze sebraného materiálu v kapitole Koláž v českých pramenech lze vyčíst a shrnout následující tendence v rozumění koláži:

#### **1. Koláž jako chápání jako obecná tendence a stav hudby**

Jako dominující prvek soudobého myšlení jmenoval koláž skladatel Luboš Fišer. Koláž jako typ syntézy 2. poloviny 20. století, skrze kterou lze navázat kontakt s posluchačem, pojali L. Faltus, M. Ištvan a M. Štědroň.

#### **2. Koláž jako kompoziční technika**

Celkem 7 teoretiků zahrnuje do své teorie kompozice pojem koláže. V tomto případě označuje koláž vždy technický postup.

Ve své kompoziční teorii s koláží pracovali:

Miloš Štědroň (za koláž lze považovat zaznívání nejméně dvou stylově odlišných pásem)

Jan Kapr (konfrontace stylových orientací)

Arnošt Parsch (koláž jako transpozice zvukových dějů)

Ctirad Kohoutek (koláž jako typ vrstevné kompozice)

Václav Kučera (koláž jako výsledek postupů v EA hudbě)

Miloslav Ištvan (koláž jako typ montáže)

Vít Zouhar (koláž jako potřeba označení odlišného, jedna z postmoderních tendencí 80. let)

### 3. Koláž jako sónický vjem

Jako sónickému vjemu koláži rozumějí Miloš Štědroň a Alois Piňos, kteří rozlišují techniku koláže (skladebný postup) od principu sónické koláže (vyznění celku). Koláž jako zvukový výsledek díla chápou v podstatě i výtvarníci Milan Grygar a Milan Knížák.

### 4. Koláž jako ironizace banálního

Z koláže jako techniky k dosažení ironizace a zesměšnění banálních prvků hudební řeči vyšel Miloš Štědroň a v těchto intencích vznikly i některé skladby Kompozičního týmu Brno. V souvislosti s tvorbou J. Adamíka a M. Klegy uvažovali o banálních prvcích také Petr Kofroň a Karel Steinmetz.

### 5. Koláž jako pozitivní součást skladatelské poetiky a charakteristika tvorby

Do své skladatelské poetiky koláž výrazně zahrnuli Alois Piňos a další autoři Kompozičního týmu (Štědroň, Růžička, Parsch). Jako nový pozitivní přínos a možnou skladebnou techniku přijali koláž i další: Ivan Řezáč, Luboš Fišer, Jiří Bulis, Milan Křížek a Pavel Blatný.

O koláži se dále zmiňují publicisté Pavel Skála (v souvislosti s tvorbou Václava Lídla), Michal Zenkl (tvorba Františka Chauna), Jan Vičar (tvorba Václava Trojana a Jana Grossmanna), Jiří Valoch (tvorba Milana Grygara), Pavel Klusák, Alex Švamberk, Igor Nováček (všichni o tvorbě Milana Knížáka) a Jan Grossmann (tvorba Víta Zouhara).

Českých skladeb recipovaných jako koláž se v dobových pramenech ve sledovaném období objevilo celkem 80 od 31 autorů, 5 skladeb vytvořil brněnský tým. Z toho ovšem zdaleka nejvíce skladeb bylo takto popsáno v 70. letech (34 skladeb), v 60. letech to bylo 16, v 80. letech 14 a v 90. letech 9 kompozic.

### 6. Koláž jako nežádoucí jev soudobé hudby

Koláž také pomáhala publicistům v kritických odsudcích. Negativně koláž vymezili kritikové Milan Kuna (v kontextu díla Ivana Jirko Pražské vteřiny označil za koláž pouze naskicovanou koncepci díla), Jan Dehner (7. Klavírní koncert Jána Zimmera popisuje jako „*pokus o napodobení metody koláže a destrukce převzatého materiálu*“) a Miloš Pokora (hovoří o „pouhé koláži“ a kvituje absenci laciné kolážovitosti v Kopelentově Symfonii). Koláž nepovažují za kladný jev ani skladatelé Otomar Kvěch (koláž jako princip lenosti v souvislosti se Stockhausenovým Opusem) a Milan Slavický (v kontextu vlastní tvorby říká, že „*ze samých překvapení vznikne jen koláž skvrn*“). Pavel Slezák píše o své tvorbě, že nesmí vzniknout koláž, ale jednotný tvar.

V tomto kontextu se také objevují různá zpřesňující adjektiva či složeniny se slovem koláž. Jsou buď hodnotově neutrální, nebo mají různou hodnotící křivku a emocionální zbarvení:

autorská koláž	barevná kolážovost
bruitistická koláž	koláž citátů
historická koláž	koláž názvuků
konkrétní elektroakustická koláž	koláž rytmů
komická koláž	koláž skvrn
monumentální koláž	koláž disparátních zvuků
radikální koláž	kolážové napětí
svérázná koláž	kolážové stříhy
stylová koláž	zákon koláže
totální koláž	autokoláž
laciná kolážovitost	metakoláž
rafinovaná kolážovitost	

## 7. Koláž jako vágní pojem

Nezřetelnost pojmu dokládá další kategorie výpovědí. Koláž je často zmiňována jen povrchně bez vymezení jako mozaika nápadů, kaleidoskop melodií atp. Zde se setkáme se termíny „jakási koláž“, „jakýsi druh koláže“, „...vyvolává dojem koláže“, „...působí dojmem koláže“.

Koláž je také pojem zaměňovaný s montáží, a přestože v teoretických spisech dochází k terminologickému rozlišení (Ištvan, Štědroň, Kulka), v publicistice jsou v některých případech užívány ekvivalentně. Jindra Bártová píše o stejné skladbě (J. Bárta – 3 Caprices) jednou jako o montáži stylových rovin baroka a atonality, podruhé jako o koláži barokních prvků. Ve stejném významu použil montáž a koláž i Otomar Kvěch. Objevuje se i zaměňování označení skladeb za montáž nebo koláž. To je případ Štědroňových Affetti graziosi, Doušova melodramu Noc na svatého Nikdy nebo reflexe grafických partitur M. Grygara.

## 8. Koláž jako součást jiných hudebních směrů

Spojitosť mezi tzv. třetím proudem a koláží několikrát výslovně vyjádřil P. Blatný v souvislosti s tvorbou G. Schullera. Skladbu minimalisty J. Adamse označil za koláž Štěpán Kaňa.

## 9. Koláž jako název skladby

S názvem koláž vzniklo ve sledovaném období 22 skladeb od 13 skladatelů. Nejvíce koláží v tomto smyslu zkomponoval Pavel Blatný (6 skladeb), Milan Křížek (4 skladby, z toho dvě po roce 2000) a Jan Málek (3 skladby).

### „Polystylová koláž“

Nejčastěji se setkáme se samostatným užitím sledovaných pojmů, někdy jsou ovšem koláž a polystylovost popisovány a užívány společně. V těchto případech jedno slovo doplňuje druhé. Tak vzniká nejužší možné spojení v termínu „polystylová koláž“ chápaném jako prezentace více stylů zaznívajících současně nebo spojených střihem.

S tímto slovním spojením se setkáme u Aloise Piňose („*polystylová koláž se střihovými efekty*“), Jindry Bártové („*Faltusovi nešlo o vytvoření polystylové koláže*“) a Pavla Skály (skladba „*vypracovaná osobitou střihovou technikou v polystylovou koláž*“).

### Polystylovost versus koláž

Přestože spolu koláž a polystylovost úzce souvisejí v kompoziční rovině, lze vystopovat i případy, kdy jsou oba pojmy kladeny do kontrapozice. Bez bližšího vysvětlení se s užitím takto setkáme u Michala Zenkla (prvky „*jsou zapojeny do skladby metodou koláže. V žádném případě však nejde o polystylovost.*“) a Daniela Forró (jeho tvorbu charakterizuje „*polystylovost, nikoli koláž nebo montáž*“).

Jak vyplývá z referátu Miloše Pokory, otázka polystylovosti tvorby a jejího odlišení od metody koláže se významně řešila na setkání českých a slovenských hudebních kritiků 17.–18. října 1985.: „[...] z různých úhlů byl analyzován vztah hudby a slova, **hodně kritiků poukázalo na propastný rozdíl mezi funkční, dynamickou „polystylovostí“ (myšlení stylem) a statickou metodou koláže, několikrát bylo zdůrazněno, že se v dnešním přepestrém (a nepřehledném) úsilí soudobých skladatelů o co umělecky nejpřesvědčivější, nejsilnější a přitom nejsdělnější odraz problému tohoto světa poněkud smazávají dřívější vyhocené generační rozdíly v hudebním vyjadřování [...].**“<sup>696</sup> Polystylovost je zde pozitivně pojímána jako myšlení stylem a funkční, dynamický jev soudobé hudby. Oproti tomu koláž se jako kompoziční technika jeví jako statická. Překvapivý je soud o propastném rozdílu mezi polystylovostí a koláží, neboť přetrvávajícím názorem byl v této době opak, podle myšlenkového vzorce: metodou koláže (uplatněním různých stylových okruhů) může být

<sup>696</sup> Pokora, Miloš, Čeští a slovenští kritici o soudobé tvorbě in: Hudební rozhledy XXXIX 1/1986, s. 43

dosaženo polystylového vyjádření. Soud kritiků je významný z toho hlediska, že tento myšlenkový proud vnáší do hudebního povědomí otázku vyčerpání možností koláže, a tím její ústup a negativní hodnocení.

Také Fukačova výpověď z roku 1989 je dalším dokladem konfrontace koláže a polystylovosti. Montáži a koláži rozumí Fukač jako nové pozitivní skladatelské technice, zatímco „bezbřehou“ polystylovost přesouvá do negace jako opak „správného“ komponování: *„Urychlovaným osvojováním, přetavováním i vynalézáním nového se od sklonku padesátých let ustavovalo i něco, o čem se začalo hovořit jako o „brněnské škole“ (rozuměj: té postjanáčkovské) [...] prověřování možností elektroniky, týmové, projektové a vůbec racionální kompozice a naproti tomu **přesvědčení, že domyšlením montáže a koláže lze bez rizika hybridizace a bezbřehé polystylovosti aktualizovat nejrůznější typy znění, třeba i historicky prověřené, banální či dokonce mimohudební.**“*<sup>697</sup>

Lze shrnout, že pojem koláž začal ve 20. století označovat různé typy včleňování již existující hudby do nového díla. Hudební „půjčování si“ je však doložitelné již od dob gregoriánského chorálu, proto lze říci, že pojmem koláž se začaly nově označovat staré jevy. Oproti dřívějším případům citování existující hudby, kdy byl citát přizpůsoben jazyku autora nebo naopak jazyk autora přizpůsoben citátu, dochází ve 2. polovině 20. století k mnohem větší odlišnosti soudobého hudebního jazyka a historické hudby. Mnohem více se tak projevuje kontrastnost, s kterou skladatelé vědomě pracují. Koláž tedy dále postihuje moment stylové disparátnosti uvnitř skladeb, do té doby a v takové míře se nevyskytující.

Kapitola ukázala, že s pojmem koláž pracovali skladatelé, kteří se výrazně etablovali v oblasti elektroakustické hudby (např. Ištvan, Piños, Růžička, Málek), divadelní hudby (např. Štědroň, Ištvan, Bulis), filmové hudby (např. Fišer) i výtvarného umění (např. Knížák).

---

<sup>697</sup> Fukač, Jiří, Syntéza stále východiskem? (Bárta a ti druzí po dvaceti letech) in: Hudební rozhledy XLII 2/1989, s. 87–88

Sledované pojmy užívali v největší míře tito skladatelé a hudební kritici:

### **polystylovost nebo její opis**

teoretická reflexe: Ctirad Kohoutek, Jaroslav Smolka

skladatelská tvůrčí poetika: Daniel Forró, Peter Graham, Jiří Kollert, Jan Vičar

hudební kritika: Jindra Bártová, Leoš Faltus, Jaromír Havlík, Miloš Pokora, Petr Pokorný, Milan Slavický

### **koláž**

teoretická reflexe: Jan Kapr, Arnošt Parsch, Miloš Štědroň, Vít Zouhar

skladatelská tvůrčí poetika: Kompoziční tým Brno, Pavel Blatný, Jiří Bulis, Miloslav Ištvan, Alois Piňos, Ivan Řezáč, Miloš Štědroň

hudební kritika: Jindra Bártová, Jaromír Havlík, Miloš Pokora

## **12.2. Okruh skladatelů komponujících v kontextu dobové polystylovosti a koláže**

Přehlédneme-li souhrnný počet autorů skladeb označených jako polystylové, jako koláž, s názvem koláž nebo popisovaných v intencích „polystylové rétoriky“, dojdeme k číslu 77 skladatelů a 2 kompozičním týmům. Pokud budeme pracovat s údajem, že vážnou hudbu u nás v letech 1960–2000 tvořilo cca 250 profesionálně vyškolených skladatelů<sup>698</sup>, necelá jedna třetina všech skladatelů se buď v určitém období dostala do kontaktu s koláží a polystylovostí, nebo byla jejich tvorba takto přijímána.

Výraznější tíhnutí ke koláži a stylové pluralitě uvnitř skladeb se projevilo u autorů inovativního zaměření spojených převážně s poetikou tzv. Nové hudby (nejvýrazněji M. Štědroň, A. Piňos, A. Parsch, R. Růžička, P. Blatný, L. Fišer, J. Klusák, J. Kapr, M. Kopelent, D. Forró, J. Válek) než u autorů, kteří některé prvky tzv. Nové hudby integrovali do tradičnějšího způsobu vyjádření a jejichž hudba se pohybuje v rámci rozšířené tonality, atonality či modalit (J. Hanuš, E. Douša, I. Hurník, L. Hurník, M. Křížek, M. Slavický, P. Eben, F. Emmert).

Pohled na generační rozvrstvení autorů patřících v období 1960–2000 do kontextu polystylovosti a koláže přináší zjištění, že nejvíce skladatelů náleží ke generacím narozených ve 20. letech (20), 30. letech (18) a 40. letech (18), tedy ke generacím v této době nejvíce

---

<sup>698</sup> Tento počet uvádí Smolka, Jaroslav, Období po II. světové válce – brána současnosti české hudby in: Smolka a kolektiv 2001, s. 620 a Vičar Jan, „Neznámá“ česká hudba po roce 1945 in: Opus musicum 28, 3/1996, s. 129, viz kapitola Časové členění období 1960–2000 v literatuře, s. 66

produktivním. Z hlavních autorů v tomto kontextu tvoří výjimku P. Graham a D. Forró, kteří patří do generace 50. let (sem lze řadit celkem 10 autorů). Méně je zastoupena starší generace narozená v 10. letech (3) a nejmladší generace 60. let (5) a 70. let (3) nastupující do hudebního života až na sklonku sledovaného období.

České autory komponující vážnou hudbu v 2. polovině 20. století lze do roku 1989 rozdělit na tzv. oficiální skladatele (funkcionáři a členové Svazu skladatelů, jejichž tvorba byla nejčastěji prezentována na přehlídkách soudobé tvorby – např. L. Kubík, J. Tausinger, V. Kučera) a opomíjené nebo zakazované autory (ti, kteří oficiální linii odmítali, nebyli členy Svazu a jejich tvorba se neprováděla či jen výjimečně – např. J. Klusák, M. Kopelent).

Jak ukázalo studium pramenů v této práci, vědomí polystylovosti a technika koláže se projeví v obou sférách, tedy jak u oficiálních skladatelů (nejvýrazněji I. Jirko, L. Železný, J. Válek), tak opomíjených autorů nesympatizujících s režimem (nejvýrazněji M. Kopelent, A. Piňos, M. Ištvan, J. Kapr, P. Eben). Ve většině případů byla polystylovost a koláž dobově přijímána jako inovativní prvek, proto i projevy koláže a polystylovosti u obou skupin autorů souvisely s tolerancí užívání technik západní avantgardy po roce 1968. Oproti 50. letům už nešlo o to, jaký materiál je používán, ale o to, jak se kdo politicky projevoval a byl loajální k režimu.

V 90. letech toto rozdělení neplatí, ovšem i několik dalších skladatelů nastupující nové generace skladatelů pokračuje v komponování v intencích stylové plurality (např. M. Smolka, T. Hanzlík, V. Zouhar, H. Bartoň, A. Hůla).

### **12.2.1. Pražský a brněnský okruh skladatelů**

Naprostá většina autorů studovala kompozici na pražských (Pražská konzervatoř, HAMU) nebo brněnských (Konzervatoř v Brně, JAMU) hudebních školách nebo docházela soukromě k pedagogům působícím na těchto institucích. Obecně lze říci, že výuka v Praze a v Brně byla trochu odlišná vzhledem k historickému kontextu obou hudebních center. Praha navazovala na dvořákovskou a novákovsko-sukovskou linii výuky kompozice, a tedy i na tradičnější pojetí hudební řeči. V Brně pedagogové tíhli spíše k tradici tvorby Leoše Janáčka a tím i k volnějšímu přístupu k převládajícímu pozdně romantickému vyjadřování české moderny 1. poloviny 20. století.

I tento kontext jistě hrál svou roli v situaci 60.–90. let 20. století. Také ve sledovaném období lze totiž na stránkách hudebních časopisů vyčíst, že byly vnímány rozdíly mezi způsobem výuky skladby v Praze a v Brně (případně Bratislavě). Dokládá to např. výrok Václava Riedlbaucha zaznamenaný v Hudebních rozhledech: „*Ústy V. Riedlbaucha byly*

charakterizovány jednotlivé katedry skladby: Praha, která učí klasice 20. století, Brno, které se věnuje poznávání další generace světové tvorby, a Bratislava, která se snaží bedlivě sledovat klasické formy.“<sup>699</sup>

Polaritu Praha x Brno konstatuje vícekrát také Jan Vičar. V roce 1983 píše, že úžeji pojatá polarita existuje mezi brněnskou školou, která se více projevuje polystylovostí (zžitkování prvků různého původu), a pražskou školou charakterizovanou převládající tendencí k neoklasicismu.<sup>700</sup> Na jiném místě hovoří v podobném duchu: „U mladých českých členů Aktivu mladých při SČSKU se znovu projevil již letitý rozdíl v orientaci pražské a brněnské školy. Zatímco u „moravských“ autorů byla sympatická snaha o netradiční řešení a nové přístupy v oblasti hudebního materiálu i výstavby formy, u pražských skladatelů, vycházejících z bezpečného zázemí tradice a „klasického“ formování, imponovala vysoká řemeslná úroveň kompoziční práce a snaha o emocionální sdělení.“<sup>701</sup>

Rozdíly mezi pražskými a brněnskými skladateli zmiňuje z oficiálních míst pražského ústředí SČSKU v roce 1988 i předseda svazu Jiří Dvořáček: „Brněnští skladatelé se vždy hlásili k janáčkovským tradicím a v tomto smyslu je třeba jejich postoj chválit. Poněkud jinak je tomu u nás [...] odlišná orientace v podhoubí opravdu existuje.“<sup>702</sup>

O nepsané, ale silně pocíťované polaritě brněnské a pražské skladatelské školy dobře vypovídá také studie Jiřího Fukače, který jmenuje i jejich specifika s důrazem na montáž a koláž u autorů školených v brněnském prostředí. Vznik této polaritě klade na konec 50. let.<sup>703</sup> Miroslav Pudlák v kontextu své studie o postmoderně v české hudbě konstatuje, že oproti Praze, kde byla HAMU více propojená s vládnoucí garniturou, bylo na brněnské JAMU volnější prostředí.<sup>704</sup>

Způsob výuky, osobnost pedagoga a umělecké prostředí školy následně ovlivňuje hudební jazyk studenta skladby. Pokud rozdělíme okruh 78 skladatelů, kteří na základě výsledků této práce spadají do kontextu „polystylovosti“ a „koláže“, potom vyjde najevo, že 40 autorů bylo vyškolené pouze v Praze, 28 pouze v Brně a 6 prošlo kompoziční výukou v obou hudebních centrech. Výjimku tvoří K. Janovický, který studoval v Plzni, M. Báčorek,

---

<sup>699</sup> Pensdorfová, Eva, Setkání mladých skladatelů ČSSR a NDR in: Hudební rozhledy XXXIV 3/1981, s. 124

<sup>700</sup> Vičar, Jan, Skladatelská generace sedmdesátých let, názory a orientace in: Opus Musicum 1/1983, s. 101–109

<sup>701</sup> Vičar, Jan, Setkání mladých skladatelů ČSSR s mladými skladateli ze Skandinávie in: Hudební rozhledy XXXIV 10/1983, s. 464–465

<sup>702</sup> Vičar, Jan, Věřím v kvalitu lidského ducha (S předsedou SČSKU Jiřím Dvořáčkem hovořil Jan Vičar) in: Hudební rozhledy XLI 6/1988, s. 243

<sup>703</sup> Fukač, Jiří, Syntéza stále východiskem? (Bárta a ti druzí po dvaceti letech) in: Hudební rozhledy XLII 2/1989, s. 87–88

<sup>704</sup> Pudlák 2007

který studoval v Ostravě, a T. Hanzlík, který studoval v Olomouci, klasickým kompozičním vzděláním neprošel výtvarník M. Knížák.

Přestože většina skladatelů prošla pražskou výukou, nevypovídá toto číslo o tom, že by skladatelé spadající do okruhu polystylovosti a koláže patřili k tradičněji orientované větvi tvorby. Z pražských skladatelů totiž pouze čtrnácti autorům figuruje v soupisu více než jedna kompozice, navíc většina z nich byla „polystylovou rétorikou“ označena hudebními kritiky a ne samotnými autory. Také je třeba říci, že skladatelé jako E. Zámečník, P. Blatný a částečně J. Kapr sice studovali i v Praze, ale svůj život spojili s Brnem a jsou vnímáni jako brněnští skladatelé.

Brněnští komponisté přispěli mnohem výrazněji. Kompoziční tým Brno a dále M. Ištvan, A. Piňos, M. Štědroň určovali vnímání koláže a vědomí stylové plurality v české hudbě. Je také příznačné, že nejvíce skladatelů studovalo v Brně u M. Ištvana (11 autorů) a A. Piňose (6 autorů), tedy pedagogů, kteří patří v kontextu polystylovosti a koláže k nejméně výrazným osobnostem.

Protože polystylovost a koláž byly vnímány jako inovativní tendence evropské hudby, lze shrnout, že polystylovostí a koláží se více zabývali autoři v Brně, kde k tomu pomohla volnější atmosféra reflektující zahraniční evropskou a světovou hudbu. A to i přesto, že se v soupisech objevuje větší počet autorů školených v pražském tradičnějším prostředí. Ti totiž do tohoto kontextu zasáhli ve většině případů jen symbolicky.

### 12.3. Polystylovost, koláž a hudební druhy

Otázku, které hudební druhy převažují u kompozic, jež jsou hudební kritikou nebo skladateli vymežovány ve smyslu stylové konfrontace, osvětluje následující tabulka:

	orchestrální skladby (pro symfonický, dechový nebo smyčcový orchestr)	orchestrální skladby s recitátorem nebo zpěvem	koncertantní skladby s orchestrem	komorní instrumentální skladby	komorní skladby s recitátorem nebo zpěvem	skladby pro sólový nástroj
<b>Skladby vymežované jako polystylové</b> 39 skladeb od 24 skladatelů	6	0	3	18	0	4
<b>Skladby vymežované ve smyslu stylové plurality</b> 68 skladeb od 45 skladatelů, z toho 1 týmová skladba	15	2	11	22	0	8
<b>Skladby vymežované jako koláž</b> 80 skladeb od 31 skladatelů, z toho 5 týmových skladeb	23	2	11	19	3	3
<b>Skladby s názvem koláž</b> 22 skladeb od 13 skladatelů	6	0	0	7	2	1

	písně a písňové cykly	kantáta, oratorium, mše, vokální symfonie	opera, muzikál	sborová tvorba	scénická hudba, pódiové skladby	elektroakustická a konkrétní nebo počítačová hudba
<b>Skladby vymežované jako polystylové</b> 39 skladeb od 24 skladatelů	4	1	2	1	0	0
<b>Skladby vymežované ve smyslu stylové plurality</b> 68 skladeb od 45 skladatelů, z toho 1 týmová skladba	3	4	1	2	0	0
<b>Skladby vymežované jako koláž</b> 80 skladeb od 31 skladatelů, z toho 5 týmových skladeb	2	4	2	2	2	7
<b>Skladby s názvem koláž</b> 22 skladeb od 13 skladatelů	0	0	0	1	1	4

Tabulka ukazuje, že v kontextu polystylovosti a koláže mají v období 1960–2000 jednoznačně převahu skladby pro instrumentální (orchestrální nebo komorní) obsazení.

Celkem 50 orchestrálních děl a 25 koncertantních skladeb s orchestrem doplňuje 66 komorních skladeb a 16 kompozic pro sólové nástroje.

Dále jsou zastoupeny 4 orchestrální skladby s vokální složkou (zpěv nebo recitace) a 5 kompozic je psáno pro komorní obsazení se zpěvem nebo recitací.

V menší míře jsou zastoupeny velké vokálně-instrumentální žánry označené jako vokální symfonie, opera, muzikál, mše, oratorium nebo kantáta (celkem 11 děl) a také vokální hudba, ať už písňová s doprovodem (8 skladeb) nebo sborová (6 skladeb).

Zastoupeny jsou i specifické druhy jako kompozice EA nebo počítačové hudby (11 skladeb), pódiové skladby či hudební scény počítající s divadelní složkou (3 skladby), v jednom případě i scénická hudba k divadelní hře a rozhlasový melodram.

Zahrnuto je také 5 skladeb, kterým bylo rozuměno jako koláži a zároveň dostaly nálepku polystylové orientace (Klusák: *Le forgeron harmonieux* 1966, Fišer: *Double* 1969, Štědroň: *Veselé scény* 1980, Blatný: *Meditace* 1990, Blatný: *Kruh* 1997).

Objevují se i instrumentální skladby s účastí elektroakustické složky. V tabulce nejsou zahrnuty, neboť se prolínají napříč hudebními druhy. S účastí EA složky je v kontextu polystylovosti zahrnuta pouze jedna skladba (M. Jiráčková: *Pětkrát žena pro ženský hlas a syntetizér*, 1992), v kontextu koláže je to celkem 8 kompozic (Kompoziční tým: *Peripetie* 1968, Kompoziční tým: *Ecce homo* 1968, M. Štědroň: *O sancta Caecilia* 1968, M. Ištvan: *Smuténka* 1969–70, J. Málek: *Tři stadia* 1972, M. Ištvan: *Odbila hodina* 1979, Forró: *Syntfonie* 1978–81, A. Piños: *Obžalovaný* 1993).

## 12.4. Období 1960–2000 z hlediska polystylovosti a koláže

Počátek tendencí „polystylové“ tvorby u českých autorů i vznik diskuze na toto téma v průběhu 60. let koresponduje se situací v evropské hudbě.

Zatímco v 60. a 70. letech se v české hudbě vedle technik tzv. Nové hudby uvažovalo zejména o koláži a komponovalo se nejvíce „koláží“, k jevům 80. let patří ústup četnosti koláže a naopak výrazné vědomí polystylovosti hudební tvorby. Podobně jako vědomí polystylovosti se však v 80. letech začíná projevovat i další tendence a tou je „*úsilí o prostotu a lapidárnost uměleckého vyjádření a celkové zjednodušení všech složek faktury při současném zachování vědomé kontinuity s celým dosavadním vývojem hudební tvorby*“, jak se vyjádřil v roce 1985 Jaromír Havlík.<sup>705</sup> Opět se tak děje v souvislosti a v sepětí s evropskou situací a směry minimalismu, nové jednoduchosti či neoromantismu. 90. léta jsou ve znamení nové společenské situace, seznamování se s novými proudy a možnosti využití hudby celého světa. U nastupující generace dochází k dalšímu silnému vědomí polystylovosti či stylové plurality soudobé hudby.

Časově lze období 1960–2000 z hlediska polystylovosti a koláže rozčlenit zhruba po desetiletích:

**1965–1969: počátky tvorby orientované na koláž a stylovou pluralitu a její reflexe**

**1970–1979: nejvýraznější období, největší počet skladeb-koláží i teoretických reflexí skladatelů a kritiků**

**1980–1989: mírný ústup četnosti tvorby a její reflexe, upevňuje se vědomí polystylovosti soudobé tvorby**

**1990–2000: nový nástup vědomí polystylovosti tvorby a hudební kultury, méně četné jsou „kolážové“ skladby**

Otázka, proč vlastně začaly být pojmy jako polystylovost, koláž i montáž užívány, vede k otázce povahy samotné hudby, jejíž zvuková podoba se svým tíhnutím k atonalitě a zvukové barvě výrazně liší od historické hudby. Zejména v inovativním směru tvorby tak ke

---

<sup>705</sup> Havlík, Jaromír, Týden nové tvorby 1985 (Zenkl, Košťál, Bodorová, Blatný, Kalach) in: Hudební rozhledy XXXVIII 6/1985, s. 244

vzniku pojmů jistě vedla – i v konfrontaci s historickou nebo jazzovou hudbou – nová zvukovost soudobé hudby, pro jejíž verbální popis tradiční termíny (jako např. citát nebo pasticcio) nestačily.

Důležitou indicií pro řešení otázky vzniku historických stylizací v období 60.–90. let je neopominutelný fakt rozvoje hudebního školství a způsob výuky kompozice na hudebních školách, neboť tato práce sleduje téměř výhradně tvorbu profesionálně školených skladatelů studujících na konzervatořích, HAMU nebo JAMU.

Součástí učebních osnov je právě od 60. let mimo jiné i kompozice ve starých stylech, tzv. stylová kompozice, kdy skladatel musí zvládnout kompozici ve stylu renesance, baroka, klasicismu, romantismu až k dodekafonii. Pokud skladatelé ovládnou stylové prvky historické hudby, mají možnost přenést tuto řemeslnou zdatnost i do své poetiky a do svých vlastních skladeb (buď zjevně nebo latentně). Stylizace se tak stává součástí sémantiky jejich hudební výpovědi. Styl se v tomto kontextu jeví jako historicky konkrétní soustava vyjadřovacích prostředků.

Zájem o hudební styly a jejich konfrontační využití je však nejen odrazem charakteristického historického vědomí v hudbě 20. století, ale také výrazným příklonem k myšlení o samotném materiálu, jehož pomocí je prostředkován význam díla (podobně jako u kompozičních technik tzv. Nové hudby). Je prozkoumávána významová nosnost citátů a stylizací v kombinaci s novodobým nebo tradičnějším tvarováním hudby. Neplatí zde tedy „postmoderní“ prvek nejednotné bezbřehé mnohosti, ale v duchu moderního konceptu umění a uměleckého nároku je tento materiál vždy užit s konkrétním významotvorným záměrem. Materiál a technika se podřizují obsahu.

Uvědomování si stylové plurality tvorby a techniky koláže, využívání historického materiálu i vlastních podob historické nebo populární hudby lze tak vztáhnout k obecnému stavu moderního umění, jak ho popisuje Mojmír Horyna v roce 1978.<sup>706</sup> Oproti výrazné subjektivitě a důrazu na prožitek v předchozím období 19. století je podle něj rysem moderního umění nemetafyzický koncept, zájem se přesouvá k vlastní struktuře a materialitě díla.

Studium pramenů ukázalo, že polystylovost není ve sledovaném období vymezována jako využívání všeho bez jakéhokoliv výběru, jak to lze sledovat u Johna Cage, ale vždy se tak dělo s konkrétním kompozičním záměrem a snahou o stylovou jednotu tak, jak bylo záměrem i Alfreda Schnittkeho.

---

<sup>706</sup> Horyna, Mojmír, Nástin geneze problému syntetismu v umění in: Partitury (grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace), Jazzpetit 1980, s. 1–2

V celém sledovaném období tedy platí v podstatě to, co požadoval již Karel Janeček, který ve své *Tektonice*<sup>707</sup> v roce 1968 zastává tradiční východisko: „*Existence různých stylů v určitém historickém údobí (např. v současné době) je skutečnost, na niž nesmíme zapomenout ani při úvahách o praktické kompoziční práci. Hledá-li však skladatel teprve svůj výraz a zkouší-li přitom různé pracovní metody, jak je skýtají různé styly [...], hrozí jeho výtvorům nejen nebezpečí slohové nejednotnosti, ale i tektonického rozpadu.*“<sup>708</sup>

Čelit slohové nejednotnosti se dá podle Janečka slohovým soustředěním (omezením na jediný sloh) nebo regulací různorodých slohových prvků (je třeba dbát slohové čistoty – základní sloh, v němž je skladba komponována, musí převažovat).

Janeček také teoreticky rozvedl dva základní tektonické principy (zákon kontrastu a zákon úměrnosti či proporcionality), když je definoval jako „*souhru kontrastů a scelovacích prostředků*“. Aktuálnost otázky tektoniky v teorii kompozice ukazují i další studie. Podobně a ve stejné době jako Janeček tematizovali základní tektonické principy Karel Risinger a Ctirad Kohoutek.<sup>709</sup> V 80. letech pak z jejich úvah vyšel i Václav Felix, který píše o „*principu dialektické souhry identity a kontrastu.*“<sup>710</sup>

Pokud úvahy o tektonice vztáhneme na koláž a polystylovost v rámci jedné skladby, je možné říci, že z hlediska tektoniky je zde řešen v podstatě velmi tradiční a pro evropskou uměleckou tvorbu platný tektonický princip kontrastu, který je v tomto kontextu doveden do nejvyššího extrému. Ostatně i sami skladatelé (Faltus, Ištvan a Štědroň) se zmiňují o principu kontrastu a jeho důsledcích pro styl díla: „*Významově řízená kontrastnost znaků dovoluje určitou „nestylovost“ uvnitř systému díla, pokud je tato nestylovost funkční: pokud problémy znakové koexistence nepřesahují možnost chápání.*“<sup>711</sup>

---

<sup>707</sup> Janeček, Karel, *Tektonika, nauka o stavbě skladeb*, Praha-Bratislava 1968, dále jako Janeček 1968

<sup>708</sup> Janeček 1968, s. 205–206

<sup>709</sup> Risinger hovoří o „*zákonitě periodicitě identity a kontrastu*“ in: Risinger, Karel, *Hierarchie hudebních celků*, Praha 1969, Kohoutek o „*pulzaci různých stupňů identity a kontrastu*“ in: Kohoutek, Ctirad, *Projektová hudební kompozice*, Praha 1969, uvedeno in: Felix, Václav, *K teorii skladby* in: *Opus musicum* 16, 9/1984

<sup>710</sup> Felix, Václav, *K teorii skladby* in: *Opus musicum* 16, 9/1984, s. 269

<sup>711</sup> Faltus, Leoš, Ištvan, Miloslav, Štědroň, Miloš, *O potřebě kontaktu a komunikace* in: *Opus musicum* 12, 8/1980, s. 225

Na základě výše řečeného je možné konstatovat, že sledované pojmy polystylovost a koláž reprezentují v období 1960–2000 v české hudbě zvýšený zájem o strukturu a materiál díla, vždy ovšem s ohledem na sdělení a tvůrčí záměr. Dochází tak v určitém okruhu děl k řešení kontrastu v tektonice skladby pomocí zvýšeného výskytu co možná nejkontrastnějších prvků (citátů nebo stylových narážek na historickou a jazzovou hudbu).

To, co označují pojmy polystylovost a koláž, však není výdobytkem 20. století, dochází ale k nebyvalému rozkvětu a uvědomění si těchto jevů v hudební teorii i praxi. V dějinách hudby nalezneme řadu skladeb jako charakteristických příkladů citování, stylové konfrontace a plurality. Tyto hudební fenomény začaly být hudebním slovníkem 20. století označovány jako polystylovost nebo koláž, a to jak v hudební praxi a hudební kritice, tak i v hudební vědě.

Polystylovost je třeba chápat jako dobově determinovaný pojem, který navíc u některých osobností vychází z přesvědčení, že oproti minulým epochám dějin hudby, kde vládla stylová jednota, je dnešní doba pluralitní a stylově mnohvrstevnatá (viz Kohoutkův termín *polystylová koexistence* a Smolkova polarita *norma jednotného stylu x polystylovost*).

Kompoziční práce s již existující hudbou, s hudbou historickou, soudobou nebo exotickou, se stala podnětem pro vytvoření obecného povědomí „polystylovosti“ hudební tvorby, které krystalizovalo od 60. let 20. století.

Oběma pojmy lze rozumět jako dobovým komunikačním kódům, které vznikly z potřeby verbalizace a označení konkrétních postupů v soudobé hudbě. Jejich užívání stále pokračuje a především uvažování o stylu je i dnes aktuálním tématem soudobé hudby. Tyto pojmy nejsou užívány v takové míře, že by je bylo možné považovat za převládající v české soudobé hudbě a publicistice (takovou pozici mají spíše termíny označující konkrétní kompoziční techniky), ale znamenají nové pojmové označení pro jednu ze specifických a zjevně existujících orientací.