

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

**Pedagogická fakulta**

Katedra hudební výchovy

**POSTMODERNA  
A JEJÍ VYUŽITÍ V HUDEBNÍ PEDAGOGICE**



Vedoucí diplomové práce: PhDr. Petra Bělohávková, Ph.D.

Autor diplomové práce: Hana Krynická

Studijní obor: anglický jazyk – hudební výchova

Místo a rok vydání: Praha 2009

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma ***Postmoderna a její využití v hudební pedagogice*** zpracovala samostatně. Použitou literaturu uvádím v příloženém seznamu.

V Praze dne 9.4.2009

Podpis:

|  |    |
|--|----|
|  | 5  |
|  | 10 |
|  | 12 |
|  | 12 |
|  | 15 |
|  | 16 |
|  | 17 |
|  | 18 |
|  | 20 |
|  | 25 |
|  | 30 |
|  | 33 |
|  | 37 |
|  | 39 |
|  | 41 |
|  | 41 |
|  | 42 |
|  | 43 |
|  | 45 |
|  | 50 |
|  | 54 |
|  | 58 |
|  | 61 |
|  | 63 |
|  | 72 |

Děkuji vedoucí diplomové práce PhDr. Petře Bělohlávkové, Ph.D. za podnětné rady a pomoc při tvorbě této práce. 80

Děkuji Petře Hasmanové za odbornou pomoc při jazykové korektuře textu. 92

Děkuji svým rodičům za podporu.

## OBSAH

|  |    |
|--|----|
| Úvod .....   | 5  |
| Slovník pojmů.....   | 10 |
| 1. Postmoderna jako fenomén.....   | 12 |
| 1.1. Pojem postmoderny a jeho vývoj.....   | 12 |
| 1.2. Základní teze postmodernismu .....  | 15 |
| 1.3. Pojmy postmodernismus, postmoderna a postmodernita .....                          | 16 |
| 1.4. Společenské aspekty postmoderny .....   | 17 |
| 1.5. Postmoderna a její vztah k exaktním disciplínám .....                             | 18 |
| 1.6. Moderna versus postmoderna – vývoj a teze.....                                    | 20 |
| 1.7. Některé filozofické aspekty postmoderny .....                                     | 25 |
| 2. Postmoderna a umění.....  | 30 |
| 2.1. Postmoderna a literatura .....  | 33 |
| 2.2. Postmoderna a vizuální umění .....  | 37 |
| 2.3. Postmoderna a film .....  | 39 |
| 3. Postmoderna v hudbě.....  | 41 |
| 3.1. Uvedení do problematiky hudebního postmodernismu .....                            | 41 |
| 3.2. Definování termínu a naznačení vývoje jeho zkoumání.....                          | 42 |
| 3.3. Význam populární kultury a etnických kultur pro formování postmoderny .....       | 43 |
| 4. Postmoderna v artificiální hudbě .....  | 45 |
| 4.1. Nejčastěji uváděné charakteristiky postmoderní hudby .....                        | 50 |
| 4.2. Skladebné techniky a tendence související s postmodernou .....                    | 54 |
| 4.3. Polystylovost jako skladebná technika reprezentující postmodernu .....            | 58 |
| 5. Skladatelé užívající polystylovost a využití jejich skladeb v hudební výchově ..... | 61 |
| 5.1. Alfred Schnittke .....  | 63 |
| 5.2. Mauricio Kagel .....  | 72 |
| 5.3. Luboš Fišer .....   | 78 |
| Závěr .....  | 89 |
| Resumé.....  | 92 |
| Seznam použité literatury, pramenů a notových materiálů.....                           | 93 |
| Přílohy .....  |    |



## ÚVOD

Pro svou diplomovou práci jsem zvolila oblast hudby 20. století. Přesto, že se nyní nacházíme ve 21. století, je hudba 20. století stále obávanou oblastí, a to nejen laiky, jakožto posluchači. Je to pravděpodobně způsobeno jednak hudbou samotnou, která od počátku 20. století začala ztrácet na přístupnosti především kvůli hledání odlišných kompozičních metod a zřejmě také kvůli zvýšené nabídce jiných druhů zábavy či sebe-realizace, které se člověku 20. století začaly nabízet.

Hudba 20. a 21. století je velmi širokou oblastí, která je díky svému charakteru a ve srovnání s hudbou předchozích staletí obtížněji přístupná i odborníkům; laik je v ní pak zcela ztracen či ještě spíše se vůbec nepokouší do ní proniknout. Je na učiteli, aby pomohl dítěti (budoucímu posluchači) nalézt orientaci v takto složité oblasti, stejně tak, jako mu ji nabízí v hudbě předchozích století.

Ze své zkušenosti z pedagogické praxe a ze svého studia ale vím, že tento úkol není vůbec jednoduchý. Vzhledem k upřednostňování jiných oblastí i ve výuce na pedagogických fakultách vnímají absolventi soudobou hudbu jako méně přístupnou i pro ně samé. V důsledku toho se pak samozřejmě vyhýbají jejímu užívání při hodinách hudební výchovy. Vzniká tak jakýsi řetězec neinformovanosti a obav.

Chce-li učitel získat informace o soudobé hudbě mimo vysokou školu, může volit z poměrně úzkého výběru publikací v českém jazyce, které ještě většinou pokrývají spíše pouze hudbu první poloviny 20. století. Odborné časopisy (například *His Voice*) a internet poskytují pouze informace o jednotlivých autorech či dílech, ale nikoli systematický souhrn. Co se týče zvukových záznamů či videa, je výběr také velmi omezen, ať již zájemce zamíří do knihoven či přímo do obchodů. Je snadné například získat několik verzí Verdiho *Traviaty*, nalezení ukázky opery či hudebního divadla druhé poloviny dvacátého století je podstatně obtížnější. Stejně tak i učebnice a materiály pro učitele zmiňují pouze několik jmen a souvislosti mezi nimi či souvislosti s jinými druhy umění a společenskou situací jsou stěží naznačeny.

Téma této diplomové práce není aplikováno na celý záběr hudby 20. století, ale pouze na hudbu označovanou jako postmoderní a její využití v hudební pedagogice. Důvodů pro tuto volbu je hned několik. Myslím si, že soudobá hudba je příliš různorodá a její zahrnutí v rámci jediné práce vede pouze k vytvoření podobného typu příliš stručné příručky, jaké obvykle vznikají, například *Soudobá hudba před tabulí*<sup>1</sup> Jiřího Bezdě-

---

<sup>1</sup> BEZDĚK, J. *Soudobá hudba před tabulí*. 1.vyd. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 2008.

ka. Řešením je tedy zúžení tématu. Postmoderna je pak tématem sice zúženým, přesto ale dostatečně širokým a nabízejícím možnosti nacházení souvislostí nejen hudebních, ale také společenských. Cílem této práce je tedy vytvoření materiálu zpracovávajícího tuto oblast pro potřeby učitele.

Trendem moderní pedagogiky není již poskytnutí co největšího množství informací o zkoumané oblasti (ať je jí hudba, literatura, či fyzika), ale právě společné hledání souvislostí mezi jednotlivými disciplínami se zřetelem k současnosti a životním podmínkám studentů. Postmoderní doba je doba, ve které dnešní studenti žijí, kterou přijímají ze svého prostředí. Jsou-li ve škole seznamováni s takto aktuálním obsahem, vnímají jej jako něco, co se jich osobně týká, a snaží se jej tak přijímat.

Bohužel postmoderna je stále ještě mnohými považována za smyšlenku či nebezpečný a zneužívaný klam. Je-li zmiňována, pak především negativně. Existují-li materiály k ní se vztahující, jsou většinou cizojazyčné a převážně příliš úzce zaměřené, a proto jsou pro potřeby učitele, který chce získat základní a systematickou informaci, nepřilíš vhodné.

Každý učitel pro to, aby mohl studentům předat souvislosti, potřebuje velmi dobrý obecný přehled. Nestací proto znalosti pouze z jeho oboru, například hudby. Chce-li dobře didakticky transformovat učivo, potřebuje si vytvořit tyto souvislosti nejprve sám pro sebe. Tato práce chce nabídnout souhrn právě takového typu, a to především proto, že postmoderna v hudbě je úzce provázána s postmodernou v ostatních uměleckých druzích a hlavně s postmodernou ve smyslu společenském a časovém.

V roce 2008 byla vydána již zmiňovaná publikace *Soudobá hudba před tabulí* od Jiřího Bezděka. Je bezpochyby dobrým pokusem pokrýt toto široké hudební pole, bohužel ale kvůli takto širokému záběru se stává dalším příliš stručným úvodem, na který musí učitel navázat důkladným studiem téměř nekončícího počtu těžko dostupných materiálů. Přes svůj název, který vytváří dojem didaktického materiálu využitelného ve výuce, je *Soudobá hudba před tabulí* především informačním materiálem o této oblasti. Didaktické náznaky se omezují na občasné poznámky v rámci popisů u zvukových ukázek, jako je například: „Zde si žáci mohou vymyslet vlastní příběh.“ Kniha je tedy dobrým shrnujícím přehledem, zároveň ale vzniká nebezpečí, že učitel tím, že mu není nabídnuta pomocná ruka či rada, jak s látkou naložit ve výuce, se nakonec do jejího využití nepustí.

Další materiály zabývající se soudobou hudbou či postmodernou jsou většinou příliš odborného charakteru a také jsou často nedostupné. V oblasti literatury zaměřené

na postmodernu jako takovou je pravděpodobně nejlepším zdrojem překlad knihy Stanleyho Grenze *Úvod do postmodernismu*<sup>2</sup>. Tato kniha se vyznačuje širokým záběrem, zároveň ale poskytuje systematický výklad především společenského, historického a filozofického pozadí postmoderny. Také kniha *Beginning Postmodernism*<sup>3</sup> Tima Woodse je užitečným materiálem pokrývajícím nejen obecný základ, ale také postmodernu v jednotlivých oblastech umělecké tvorby a filozofie. Bohužel je ale tato kniha v českém jazyce nedostupná, je možné ji pouze objednat v anglickém originále ze zahraničí. Filozofií postmoderny se zabývá kniha Wolfganga Welsche *Naše postmoderní moderna*<sup>4</sup>. V tomto případě se ale jedná o vyhraněné subjektivní pojetí, které je často vnímáno kontroverzně. Aspektem zvyšujícím obtížnost textu je užívání odborných filozofických termínů a abstraktních formulací. Proto není pravděpodobně pro potřeby učitele (kromě učitelů společenských věd) příliš vhodná.

Z hlediska hudební postmoderny je k dispozici několik publikací, které zpracovávají různé úseky vývoje soudobé hudby, bohužel pokud je problematika postmoderny zmíněna, pak pouze nepatrně a nejedná se o dostačující vysvětlení. Sem patří například *Dějiny hudby VI. (1+2)*<sup>5</sup> Nadi Hrčkové, která v samostatných kapitolách publikace velmi dobře zpracovává osobnosti významných skladatelů, bohužel ale nepodává systematický přehled o vývoji hudby 20.století a o jednotlivých skladebných tendencích. Oba díly tak mohou být dobrou nadstavbovou příručkou. V případě knih *Tón ne*<sup>6</sup> Petra Kofroně a *Hudba na pomezí*<sup>7</sup> editora Petra Dorůžky se jedná o sborníky esejů (u *Hudby na pomezí* od různých autorů) nabízející zajímavý úhel pohledu na některá témata soudobé hudby, a to nejen umělecká, která jsou často pojednávána formou úvah. Opět proto tyto knihy můžeme využít spíše jako rozvíjející zdroj, a to především kvůli omezenému rozsahu témat. Jedinou publikací, zabývající se přímo hudební postmodernou u nás, je zřejmě pouze kniha Víta Zouhara *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20.století*<sup>8</sup>. Tato kniha je ale odbornou vědeckou prací soustředující se na srovnávání odlišných postojů především německých muzikologů k definování pojmu postmoderny. Proto je v učitelské praxi v podstatě nevyužitelná.

---

<sup>2</sup> GRENZ, S.J. *Úvod do postmodernismu*. 1.vyd. Praha : Návrat domů, 1996.

<sup>3</sup> WOODS, T. *Beginning Postmodernism*. 1.vyd. Manchester : Manchester University Press, 1999.

<sup>4</sup> WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*. Praha : Zvon, 1994.

<sup>5</sup> HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby VI. Hudba 20.století (1)*. 1.vyd. Praha : Ikar, 2006.

HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby VI. Hudba 20.století (2)*. 1.vyd. Praha : Ikar, 2007.

<sup>6</sup> KOFROŇ, P. *Tón ne*. 1.vyd. Brno : Nakladatelství Host, 1998.

<sup>7</sup> DORŮŽKA, P. *Hudba na pomezí*. 1.vyd. Praha : Panton, 1991.

<sup>8</sup> ZOUHAR, V. *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20.století*. 1.vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2004.

Pro získání potřebných informací k hudební postmoderně se tedy musíme obrátit do zahraničí. Zde se pak nabízí například sborník *Postmodern Music – Postmodern Thought*<sup>9</sup> editorky Judy Lochhead. Především příspěvek *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*<sup>10</sup> Jonathana D. Kramera je dobrým základem, ostatní příspěvky jsou ale opět velmi odborné a také úzce zaměřené. Přesto je tato publikace zřejmě nejlepším studijním materiálem. Bohužel je ale opět dostupná pouze v angličtině. Nutnost zpracování této problematiky v našich podmínkách pro potřeby učitelů a studentů učitelského oboru je tedy zřejmá. Jeden přístup k jejímu částečnému pokrytí nabízí tato práce.

Protože názory na postmodernu nejsou jednotné, neklade si tato práce za cíl hodnotit, které stanovisko by mělo být prezentováno jako pravdivé. Je úkolem učitele si po jejím přečtení utvořit přehled a názor na to, co je postmoderna a jakým způsobem je realizována v hudbě. Proto je kapitola *Postmoderna jako fenomén* zpracována poměrně široce. Důvodem je i neexistence snadno dostupného materiálu, který by tuto problematiku systematicky a souhrnně zpracovával pro potřeby učitelů, ať již hodlají navázat postmodernou v hudbě, v jiném uměleckém odvětví nebo v rámci společenských věd.

Kapitola *Postmoderna a umění* pak podává přehled o jednotlivých odvětvích tak, aby byl vytvořen základ pro rozvíjení mezipředmětových vztahů v rámci výuky. Čtenář, který se o tuto problematiku zajímá podrobněji a chce vazbu na dalších druhy umění ve výuce zapojit, pak může čerpat ze zdrojů uvedených v seznamu použité literatury.

Kapitola *Postmoderna v hudbě* uvádí do této problematiky, se zaměřením na hudbu uměleckou. Non-umělecká hudba je zde zmíněna především jako významný činitel formování postmoderny, zároveň ale svým záběrem, odlišnými projevy a svou samostatností překračuje téma této práce. Přestože tedy někteří skladatelé umělecké hudby jsou s populární hudbou spojováni, případně se jí inspirují, je stále víceméně odloučenou oblastí, zasluhující samostatné zpracování.

V poslední části práce pak zájemce (učitel, budoucí učitel) nalezne několik návrhů na zpracování této tematiky pro potřeby vyučování. Z důvodu větší přehlednosti a návaznosti jsou tyto vyučovací plány řazeny přímo v textu za úseky věnující se danému skladateli a jeho tvorbě. V přílohové části jsou přiloženy veškeré materiály potřebné k jejich realizaci. Tyto návrhy mohou být využity ve své původní podobě, mohou být

---

<sup>9</sup> LOCHHEAD, J., AUNER, J. *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York : Routledge, 2002.

<sup>10</sup> KRAMER, J.D. *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*. In LOCHHEAD, J., AUNER, J. *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York : Routledge, 2002.

upraveny (například s využitím pouze některých jejich prvků či částí) či mohou sloužit jako inspirace pro využití jiných skladeb, a to nejen postmoderních či soudobých.

Předkládaná diplomní práce je z okruhu prací teoreticko-deskriptivních (resp. historicko-srovnávacích), nikoliv z okruhu prací empiricko-výzkumných, čemuž odpovídá i její metodologie. Částečně čerpá z poznatků již v literatuře publikovaných, tyto poznatky ale novým způsobem slučuje a organizuje, přidává k nim také vlastní postřehy, nachází nové souvislosti. Práce obsahuje i výběr a zpracování notových a zvukových ukázek a jejich užití ve výuce.

## SLOVNÍK POJMŮ

**Aluze:** náznak připomínající úryvek z jiného díla. Tím se liší od citátu, který je skutečně úsekem převzatým z jiného díla.

**Crossover:** hudba mísící v sobě různé žánry a styly, často označovaná také jako **fúze**

**Double-coding:** způsob tvoření díla tak, aby promlouvalo ke dvěma odlišným druhům publika zároveň

**Fluxus:** mezinárodní umělecké hnutí v šedesátých letech vyznačující se míšením různých uměleckých médií a druhů

**Holismus:** myšlenka, že žádné vlastnosti daného systému nemohou být vysvětleny či určeny pouze odkazováním k jeho částem, ale naopak celek určuje chování jednotlivých částí

**Indeterminace:** hnutí soustředěné kolem amerického skladatele Johna Cage, které popírá tradiční kontrolu skladatele nad dílem. V jeho nejradikálnější podobě pak mají všechny zvuky stejnou hodnotu, ať se jedná o zvuky zvolené skladatelem, interpretem či jakékoli zvuky, které nás obklopují. Liší se od aleatoriky, kde je indeterminovaný element stále pod kontrolou skladatele, který například interpretovi nabízí pouze omezený počet možností, ze kterých může interpret volit.

**Intertextualita:** využití jednoho textu v jiném, propojenost jednotlivých textů (i ve smyslu jiných umění než pouze literatury)

**Juxtapozice:** kladení odlišných či kontrastních prvků (textů) přímo vedle sebe

**Koláž:** simultánní míšení materiálu heterogenního charakteru se současným zněním několika citátových vrstev

**Montáž:** míšení materiálu homogenního charakteru s použitím elektroakustiky a techniky střihu

**Muzikálie:** výtvarné dílo s hudebními symboly

**Neue Einfachheit (New Simplicity):** hnutí mladší generace německých skladatelů na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, reagující nejen proti evropské avantgardě padesátých a šedesátých let, ale i proti širším tendencím k objektivitě vyskytujícím se od počátku dvacátého století

**New Age:** hudba různých žánrů vytvářená za účelem relaxace a vzniku pozitivních pocitů během poslechu, souvisí s filozofickým hnutím New Age

**Pastiš:** forma spojující do jednoho celku části skladeb různých autorů, části různých stylů a původní styl autora k vytvoření nového díla s novým významem, ale bez snahy o zakrytí nepůvodnosti citátových částí. Na rozdíl od koláže jsou jednotlivé úseky plynuleji propojené.

# 1. POSTMODERNA JAKO FENOMÉN

## 1.1. Pojem postmoderny a jeho vývoj

„The postmodern condition...is marked by a plurality of voices vying for the right to reality – to be accepted as legitimate expressions of the true and the good. As the voices expand in power and presence, all that seemed proper, right-minded, and well understood is subverted. In the postmodern world we become increasingly aware that the objects about which we speak are not so much “in the world” as they are products of perspective. Thus, processes such as emotion and reason cease to be real and significant essence of persons, rather, in the light of pluralism we perceive them to be imposters, the outcome of our ways of conceptualizing them. Under postmodern conditions, persons exist in a state of continuous construction and reconstruction; it is a world where anything goes that can be negotiated. Each reality of self gives way to reflexive questioning, irony, and ultimately the playful probing of yet another reality.“<sup>11</sup> (Kramer, 2002 : 20)

Přestože je evidentní, že naše společnost prochází množstvím změn, které ji zcela odlišují od společnosti doby moderní, je pojmenování naší doby dobou postmoderní stále považováno za odvážné až kontroverzní.

Výraz *postmoderní* není novinkou, přesto jeho význam není příliš transparentní a často může být i zavádějící. Dokonce i příznivci tohoto směru se často nejsou schopni shodnout na jeho přesném obsahu a někdy dokonce přímo popírají tento název jako neoprávněný a neodpovídající skutečnosti.

Svémi kritiky bývá postmoderna často považována za pouhý vynález filozofů či teoretiků umění. Podrobíme-li ale okolní svět bližšímu zkoumání, objevíme množství projevů těmito teoretiky popisovaných.

---

<sup>11</sup> „Postmoderní situace... se vyznačuje pluralitou hlasů soupeřících o právo na pravdu – tzn.o přijetí za legitimní vyjádření pravdy a správnosti. Jakmile tyto hlasy nabývají na síle a moci, to, co vypadalo jako oprávněné a správné, se hrouť. V postmoderním světě si stále více uvědomujeme, že věci, o kterých mluvíme, nejsou ani tak přítomny „v okolním světě“, ale jsou spíše produkty perspektivy. Tak procesy, jako jsou emoce či rozum, přestávají být skutečnou podstatou osob, ale spíše je ve světle plurality vnímáme jako falešné výsledky naší snahy o jejich popsání. V postmoderní situaci osoby existují ve stádiu neustálého vytváření a přetváření; je to svět, ve kterém všechno, o čem lze diskutovat, je možné (může být považováno za pravdu). Každá skutečnost je objektem reflexivního tázání se, ironie a hravého zjišťování dalších alternativních skutečností.“ Přeložila autorka této práce.



Výraz „postmoderna“ se začal objevovat nejdříve ve spojitosti s uměleckými díly konce 19. století, kdy označoval nejnovější umění, tedy umění pokročilejší než malířství francouzského impresionismu. Další jeho užití reflektovala změny pohledu na člověka či krátká období změn v některých druzích umění, vždy ale byla spíše záležitostí izolovaných výskytů, bez jakékoli významové či druhové souvislosti. (Welsch, 1994)

Ve smyslu, v jakém jej chápeme nyní, se ale výraz začal formovat po druhé světové válce, a to především v severoamerické oblasti. Mnohosvazkové dílo Arnolda Toynbeeho *Study of History* z roku 1947 prezentuje postmoderní éru jako nastupující novou historickou epochu ukončující období individualismu, kapitalismu a křesťanství. (Grenz, 1996)

Irving Howe r.1959 konstatuje, „že současná literatura se na rozdíl od velké literatury moderny (Yeats, Eliot, Pound a Joyce) vyznačuje ochabnutím, úbytkem novátorské potence a průraznosti. V tomto smyslu se označuje jako „post-moderní“. „Postmoderna“ tedy na počátku této linie diskuzí nesignalizuje nový kulturní vrchol po odlivu moderny, nýbrž právě naopak zahrnuje diagnózu tristního úpadku po zářivém vzednutí moderny.“ (Welsch, 1994 : 24) Poměrně brzy po tomto tvrzení ale následuje posun ve vnímání těchto nových tendencí v tvorbě k jejich pozitivnímu ohodnocení, jakožto narušujícím elitářství a nepřístupnost umění moderního.

Postmodernismus jako jev popisující změny ve společnosti a její kultuře tak vzniká sice již v období kolem druhé světové války, ale všeobecnou popularitu získává až v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století. Stává se nejprve zajímavou alternativou pro umělce, architekty, spisovatele, později je teoreticky uchopen a popsán filozofy a postupně začíná prolínat celé spektrum společenských jevů.

„Postmoderna je všude tam, kde se praktikuje zásadní pluralismus jazyků, modelů, postupů, a to nejen v různých dílech po sobě, nýbrž též v jednom a téže díle, tedy smíšeně. „Postmoderna“ – zprvu sporadický a nanejvýš různorodý výraz – získala v literární diskusi obrysy skutečného pojmu a přitom se stala z negativního slova, registrujícího fenomény ochabování, slovem pozitivním, které pojmenovává současné i budoucí závazné cíle a jehož obsahem je rozhodný pluralismus.“ (Welsch, 1994 : 26)

Tato změna je často připisována jednak událostem společenským a politickým (např. světové války, krize), ale především změnám technickým. Přechod k postmoderně je zároveň přechodem k informační éře, k informační společnosti, jejímž symbolem je počítač. Moderní éra byla érou industriální, danou zaměřením na výrobu.

Naopak postmoderní doba je dobou zaměřením na vytváření, předávání a získávání informací. Díky technologickému pokroku byla nejen usnadněna výroba užitného zboží, ale zároveň také umožněna rychlá a celosvětová komunikační síť.

Tím došlo ke zrodu tzv. globální společnosti a masové kultury, která s sebou přináší nárůst tolerance vůči odlišnostem. Tato tolerance, či dokonce oslava kulturní různorodosti povzbuzuje k přijetí pluralitního postoje, a to nejen v otázkách národnostních či kulturně-společenských, ale také v umění a vůbec veškerých projevech současného člověka.

Cílem již není najít společný jazyk, daný často mocenskou převahou určité skupiny nad jinou skupinou, ale dát prostor všem skupinám, jakožto žádoucím, vzájemně se ovlivňujícím přístupům. Takto vzniklý hybrid je považován za zajímavější, kvalitnější a také lépe vypovídající o současném stavu společnosti a světa. Naše doba je dobou fúzí, crossoverů a směsí všeho druhu, ať už se jedná o umělecké dílo, styl v oblékání či přístup politiky k menšinám.

Zároveň je ale nutné si uvědomit, že moderní éra s sebou nesla optimistickou víru v pokrok a moc lidského rozumu. Naopak postmoderní doba je dobou nedůvěry a pochybností. Lidé již nevěří, že lidský rozum dokáže vyřešit problémy ve společnosti, ani že dosažení dokonalé společnosti (utopie) je pouze otázkou času. Události doby nedávno minulé nenávratně poznamenaly víru v moc rozumu a logické argumentace. Jsou nyní hledány i jiné způsoby poznávání a rozvoje, především emoce a intuice. Dochází tak k vzestupu různých ezoterických a jim příbuzných odvětví.

Trendem se stává holismus jako integrace všech složek osobního života – citové a intuitivní i poznávací. Toto vědomí celistvosti jako spojení mnoha jednotlivých prvků se v současnosti projevuje například i v šířící se ekologické uvědomělosti či otevřenosti vůči širokému spektru náboženských a duchovních přístupů.

Pravda již není všeobecně platná a nadkulturní, ale spíše je výrazem konkrétní příslušnosti ke skupině či názoru – je relativní a pluralitní. (Grenz, 1996)

## 1.2. Základní teze postmodernismu

Wolfgang Iser v knize *Naše postmoderní moderna*<sup>12</sup> uvádí několik hlavních tezí postmoderny. Zde jsou uvedeny některé z nich (Iser, 1994):

- Základním znakem postmoderny je pluralita a její nepřekročitelná oprávněnost, tzn. že „týž fakt se může jinému pohledu jevit úplně jinak a že tento jiný pohled není nikterak méně „osvětlený“ než pohled první – má jen jiné světlo.“ (Iser, 1994 : 12)
- Postmoderna ofenzivně vystupuje ve prospěch mnohosti a staví se proti jakýmkoliv nárokům na hegemonii. Její motivy jsou motivy svobody a demokracie.
- Jednotlivé oblasti lidské činnosti, v nichž se mluví o postmoderně, od umění přes vědecké teorie až po politiku, vykazují shodné rysy.
- Postmoderna není reakcí na modernu 20. století, ale na modernu ve smyslu novověku.
- Postmoderna nezavrhne modernu jako takovou, ale spíše modernismus, čili potřebu stupňování, inovace, předhánění a překonávání (což jsou právě rysy novověké moderny, které přešly do moderny 20. století).

Mezi další projevy patří podle Johna Lye<sup>13</sup>:

- “responses to modernism, especially refusals of some of its totalizing premises and effects, and of its implicit or explicit distinction between 'high' culture and commonly lived life,
- responses to such things as a world lived under nuclear threat and threat to the geosphere, to a world of faster communication, mass mediated reality, greater diversity of cultures and mores and a consequent pluralism,
- acknowledgments of and in some senses struggles against a world in which, under a spreading technological capitalism, all things are commodified and fetishized (made the object of desire), and in which genuine experience has been replaced by simulation and spectacle,
- resultant senses of fragmentation, of discontinuity, of reality as a pastiche rather than as a weave,
- reconceptualizations of society, history and the self as cultural constructs, hence as rhetorical constructs.”<sup>14</sup>

<sup>12</sup> ISER, W. *Naše postmoderní moderna*. Praha : Zvon, 1994.

<sup>13</sup> LYE, John. Some attributes of Post-modernist Literature [online] [cit. 2009-02-21]. Dostupné na internetu: <http://www.brocku.ca/english/courses/2F55/post-mod-attrib.php>

### 1.3. Pojmy postmodernismus, postmoderna a postmodernita

Je podstatné rozlišovat mezi termíny „postmodernita“ a „postmodernismus“. Mluvíme-li o postmodernitě, máme na mysli naše sociálně-ekonomické, politické a kulturní podmínky. Na druhou stranu postmodernismus označuje širší estetické a intelektuální vnímání, teze či produkci z nich vycházející.

Postmoderna svým názvem evokuje antimodernu či transmodernu. Při zběžném pohledu naznačuje období nastupující „po“ moderně a indikuje tak určitou lineární periodizaci. Toto pojetí by ale bylo příliš zjednodušující či dokonce zavádějící. Druhou možností je pak vnímání postmoderny jako epochy, která vytlačuje modernu, aby ji mohla nahradit. Při bližším zkoumání ale zjistíme, že v oblasti umění někdy dokonce zastupuje stejné estetické charakteristiky jako moderna. (Woods, 1999) Lyotard postmodernu označil spíše jako pokračování „vědeckých, uměleckých a literárních avantgard“ tohoto století. (Welsch, 1994 : 49) Rozdíl mezi modernou a postmodernou je tedy vnímán ne časově, jako chronologický sled období či stylů, ani jako zavržení všeho, co přináší a propaguje moderna, ale jako odlišný způsob vnímání, myšlení a tvoření, ať již vychází z konkrétních modernistických přístupů či z jakýchkoli jiných. Vztah moderny a postmoderny je tak spíše soužitím než vytěsňování jedné druhou.

„Postmodernity is a condition, or a state of being,... - whereas postmodernism is an aesthetic, literary, political or social philosophy. In other words, postmodernism is the "cultural and intellectual phenomenon",... while postmodernity focuses on social and political outworkings and innovations globally, especially since the 1960s in the West.“<sup>15 16</sup>

---

<sup>14</sup> 1. reakce na modernismus, především odmítnutí některých jeho totalizujících předpokladů a jejich důsledků, a jeho skryté či otevřené rozlišování „vysoké“ a „nízké“ kultury a obyčejného života 2. reakce na světové hrozby, například nukleární hrozbu, ohrožování geosféry, zrychlenou komunikaci, realitu ovlivňovanou médii, kulturní diversitu a pluralitu všeho 3. přiznání případně i odpor vůči světu, ve kterém pod vlivem šíření technologického kapitalismu dochází k obchodování se vším a kde byla opravdová zkušenost nahrazena simulací a divadlem 4. vnímání fragmentace, nespojitosti, reality pospojované z jednotlivých částí do formy pastiše namísto přirozených vazeb 5. přehodnocení společnosti, historie a sebe sama ve smyslu rétorického konstruktu

<sup>15</sup> Wikipedia, The Free Encyclopedia. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: <http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodernity>

<sup>16</sup> „Postmodernita je situace, či stav bytí,... zatímco postmodernismus je estetická, politická či sociální filozofie. Jinými slovy, postmodernismus je „kulturní a intelektuální fenomén“,... zatímco postmodernita se soutědíje na sociální a politické projevy a inovace celkově, především od šedesátých let na západě.“ Přeložila autorka této práce.

#### 1.4. Společenské aspekty postmoderny

„Osvícenská víra v nevyhnutelný pokrok motivovala utopickou vizi moderní doby. Architekti moderní éry se snažili projektovat jedinou dokonalou lidskou společnost, v níž bude vládnout mír, spravedlnost a láska – utopii. Lidé postmoderní doby již o utopiích nenesí. Místo ní mohou nabídnout jen nesouměřitelnou rozmanitost postmoderní heterotopie, „multisvět“, který vystřídal svět moderního hledání.“ (Grenz, 1996 : 28)

Rozmanité prvky postmoderní společnosti nespojuje v jeden celek žádné jednotící ohnisko. Nelze již měřit či soudit myšlenky, názory nebo životní styl podle normy, považované za jedinou správnou.

Snahy o sjednocování pohledů jsou nyní vnímány jako projevy donucování, jako užívání moci, čili veskrze negativně. Naopak postmoderní touha po důsledné pluralitě je vizí optimistickou, vyjádřením touhy ne po jednotě a pravdě, ale po humánnosti a volném prostoru pro každého. Protože je zdůrazňována různorodost a mnohost, můžeme považovat demokracii za jediný možný prostor pro uplatňování principů postmoderny.

Můžeme také pozorovat zjevný odklon od evropocentrického vnímání světa. Čím dál tím větší prostor je poskytován odlišným kulturám, ať již těm žijícím mimo západní svět, či etnickým i jiným menšinám. Ty se pak vyjadřují jím vlastním způsobem na témata pro ně specifická, ale zároveň i k problematikám dříve považovaným za čistě západní doménu. Stanovisko moderní doby, že kultura Západu je nejvyspělejší a nejcivilizovanější kulturou na světě, která by měla být postupně rozšířena a přijata i ostatními kulturami, se stalo minulostí. „Globalizace“ přinesla konfrontaci kultur, z nichž každá si cení svých vlastních názorů a svého vlastního vidění světa.(Grenz, 1996 : 49)

Jak můžeme vidět, postmodernismus je nejen označením pro kulturní projev zpochybňující základy moderního postoje, který jim předcházel. Postmoderní éra je i označením období, ve kterém žijeme a kdy se formuje nová odlišná společenská situace.

## 1.5. Postmoderna a její vztah k exaktním disciplínám

Změny v naší společnosti spojené s postmoderními postoji a projevy se zdají ovlivňovat všechny aspekty života. Jejich působení nelze popírat ani ve filozofii ani v umění. V oblasti exaktních věd ale dochází ke zcela odlišnému uchopení této problematiky v závislosti na tom, promluví-li o ní postmoderní teoretik či zástupce některé z exaktních věd. Z postmodernity se tak stává velmi kontroverzní téma.

„Například Umberto Eco (1932) se vyjadřuje o diskontinuitě následovně: Diskontinuita je ve vědě stejně tak jako v každodenních vztazích kategorií naší doby: moderní západní kultura definitivně skoncovala s klasickými pojmy kontinuity, univerzálních zákonů, kauzálních vztahů a předvídatelnosti fenoménů; rezignovala, řečeno souhrnně, na hledání všeobecných formulí, které chtějí určovat svět jakožto celek jednoduchými a definitivními výrazy. V moderním jazyce se objevily nové kategorie: dvojznačnost, nejistota, možnost, pravděpodobnost.“ (Jelínek, 2002 : 14)<sup>17</sup>

Podle Wolfganga Welsche (Welsch, 1994 : 99) totiž právě exaktních vědy objevy 20. století potvrzují postmoderní stanovisko, že pojem celku a možnost objektivního poznání jako výsledku racionálního zkoumání narazily na své hranice. Jako příklad uvádí Einsteinovu speciální teorii relativity z roku 1905, která podle něj ruší pojem celku jako vědecky použitelné hledisko, či Heisenbergovu relaci neurčitosti z roku 1927. Tyto objevy tak podle Welsche potvrzují shodu s postmoderním myšlením, potvrzují to, co již filozofové jako například Nietzsche tvrdili dávno. Podle Lyotarda je postmodernismus dokonce koncem vědy takové, jakou byla v novověké době. Jejím cílem totiž podle něj bylo dosažení poznání jednak pro poznání samo jakožto prostředek povýšení člověka na vyšší úroveň, ale také způsobem odstranění nevědomosti a mýtů sloužících k ovládnutí lidstva některými autoritami. V důsledku objevů 20. století a také událostí, jako byly světové války, ale slábne tato důvěra v moc vědy, věda již není vnímána jako všemocný jednotící činitel, ale jako shluk neustále se měnících oblastí výzkumu. Cílem vědy již není dosažení pravdy, ale výkonnost. (Grenz, 1996)

Na druhou stranu ale vycházejí práce, které popírají takováto radikální stanoviska jakožto výsledek neinformovanosti postmoderních filozofů o skutečné podstatě vědeckých objevů, na které odkazují. Filozofové sice hovoří o převratu ve fyzice a o tom, že právě výsledky ve fyzikálním bádání podkopaly naši důvěru v objektivní řád a v poznatelné absolutní hodnoty, zpochybňují objektivitu nejen poznání, ale i existenci ob-

---

<sup>17</sup> Cituje z WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*.

ektivní reality, v publikaci *Věda kontra iracionalita*, vycházející jako sborník přednášek Českého klubu skeptiků – SISYFOS a AV ČR, jsou ale tato odvážná tvrzení označena za pramenící z fatálního nepochopení podstaty nových fyzikálních teorií. Jedná se podle ní dokonce o „postmoderní zneužívání přírodovědy“. (Jelínek, 2002)

Není v možnostech této práce podat systematický výklad této problematiky. K jejímu hlubšímu pochopení může pomoci právě publikace *Věda kontra iracionalita* (viz seznam literatury).

## 1.6. Moderna versus postmoderna - vývoj a teze

Postmodernismus v sobě obsahuje velmi širokou škálu významů, jednoznačně je ale snahou překonat či určitým způsobem reagovat na období moderny a její postoje. Bylo by však mylné se domnívat, že postmoderna předchází období moderny zavrhuje a přichází se zcela odlišným přístupem. Postmoderna totiž neneguje vše minulé, ale naopak zkoumá a přijímá všechny své předchůdce. S čím novým či odlišným tedy ale postmoderna přichází a je vůbec něco takového?

Nejprve je nutné pochopit, že mluvíme-li o **moderně**, musíme rozlišovat mezi modernou 20. století a modernou mnohem starší, začínající již na konci třicetileté války. Tato doba, doba osvícenství, přinesla mnoho nových impulzů, jejichž rozvoj probíhal až do nedávné minulosti. Jeho vlivy právě nesla i tato tzv. „moderna 20. století“.

Podívejme se nyní na některé aspekty moderní éry blíže. Zatímco v předchozích epochách byli lidé chápáni jako figurky příběhu Božího působení v dějinách, moderní éra začala lidem připisovat mnohem větší intelektuální a morální vlastnosti. Zatímco v předmoderní éře bylo smyslem poznávání pochopit pravdu danou výkladem zjevných pravd, v osvícenství měl být rozum užíván k uspořádání a pochopení údajů smyslové zkušenosti. (Grenz, 1996)

Tyto změny v myšlení se neodehrály ve vakuu, byly pravděpodobně důsledkem různých společenských faktorů, například třicetileté války. Neshody v náboženství, takto se projevující, vedly myslitele k jeho zpochybňování a hledání nových způsobů vidění světa.

Již renesanční myslitel Francis Bacon (1561–1626) byl přesvědčen, že pomocí vědecké metody lze dojít jednak k jednotlivým objevům a také dosáhnout ideální společnosti. „Poznání zprostředkuje moc nad našimi okolnostmi, říká Bacon; nabízí schopnost měnit je tak, aby vyhovovaly našim tužbám.“ (Grenz, 1996 : 64) Moc měnit naše fyzické okolnosti (tak jako to později rozvinula moderní technická společnost) je ospravedlněna užitečností výsledků takového působení. Jeho postoje byly později rozvinuty jeho nástupci, kteří toto úsilí o ovlivnění vývoje fyzických okolností rozšířili na okolnosti společenské. Tento aspekt byl například Michelelem Foucaultem kritizován jako měnící poznání ve „vykonávání moci nad ostatními v podobě násilí vůči druhým“. (Grenz, 1996 : 65)



Tito renesanční průkopníci vědecké metody prozatím povýšili lidstvo do středu vesmíru (na rozdíl od dřívějšího Boha), ale teprve osvícenství (zhruba 1650–1800) do něj povýšilo jedince, „já“.

Člověk začal být v osvícenství viděn jako jedinec užívající rozum za účelem odhalení tajemství přírody a získání převahy nad ní. René Descartes (1596–1650) ve své *Rozpravě o metodě* (Descartes, 1992) postavil hledání metody zkoumání především na matematice, tak jak bylo pro tuto dobu typické. Kvantitativní stránky nabyly většího významu než stránky kvalitativní. Nový způsob pohledu na věci založil na, pro něj jediné nezpochybnitelné, skutečnosti, a to existenci sebe sama jako myslící bytosti. Karteziánská metoda, začínající pochybností a trvající na tom, že každou myšlenku je nutno považovat za mylnou, dokud se neprokáže její pravdivost, se stala vedoucí metodou na dalších tři sta let. Vycházet z rozumu se zdálo být jistější než poznání vycházející z empirického pozorování, které může být mylné.

K tomuto myslícímu a pochybujícímu jedinci později přibyl také svět, Isaacem Newtonem chápaný jako stroj, jehož zákony lze poznat lidskou myslí. Nové zkoumání přírodních jevů se zaměřovalo na uplatňování analytických metod s cílem získat měřitelné výsledky. Vědci tak začali jako na skutečné pohlízet jen na ty stránky světa, které jsou měřitelné.

„Moderního člověka šlo tedy charakterizovat jako Descartovu autonomní, rozumnou substancí ve styku s Newtonovým mechanistickým světem.“ (Grenz, 1996 : 12) Smyslem lidské činnosti se stalo hledání poznání ve snaze ovládnout přírodu, objasnit vnitřní svět člověka a společnosti a vytvořit tak lepší svět. Tato osvícenská metoda podrobuje mnoho aspektů skutečnosti rozumovému zkoumání a pracuje s absolutní vírou v lidské rozumové schopnosti.

Získané poznání je ale nejen možné, je také objektivní (je možné pozorovat svět nezaujatě) a dobré – díky tomuto předpokladu je pohled moderního člověka na svět optimistický. „Ideálem je „já“, subjekt, který se svobodně rozhoduje sám za sebe a existuje mimo jakoukoli tradici a společenství.“ (Grenz, 1996 : 14)

S blížícím se koncem 18. století začala víra ve schopnost člověka dosáhnout vševedoucnosti pomocí racionálních metod ustupovat, filozofové se začali přiklánět ke skepticismu. Dospěli k názoru, že matematická metoda nemůže vést k pravdivému a jistému poznání. Bylo nutné myšlenky osvícenství transformovat.

Podle Immanuela Kanta (1724–1804) „lidský jedinec není jen tvorem schopným vnímat smyslovou zkušenost, ale také morální bytostí. Náš vztah ke světu se neomezuje na vědecké poznání. Život je jakoby scéna, na níž vystupují lidé; je to oblast morální hodnoty.“ (Grenz, 1996 : 81) Zároveň poznatky o okolním světě neodvozujeme jen ze smyslové zkušenosti. Smysly jen poskytují „hrubé údaje“, které pak mysl soustavně uspořádává díky určitým formálním pojmům přítomným v mysli a poskytujícím parametry, jež umožňují poznání. Byl ale stále přesvědčen, že všechny morální soudy, teoretické či smyslové poznání jsou řízeny racionálně. Podobně jako jeho předchůdci si byl jist tím, že pomocí pozorování, experimentu a pečlivé úvahy mohou lidé poznávat pravdu o světě. Poznávací proces je v podstatě vztah mezi samostatným poznávajícím subjektem a světem, který čeká na to, až bude díky aktivní mysli poznán. Svými teoriemi tak nejenže nepopřel osvícenské ideály, ale spíše je rozšířil o zesílený aspekt sebereflexe a důkladnějšího zkoumání povah lidského rozumu. Poskytl tak základ pro vznik modernismu jako kulturního jevu. „Já“ se stalo spoluvůrcem světa, jako myslící subjekt svým způsobem „tvořilo“ svět, svět svého vlastního poznání. Když Kantovo „já“ uvažovalo o sobě, poznávalo nejen sebe sama, nýbrž všechna „já“ a také strukturu jakéhokoliv a každého možného „já“. (Grenz, 1996) Toto „já“ bylo typem stejným jako všechna ostatní „já“, na jehož základě Kant předpokládal, že je možné hodnotit všechna ostatní. Toto pojetí vedlo některé filozofy k domněnce, že mohou vyložit všeobecnou lidskou povahu, že na základě svého vlastního „já“, svého pojetí, mohou hodnotit chování a způsoby společností a lidí po celém světě a posuzovat je podle svých měřítek, protože všechna „já“ by měla fungovat na stejných principech. Tato myšlenka, vedoucí ke snahám „civilizovat“ odlišné kultury, je pochopitelným terčem kritik právě postmoderního myšlení.

„Moderní, osvícenské myšlení předpokládá, že poznání je jisté, objektivní a dobré. Vychází z toho, že racionální nezaujatý subjekt může takové poznání získávat. Předpokládá, že poznávající subjekt se dívá na mechanistický svět jako neutrální pozorovatel, vyzbrojený vědeckou metodou. Moderní poznávající subjekt se zapojuje do poznávacího procesu ve víře, že poznání nutně vede k pokroku a že věda spolu se vzděláním osvobodí lidstvo z naší bezbrannosti vůči přírodě a ode všech forem sociálního područí.“ (Grenz, 1996 : 84)

**Postmoderna** ale přichází s odmítnutím těchto optimistických vizí. Změnil se pohled na možnosti poznání jako jediného, správného a objektivního. Lidé postmoderní doby dochází k závěru, že není možné popsat objektivní, jeden jediný skutečný svět; takové pokusy přináší jen fikce, výtvary lidské mysli. Takovýto postoj, jehož plný rozvoj se uskutečnil ve druhé polovině 20. století, se začal postupně rozvíjet a nahlodávat modernistické pojetí již mnohem dříve.

Kritiky Descarta a karteziánské filozofie se objevily sice již v době Kanta, ale nijak zvlášť nenarušili jejich pojetí myslícího „já“. Od doby romantismu se již objevovala tvrzení, že myslící subjekt nemůže být jednotkou existující odděleně od našeho myšlení, pochybností a přání, či mimo ně.

Friedrich Nietzsche (1844–1900) přišel s názorem, že právě vytváření pojmů ve snaze popsat jevy je zavádějící, protože přehlídí skutečnost, že žádné dvě věci, zařazené do kategorie pod jedním pojmem, nejsou totožné. Tím vlastně brání skutečnému poznání. Tak například pojem „list“ zahrnuje množství velmi odlišných jednotlivých zástupců této kategorie. (Grenz, 1996) Stejně tak i vytváření komplexnějších myšlenek je pouze vytvářením iluzí. Pravda je pouze funkcí jazyka, žádný „opravdový“ svět neexistuje, vše záleží jen na úhlu pohledu. Tato vlastnost pak může být využita k získání moci a společenskému růstu, vymyšlení pojmů či pravd slouží k posílení postavení určité skupiny či národa. Nietzsche se tedy stává skutečným zvěstovatelem změn probíhajících tak zároveň s vrcholem modernistické epochy.

Člověk není nadřazen jakožto myslící subjekt všemu, co je kolem něj, co vnímá. Je naopak úzce propojen se světem, ve kterém žije, je zapleten do „společenských sítí“, tvrdí Martin Heidegger (1884–1976). (Grenz, 1996 : 89) Pravda není absolutní a autonomní, ale je vztahová. Podstata světa není odkrývána, nýbrž vytvářena, ať již uměleckým dílem či jazykem. První polovina 20. století je tak obdobím odkrývání podstaty výkladu jednak světa, ale také starého způsobu jeho záznamu – textu.

Text, jako produkt jazyka, byl dříve považován za způsob záznamu významových struktur, které umožňují uspořádat a předat informace ve formě dané při jeho vzniku. Situace je ale složitější. Každá věta má tolik významů, v kolika kontextech je použita. Tudíž výroky jsou pravdivé pouze v kontextu, v němž vznikly, ale ne absolutně (Ludwig Wittgenstein).

Strukturalisté tvrdí, že „naše duševní pochody „strukturuje“ určitý objektivní, univerzální kulturní systém a že tato struktura je zjevná jak v používaném jazyce, tak ve společenských institucích.“ (Grenz, 1996 : 117) Autor tak ztrácí význam, literární dílo

je spíše transformovanou kulturou, kterou odkrývá a dává jí význam čtenář. Přesto ale strukturalisté svým akcentem na možnost poznání, ačkoli nahlíženého i z jiného úhlu, a snahou po objevení vnitřních systémů a struktur zůstávají spojeni s modernou.

Jako důsledek deziluze ze společenské situace v šedesátých letech se formují názory jdoucí proti strukturalistické tendenci k udržení schopnosti poznání. Poststrukturalisté, i přes neexistující manifest či přes neochotu být zařazeni pod takovýto název, vytvořili skutečnou reakci na zbytky modernistického vnímání. V roce 1968 Roland Barthes publikuje *The Death of the Author*, kde tvrdí, že autor, jakožto jediný zdroj významu textu, je mrtvý. Jakýkoli literární text má množství významů a autor již není jejich jediným určovatelem – smrt autora je zrozením čtenáře jako zdroje mnohosti textových významů.<sup>18</sup>

Zhruba od sedmdesátých let se tak v literární teorii tzv. “dekonstrukce“ objevuje myšlenka, že význam není obsažen v textu samotném, nýbrž že se objevuje teprve ve chvíli, kdy vykladač vstupuje do dialogu s textem. Jinými slovy – kolik má text čtenářů, tolik má významů. Toto pojetí bylo převzato filozofy, kteří tvrdí: tak jako text, je i výklad světa kolem nás dán každým jednotlivým subjektem – neexistuje tedy jediný pravdivý výklad, jediné poznání.

Tyto názory ruší myšlenku jednoty světa, o kterou usiloval osvícenský program. Svět již nemá žádný střed, má mnoho názorů a hledisek. Pravda se nyní neomezuje na racionální složku, ale je i otázkou citů či intuice. „Svět není jednoduše objektivní skutečností, která existuje a čeká na své objevení a poznání; skutečnost je relativní, neurčitá a spojená s účastí všech [jejích vykladačů].“ (Grenz, 1996 : 17) Zároveň je to, co přijímáme jako pravdu, ovlivněno tím, do jakého společenství patříme. Nejde již o jednotlivce schopného nezávisle na svém původu či zkušenostech dojít rozumovou činností k objektivnímu poznání. Jde o jedince pevně ukotveného ve svém prostředí, který subjektivně – dle norem a zkušeností svého společenství – vykládá svět kolem sebe.

---

<sup>18</sup> Wikipedia, The Free Encyclopedia. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: [http://en.wikipedia.org/wiki/Death\\_of\\_the\\_author](http://en.wikipedia.org/wiki/Death_of_the_author)

## 1.7. Některé filozofické aspekty postmoderny

„Postmoderní je ten, kdo si bez posedlosti jednotou uvědomuje neredukovatelnou rozmanitost jazykových, myšlenkových a životních forem a umí s ní pracovat. Aby toho byl schopen, nemusí žít na konci 20. století, nýbrž právě tak by se mohl jmenovat Wittgenstein či Kant, Diderot, Pascal či Arístotelés.“ (Welsch, 1994 : 43)

Takto tedy vypadá postmoderní koncept podle Lyotarda. Nejedná se ani tak o historickou epochu, ale spíše o přístup k myšlení a tvorbě, soubor specifických strategií, jak dosáhnout nového smyslu a vidění.

Je skutečností, že existuje nepřehledné množství velmi různorodých teorií přispívajících v současné době do množiny postmoderních filozofických debat. Přesto lze určit jejich klíčové postavy.

Z nich tou nejzjevnější je nejspíše právě *Jean-Francois Lyotard* (1927–1998), francouzský filozof, který jako jeden z prvních započal skutečný „odboj“ proti modernistickému myšlení. V knize *La Condition postmoderne* (1979) definuje postmodernu jako „zánik hlavních příběhů (grande histoires)“ (Woods, 1999 : 20) a jako nástup mikropříběhů na jejich místo. Jinými slovy dochází k deziluzi z ambiciózních snah o absolutní vysvětlení skutečnosti, takových, jaké nabízí například věda, náboženství či politické ideologie, a naopak narůstá zájem o záležitosti regionálního rozsahu, jakými může být například stavba dálnice v dané oblasti. Cílem modernistických myslitelů bylo oprostit společnost od důsledků náboženských dogmat a mýtů předmoderních národů. Věřili, že původní mýtus nahradili racionálními poučkami. Postmodernisté ale tvrdí, že osvícenský program je sám závislý na svém vztahu k příběhu. Sama racionální metoda je právě takovým mýtem – příběhem o pokroku, který opravňuje techniku a hospodářský rozvoj jako prostředky k vytvoření lepšího světa. Takovéto „metapříběhy“ (tzn. velké ideologie sloužící k ovládnutí jednotlivce), včetně například marxistického příběhu o revoluci vedoucí k utopii mezinárodního socialismu, ale podle postmodernistů začaly ztrácet svou moc. Postmoderní vnímání je koncem odvolávání se na jakýkoli ústřední mýtus jako zdroj legitimacy jako všeobecně platného stanoviska. Ale protože lidská potřeba mýtu jakožto ztělesnění hodnot dané kultury nemůže být popřena ani v postmoderní epoše, byly tyto ústřední mýty nahrazeny místními příběhy lépe odrážejícími životní pluralitu a pestrost současnosti. „Postmodernismus signalizuje smrt takových „metapříběhů“, jejichž tajně teroristickou funkcí je odůvodnit a potvrdit oprávněnost iluze „univerzální“ historie lidstva. Nyní se nacházíme v procesu procitání ze zlého

snu moderní doby s její manipulující logikou a fetišem jednotnosti a probouzíme se do odloženého pluralismu doby postmoderní – do nestejnorodé palety nejrůznějších životních stylů a jazykových her, která odmítá nostalgickou touhu sjednocovat a ospravedlňovat se... Věda a filozofie se musí zbavit svých velkolepých metafyzických tvrzení a chápat se skromněji jen jako další soubor příběhů.“ (Grenz, 1996 : 55)

Prohlašování určitého stanoviska za legitimní je podle Lyotarda uplatňováním moci: „Scientists, technicians, and instruments are purchased not to find truth, but to augment power.“<sup>19</sup> (Woods, 1999 : 21) Lze tak položit rovnítko mezi bohatstvím a pravdu – ten nejbohatší má tak zároveň největší možnost mít pravdu. Z dnešního pohledu je tato legitimizace potenciálním monopolizačním prostředkem institucí a pravda (či spíše to, co se za ni vydává) obchodním artiklem: „The question (overt or implied) now asked (...) is no longer „Is it true?“ but „What use is it?“ In the context of the mercantilization of knowledge, more often than not this question is equivalent to: „Is it efficient?“ (...) What no longer makes the grade is competence as defined by other criteria true/false, just/unjust, etc.“<sup>20</sup> (Woods, 1999 : 22)

**Michel Foucault** (1926–1984) dokonce tvrdí, že metody a instituce tvoří ta tvrzení o poznání, která daný systém moci shledává užitečnými. Pravda je tak výmyslem, fikcí, „soustavou uspořádaných postupů pro vytváření, řízení, distribuci, oběh a fungování výroků“ a tento systém pravdy je ve vzájemném vztahu se systémy moci, které ho vytvářejí a udržují. (Grenz, 1996) Věda se poté stává pouze ideologií, objektivní věda neexistuje. Historie není nezaujatým hledáním pravdy, ale snahou „uchočit si a ovládnout minulost se záměrem potvrdit současné struktury“. Tuto skutečnost lze pozorovat například na tendenci historických pojednání vylučovat některé skutečnosti a jiné naopak upřednostnit, či snaze historiků urovnávat nesourodé prvky ve snaze zajistit zdání homogenosti v dějinách a prosadit představu historického pokroku. Poznání neumožňuje poznat přírodu, jak tvrdili modernisté, poznání je aktem násilí.

Dalším francouzským postmodernistou je **Jean Baudrillard** (1929–2007), který charakterizuje dnešní společnost jako závislou na „obrazech“, které poskytují masmédiá. Naše životy jsou čím dál více utvářeny a měněny simulovanými situacemi v televizi či počítači (například nakupování ve virtuálních obchodech, náhledy do virtuálních osu-

<sup>19</sup> „Vědci, technici a nástroje neslouží k hledání pravdy, ale kupují se za účelem získání moci.“ Přeložila autorka této práce.

<sup>20</sup> Otázka (skrytá či zjevná) už v naší době není „Je to pravda?“, ale „K čemu se to dá využít?“. V kontextu obchodování se vším, i s vědomostmi, se tak stává dokonce otázkou „Vyplatí se to?“... Pravdivost vs. nepravost, spravedlnost vs. neoprávněnost a další hlediska už nerozhodují.“ Přeložila autorka této práce.

dů postav v reálně působících pořadech atd.). Společnost je řízena informacemi, znaky a novými kybernetickými technologiemi.

Baudrillardova koncepce postmoderny je založena na třech hlavních myšlenkách – simulaci, implozi a hyperrealitě. Protože jsme neustále vystavováni množství vjemů v médiích, které napodobují realitu („modely“), dochází u nás ke ztrátě schopnosti rozlišovat mezi „modelem“ a realitou. Simulace je tak stavem, kdy se „model“ stává v našem vnímání reálnějším, než je realita skutečná (příkladem může být herec v televizním pořadu, který dostává dopisy od diváků, kteří mu vyčítají činy postavy, kterou ztvárňuje). Následkem je imploze linie mezi simulací a realitou, zkušenost skutečného světa mizí a znaky ztrácejí schopnost vypovídat o realitě. „Hyperrealita“ pak označuje „více než realitu“, kdy skutečnost je produkována modelem. Zůstává nám pak pouze tzv. „simulacrum“, mediální falešný a manipulativní obraz reality. (Woods, 1999) Takovým „simulacrem“ je třeba fotografie modelky uměle upravená a prezentovaná jako původní skutečný obraz. „Both Umberto Eco and Jean Baudrillard refer to Disneyland as an exemplar of hyperreality. Eco believes that Disneyland with its settings such as Main Street and full sized houses has been created to look „absolutely realistic,“ taking visitors' imagination to a „fantastic past.“ This false reality creates an illusion and makes it more desirable for people to buy this reality. Disneyland works in a system that enables visitors to feel that technology and the created atmosphere „can give us more reality that nature can.“<sup>21 22</sup>

Častým tématem postmoderních úvah je také povaha jazyka a jeho vztah ke světu. *Jacques Derrida* (1930–2004) popírá realistické chápání jazyka – schopnost výroků zachytit svět takový, jaký skutečně je, nezávisle na lidském faktoru. Jazyk dle Derridy nemá pevný význam, spojený s neměnnou skutečností, nemůže odhalit definitivní pravdu. Modernistické, a dle Derridy mylné, chápání literatury přináší přesvědčení, že jazyk (systém znaků) může skutečnost zachycovat v její základní přirozenosti. Derrida naopak (tak jako to již naznačil Saussure) rozlišuje mezi samotným slovem (jeho formou, známkem) a jeho odpovídajícím pojmem (myšlenkou, vjemem či emocií), který toto slovo označuje. Naše užívání fonetických designátorů k vyjádření mentálních designátů tak

<sup>21</sup> Wikipedia. The Free Encyklopedia. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hyperreality>

<sup>22</sup> „Umberto Eco i Jean Baudrillard uvádí jako příklad hyperreality Disneyland. Disneyland se svými domy v životní velikosti byl vytvořen tak, aby vypadal z pohledu návštěvníků „dokonale reálně“. Takováto falešná realita vytváří perfektní iluzi a zároveň se také stává lákadlem k zakoupení. Disneyland vyvolává dojem, že technologie a uměle vytvořená atmosféra může vytvořit skutečnost realističtější než je skutečný originál či příroda sama.“ Přeložila autorka této práce.

vytváří rozdíl mezi jazykem a mentálním procesem, pro něž hledáme výraz. Znak podle Derridova názoru vždy vede k dalšímu znaku, jazyk se „vztahuje jen sám k sobě“. Vztahy mezi designátorem a designátem (signifier – signified) pak existují nezávisle na mentálním designátu, protože ve skutečnosti v textu se každý designátor v dalším článku stává designátem designátoru jiného. A protože se textový kontext neustále mění, mentální význam nelze plně určit. Význam tak není statický, uchovávající původní ideu v plném smyslu, ale naopak se s časem a kontextem mění. A zatímco Saussure prohlašuje, že jazykový význam vychází spíše ze struktur vztahů než z nějaké ideální shody mezi zvukem a smyslem; Derrida tvrdí, že toto pochopení neplatí jen pro psaný jazyk. Jako prostředek k odstranění mylného předpokladu o vztahu jazyka a skutečnosti pak volí tzv. dekonstrukci. Jeho cílem je odhalit problematičnost všech teorií, které definují význam jednoznačným způsobem, ať již na základě toho, co autor zamýšlí, co určují literární konvence, nebo dokonce toho, co prožívá čtenář: „... dekonstruovat znamená rozebrat na díly či rozložit za účelem nalezení a převedení předpokladu textu. Dekonstrukce zahrnuje zejména odhalení hierarchických pojmových binárních opozic, jako jsou muž/žena, černý/bílý atd., které zaručují status a moc jistým pravdivostním tvrzením tak, že jednu část opozice vylučují a devalvují. Smyslem dekonstrukce není jen obrátit pořadí jednotlivých složek binárních opozic, ale ukázat, jak jedna z druhé navzájem vyplývají. Dekonstrukce se pokouší poukázat na slepá místa textu a nepřiznané předpoklady, na jejichž základě texty operují. K nim patří místa, kde rétorické strategie textu působí proti logice jeho argumentu. Dekonstrukce tedy zvýrazňuje napětí mezi tím, jaké sdělení je záměrem textu a v jakém sdělení je omezován. Jedním z hlavních problémů dekonstrukce je to, že musí používat tentýž pojmový jazyk, který se snaží rozložit...“<sup>23</sup>

Zůstává tak „volná hra významu“ – text vždy obsahuje množství souvislostí, vztahů a kontextů, které přináší další významy. Dekonstrukce tak poukazuje na to, že jazyk souvisí s psáním, a nikoli s nějakou předpokládanou bezprostřední zkušeností shody myšlení s předmětem. Nyní musíme opustit pojetí čtení jako pokusu o získání vstupu do textu s cílem pochopit jeho význam a místo toho přijmout myšlenku, že čtení je násilný čin nadvlády nad textem. (Grenz, 1996)

---

<sup>23</sup> *Slovník kulturních studií*. Vyd. 1. Praha : Portál, 2006. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: <http://www.ptejteseknihovny.cz/uloziste/ola001/dekonstrukce-dekonstruivismus>



Přes některé postřehy, které vyplývají z pozorování okolního světa a jeví se jako adekvátní, přes posuny skutečnosti a myšlení proti moderně, v sobě postmodernismus obsahuje množství velmi svérázných teorií. Často je také vystavován kritice, zaměřené ať již na jeho neopodstatněnost, nekonkrétnost, či pouhou módnost projevující se jako anarchismus a esteticismus. Každá mince mívá dvě strany, příznivci postmodernismu jej budou obhajovat jako další krok ve vývoji myšlení odpovídající změnám kolem nás, jeho odpůrci jej pak odsoudí jako módní výstřelek či systematický útok na základy naší civilizace tak, jak byly stavěny během dlouhého období novověku.

Nelze ale popřít, že tyto tendence (ať jimi byl vznik postmoderních teorií či prostě jen přirozený vývoj a změna životního postoje) dříve či později ovlivnily tvorbu ve všech druzích umění, a to velmi podobným způsobem. Jak již bylo řečeno, všechny umělecké formy tak u některých autorů prošly stejnými tendencemi, a je možné tudíž vyzorovat podobné rysy, u každého druhu se projevující jemu specifickým jazykem. I tento jev může být důkazem, že postmoderna není pouze fantastickým pojmem plujícím vzduchoprázdňem, ale naopak významným činitelem ovlivňujícím život, myšlení a tvorbu lidí naší doby.

## 2. POSTMODERNA A UMĚNÍ

Dobu zhruba od počátku 20. století do druhé světové války reprezentovali umělci velmi rozdílných typů. T. S. Eliot, James Joyce, Virginia Woolf, Ezra Pound, Franz Kafka, Tristan Tzara a další v literatuře, Pablo Picasso a Vasilij Kandinsky ve výtvarném umění či Arnold Schönberg a Igor Stravinský v hudbě. Ti všichni, a ještě obrovské množství dalších, se snažili o nalezení nových přístupů, často velmi experimentálních. Přesto, že stylů bylo mnoho, jako například dadaismus, futurismus, surrealismus, kubismus, konstruktivismus či imagismus, lze říci, že právě touto snahou o inovaci všichni vykazují nejvýznamnější znak modernistického umění. Další rysy umělecké moderny jsou (Woods, 1999):

- snaha o nalezení nových forem, zaměřujících se více na to, „jakým způsobem“ vnímáme svět, než na to, „co“ zobrazovat (například příklon od realismu k proudu vědomí v literatuře, či kubismus ve výtvarném umění reprezentující předměty jako rovnocenné fragmenty na rozdíl od realistických snah po zobrazení trojrozměrných objektů v perspektivě);
- nová víra v quasi-vědecké metody a formy (například užití základních geometrických tvarů v modernistické architektuře jako výrazu racionální, progresivní společnosti);
- užívání fragmentů a záměrných nespojitostí s cílem poukázat na rozchod s dříve přijatými myšlenkovými systémy;
- estetická sebereflexe, ve které umělecké dílo slouží ke zkoumání jeho vlastní konstrukce a formy (například román, ve kterém vypravěč komentuje formu);
- zřetelná linie mezi populárními a „elitními“ formami (například odlišné posuzování na jedné straně atonální elektronické hudby Karlheinz Stockhausena a na druhé straně moderního jazzu);
- vznik zájmu o jiné kultury jako zdroje prvků sloužících k osvěžení tradiční estetiky (například inspirace japonskými tisky, africkými maskami ad.).

Z těchto několika bodů je zřejmé, že postmoderna není popřením moderny, ale opravdu spíše rozvíjí některé modernistické snahy, případně na ně nahlíží z dalších úhlů, ale především je propojuje dohromady v rámci jednoho díla. Na druhou stranu ale nenásleduje touhu modernistů po originalitě a svébytnosti za každou cenu, neexperi-

mentuje pro pouhou zoufalou snahu o neopakování předešlého, netrpí obsesí formou, či nevyžaduje přísné oddělení vyšší a nižší kultury. V tom je určitým překonáním slabostí moderny a zároveň tak výrazně rozvolňuje omezení, která na uměleckou tvorbu moderna stále ještě kladla.

Přestože se postmoderní rysy jednotlivých druhů umění podobají, nelze říci, že by zájem o tyto projevy započal u všech druhů ve stejnou dobu. Ve vizuálním umění a literatuře se jeho počátek datuje již do padesátých let, u architektury do šedesátých let, u hudby je to dokonce ještě později.

Roku 1969 se v časopisu *Playboy* objevil článek *Cross the Border – Close the Gap*, ve kterém Lesslie Fiedler konstatuje: „Téměř všichni dnešní čtenáři a spisovatelé si – fakticky od r.1955 – uvědomují skutečnost, že prožíváme smrtelný zápas literární moderny a porodní bolesti post-moderny. Druh literatury, který si činil nárok na označení „moderní“ (s domýšlivostí, že reprezentuje největší pokrokovost v sensibilitě a formě a že nad ním není již možná žádná „novost“) a jehož vítězné tažení začalo krátce před první světovou válkou a skončilo krátce po druhé světové válce, je mrtev, to znamená, že patří dějinám, ne skutečnosti.“ (Welsch, 1994 : 25)<sup>24</sup>

Umění skutečně prodělalo velkou změnu, hlavním znakem postmoderního vyjadřování se stal pluralismus. Umělci záměrně kladou vedle sebe různé styly převzaté z množství odlišných zdrojů. Nejde zde dokonce pouze o propojení různosti, tato technika umožňuje i hravé či ironické vyjádření odmítnutí nadvlády logického uvažování. Často jde i o díla nesoucí význam ve více rovinách, které dávají prostor čtenáři či divákovi, aby dle svých osobitých charakteristik mohl odkrýt některé z nich. Kladení více částí (často i vytvořených jiným autorem) vedle sebe zároveň naznačuje „postmoderní kritiku mýtu jediného tvůrčího autora“. (Grenz, 1996 : 28) Smyslem takového konání podle nich pak není pohrdání či nevkus, postmoderní autoři se spíše snaží nahradit modernistickou adoraci autora a jeho individuality mnohostylovostí, konfrontací, prostorem pro nový pohled na známé přístupy umožněný právě jen pozicí z nahledu juxtapoziciční techniky.

„Postmodernismus je v zásadě eklektická směs jedné tradice s tradicí bezprostřední minulosti; představuje jak trvání modernismu, tak jeho přesah. Jeho nejlepší díla jsou charakteristicky dvojité kódovaná a ironická, přičemž jejich hlavním rysem je široký

---

<sup>24</sup> Cituje z FIEDLIER, L. *Cross the Border – Close the Gap*. *Playboy*, prosinec 1969. Německý překlad pod titulem „Überquert die Grenze, schliesst den Graben!“ je přístupný in: März-Mammut. März-Texte, vyd. Jörg Schröder, Herbstein, 1984, str. 673-679.

výběr, střet a nespojitost tradic, protože náš pluralismus nejjasněji vystihuje různorodost.“ (Grenz, 1996 : 29)<sup>25</sup>

Je skutečností, že právě nejčastějším cílem kritiky postmoderního umění bývá ztráta individuálního stylu a originality či nezakotvenost v dějinné epoše, tak jak si ji představujeme u všech předchozích stylů, kdy pro určitou epochu byly typické právě určité prvky sobě odpovídající a podporující její charakteristické rysy. Zároveň je toto vybírání či napodobování historických či autorských prvků dokonce považováno za zesměšňování a pohrdání významem předchůdců. Zda jsou takové kritiky opodstatněné, či jde-li o nepochopení či neochotu přijetí odlišného přístupu, je na posouzení každého z nás. Nelze ale popřít, že akcent na spojování odlišností a zdůrazňování posunu od racionality se staly charakteristickým znakem současnosti a projevují se skutečně snad ve všech aspektech kulturního života.

---

<sup>25</sup> Cituje z JENCKS, Ch. What Is Post-Modernism? 3.vyd. New York : St.Martin's Press, 1989. str.7

## 2.1. Postmoderna a literatura

I když různé směry ve vývoji poválečné literatury (jako například absurdní drama, beat generation či magický realismus) výrazně připomínají postmodernismus, označením veškeré literatury po roce 1960 jako postmoderní bychom se dopustili zásadního omylu. Chybu ale neuděláme, pokusíme-li se tuto literaturu definovat ne časově, ale pomocí charakteristických rysů, které vykazuje. Vyznačuje se podobně jako ostatní druhy umění sklonem ke hře, víceúrovňovostí, využíváním až obdivem k masovým médiím, konzumu a kýči sloužícím jako protiváha k modernistickému elitářství. Společným pojítkem je i odklon od psychologického realismu. Od šedesátých let se začal užívat termín literární postmoderna k označení technik využívajících náhody a míšení stylů, skutečně používaným se ale stal až v letech osmdesátých.

Uvědomění si vyčerpání možností tradičních metod a zároveň neschopnosti přijít s něčím originálním a osobitým vedla nejprve k upuštění od užívání děje, zápletek či snahy o jakýkoli význam a později právě k využívání předchozích stylů a jejich míšení. Zároveň někteří autoři využili kombinování iracionality a netradičních postupů s konvenčními přístupy k vyprávění. Přes tyto „artificiální“ postupy se autoři ale zároveň nevyhýbali kritice politiky či společnosti, často uskutečňované z nadhledu pomocí nadsázky, paradoxních spojení či ironie, umožněných právě odklonem od tradičního vyprávění či snahy o modernistický psychologický přístup (příkladem může být román *Hlava-22* Josepha Hellera). (Woods, 1999)

Postmodernisté často ukazují na některá dřívější díla jako na své předchůdce, zdroj inspirace k experimentování s dějem či formou. Těmi jsou například *Don Quijote*, *Decameron*, či Sternův *Tristram Shandy* (1759), který užívá parodii a také v té době nevídanou uvolněnost formy. Již v 19. století se objevovala díla útočící na osvícenské koncepty (například Byronův *Don Juan*) či přinášející hravost a fantazii danou na roveň reálným událostem děje (*Alenka v říši divů* Lewise Carrola). V období kolem první světové války umělci spojovaní s dadaismem oslavovali náhodu, parodii, hravost, a dokonce záměrně snižovali ústřední roli a význam autora jako takového. Rozvinuli také techniku koláže, ve které používali části inzerátů či ilustrací.

Modernistická a postmodernistická literatura znamená odklon od realismu 19. století, vyprávějího příběh z pohledu objektivního či vševidoucího vypravěče. Obě rozvíjejí zobrazení vnitřní reality oproti vnější, tak jako tomu bylo například u proudu vědomí (Virginia Woolf, James Joyce). Obě využívají i fragmentů a pastiše, rozdílem je

ale jejich odlišný pohled je jejich využití. Zatímco modernisté tento chaos a fragmentaci vnímají jako projev krize člověka, který sice zobrazuje mentální stav člověka té doby, ale je negativní a je nutné jej překonat, postmodernisté ho vnímají jako nepotlačitelný a jedinou cestu vidí v jeho využití ve prospěch díla (často formou hry). Liší se také pojetím osobnosti autora. Zatímco modernisté ho vidí jako centrální postavu udávající charakter díla, postmodernisté následují dadaismus a shazují autora z jeho piedestalu.

„The antiwar and anti government feelings in the book belong to the period following World War II: the Korean War, the cold war of the Fifties. A general disintegration of belief took place then, and it affected *Catch-22* in that the form of the novel became almost disintegrated. *Catch-22* was a collage; if not in structure, then in the ideology of the novel itself ... Without being aware of it, I was part of a near-movement in fiction. While I was writing *Catch-22*, J. P. Donleavy was writing *The Ginger Man*, Jack Kerouac was writing *On the Road*, Ken Kesey was writing *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Thomas Pynchon was writing *V.*, and Kurt Vonnegut was writing *Cat's Cradle*. I don't think any one of us even knew any of the others. Certainly I didn't know them. Whatever forces were at work shaping a trend in art were affecting not just me, but all of us. The feelings of helplessness and persecution in *Catch-22* are very strong in Pynchon and in *Cat's Cradle*,” říká Joseph Heller.<sup>26 27</sup>

---

<sup>26</sup> „Protiválečné a protivládni emoce v knize odpovídají období následujícímu po druhé světové válce: Korejská válka, studená válka v padesátých letech. Tehdy došlo k obecné desintegraci víry a nutně se to u *Hlavy-22* projevilo desintegrací její formy. *Hlava-22* je koláž; a jestli ne strukturou, pak svým obsahem určitě... Bez toho, že bych si to tehdy uvědomoval, tak odpovídala literárním tendencím, které brzo potom nastaly. Když jsem psal *Hlavu-22*, P. Donleavy psal *The Ginger Man*, Jack Kerouac psal *On the Road*, Ken Kesey *One Flew over the Cuckoo's Nest*, Thomas Pynchon *V.* a Kurt Vonnegut *Cat's Cradle*. Nemyslím si, že by někdo z nás věděl o ostatních. Já jsem je neznal určitě. Ať už ty síly ovlivňující trend v umění byly jakéhokoli původu, ovlivňovaly nejen mě, ale i ostatní. Pocity bezmoci a perzekuce jsou silné v *Hlavě-22* stejně tak jako v dílech *Pynchon* a *Cat's Cradle*.“

<sup>27</sup> HELLER. J. Reeling in *Catch-22*. *Catch as Catch Can*. New York : Simon and Shuster, 2003. In Wikipedia. The Free Encyklopédia. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: [http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern\\_literature](http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern_literature)

Rysy postmodernismu v literatuře:<sup>28</sup>

- pastiš, čili kombinování více prvků dohromady (většinou žánrů), v postmoderní literatuře často jako pocta či parodie na předchozí styly. Často slouží ke zvýraznění chaotického, pluralistického a přehlčeného světa dnešní společnosti;
- intertextualita, čili vzájemná závislost textů, vycházející z předpokladu, že text je tvořen jinými upravenými a pospojovanými texty (citace a odkazy, či dokonce úplná závislost na dalším příběhu, například *Rosencrantz a Guildenstern* jsou mrtvi od Toma Stopparda);
- metafikce, čili zdůrazňování artificiality díla, osvětlení způsobu jeho tvorby čtenáři, vedoucí ke ztrátě víry v „reálnost“ příběhu a naopak snižující nedotknutelnost autora či způsobující ztrátu emoční zainteresovanosti čtenáře (například Fowlesův román *The French Lieutenant's Woman*);
- zrušení hranic mezi „vysokým“ a „nízkým“;
- užívání prvků mýtů, fantazie, snů či pohádek společně s realistickými projevy, plynulé přechází mezi nimi a kladení nerealistických prvků na roveň realistickým;
- minimalismus, čili přidělení aktivní role v utváření díla čtenáři (autor dává v díle pouze základní údaje popisované malým počtem slov, redukuje množství adjektiv či adverbii, a dává tak čtenáři prostor pro doplnění chybějícího vlastní fantazii);
- zkoumání, jak může vyprávění měnit vnímání historických událostí;
- nahrazení skutečnosti simulací (například vydávání historické fikce za skutečnou událost);
- zmatení času, přeskokování z jednoho období do jiného či z myšlenek jedné postavy do myšlenek postavy jiné bez jakéhokoli naznačení;
- možná absence začátku, středu či konce, otevřený konec, absence konkrétního závěru či užívání závěrů vedoucích zpět k začátku příběhu (vznik kruhu);
- parodie, satira, nadhled, vážná témata zpracována nevážně a naopak;
- skeptický pohled na schopnost umění zobrazit význam, schopnosti historie odhalit pravdu, schopnosti jazyka popsat skutečnost;

---

<sup>28</sup> Wikipedia. The Free Encyklopédia. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: [http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern\\_literature](http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern_literature), <http://www.brocku.ca/english/courses/2F55/post-mod-attrib.php>, [http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern\\_theater](http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern_theater) a (Woods, 1999 : 65-66)

- prostor pro jiný pohled na skutečnosti obvykle zobrazované určitým způsobem (literatura skupin dříve marginalizovaných);
- oblíbenými žánry jsou špionážní román či sci-fi (i tím, že jsou ve své podstatě vlastně populárními žánry).

V současnosti lze pozorovat opět příklon k realistickým tendencím, zároveň je ale nepochybné, že některé techniky, které se objevily s postmoderní literaturou, budou užívány i nadále.

„...vlastní výtvarný objekt a společho protiktu směřuje postmoderní předmět k rozšíření svých hranic, k větší uplatnění bezpočet přístupových bodů, nekonečnému rozvíjení svých možností.“ (Gronz, 1996 : 33)<sup>27</sup>

„...výtvarná tvorba se tak využívá i pastil, které spojuje i zcela protichůdné obrazy, které se vztahují k různým křesť. Takové projevy již nejsou pouze v oblasti výtvarného umění, ale také se objevují ve formě designu reklam, časopisů a podobně.“ (Gronz, 1996 : 33)

„...výtvarná tvorba se tak využívá i pastil, které spojuje i zcela protichůdné obrazy, které se vztahují k různým křesť. Takové projevy již nejsou pouze v oblasti výtvarného umění, ale také se objevují ve formě designu reklam, časopisů a podobně.“ (Gronz, 1996 : 33)

„...výtvarná tvorba se tak využívá i pastil, které spojuje i zcela protichůdné obrazy, které se vztahují k různým křesť. Takové projevy již nejsou pouze v oblasti výtvarného umění, ale také se objevují ve formě designu reklam, časopisů a podobně.“ (Gronz, 1996 : 33)

„...výtvarná tvorba se tak využívá i pastil, které spojuje i zcela protichůdné obrazy, které se vztahují k různým křesť. Takové projevy již nejsou pouze v oblasti výtvarného umění, ale také se objevují ve formě designu reklam, časopisů a podobně.“ (Gronz, 1996 : 33)

„...výtvarná tvorba se tak využívá i pastil, které spojuje i zcela protichůdné obrazy, které se vztahují k různým křesť. Takové projevy již nejsou pouze v oblasti výtvarného umění, ale také se objevují ve formě designu reklam, časopisů a podobně.“ (Gronz, 1996 : 33)

<sup>27</sup> Gronz, J. (1996). Výtvarná tvorba a společho protiktu směřuje postmoderní předmět k rozšíření svých hranic, k větší uplatnění bezpočet přístupových bodů, nekonečnému rozvíjení svých možností. (Gronz, 1996 : 33)



## 2.2. Postmoderna a vizuální umění

Stejně jako v ostatních druzích se i postmoderní vizuální umění liší od purismu moderny využíváním stylových rozmanitostí. Základní technikou se tak stává koláž, která umožňuje pozorovateli nacházet v jejím spojení odlišného stále nové významy.

„Ve své podstatě není postmoderní umění ani exkluzivní, ani redukující, nýbrž syntetické, volně pracující s celou škálou stavů, prožitků a poznatků přesahujících daný předmět. Místo hledání jediného a úplného prožitku směřuje postmoderní předmět k encyklopedickému stavu, kdy se může uplatnit bezpočet přístupových bodů, nekonečné množství interpretačních reakcí.“ (Grenz, 1996 : 33)<sup>29</sup>

Jako její krajní podoba se tak využívá i pastiš, která spojuje i zcela protichůdné obrazy do křiklavých a nesourodých celků. Takové projevy již nejsou pouze v oblasti avantgardního umění, ale provázejí nás ve formě designu reklam, časopisů a podobně každodenním životem.

Podstatou takového spojování je opět snaha o oslabení role tvůrce a popření jedinečnosti a osobitosti uměleckého díla pomocí zřetelného přejímání, citování, užití výňatků, hromadění a opakování. Příkladem mohou být fotografie Sherrie Levinové, které jsou reprodukcemi fotografií jiných umělců. Přesto ale není její dílo plagiátem, protože jeho neoriginalita je zjevná, spíše upozorňuje na pochybnost „myšlenky rozlišování mezi „originálem“ a jeho reprodukcí“. (Grenz, 1996 : 34)

Na rozdíl od modernistických hesel formální čistoty, originality, umění pro umění, vizionářství, pokrokovosti či reakční tendence (tzv. avantgardy), postmoderna necítí potřebu progresu pro progresi samu.

Mezi předchůdci postmoderního umění bývá jmenováno hnutí **daða** počátku 20. století, **performance a happeningy** šedesátých let kombinující hudbu, tanec a výtvarno a zapojující do procesu svého vzniku i diváky. Také tzv. „**assemblage art**“, využívající techniku pospojování rozličných předmětů do tvaru trojrozměrného díla oblíbenou již Picassem či dadaistou Duchampem, **pop-art** oslavující konzum a média a propojující tak populární a vysokou kulturu, **Fluxus** či **minimalismus**.

Druhy, které jsou skutečně zařazovány do postmoderny, pak rozvíjejí myšlenky jednak těchto svých předchůdců, ale také některé modernistické tendence. Na rozdíl od literatury zde nehledáme prvky postmoderny v jednotlivých dílech, spíše můžeme rozlišit jednotlivá hnutí řadící se do postmodernismu.

<sup>29</sup> Cituje z FOX, H. Avant-Garde in the Eighties. In JENCKS, Ch. *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties*. London : Academy Editions, 1987, str.29-30

Patří mezi ně například tzv. **klasický realismus**, který se vrací ke klasické malbě a sochařství ve snaze jít proti jakýmkoli modernistickým tendencím a množství různých „neo“ stylů (například Neoexpresionismus, Neo-Geo, New British Sculpture). **Konceptuální umění** přehodnocuje (dekonstruuje) naše vnímání toho, co rozumíme pod pojmem „umění“, tak jako je tomu například s Duchampovým pisoárem (Fontána), který je vystavován jako umění a tím je dána jeho uměleckost, nikoli například vloženým úsilím či umem. Dílo tak mění pojem „umění“ a zároveň přímo konfrontuje naše vžité vnímání toho, co pod tímto výrazem chápeme.

**Instalace**, často s pohyblivými částmi, světly, využívající multimédií a podobně svojí rozměrností a způsobností uplatnit se nejen v galeriích a výstavních prostorách tak přibližují umění životu a mění náš pohled na vnímání prostoru a jeho prvky.

Tzv. **Lowbrow art**, vycházející z komiksů, punku a dalších subkultur Kalifornie, se zaměřuje na humorná spojení a asociace a více než potvrzuje postmodernistické propojení nízkých (low) a vysokých forem.

Dalším trendem, spojovaným s postmodernismem, je využívání několika různých médií zároveň, tzv. **Intermedia**. Přesto, že užívání několika médií není novinkou, typické pro postmodernu je jeho propojení s **performancemi** a využívání nejmodernějších technologických prostředků jako je digitální umění či tzv. **computer art**.<sup>30</sup>

Označení postmoderny ve vizuálním umění za nezávislé na moderně je věcí názoru, existují teoretici či umělci, kteří postmodernu považují pouze za určité (svým způsobem experimentální či vyhraněné) stadium moderny samotné. Někteří jej považují dokonce za samostatné období, které ale skončilo již v osmdesátých letech a bylo nahrazeno novými technikami využívajícími především nová média. Přesto ale většina odborníků tvrdí, že postmoderní vizuální umění se právě v osmdesátých letech stalo běžnou řečí a stále ještě přetrvává. I tak je ale používání tohoto termínu ve vizuálním umění a nejen v něm dále kontroverzní.

---

<sup>30</sup> In Wikipedia. The Free Encyklopedia. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern\\_art](http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern_art)

GREENBERG. C. Modern and Postmodern. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu:

<http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>  
a (Woods, 1999 : 124-150)

### 2.3. Postmoderna a film

Film, vzhledem ke své schopnosti dokonale zobrazovat obraz i zvuk, se zdá být dokonalým médiem pro realistické zpracování díla. V tomto smyslu je také často využíván, ve svých počátcích to byla právě jeho realističnost, která diváky fascinovala. Například *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* bratří Lumierů z r.1895, padesátisekundový němý film zobrazující příjezd parní lokomotivy na nádraží, měl „pouze“ dokonale zaznamenat situaci z každodenního života.

Od dvacátých let 20. století ale film následoval experimentální či avantgardní pokusy vizuálního umění, zkoumal, jaké možnosti zobrazení filmové umění nabízí, co všechno a jakými formami může vyjádřit. Modernistický film, tak jako výtvarné umění, literatura, či hudba, je vyjádřením osobitého stylu: „the modernist aesthetic is in some way organically linked to the conception of a unique self and private identity, a unique personality and individuality, which can be expected to generate its own unique vision of the world and to forge its own unique, unmistakable style.“<sup>31</sup> (Woods, 1999 : 211) Hlavním formujícím prvkem je tak osobnost autora-režiséra. Takovým autorem může být například Alfréd Hitchcock.

Postmoderní film se vzdaluje právě tím, že snižuje význam režiséra jako autora a naopak umožňuje využití různých stylů a tvůrčích přístupů. Příkladem je film Quentina Tarantina *Pulp Fiction* (1994), který odkazuje na části mnoha jiných filmů.

Susan Hayward, v *Key Concepts in Cinema Studies*, uvádí čtyři základní rysy postmoderních filmů – parodii a pastiš, prefabrikaci, intertextualitu a brikoláž – a říká: „the visual arts see the past as a supermarket source that the artist raids for whatever s/he wants“<sup>32</sup>.

Rysy postmoderních filmů: (Woods, 1999 : 211-215)

- stírání hranic mezi minulostí a přítomností v ději;
- zobrazování situací považovaných za tabu, vedoucí k narušování hranic mezi skutečně soukromým a veřejným (zobrazovatelným);
- neskutečné a nadreálné („hyperreal“) zobrazené jako skutečné;

<sup>31</sup> „modernistická estetika je svým způsobem spojena s koncepcí jedinečného subjektu a vlastní identity, unikátní osobnosti a individuality, od které se očekává schopnost vytvářet vlastní jedinečnou vizi světa a vtisknout jí nezaměnitelný styl.“ Přeložila autorka této práce.

<sup>32</sup> „vizuální umění vnímá minulost jako zásobárnu zdrojů (supermarket), ze kterého umělec čerpá cokoli, o co má zájem“. Přeložila autorka této práce. Citováno z The British Film Resource. The Authorship and Films of David Lynch [online] [2009-02-21] Dostupné z internetu: [http://www.britishfilm.org.uk/lynch/blue\\_velvet.html](http://www.britishfilm.org.uk/lynch/blue_velvet.html)

- pastiš z různých žánrů a stylů, která nejen že je imituje, ale dokonce přímo odkazuje ke známým scénám či typickým postupům konkrétního autora či období, a to nejen ve filmovém umění (příkladem mohou být například filmy skupiny *Monty Python's Flying Circus*);
- filmy nostalgicky připomínající určitou epochu či jen předcházející díly série;
- sebereflexivní technika, často ve formě ironie (například animovaný seriál *The Simpsons* ironicky sebereflexivně odkazující na skutečné osobnosti reálného života takto uvedené do děje příběhu dané epizody či na známá díla literatury či filmu);
- fúze „vysokých“ a „nízkých“ žánrů;
- spojení různých technik (například animované úseky v hraném filmu);
- parodie, pastiš, brikoláž a intertextualita.

### 3. POSTMODERNA V HUDBĚ

#### 3.1. Uvedení do problematiky hudebního postmodernismu

Je postmodernismus skutečností, či pouhým iracionálním výstřelkem bez reálného obsahu? Popisuje období, je estetickou kategorií, přístupem k hodnocení hudby, či kompoziční technikou? Pokračuje stále jeho vývoj, či je snad již překonán? Nabízí pouze alternativu k použití v rámci jiných technik, či je svébytným stylem? Má být vnímán jako pozitivní směr či jako negativní tendence? Navazuje na modernu, či je reakcí proti ní? Přináší nové přístupy, či se naopak snaží parazitovat na již objeveném? Jak široce ovlivňuje společnost a její hudbu?

Problematika hudební postmoderny se dostala do oblasti zájmu muzikologů z hlediska historie hudby vlastně nedávno. Teprve od osmdesátých let se dají takové projevy nazývat snahou o definování či vědeckým zkoumáním. Tak jako je postmoderna sama o sobě mnohoznačná a ve všech oblastech jen obtížně definovatelná, tak i v hudbě se setkáváme buď s úplným zamítnutím jako fenoménu, který nemá opodstatnění či je pouhou módou, a nebo s velmi odlišnými či často dokonce protichůdnými pojetími, terminologií a názory na řazení jednotlivých skladatelů či děl.

Takováto různorodost zároveň charakterizuje i postoj samotných skladatelů. Někteří se od postmoderny přímo distancují (např. Ligeti), jiní se nevyjadřují, a je jen malé procento těch, kteří se k postmoderně hlásí a vyjadřují se k ní z kompozičního a stylového hlediska. Často se pak stává, že v různých publikacích můžeme najít některé zástupce do postmoderny řazené, jinde naopak jsou považováni za předchůdce a jinde dokonce je jejich příslušnost k postmoderně zcela zamítnuta.

Není snahou této práce učinit další, nové stanovisko o tom, co postmoderna je a co není, případně který skladatel do ní může být řazen a který nikoli. Zároveň nejde ani o přesný výčet názorů muzikologů či skladatelů na tuto problematiku. Taková práce by jen těžko mohla přinést něco převratného či překonat již publikovaná zpracování. Smyslem je předat potenciálnímu zájemci z řad učitelů či studentů připravujících se na učitelskou dráhu přehled, základní informaci o fenoménu postmoderny a také nabídnout alternativní cesty, kterými se čtenář může vydat, zajímá-li se o problematiku hlouběji, než v jakém rozsahu ji tato práce může pokrýt. Následující text je tak snahou nabídnout odpověď na základní otázky spojené s postmodernou a postmodernismem v hudbě bez nároku na absolutní platnost a vyčerpávající pokrytí celé problematiky.

### 3.2. Definování termínu a naznačení vývoje jeho zkoumání

Protože se teoretické snahy o definování postmoderny v hudbě objevily až po roce 1980, čili zhruba o deset let později než v jiných druzích (například literární věda 1959, filozofie 1979), hudba do obecných debat o postmoderně nezasáhla.

Zároveň lze ale říci, že skladatelé, působící v šedesátých či sedmdesátých letech, ve svých dílech rysy, dnes uváděné jako postmodernistické, vykazují, a to bez toho, že by se o reakci na projevy v té době již zjevné v literatuře či architektuře cíleně snažili. Tato tvorba je často označována buď termíny obecnými (např. experimentální hudba) nebo termíny sloužícími jako označení epochy (postserialismus, post-avant-garde) či označení jednotlivých hnutí (minimal music, Neue Einfachheit, Neue Innerlichkeit, Neo-Romanticism, new age aj.). (Zouhar, 2004)

Při sledování vývoje teoretických diskuzí o postmodernismu v hudbě můžeme odlišit dvě samostatné linie. V USA, mnohem otevřenějších v přijímání nového trendu nesoucího punc nereserioznosti či módnosti, se termín začíná vyskytovat již od sedmdesátých let, kdy slouží především k označení Cageova indeterminismu či dalších samostatných nových metod, a je vnímán temporálně tedy jako nové časové období. Nejde tudíž hovořit o snaze o vymezení jeho významu či o ustálení užívání, a to ani později v letech osmdesátých či devadesátých. (Zouhar, 2004) Zájem se v anglicky psané literatuře (nejen americké) dělí mezi populární hudbu, především zprvu převažující, a hudbu koncertní (uměleckou, vážnou), která se dostává do středu zájmu v letech devadesátých. (Loachhead, 2002)

Druhým centrem se stává tzv. německá diskuze, výrazně převyšující zájem ostatních evropských muzikologů. Zprvu jsou reakce ze strany muzikologie na takové pojmenovávání některých projevů negativní, později v důsledku zjevného oslabování vlivu avantgardy a Nové hudby je výraz „postmodern“ užíván pro označování všeobecné deklinace. Zároveň dochází k pronikání amerického minimalismu do německého hudebního prostředí a formování *Neue Einfachheit* (Nová jednoduchost), vnímané jako synonymum postmoderní hudby. Důraz je zde kladen zejména na uchopení a vymezení pojmu hudební postmoderny s pomocí terminologie jiných disciplín (např. filozofie, literatura) a na snahu „nalézt a pojmenovat jejich hudební ekvivalenty“. (Zouhar, 2004 : 73) Populární hudba ale zůstává zcela mimo okruh zájmu.

### 3.3. Význam populární kultury a etnických kultur pro formování postmoderny

Právě populární hudba je ale v USA vnímána jako jeden z nejvýznamnějších zdrojů fenoménu postmoderny: „Pop in the broadest sense was the context in which a notion of the postmodern first took shape ... and the most significant trends within postmodernism have challenged modernism's relentless hostility to mass culture.“<sup>33</sup> (Woods, 1999 : 164) Populární kultura se stala prostorem pro uplatnění projevů skupin, které neměly přístup k oficiální tzv. „highbrow“ kultuře, realizovaných například v tvorbě mládežnických či různých etnických a marginálních skupin. Díky poválečnému ekonomickému boomeru, rozvoji trhu zábavního průmyslu a výraznému zvýšení zájmů o děti a mládež se tak právě taková tvorba mohla rozvinout do té míry, že začala výrazně přetvářet i kulturu oficiálně uznávanou.

Postmoderní realita, spojená s trhem a konzumem, je ideálním prostorem pro rozvoj právě takových charakteristik, které vykazuje populární kultura. Podle Lawrence Grossberga, amerického teoretika postmoderní populární kultury „one of the dominant sensibilities put into place by popular culture is what I have called a „postmodern logic“ of „authentic inauthenticity“. It legitimates and even privileges an ironic cynicism: You know you are faking it and you don't care. Everything is an image, so you put on an image.“<sup>34</sup> (Woods, 1999 : 169)<sup>35</sup>

Ochota k využívání všech dostupných zdrojů a jejich míšení, hra, stylizace, napodobování či remixování jsou techniky, které populární hudba přirozeně díky své otevřenosti přijímá. Uplatňuje se tak i hudba etnická (world music), která prostupuje nyní často i díla artificiální hudby instrumentací, výrazovými prostředky i myšlenkovým obsahem (např. minimal music). Současná populární hudba má nezměrné množství výrazů a stává se tak inspirací i kultuře oficiální.

Propojení klasické hudby s populární můžeme rozpoznat i v tendencích umělců prezentovat a „prodat“ svá díla způsoby, která prosadila právě hudba populární. Může-

---

<sup>33</sup> „Pop v nejširším smyslu slova byl kontextem, ve kterém se postmoderna začala formovat... a ty nejvýznamnější trendy v rámci postmodernismu napadly právě modernistické nepřátelství vůči masové kultuře.“ Přeložila autorka této práce.

<sup>34</sup> „jedním z nejvýznamnějších projevů populární kultury je to, čemu já říkám postmoderní logika autentické neautenticity. Legitimuje a dokonce privileguje ironický cynismus: Víte, že podvádíte, a je vám to jedno. Vše je image, takže i vy si na sebe berete image.“ Přeložila autorka této práce.

<sup>35</sup> Cituje z GROSSBERG, L. *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*. Durham NC: Duke University Press, 1997

me tak vidět některé interprety hrající například i starou hudbu vystupovat v kontroverzně pojatých klipech, s elektrofonickými nástroji, či produkovat alba s obaly zobrazujícími eroticky explicitní pózy. Příkladem může být například houslistka Vanessa Mae či Lara St. John, která vysvětluje svůj záměr jako touhu překonat určité elitářské stigma, které klasická hudba v současné době nese. (Taylor, 2002 : 104–106)

Umělci obvykle spojovaní s klasickou hudbou tak propojují propagaci klasické hudby s obchodními tahy, které se ukázaly jako úspěšné v rámci populární kultury. Dochází zde opět k míchání prvků, dříve považovaných za neslučitelné a určené pro zcela odlišné publikum. Tím lze sice docílit vyšší popularity hudby klasické, zároveň jsou ale takové tendence stále ještě některými zastánci přísného oddělování zavrhovány. Zajímavým aspektem, který může vnést nový pohled na tuto problematiku, může být uvědomění si postavení klasické hudby v 19. století či dříve, kdy spektrum posluchačských možností nebylo tak pestré jako nyní a nebylo neobvyklé, aby klasická hudba plnila i funkce připisované hudbě populární, na rozdíl od toho, na co jsme byli zvyklí v nedávné minulosti.



#### 4. POSTMODERNA V ARTIFICIÁLNÍ HUDBĚ

Stejně jako je tomu v případě postmoderny v ostatních druzích umění či obecného myšlenkového fenoménu, tak i u postmoderny v hudbě se můžeme setkat s množstvím odlišných pojetí, jak porozumět jejímu vztahu k předchozím etapám (především k moderně) a jaké místo zastává v historickém vývoji dané oblasti.

Někteří teoretici zastávají stanovisko, že v případě postmoderny nelze mluvit o historické epoše, tak jako tomu bylo u moderny, ale pouze o postoji či přístupu. Jedná se tedy o to, jakým způsobem nazírá na dílo jednak autor a také posluchač, který tak z našeho současného (postmoderního) vidění může hodnotit i dílo mnohem starší, z doby, kdy o postmoderně skutečně nemohlo být řeči. (Kramer, 2002) Je to tak právě další rozměr vnímání, který rozšiřuje možnosti rozvinuté modernou a obdobími jí předcházejícími, ať již tímto rozměrem nazýváme ochotu k pluralitě díla či snahu po větší přístupnosti. Podle Umberta Eca: „Postmodernism is not a trend to be chronologically defined, but rather, an ideal category or, better still, a *Kunstwollen*, a way of operating. We could say that every period has its postmodernism.“<sup>36</sup> (Kramer, 2002)<sup>37</sup> Vyskytuje se i pojetí, ve kterém je právě postmoderní přístup, čili přístup vyhýbající se analytické jednotě a užívající jiné způsoby uspořádání, přístupem střídajícím se v průběhu historie s modernismem, stejně tak jako se střídá například přístup klasický s romantickým.<sup>38</sup>

Postmoderna nahlíží na historii jako na myšlenkový konstrukt a popírá tak možnost vývoje či přímého kauzálního spojení mezi současným dílem a dílem minulosti. Dílo není chápáno jako přirozený krok následující po kroku jemu předcházejícímu. Užíváním citací z dřívějších děl tak dává na roveň minulost i současnost, techniky současné i minulé jsou používány na stejné úrovni a slouží dílu stejnou měrou. Postmoderna se tím vzdává modernistického konkurenčního souboje s minulostí, kdy se umělci snažili překonat své předchůdce a stále přicházet s novými technikami. „History is re-

---

<sup>36</sup> „Postmodernismus není trend, který lze definovat chronologicky, ale je spíše myšlenkovou kategorií, způsobem zacházení s jinými kategoriemi. Můžeme tak říci, že každé období má svůj postmodernismus.“ Přeložila autorka této práce.

<sup>37</sup> Cituje z ECO, U. *Postscript to the Name of the Rose*. San Diego: Hartcourt Brace Jovanovich. 1984. str.67

<sup>38</sup> PASLER, J. Postmodernism. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [cit.2009-02-21]. Dostupné na internetu: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40721>>.

cast as a process of rediscovering what we already are, rather than a linear progression into what we have never been.“<sup>39</sup> (Kramer, 2002 : 18)

Budeme-li hledat zdroje postmoderního přístupu, pravděpodobně je najdeme především v technologiích zvyšujících proudění informací. Technologie vytváří prostředí plné množství neustále se měnících podnětů narušující dojem konzistence a jednoty. V hudbě a dalších druzích umění se pak toto projevuje splynutím minulosti a přítomnosti, kdy máme stálý kontakt s díly i myšlením minulosti a vnímáme je na stejné úrovni se současnými; dále ochotou akceptovat míšení odlišných prvků v rámci celku, protože jsme s takto rozličnými prvky v neustálém kontaktu, a to téměř zároveň; intertextualitou (odkazováním v rámci jednoho díla na jiné) a přebíráním projevů jiných děl a žánrů za vlastní a jejich napodobování. (Kramer, 2002 : 19–21)

Přes snahy o uchopení postmoderny mimo časový rozměr je zřetelné, že většina muzikologů postmodernu specifikuje jejím vztahem k předcházejícím tendencím. Například Hermann Danuser popisuje dvě podoby postmoderny; jednak postmodernu navazující na avantgardu moderny (např. John Cage) a jednak jako reakci na modernu jako takovou, jako výrazný příklon k tradici. Naopak podle Jonathana D. Kramera se u tradicionalistického směru nedá hovořit o postmoderně, protože obdiv a glorifikace klasicistní či romantické hudby odporuje anti-elitářské povaze postmoderny. Nelze všechnu hudbu, která byla napsána v současnosti, ale zní historicky, považovat za postmoderní. Taková konzervativní díla snažící se o oslavu historických směrů Kramer označuje jako antimoderní. Protože ale postmoderny přijímá všechny tendence za rovné, antimoderní ji nazývat nemůžeme. (Kramer, 2002)

Pro lepší pochopení vztahu postmoderny k jejím předchůdcům je třeba začít v období mezi světovými válkami. V období hledání alternativ k vyčerpávající se tonální hudbě přichází Druhá vídeňská škola v čele s Arnoldem Schönbergem s technikou přísně organizovaných vztahů založených na systému osvobození z tonální hierarchie pomocí rovnocenného postavení všech tónů. Dodekafonie a později serialismus jsou snahou o osvobození se od předchozích hudebních směrů, o vytvoření nové techniky, která svými principy založenými na přísně racionálních postupech povede k ozdravení hudební tvorby. Přísná organizace se z aspektu výšky tónů postupně rozšiřuje i na další složky, rytmus, dynamiku, barvu a další, zároveň rozšíření technických možností vede

---

<sup>39</sup> „Historie je přehodnocena jako proces znovobjevování toho, co už jsme, spíše než jako přímý vývoj do toho, čím jsme nikdy nebyli.“ Přeložila autora této práce.

k využívání matematických a fyzikálních metod. Boulez, Stockhausen a další jsou proto v těchto snahách opravdu zakotveni v modernistické cestě k pokroku, víře ve schopnosti rozumu a racionality a v ideálu jednoty stylu a kompoziční techniky. Důsledkem takových snah se, stejně tak jako například v literatuře či architektuře, stává koncentrace na metodu a skladatele na úkor interpreta a především posluchače. Dokonalost, o kterou zde jde, se postupně stává dosažitelnou pouze za použití techniky, ve specializovaných centrech, tvorba hudby se stává vědou, „výzkumem“, jen obtížně ještě proveditelnou živými interprety (např. Struktury Pierra Bouleze).

Tento postoj dobře popisuje článek jednoho z hlavních teoretiků serialismu, Mil-  
tona Babbita, *Who Cares If You Listen* (1958), ve kterém Babbit argumentuje proti ne-  
pochopení veřejnosti akcentováním racionální a vědecké báze takovéto hudby, která tak  
zvyšuje přesnost a efektivitu přenosu hudby od interpreta k posluchači. (Woods, 1999)

Snahy dalších směrů existujících souběžně s dodekafonií a serialismem, které  
oživují některé techniky a formy osmnáctého a devatenáctého století (neoklasicismus)  
či čerpají z folklórní, jazzové a populární hudby (Bartok, Gershwin), jsou u serialismu a  
dodekafonie zapovězeny.

Nepřístupnost a „odlidštěnost“ se postupně stávají cílem radikálních útoků.  
Henri Pousseur, belgický skladatel, roku 1966 píše: „Everything in it is constructed ac-  
cording to pre-established quantities and is justified by the rules of a strictly combinato-  
rial logic. Except for the rules and quantities themselves, nothing seems to have been  
left within the realms of free intuition, to gratuitous inspiration or a more subjective in-  
tuition. In short, a pitiless regimentation would seem to rule over this music, controlling  
the course of events seen in their most intimate detail (...) yet precisely where the most  
abstract constructions have been employed it is not seldom that one has the impression  
of finding oneself in the presence of the consequences of an aleatory free play.“<sup>40</sup> (Wo-  
ods, 1999 : 182)<sup>41</sup>

Jednou z hlavních poválečných alternativ serialismu se stávají experimenty Joh-  
na Cage a dalších amerických skladatelů, například Mortona Feldmana, Christiana  
Wolffa, Earle Browna a Cornelia Cardewa. Jejich cílem je osvobodit hudbu od přílišné  
kontroly serialismu užitím náhody a indeterminovaných procesů. (Woods, 1999)

---

<sup>40</sup> „Vše je v něm (serialismu) konstruováno podle připravených veličin a odůvodňováno přísnou kombina-  
torickou logikou. Kromě pravidel a veličin samých nic není ponecháno volné intuici či inspiraci. Krátce,  
úporná kontrola vládne této hudbě a řídí běh věcí v jejich nejpodrobnějších detailech... přesto se ale ne-  
zřídka stává, že u takových abstraktních konstrukcí snadno nabudeme dojem, že se nacházíme uprostřed  
volné aleatorní hry.“ Přeložila autorka této práce.

<sup>41</sup> Cituje z POUSSEUR, *New Perspectives in Music*, 1 (1966): 93-111

Další autoři postupně začínají využívat odkazu neoklasicismu, zvyšuje se zájem o populární a etnickou hudbu, je kritizováno hierarchické rozdělení funkcí mezi skladatelem jako tvůrčím subjektem, interpretem řízeným skladatelem a pasivním posluchačem. Pokud je užívána technika, je užívána tak, aby neomezovala proveditelnost skladby (přenosné technologie).

Tyto tendence spolu s minimal music a množstvím dalších jejich variant tak „question certain assumptions about Modernism, its social basis and its objectives. These include faith in progress, absolute truth, emphasis on form and genre and the renunciation of or alienation from an explicit social function for art.“<sup>42</sup>

A přestože se někteří přední skladatelé explicitně distancují od označení postmoderní (například John Adams, Philip Glass, Terry Riley, Steve Reich, La Monte Young, Michael Nyman), rysy jejich tvorby se rysům postmoderny v jiných oblastech výrazně blíží. Například Michael Nyman popisuje hnutí *New Simplicity* takto: „Perhaps the reaction of experimental composers to the so-called intellectual complexity of avant-garde music is a reaction not against intellectual complexity itself, but against what brings about the need for such complexity, as well as its audible result. We should perhaps speak of the qualities that serial music denied and which have resurfaced in experimental music; symmetrical rhythms (i.e. regular beat); euphony; consonant; diatonic or modal materials...“<sup>43</sup> (Woods, 1999 : 185)<sup>44</sup>

Skladatelé, stejně jako jejich posluchači, jsou ovlivňováni společností a jejími hodnotami, ve kterých žijí. Jejich ovlivnění postmodernou je proto nevyhnutelné, stejně jako tomu bylo u jiných myšlenkových proudů v minulosti. Někteří se tomu brání rozvíjením tendencí modernistických, jiní naopak konzervativně oživují starší tradice (anti-moderna) a i ti, kteří je přijímají a zapojují ve své tvorbě, tak činí z nejrůznějších důvodů, například (Kramer, 2002):

- staví se proti modernistickému stylu a hodnotám, které vnímají jako utlačovatelské;

---

<sup>42</sup> PASLER, J. Postmodernism. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [cit.2009-02-21]. Dostupné na internetu: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40721>>.

„... zpochybňují některé modernistické závěry, jejich základy a cíle. Mezi nimi víru v pokrok, absolutní pravdu, důraz na formu a žánr, zřeknutí se sociální funkce umění.“ Přeložila autorka této práce.

<sup>43</sup> Reakce experimentálních skladatelů proti takzvané intelektuální komplexnosti avantgardní hudby pravděpodobně není reakcí proti intelektuální komplexnosti jako takové, ale proti tomu, co přináší potřebu takové komplexnosti, a také proti jejímu zvukovému výsledku. Měli bychom spíše mluvit o kvalitách, které seriální hudba popírá a které se znovuobjevují v experimentální hudbě; symetrické rytmy (například pravidelná pulzace); eufonie; konsonance; diatonické či modální materiály...“ Přeložila autorka této práce.

<sup>44</sup> Cítuje z NYMAN, M. *Against Intellectual Complexity in Music*. In DOCHERTY, T. *Postmodernism: A Reader*. Brighton : Harvester Wheatsheaf. 1993. str.211-12

- vyhraňují se vůči institucionalismu moderny;
- snaží se o překonání propasti mezi skladatelem a posluchačem vytvořením, jak věří, elitismem moderny;
- chtějí otevřeně vyjádřit přízeň populární hudbě a rozšířit rejstřík svých možností o její žánry;
- reagují na skutečnost, že hudba, stejně jako další umění, nestojí mimo ekonomické aspekty společnosti; nevyklučují tak vytváření takové hudby, která se dobře prodává;
- hledají možnosti, jak vytvářet hudbu neotřelou a odlišnou; jejich realizaci vidí v přijetí minulosti a v pluralitě;
- reflektují multikulturalitu současného světa přijetím stylů z jakýchkoli kultur a oblastí do své tvorby.

## 4.1. Nejčastěji uváděné charakteristiky postmoderní hudby

Navzdory složitosti vymezení pojmu postmodernismu v hudbě můžeme rozlišit společné rysy některých děl soudobé hudby vykazujících postmoderní přístupy v kompozici a zároveň reflektujících společenské myšlení současnosti. Jak bylo již řečeno, současná doba se vyznačuje informační přehlceností, která zapříčiňuje narušení vjemu celku a konzistence, velkou toleranci ke spojování zdánlivě neslučitelného i k odlišnému vnímání minulosti ve vztahu k současnosti. To se projevuje ve změně postoje k několika významným aspektům umělecké tvorby, jejichž pojítkem je aspekt subjektivity.

### Subjektivita

Adorno považuje subjektivitu za nezbytný předpoklad hudebního vývoje, podle Danusera právě „*eine spezifische Form von Subjektivität*“ (Zouhar, 2004 : 93)<sup>45</sup> je významným rysem moderního umění, které se vzdává tradice a historie a směřuje koncentrací na jednotnou metodu k dosažení novosti. Takový přístup můžeme vidět právě v modernistické potřebě osobitého, originálního díla odrážejícího charakteristiku autora. Naopak pro postmodernu je typická nepřítomnost takové subjektivity umožňující pluralitu, juxtapozici více prvků od různých autorů v rámci jednoho díla či ztrátu autorského vlivu (jako je tomu například u skladeb využívajících náhodu a zapojujících do tvorby posluchače). Mění se i vnímání toho, co je originální dílo a co je kopie. Není již nutné vytvořit dílo odlišné, nové významy jsou utvářeny vkládáním částí či prvků děl dřívějších do nových souvislostí. Takto implikované významy jsou zároveň více závislé na interpretaci každého posluchače, která vychází z jeho individuálních zkušeností a vlastností. Autor již není jediným tvůrcem ideje díla. Právě tohoto specifika postmoderní přístup využívá.

Další aspekty ze změny pohledu na subjektivitu vycházejí či s ní úzce souvisí:

### Jednota

Častým projevem změny postoje u postmoderních děl je nejednotnost formy a stylu díla, užívání protikladů a vnitřního kontrastu. Skladatel necítí potřebu udržet v rámci díla pouze jeden styl či techniku tak, aby dílo bylo například celé seriální či

<sup>45</sup> Cituje z DANUSER, H. *Moderne, Postmoderne, Neomodernie ein Ausblick*. In DANUSER, H.: *Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neue Handbuch der Musikwissenschaft 7)*. Laaber. 1984. str.400

v jednom modu a podobně. Naopak takovou snahu cítí jako omezení, zbytečné zúžení spektra možností, ze kterých může čerpat k vyjádření záměru. Jednota je ideálem modernistů i antimodernistů (tzn. tradicionalistů kopírujících a oslavujících klasicismus či romantismus), její uchování je podmínkou kvality díla. Naopak pro postmodernisty je jednota pouze jednou z možností.

Intertextualita, odkazování na jiná díla a citace z nich, vedle sebe staví téměř libovolné samostatné úseky, jejichž vztah (a tak i vztah děl původních, ze kterých jsou přejímány a na která se odvolávají) vytváří v mysli posluchače právě nové významy. Takové vnímání je možné teprve právě v této době, která disponuje nahrávací a produkční technikou, umožňující přístup k dílům jakékoli doby téměř ve stejném okamžiku. Posluchač tak mnohem snadněji může pochopit takové odkazy a neustále porovnávat to, jak je vnímal a jak je v novém kontextu vnímá odlišně.

Tato situace, kdy jsou na roveň stavěny prvky či části děl minulosti i přítomnosti, odlišných hudebních žánrů a druhů či etnik, odpovídá pluralitnímu charakteru společnosti. Modernisté užívají citací se záměrem ukázat mistrovství jejich zvládnutí a jejich překonání tím, že je vkládají do moderního kontextu či je nějak deformují ve svůj prospěch. Naopak postmodernisté ponechávají hudbu, kterou cítují či k ní odkazují, takovou jaká je, bez toho, že by ji překrucovali či deformovali.

Citace a odkazy nejsou samozřejmě zcela novou metodou, již v rané hudbě byly užívány například v cantu firmu u organ či parodických mší. Takové užití melodie anonymní či od jiného autora ale procházelo deformací a úpravami podle potřeb dobového stylu či vkusu.

Často se setkáme i s propojením různých uměleckých druhů v rámci jednoho díla. Tak vznikají například díla vizuální, která zároveň přináší informaci k provozování hudby (tzv. muzikálie, grafická hudba) či zvukové instalace.

### **Neurčitost, náhoda**

Již u dadaismu umělec nechával velký prostor při vzniku díla dalším vlivům, především náhodě. Stejně tak se v hudbě po druhé světové válce objevil odpor vůči striktně autorem (či dokonce spíše pouze pravidly jím danými) řízeným skladbám serialismu a stylů s ním spřízněným. Nejen že takové techniky vedly k odcizení se posluchačům, ale zároveň se tak hudba stala téměř exaktní vědou nezávislou na invenci či improvizaci. Právě snaha po návratu k zastoupení improvizace se stala jedním z důvodů odklonu od přísných pravidel serialismu a dokonce k omezení notového zápisu na in-

strukce ke hraní ponechávající velký prostor k vyplnění interpretovi (malá a velká aleatorika). Prostor k formování skladby byl dán ale i posluchači či prostředím (například u některých Cageových skladeb, kdy spolutvůrcem je prostředí poskytující zvuky v něm přirozeně přítomné).

### **Hranice mezi „vysokou“ a „nízkou“ kulturou**

Spolu se snahou o snížení absolutní role autora se skladatelé po druhé světové válce snaží hudbu zpřístupnit širšímu publiku. Díky postwebernovským technikám se hudba stala zájmem určeným velmi úzkému okruhu zasvěcených specialistů bez schopnosti sdělnosti běžnému posluchači. Právě to pravděpodobně vedlo ke ztrátě zájmu o soudobou hudbu a zvýšení poptávky po hudbě romantické či starší. Elitářství spojené s modernismem ale ztratilo vliv na kulturu širšího dosahu, do centra pozornosti se dostala populární hudba a později i hudba jiných kultur. Vzhledem k nárůstu významu trhu se dostala do popředí i schopnost umění „prodat se“. Mediální využitelnost se stává jedním z významných činitelů při volbě žánru (skladatelé běžně například píší hudbu k filmům, která se tak dostane k mnohem většímu počtu posluchačů). Podle Fiedlera „Post-Modernism implies the closing of the gap between critic and audience, too, if by critic one understand „leader of taste“ and by audience „follower“.<sup>46</sup> (Zouhar, 2004 : 32)<sup>47</sup> Postmoderní autoři se zajímají o to, kdo bude hudbu poslouchat (a také kupovat) a jak a kde ji prezentovat.

Skladatelům ale nejde jen o vytvoření takové hudby, po které je poptávka, využívání tzv. „masových“ žánrů je způsobeno i jejich širším zájmem o rozmanité přístupy a touhou po rozšíření tvůrčích možností.

Populární, či jinak dříve v klasické době neobvyklý styl se také nemusí vyskytovat v celé skladbě či nemusí měnit její celkový charakter. Může se jednat například pouze o část (či citaci) skladby populárního či etnického charakteru zasazenou do skladby jinak „artificiální“. Zde pak jde o zajímavou konfrontaci těchto odlišných přístupů v duchu nového pojetí jednoty díla sloužící specifickému záměru skladatele (příkladem může být Drahý Šebesto Martina Smolky, který je koláží Bachovy hudby a pokleslé literatury 19. století).

<sup>46</sup> „Postmodernismus implikuje zavírání propasti mezi kritikem a publikem, a to i rozumíme-li kritikem „vůdce vkusu“ a publikem toho, kdo jej následuje.“ Přeložila autorka této práce.

<sup>47</sup> Cituje z FIEDLER, L.A. *Cross the Border – Close the Gap*. New York: Stein and Day, 1972. str.78



Propojení prvků „vysokých“ a „nízkých“ v rámci jedné skladby může opět sloužit větší přístupnosti díla. Posluchač zvyklý na náročnější pojetí nebude ochuzen a zároveň i méně zběhlý posluchač je schopný takovou skladbu přijmout a vzít si z ní to, co může nabídnout jemu. Skladba je tak složena z více úrovní, kdy se každý dostane právě na takovou úroveň, která odpovídá jeho charakteristice, ale zároveň vyšší úroveň nepotlačí jeho pochopení úrovně nižší. Stejným způsobem zároveň můžeme chápat i užití citací. Některé citace dokáže rozpoznat každý posluchač, jiné třeba jen některý. Skladba ale bude připadat zajímavá oběma. (To odpovídá tzv. „double-coding“ Charlese Jenckse v architektuře.) (Zouhar, 2004)

Otevřenost vůči dříve zakázaným prvkům umožňuje využití netradičních nástrojů či jejich poloh, netradičních poloh hlasových či předmětů z běžného života. Projevuje se také v soudobých inscenacích tradičních oper se scénografickými prvky současnosti (využití prvků hip-hopu v současných zpracováních oper, např. Rameau *Les Paladines* od Les Arts Florissants – premiéra 26.5.2004, Théâtre du Châtelet, Paříž) či jevištním ztvárněním netradičních námětů (opera Martina Smolky *Nagano* - premiéra 8.4.2004, Národní divadlo, Praha). Oproštění se od intelektuáliství a elitismu také umožňuje větší nadhled i využívání ironie, například pomocí zajímavých konfrontací v rámci koláže.

## 4.2. Skladebné techniky a tendence související s postmodernou

Již od secese můžeme vidět rozklad jednotného pojetí umění a tvorby umělců dané epochy. Délky epoch se zkracují, styly se mění v techniky a metody jednotlivců. Samozřejmě nelze tvrdit, že dříve všichni autoři dnes řazení do jednoho slohu vytvářeli stejnou hudbu. Vždy byla charakteristikou výrazné skladatelské individuality schopnost vytvořit dílo nějakým způsobem se lišící od ostatních či dokonce je překonávající. Na druhou stranu často tvůrce ve své osobitosti překračující určitou hranici daného slohu pak byl již prvním ohlašovatelem změny celé epochy a jejích rysů. Nastoloval období nové. Příkladem může být právě často uváděný Beethoven, zprvu napodobující své o generaci starší učitele, pak nacházející vlastní výraz předznamenávající éru romantickou. Známe tak osobnosti přechodových období, osobnosti vrcholně rozvíjející daný sloh i skladatele tvořící díla, dá se říci, pouze odpovídající šabloně dané vkusem doby.

Období ve svém počátku zhruba ohraničené první světovou válkou ale přináší změnu. Spektrum skladatelských přístupů se výrazně diverzifikuje, často tím, že jednotliví autoři (případně skupiny autorů vyznávající podobný přístup) nacházejí odlišné způsoby „jak z toho ven“. Myšleno, jak ven z pocitu, že možnosti rozvíjené předchůdci (například tonalita; klasicko-romantická, i když rozšířená, harmonie apod.) jsou ve své schopnosti vyjadřovat vyčerpány a je nutné od základu změnit pojetí tvorby. Ke slovu se dostává modernistické myšlení více či méně trvale přítomné sice už od doby osvícenství, zároveň ale právě v potřebě nových, progresivních a hlavně zcela osobitých a nenapodobujících přístupů moderny 20. století nacházející prostor k maximálnímu rozvoji. Řešení pak někteří skladatelé nacházejí v dodekafonické metodě, následované seriálními technikami a vůbec všemi technikami souhrnně nazývanými „postwebernovské“, jini třeba v konkrétní hudbě, spektrální hudbě, mikrointervalové hudbě či hudbě témbků. I civilismus oslavující pokrok, techniku a civilizaci je proto modernistický. Dalším bohatým zdrojem se stává i rozvoj technologií, vynálezů v oblasti elektrofonických a elektronických nástrojů a také syntetické hudby umožňující další hledání stále nového výrazu a skladebných technik.

Mezi válkami se ale také vyskytují tendence, tzv. neohistorismy, které nutnost nacházení nového výrazu sice také pociťují, zároveň ale vidí potřebu formy a řádu v osvícenském smyslu na rozdíl od expresionistických všezahrnujících inovací. Skladatelé komponující v tomto stylu tak vytvářejí hybrid nového výrazu a metod s formami a znaky starších epoch jimi obdivovaných. Tento styl, ač je stylem mísícím různé přístupy,

není ještě míšením v postmoderním smyslu. Je to proto, že stejně jako dodekafonie a další je reakcí na vyčerpanost romantické epochy. Zároveň je i touhou po formě v klasicistním smyslu, která je nepřítomna nejen v dodekafonii, ale také právě v romantismu. Neoklasicismus je tedy stejně jako dodekafonie a jí spřízněné techniky snahou o překonání předchozí epochy, o pokrok, o novost. Tímto a také obdivem právě ke klasicismu s jeho pravidly, formami a realizací osvícenského (čili moderního) myšlení je pevně ukotven v moderně. Také jeho pojetí spojení odlišného je postmoderně vzdálené. Nejedná se zde o pluralitu, spojení rovnocenných partnerů, ale spíše o snahu o využití metod, které účelově slouží k vytvoření řádu a jsou podřízeny modernistické skladatelské technice autorské individuality. Přesto ale stojí za zmínku, že i takovýto přístup míšení stylů je posluchači vnímán vstřícněji než právě modernistické tendence Nové hudby.

Podobný charakter mají i další tendence využívající různé zdroje. Neofolklorismus, cenící si čisté lidové melodiky či prostoty a upřímnosti jejího sdělení, vybírá typické rysy určité folklórní oblasti (např. maďarské lidové hudby u Bartóka), kterými chce docílit podobné čistoty výrazu (Bezděk, 2008), zároveň ale užívá tónový materiál výraziva současné hudby tak, že nelze mluvit o pluralitním vyjádření. Spíše jde opět o využití dané charakteristiky za účelem dosažení cíle (zde citu, v klasicismu například formy jako rovnováhy rozumu a citu) tak, jako jej dosahuje zdrojová forma (zde folklór). Stejně autoři čerpající z mimoevropských kultur si často přivlastní určitý princip s podobným cílem, který vlastními současnými technikami přetvoří a využijí z něj právě ony charakteristiky, které jim pomohou dosažení daného cíle. Podobně se chovají i autoři, stále ještě modernističtí, užívající inspiraci z jazzu a populární hudby, například Leonard Bernstein či George Gershwin.

Jak již bylo naznačeno, po druhé světové válce se objevují výrazy nespokojenosti s vývojem v duchu racionálních technik Nové hudby. Setkáváme se zde s pojmem Nová jednoduchost (New Simplicity). Názory na to, které kompoziční styly jsou řazeny do Nové jednoduchosti, se mohou různit. Někdy jsou tyto kompoziční styly uváděny právě pod tímto označením, jindy důsledně samostatně bez potřeby jejich spojování. I to vypovídá o změnách ve vnímání sjednocujících tvůrčích idejí. Nejčastěji se jedná o tzv. minimal music, chance music, polystylové kompozice, také sem ale bývají řazeny právě ony dříve zmíněné neostyly a inspirace různými zdroji.

Je samozřejmě vždy obtížné kategorizovat přístupy blízké současnosti, na druhou stranu je jistě možné nalézt jejich charakteristiky a případně souvislosti mezi nimi.

Takovou základní souvislostí u hudby po druhé světové válce a především později v sedmdesátých a osmdesátých letech může být snaha o nalezení nové podstaty hudby. Ani ne tak v objevení nových metod, ale spíše v pohledu na hudbu bez předsudků. Důvodem je také bezpochyby uvědomění si postupného odcizování se artificiální hudby publiku a nastoupení non-artificiální hudby na její místo. Boj zástupců artificiální hudby s non-artificiálním „virem“ je možná ideologický, ale zcela jistě naprosto marný. Je na místě zamyslet se nad tím, které funkce mohou být pro artificiální hudbu přístupné a jakými způsoby je možné jich docílit. Tím může být i zvýšení zájmu o to, jak je hudba vnímána posluchačem, a naopak překonáním „obsese“ materiálem. Takovým pokusem je zřejmě i snaha o vytvoření co nejpřesnější kopie toho, co již jednou úspěšné bylo (jako jsou ony antimoderní tendence ke zmrtvýchvstání romantismu a dalších) či neustále se opakující vydávání a uvádění „největších hitů klasiky“. Stěží můžeme ale očekávat dlouhodobou úspěšnost takového přístupu a nemožnost vývoje v rámci tohoto „historicko-archeologického“ směru je nepochybná.

Zdá se, že pravděpodobně postojem s větším potenciálem mohou být právě přístupy, které sjednocuje ne shoda užívaných nástrojů či materiálu, ale snaha o reflexi myšlení a reality nové doby, doby postmoderní. Připuštění existence fenoménu postmoderní hudby (hudební postmoderna, hudební postmodernismus) je stále ještě otázkou individuálního pojetí. Přes zjevné užívání termínu postmoderna v hudební oblasti během posledních zhruba třiceti let je, a to nejen laiky, ale také některými muzikology a umělci, vnímán negativně či je popírána jeho existence vůbec. Často se tak v různých materiálech setkáme s velmi pestrým a skutečně nejednotným užíváním. Ne příliš často jsou konkrétní jména či skladby jako postmoderní označovány, je tomu tak spíše pouze v textech tematicky se zaměřujících právě na postmoderna. Některá jména a tendence se vyskytují téměř vždy, jiná jen u někoho a často se také stává, že některé jméno je v jednom materiálu uvedeno jako postmoderní a v jiném je uváděno jako příklad špatného pochopení postmoderního fenoménu.

Bylo by samozřejmě bezdůvodné pokoušet se u každého autora, pišícího zhruba od šedesátých let do současnosti, nalézt postmoderní rysy. V naší době má skutečně každý autor nepřeberné množství výrazových prostředků, které může užívat pro potřeby díla volně a bez nutnosti držet se nějakého specifického a definovaného skladebného stylu. Skladatel vytváří nejen díla individuální jakožto vykazující typické autorské charakteristiky, ale právě každé dílo je nyní individuální ve své podstatě, samo dílo je osobitým individuem.

Při zpětném pohledu přesto můžeme říci, že někteří skladatelé (či třeba jen některá jejich díla) mají shodné rysy, které výrazně připomínají rysy postmoderní doby, ať ji tak nazýváme či ponecháme-li ji raději bez názvu. Můžeme-li označit modernistické tendence, jak bylo učiněno na předchozích stránkách, stejně tak se můžeme pokusit o označení tendencí postmoderních.

Pro potřeby shrnujícího materiálu, jakým je tato práce, je nezbytné vytvořit filtr a zvolit pouze některé zástupce. Nejlepším řešením je pravděpodobně frekvence výskytu v teoretických pracích zabývajících se postmodernou a také míra jejich jednoznačnosti. Vyskytují se v nich sice jména jako Krzysztof Penderecki, Györgi Ligeti, Arvo Pärt, představitelé německého Neue Einfachheit, tvůrci vycházející z fúzí všeho druhu, autoři zvukových instalací, přechodové žánry mezi uměleckou a non-uměleckou hudbou, díla relaxačního charakteru či New Age. Často zmiňovanými jsou některé druhy experimentální hudby po druhé světové válce. Například John Cage a další autoři na něj navazující v duchu chance music a indeterminace a také celá skupina autorů komponujících v intencích minimal music. Problémem je ale nejednotnost názorů na jejich příslušnost k postmoderně. Jsou proto převážně hodnoceni jako nezávislé skupiny či jednotlivci.

Zaměříme se tedy na skupinu autorů a jejich děl, kteří jsou jako postmoderní skutečně uznáváni a spojuje je technika, která významně reflektuje postmoderní dobu jako takovou i charakteristiky postmoderní hudby uvedené v předchozí kapitole. Jedná se o techniku polystylovosti, která bude nejprve pojednána v obecné rovině jakožto pojítko mezi těmito autory, a poté se budeme zabírat rozličnými způsoby, kterými ji využívají jednotliví skladatelé. Zároveň nebudou pominuty ani ty významné skladebné postupy, které tito skladatelé kromě polystylovosti využívají. V rámci této části také naznačíme potenciál jejich uplatnění v hudební pedagogice obecně i v podobě konkrétního vyučovacího plánu.

### 4.3. Polystylovost jako skladebná technika reprezentující postmodernu

Jak již bylo řečeno, postmoderna přehodnocuje pohled na jednotu díla a na subjektivitu (originalitu autorského subjektu). Tolerance k mnohosti, realizovaná zastoupením prvků téměř jakýchkoli zdrojů a typů v rámci jednoho díla, může být vyjádřena různými způsoby. Označujeme je společným názvem jako tzv. polystylovost, polystylové skladby.

Zatímco experimentální větev poválečné hudby často také řazená do postmoderny (Cage, minimal music) vychází z amerického prostředí, polystylovost je často užívána evropskými skladateli, například Lucianem Beriem, Alfredem Schnittkem, Mauriciem Kagelem či Berndem Aloisem Zimmermannem. Experimentální chance music a také minimal music, která čerpá z mimohudebních inspirací a později často hraničí i s non-artificiální hudbou, se v otevřeném multikulturním americkém prostředí mohla pravděpodobně snáze formovat, na rozdíl od v historii pevně zakotvené Evropy. Právě bohatá historie, obklopující každého Evropana v jeho prostředí, je obsažena v myšlení jako součást celku společně se současností. Její jednotlivé éry se svými projevy jsou vnímány nejen jako přirození předchůdci, ale především jako zcela přirozená součást života stejně jako projevy současnosti. Dá se předpokládat, že přítomnost tradice a historie v životě evropského skladatele je také tím, co mu umožňuje ji vnímat postmoderně. Stejně tak jako stojí vedle současnosti v jeho životě, staví ji takto i autor ve své skladbě.

Polystylovost čili užívání různých stylů různými způsoby v rámci jednoho díla může být realizována různými způsoby, nejčastěji pomocí citátů, aluzí, montáží, koláží, brikoláží apod. Technika tzv. aluzí (Hrčková, 2006), jak uvádí Schnittke ve studii *Polystylové tendence v moderní hudbě*, je technikou užívající principu adaptace cizího díla v díle vlastním. Nelze tak již mluvit o udržení protikladu (a tím i plurality) cizího a vlastního. Proto se tato technika již částečně postmoderně vzdaluje. Podobně je to také s technikou montáže (tzn. míšení materiálu homogenního charakteru s použitím elektroakustiky a techniky střihu), která svým homogenním charakterem částečně postmodernu opouští, zároveň se ale stále ještě jedná o konfrontaci odlišných stylů (či skladatelských přístupů) za účelem vzniku nových souvislostí a významů. Na druhou stranu ale citát a koláž (tzn. simultánní míšení materiálu heterogenního charakteru se současným zněním několika citátových vrstev) jsou právě nejvýraznější postmoderními technikami.

Jak bylo již řečeno v kapitolách o rysech postmoderny v hudbě, především technika citátů se objevovala v dílech již dříve. Ve smyslu polystylovosti ji takto můžeme rozpoznat v některých dílech 19. století, kdy se začaly užívat citáty, parafráze, variace na témata a jejich různá zpracování v souvislosti s narůstajícím historismem (např. Mahler, Richard Strauss). Později v období neoklasicismu pak rozpoznáváme především citování stylu. O skutečně nový přístup se ale jedná až od šedesátých let, kdy se také začínají užívat ostatní techniky polystylovosti jako koláž, montáž a podobně. (Hrčková, 2007)

Zofia Lissa se zabývala hudebním citátem jako první a pokusila se určit hlavní zásady jeho používání, například (Hrčková, 2007 : 50)<sup>48</sup>:

- Citát se v díle objevuje většinou jednou jako určitý fragmentární, ale uzavřený celek, který geneticky patří do nějaké hudebního díla z historicky vzdálenější nebo bližší minulosti; buď jde o dílo cizího skladatele, nebo také o vlastní starší skladbu autorovu.
- Citát může, ale nemusí být absolutně doslovný – změny se mohou týkat například rejstříku.
- Ve své zvukové struktuře by měl být dostatečně charakteristický a také ve fragmentární podobě všeobecně známý, aby vyčníval z celku nového díla jako specifický prvek.
- Nesmí vystupovat jako tematický nápad nového díla, protože by tak ztratil charakter cizího prvku. Jako téma díla by totiž podléhal zpracování, a to by změnilo jeho význam a postavení ve skladbě.
- Citát musí být novém díle asimilován. To, zda citát v nové skladbě zapůsobí vhodně, závisí na souvislostech, v nichž se objevuje: totožný citát zakomponovaný v různých skladbách bude mít v každé z nich jiný významový charakter, protože se začlení vždy do jiných „suprastruktur“.
- Do apercpece díla citát vnáší moment překvapení a vyvolává – jako důsledek setkání různých hudebních světů, minulého a současného – nové interpretační činy a nové významy.
- Tyto interpretační činy jsou rozhodující z toho důvodu, že citát mění způsob apercpece těch fází díla, jež za ním následují.

---

<sup>48</sup> Cituje z: LISSA, Z. Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats. In Die Musikforschung 19/1966, s.364–378

- Citát ve skladbě funguje podle jiného principu než její ostatní fáze. Je původně dvojrstvý, protože skrze vlastní zvukovou strukturu poukazuje na něco od sebe sama podstatně odlišného, co se ukázalo být rozhodující pro to, aby byl zvolen právě tento citát a s jistým záměrem byl použit novém díle.
- Citát většinou poukazuje také na vztah skladatele k dílu, z něhož pochází.

Ať již skladatel sáhne po takovýchto metodách proto, že chce rozšířit výrazové možnosti díla, či přímo se záměrem udělat vstřícný krok k posluchači, pravděpodobně vždy dosáhne toho, že zaujme širší publikum. Například posluchač, který je schopný přijmout umělejší hudbu zhruba do konce 19. století a hudbu mladší odmítá s odůvodněním, že jí nerozumí, získává v polystylové kompozici často záchytný bod, se kterým se může ztotožnit, který je mu známý či mu něco připomíná, a díky němu pak již snáze dokáže vstřebat i části, které by jako samostatné skladby ihned odmítl. Toto může být považováno za ústupek či za snahu o lepší komerční uplatnění díla (o což skutečně někdy jít může), na druhou stranu to lze ale vnímat jako uvědomění si významu hudby právě v její schopnosti získat si posluchače.

Některému posluchači může také vyhovovat vyšší míra vlastního vytváření významu díla, toho, jak na něj dílo působí, jak si jej vykládá. Autor sice provádí výběr částí celku skladby, na druhou stranu ale tím, že se v novém kontextu vytváří množství nových významů těchto částí, které jsou do určité míry závislé na zkušenostech a znalostech posluchače, se tak zřídka částečně svého vlivu. Autor vkládá do díla kladením takovýchto odlišných částí vedle sebe jednu z možností výkladu jejich vztahu, je ale pravděpodobné, že různí posluchači si najdou své vlastní významy a výklady.



## 5. SKLADATELÉ UŽÍVAJÍCÍ POLYSTYLOVOST A VYUŽITÍ JEJICH SKLADEB V HUDEBNÍ VÝCHOVĚ

Učitelé zpravidla při přípravě na výuku postupují jedním z těchto způsobů. Prvním je volba typického skladatele a jeho typického díla ve vztahu k probírané oblasti. Druhým způsobem je volba díla, které studenti znají, případně jim připomíná něco, co znají. Mohou takové dílo přinést do výuky sami, či můžeme jeho oblibu zjistit například pomocí dotazníku či rozhovoru. Výhodou této strategie je hlavně větší motivovanost žáků. Na druhou stranu je ale pravděpodobné, že převážná většina děl, která mohou být do výuky zahrnuta a také jsou z různých důvodů zajímavá a pro studenty přínosná, je studentům zcela neznámá. Protože však postmoderna je některými svými druhy (například minimal music) více spojena s žánry non-artificiálními, se kterými jsou studenti seznámeni převážně, je speciálně v jejím případě možno tuto strategii využít.

Rozhoduje-li se učitel, zda zvolit dílo nejaktuálnější či raději vybrat již dílo starší, musí vzít v úvahu, že volba velmi současného díla je podmíněna dobrou orientací v oblasti, osobní zainteresovaností a schopností vytvořit si vlastní materiály k výuce z informací roztroušených v různých zdrojích. Naopak využití staršího díla je usnadněno existencí materiálů, které jej popisují a zařazují.

Při zařazování děl soudobé hudby do výuky si můžeme položit otázku, zda jim chceme vyhradit delší časový úsek (například celou hodinu či více hodin), nebo je použijeme pouze jako určité zpestření, zajímavý kontrastní prvek k tomu, co při hodině zařazujeme běžně. Obě možnosti mají svůj smysl, vždy záleží na tom, jakou charakteristiku dílo vykazuje a jakým způsobem je možné jej vztáhnout k tomu ostatnímu, čím se v hodině zabýváme. Budeme-li například probírat romantickou operu, není bez zajímavosti provést krátkou ukázkou například z minimalistické opery či dokonce „antiopery“ (jako je například *Staatstheater* od Mauricia Kagela, ve které jsou právě všechny typické projevy romantické opery karikovány). V tomto případě se bude jednat pouze o krátkou ukázkou bez většího rozvíjení či bez vytvoření příležitostí pro její další rozsáhlejší využití.

Na druhou stranu ale nelze říci, že soudobá hudba má sloužit pouze jako zajímavost či snad kuriozita pro pobavení studentů. Ať již chceme dílo zapojit do rozsáhlejšího kontextu výkladu o stylech soudobé hudby, či má-li sloužit jako prostor pro rozvoj různých dovedností a zajímavých aktivit, musíme mu vyhradit dostatečný prostor, který si

ale bezpochyby zaslouží stejně jako díla starší. V opačném případě totiž skutečně soudobá hudba zůstane pro většinu posluchačům exotickou.

### *Možnosti využití polystylových skladeb ve vyučování*

Díky spojování různých stylů případně skladeb v jednom díle se nejčastěji nabízí využití polystylových skladeb jako zajímavé ukázky konfrontování historického stylu a současnosti. Můžeme tak dílo zařadit v rámci hodin zaměřených na historické období či skladatele (například v rámci probírání baroka nebo, cituje-li autor Mozarta, tehdy když probíráme Mozarta a podobně). V tomto případě můžeme poukázat na to, že hudba minulosti inspiruje soudobé skladatele k napsání nových děl, vhodné je také takovou ukázkou zařadit například k poznávání skladeb či konkrétních děl v transformované formě. Nabízí se také konkrétní rozpoznávání nástrojů, forem a skladatelských postupů typických pro určitý styl či epochu.

Další možností je různé polystylové skladby probírat jako samostatnou oblast soudobé hudby. Zde je vhodné poukázat na důvody užívání citací a aluzí, uspořádat diskusi nad novými významy, jak se liší starší a současné kompoziční techniky, či hledat odkud autor čerpal a proč volil zrovna takové zdroje.

Problémem využívání polystylových skladeb ve výuce může být nedostatečná obeznámenost dětí se skladbami, historickými epochami či skladateli. Děti často nemožou pochopit význam citace či aluze, protože je nenapadne, že by se mohlo jednat o úryvky z jiných děl a stylů. Vnímají pak skladbu jako jakoukoli jinou skladbu, nerozpoznají její heterogenní charakter. Zde nezbyvá než na odlišné úseky poukázat a okamžitě je konfrontovat s ukázkami dané skladby či stylu. Je také možné užít ty formy, které nabízejí využití těchto skladeb bez zaměření na polystylovost. Například díky spojení dvou a více velmi odlišných částí jedné skladby je usnadněno jejich odlišení. To můžeme využít při práci s formou. Tyto možnosti budou ukázány u dalších dvou vyučovacích plánů.

Polystylovost ve výuce má své problematické aspekty, na druhou stranu překonaáme-li je, může dobře posloužit jako rozšiřující materiál či zajímavá stylová konfrontace.

V následující části se budeme zabývat polystylovými kompozicemi a dalšími díly skladatelů s postmodernou spojovaných právě kvůli jejich užívání polystylovosti a jejich uplatněním ve vyučování.

## 5.1. Alfred Schnittke

Pravděpodobně nejčastěji uváděným skladatelem užívajícím citace v postmoderním smyslu je **Alfred Schnittke** (1934–1998). Jeho otec byl Žid narozený ve Frankfurtu nad Mohanem, matka byla povolžská Němka, Alfred se narodil v Rusku, kde také téměř celý život žil. Vyrovnávání se s takto komplikovanou národní příslušností jej provázelo celou jeho tvorbou. Snad právě pro tuto „pluralitu“ národností byla polystylovost Schnittkemu blízká. Přes prvotní zaujetí serialismem a dodekafonií v šedesátých letech se na jejich konci k polystylovosti obrací. „Schnittkeho záliba ve vnitřní programovosti a v dynamické formové výstavbě, především však jeho smysl pro spontánní a neočekávané – to vše již nadále nešlo slučovat se seriální technikou. Jako daleko důležitější se mu jevil pokus navzájem pospojovat styly rozličných epoch a co nejrůznější hudební materiály a smontovávat je do jedné skladby.“ (Hrčková, 2007 : 55)

Bez zajímavosti není ani Schnittkeho skladatelská práce v oblasti filmové hudby. Můžeme předpokládat (i proto, že stejně tak i další skladatelé užívající polystylovost skládali filmovou hudbu), že specifika filmové hudby (především technika střihu, využívání širokého spektra stylů a jejich časté střídání vzhledem ke změnám filmových scén a další) tak byla průpravou pro užití polystylovosti v jeho tvorbě. Zprvu sice striktně odděloval „nízkou“ tvorbu pro film a tvorbu „závažnou“, později ale došel naopak ke snaze o neutralizování hodnotového rozdílu mezi filmovou hudbou (která se opravdu často vyznačuje banálností či záměrnou jednoduchostí a přístupností) a svou ostatní tvorbou. To můžeme vidět nejen na tom, že užíval technik filmové hudby v tvorbě s uměleckými ambicemi, ale také v tom, že mezi zdroje citací zahrnul i žánry masové či populární. Důvody uvedení (citace) daného prvku či stylu byly pak vždy především obsahové. Typicky tak užíval srovnání odlišnosti „vysokých“ a „nízkých“ žánrů v rámci jedné skladby k vyjádření kontrastu mezi dobrem a zlem, významností a bezvýznamností, hodnotou a bezcenností. To můžeme pozorovat například v *Concertu Grossu č. 1*, ve kterém v takovémto významu uplatňuje citace tanga jakožto nízkého stylu. Zároveň také často dochází ke konfrontaci stylu minulé epochy a současnosti, kdy určitá idyličnost či klid stylu dřívějšího je náhle narušena vstupem úseku moderního. Právě tato metoda bude blíže rozebrána v části zabývající se uplatněním *Concerta Grossa č. 1* v hodinách hudební výchovy.

## CONCERTO GROSSO Č.1 (1976/77) A JEHO UPLATNĚNÍ V HODINÁCH HV

### Informace o skladbě:

Concerto Grosso č.1 patří do skupiny šesti concerti grossi napsaných mezi roky 1977 a 1993. Jedná se o typické ukázky užití polystylovosti, citátů, kvazicitátů či aluzí ve formě pastiše, čili formy, která do jednoho celku spojuje části skladeb různých autorů, části různých stylů a původní styl autora k vytvoření nového díla s novým významem, ale bez snahy o zakrytí nepůvodnosti citátových částí. Na rozdíl od koláže jsou jednotlivé úseky plynuleji propojené.

Concerto Grosso č.1 sestává z šesti vět. Jako sólové nástroje se v něm střídají dvojce housle, preparovaný klavír<sup>49</sup> a cembalo proti tutti smyčcového orchestru. V první větě nazvané *Preludio* začíná preparovaný klavír tématem, které jako první přináší již zmiňované triviálně v podobě „písňové“ melodie, poznamenané rozladěným zvukem preparovaného klavíru. (Hrčková, 2007)

Ukázka č. 1: „písňové“ téma preparovaného klavíru (1. věta)

Následuje hlavní téma dvou houslí a poté cembalo s původní melodií preparovaného klavíru.

Ukázka č. 2: hlavní téma dvou sólových houslí (1. věta)

<sup>49</sup> Preparovaný klavír je klavír, jehož zvuk je změněn pomocí umístění různých předmětů mezi či na struny případně na kladívka či dusítka.

Z hlediska polystylovosti je zajímavější druhá věta, *Toccata*. V ní dvoje sólové housle přináší diatonické barokní téma v kánonu, které je poté přebíráno orchestrem.

Ukázka č. 3: barokní tocatové téma sólových houslí (2. věta)

Virtuozitou a tempem připomíná barokní skladby tocatového typu (Colon-Hernandez, 1977), jedná se ale pouze o aluzi. Po chvíli má již charakter soudobý. Následuje opět téma dvou houslí doprovázené také cembalem odkazující na tradici barokních houslových koncertů, které je ale po chvíli opět rozmělněno ostatními hlasy a dostává se zpět do současnosti. Třetí věta *Recitativo* (Lento) sestává z dlouhých tónů a svým charakterem zůstává v současnosti. Je výrazovým protikladem k optimistickým a energickým barokním pasážím. I v něm se objevuje sekundové téma dvou sólových houslí.

Ukázka č. 4: 3. věta (*Recitativo*) – úvod

1 Poco più mosso

VI. 1<sup>o</sup> solo  
VI. 2<sup>o</sup> solo

Ukázka č. 5: sekundové téma sólových houslí (3. věta)

Také čtvrtá věta *Cadenza* je v soudobém stylu, využívá motivů z hlavního tématu v houslích, pouze v jejím závěru se objevuje purcellovský motiv (Colon-Hernandez, 1977), který nás vyvádí do páté věty, *Rondo*.

5

VI. 1<sup>o</sup> solo  
VI. 2<sup>o</sup> solo

Ukázka č. 6: purcellovský motiv ze závěru 4. věty

Tato pátá věta je zajímavá především propojením tří různých stylových typů. Prvním je barokní koncertní typ odkazující zřejmě na koncerty Antonia Vivaldiho, s barokní melodikou v tématu dvou houslí doprovázeném cembalovými rozklady akordů.

Agitato

1

VI. 1<sup>o</sup> solo  
VI. 2<sup>o</sup> solo  
Cemb.

Ukázka č. 7: barokní melodika dvou sólových houslí s cembalovými rozklady akordů (5. věta)

I tyto energické vášnivé pasáže jsou místy rozkládány v soudobém duchu a ztrácejí tak na síle. Přesto se ale vrací. Na ně ale navazuje druhá část, přinášející velmi kontrastní téma odkazující rytmem i melodikou na tango, ovšem hrané nejprve cembalem a poté přebíráno houslemi za doprovodu cembala.

Ukázka č. 8: téma ve stylu tanga (5. věta)

Tím je propojen jednak životní silou nabitý barokní styl (zde ještě připomínaný cembalem) a triviálně, zastupované tangovým rytmem. Cembalo, které původně stálo ve středu barokního elánu, nyní podléhá tangové banalitě. Tu potvrzuje i rozklad tangového tématu přebíraného orchestrem. U posluchače dochází ke vjemu celkového rozkladu a skepse.

Ukázka č. 9: rozklad tangového tématu v prvních a druhých houslích v orchestru (5. věta)



Původní barokní téma této věty se sice vrací, ale pouze v čím dál více deformované podobě.

The first system of the musical score includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Violin I and II parts feature a melodic line with dynamic markings such as *f* and *unite arco*. The Viola and Violoncello parts also show *unite arco* markings. The Contrabasso part provides a bass line with *f* dynamics.

The second system continues the instrumental parts. The Violin I and II parts are marked *unite*. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts continue their respective lines, with the Violoncello and Contrabasso parts marked *f* at the end of the system.

The third system shows further development of the instrumental parts. The Violin I and II parts are marked *f*. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts continue their lines, with the Violoncello and Contrabasso parts marked *f* at the end of the system.

Ukázka č. 10: návrat barokního tématu, které prochází postupnou deformací (5. věta)

V okamžiku vrcholícího závěru tohoto úseku, který znovuoživuje barokní optimistickou náladu, však náhle nastupuje opět téma preparovaného klavíru z první věty.



Ukázka č. 11: opětovný nástup tématu preparovaného klavíru (závěr 5. věty)

Šestá věta, *Postludio*, kombinuje téma houslí z první věty společně s občasnými akordy preparovaného klavíru. Přes pokus houslí přinést vitalitu baroka připomínkou barokního tématu tato krátká věta, a tím i celý koncert, postupně zaniká v beznaději.

Ukázka č. 12: téma houslí z úvodu 6. věty

Ukázka č. 13: náznak návratu toccatového tématu (6. věta)

Můžeme samozřejmě toto dílo vykládat různými způsoby, vzhledem ke Schnittkeho vlastním poznámkám k jeho dílům a zkušenostem s dalšími jeho skladbami lze ale usuzovat, že spojením vysokého stylu barokního, plného vitality, a nízkého stylu tanga společně s rozladěnou melodií preparovaného klavíru jsme postaveni před zpodobnění dojmu z naší rozhárané současnosti srovnávané s občasnými, avšak prohrávajícími, barokními pokusy o naše oživení. Bylo by chybou domnívat se, že se jedná o abstraktní skladbu, která nepřipouští výklad. Naopak výklad skladby a jejího obsahu je zcela jistě skladatelovým záměrem.

### *Koncepce vyučovacího plánu:*

Následující vyučovací plán může být použit ke shrnutí látky o hudebních stylech jednotlivých epoch. Žáci srovnávají rysy těchto druhů a také diskutují o jejich uplatnění v rámci polystylové skladby. Jedná se tedy o procvičení a uplatňování již získaných znalostí k získání nových informací a k hledání významu skladby. Součástí hodiny je samostatná práce s textem. Ve větší míře je hodina organizována formou interakce učitel – žáci. Ve zbylé části je pak prací samostatnou či ve dvojicích.

### *Předpokládané schopnosti a dovednosti studentů:*

Předpokládáme alespoň částečnou znalost stylových odlišností, typických nástrojů a postupů hudby jednotlivých epoch.

### *Charakteristika studentů:*

Vyučovací plán je určen pro starší studenty, kteří již dovedou analyzovat ukázky hudby různých stylů a dokáží mezi nimi rozlišovat.

### *Pomůcky:*

- Ukázky skladeb různých stylů a epoch (viz CD příloha).
- Nahrávka 5. věty Concerta Grossa č.1 (viz CD příloha).
- Text o Alfredu Schnittkem a některých jeho skladbách pro každého studenta. (viz Příloha 1)

### *Plán hodiny:*

V první části hodiny pracujeme s ukázkami skladeb jednotlivých stylových období. Učitel vždy přehraje jednu ukázkou, studenti určují o jaký sloh (či styl) se jedná a své rozhodnutí zdůvodní. Učitel doplní případné neúplnosti či opraví mylná stanoviska. Po ukončení všech skladeb pak může znovu přehrát skladby v odlišném pořadí bez zastavování a žáci znovu určují sloh, tentokrát již s větší úspěšností.

Ve druhé části studenti pracují s pátou větou Concerta Grossa č.1 Alfreda Schnittkeho. Učitel přehraje skladbu a žáci si mohou psát poznámky. Jejich úkolem je určit, kolik různých stylů se v této skladbě objevuje a o jaké se jedná, a svůj výběr zdůvodnit. Výsledek prozatím nesdělují.

Následuje část, ve které mají žáci zjistit, o kterou skladbu Alfreda Schnittkeho se jednalo. Učitel jim rozdává text o skladateli a jeho dílech, ve kterém jsou některé polysty-

lové skladby popsány. Podle těchto popisů žáci samostatně nebo ve dvojicích určí, o kterou skladbu se jednalo. Dále proběhne společná diskuze o jejich výběru a jeho důvodech. V rámci diskuze doporučuji probrat význam spojení různých stylů a důvody, proč se tomuto typu kompozice věnoval právě Schnittke.

## 5.2. Mauricio Kagel

Odlišným přístupem k polystylovosti a tvorbě vůbec se vyznačuje židovsko-argentinský skladatel **Mauricio Kagel** (1931–2008). Po působení v Argentině v roce 1957 odcestoval do Německa, kde působil jako dirigent, vedoucí kurzů soudobé hudby, přednášel a také režíroval několik vlastních filmů a rozhlasových her.

Na rozdíl od Schnittkeho, který se ve svém díle skutečně převážně polystylovostí zabýval a citace užíval k vyjadřování kontrastů různých významů, pro Kagela byla polystylovost pouze jednou z variant. Jeho tvorba je postmoderní, postmodernu ale vyjadřuje množstvím dalších prvků.

Ve své tvorbě také nejprve vychází ze seriálního stylu, na druhou stranu jej používá spíše k vyjádření ironické kritiky jeho přehnané racionality. Právě ironie, paradox a humor jej dále provázejí celou jeho tvorbou. Využívá-li polystylovosti, činí tak právě pro zajímavý kontrast a vtip, který spojením těchto prvků a také jejich přetvořením vzniká. Jeho dílo se vyznačuje především tím, že se vždy chce něčemu podobat. Téměř ve všech dílech se setkáme s konfrontací principů minulosti se současným pohledem. Přiznává tak vědomí historie, zároveň ji ale neadoruje, naopak ji přehodnocuje a vnímá ji z nadhledu.

Například ve svém surrealistickém filmu *Ludwig van* (1970) takto přehodnocuje naše nekritické vnímání Ludwiga van Beethovena. V tomto díle v podstatě uvádí i celé části (věty) Beethovenových skladeb, které ale zní svým zpracováním (jsou například deformovány pomocí elektroniky pro vytvoření stylizace stejného dojmu, jaký má téměř hluchý skladatel) jako velmi současná hudba. Jeho cílem tedy není napodobit hudbu určité epochy či skladatele a konfrontací s vlastními úseky pozměnit její význam, ale naopak starší hudbu podrobit současnému, změněnému pohledu. Podobný význam má i již zmíněná antiopera *Staatstheater*. V ní se ironicky trefuje do stereotypů romantické operní tvorby a operního provozu.

Ve skladbě *Acustica* (1970), ve které jsou užity nejen hudební nástroje exotického původu či klasické hudební nástroje, použité ale odlišným způsobem, než jak je obvyklé, ale také téměř jakékoli jiné předměty, je naše představa o tom, jak má vypadat hudba, co je hudební nástroj a co je pouze předmět, konfrontována s Kagelovou realitou současnosti.

Dalším typem Kagelovy tvorby je specifické hudební divadlo, ve kterém se produkce hudby stává příležitostí pro dramatické ztvárnění. Příkladem tohoto přístupu je

*Match* (1966), soubor dvou violoncell ve sportovní stylizaci s hráčem na bicí nástroje v roli rozhodčího. Rozhodčí vstupuje violoncellistům do hry píšťalkou a dalšími zvuky, oba hráči se předhánějí v rychlém běhu po hmatníku a dramatickém výrazu. (Kratochvíl, 6/2006)

Zájemci se mohou pro další informace obrátit k literatuře uvedené v seznamu použité literatury. Zároveň některé z technik budou blíže rozebrány v praktické části.

## DRESSUR (1977) A JEHO UPLATNĚNÍ V HODINÁCH HV

### *Informace o skladbě:*

Skladba Dressur Mauricia Kagela zastupuje skupinu děl označovaných jako „instrumentální divadlo“. Jedná se o skladby, ve kterých jsou hudební nástroje a hra na ně pojímány nejen jako zdroje k vytvoření zvukové složky, ale sama produkce je významnou částí výsledného dojmu. Jejich výsledkem tedy není nahrávka skladby, ale živé divadlo, případně jeho audiovizuální záznam. Hudebníci nejen hrají na nástroje, ale zároveň také vystupují jako činoherci, kdy dramaticky ztvárňují některé aspekty hry na nástroj i další situace, které do skladby často vnášejí humorný prvek či ironicky upozorňují na některé společenské aspekty či obvyklé stereotypy hudebního provozu.

V tomto případě se jedná o zpracování citací a odkazů na hudbu a výstupy v rámci cirkusového představení. Skladba je koncipována pro soubor bicích nástrojů obsluhovaných třemi hráči, kteří se u jednotlivých nástrojů střídají. Bicími nástroji se v tomto případě ale nemyslí pouze obvyklé nástroje, ale také obrovské spektrum předmětů, které se stávají hudebními nástroji až použitím v této skladbě. Hráči hrají například na dřeváky, louskáček na ořechy, nádoby a nespočet dalších předmětů z různých materiálů. Hudba hraná na rytmické i na melodické bicí nástroje a také pohybové kreace hudebníků pak odkazují na obvyklá schémata užívaná během cirkusového představení případně i další žánry, které s ním souvisejí.

Jedná se tedy o polystylovou kompozici, která takto staví vedle sebe hudbu různých žánrů, experimentální hudbu soudobou a především konfrontuje obvyklé pojetí koncertní skladby a divadelní, téměř parodující, zobrazení situace ze zcela odlišného prostředí (cirkus). Divák si není jist, zda se jedná o experimentální soudobou hudbu, vyžadující maximální soustředění, či jde-li o vtipnou hříčku narážející nejen na trivialitu cirkusu, ale třeba také právě na takto seriózně vnímané experimenty.

### *Koncepce vyučovacího plánu:*

Skladba tohoto typu je dobrým východiskem pro uplatnění hudebních činností. Výsledkem realizace následujícího vyučovacího plánu je představení (performance) inspirované skladbou Dressur, za využití bicích nástrojů a běžných předmětů ve skladbě citující z různých, až notoricky známých děl či žánrů tak, aby jejich spojením a dramatickým zpracováním vznikaly zajímavé (případně vtipné) souvislosti.

Studentům je nejprve nutné dodat potřebný repertoár, ze kterého mohou svoje skladby vytvářet. Proto hodině přímo se zaměřující na tvorbu performance předchází hodina zaměřená na práci s ukázkami, které budou následně sloužit jako vzorce pro jednotlivé citace skladby.

#### *Předpokládané schopnosti a dovednosti studentů:*

Následující vyučovací hodiny jsou začleněny do dlouhodobého výukového plánu. Mohou například navazovat na úsek zabývající se rozvojem rytmického cítění, mohou být začleněny do oddílu o soudobé hudbě, či mohou být dobrým srovnáním, mluvíme-li o některém druhu hudebního divadla. Možností je skutečně mnoho.

Pro úspěšný průběh těchto hodin předpokládáme nástrojové dovednosti všech studentů v oblasti orffovského instrumentáře a částečnou znalost not (případně pokud studenti noty neznají, lze transformovat notové úseky pomocí písmen a jiného typu označení délky not).

#### *Charakteristika studentů:*

Příprava je určena spíše pro starší žáky (od 13 let, v případě mladších pak upravení výběru skladeb a jejich využití v performanci), především kvůli velkému podílu samostatné práce ve skupině. Právě kooperaci a sociální chování tato hodina také rozvíjí. Hudební zaměření není nutné, je ale potřeba, aby studenti byli již zvyklí na podobný typ hodin hlavně kvůli využívání orffovského instrumentáře.

#### *Pomůcky:*

- Pracovní list ke skladbám (viz Příloha 2a).
- Notové prepisy melodicko-rytmických vzorců skladeb (viz Příloha 2c).
- Zvukové stopy skladeb a rytmických vzorců (viz CD příloha).
- Videozáznam z koncertu skladby *Dressur* (viz CD příloha).
- Orffovský instrumentář a velký výběr dalších předmětů, které mohou sloužit jako bicí nástroje.

#### *Plán hodiny č. 1:*

Cílem této hodiny je příprava materiálu pro využití v rámci vlastní performance. Práci s ukázkami typických žánrů či známých skladeb studenti získají skladby, které

pak mohou citovat ve svém díle a zároveň si procvičí, jakým způsobem lze tyto (většinou orchestrální) skladby upravit pro nástroje a další zvuky, které mají k dispozici.

První část hodiny, ve které studenti obdrží pracovní listy, probíhá formou kvizu. V těchto pracovních listech pomocí charakteristik jednotlivých skladeb a jejich srovnávání s ukázkami, které učitel přehrává v odlišném pořadí, určují, o kterou skladbu se jedná. Jejich pořadí vyplní do určené kolonky. Následuje společné rozebírání skladeb a jejich vlastností, učitel vysvětlí, čím jsou které žánry typické a k čemu slouží. Smyslem této části je procvičení schopnosti analyzování vlastností, které skladbu odlišují od ostatních, a seznámení se s některými známými žánry a skladbami a jejich uplatněním.

Nyní následuje část, ve které učitel a studenti diskutují, jakým způsobem lze tyto skladby zahrát na dostupné nástroje nebo je interpretovat jiným způsobem. Učitel spolu se žáky tyto způsoby zkouší a vybírají ty nejvýstižnější (některé návrhy viz Příloha 2b). Studenti využívají pracovní listy k zaznamenávání nalezených způsobů interpretace.

Následně učitel s využitím videozáznamu z koncertu skladby *Dressur* studentům ukáže, jakým způsobem skladatelé využívají různých známých skladeb a žánrů ve své skladbě. Následuje diskuze o smyslu jejich využití v této skladbě a také o dalších vlastnostech instrumentálního divadla a performance (využití libovolných zdrojů zvuku, význam dramatického ztvárnění, kostýmů apod.).

Studenti jsou rozděleni do skupin (4–5 žáků podle počtu žáků ve třídě) a mají za úkol si do příští hodiny připravit předměty, kostýmy a další nápady, které se jim budou hodit pro vytvoření podobné skladby v další hodině.

#### *Plán hodiny č.2:*

V této hodině žáci pracují ve skupinách. Každá skupina má k dispozici počítač, na kterém může přehrávat video se skladbou *Dressur*, původní ukázky skladeb z minulé hodiny a také pomocné stopy s rytmy daných skladeb tak, aby je snáze mohli vytvořit na nástroje, které chtějí využít. Zároveň jsou připraveny úryvky dalších skladeb s notami (případně s jinými značkami či písmeny) pro jejich provádění na melodických bicích nástrojích. V učebně jsou připraveny také orffovské nástroje a dostatečný výběr dalších předmětů k využití studenty.

Skupiny pracují na tvorbě svého díla samostatně, učitel obchází jednotlivé skupiny a konzultuje s nimi jejich návrhy, případně pomáhá s nacvičením jednotlivých partů. Studenti jsou informováni, že ve skladbě mohou využít také jiných citací, případně



(stejně tak jako v *Dressur*) mohou užít i rytmů či zvuků, které nejsou citacemi, různých pohybových kreací atd.

V závislosti na rychlosti práce studentů tato fáze může pokračovat ještě další hodinu. Dalším krokem je pak prezentace děl jednotlivých skupin před ostatními a společná diskuze nad významem daného výběru a spojení citací a dalších prvků děl. Zajímavou možností je také videozáznam všech vystoupení, případně i hlasování o nejlepším zpracování. Nabízí se také následná prezentace nejlepších skladeb například na besídce školy.

### 5.3. Luboš Fišer

Je-li obtížné nalézt informace o zařazení skladatelů do postmoderny, pak u českých skladatelů se s takovýmto označení téměř nesetkáme. Snad pouze Martin Smolka a někteří mladší skladatelé současnosti bývají v souvislosti s postmodernou občas zmiňováni, starší generace skladatelů ale stojí zcela stranou. Je to pravděpodobně proto, že skutečně není možné říci, že by se některý z českých skladatelů doby po druhé světové válce k postmoderním technikám výrazně přikláněl či skládal převážně takovýmto způsobem.

Český skladatel Luboš Fišer (1935–1999) je často vnímán především jako skladatel filmové hudby. Patří mezi ně například *Valérie a týden divů* (1970) či *Petrolejové lampy* (1971). Některé dokonce získaly mezinárodní ocenění. Za hudbu k filmům *Bludiště moci* a *Zlatí úhoři* získal ceny Premio d'Italia (1969) a Prix d'Italia (1979), v národní filmové soutěži o Českého lva získal ocenění v roce 1995 (*Golet v údolí*) a 1996 (*Král Ubu*). ([online] <<http://www.musica.cz/fiser/indexcz.html>>)

Stejně tak ale i jeho ostatní tvorba patří mezi častěji uváděná soudobá díla. Jeho styl jeho charakteristický úsporností a zároveň expresivitou založenou na melodicky zajímavé myšlence rozvíjené v hudebních blocích. Často na poměrně malé ploše skladby vytváří řetěz úseků velmi kontrastního charakteru. Typickou vlastností jeho děl je koncentrace na obsah a co nejvýraznější vyjádření myšlenky díla.

Mezi jeho nejznámější díla patří *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy* pro orchestr, *Caprichos* pro sbor, několik klavírních sonát, a také množství skladeb inspirovaných hudebními i nehudebními historickými památkami (*Nářek nad zkázou města Ur, Istanu*). Nevytváří ale kopie historického stylu. Zároveň lze u každé z jeho skladeb rozpoznat jeho osobitou techniku, která ale není zařaditelná do žádného jednoznačného směru či stylu.

V rozhovoru s Milanem Kunou v časopise *Hudební rozhledy* (KUNA : 1980, 418) Luboš Fišer řekl: „Dvacáté století přineslo ještě jedno prapodivné dogma. Umělec musí přicházet stále s něčím novým. Šokovat, překvapovat, nikdy se neopakovat. To je protismyslné samotnému základnímu tvůrčímu principu. Vždyť svět tvůrce, myslím, je tak úzce vymezený svojí originalitou a neopakovatelnou atmosférou, že by bylo nepochopitelné, dokonce nesmyslné, aby jej tvůrčí člověk opouštěl a předstíral novost a změnu, neslučitelnou s jeho nezaměnitelnou svébytností. Domnívám se, že právo opakovatelnosti a záměrné poznatelnosti tvůrčovy práce bude v budoucnu žádoucnější než touha

po neustále nových, samoúčelných experimentech. Jsme tedy zase na začátku: pravidla šoku přestávají platit, není už prostě čím jich dosáhnout. Všechny triky známe, všechny ohromující atributy už byly vyzkoušeny a zapomenuty. Začíná jít tedy opět o samu podstatu hudby. Myslím, že to je utěšující a povzbuzující pocit.“

Luboš Fišer, stejně tak jako další soudobí čeští skladatelé, není skladatelem věnujícím se ve své tvorbě převážně postmoderní technice (v tomto případě polystylovosti). Jeho hudba je sice založena na kladení kontrastních ploch vedle sebe (juxtapoziční technika), jedná se ale převážně o hudbu necitující ani neodkazující na jiného skladatele či dílo.

Mezi jeho skladbami přesto můžeme nalézt skladbu *Double per orchestra* z roku 1969, která je velmi dobrou ukázkou techniky koláže (a dalších postmoderních prvků) a je pravděpodobně nejvhodnějším příkladem pro pedagogickou praxi právě pro svou typičnost a také pro svou poměrně krátkou délku.

## DOUBLE PER ORCHESTRA (1969) A JEHO UPLATNĚNÍ V HODINÁCH HV

### Informace o skladbě:

Skladba *Double per orchestra* je založena na spojení dvojího skladatelského vlivu. Setkáme se v ní tedy s rukopisem veskrze současným v osobitém slohu Luboše Fišera a zároveň také s citacemi pochodů ze suity barokního skladatele Johanna Fischera (1646–1721). Stejně jako je tomu i u dalších Fišerových skladeb, i tato je vytvořena formou koláže. V případě dalších děl se ale jedná o koláže vzniklé spojováním původních autorských úseků. U této skladby jde naopak o koláž jako polystylovou kompozici.

Double svým názvem i formou odkazuje na další barokní charakteristiky. Jedná se o formu tzv. alternujících variací paralelně zpracovávající dvě témata užívanou u barokní suity. První téma (A) je následováno druhým tématem (B) a dále se pravidelně střídají variace na téma A s variacemi na téma B. Vzniká tedy forma A B A' B' A'' B'' atd. Díly A jsou v tomto případě komponovány v soudobém stylu, téma dílu B je citací ze skladby Johanna Fišera a variace tohoto dílu, uchovávající barokní charakter, jsou variacemi vytvořenými Lubošem Fišerem.



Ukázka č. 14: Díl A (Double 1)

Podívejme se nyní blíže na jednotlivé části. Díly A odpovídají svou kompoziční technikou dobovému moderní stylu. Jsou atonální, využívají řady devíti tónů, kterou skladatel dále zpracovává horizontální a vertikální inverzí. Zároveň vznikají souzvuky, které barevně vytvářejí cílený dojem. Tím je pocit úzkosti a naléhavosti. To potvrzuje i časté užití souzvuku zvětšené kvarty (c-fis), kterým všechny díly A končí. Pouze první a poslední double končí pouze na tónu C. Takto, a také zahušťováním a poté zředováním sazby (nástrojové obsazení, množství kánonických repetič), dociluje formy vycházející z ničeho, rozšiřující se do maxima a poté se opět ztrácející. Jednotlivé díly A (tedy liché double) se většinou liší odlišnou instrumentací, odlišným počtem kánonických repetič, stále ale všechny vycházejí z původní řady devíti tónů.

*Double 1* postupně uvádí tuto řadu v sólových prvních a druhých houslích, viole a violoncellu. Jedná se o kánon, s nástupem zpožděným vždy o jeden tón. Tato řada je součástí dvanáctitónového melodického úseku s tóny  $c^1$ ,  $cis^1$ ,  $d$ ,  $dis^1$ ,  $e^1$ ,  $f^1$ ,  $f^{\flat 1}$ ,  $g^1$ ,  $g^{\flat 1}$ ,  $a^1$ ,  $as^1$ ,  $b^1$ ,  $b^{\flat 1}$ ,  $c^2$ ,  $c^{\flat 2}$ ,  $d^2$ ,  $d^{\flat 2}$ ,  $e^2$ ,  $e^{\flat 2}$ ,  $f^2$ ,  $f^{\flat 2}$ ,  $g^2$ ,  $g^{\flat 2}$ ,  $a^2$ ,  $as^2$ ,  $b^2$ ,  $b^{\flat 2}$ ,  $c^3$ ,  $c^{\flat 3}$ ,  $d^3$ ,  $d^{\flat 3}$ ,  $e^3$ ,  $e^{\flat 3}$ ,  $f^3$ ,  $f^{\flat 3}$ ,  $g^3$ ,  $g^{\flat 3}$ ,  $a^3$ ,  $as^3$ ,  $b^3$ ,  $b^{\flat 3}$ ,  $c^4$ ,  $c^{\flat 4}$ ,  $d^4$ ,  $d^{\flat 4}$ ,  $e^4$ ,  $e^{\flat 4}$ ,  $f^4$ ,  $f^{\flat 4}$ ,  $g^4$ ,  $g^{\flat 4}$ ,  $a^4$ ,  $as^4$ ,  $b^4$ ,  $b^{\flat 4}$ ,  $c^5$ ,  $c^{\flat 5}$ ,  $d^5$ ,  $d^{\flat 5}$ ,  $e^5$ ,  $e^{\flat 5}$ ,  $f^5$ ,  $f^{\flat 5}$ ,  $g^5$ ,  $g^{\flat 5}$ ,  $a^5$ ,  $as^5$ ,  $b^5$ ,  $b^{\flat 5}$ ,  $c^6$ ,  $c^{\flat 6}$ ,  $d^6$ ,  $d^{\flat 6}$ ,  $e^6$ ,  $e^{\flat 6}$ ,  $f^6$ ,  $f^{\flat 6}$ ,  $g^6$ ,  $g^{\flat 6}$ ,  $a^6$ ,  $as^6$ ,  $b^6$ ,  $b^{\flat 6}$ ,  $c^7$ ,  $c^{\flat 7}$ ,  $d^7$ ,  $d^{\flat 7}$ ,  $e^7$ ,  $e^{\flat 7}$ ,  $f^7$ ,  $f^{\flat 7}$ ,  $g^7$ ,  $g^{\flat 7}$ ,  $a^7$ ,  $as^7$ ,  $b^7$ ,  $b^{\flat 7}$ ,  $c^8$ ,  $c^{\flat 8}$ ,  $d^8$ ,  $d^{\flat 8}$ ,  $e^8$ ,  $e^{\flat 8}$ ,  $f^8$ ,  $f^{\flat 8}$ ,  $g^8$ ,  $g^{\flat 8}$ ,  $a^8$ ,  $as^8$ ,  $b^8$ ,  $b^{\flat 8}$ ,  $c^9$ ,  $c^{\flat 9}$ ,  $d^9$ ,  $d^{\flat 9}$ ,  $e^9$ ,  $e^{\flat 9}$ ,  $f^9$ ,  $f^{\flat 9}$ ,  $g^9$ ,  $g^{\flat 9}$ ,  $a^9$ ,  $as^9$ ,  $b^9$ ,  $b^{\flat 9}$ ,  $c^{10}$ ,  $c^{\flat 10}$ ,  $d^{10}$ ,  $d^{\flat 10}$ ,  $e^{10}$ ,  $e^{\flat 10}$ ,  $f^{10}$ ,  $f^{\flat 10}$ ,  $g^{10}$ ,  $g^{\flat 10}$ ,  $a^{10}$ ,  $as^{10}$ ,  $b^{10}$ ,  $b^{\flat 10}$ ,  $c^{11}$ ,  $c^{\flat 11}$ ,  $d^{11}$ ,  $d^{\flat 11}$ ,  $e^{11}$ ,  $e^{\flat 11}$ ,  $f^{11}$ ,  $f^{\flat 11}$ ,  $g^{11}$ ,  $g^{\flat 11}$ ,  $a^{11}$ ,  $as^{11}$ ,  $b^{11}$ ,  $b^{\flat 11}$ ,  $c^{12}$ ,  $c^{\flat 12}$ . Z tohoto melodického útvaru je vždy využívána řada devíti tónů, buďto výsek  $c^1$ - $c^2$  nebo výsek  $dis^1$ - $dis^2$ . Zde můžeme znovu objevit již zmiňovaný interval zvětšené kvarty  $c$ - $dis$ . V *Double 1* se vyskytuje pouze první řada:  $c^1$ - $c^2$  (viz Ukázka č. 6)

V *Double 3* v instrumentaci pro flétny, hoboje, klarinety a fagoty můžeme již vidět obě dvě řady v jednotlivých hlasech opět kánonicky posunutě.

Ukázka č. 15: *Double 3*

Podobně jsou zpracovány i následující liché douby, liší se především instrumentací. Zároveň jsou všechny v dynamice *f* či *ff*. Pravděpodobně emocionálně nejvypjatěji působí *Double 9*, ve kterém jsou vzniklé akordy (či spíše clusters) nejzahuštěnější. Díky nejpestřejší instrumentaci (flétny, hoboje, klarinety, fagoty, horny, trubky, trombony, housle, violy, violoncella, kontrabasy) se nejmohutnějším zvukem vyznačuje *Double 13*.

The image displays a complex musical score for 'Double 13'. It consists of numerous staves, each representing a different instrument. The notation is dense, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a traditional musical notation style, with clefs and key signatures visible. The dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The score is divided into sections, with a double bar line and the word *attacca* indicating a transition to the next section. The overall appearance is that of a highly detailed and intricate musical composition.

Ukázka č. 16: *Double 13*

*Double 15* je závěrečným doublem skladby a svým charakterem připomíná *Double 1*, na rozdíl od něj je hrán pouze houslemi. Začátek ve forte fortissimo odpovídá dynamice ostatních lichých doublů, *Double 15* ale končí v ppp. Logicky tak ukončuje celou skladbu.

The image shows a musical score for two violin parts, labeled 'VI. 1. div.' and 'VI. 2. div.'. The score is written in a single system with two staves. It begins with a forte fortissimo (fff) dynamic marking. The music consists of a series of notes, with some notes marked with a double bar line and a repeat sign. The phrase 'lunga corona' is written above the notes in several places. The score ends with a very soft (ppp) dynamic marking.

Ukázka č. 17: *Double 15*

Díly B odpovídají svým charakterem tonální barokní homofonní sazbě. Vycházejí z tématu Pochodu pro žestě a smyčce ze Suity Johanna Fischera, jehož doslovnou citací je první z dílů B.

The image shows a musical score for a march titled 'Marcia'. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Corni (1. and 2.), Fagotti (1. and 2.), Trombe in D (1. and 2.), Timpani, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The score begins with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The music is characterized by a homophonic texture with a clear melodic line in the woodwinds and a supporting bass line in the strings.

Ukázka č. 18: Díl B (*Double 2*) - úvod

I ostatní díly B z tohoto tématu vycházejí, každý jej zpracovává různými způsoby, především pomocí variačních postupů, ostínát, opakování jeho částí určitými nástrojovými skupinami a odlišnou instrumentací v závislosti na různém dojmu, který mají vyvolat. Postupně se tak díly B částečně přibližují charakteru soudobé kompozice, zároveň ale zůstávají tonální a využívají především hlavních harmonických funkcí a akordů postavených na druhém a šestém stupni.

*Double 4* zpracovává kánonicky téma z *Doublu 2* v pizzicatu smyčců. Kompozičně se tak částečně přibližuje lichým doublům.

Ukázka č. 19: *Double 4* - úvod

*Double 6* opakovaně uvádí dvě části tématu z partu smyčců v *Doublu 2* v jednotlivých partech (flétny, klarinety, fagoty, hoboje). Využívá k tomu opět kánonu.

Ukázka č. 20: Téma smyčců z *Doublu 2*

Ukázka č. 21: Užití tématu smyčců z *Doublu 2* v partu fléten v *Doublu 6*

V *Doublu 8* je volbou instrumentace navozen dojem odkazu k trubačské tradici zpracováním fanfáry také z původního pochodu. V tomto doublu je také vytvořen zajímavý dojem bezvýchodnosti, vzniklý postupným rozpadem melodie.



1. Trbe  
2. Trbe  
3. Trbe  
1. Trbni  
2. Trbni  
3. Trbni

Ukázka č. 22: Zpracování fanfáry v Doublu 8

1. Cor  
2. Cor  
3. Cor  
1. Trbe  
2. Trbe  
3. Trbe  
1. Trbni  
2. Trbni  
3. Trbni  
Timp.

1. Cor  
2. Cor  
3. Cor  
1. Trbe  
2. Trbe  
3. Trbe  
1. Trbni  
2. Trbni  
3. Trbni  
Timp.

Ukázka č. 23: Rozpad melodie v závěru Doublu 8

*Doubly 10 a 12* variiují melodii z *Doublu 2*. Zcela odlišný charakter ale má *Double 14*, který je na rozdíl od ostatních v piano a je psán pro klavír. Melodii z původního pochodu sice nacházíme v sopránových tónech rozložených akordů, má ale mollový charakter. Přímo po tomto dílu (v podstatě na místě jeho závěrečné noty) pak následuje poslední double typu A, který skladbu uzavírá.



Ukázka č. 24: *Double 14 - úvod*

Tato skladba se řadí k postmoderním dílům nejen pro svou polystylovost danou citacemi z jiného díla, ale také dalšími odkazy na minulost. Takto můžeme vnímat i volbu skladatele, ze kterého je citováno, jehož jméno je německým tvarem stejného jména. Také název díla, forma *doublu* i instrumentace odkazují na barokní epochu. To vše můžeme vnímat jako vyjádření propojení dvou skladatelských individualit navzdory časové bariéře a jejich vzájemného dialogu ke společnému tématu a obsahu.

#### *Koncepce vyučovacího plánu:*

Koláž spojující dva zcela odlišné styly ve formě A B A' B' etc. je vhodná pro rozvoj schopnosti vnímat formu skladby a rozvíjení analytického přístupu k poslechu. Díky velké odlišnosti dílů A a B je jejich rozpoznávání poměrně snadné. Zároveň se také jednotlivé díly A (a jednotlivé díly B) od sebe odlišují nejen variováním a podobně, ale také instrumentací, kterou je snadnější rozpoznat. Přes motivickou práci je stále poměrně snadné určit, které díly jsou díly A a které jsou díly B.

Protože základním odlišovacím prvkem je různá instrumentace, je vhodné zařadit tuto hodinu přímo po probírání látky o hudebních nástrojích. Díky tomu *Double* využijeme i k procvičení již probrané látky a jejímu propojení s reálným užitím nástrojů. Studenti také uvidí, jakým způsobem volba nástrojů ovlivňuje změny v charakteru skladby. Doporučuji proto v předchozích hodinách zařadit rozpoznávání nástrojů podle zvuku a podle vzhledu a jejich dělení do nástrojových skupin. S těmito znalostmi tato příprava počítá a dále je rozvíjí.

Díky tomu, že se jedná sice o skladbu pro orchestr, ale pouze pro komorní, je zajímavou možností (především u starších dětí) ukázka partitury (viz Příloha 4).

#### *Charakteristika studentů:*

Následující výukový plán je určen i mladším dětem, proto využívá názorných prvků v práci s formou a k rozlišování hudebních nástrojů. Důležitá je znalost hudebních nástrojů a jejich zvuků. V případě využití pro starší děti je možné jej upravit, a to především rozšířit o další informace a podrobnější rozbor. Nabízí se například rozbor práce s motivy, jejich hledání v jednotlivých částech dílu B, vnímání celkové formy skladby nejen jako střídání dvou typů dílů, ale také ve smyslu jejího vývoje (zahušťování a zředování formy), diskuze o významu spojení dvou stylů, polystylovosti a postmoderních rysech.

#### *Pomůcky:*

- Obrázky hudebních nástrojů (viz Příloha 3a).
- Sada karet pro práci s formou (viz Příloha 3b).
- Nahrávka skladby a také nahrávky jednotlivých dílů ve formě samostatných stop (viz CD příloha).

#### *Plán hodiny:*

Na začátku hodiny je vhodné zopakovat základní znalosti o hudebních nástrojích. Protože později budou užívány obrázky těchto nástrojů, je lépe opakování provést s jejich užitím. Protože dále jsou již uváděny v celé skupině a v malém formátu, je lépe, aby děti již tyto konkrétní obrázky znaly. Nabízí se proto krátký test rozpoznávání jejich zvuku a přiřazování obrázků a názvů. Děti mohou při poslechu ukázek samostatných zvuků například vybírat správné obrázky, řadit je do nástrojových skupin a přiřazovat k nim název.

V další části děti rozdělíme do dvojic a rozdáme každé dvojici jednu sadu karet. Obsahuje karty ve tvaru čtverce (díly A) a karty ve tvaru kruhu (díly B). Pro lepší názornost je ještě možné vytisknout čtverce na barevný papír jedné barvy a kruhy na barevný papír barvy jiné. Počet karet odpovídá počtu dílů skladby. Každá karta zároveň kromě svého tvaru také obsahuje obrázky nástrojů, které v daném dílu hrají. K dispozici je tedy osm čtverců a sedm kruhů s různými obrázky.

Úkolem dětí je během poslechu skladby řadit jednotlivé karty v takovém pořadí, v kterém se vyskytují ve skladbě. Nejprve je učitel seznámí s prvním dílem A a pak s prvním dílem B, aby věděly, jak se tyto díly liší a mohly je během poslechu odlišit. Učitel žákům vysvětlí, že jejich úkolem je nejen seřadit za sebou čtverce a kruhy, ale také vždy vybrat správný čtverec a kruh podle použitých nástrojů. Učitel společně s žáky vybere první čtverec (díl A) a první kruh (díl B) podle nástrojů, které hrají v ukázce a které jsou na nich zobrazeny. Během tohoto výběru jsou využity nahrávky jednotlivých stop. Poté následuje přehrání celé skladby, děti pracují ve dvojicích a společně během poslechu řeší, které nástroje hrají a o jaký díl se jedná, a řadí čtverce a kruhy na lavici do řady. U tříd, kde by to bylo pro děti příliš obtížné, lze nejprve třídít podle nástrojů všechny čtverce, potom všechny kruhy, a pak teprve je seřadit při poslechu celé skladby.

Následuje společná kontrola výsledku, kdy je možné (v závislosti na znalostech a schopnostech dětí) také řešit, čím ještě se liší díly A od dílů B a čím se (kromě instrumentace) liší jednotlivé díly A a jednotlivé díly B od sebe navzájem. Protože v předchozí části měly děti skupiny nástrojů připravené na kartách, bylo pro ně snazší je určit. Lze ale dále pokračovat v rozebírání toho, které nástroje přesně ve kterém místě hrají, a děti mohou například zaškrtnout na kartách ty, které zrovna slyší (protože mají celou skupinu a zároveň jsou schopny rozeznat i jednotlivé nástroje).

Rozšiřující možností je i využití partitury. Učitel rozdává opět do dvojic jednotlivé výtisky partitury a děti spolu s ní srovnávají, jestli zvolily správné díly na správném místě a jaké nástroje přesně v daném dílu hrají, jak jsou zapsány pod sebou, a také mohou odhalovat, který nástroj v italštině je kterým nástrojem, tak jak je znají oni (například oboi jsou hoboje).

#### *Možnosti rozšíření:*

U starších dětí lze tuto koláž využít k dalším činnostem. Zajímavá může být diskuze nad obsahem, významem spojení baroka a současnosti či o odlišnosti výrazu a emocí v závislosti na zpracování jednotlivých částí. Na ni může navazovat například dramatické ztvárnění, kdy se děti rozdělí do dvou skupin a každá bude pracovat s jinými kostýmy a dalšími předměty podle daného stylu (baroko vs. současnost), ale zároveň vytvoří zajímavé společné představení, ve kterém se budou střídat právě podle měnících se dílů. Tato varianta může být například využita při projektovém vyučování či při přípravě vystoupení na školní besídce, protože je samozřejmě velmi časově náročná.

## ZÁVĚR

V této práci jsem se zabývala fenoménem postmoderny obecně a postmodernou v hudbě. Soustředila jsem se především na definici a popis tohoto stále nejasného pojmu a také na nastínění možností využití některých postmoderních děl v hudební pedagogice. Pokusme se nyní shrnout nejvýznamnější aspekty této problematiky.

Pojem postmodernismus přes svou kontroverznost není novinkou. Jako pojem popisující především změny v umělecké tvorbě a filozofii se objevil již v období druhé světové války. Všeobecného rozšíření se poté dočkal v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století. Přes jeho postupné uplatňování ve všech humanitních disciplínách je často vnímán negativně, zároveň je také stále nejasná jeho přesná definice, obsah i vliv.

Na rozdíl od moderny pokračující v duchu osvícenského myšlení v optimistických vizích o pokroku a síle poznání postmoderní myšlení odmítá možnost popsat objektivní svět a přináší vlastní přehodnocení společnosti. Patří sem například Lyotardova teze o zániku tzv. metapříběhů či Baudrillardův koncept ztráty linie mezi simulací a realitou a zániku vnímání skutečného světa.

Nejčastěji uváděnými zdroji postmoderny a postmoderního myšlení jsou technologický pokrok a vznik celosvětové komunikační sítě, globální společnosti a masové kultury. Tolerance k odlišnostem, kterou tyto jevy s sebou přináší, přispívá k přijetí pluralitního postoje nejen v národnostních či politicko-společenských otázkách, ale také v oblasti umění.

Umění druhé poloviny 20. století prodělalo velkou změnu, hlavním znakem postmoderního vyjadřování se stal pluralismus. Na rozdíl od moderny, která usilovala o novost, pokrok a autorskou originalitu, postmoderní umělci záměrně kladou vedle sebe různé styly převzaté z množství odlišných zdrojů. Často jde také o víceúrovňová díla, která dávají prostor čtenáři či divákovi k vlastní účasti na utváření významu díla. Smyslem těchto přístupů není pohrdání či nevkus, postmoderní autoři se spíše snaží nahradit modernistickou adoraci autora a jeho individuality mnohostylovostí, konfrontací a prostorem pro nový pohled na známé přístupy. Tyto tendence se tak jako v literatuře, vizuálním umění a ve filmu projevují také v hudbě.

Přestože se teoretické diskuze o hudební postmoderně objevily až po roce 1980, díla skladatelů působících v šedesátých či sedmdesátých letech rysy, dnes uváděné jako postmodernistické, vykazují. Při sledování vývoje teoretických diskuzí o postmodernismu v hudbě můžeme odlišit dvě samostatné linie. V USA se termín začíná vyskyto-

vat již od sedmdesátých let, kdy slouží především k označení Cageova indeterminismu či dalších experimentálních tendencí. Druhým centrem se stává tzv. německá diskuze, výrazně převyšující zájem ostatních evropských muzikologů, soustředující se především na generaci německých skladatelů hnutí *Neue Einfachheit*.

Pojítkem mezi všemi postmoderními tendencemi je jejich reakce na nepřístupnost a přílišnou kontrolu serialismu a dalších racionálních technik. Projevuje se například užitím náhody a indeterminovaných procesů či návraty ke stylům a druhům minulosti. Na rozdíl od tzv. antimoderních tendencí, které se snaží o dokonalé napodobení historie, postmoderna tyto návraty využívá ve spojení současného a minulého k vytvoření nového celku a významu.

Navzdory složitosti vymezení pojmu postmodernismu v hudbě můžeme rozlišit společné rysy některých děl soudobé hudby, které vykazují postmoderní přístupy v kompozici a zároveň reflektují myšlení současnosti. Jsou jimi především přehodnocení významu subjektivity a jednoty díla, uplatňování neurčitosti a náhody a rušení hranice mezi „vysokou“ a „nízkou“ kulturou.

Tolerance k mnohosti přehodnocující pohled na jednotu díla a na význam autorské subjektivity realizovaná zastoupením prvků z různých zdrojů a typů v rámci jednoho díla může být vyjádřena různými způsoby. Nejčastěji se tak děje pomocí citátů, aluzí a koláží. Skladby tohoto typu označujeme jako tzv. polystylové skladby.

Z pohledu hudební výchovy se díky spojování různých stylů případně skladeb v jednom díle nejčastěji nabízí využití polystylových skladeb jako zajímavé ukázky konfrontování historického stylu a současnosti. Různí skladatelé se ale vyznačují různým pojetím polystylovosti s odlišnými záměry a významy, využití jejich skladeb ve výuce se proto také liší.

Pravděpodobně nejznámějším skladatelem polystylových skladeb je Alfred Schnittke. Ve většině jeho děl nacházíme projevy polystylovosti, je pro ně typické užití citací z děl artificiální i non-artificiální hudby. Prvky tzv. „nízké“ hudby často v díle zastupují negativní síly a jsou konfrontovány s pozitivními silami hudby „vysoké“, často zastoupené historickými styly.

Naopak skladatel Mauricio Kagel využívá polystylovosti s větší volností. Častým důvodem k jejímu užití je u něj snaha o nový pohled nejen na minulost ale i na současnost realizovaný formou ironie či nadhledu.

Mezi českými skladateli je polystylovost využívána především jako zajímavá alternativa. Takto je užita i Lubošem Fišerem, který formu koláže pro polystylovost typickou obvykle využívá i v dílech komponovaných cele v jeho autorském stylu.

Uplatnění postmoderních skladeb ve vyučování je mnohé, přesto se ale jedná pouze o zlomek celého spektra soudobé hudební tvorby. Kromě mnou zpracovaných typů postmoderní hudby zřejmě může být dobře využitelná také hudba vycházející z náhody a indeterminačních procesů, která právě svou (i když spíše zdánlivou) jednoduchostí nabízí prostor k zajímavým improvizacím studentů a k využití dalšími, především činnostními, složkami hudebně-výchovného procesu. K použití v hudební pedagogice také vybízí tzv. minimal music, která má svým přesahem do hudby populární a etnické velkou šanci na zaujetí pozornosti studentů a uplatnění se vedle hudby populární jako součást jejich života. Tyto tendence, spolu s dalšími, se tak mohou později stát základem pro práci podobného charakteru, jako je tato.

Při vypracovávání práce jsem se bohužel musela potýkat s obvyklým problémem spojeným s užitím soudobé hudby. Tím je velký nedostatek notových materiálů, nahrávek a obrazových záznamů. Musela jsem proto i návrhy vyučovacích hodin těmto omezeným možnostem výrazně přizpůsobit. Čerpala jsem tedy ze sbírek knihoven a také z internetových zdrojů. Takto jsem například objevila právě záznam z koncertu skladby *Dressur* na serveru youtube.com.

Setkala jsem se také s nedostupností některých konkrétních informací o skladbách. Bohužel ani partitury díla neobsahují vždy dostatečné informace. Týká se to především právě citací z děl. V případě skladby Luboše Fišera se z partitury<sup>50</sup> dozvídáme pouze to, že cituje ze *Suity* Johanna Fišera vydané v Hamburku roku 1702. Z takovéto informace není dobře možné zjistit přesně, o jakou skladbu se jedná, a ani po prostudování soupisů jeho díla se mi nepodařilo skladbu specifikovat. Tato informace dokonce není obsažena ani v diplomové práci Tomáše Bayera<sup>51</sup>, která se rozbohem této skladby detailně zabývá.

Přes uvedené komplikace tato diplomová práce nabízí nejen materiál pokrývající tuto oblast soudobé hudby, která zatím není dobře popsána v dostupné literatuře, ale také nabízí inspiraci, jak s touto látkou pracovat ve vyučování.

---

<sup>50</sup> FIŠER, L. *Double per orchestra*. Praha : Panton, 1972

<sup>51</sup> BAYER, T. *Redukcionismus ve tvorbě Luboše Fišera*. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta, 2005.

## RESUMÉ

Diplomová práce *Postmoderna a její využití v hudební pedagogice* zpracovává téma postmoderny z obecného i hudebního hlediska. Její obsah je zpracován s ohledem na potřeby učitelů zajímajících se o využití této oblasti ve výuce. V první části jsou shrnuty poznatky z oblasti sociologické, filozofické a historické. Ve druhé části je naznačeno, jakým způsobem se postmoderna uplatňuje v literatuře, vizuálním umění a ve filmu. Následuje třetí část, která definuje termín hudební postmoderny a podrobněji popisuje její vývoj, charakteristiky a s ní související skladatelské techniky. Z nich se práce detailněji zaměřuje na polystylovost a autory, kteří ji využívají. Poslední část přináší zpracování několika skladeb k využití v hudební výchově s ohledem na současné inovativní metody ve výuce, například skupinové a projektové vyučování. Tyto výukové plány se mohou stát inspirací k uplatňování soudobé hudby ve vyučování a mohou tak přispět k rozšíření jejího využívání.

## RÉSUMÉ

The diploma thesis called *Postmodernism and its Use in Music Education* looks at the theme of postmodernism both from the general and the musical point of view. Its content reflects the needs of teachers interested in the use of postmodernism in their lessons. In the first part the sociological, philosophical and historical aspects are summarized. In the second part the postmodern tendencies in literature, visual art and films are outlined. The third part of the thesis defines the term of postmodern music and describes in details its evolution, main characteristics and the compositional techniques associated with it. It focuses particularly on the polystylism and the composers who use it in their works. The last part of the thesis describes several lessons dealing with these compositions taking into consideration the contemporary innovative methods of education (for example, group work or the project method). These lesson plans may inspire teachers to use contemporary music in their lessons and contribute to increase of its use.



## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY, PRAMENŮ A NOTOVÝCH MATERIÁLŮ

### *Literatura*

- BAYER, T. *Redukcionismus ve tvorbě Luboše Fišera*. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta, 2005.
- BEZDĚK, J. *Soudobá hudba před tabulí*. 1. vyd. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 2008. ISBN 978-80-7043-669-1
- BRACKETT, D. "Where's It At": Postmodern Theory and the Contemporary Musical Field. In LOCHHEAD, J., AUNER, J. *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York : Routledge, 2002. ISBN 0-8153-3820-1
- CLENDINNING, J.P. Postmodern Architecture/Postmodern Music. In LOCHHEAD, J., AUNER, J. *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York : Routledge, 2002. ISBN 0-8153-3820-1
- COULOMBE, R.T. Postmodern Polyamory or Postcolonial Challenge? Cornershop's Dialogue from West, to East, to West... In LOCHHEAD, J., AUNER, J. *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York : Routledge, 2002. ISBN 0-8153-3820-1
- DESCARTES, R. *Rozprava o metodě*. 3. vyd. Praha : Svoboda, 1992. ISBN 80-205-0216-5
- DORŮŽKA, P. *Hudba na pomezí*. 1. vyd. Praha : Panton, 1991. ISBN 80-7039-125-1
- GRENZ, S.J. *Úvod do postmodernismu*. 1. vyd. Praha : Návrat domů, 1996. ISBN 80-85495-74-0
- HEILE, B. Collage vs. Compositional Control: The Interdependency of Modernist and Postmodernist Approaches in the Work of Mauricio Kagel. In LOCHHEAD, J., AUNER, J. *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York : Routledge, 2002. ISBN 0-8153-3820-1
- HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby VI. Hudba 20. století (1)*. 1. vyd. Praha : Ikar, 2006. ISBN 80-249-0808-5
- HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby VI. Hudba 20. století (2)*. 1. vyd. Praha : Ikar, 2007. ISBN 978-80-249-0978-3
- JELÍNEK, O. Postmodernismus a exaktní vědy. In HEŘT, J., PEKÁREK, L. *Věda kontra iracionalita*. 1. vyd. Praha : Academia, 2002. ISBN 80-200-1020-3
- KOFROŇ, P. Od nového ke starému. In DORŮŽKA, P. *Hudba na pomezí*. 1. vyd. Praha : Panton, 1991. ISBN 80-7039-125-1
- KOFROŇ, P. *Tón ne*. 1. vyd. Brno : Nakladatelství Host, 1998. ISBN 80-86055-38-8

KOHOUTEK, C. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. 2.vyd. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965

KRAMER, J.D. The Nature and Origins of Musical Postmodernism. In LOCHHEAD, J., AUNER, J. *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York : Routledge, 2002. ISBN 0-8153-3820-1

KUNA, M. *Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem*. Hudební rozhledy, roč. 1980, č. 9, s. 418–422

LOCHHEAD, J., AUNER, J. *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York : Routledge, 2002. ISBN 0-8153-3820-1

LYOTARD, J.-F. *O postmodernismu*. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1993. ISBN 80-7007-047-1

MIKEŠ, V. *Alfred Šnitke*. His Voice, 2008, roč. 2008, č. 5, s. 22-25

NYMAN, M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2. vyd. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. ISBN 0 521 65383 5

SLABÝ, Z.K., SLABÝ, P. *Svět jiné hudby*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 2007. ISBN 978-80-7207-661-1

TAYLOR, T.D. Music and Musical Practices in Postmodernity. In LOCHHEAD, J., AUNER, J. *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York : Routledge, 2002. ISBN 0-8153-3820-1

TILLMAN, J. Postmodernism and Art Music in the German Debate. In LOCHHEAD, J., AUNER, J. *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York : Routledge, 2002. ISBN 0-8153-3820-1

WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*. Praha : Zvon, 1994. ISBN 80-7113-104-0

WOODS, T. *Beginning Postmodernism*. 1. vyd. Manchester : Manchester University Press, 1999. ISBN 0 7190 5211 4

ZOUHAR, V. *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. ISBN 80-244-0973-9

### **Elektronické zdroje**

[autor neuveden] Luboš Fišer. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: <<http://www.musica.cz/fiser/indexcz.html>>

COLON-HERNANDEZ, E. *Notes on Concerto Grosso No. 1 (1977)*. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: <<http://www-personal.umich.edu/~cyoungk/schnittkebio.htm>>

GREENBERG, C. Modern and Postmodern. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: <<http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>>

KRATOCHVÍL, M. Hudební divadlo Mauricio Kagela. [online] [cit. 2009-02-21]. Dostupné na internetu: <[http://www.hisvoice.cz/his\\_voice/archiv\\_casopisu/2006/his\\_voice\\_6\\_2006/hudebni\\_divadlo\\_mauricia\\_kagela](http://www.hisvoice.cz/his_voice/archiv_casopisu/2006/his_voice_6_2006/hudebni_divadlo_mauricia_kagela)>

LYE, John. Some Attributes of Post-Modernist Literature [online] [cit. 2009-02-21]. Dostupné na internetu: <<http://www.brocku.ca/english/courses/2F55/post-mod-attrib.php>>

PASLER, J. Postmodernism. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* [cit:2009-02-21]. Dostupné na internetu: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40721>>

SCHNIERER, M. Postmodernismus – popkultura a hudební výchova jako prevence. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: <[www.pf.jcu.cz/stru/katedry/hv/hl-schnierer2.doc](http://www.pf.jcu.cz/stru/katedry/hv/hl-schnierer2.doc)>

*Slovník kulturních studií.* Vyd. 1. Praha : Portál, 2006. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: <<http://www.ptejteseknihovny.cz/uloziste/ola001/dekonstrukce-dekonstruivismus>>

The British Film Resource. The Authorship and Films of David Lynch [online] [2009-02-21]. Dostupné z internetu: <[http://www.britishfilm.org.uk/lynch/blue\\_velvet.html](http://www.britishfilm.org.uk/lynch/blue_velvet.html)>

Postmodernisty. Wikipedia, The Free Encyclopedia. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodernity>>

Death of the Author. Wikipedia, The Free Encyclopedia. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Death\\_of\\_the\\_author](http://en.wikipedia.org/wiki/Death_of_the_author)>

Hyperreality. Wikipedia. The Free Encyklopedia. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Hyperreality>>

Postmodern Literature. Wikipedia. The Free Encyklopedia. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern\\_literature](http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern_literature)>

Postmodern Theater. Wikipedia. The Free Encyklopedia. [online] [2009-02-21]. Dostupné na internetu: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern\\_theater](http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern_theater)>

### ***Primárně využitá notová materiála***

FIŠER, L. *Double per orchestra.* Praha : Panton, 1972

SCHNITTKE, A. *Concerto grosso.* Wien : Universal Edition, 1976/77

## Přílohy

### ALFRED ŠTAMTKA (1934 – 1998)



Alfred Štamtko se narodil v roce 1934 v židovské – americké rodině, která žila v tehdejším Sovětském svazu v městečku Lipeta na Volze. Jako židovský Žid, jenž žil v Sovětském svazu, měl neustálý pocit nejistoty a nikdy se necítil skutečně doma. Studoval na Čukovského konzervatoři, kde také později působil. Dobrá se do jeho skladby nechtěly ani opydvířovat, přitapováni komunistickým režimem se mu nedařilo. Když se setkával s jinými skladateli, měl také často problémy s ústou. Díky nim to slyšela ze svého skladatelského života a také se posléze stal v zahraničí známým. Protože ale nemohl

opustit svou vlast, věnoval se filmové hudbě.

Štamtko je autor více než 100 skladeb, včetně své vlastní skladatelské tvorby. Jedna se u něj v roce 1962 objevila v časopise *Pravda* v letech 1969–1972, kdy vznikla jeho první polyatylková skladba *Pravda* (pravda, pravda, pravda, pravda).

Štamtko je autor více než 100 skladeb, včetně své vlastní skladatelské tvorby. Jedna se u něj v roce 1962 objevila v časopise *Pravda* v letech 1969–1972, kdy vznikla jeho první polyatylková skladba *Pravda* (pravda, pravda, pravda, pravda).

Štamtko je autor více než 100 skladeb, včetně své vlastní skladatelské tvorby. Jedna se u něj v roce 1962 objevila v časopise *Pravda* v letech 1969–1972, kdy vznikla jeho první polyatylková skladba *Pravda* (pravda, pravda, pravda, pravda).

Štamtko je autor více než 100 skladeb, včetně své vlastní skladatelské tvorby. Jedna se u něj v roce 1962 objevila v časopise *Pravda* v letech 1969–1972, kdy vznikla jeho první polyatylková skladba *Pravda* (pravda, pravda, pravda, pravda).

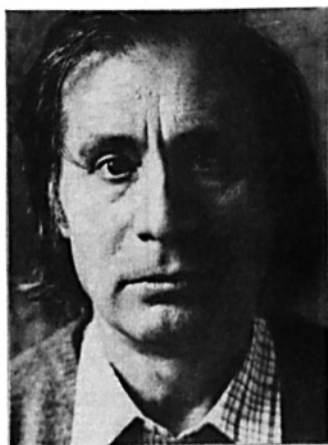
Štamtko je autor více než 100 skladeb, včetně své vlastní skladatelské tvorby. Jedna se u něj v roce 1962 objevila v časopise *Pravda* v letech 1969–1972, kdy vznikla jeho první polyatylková skladba *Pravda* (pravda, pravda, pravda, pravda).

<sup>1</sup> Alfred Štamtko, *Pravda*, 1962, vyd. Praha: JAR, 2007.

<sup>2</sup> Alfred Štamtko, *Pravda*, 1962, vyd. Praha: JAR, 2007, s. 12, 13.

## Příloha I

### ALFRED SCHNITTKE (1934 – 1998)



Alfred Schnittke se narodil v roce 1934 v židovsko-německé rodině, která žila v tehdejší Sovětské svazu v městečku Engels na Volze. Jako německý Žid, jenž vyrostl v Sovětské svazu, měl neustálý pocit nejistoty a nikde se necítil skutečně doma. Studoval na Čajkovského konzervatoři, kde také později přednášel. Bohužel se ale jeho skladby nehrály ani nevydávaly, přistupovat na kompromisy s komunistickým režimem se mu nechtělo. Kvůli stykům se západními skladateli měl také často problémy s úřady. Díky těmto stykům ale mohl sledovat dění v západní hudbě a také se postupně stal v zahraničí známým. Protože ale nemohl

vycestovat, živil se hlavně filmovou hudbou.

Tak jako jeho původ byl různorodý, našel si svou metodu různorodých skladeb. Jedná se o polystylovost, kterou rozvinul přibližně v letech 1969–1972, kdy vznikla jeho první polystylová skladba, *1. symfonie*. Co tedy polystylovost znamená?

Jde o to, že skladatel do své vlastní skladby použije části skladeb jiných autorů, části skladeb různých stylů a části zkomponované jím samým v soudobém stylu k vytvoření nového díla s novým významem.

To můžeme vidět například u jeho *4. symfonie*, ve které se vyskytují čtyři druhy duchovního zpěvu – ortodoxní, katolický, protestantský a židovský. V *1. symfonii* zase užívá velké množství úryvků či napodobování hudby od středověku po dvacáté století (například pochod, foxtrot, barokní úseky, úryvky z Beethovenovy *Osudové*, Čajkovského *Klavírního koncertu č. 1 b moll*, Haydnovy *Symfonie č. 45* a množství dalších). Ve druhé symfonii „*St. Florian*“ zní nad orchestrem gregoriánský chorál v podání komorního sboru a jednotlivé věty jsou nazvány podle částí katolické mše.

Polystylová jsou také *Concerta Grossa*, skladby ve formě užívané v baroku. V *Concertu Grosso č. 1* vedle sebe vkládá části připomínající barokní koncert, části odkazující na populární žánr – tango a části v soudobém stylu. Naopak *Concerto Grosso č. 3* přináší pouze části z různých období klasické hudby. Nese se tak v duchu skladeb J. S. Bacha, *Klavírního koncertu G dur č. 4* Ludwiga van Beethovena a samozřejmě obsahuje také soudobé úseky.

Schnittke žil v Rusku až do roku 1989, kdy se natrvalo přestěhoval do Německa, kde jako těžce nemocný strávil posledních deset let svého života. Přes obrovské zdravotní problémy zkomponoval ještě dvacet šest skladeb, například symfonie, opery, balet či několik koncertů.

#### Zdroj:

HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby VI. Hudba 20. století (2)*. 1. vyd. Praha : Ikar, 2007.  
MIKEŠ, V. *Alfred Schnittke. His Voice*, 2008, roč. 2008, č. 5, s. 22-25

Příloha 2a

| SKLADBA  | CHARAKTERISTIKA   | ČÍSLO UKÁZKY | JAK TO JDE ZAHRÁT |
|--|---|--------------|-------------------|
| <b>Vyšehrad (Bedřich Smetana)</b>                    | Orchestrální skladba, harfa, akordy hrané tón po  |              |                   |
| <b>Symfonie č.5 Osudová (Ludwig van Beethoven)</b>   | Orchestrální skladba, opakované tóny, melodie klesá a následuje rychlý úsek hraný smyčcovými nástroji |              |                   |
| <b>Tango La Cumparsita</b>                           | Ostrý pravidelný rytmus bicích nástrojů, taneční  |              |                   |
| <b>Óda na radost (Ludwig van Beethoven)</b>          | Skladba pro sbor a orchestr   |              |                   |
| <b>Kankán (Orfeus v podsvětí, Jacques Offenbach)</b> | Svižná orchestrální skladba z operety   |              |                   |
| <b>Paso Doble</b>                                    | Na začátku virbl, velmi rychlý pochod španělského   |              |                   |
| <b>Country</b>                                       | Veselý americký tanec, banjo, harmonika   |              |                   |
| <b>Dechovka</b>                                      | Dechový orchestr, melodie hraná klarinetu   |              |                   |
| <b>Růžový panter</b>                                 | Triangl, melodie hraná saxofonem  |              |                   |
| <b>Carmen – Habanera (George Bizet)</b>              | Operní árie španělského charakteru.   |              |                   |
| <b>Rock (Deep Purple – Smoke on the Water)</b>       | Kytara, bicí  |              |                   |
| <b>Ragtime</b>                                       | Velmi rychlá veselá skladba pro klavír  |              |                   |

Příloha 2b

| SKLADBA                                       | NÁVRHY ÚPRAV SKLADEB PRO ORFFOVSKÉ NÁSTROJE A DALŠÍ ZDROJE ZVUKU (na jedné ukázce může spolupracovat více hráčů)                         |
|---|--|
| Vyšehrad (Bedřich Smetana)                    | Jako nejjednodušší řešení se nabízí drnkání prstem na rtv za současného zpěvu brumenda úvodních tónů.                                    |
| Symfonie č.5 Osudová (Ludwig van Beethoven)   | Hra na melodický bicí nástroj (metalofon, xylofon).  |
| Tango La Cumparsita                           | Vyťukávání rytmu na níže znějící bicí nástroj, virbl může být hrán na tamburínu.   |
| Óda na radost (Ludwig van Beethoven)          | Zpěv na libovolné slabiky (zvukově zajímavé), případně na vlastní slova. Možná je také hra na melodický                                  |
| Kankán (Orfeus v podsvětí, Jacques Offenbach) | Vyklepávání na libovolné předměty (třeba židle) rukama nebo hra na tělo, dynamicky odlišit části piano a forte, crescendo a decrescendo. |
| Paso Doble                                    | Hra na rytmické nástroje, luskání, dupání, na začátku virbl.   |
| Country                                       | Hra pusou na papír, tleskání ve stylu country, pískání.  |
| Dechovka                                      | Různé druhy hry na pusou, napodobování tuby žabími zvuky se zavřenými ústy.  |
| Růžový panter                                 | Triangl, zpěv na zvukomalebné hlásky, sametová barva, šeptání.   |
| Carmen – Habanera (George Bizet)              | Zpěv ala opera a rytmické nástroje, kastaněty.   |
| Rock (Deep Purple – Smoke on the Water)       | Napodobování rockové hry na kytaru hlasem s pohyby. Bicí nástroje.   |
| Ragtime                                       | Hra na pusou, vyklepávání na rytmické nástroje.  |





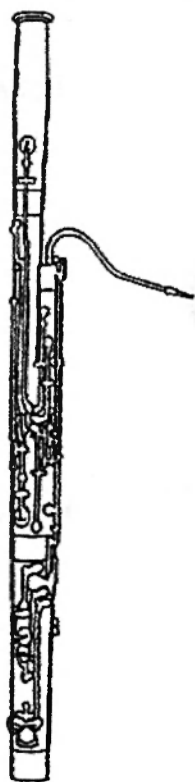
Příloha 3a – Hudební nástroje



KLARINET



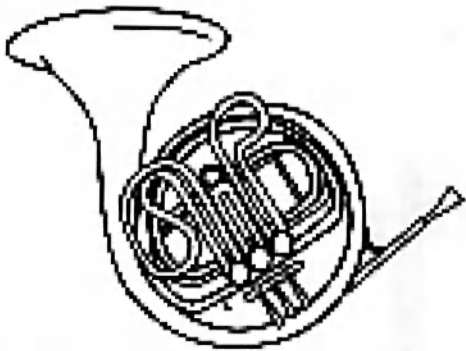
PRÍČNÁ FLÉTNA



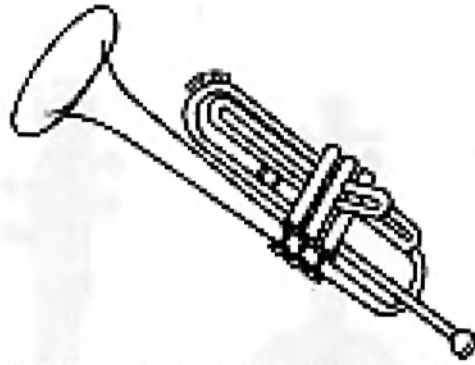
FAGOT



HOBŮJ



LESNÍ ROH



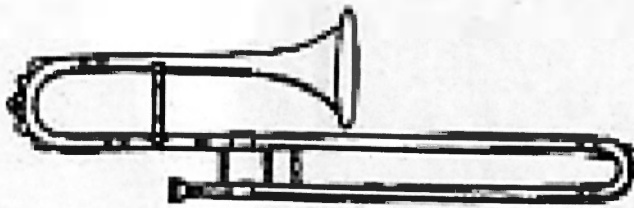
TRUBKA



KLAVÍR



TYMPÁNY



POZOUN

KONTRABAS

KONTRABAS



HOUSLE

VIOLA

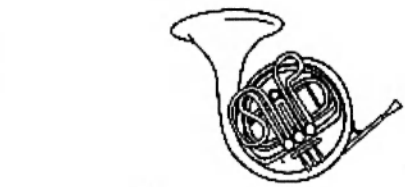
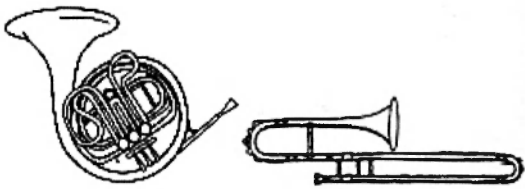
VIOLONCELLO

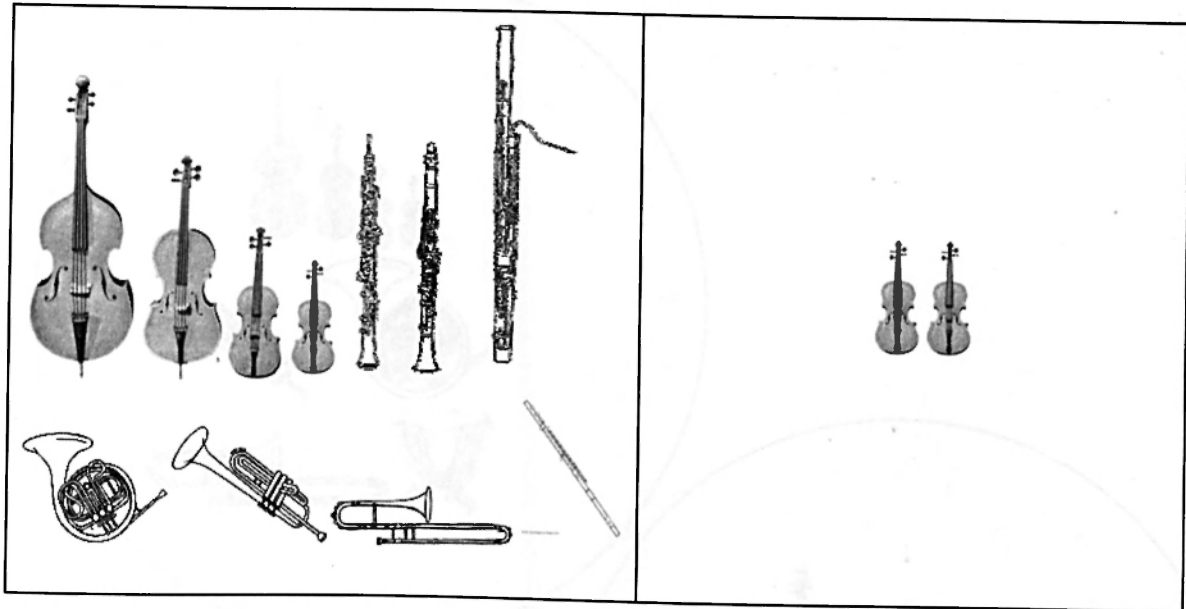
KONTRABAS

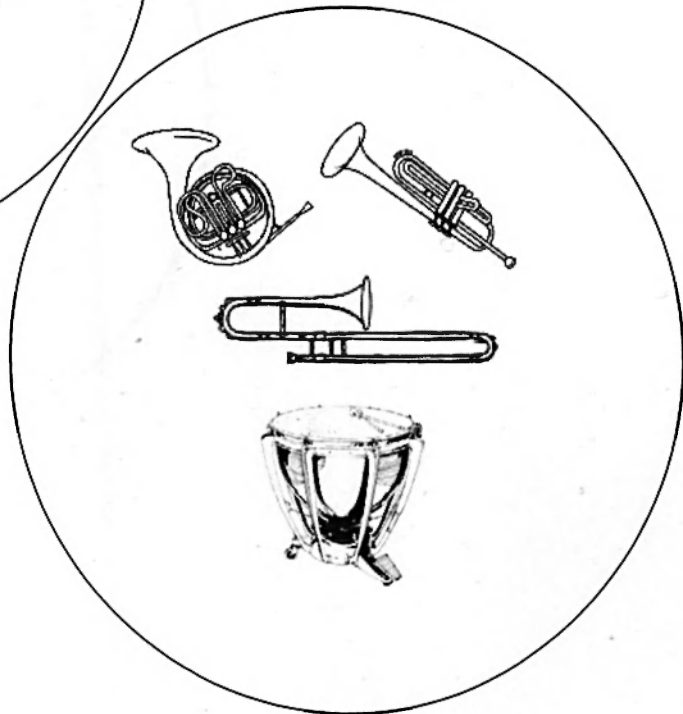
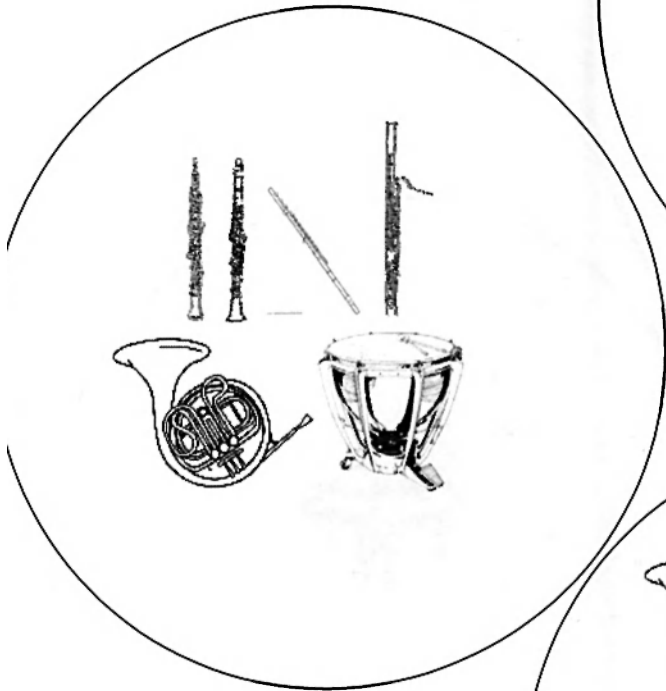
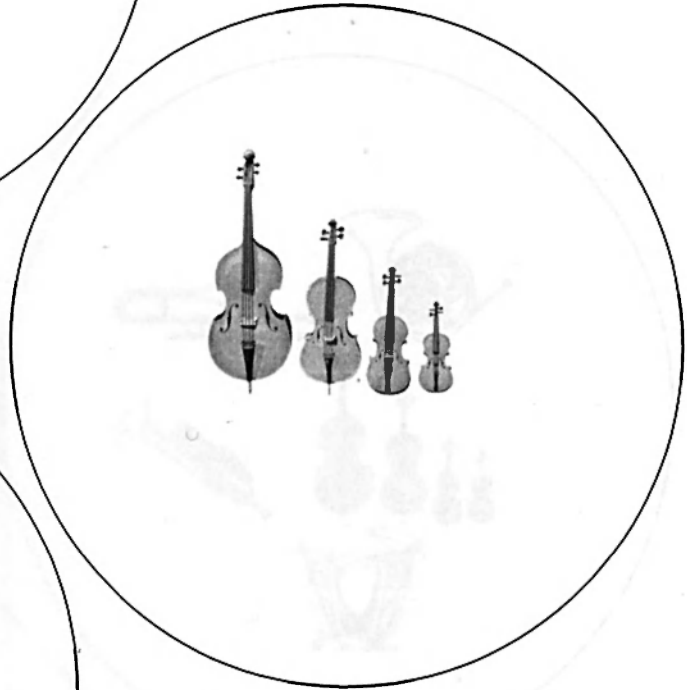
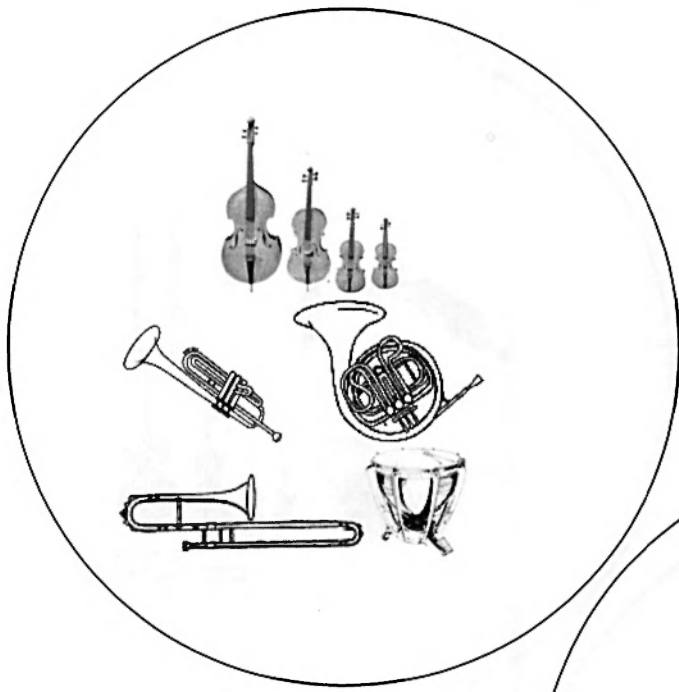
**Příloha 3b – Sada karet k práci s formou (Double per orchestra)**

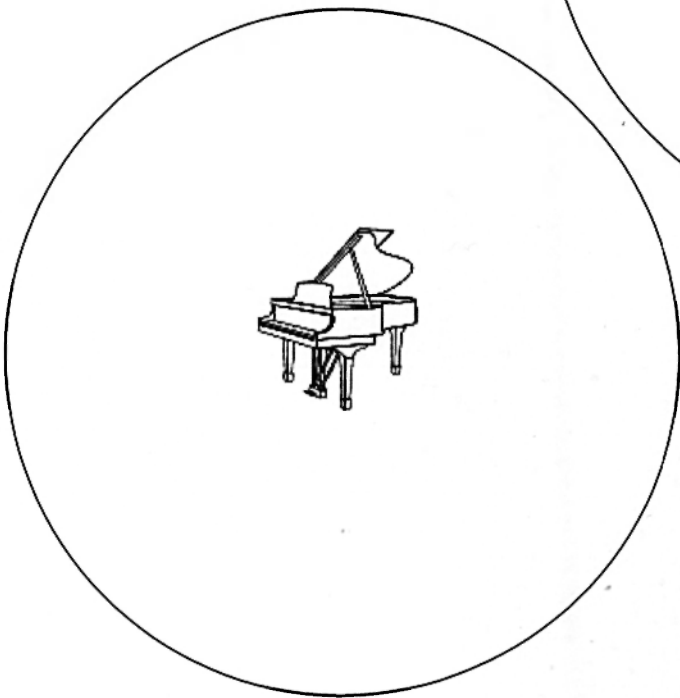
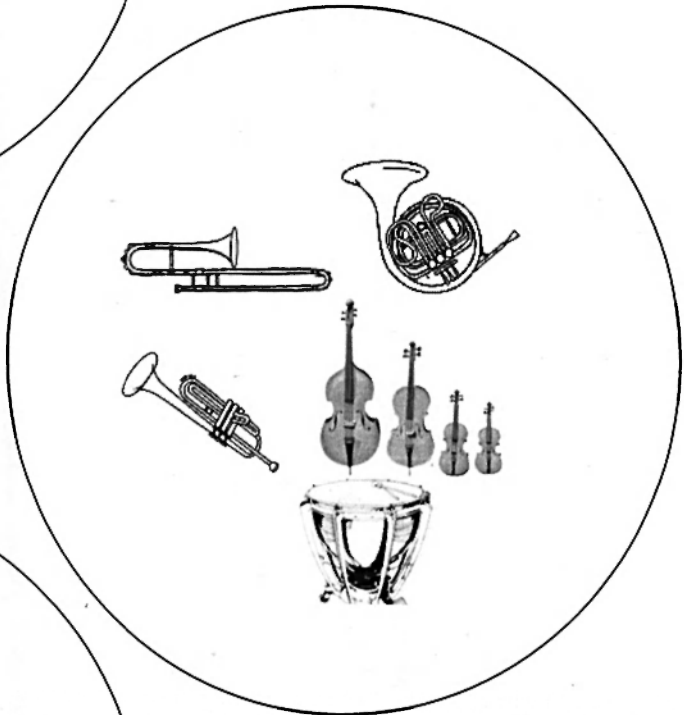
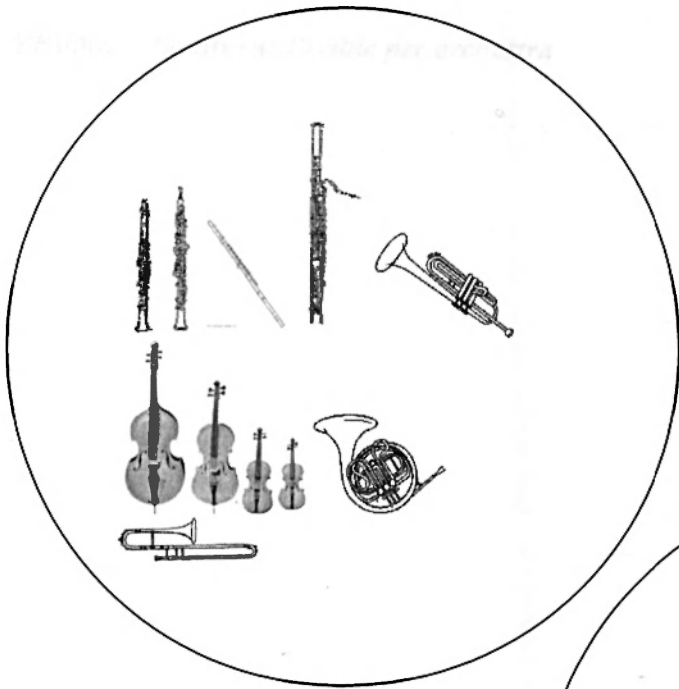
*Informace pro učitele (v tomto pořadí jsou jednotlivé douby uvedeny na kartách):*

|  |  |  |   |
|--|--|--|---|
| <b>Double 1:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- housle 1,2 sólo</li> <li>- viola sólo</li> <li>- violoncello sólo</li> </ul>   | <b>Double 3:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- flétny</li> <li>- hoboje</li> <li>- klarinety</li> <li>- fagoty</li> </ul>   | <b>Double 5:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- lesní rohy</li> <li>- pozouny</li> </ul>   | <b>Double 7:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- housle</li> <li>- violy</li> <li>- violoncella</li> <li>- kontrabasy</li> </ul> |
| <b>Double 9:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- lesní rohy</li> <li>- housle</li> <li>- violy</li> <li>- violoncella</li> <li>- kontrabasy</li> </ul>  | <b>Double 11:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- flétny</li> <li>- hoboje</li> <li>- klarinety</li> <li>- fagoty</li> <li>- trubky</li> <li>- pozouny</li> </ul>   | <b>Double 13:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- flétny</li> <li>- hoboje</li> <li>- klarinety</li> <li>- fagoty</li> <li>- trubky</li> <li>- pozouny</li> <li>- lesní rohy</li> <li>- housle</li> <li>- violy</li> <li>- violoncella</li> <li>- kontrabasy</li> </ul> | <b>Double 15:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- housle 1,2</li> </ul>  |
| <b>Double 2:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- pozouny</li> <li>- lesní rohy</li> <li>- trubky</li> <li>- housle 1,2</li> <li>- violy</li> <li>- violoncella</li> <li>- kontrabasy</li> <li>- tympány</li> </ul>  | <b>Double 4:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- housle</li> <li>- violy</li> <li>- violoncella</li> <li>- kontrabasy</li> </ul>  | <b>Double 6:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- flétny</li> <li>- hoboje</li> <li>- klarinety</li> <li>- fagoty</li> <li>- lesní rohy</li> <li>- tympány</li> </ul>  | <b>Double 8:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- lesní rohy</li> <li>- trubky</li> <li>- pozouny</li> <li>- tympány</li> </ul>   |
| <b>Double 10:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- flétny</li> <li>- hoboje</li> <li>- klarinety</li> <li>- fagoty</li> <li>- lesní rohy</li> <li>- trubky</li> <li>- pozouny</li> <li>- housle</li> <li>- violy</li> <li>- violoncella</li> <li>- kontrabasy</li> </ul> | <b>Double 12:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- lesní rohy</li> <li>- trubky</li> <li>- pozouny</li> <li>- housle</li> <li>- violy</li> <li>- violoncella</li> <li>- kontrabasy</li> <li>- tympány</li> </ul> | <b>Double 14:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- klavír</li> </ul>   |   |











**Příloha – Partitura: *Double per orchestra***

LUBCKE FISKER

DOUBLE

PER ORCHESTRA

1872

PARTITURA

1872

BANTON PRAHA



LUBOŠ FIŠER

# DOUBLE

PER ORCHESTRA

(1969)

PARTITURA

1972

---

PANTON PRAHA



Johann Fischer (Hamburg 1703)  
Johann Gottfried Fischer (Hamburg 1702)

All rights reserved. Printed in Czechoslovakia

# DOUBLE PER ORCHESTRA

## DOUBLE 1

LUBOŠ FIŠER  
(\* 1935)

Four staves of musical notation for Double 1. The first staff is marked 'Solo'. Dynamics include *ff* and *sf*. The piece concludes with a *ritacca* marking.

## DOUBLE 2 JOHANN FISCHER (1646—1721)\*

Marcia

Musical score for Double 2, Marcia. It features multiple staves for various instruments: Flutes (1. and 2.), Clarinets (1. and 2.), Bassoons (1. and 2.), Horns (1. and 2.), Trumpets (1. and 2.), and Trombones (1. and 2.). The score includes dynamic markings such as *f* and *sf*.

\* POCHOD pro smyčce nebo dechy je částí Suity Johanna Fischera (Hamburg 1702)

\* MARSCH für Streich- oder Blasinstrumente aus einer Suite von Johann Fischer (Hamburg 1702)

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom two staves contain a bass line with similar rhythmic patterns. The middle two staves provide harmonic support with chords and single notes. The word "a2" is written above the second and fifth staves, indicating a second ending or a specific performance instruction.

The second system of the musical score consists of six staves. It continues the melodic and harmonic material from the first system. The notation is consistent, with eighth and sixteenth notes in the upper staves and a steady bass line in the lower staves.

The third system of the musical score consists of six staves. This system introduces more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the upper staves. The bass line remains active with eighth notes. The system concludes with a double bar line and repeat signs on the outer staves.

The fourth system of the musical score consists of six staves. It continues the melodic and harmonic material from the third system. The notation is consistent, with eighth and sixteenth notes in the upper staves and a steady bass line in the lower staves. The system concludes with a double bar line and repeat signs on the outer staves.

*affacca*

# DOUBLE 3

The musical score is organized into four systems, each containing three staves. The first system is for Violini (Violins), the second for Violoncelli (Violas), the third for Violoncelli (Cellos), and the fourth for Contrabbassi (Double Basses). Each staff is numbered 1, 2, or 3. The notation includes treble clefs for the Violini and Violoncelli, and bass clefs for the Violoncelli and Contrabbassi. The music consists of quarter and eighth notes, with some measures containing chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of each staff in every system. The score is enclosed in a large rectangular frame.

DOUBLE 4

*Allegro*  
*Tutti pizz.*

The musical score is divided into four systems, each consisting of four staves. The first system begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The tempo and performance instructions are *Allegro* and *Tutti pizz.*. The first staff of each system contains a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide harmonic support with chords and moving lines. The fourth staff is a bass line. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout. The score includes numerous slurs, accents, and dynamic hairpins. The piece concludes with the instruction *attacca* at the bottom right of the final system.

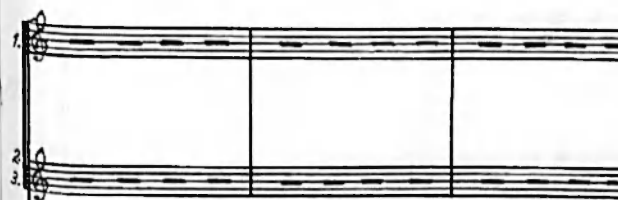
### DOUBLE 5

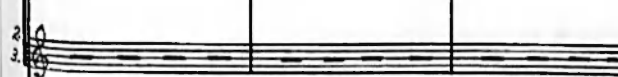
Musical score for Double 5, featuring Cor (Cornets) and Tbn (Trumpets). The score is arranged in two systems of three staves each. The top system is for Cor (1, 2, 3) and the bottom system is for Tbn (1, 2, 3). The music is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *piu f*, *f*, and *attacca*. The Cor parts feature melodic lines with some grace notes, while the Tbn parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns.

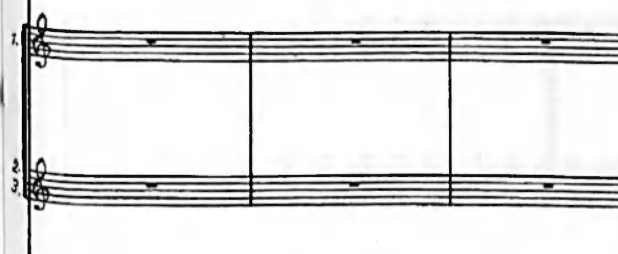
### DOUBLE 6

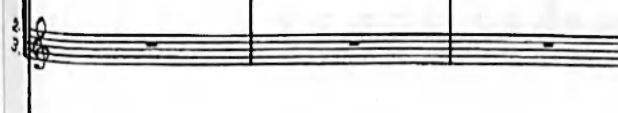
Musical score for Double 6, featuring Fl (Flutes), Clarinet, and Bassoon parts. The score is arranged in two systems of three staves each. The top system is for Fl (1, 2, 3) and the bottom system is for Clarinet (1, 2, 3) and Bassoon (1, 2, 3). The music is in 2/4 time and includes the tempo marking *Allegro* and dynamic markings such as *f* and *mf*. The Fl parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, while the Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns.




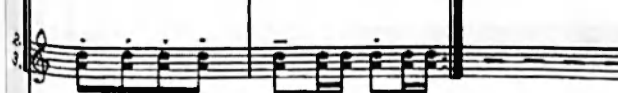
1. 


2. 


1. 

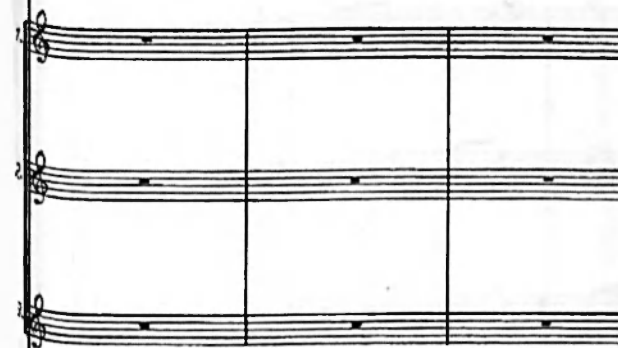
2. 

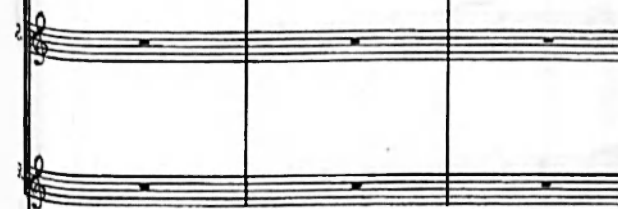
1. 

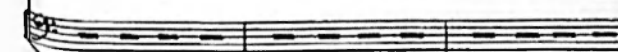
2. 

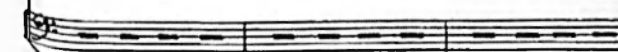
1. 

2. 

1. 

2. 

1. 

2. 





DOUBLE 7

Musical score for Double 7, consisting of seven staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a forte dynamic marking (*ff*). Subsequent staves feature softer dynamics like *sf* and *sfz*. A 'c' marking is present on the fourth staff. The score concludes with an *attacca* instruction.

*attacca*

DOUBLE 8

*Allegro*

Musical score for Double 8, consisting of nine staves. The score is set in a 2/4 time signature, indicated by the large numbers '2' and '4' at the beginning. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a forte dynamic marking (*f*). Subsequent staves feature softer dynamics like *sf* and *sfz*.

1. *più f*  
2. *più f*  
3. *più f*  
1.  
2.  
3.  
1.  
2.  
3.  
*più f*

The first system of the score consists of nine staves. The top three staves are for strings (1st, 2nd, and 3rd violins), and the bottom six staves are for woodwinds (1st and 2nd flutes, 1st, 2nd, and 3rd clarinets). The woodwind parts are marked with *più f* (pizzicato forte) in the first three staves. The string parts are marked with *più f* in the last three staves. The system concludes with a double bar line.

1. *mf*  
2. *mf*  
3. *mf*  
1. *f*  
2. *f*  
3. *f*  
1. *mf*  
2. *mf*  
3. *mf*  
1. *f*  
2. *f*  
3. *f*  
1. *mf*  
2. *mf*  
3. *mf*  
1. *f*  
2. *f*  
3. *f*

The second system of the score also consists of nine staves. The top three staves are for strings (1st, 2nd, and 3rd violins), and the bottom six staves are for woodwinds (1st and 2nd flutes, 1st, 2nd, and 3rd clarinets). The woodwind parts are marked with *mf* (mezzo-forte) in the first three staves and *f* (forte) in the last three staves. The string parts are marked with *mf* in the first three staves and *f* in the last three staves. The system concludes with a double bar line.

1. *ff sempre*  
Cor. 2. *ff sempre*  
3. *ff sempre*  
1. *ff sempre*  
Trbe 2. *ff sempre*  
3. *ff sempre*  
1. *ff sempre*  
Trbni 2. *ff sempre*  
3. *ff sempre*  
Timp. *ff sempre*



1.  
Cor. 2.  
3.  
1.  
Trbe 2.  
3.  
1.  
Trbni 2.  
3.  
Timp.

*attacca*



DOUBLE 10

*Allegro*

Musical score for woodwinds and brass instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpets (Trbe), and Trombones (Trbni). Each instrument has three staves. The second system includes Violins (Vi. 1. div., Vi. 2. div.), Viola (Vle), Violoncello (Vcl.), and Double Basses (Cb. div.). The Violins and Double Basses have two staves each. The music is in 2/4 time and marked *Allegro*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

*Allegro*

Musical score for string instruments. The score includes Violins (Vi. 1. div., Vi. 2. div.), Viola (Vle), Violoncello (Vcl.), and Double Basses (Cb. div.). The Violins and Double Basses have two staves each. The music is in 2/4 time and marked *Allegro*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks such as *non div.*, *secco*, and *f*.



The first system of the musical score consists of 12 staves. The top two staves (1 and 2) are in treble clef and contain complex melodic lines with many beamed notes. The remaining staves (3-12) are in bass clef and contain mostly rests, with some sparse notes appearing in the lower staves.

The second system of the musical score consists of 12 staves. All staves in this system contain rests, indicating a section of silence or a placeholder for a different part of the score.

The third system of the musical score consists of 12 staves. The top two staves (1 and 2) are in treble clef and feature a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom four staves (9, 10, 11, and 12) are in bass clef and feature a rhythmic accompaniment of eighth notes. The middle two staves (3 and 4) contain rests.

This musical score page features ten staves for woodwinds and brass instruments, arranged in five pairs. The instruments are labeled on the left as follows:

- Fl.** (Flute): Staves 1 and 2. Both parts play a melodic line of eighth notes, starting with a first ending bracket.
- Ob.** (Oboe): Staves 3 and 4. The parts are mostly rests, with some notes appearing in the second and third measures, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Cl.** (Clarinet): Staves 5 and 6. Both parts play a melodic line of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic.
- Fag.** (Bassoon): Staves 7 and 8. Both parts play a melodic line of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Cor.** (Cor Anglais): Staves 9 and 10. Both parts are mostly rests.
- Trbe** (Trumpet): Staves 11 and 12. Both parts are mostly rests.
- Trbni** (Trumpet): Staves 13 and 14. Both parts are mostly rests.

The score includes various musical notations such as first and second endings, dynamic markings (*f* and *p*), and rests. The woodwind parts (Flute, Clarinet, Bassoon) have a consistent rhythmic pattern of eighth notes.



This musical score consists of three systems of three staves each. The first system shows the beginning of a piece with treble clefs and a key signature of one flat. The first staff has a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a bass line starting with a quarter note G3, followed by a quarter note F3, and a quarter note E3. The second system is mostly blank, with some faint markings. The third system features a more complex texture. The first staff has a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte). The second staff has a similar melodic line with a dynamic marking of *f*. The third staff has a bass line with a dynamic marking of *f*. The fourth system is mostly blank, with some faint markings. The fifth system features a more complex texture. The first staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The second staff has a similar melodic line with a dynamic marking of *f*. The third staff has a bass line with a dynamic marking of *f*. The sixth system is mostly blank, with some faint markings. The seventh system features a more complex texture. The first staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The second staff has a similar melodic line with a dynamic marking of *f*. The third staff has a bass line with a dynamic marking of *f*. The eighth system is mostly blank, with some faint markings. The ninth system features a more complex texture. The first staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The second staff has a similar melodic line with a dynamic marking of *f*. The third staff has a bass line with a dynamic marking of *f*.

1. Fl.  
2. Fl.  
3. Fl.

1. Ob.  
2. Ob.  
3. Ob.

1. Cl.  
2. Cl.  
3. Cl.

1. Fag.  
2. Fag.  
3. Fag.

1. Cor.  
2. Cor.  
3. Cor.

1. Trbe  
2. Trbe  
3. Trbe

1. Trbni  
2. Trbni  
3. Trbni

*campana in aria* *a 3*  
*ff*

*ff*

Detailed description: This is a page of a musical score for a woodwind and brass ensemble. It features 18 staves, grouped into six sections of three staves each. The sections are labeled on the left as Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), and Trbe (Trumpet). The bottom two sections are labeled Trbni (Trumpet) and Trbni (Trumpet). The Cor. section contains musical notation with the instruction 'campana in aria' and 'a 3' above the staff, and 'ff' below it. The Trbni section at the bottom contains musical notation with 'ff' below the first staff. The rest of the staves are empty.



# DOUBLE 11

This musical score, titled "DOUBLE 11", is arranged for a woodwind quintet and strings. It consists of 15 staves, organized into five groups of three staves each. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fog.), and a string section. The woodwind parts are written in treble clef, while the string parts are in bass clef. The score is marked with a forte dynamic (*ff*) and includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. A large blacked-out area is present in the lower right portion of the score, likely indicating a correction or deletion. The page number "24" is located in the top left corner, and the publisher's code "P 1218" is at the bottom center.

DOUBLE 12

*Allegro*

1. 2. 3. *mf* *mf*

*mp.*

*f* *p*

*Allegro*  
*trem.*

1. 1. *trem.*  
div.

1. 2. *trem.*  
div.

1. *trem.*  
div.

2. *trem.*  
div.

3. *trem.*  
div.

4. *trem.*  
div.

5. *trem.*  
div.

6. *trem.*  
div.

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of three staves (1, 2, 3) and a piano (mp.) staff. The first two staves are in 2/4 time and feature a melody with a dynamic marking of *mf*. The piano staff has a dynamic marking of *mp.* and contains a melodic line. A dynamic hairpin starts at *f* and ends at *p*. The second system consists of six staves (1. 1. div. through 6. div.) and a piano (b.) staff. All six staves in this system are marked *trem.* and contain tremolo patterns. The piano staff (b.) also contains a tremolo pattern. The tempo is marked *Allegro* throughout.

1.  
2.  
Cor.

3.

1.  
2.  
Trbe

3.

1.  
2.  
Tbni

3.

mp.

1.  
iv.

2.  
iv.

3.

4.

5.

6.

The musical score for page 26 consists of several staves. The top staff is for the Cor (Coronet), with two parts (1. and 2.) and a third part (3.) below it. The second staff is for the Trbe (Trumpet), with two parts (1. and 2.) and a third part (3.) below it. The third staff is for the Tbni (Trombone), with two parts (1. and 2.) and a third part (3.) below it. The fourth staff is for the mp (Mellophone), with a single line of musical notation. The fifth staff is for the strings, with six parts labeled iv., iv., v., v., vi., and vi. from top to bottom. The Cor and mp parts contain musical notation, while the Trbe, Tbni, and string parts are empty staves.

This musical score page, numbered 27, contains several staves of music. The top system includes a Clarinet in E-flat (Cl. Eb) and a Bassoon (Bn). The middle system includes a Trombone (Tp) and a Bassoon (Bn). The bottom system includes four strings (I, II, III, IV). The Clarinet and Bassoon parts feature melodic lines with dynamic markings of *f* and *mf*. The Trombone part has a steady rhythmic accompaniment. The string parts are mostly blank, indicating they are not playing in this section.



1.  
2.

Cor.

3.

1.  
2.

Trbe

3.

1.  
2.

Trbni

3.

Timp.

1. 1.  
div.

1. 2.  
div.

1.  
div.

1.  
div.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*



*a 2*

The musical score is organized into three systems, each with three staves. The first system is for Clarinet (Cl.), the second for Saxophone (Sax.), and the third for Piano (P.). Each system has a first and second part (1. and 2.) and a third part (3.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The piano part features a bass clef and a steady rhythmic accompaniment. The saxophone part has a treble clef and includes some dynamic markings like accents. The clarinet part also has a treble clef and features slurs over groups of notes. The piano part consists of a single staff with a bass clef, providing a consistent rhythmic foundation.

1. *a2*

2.

Car.

3.

1.

2.

Trbe

3.

1.

2.

Trbni

3.

Timp.

1. 1. div.

1. 2. div.

le div.

1. div.

1.

The musical score is arranged in a system of staves. The top section includes three staves for Clarinet (Car.), three for Trumpet (Trbe), and three for Trombone (Trbni). Below these are the Timpani (Timp.) and five staves for strings, labeled as 1. 1. div., 1. 2. div., le div., 1. div., and 1. The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A specific dynamic marking 'a2' is present at the beginning of the first staff. The bottom right of the score features a double bar line followed by the instruction 'attacca'.

DOUBLE 13

The musical score consists of 18 staves, organized into six systems of three staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (staves 1-3) features a prominent *ff* marking and includes a series of dotted lines in the upper staves. The second system (staves 4-6) continues with similar notation and includes a *ff* marking. The third system (staves 7-9) includes a *ff* marking and a thick black bar in the middle staff. The fourth system (staves 10-12) includes a *ff* marking. The fifth system (staves 13-15) includes a *ff* marking. The sixth system (staves 16-18) includes a *ff* marking. The score concludes with a *ff* marking at the bottom left and the word *attaca* at the bottom right.

