

FILOZOFICKÁ FAKULTA UVIVERZITY KARLOVY
ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

MARTIN LEDVINKA

NOVÁ JEDNODUCHOST
(v české hudbě konce 20. století)

THE NEW SIMPLICITY
(in Czech music of the end of the 20th century)

Praha
2011

Vedoucí práce
Mgr. Tereza Havelková

Děkuji tímto vedoucí mé bakalářské práce Mgr. Tereze Havelkové nejen za důležité rady a podnětné připomínky, ale především za její profesionální a aktivní přístup ke všem mým dotazům a problémům. Dále děkuji skladatelům Miroslavu Pudlákovi a Pavlu Zemkovi, kteří mi velice laskavě poskytli partitury svých skladeb, na jejichž analýzách stojí základ mé práce.

Čistý text této práce má bez vložených příkladů, tabulek a obsahu rozsah 43 normovaných stran. Práce zahrnuje 5 notových příkladů, které jsou notovány transponovaně a dalších 7 schematických tabulek. Citace literatury se řídí normou ČSN ISO 690 podle publikace *Bibliografické citace (Obsah, forma a struktura)* z roku 1996.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 2. 5. 2011

Martin Ledvinka

ANOTACE

Na základě pozorování určitých kompozičních technik a přístupů, jež se objevují v tvorbě některých českých autorů od 80. let dvacátého století, se předkládaná práce snaží tyto jevy zařadit do kontextu světové hudby. Ve vypracovaných analýzách tří vybraných skladeb českých skladatelů práce poukazuje na specifické kompoziční zacházení s formováním hudebního času, které je následně konfrontováno s výsledky analýz dvou kompozic skladatelů zahraničních. Z tohoto srovnání vyplývá zřejmá příbuznost tendencí, které pozorujeme v české hudbě zmiňovaného období, s kompozičními postupy hudebního proudu, jež je v kontextu světové tvorby obecně nazýván nová jednoduchost.

Kromě analytické části je velký díl pozornosti věnován také historickým okolnostem vzniku nové jednoduchosti, jejím specifickým podmínkám v prostředí české hudby a výrazně též terminologickým obtížím či nejasnostem spojeným s tímto pojmem.

ANNOTATION

This study focuses on the specific compositional techniques and approaches that have emerged in the works of some Czech composers since nineteen eighties. Based on analysis of three works by Czech composers the study points out to a compositional use of specific structuring of musical time, which is then confronted with the results of analysis of two works by European (British and Danish) composers. This comparison shows a clear relationship of the trends observed in Czech music and the movement in European and North American music, which tends to be called the new simplicity.

In addition to the analyses a great deal of this study is devoted to the historical circumstances of emergence of the new simplicity in Czech music, the specific conditions it had within the context of Czech music and the terminological difficulties associated with this term.

OBSAH

Anotace	4
Annotation	4
Úvod	7
Minimalismus a Nová jednoduchost	8
Minimalismus	8
Nové jednoduchosti	10
Die Neue Einfachheit	10
The New Simplicity	11
Den Ny Enkelhed	12
Nová jednoduchost.....	12
Postmoderna nebo avantgarda?.....	13
Analýzy	18
Analýza I – Unisono I Pavla Zemka	21
Analýza II – Nokturno Miroslava Pudlák.....	24
Analýza III – Ave verum corpus Petera Grahama.....	27
Analýza IV – Schnee Hanse Abrahamsena.....	30
Analýza V – Chamber concerto Howarda Skempton.....	33
Závěr	38
Literatura a prameny	39
Nahrávky analyzovaných skladeb	41

Motto:

„Říkáme: čas plyne. To je všechno hezké, jen ať plyne. Ale abychom jej mohli měřit . . . počkej! Abychom jej mohli měřit . . . k tomu by bylo potřebí, aby čas míjel či plynul stejnoměrně, a kde stojí psáno, že tomu tak je? Pro náš cit a pro naše vědomí neplyne stejnoměrně, my pouze pro pořádek přijímáme předpoklad, že stejnoměrně plyne, a dovol, naše míry jsou vlastně pouhé konvence . . .“ (Hans Castorp)ⁱ

ÚVOD

Od poloviny dvacátého století a zejména pak od šedesátých let se v hudbě celé západní kultury objevují tendence k někdy více, jindy méně radikálnímu zjednodušování hudebních prostředků, tendence označované shrnujícím pojmem redukcionismus¹. Ovšem tento velmi široký termín zahrnuje celou řadu hudebních projevů. V naší práci se pokusíme blíže prozkoumat jeden z těchto hudebních proudů, jehož projevy jsme vysledovali v české hudbě posledního dvacetiletí dvacátého století i v následující dekádě století jedenadvacátého.

Na základě analýz vybraných skladeb českých autorů střední generace, tj. především autorů ze skupiny kolem souboru Agon a jejich brněnských vrstevníků, se předkládaná práce pokusí nejprve vysledovat základní znaky a charakteristiky námi reflektovaného druhu kompozic a následně obhájit vhodnost, či dokonce nutnost námi navrhovaného označení pro takovéto tendence, tedy Nová jednoduchost.

V hudbě autorů jako např. Miroslav Pudlák, Pavel Zemek či Peter Graham, jejichž skladby jsme vybrali k analýze v naší práci, pozorujeme společné redukcionistické tendence, často aplikované synteticky na hudbu tradičnějšího, ne-avantgardního rázu. Ranou tvorbu těchto skladatelů – především dílo Miroslava Pudlaka a jeho vrstevníka Martina Smolky - někdy označoval výraz český minimalismus, přesto je s odstupem času zřejmé, že je takové označení zavádějící a nevhodné. Dnes je již označení minimalismus ve světovém muzikologickém diskursu vyhrazeno především radikálním projevům tohoto stylu na americkém kontinentu v šedesátých letech dvacátého století (Reich, Riley, Glass, Young) a další směry vstřebávající impulsy dané tímto stylem bývají označovány jinými, rozlišujícími pojmy. Navíc v námi sledované české tvorbě nejde o vstřebání vlivů pouze minimalistické estetiky, ale obecně o navázání na širší proud hudby poslední třetiny dvacátého století využívající většího či menšího redukování určitých složek hudební struktury. Využití kompozičních technik minimalismu a vědomé nabourávání tradičních schémat formování hudebního času jsou pak hlavními znaky tohoto kompozičního proudu.

Označení Nová jednoduchost jsme vybrali nikoli náhodně, nýbrž kvůli zřetelným společným znakům s ostatními evropskými kompozičními směry označovanými tímto pojmem. Pro zařazení do kontextu evropské tvorby také předkládáme analýzy dvou skladeb skladatelů Howarda Skemptona a Hanse Abrahamsena, představitelů britské a dánské nové jednoduchosti (resp. *The New Simplicity* a *Den Ny Enkelhed*).

¹ pojem používaný v diplomové práci Lenky Foltýnové (FOLTÝNOVÁ, Lenka. *Redukcionistické tendence v umělé hudbě po roce 1960 a jejich odraz v hudbě české*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 1996. Diplomová práce. (= Foltýnová)

MINIMALISMUS A NOVÁ JEDNODUCHOST

MINIMALISMUS

Nejprve nastiňme stručný vývoj redukcionistických tendencí ve světě. Jak jsme již uvedli výše, výrazněji se tento trend začal projevovat začátkem šedesátých let. Na americkém kontinentu již od konce druhé světové války působil skladatel John Cage, svou činností ovlivňující mnoho budoucích skladatelů. Tendence k redukci některého z aspektů hudebního díla můžeme pozorovat i v dadaistickém hnutí Fluxus, kterého byl Cage také členem.

Nejsilnější vlna minimalizace přišla v šedesátých letech, kdy se skupina skladatelů ovlivněna Cagem, hnutím Fluxus a východními kulturami snažila naprosto oprostít od dosavadního principu vnímání hudby, především od tradičního vnímání hudebního času. Nejslavnějšími muži minimal music jsou bezesporu Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass a La Monte Young.

Každý pracoval vlastní kompoziční technikou, společný jim však byl princip vnímání hudebního díla jako postupně se vyvíjejícího útvaru bez výraznějších kontrastů (viz Reichova *Hudba jako postupný proces*²) a důraz na určitou bezčasovost kompozic (o hudebním času viz níže kapitolu Analýzy). Téměř všichni autoři raných minimalistických skladeb se však později věnovali tvorbě zpravidla méně radikální, zejména velmi úspěšný Philip Glass, jenž ve své tvorbě balancuje na hraně vážné a populární hudby (využití elementární tonality apod.).

V další práci budeme často odkazovat na dědictví amerického minimalismu, a proto si tuto kapitolu přiblížíme trochu podrobněji. Této části hudební historie se podrobně věnoval Timothy A. Johnson ve své studii *Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?*³, ze které si zde dovolíme parafrázovat základní postřehy. Johnson rozlišuje tři roviny, ve kterých lze používat výraz minimalismus.

1) Minimalismus jako estetika.

„The earliest minimal pieces (from the late 1950s and early 1960s) best exemplify the idea of minimalism as an aesthetic, as defined by Broad [4] and Mertens [5]. Many of these pieces require the development of new listening strategies in order to fully appreciate them. In various ways these pieces seem to suspend time, gradually revealing a slowly unfolding process or focusing upon a minute musical detail. They move sharply away from the idea of requiring the listener to recognize

² REICH, Steve. Hudba jako postupný proces. Překl. MACHONINOVÁ, K. In *Jazz* 25, 1979.

³ JOHNSON, Timothy A. *Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?*. In *The Musical Quarterly*. Winter, 1994, Vol. 78, No. 4, s. 742-773. (= Johnson); v české muzikologii se touto problematikou zabýval Matěj Kratochvíl (viz KRATOCHVÍL, Matěj. *Minimalismus a česká hudba*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2001. Diplomová práce. (= Kratochvíl); zkrácená verze otištěna v *HIS Voice* 4/2002)

⁴ BROAD, Elaine. A New X? An Examination of the Aesthetic Foundations of Early Minimalism. In *Music Research Forum* 5. 1990, s. 51-62.

⁵ MERTENS, Wim. *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Londýn, New York 1983.

goals and goal-directed motion and towards the notion of listening from a nonparticipatory viewpoint suspended in time."⁶ Minimalistická estetika je typická pro průkopnické skladby šedesátých let (La Monte Young, Riley, Reich) a je pro ni charakteristická důsledná nenarativnost a ne-teleologičnost skladeb. Jako příklady Johnson uvádí Rileyho *In C* (1964) či La Monte Youngova *For Brass* (1957), *Trio for stings* (1958) a *Well-Tuned Piano* (1964-).

2) Minimalismus jako styl.

Stylové označení minimalismus pod sebou zahrnuje soubor znaků typických pro kompozice sedmdesátých let (Glass, Reich), vycházející z průkopnických skladeb šedesátých let. Těmi podle Johnsona jsou např.: jednoduchá, jednotná forma, jednoduché harmonie (1 až 2 akordy), důraz na rytmus, opakování krátkých melodických motivků. Je patrné, že toto pojmání výrazu minimalismus je obecně nejrozšířenější, ale na druhou stranu je takové vymezení platné pouze na časově velmi omezeném úseku a zahrnuje především práci čtyř nejslavnějších amerických minimalistů, a to jen v raných fázích jejich tvorby.

3) Minimalismus jako kompoziční technika.

Vhodnost chápání pojmu minimalismus v souvislosti s českou tvorbou, jakožto pojmu pro označení kompozičních postupů, nevázející se striktně na omezené časové období či na tvorbu konkrétního okruhu autorů, postuloval ve své práci již Matěj Kratochvíl: „*Minimalismus jako styl srovnatelný s americkým vzorem se u nás neobjevil. Ovšem totéž je možné konstatovat o jakékoli jiné zemi. [...] Pro Miroslava Pudlákova nebo Václava Kučera jsou zajímavé spíše technické postupy a práce s detailem. [...]*“⁷. Takto chápaný termín je použitelný i v širším okruhu skladeb a umožňuje nám jednak pojmenovat některé aspekty dané kompozice, jednak umožňuje srovnání minimalistické skladebné techniky s jinými metodami kompozice i v rámci jedné skladby.

Základními technikami či postupy míníme následující kompoziční metody:

- a) prosté opakování jako základní prvek skladby
- b) z opakování vycházející princip fázového posunu (Reich)
- c) práce uvnitř opakovaného motivku (Glass, Reich) – adice (přidávání not do motivku), subtrakce (ubírání not z motivku), substituce (nahrazování not v motivu pomlčkami a naopak)
- d) polyfonní vrstvení opakovaných motivů (Riley)

Z uvedeného je zřejmé, že výraz minimalismus jako estetika a styl je použitelný a vhodný především v historickém smyslu odkazujícím k tvorbě průkopníků tohoto směru v šedesátých a sedmdesátých letech zvláště v USA. Pro české autory minimalismus představuje především výběr skladebných technik, a je proto nutno toto označení v českém kontextu také tak chápat,

⁶ Johnson, s. 745

⁷ Kratochvíl, s. 80

zvláště pokud je naším cílem sledovat vlivy působení odkazu amerických skladatelů-zakladatelů na pozdější hudební tvorbu.

Ačkoli se minimalismus stavěl do opozice proti avantgardním výbojům Nové hudby (především proti serialismu), je někdy považován za poslední z velkých, ucelených, „avantgardních“ stylů⁸ uzavírajících celou modernistickou éru. Následující období označuje John Adams výstižným výrazem „post-style era“⁹, období, v němž již není možné označit určitou školu, či dokonce ani kompletní práci jediného skladatele nějakou všepojmenovávající etiketou vystihující danou tvorbu, ale je nutné postupovat od skladby ke skladbě. Z nutnosti zachování jisté terminologické srozumitelnosti se však bez základních orientačních označení neobejdeme, a proto si dovolíme dále sledovat určité společné prvky v díle jednotlivých skladatelů či směrů a tyto následně zařadit do širšího kontextu, což je možné právě pouze s použitím jistých, zčásti vágních etiket.

Hudební proudy, které vycházejí z estetiky minimal music, používají některé techniky minimalismu, ovšem odklání se již od radikálních postojů, zejména co se hudebního času týká. John Adams bývá někdy označován za představitele takového stylu – post-minimalismu. Kořeny v minimalismu má také britská The New Simplicity, či dánská Den Ny Enkelhed (viz níže).

Dále se v Evropě objevují redukcionistické tendence také osamoceně působících jedinců, tj. takových, jejichž tvorba se vymyká snadnému označení patřičnou stylovou nálepkou. V určitých aspektech například neo-tonální tvorba Arvo Pärta, Sofie Gubauduliny či Alfreda Schnittkeho. Dále redukcionistický styl Giacinta Scelsiho. Také některé skladby Györgye Ligetiho a dalších. Pro naši práci však zůstávají hlavním bodem zájmu směry vycházející z americké avantgardy padesátých a šedesátých let, jejichž charakteristiku proto uvedeme podrobněji.

NOVÉ JEDNODUCHOSTI

Výše jsme již zmínili dva cizojazyčné termíny - New Simplicity a Den Ny Enkelhed, ke kterým přidáme ještě Die Neue Einfachheit - všechny tyto termíny znamenají v překladu totéž, tedy „nová jednoduchost“, ovšem v kontextu svých jazykových oblastí nabývají každý vlastního významu. Pro jejich odlišení je budeme používat v originálním znění.

DIE NEUE EINFACHHEIT

Nejprve zmiňme německý termín Die Neue Einfachheit. Tento pojem, který označuje jeden ze směrů soudobé vážné hudby konce dvacátého století, se začal používat v německé muzikologické literatuře v průběhu sedmdesátých let. Die Neue Einfachheit ovšem zastřešuje celou řadu rysů hudby poslední třetiny dvacátého století. Frank Hentschel uvádí ve své studii

⁸ viz COOK, Nicholas – POPLE, Anthony (ed.). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. ISBN 0521662567.

⁹ citováno v FINK, Robert. (post-)minimalism 1970-2000: the search for a new mainstream. In *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. COOK, Nicholas – POPLE, Anthony (ed.). Cambridge; New York: Cambridge University Press. ISBN 0521662567, s. 539

*Wie neu war die „Neue Einfachheit“?*¹⁰ výčet takových charakteristik, tedy například: návrat ke starým formám (symfonie, sonáta), návrat k tradičnímu, pozdně-romantickému obsazení (smyčcový kvartet, klavírní koncert, mše), ale také návrat k tonalitě, využívání citátů, užívání konsonantní harmonie, stejně jako rehabilitování disonancí a jejich rozvodů a s tím spojený návrat emocionality a subjektivity do hudby. Klíčovou estetickou charakteristikou Die Neue Einfachheit zůstává snaha o komunikaci s publikem, touha po porozumění skrze hudbu (opět) naplněnou emocemi a odpor k elitářství a materialismu serialismu. Tato reakce na vývoj poválečné avantgardy je zde charakteristická. Z takto široké definice ovšem jasně vyplývá jak vágní je toto označení a jak široké spektrum hudebních projevů může zastřešovat.

Vzhledem k výše uvedenému výčtu projevů Die Neue Einfachheit je zcela pochopitelné, že tento pojem byl v 80. a 90. letech v německé muzikologické diskusi často považován za pojem synonymní s termínem postmoderní hudba. Vždyť valná většina výše zmíněných znaků je často používána i pro některé projevy hudební tvorby postmoderny.

Přes všechny nepřesnosti v definování termínu se však zdá, že skupina skladatelů spojovaných s Die Neue Einfachheit (především Wolfgang Rihm, Peter Michael Hamel, Hans-Jürgen van Bose) měla velký (zásadní) vliv na hudební vývoj v Německu konce dvacátého století (ve své studii to dokládá i Hentschel).

THE NEW SIMPLICITY

Nyní přistupme k anglickému termínu The New simplicity. Na rozdíl od svého německého ekvivalentu byl termín The New Simplicity v anglofonní muzikologii reflektován mnohem řidčeji. Ani dva největší muzikologické slovníky, tedy MGG a Grove, neobsahují takové heslo. Ačkoli The New Grove Dictionary of Music and Musicians obsahuje stručné heslo Die Neue Einfachheit¹¹ a MGG v části hesla Postmoderne¹² pojednává také o Die Neue Einfachheit, obě tato hesla jsou zaměřena na výklad termínu ve spojení s německou hudbou a nezmiňují vůbec směry navazující na odkaz minimalismu a americké avantgardy. Nicméně spojením The New Simplicity se nejčastěji označuje generace britských skladatelů narozených zhruba ve čtyřicátých letech dvacátého století, kteří stejně jako jejich němečtí současníci cítili potřebu reagovat na překomplikovanost současného hudebního jazyka evropské avantgardy.

Zřejmě nejzásadnější postavou je zde skladatel Cornelius Cardew (1936 - 1981), mimo jiné také zakladatel souboru Scratch Orchestra, který svou tvorbou, navazující na americké minimalisty, Johna Cage či Christiana Wolffa, ovlivnil celou další generaci skladatelů začínající se prosazovat v sedmdesátých letech. Z nich jmenujme alespoň Michaela Nymana¹³, Howarda Skemptona či

¹⁰ HENTSCHEL, Frank. *Wie neu war die "Neue Einfachheit"?* In *Acta Musicologica*, 2006, vol. 78, fasc. 1, s. 111-131.

¹¹ FOX, Christopher. *Neue Einfachheit*. In *Grove Music Online* [online]. 2010, Oxford University Press [cit. 24. 9. 2010]. Dostupné z <<http://oxfordmusic.mlp.cz/subscriber/>>.

¹² HIEKEL, Jörn Peter. *Postmoderne*. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. FINSCHER, Ludwig. Kassel, Basel, London, New York, Prag, 2008. Supplement, s. 697.

¹³ viz jeho článek *Against Intellectual Complexity in Music* (NYMAN, Michael. *Against Intellectual Complexity in Music*. In *October*. Summer, 1980, vol. 13, s. 81-89.)

Gavina Bryarse. Všem je společné výrazné zjednodušení hudební struktury a užívání minimalistických technik. Jejich skladby, často založené na varírování jednoduché melodie nebo na drobných změnách harmonizace neměnné melodické linky, mnohdy hraničí až s banálností či naivitou. Též využití citátu starší hudby je pro The New Simplicity běžné.

Ovšem stejně jako Die Neue Einfachheit je i označení The New Simplicity značně vágní a pojímá poměrně široké spektrum kompozičních technik. Také poetika skladatelů označovaných tímto termínem je často velmi rozdílná. Dědictví americké avantgardy v podobě nelineárního formování hudebního času, které můžeme pozorovat také v tvorbě dánské a české, je tak spolu s minimalistickými technikami nejdůležitějším znakem The New Simplicity.

DEN NY ENKELHED

Od poloviny šedesátých let se redukcionistický styl zvaný „nová jednoduchost“, dánsky Den Ny Enkelhed, rozšířil také v Dánsku. Jednalo se opět o směr kriticky reagující na překomplikovanost hudebního jazyka skladatelů kolem darmstadtské školy. Na rozdíl od německé Die Neue Einfachheit se však dánští skladatelé, mezi něž patří např. Hans Abrahamsen, Henning Christiansen či Pelle Gudmundsen-Holmgreen, stavěli negativně i k využívání nejjednodušších, „romantických“ prostředků sloužících k vyvolání expresivity v hudbě, tak jak byly používány v německém okruhu. Naopak podobně jako britská skupina, stavěla Den Ny Enkelhed svůj hudební výraz na přísných formálních strukturách s využitím některých prvků minimalismu.¹⁴

NOVÁ JEDNODUCHOST

V české literatuře se s pojmem Nová jednoduchost setkáváme zřídka. Nejčastěji je zde používán bez bližší specifikace, a tak není jasné, jací autoři jsou pod tímto označením míněni, případně se význam pojmu Nová jednoduchost mění od autora k autoru.

Např. Lenka Foltýnová ve své diplomové práci¹⁵ uvádí pod názvem Nová jednoduchost dva výše zmíněné okruhy skladatelů. Konkrétně německou Die Neue Einfachheit, zde reprezentovanou W. Rihmem a Walterem Zimmermannem a anglickou The New Simplicity (Foltýnová zde nepřesně označuje skladatele Howarda Skemptona či Christophera Newmana jako americké). Tím, že Foltýnová spojuje obě dvě skupiny, je charakterizace tohoto směru ještě nepřesnější a vágnější, než v případě odlišování jednotlivých pojmů.

V diplomové práci Roberta Škardy zabývající se soubory soudobé hudby po roce 1990 v ČR, označuje pojem Nová jednoduchost generaci anglických skladatelů, jak jsme ji popsali výše.

Tato práce nám podává také důležité informace týkající se repertoáru souboru Agon. Autoři seskupení v tomto souboru, či s ním spolupracující, patří totiž mezi hlavní představitele směru Nová jednoduchost v českém prostředí. Někdy je tato generace označována také jako český minimalismus, ovšem skladeb čistě minimalistických je v tvorbě těchto autorů nemnoho. Jedná

¹⁴ nejobsáhlejší zdroj informací o dánské Den Ny Enkelhed je paradoxně internetová encyklopedie Wikipedia; viz ANONYM. New Simplicity. In *Wikipedia* [online]. 2010 [cit. 24. 9. 2010]. Dostupné z <http://en.wikipedia.org/wiki/New_Simplicity>.

¹⁵ Foltýnová

se o generaci narozenou zhruba v 50. až 60. letech 20. století – jmenujme např. Miroslava Pudlák, Martina Smolku, Petra Kofroně, Petera Grahama (vl. jm. Jaroslav Šťastný-Pokorný), mimo okruh Agonu ještě brněnské autory Pavla Zemka (vl. jm. Pavel Novák), Josefa Adamíka ad.

Jak ze soupisu repertoáru Agonu vyplývá, zdají se nám inspirace a zájmy kmenových skladatelů tohoto souboru zřejmé. Již od svého založení v roce 1983 se Agon soustředil na provozování především minimalistické hudby, dále samozřejmě na provozování tvorby svých kmenových autorů a také na starší kompozice klasiků české Nové hudby. Ve výčtu skladeb provedených Agonem od jeho založení do konce 20. století bychom našli i díla Michaela Nymana, Howarda Skemptona či Cornelia Cardew, avšak ani jedno dílo Wolfganga Rihma, či jiného německého skladatele obdobného směřování.

Miroslav Pudlák používá označení Nová jednoduchost jasně a systematicky ve významu anglického ekvivalentu – The New Simplicity. Například ve svém článku *Nová jednoduchost – Nová složitost*¹⁶ nastiňuje nejpodrobněji vývoj tohoto směru. Přesto, že se problematikou minimalismu a podobných směrů hlouběji zabýval a v osmdesátých letech se v některých svých skladbách nechal silněji inspirovat některými minimalistickými kompozičními technikami, v současnosti považuje minimalismus jako styl za přežitek. A ani v 80. letech nikdy nepsal skladby čistě minimalistické estetiky.

Aplikování pojmu Nová jednoduchost, jakožto převzatého termínu, na tvorbu českou je poněkud problematické, neboť ze strany českých skladatelů se evidentně nejedná o jakékoli epigonství. Celkově v tvorbě této generace skladatelů nenajdeme kompozice, které jednoznačně čerpají z poetiky např. W. Rihma či Howarda Skemptona. Jde zde především o originální využití minimalistických prostředků, zejména co se týká redukce hustoty informací, dále tendence k tvoření otevřenějších formálních schémat a strukturování hudebního času nelineárně, či neteleologicky.

Je tedy nutné chápat označení námi sledované české tvorby pojmem Nová jednoduchost jako svébytné a samostatné. Nová jednoduchost musí být chápána v kontextu ostatních spřízněných evropských nových jednoduchostí – The New Simplicity a Den Ny Enkelhed – jako jeden z dílčích proudů. Jak bylo naznačeno výše, všechny spojuje kreativní reakce na odkaz americké avantgardy, především ve sféře časových struktur. Německá Die Neue Einfachheit pracuje s jinými principy i kompozičními technikami, a proto v dalším textu zůstává stranou našeho zájmu.

POSTMODERNA NEBO AVANTGARDA?

Pro úplnost kontextu ještě doplníme stručný nástin vývoje vědeckého i uměleckého myšlení, které prošlo od poloviny dvacátého století významnou změnou. V úvodní kapitole jsme konstatovali, že od šedesátých let (minimalismus), ale hlavně poté v letech sedmdesátých a

¹⁶ PUDLÁK, Miroslav. Nová jednoduchost – Nová složitost. In *His Voice* [online]. 2006, č. 2 [cit. 24. 9. 2010]. Dostupné z <http://www.hisvoice.cz/his_voice/archiv_casopisu/2006/his_voice_2_2006/nova_jednoduchost_nova_slozitost>.

osmdesátých dochází v hudbě všeobecně postupně k prosazování tzv. redukcionistických tendencí. Tento jev se časově kryje s filosofickou (ale i muzikologickou) reflexí světa a společnosti pod zorným úhlem postmoderního myšlení.

Postmoderna ovšem zahrnuje mnohem větší množství jevů, jak sociálněekonomických, tak projevů kulturních, než jen projevy redukce v hudebním vyjádření. Z obecných charakteristik je to například rezignace na linearitu příběhu (Lyotardova kritika meta-vyprávění), rezignace na stylovou čistotu v umění a nedůvěra k hierarchizaci (Danuserova radikální pluralita, Fiedlerův pop-art), eklekticismus (Jencks). Tyto znaky se dají pozorovat i v soudobé hudbě, uvedme několik konkrétních příkladů takových projevů: např. rezignace na avantgardní myšlenku pokroku a s ní související užívání ne-moderních skladebných technik, užívání tonality, míšení stylů skladebných i historických, neo- historizující styly, sblížování „vážné“ a populární hudby, oslabení pozice skladatele nebo díla jakožto jedinečného výtvoru apod.

Samotný pojem postmoderna byl používán už od čtyřicátých let 20. století, ovšem svého specifického významu dosáhl na přelomu padesátých a šedesátých let, kdy začali američtí publicisté používat kriticky výraz postmoderna pro charakterizaci současné umělecké aktivity, „pro niž bylo typické ochabnutí meziválečných avantgardních ambicí i výrazné zmasovění“¹⁷. Posléze se začal pojem používat také v kladném významu postmoderního umění, jakožto umění reagujícího na doktrinářský teror avantgardy. Později se začala postmoderna prosazovat jako specifický způsob (vědeckého) myšlení.

Nejprve byla postmoderna reflektována od šedesátých let v literatuře. Za jeden ze základních textů postmoderny je považován esej amerického literárního vědce Leslieho A. Fiedlera *Cross the border – close the gap* (1972). Dále se pak nový způsob myšlení rozšiřoval i do ostatních uměnovědných oborů (architektura, výtvarné umění, muzikologie) a do filosofie.

V sedmdesátých a osmdesátých letech věnovala problematice precizování a definování pojmu postmoderna hodně prostoru německá hudební věda. Podrobně o tomto tématu pojednává Vít Zouhar ve své knize *Postmoderní hudba?*¹⁸. Celá dlouhá polemika několika autorů (např. Helgy de la Motte-Haber, Hermanna Danusera, Wulfa Konolda) ovšem nevyústila v přehodnocení muzikologického přístupu, což by jistě bylo určitým posunem, ale právě naopak. Německá debata byla vedena z pozic moderny a jejího vidění světa a tím pádem nutně nemohlo dojít k jakémukoli výsledku. Cílem debaty měl být jasně definovaný význam slova postmoderna jakožto stylového označení, což je, viděno z postmoderní perspektivy, naprosto scestné.

Jak bylo řečeno výše, mimo české prostředí byly Die Neue Einfachheit i The New Simplicity svázány s pojmem postmoderna, s kritickou reakcí na vývoj poválečné avantgardní seriální hudby a elitářství „vysoké“, „vážné“ hudby. Podle Jiřího Fukače, jehož pojetí postmoderny v Česku zde parafrázujeme, byla však v Česku situace v důsledku značných politických omezení

¹⁷ FUKAČ, JIŘÍ. Postmoderna. In *Slovník české hudební kultury*. MACEK, Petr (ed.). Praha: Editio Supraphon. ISBN 8070584629, s. 719. (= SČHK)

¹⁸ ZOUHAR, Vít. *Postmoderní hudba? (Německá diskuze na sklonku 20. století)*. Olomouc. 2004.

jiná. Jak poukazuje ve své studii *Česká hudební avantgarda a postmoderna: ideál a skutečnost*¹⁹, v české hudbě dvacátého století bylo hudebních avantgardních projevů poskrovnu. Fukač zmiňuje L. Janáčka, A. Hábu a B. Martinů, jejichž odkaz a působnost byly však po roce 1948 značně omezeny a jejich avantgardní tvorba zakazována. Poválečný politický vývoj již nepřál vzniku skutečných avantgardních hnutí. I po druhé světové válce byla meziválečná avantgarda vycházející z novoklasicismu stále považována za „nejmodernější“ stylovou doktrínu české hudby“²⁰. Po naprosté izolaci české hudební kultury v padesátých letech přichází volnější léta šedesátá. Čeští skladatelé se vyrovnávají s novými kompozičními technikami západní poválečné avantgardy v době, kdy již ve světě (zejména v USA) nastupují tendence postmoderního myšlení. Poté co byla počátkem sedmdesátých let mezinárodní kulturní komunikace opět částečně okleštěna v důsledku tzv. normalizace, zůstala česká hudební kultura uzavřena. Totalitním režimem byla ražena koncepce „všeobjímající syntézy“ proklamující splnutí meziválečného novoklasicismu i zastarávající Nové hudby padesátých a šedesátých let do univerzálního tradicionalismu. I přesto si někteří skladatelé vytvořili specifický hudební jazyk založený na silném omezení hudebních prostředků (Vostřák, Komorous).

Ve stejné době docházelo v západní Evropě k posilování tendencí neoromantických, sílil vliv nové tonality i nové jednoduchosti (v podobě Die Neue Einfachheit). V tomto sílícím proudu ne-avantgardních směrů v okolním světě nalezla také totalitní estetika potvrzení správnosti svého směřování. Ovšem všechny takové projevy byly uvnitř českých hranic nutně vnímány mimo svůj původní kontext v široké paletě projevů Nové hudby i rozšiřujícího se myšlení postmoderního.

Postupem osmdesátých let se však i u nás začala výrazněji prosazovat postmoderna a její způsob myšlení, který se následně odrazil i ve výsledcích kompoziční práce. Nejprve se tak na poli hudební tvorby začalo dít v kompozičních třídách JAMU, kde už od sedmdesátých let působil coby nejvýraznější osobnost Alois Piňos, který udržoval kontakty i se zahraniční scénou (kurzy v Darmstadtu). Díky němu se i jeho žáci poměrně záhy začali seznamovat s novými, postmoderními orientacemi²¹. Následná vlna redukcionismu, často označovaná za český minimalismus, přichází v osmdesátých a poté především v letech devadesátých. Skupina skladatelů kolem souboru Agon a také řada skladatelů z brněnské školy A. Piňose a M. Ištvana začala využívat prvků minimalismu, zejména jeho technik kompoziční práce repetitivního variování, navracející se k tonalitě v novém smyslu (ne-funkční harmonie, ale konsonantní souzvuky apod.), a prosazovat emotivní obsahová sdělení podávaná jinými technikami, než jak bylo běžné v propagované neo-klasické tvorbě středního proudu vážné hudby doby normalizace.

Zatímco se v českých zemích skladatelé stále vyrovnávali s odkazem Nové hudby, ve světě již sílily projevy postmoderních hudebních směrů, mezi nimi tedy i The New Simplicity a Die Neue

¹⁹ FUKAČ, JIŘÍ. Česká hudební avantgarda a postmoderna: ideál a skutečnost. In *Opus Musicum*. 1990, vol. 22, č. 10, s. 300-305. (= Fukač-Avantgarda)

²⁰ Fukač-Avantgarda, s. 303

²¹ PUDLÁK, Miroslav. Czech Composers in the Post-Modern Era. In *Czech Music Quarterly* [online]. 2007, č. 1 [cit. 5. 5. 2010]. Dostupné z <<http://www.czech-music.net/cm1-07.php#postmodern>>.

Einfachheit. Na půdě českého, totalitou víceméně uměle udržovaného tradicionalismu působila posléze redukcionistická (zejména minimalistická) hudba prezentovaná v osmdesátých letech poprvé soustavně souborem Agon vedle Nové hudby jako další avantgardní vývoj, spíše než jako reakce na ni.

Tato pozice minimalismu, či spíše redukcionismu, v Česku může mít za následek ono plynulé spojení tradičních hudebních forem s některými prvky minimalistické estetiky či minimalistických technik. Evidentně by nebylo možné vytvořit tak radikální minimalistická díla, jaká vznikala v 60. letech v USA, bez oné pomyslné protiváhy v podobě hudební avantgardy serialismu darmstadtského školy 50. let. V českém ne-avantgardním prostředí tedy nutně musela vznikat díla syntetizující, jakkoli využívající aktuálních prostředků. Zde se nabízí srovnání s vývojem české hudby šedesátých let, jež popisuje Miroslav Srnka pojmem Nová syntéza – tj. syntetické spojení technik Nové hudby s jistým tradicionalismem²².

Syntetičnost, formální uzavřenost a zakódování poselství ovšem jsou zároveň rysy, v kterých se všechny tři skladby [Luboš Fišer: Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy, Jan Klusák: Variace na Mahlerovo téma, Miloslav Kabeláč: Zrcadlení op. 49] překvapivě shodují s požadavky odpůrců Nové hudby ze začátku „Bojů“. Tyto hodnoty tedy lze považovat za hluboce, a nejen ideologicky, zakořeněné v české poválečné hudbě shodně ve ždanovovských padesátých i otevřených šedesátých letech. Na shodě v těchto hodnotách nic nemění ani fakt, že zejména Listy a Variace na rozdíl od formalistického požadavku sdělování masového optimismu jsou spíše sdělením opačných výrazových stránek: tragiky a existenciálních pochyb. [...] Tyto absurdní shody zaručily – ač [to] může znít násilně – jistou kontinuitu návaznosti Nové hudby v Čechách na předchozí stav. Žádnou ze tří skladeb tedy nelze považovat za důkaz radikálního řezu v konceptu úlohy uměleckého díla způsobeného vstupem Nové hudby. K tomuto radikálnímu řezu nedošlo v Čechách na počátku šedesátých let v takové míře, jak se dobovým komentátorům zdálo.²³

K tomu připojme citaci slov Miroslava Pudlákova:

Vzpomínám si na svoje první setkání s hudbou Steva Reicha. Kromě toho, že šlo o okouzující zvukový zážitek, přišlo včas i jako pádná odpověď na řadu otázek, které patřily věku studentských debat a úvah o nemožnosti dalšího vývoje hudby. Hle, hudba může být založena i na úplně jiných principech, jiném vnímání času, než jsme byli zvyklí! Moje tehdejší hudebně-dějinná skepse byla trvale vystřídána naivním optimismem. (Napadá mě, že podobné pocity museli mít skladatelé, kteří se počátkem 60. let poprvé setkali s tzv. Novou hudbou. Možná, že u nás akulturace Západem probíhá formou periodických kulturních šoků – fázi ignorance střídá vlna náhlého opožděného prozření...)²⁴

²² SRNKA, Miroslav. *Nová syntéza (Klíčové české orchestrální skladby 60. let 20. století ve světle Nové hudby)*. Praha: Universita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 1999. Vedoucí diplomové práce Doc. PhDr. Jarmila Gabrielová, Csc. (= Srnka)

²³ Srnka, s. 62

²⁴ Z rozhovoru s Miroslavem Pudlákem otištěného v HIS Voice (ANONYM. Co je pro vás živé v hudebním minimalismu?. In *His Voice*. 2002, č. 4, s. 11. (=HIS-Hudební minimalismus)

Tento zajímavý postřeh nás přivádí k jinému tématu české hudební historie, a totiž k otázce, jak byla přijímána zahraniční hudební tvorba v dobách totalitního Československa. Dílčí sondy již byly provedeny. Ze zde citovaných studií zmiňme, že o recepci zahraniční tvorby v období šedesátých let u nás ve své práci podrobně pojednává Miroslav Srnka, o pronikání minimalismu informuje Matěj Kratochvíl a jistě by bylo možné jmenovat další studie, ovšem komplexní pohled na čtyři dekády, které strávili čeští skladatelé ve větší, či menší izolaci od zbytku západní kultury nebyl dosud podán. Taková studie by však vyžadovala podrobný výzkum jak v oblasti pramenné, kde kromě oficiálních dobových pramenů vstupuje do hry ještě faktor neoficiálních informačních kanálů (především dnes téměř nezjistitelné osobní kontakty se zdroji v zahraničí apod.), tak v oblasti hudební produkce. Pokud by se takovou studií potvrdil postřeh Miroslava Pudlákova o „kulturních šocích“, dostalo by se nám bližšího vhledu do fungování hudby v totalitní společnosti (ovšem i zde se otevírá další pole problémů již jen s pouhou definicí totalitní společnosti). Další hypotézy však v naší práci nebudeme blíže rozvádět, především proto, že středem našeho zájmu je téma jiné.

Skladatelé generace narozené v padesátých a šedesátých letech se začali s odkazem totalitou omezeného kulturního vývoje vyrovnávat až od osmdesátých let. Ovšem informace byly značně omezené, což podle naší hypotézy způsobilo krátkodobou vlnu zájmu o radikálnější minimalismus v osmdesátých letech (neboť šlo zřejmě o jednu z mála novinek, jež k nám pronikla). S postupným uvolňováním požadavků režimu a následně po pádu železné opony mohli autoři stále volněji čerpat z nepřeberného množství inspirací, jež nabízela světová soudobá kompozice. To může být také částečně důvodem, proč se většina skladatelů poměrně záhy odklonila od přílišného, až výlučného využívání minimalistických technik (Smolka, Kofroň). Skladeb, které by se minimalismu stylově blížily, vzniklo v české hudbě pouze několik. Jedná se především o raná díla Miroslava Pudlákova a Martina Smolky. Přesto vlivy minimalismu, které tyto i ostatní autoři vstřebávali v letech utváření svého hudebního stylu, zůstaly v jejich tvorbě patrné i v devadesátých letech dvacátého století i v prvních letech nového tisíciletí.

ANALÝZY

V následujících analýzách ukážeme, jak se výše nastíněné tendence a kompoziční trendy projevují v konkrétních realizacích skladeb, které v určitých parametrech spojuje částečné použití minimalistických kompozičních technik, častěji však obecně projev určitých redukcionistických tendencí a především využití zvláštního formálního strukturování a zvláštních možností časových. Tento posun ve vnímání hudebních teleologických²⁵ struktur a nové pojmání hudebního času v průběhu 20. století je podle studie americké muzikoložky Susan McClary²⁶ částečně důsledkem technické revoluce, díky níž vzrůstá vliv působení mimoevropských kultur. Především vynálezem záznamu zvuku bylo umožněno cizorodým hudebním vlivům prosadit se v celé západní kultuře. Díky tomuto faktu se mění myšlení celé společnosti. V hudbě se vlivy neevropských národů, především vlivy afro-americké hudby (blues, jazz), na evropské myšlení, resp. slyšení, projevují také změnou chápání hudebního času. Dřívější chápání Západního myšlení jako něčeho vývojově vyššího, se ve světle globalizačního přibližování kultur jeví jako omezené. V souladu s postmoderním myšlením, které klade důraz na relativnost a interpretativní charakter každého pohledu, se posunuje také chápání západní hudby jakožto nejvyšší formy globální hudební kultury. Uvědoměním si své příslušnosti mezi ostatní kultury světa, vstřebává do sebe hudba západní v průběhu 20. století mnohé vlivy mimoevropské. Jedním z projevů takového ovlivnění je také nové zacházení s hudebním časem jak v hudbě vážné, tak i v hudbě populární.

Autoři, kteří teoretizují fungování času v hudbě a jeho působení na různé aspekty recepce, významových kódů apod., často operují s dvojicí antagonistických pojmů, které označují dva póly či hlavní principy (např. níže princip linearity vs. nonlinearity u Kramera), jež ovlivňují nebo přímo utvářejí strukturování času v hudební (ale též literární) tvorbě. Johnatan D. Kramer ve své knize *The Time of Music*²⁷ nastiňuje takové protichůdné principy (linearity, nonlinearity), ovšem na základě pozorování jejich součinnosti v rámci jednoho díla dále rozlišuje několik základních typů vnímání hudebního času. Kramerovy pojmy charakterizující různé druhy hudebního času, přesněji druhy časového vnímání posluchače způsobené působením dané hudby, přejímáme dále v našich analýzách, neboť nám tato terminologie, na rozdíl od jednoduchého rozlišení na princip linearity či nonlinearity, umožňuje pojmenovat přesněji způsoby zacházení s hudebním časem, které se mohou lišit v jednotlivých kompozicích.

Kramer v hudbě sleduje dvě protikladné tendence, které ovlivňují vnímání hudebního času. Jsou to **linearity** (princip lineární) a **nonlinearity** (princip nelineární). „*Linearity and nonlinearity are*

²⁵ teleologie: filosofický názor, že všechno dění, od samého začátku směřuje k určenému cíli, účelu. (viz KLIMEŠ, Lumír. Slovník cizích slov. Praha: SPN-pedagogické nakladatelství, 2005. s. 751.)

²⁶ MCCLARY, Susan. Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late Twentieth-Century Culture. In *Audio Culture*. COX, Christopher – WARNER, Daniel (ed.). London, New York: Continuum, 2004, s. 289-298.

²⁷ KRAMER, Johnatan D. *The Time of Music (New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies)*. New York, London: Schirmer Books, 1988. (=Kramer)

*the two fundamental means by which music structures time and by which time structures music*²⁸ Dále přesně definuje tyto strukturální síly: **linearity** jako „*the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from earlier events of the piece.*“ Tedy linearity je síla procesuální, progresivní (ve smyslu implikovaného vývoje), jednotlivé elementy jsou vždy nutným důsledkem předchozího dění. Typickým příkladem linearity v hudbě je tonalita, resp. funkční harmonie (především klasická), ve které musí být vždy sledována pravidla pro rozvod disonancí atd. Jen díky lineárnímu principu je myslitelná práce s očekáváním posluchače. Dovoluje skladatelům, oddalovat předpokládané rozvedení disonance, klenout melodie (i v atonální hudbě) apod. A oproti tomu **nonlinearity** definuje Kramer jako „*the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from principles or tendencies governing an entire piece or section.*“ Hudba je tedy strukturována na základě působení faktorů, jež nejsou nutným následkem předchozího hudebního dění, nýbrž vycházejí z předem daných obecnějších schémat, která jsou platná pro celou kompozici či její část. Takovým činitelem může být např. skladatelem předem definovaná formální struktura skladby, či jistá omezení v některém z hudebních parametrů (melodie, rytmika, ...). Je zřejmé, že jako nonlinearity nemůže být spojována pouze s atonální hudbou, tak se ani lineární princip neobjevuje jen u hudby tonální. Ve veškeré tvorbě jsou tyto síly zastoupeny, ovšem v různé míře a na různých stupních strukturální hierarchie. Důsledkem interakce a různými stupni linearity a nelinearity mohou vznikat různé druhy vnímání hudebního času.

Samozřejmě, že následující výčet druhů hudebního času neoznačuje striktně oddělené kategorie časového vnímání. Jedná se spíše o přehled možných typů chápání času na základě slyšené hudby. Skladeb pracujících s jedním druhem času v čisté podobě je velice málo. Je naopak pochopitelné, že v rámci jedné kompozice často vstupují tyto síly do vzájemné souhry a navzájem se ovlivňují a doplňují.

Prvním a pro evropské slyšení nejklassičtějším typem hudebního času je čas lineární směřující k určitému cíli či smyslu. Kramer takový čas, stojící na jednom pólu „stupnice“ hudebních časů, kde nejsilněji působí princip linearity, nazývá **goal-directed linear time**. Za příklad takového času může sloužit většina klasicko-romantického repertoáru. Spojení tonálního pohybu vzbuzujícího naše očekávání (někdy vyplněná, jindy nikoli) a teleologických formálních struktur (např. sonátová forma) zcela zřetelně podává příklad převládajícího lineárního vývoje směrem k touženému cíli. V případě některého z druhů třídílné formy, jakým je i sonátová forma, je takovým cílem návrat (repríza).

Lineárně implikovaný hudební vývoj, ovšem bez jasného cíle či ukotvení, lze vysledovat už v některých skladbách stále relativně vztahitelných k tonalitě (např. Wagnerova práce s rozvodem disonancí v slavné předehře k *Tristanovi a Isoldě*), ale především později v tvorbě dodekafonních, seriálních a také procesuálních kompozic (např. *Come out* Steve Reicha). Časovou strukturu takovýchto kompozic označuje Kramer **non-directed linear time**. V každém

²⁸ Kramer, str. 20

okamžiku víme sice, co bude následovat, ale tak by se mohlo dít do nekonečna, protože tento vývoj nemá žádný cíl.

Multiply-directed linear time, tak nazývá Kramer další z možných druhů hudebního času. Podle názvu je již zřejmé, že v případě kompozice využívající postupů odkazujících k multiply-directed linear time, se bude jednat o více víceméně oddělených hudebních bloků. Každá z těchto částí je ve svém obsahu směřující k vlastnímu cíli (goal-directed linear time), problémem ovšem je spojení více takovýchto do sebe uzavřených pasáží. Právě jejich konfrontací vzniká zvláštní smysl hudebního času. Kramer uvádí za příklad takových kompozic Debussyho *Jeux* (1913) či operu Harrisona Birtwistla *The Mask of Orpheus* (1970-1983)

Na obdobném principu je postaven také další druh časového vnímání. Jestliže se z předchozího typu vytratí princip linearity, zůstane pouze hudební kontinuum rozdělené na dílčí, opět víceméně samostatně vystupující úseky, které Karlheinz Stockhausen nazývá momenty²⁹. Podle Stockhausenovy techniky pojmenoval Kramer hudební čas takto komponovaných skladeb **moment time**. V takových kompozicích je možné sledovat určité kompaktní bloky hudby (momenty), které autor zpravidla řadí za sebe podle nelineárního principu. Kramerovy příklady jsou pochopitelné, Stockhausenovy *Momente* (1961-1972), *Mixtur* (1964) či *Available Forms I* (1961) Earla Browna.

Druhým extrémem ve škále časových struktur je **vertical time**, nejsilněji determinován principem nonlinearity. Kompozice pracující na statickém principu zpravidla nevyvolávají žádné představy, kterým by bylo možno přiřadit jakýkoli narativní (lineární) smysl. Nejtypičtějšími příklady skladeb předpokládajících vnímání času „vertikálně“ jsou díla především z rané, radikální fáze amerického minimalismu. Statické skladby La Monte Younga, stejně jako „nekonečná“ díla Feldmanova nepracují s žádným druhem kontrastu. Celá skladba je jeden jediný maximálně rozšířený moment (ve smyslu Stockhausenově) bez jakéhokoli vnitřního strukturování. Modus vnímání se přesouvá od vnímání času lineárního k jiným (ne-evropským) druhům prožívání času.

Obecně můžeme tedy shrnout, že se v hudbě dvacátého století problematizuje dříve převládající teleologické myšlení, v určitých aspektech shodné s osvícenskou myšlenkou pokroku, které se projevovalo také ve strukturování a následné interpretaci hudební tvorby v období klasicko-romantickém. Díky tomuto posunu lze v soudobé hudbě sledovat vícero přístupů, jak při kompozici zacházet s hudebním časem i s celkovou hudební stavbou. Čeští autoři Nové jednoduchosti, jak si ukážeme níže, často používají právě jiného formování hudebního času, s čímž souvisí také využívání volnějších, „otevřených“ forem.

²⁹ viz také STOCKHAUSEN, Karlheinz. Momentová forma. In *Nové cesty hudby*. HERZOG, Eduard (ed.). Praha, 1970.

ANALÝZA I – UNISONO I PAVLA ZEMKA³⁰

Jako první zde uvádíme analýzu skladby brněnského skladatele Pavla Zemka³¹ *Unisono I* pro čtyři saxofony³² z roku 2004. Skladba je třívětá (věty jsou navázány attacca či quasi attacca), celá trvá přibližně pět a půl minuty. Celá kompozice je psána Zemkovou originální metodou unisona, což v případě této skladby znamená, že používá v souzvuku pouze primy nebo oktávy. Melodická kvalita souzvuků, tj. vztahy mezi dvěma po sobě jdoucími tóny, je v této skladbě libovolná. V jiných svých kompozicích Zemek používá například unisona (nebo jen konsonancí) v souzvucích a pouze konsonantní intervaly v melodické rovině (například v jeho triu *O kráse pozemské - Unisono 4* pro flétnu, violu a harfu)

Tempo: $\text{♩} = 48$

1

Soprano Sax.

Alto Sax.

Tenor Sax.

Baritone Sax.

PŘÍKLAD 1: MELODICKÉ BUŇKY Z ÚVODU 1. VĚTY UNISONO I PAVLA ZEMKA (TAKTY 1-4)

V *Unisono I* je první věta nazvaná *Der Bach und die Zeit* a komponována velmi minimalistickou technikou. V úvodu (Příklad 1) vidíme, že výchozím materiálem je Zemkovi dvojice not v sekundové vzdálenosti. Všimějme se teď pozorně ligatur u jednotlivých skupinek not. Je zřejmé, že tuto základní buňku ve druhém taktu přebírá alt a její variací vzniká triolová buňka.

³⁰ Všechny skladby analyzované v naší práci jsou publikované na běžně dostupných nahrávkách, z jejichž poslechu vychází značná část našich úvah. Ačkoli se z důvodu objasnění základních východisek nemůžeme vyhnout delším popisným pasážím, a jelikož ani není v našich možnostech přetiskovat zde kompletní partitury analyzovaných děl, pro hlubší porozumění našich analýz časového vnímání je nutné vycházet z konkrétní poslechové zkušenosti.

³¹ Pavel Zemek (vlastním jménem Pavel Novák, nar. 1957 v Brně) studoval hru na hoboj a skladbu na Brněnské konzervatoři. Poté pokračoval ve studiu skladby na Janáčkově akademii múzických umění (JAMU) u Miloslava Ištvanu (promoval 1988). Své hudební vzdělání si doplnil stipendijním pobytem v Londýně (studium skladby u G. Benjaminu, 1992-3) a v Paříži (1997-98, u G. Griseye). Byl zaměstnán jako první hobojista v orchestru Janáčkova divadla v Brně. Nyní je profesorem skladby na Brněnské konzervatoři a JAMU; informace o autorovi převzaty z www.musica.cz (ANONYM. Zemek (Novák), Pavel. In *Musica.cz* [online]. [cit. dne 23. 3. 2010]. Dostupné z <http://www.musica.cz/skladatele/zemek-novak-pavel.html>.)

³² nahrávka: ZEMEK, Pavel. *Unisono I*. In *Czech Music Series 1 - Chamber Music*. Bohemia Saxophone Quartet. Jako příloha časopisu *Czech Music Quarterly*, No. 1, 2007.

Podobně se pracuje i dále. Dvě dvojice not se spojí v čtyřnotovou buňku a tak dále. Později vzniká šestinotová skupinka, pak i více. Jednotlivé útvary nabývají tedy čím dál větších rozměrů.

$\text{♩} = 48$

12

Soprano Sax.

Alto Sax.

Tenor Sax.

Baritone Sax.

PŘÍKLAD 2: INSTRUMENTAČNÍ KONTRAPUNKT V TAKTECH 12-16 Z 1. VĚTY UNISONA I PAVLA ZEMKA

Podobně je tomu u práce s instrumentací. Díky změně nástrojové barvy nebo nástrojovou polohou dokáže Zemek vytvořit pocit vícehlasu (Příklad 2). Tento „kontrapunkt“ se v průběhu věty postupně zahušťuje až k závěru, kdy přechází v unisono tří nástrojů.

Jediný výraznější kontrast dodávají první větě změny tónového prostoru. V úvodu se pohybujeme in D, od části 3 in C, v části 4 se vrací zpět D a výraznější zlom přichází od části 6. Zde se chromatickým během dostaneme do modu Es, a zároveň se mírně zrychlí tempo. V celku je však celá první věta velmi kompaktní, plynoucí bez výrazných předělů.

Díly	Věty	Bloky vět	Trvání	Charakter	Čas v rámci bloku (II. stupeň)	Čas dílu (I. stupeň)
I (gradace)	I. věta		1' 30"	formování materiálu	non-directed linear	goal-directed
	II. věta	A	54"	kontrapunkt 4 sax	non-directed linear	
		B	22"	unisono 4 sax	non-directed linear	
		C	20"	trilky	non-directed linear	
II (stáze)	D		19"	držené tóny	vertical	vertical
	III. věta		1' 42"	držené tóny	vertical	

TABULKA 1: FORMÁLNÍ SCHÉMA UNISONA I PAVLA ZEMKA

Druhá věta nazvaná *Der Fluss und die Zeit* je ve srovnání s větou předchozí plná kontrastů. Těch je zde docíleno pomocí výrazných změn artikulace. Úvodní mohutný kontrapunkt ve všech čtyřech nástrojích v bloku A (viz Tabulku 1) odehrávající se na pozadí modu Es je po krátké vícevrstvé spojce vystřídán pasážemi staccatových motivků, tentokrát na pozadí modu C, po nichž se objevuje plocha doslovného unisona celého kvartetu v bloku B (v modu D), která je opět po krátké, triolové a modulační spojce vystřídána plochou tvořenou trilky, tj. blokem C. Tato se odehrává opět in Es a vyústí do závěrečné statické plochy bloku D. Třetí věta s názvem *Der See* je již jen rozvedením poslední části druhé věty. Za celou dobu trvání, tj. asi jeden a půl minuty je

statičnost dlouhých držených tónů narušena jen jednou, krátkým zavlhnutím všech nástrojů v unisonu. Celý kvartet končí v unisono souzvuku všech nástrojů.

Když nyní přehlédneme celou skladbu, jeví se nám její vývoj jako logický, ve své podstatě teleologicky zacílený, přestože jednotlivé věty fungují na principu jiném. Lineární princip se zde totiž projevuje na jiném stupni formální hierarchie skladby.

Pokusíme se pojmenovat tyto stupně:

- na prvním stupni je celý cyklus, s velmi sugestivními, až programními názvy vět. Jako celek se postupně zrychlování a komplikování hudebního toku a následné uvolnění do stáze jeví jako samozřejmé. Časová rozloha jednotlivých, víceméně kontrastních ploch se postupně zkracuje. Zatímco první věta trvá 90“, část A druhé věty 54“, část B 22“ a trilková plocha C již jen 20“. Poté již následuje statická plocha držených tónů, která plynule naváže ve třetí větě. V celku se tedy jedná o dvoudílnou formu, jejíž první velký díl tvoří postupná gradace a zintenzivňování hudebního proudu vyvolané zvyšující se hudební aktivitou a sblíživáním kontrastních ploch ve druhé větě. První díl tedy pracuje na principu lineárním. Druhým dílem je statická plocha (tedy převládá zde princip nelineární - vertical time).
- na druhém stupni jsou jednotlivé věty, které pracují oproti celku jinak. Neměnný hudební tok první věty, motivky přeskakující z nástroje na nástroj apod. spíše připomínají raná minimalistická díla (např. Glassovo *Strung out*) – Kramerovou terminologií non-directed linear time. Druhá věta působí jako bloková forma (nebo Kramerovo moment time). Při poslechu třetí věty se mimoděk vtírá asociace na La Monte Youngovu *Composition 1960 #7* a tedy vertical time.
- na stupni třetím stojí kompoziční technika práce s malými motivky, která opět není nepodobná práci minimalistů (především kompoziční technice Philipa Glasse).

Z analýzy vyplývá, jakým způsobem byly v Zemkově práci přejaty a aplikovány výtvarné metody minimalismu. Zemkovo dílo využívá minimalistických technik ve srovnání s ostatní tvorbou českých autorů, kterými se budeme dále zabývat, velice hojně a zřetelně, ačkoli minimalistické postupy se zde odehrávají na hierarchicky nižších stupních a celek skladby je podřízen klasicky vystavěnému „vyprávění“ s prvky teleologickými. Jedná se o zajímavou syntézu využití experimentálně laděné kompoziční práce a s ní související netradiční struktura časová v rámci částí celkové stavby teleologicky zacílené formy. Obdobnou kompoziční práci lze dále pozorovat i v jiných Zemkových skladbách (například jeho čtvrtá violoncellová sonáta *The River* využívá velice podobné formální struktury jako *Unisono I*).

ANALÝZA II – NOKTURNO MIROSLAVA PUDLÁKA

O Miroslavu Pudlákovi³³ jsme se již zmínili výše v jiných souvislostech, nyní zde předkládáme analýzu jedné z jeho skladeb z konce devadesátých let nazvanou *Nocturne*³⁴. Ačkoli byl na začátku osmdesátých let spoluzakladatelem souboru Agon, který se soustavně věnoval hudbě redukcionistického směřování, a v několika jeho raných skladbách lze jasně vysledovat také silný vliv amerického minimalismu³⁵, v pozdějších skladbách se již od radikálních minimalistických technik odklání, což potvrzují také jeho slova. „[po setkání s hudbou Steva Reicha] jsem ale poznával další podoby minimalismu a nadešlo střízlivění. Glasse jsem nikdy nevydržel poslouchat (není co). [...] Adams se mi zprotivil [...]“³⁶ Proto v jeho pozdějších skladbách nesledujeme již tak zjevnou návaznost na americkou minimalistickou školu, ovšem můžeme vysledovat jasné ovlivnění tímto stylem ve sféře práce s hudebním časem.

Skladbu *Nocturne (Nokturno)* pro komorní soubor (fl, cl, vl, vla, vcl, pno) napsal Miroslav Pudlák v roce 1999. Jedná se o asi sedmiminutovou kompozici³⁷, v níž se snoubí rysy výrazného omezení určitých aspektů hudební struktury se silným subjektivním či emocionálním napětím.

Celou kompozicí se nese neustálé houpavé střídání dvou blízkých tónů. Melodický pohyb každého nástroje je téměř celou skladbu omezen pouze na sekundové kroky. V určitém úseku navíc každý z nástrojů střídá jen dva tóny (v intervalu sekundy), které mohou být občas zdobeny skupinkami či přírazy.

³³ *Skladatel, dirigent a muzikolog Miroslav Pudlák studoval skladbu na pražské konzervatoři a hudební vědu na Karlově universitě v Praze a na Université de Paris. Jako student skladby se účastnil skladatelských kurzů v Darmstadtu, Kazimierzi a Amsterdamu. V roce 1985 založil soubor pro soudobou hudbu Agon a vedl jej jako umělecký vedoucí až do roku 1990. V roce 1993 získal cenu "Young Composer Award" a zakázku od orchestru Academy of St. Martin in the Fields v Londýně. Tentýž orchestr objednal a premiéroval jeho skladbu "A Winged Creature", kterou provedl také londýnský Jupiter Orchestra, Pražský komorní orchestr s ní reprezentoval českou tvorbu na ISCM World Music Days v roce 2000 v Lucemburku a Pražská komorní filharmonie ji nahrála pro český rozhlas. V letech 1995 - 1996 Pudlák hostoval jako přednášející a skladatel na univerzitách v Kalifornii a Oregonu. Od roku 1996 vede Hudební informační středisko v Praze, vyučuje na Hudební fakultě AMU a od r. 2005 přednáší hudební teorii na New York University in Prague. Od roku 1996 spolupracuje jako dirigent a skladatel se souborem pro soudobou hudbu MoEns (dříve Mondschein Ensemble). Získal skladatelské zakázky od Deutschland Radio v Kolíně n.R. a od festivalu Klangspuren v Rakousku. Jeho hudba zněla na festivalech a koncertech v USA, Británii, Německu, Rakousku, Švýcarsku, Itálii, Polsku, Finsku, Lucembursku, Ukrajině, Mongolsku, Francii a v Kanadě. Jeho skladby vyšly na CD u firmy Arta Records. Kromě koncertní hudby Miroslav Pudlák píše pravidelně hudbu pro divadelní představení a jako klavírista hraje experimentální jazz se souborem Why Not Patterns.; informace o autorovi převzaty z www.musica.cz (ANONYM. Pudlák, Miroslav. In *Musica.cz* [online]. [cit. dne 27. 4. 2010]. Dostupné z <<http://www.musica.cz/skladatele/pudlak-miroslav.html>>.)*

³⁴ nahrávka: PUDLÁK, Miroslav. *Nokturno*. In *HIS Voice sampler 2*. Jako příloha k časopisu *HIS Voice*, s. a.

³⁵pro analýzy jeho minimalistických děl viz práci Matěje Kratochvíla

³⁶ *HIS-Hudební minimalismus*, s. 11

³⁷ Veškeré časové údaje jsou měřeny z nahrávky *HIS Voice sampler 2*

Jednovětá skladba je formálně rozčleněna do dvou hlavních oddílů, přičemž první trvá 3'09", druhý 4'09". První oddíl (označme jej I) je tvořen dvěma variacemi „tématu“ exponovaného v úvodu díla. Toto téma A (takty 1-9) je dále členěno na dvě dílčí části: část 1 (t. 1-6) se pohybuje v tónovém prostoru tónorodu G a v souzvucích se vyhýbá nejtvrdějším disonancím. V melodickém pohybu je použito výhradně velké sekundy, s výjimkou ozdobných not, přírazů a skupinek. Část 2 (t. 7-9) je oproti části 1 kontrastní především po souzvukové stránce, v níž se zaměřuje na tritony (zvětšená kvarta, zmenšená kvinta) a odlišnost je také v živějším melodickém pohybu využívající nově také terciové kroky. Tónorod je v části 2 nejasný (G nebo D).

Od taktu 10 nastupuje zřetelně první variace - A'. První, část 3 (t. 10-13, paralelní k č. 1), se odehrává na pozadí tónorodu As. Charakteristiky jsou shodné s částí 1, tedy výhradní používání velké sekundy v melodickém pohybu a vyhýbání se tritonovým souzvukům, ovšem mírně řidší melodický pohyb (méně ozdobných not, skupinek atd.). Část 4 (t. 14-16), paralelní s č. 2, opět využívá tritonových souzvuků, v melodii se objevují terciové kroky v drobnějších hodnotách.

A", či lépe A^x, nastupuje od 17 taktu. Tato část má spíše charakter prováděcí. Poprvé zde zaznívají flétna (od t. 16) a klavír (od t. 17) a tím výrazně mění také zvukovou barvu celého úseku A^x. První část (část 5, t. 17-21) se totiž pohybuje již v prostoru čtvrttónů, ale souzvuková charakteristika je stále shodná s částí 1. Tedy žádné tritonové souzvuky, v melodickém pohybu jsou používány výhradně čtvrttóny (opět kromě drobných ozdob). Oproti tomu v části 6 (t. 22-23, paralelní k č. 2) zazní opět triton v souzvuku, kdežto melodické vedení postupuje v sekundách a terciích. Touto variací se uzavírá oddíl I.

ODDÍL	ÚSEK	ČÁST	TRVÁNÍ		DÉLKA/POČET AKCÍ		ROZSAH	HUSTOTA
I	A	č. 1	40"	9,3%	84 a	11,7 %	10,5 %	126 a/min
		č. 2	24"	5,6%	51 a	7,1 %	6,4 %	128 a/min
	A'	č. 3	27"	6,3%	49 a	6,8 %	6,6 %	105 a/min
		č. 4	32"	7,4%	56 a	7,8 %	7,6 %	112 a/min
	A ^x	č. 5	41"	9,5%	60 a	8,4 %	9 %	88 a/min
		č. 6	22"	5,1%	30 a	4,2 %	4,7 %	82 a/min
II	X	č. 7	3'00"	41,8%	281 a	39,1 %	40,5 %	94 a/min
		č. 8	35"	8,1%	84 a	11,7 %	9,9 %	144 a/min
	k	č. 9	30"	7%	23 a	3,2 %	5,1 %	46 a/min

TABULKA 2: FORMÁLNÍ DĚLENÍ A ÚDAJE O TRVÁNÍ, DÉLCE, ROZSAHU A HUDEBNÍ HUSTOTĚ V JEDNOTLIVÝCH ČÁSTECH SKLADBY NOKTURNO

Druhý oddíl začíná po generální pauze zdánlivě od začátku. Od taktu 24 až do taktu 37 (část 7) vždy po dobu dvou taktů jeden z nástrojů doprovázený statickou harmonií ostatních napodobuje hudbu z částí 1, 3 a 5. Postupně jsou tak tyto části variovány, ovšem pouze ve zjednodušené podobě. Například v taktu 24 napodobuje flétna jen rytmus melodie ze samého úvodu, v taktech 26-27 viola napodobuje skupinky ozdob rovněž z úvodu apod. Vše se postupně zjednodušuje až do taktu 37. Od následujícího taktu 38 se objevuje melodický pohyb (část 8) odkazující postupně k částem 2, 4 a 6, a který nás přivádí již k úplnému závěru skladby (část 9 - koda, t. 42-44), jenž

je tvořen statickou plochou v tónorodu úvodního G střídající dva harmonické souzvuky a končící plynulým *decescendem*.

Abychom lépe pochopili, jak Pudlák v *Nocturnu* pracuje s hudebním časem, aplikujeme na skladbu analytické metody známé ze starší literatury. V české hudební vědě se nejpodrobněji problému hudebního času věnovala Jarmila Doubravová³⁸, která ve svých analýzách využívala metodu znázornění průměrné hustoty strukturních jednotek vycházející z pojetí Karla Janečka. „*Janeček rozlišuje trvání a délku. Zatímco trvání představující objektivní čas, měří v sekundách, délku vyjadřuje v taktech. Aritmetický průměr procentového vyjádření obou veličin nazývá časovým rozsahem a ten uvádí do souvislosti se skutečným působením díla, tedy subjektivním časem.*“³⁹ Oproti Janečkovu postupu, který vyjadřuje délku v taktech, je pro naše účely vzhledem k prosté faktuře vhodnější použít za základní strukturální jednotku jednotlivé tóny (podobně, jako to činí v některých svých analýzách Doubravová). Navíc použití taktových čar v *Nokturnu* nemá zvláštní strukturní význam. Takty jsou metricky volné a slouží pouze k orientaci interpretů. Výsledná veličina časového rozsahu (viz Tabulka 1) tedy vyjadřuje vztah struktury a času, tj. říká nám, jak působí daná část skladby v rámci jejího celku. Pro názornost uvedme jako příklad č. 9 z námi analyzované skladby. Zde se ukazuje nejmarkantnější rozdíl mezi trváním a časovým rozsahem. Ačkoli část č. 9 zaujímá 7 % z celkového trvání kompozice, její rozsah činí pouze 5,1 % - znamená to tedy, že působí delší, než je komponována, ale kratší, než je hrána.

Výsledné rozdíly mezi hodnotami trvání, délky a rozsahu poukazují ve výsledku na zvláštnosti posledních dvou částí skladby, v nichž se tyto tři veličiny nejvíce rozcházejí. Tak č. 8 nabývá v rámci celkové struktury kompozice ve výsledku většího významu, než jí připadá v rámci veličiny trvání. A u č. 9 je tomu právě naopak.

Během variování můžeme navíc pozorovat postupné snižování hudební aktivity. Použijeme-li pro její znázornění koeficient hudební hustoty (tj. počet akcí – nasazení tónu – za minutu) můžeme jej snadno znázornit číselně (Tabulka 2). Vzhledem k jednoduchosti celkové struktury *Nokturna* je použití takové konstanty vyjadřující jednoduše průměrnou strukturní hustotu skladby možné a přinášející velmi názorné výsledky.

V prvních třech úsecích - A, A', A^x – dochází skutečně ke klesání hustoty, přičemž trvání všech tří úseků se pohybuje shodně kolem 1 minuty. Právě v důsledku zjednodušování hudební faktury se však subjektivně stávají jednotlivé části stále delšími. Ve druhém oddílu je sice koeficient u č. 7 mírně vyšší než u předcházejících částí, ovšem trvání č. 7 je rozšířeno na celé 3 minuty, které plynou bez výraznějších kontrastů. Tím je způsobeno, že navzdory vyšší hustotě hudební struktury se hudební proud i nadále uklidňuje. Poslední narušení tohoto směřování představuje č. 8, která ovšem svým trváním, ač v časovém rozsahu zdůrazněným, je ve srovnání s předchozím vývojem minimální a nemá dostatečnou působnost na ovlivnění hudebního směřování k úplnému zastavení. Přináší jen poslední kontrast do maximálně statického závěru.

³⁸ srov. DOUBRAVOVÁ, Jarmila. Čas struktury a struktura času. In *Hudební rozhledy*. 1976, č. 2, s. 128-145. (=Doubravová)

³⁹ Doubravová, s. 130

Na příkladu Pudlákova *Nokturna* můžeme sledovat postupné zastavování hudebního vývoje, řečeno Kramerovou terminologií zažívat non-directed linear time možná směřující ke stázi vertical time. Ačkoli se jedná o skladbu ne-tonální, můžeme zde sledovat využívání „tonálního“ principu, při kterém je určitý výběr tónů častým opakováním, či výlučným užíváním klasifikován za základní, výchozí souzvukovou kvalitu. K této se pak vztahují jiné souzvukové skupiny, v *Nokturnu* např. části využívající tritonové souzvuky. Minimalistické techniky bychom v této kompozici hledali marně. Pudlák spíše omezuje melodické postupy. Hlasy se pohybují většinou střídavě mezi dvěma tóny, navíc pouze v sekundových krocích, ale jinak je technika práce značně volná. V úvodu hojně zdobení jednoduchých tónů skupinkami a přírazy má dokonce charakter improvisační. Důraz je zde kladen především na jednostranné směřování k otevřenému, „nekonečnému“ závěru. Obdobné prvky můžeme v tvorbě Miroslava Pudlák nalézt častěji, zmiňme např. skladby *OM-age* (1998) či *Sextet* (1996).

Ve srovnání se Zemkovou kompozicí dosahuje Pudlákovo *Nokturno* obdobných výsledků podobnými prostředky. Těmi jsou postupné, lineární změny v hustotě sazby a v celkové dynamice hudebního proudu. V *Unisonu* se jedná o pozvolné zahušťování prvního dílu až k závěrečnému vplynutí do vertikálního dílu druhého. V *Nokturnu* naopak hudební aktivita postupně klesá až téměř k úplnému zastavení.

ANALÝZA III – AVE VERUM CORPUS PETERA GRAHAMA

Na jiném principu pracuje hudba dalšího brněnského skladatele Petera Grahama⁴⁰. Přestože Grahamova tvorba využívá širokého spektra kompozičních technik a zasahuje do mnoha hudebních stylů a žánrů, část jeho díla směřuje také k proudu Nové jednoduchosti. Za příklad takových tendencí v Grahamově díle mohou sloužit např. jeho *Tichá hudba*, kompozice *Poslední*

⁴⁰ Peter Graham (umělecký pseudonym Jaroslava Šťastného - Pokorného) vystudoval na brněnské konzervatoři hru na varhany u Josefa Pukla a kompozici u Bohuslava Řehoře. Ve studiu pokračoval na Janáčkově akademii múzických umění ve třídě Aloise Piňose, absolvoval roku 1980 Trojkonzertem pro lesní roh, housle, klavír a orchestr (oceněno ve skladatelské soutěži Ministerstva kultury ČSR a na soutěži JAMU v témže roce). Po dokončení vysoké školy prošel řadou zaměstnání - byl korepeditorem tanečního oddělení brněnské konzervatoře, rozhlasovým hudebním režisérem, dělníkem Českého hudebního fondu a učitelem na hudební škole. V současnosti učí na katedře kompozice a dirigování Hudební fakulty Janáčkovy Akademie múzických umění v Brně a každoročně dramaturgicky připravuje mezinárodní festival soudobé hudby v Brně (Expozice nové hudby).

Hlavní Grahamovou doménou je skladatelská tvorba, jež má široký stylový i žánrový záběr, i když převažují intimně laděná komorní díla s výrazným hledačským impulsem. Jeho skladby se pravidelně objevují na koncertech soudobé hudby v Praze, Brně, Ostravě i dalších městech a setkávají se s velkým ohlasem i v zahraničí (Velká Británie, Německo, Polsko, Rakousko, Itálie, Rumunsko, Nizozemí, Švédsko, Francie, USA a další země). Za svou komorní kantátu *Der Erste* získal třetí cenu v mezinárodní soutěži skladeb na texty Franze Kafky v rámci pražského festivalu *Musica iudaica* 1993; informace o autorovi převzaty z www.musica.cz (ANONYM. Graham, Peter. In *Musica.cz* [online]. [cit. dne 4. 5. 2010]. Dostupné z <<http://www.musica.cz/skladatele/graham-petr.html>>.)

večer básníka Si-Kchanga, či skladba *Ave verum corpus* (1990) pro soprán, klavír a klarinet (in B)⁴¹, kterou níže analyzujeme.

Nejvýraznějším rysem této krátké, pět a půl minuty trvající skladby je využití neměnné rytmické pulsace a neo-tonálních harmonických prostředků za účelem silného emocionálního sdělení⁴². Harmonický průběh určuje nejen zvukový výsledek skladby, ale také její formální členění i dramatické vrcholy.

Jednoduchá vokální linie je doprovázena převážně mollovými, méně také durovými kvintakordy, septakordy, výjimečně nónovými akordy. Někdy jsou jednoduché mollové a durové trojzvuky zahuštěny přidáním sextou či substituovanou kvartou. Zřídka se objeví zmenšený trojzvuk. S těmito souzvuky však není pracováno stejně jako by tomu bylo v tradiční harmonické větě, nýbrž jsou preferovány spoje akordů v terciové (z pravidla diatonické) příbuznosti, výjimečně v příbuznosti kvintové. Vytváří se sice implikovaný (jeden souzvuk je nutným následkem předchozího) harmonický pohyb, avšak bez jakéhokoli tonálního centra či ukotvení. Melodický hlas se navíc zpravidla vyhýbá základním tónům doprovodných akordů, čímž posiluje pocit neukončenosti a harmonické labilit. Vzniká lineárně formovaný hudební proud, který ovšem kvůli absenci jakékoli kadence nikdy nedosáhne cíle.

Po formální stránce se jedná o třídílnou formu ABA s dále členěnými jednotlivými díly. Formové schéma můžeme znázornit takto:

DÍL	ČÁST	TEXT	TAKTY	TRVÁNÍ	HARMONIE
I	introdukce	Ave, verum corpus, (<i>Pno solo</i>)	1-6	0'39"	Ami, C, F, Dmi, E
	IA	Ave, verum corpus, natum de Maria Virgine, vere passum immolatum in cruce pro homine	7-22	1'43"	Gmi, E ^b mi, H ^b mi, Dmi, A ⁷
II	II ^A	(<i>Cl + Pno</i>)	23-36	1'05"	D ⁷ , E ^b , G ^b , H ^b mi, E ^b mi, C ^o
	II ^B	(<i>Pno solo</i>)	37-41	0'25"	F, Ami, C, Emi, Gmi
III	III ^A	Cuius latus perforatum unda fluxit et sanguine, esto nobis praegustatum	42-47	0'42"	A ^b mi, H ^b mi, Dmi, E ^b mi, F ^b , A ^b mi
	III ^B	in mortis examine, in mortis examine. (<i>Cl+Pno</i>)	48-54	0'42"	Hmi, Dmi, F,
	koda	(<i>Cl + Pno</i>)	55-57	17"	C [#] mi, F [#] , G [#]

TABULKA 3: FORMÁLNÍ DĚLENÍ SKLADBY AVE VERUM CORPUS A HARMONIE VYSKYTUJÍCÍ SE V JEDNOTLIVÝCH JEJÍCH ČÁSTECH

⁴¹ nahrávka vyšla na CD GRAHAM, Peter. *Der Erste*. Ensemble Mondschein. ARTA Records, 1998.

⁴² skladba je věnována památce autorova otce (8. 6. 1915 – 12. 12. 1990)

„Prohřešků“ proti výše definovaným pravidlům a proti plynulému proudu harmonických spojů využívá Graham k vytvoření kontrastu a k formálním strukturálním změnám.

Úvodní deklamace slov „ave, verum corpus“ má charakter introdukce a zároveň melodického modelu, podle kterého je tvarována další melodická linie. Text je deklamován na jediném tónu, pouze na slově corpus vystoupí melodie terciovým krokem nahoru a hned zpět jen s drobnou ozdobou.

Nejpříkřejší a nejpůsobivější hudební spoj přijde poměrně záhy po úvodu, a to na rozhraní 10. a 11. taktu. Po druhém verši „natum de Maria Virgine“, který je melodizován stoupající stupnicí f moll, navíc v triolovém pohybu proti klavírnímu doprovodu v osminách, přichází na slovo „vere“ ostře disonantní souzvuk $f^1-b^1-e^2$ (zní současně velká septima se zvětšenou kvartou). Tento spoj je uveden již v 1'08“ trvání skladby a žádná podobná disonance ať již harmonická, tak ani rytmická se v dalším průběhu kompozice neobjeví. Přesto slyšená událost ovlivní celkové vnímání následující hudby a ještě silněji znejistí naše očekávání již tak labilního hudebního vývoje.

Celá část I tak působí maximálně nejistě, ovšem končí poměrně uzavřeně, neboť slovo „homine“ je deklamováno na tónu a^2 pod kterým zní akord A. Takováto shoda se ve skladbě objevuje od začátku poprvé. Ovšem opět se jedná o septakord, navíc v obratu sekundakordu, takže ani tento souzvuk nepůsobí jako finální.

Následující část II^A navazuje na předcházející melodii tritonovým skokem z posledního tónu sopránového hlasu, jímž bylo a^2 na es^3 v klarinetu ve forte dynamice. Klarinet klesajícím stupnicovým pohybem zdánlivě dokončuje melodickou frázi, kterou začal soprán ve verši „in cruce pro homine“ svým stoupáním. Melodie klarinetu je však již podložena novou harmonií. V taktech 23-36 tak klarinet uvede šest variací sestupných frází. Rytmus harmonických změn se oproti předchozím částem v průběhu části II^A zpomaluje.

Po delší modulaci v sólovém klavíru se opět vrací zpěvný hlas, který je zpočátku doprovázen akordy často v sekundových relacích. Tato harmonická příčinnost je však od taktu 48 vystřídána střídáním souzvuků h moll a d moll, nad kterými zpěvný hlas deklamuje slova „in mortis examine“ na základních tónech doprovodných akordů, což na závěr přece jen slabě ukotvuje dlouhou melodickou linii. Na poslední slabiku zpívaného textu zazní ve zpěvním hlasu d^2 podložené kvintakordem d moll v základním tvaru. Frázi dokončí klarinet opět několikrát opakovaným stupnicovým sestupem, tentokrát ve stejné harmonii jako sopránová melodie. Přesto závěrečná koda opět naruší pocit harmonického ukotvení a závěr skladby zůstává otevřený.

Ačkoli by se mohlo zdát, že skladba pracuje navýsost tradičními prostředky (diatonická harmonie, třídílná forma), její efekt je zcela jiného rázu. Také kvůli maximálnímu zjednodušení faktury na prostou melodii doprovázenou klavírem, ale především kvůli neustálé, neměnné pulsaci osminových not v klavíru a „bloudící“ harmonii vyvolává skladba pocit neuzavřenosti. Přesto, že můžeme během poslechu sledovat určité formální členění a také několik málo

překvapivých spojů, vede celá skladba neustále kupředu bez výrazných předělů či obměn materiálu. Kramerovou terminologií se jedná o non-directed linear time. V tomto případě je tento způsob časového vnímání důsledkem zvláštního přístupu k tradičním formálním schémátům, tradičnímu nástrojovému obsazení i klasicko-romantické harmonické sazbě. Zajímavé je také působení nejvýraznějšího harmonicko-melodického spoje mezi takty 10 a 11 na poslech dalšího vývoje a hlavně změna v očekávání následujících hudebních událostí.

ANALÝZA IV – SCHNEE HANSE ABRAHAMSENA

Výše jsme ukázali práci českých skladatelů, nyní pro srovnání uvedeme dvě analýzy skladeb zahraničních autorů, kteří jsou v literatuře řazeni do pomyslné přihrádky „nová jednoduchost“. Nejprve zástupce dánské školy Den Ny Enkelhed Hans Abrahamsen⁴³, jehož aktuální komorní kompozici *Schnee*⁴⁴ (2006-2008) je pro nás vhodným příkladem. Nebudeme zde však rozebírat celou, více než hodinovou kompozici, ale zaměříme se pouze na první dvě věty, které vznikly v roce 2006 původně jako samostatná kompozice.

Podobně jako jiné Abrahamsenovy kompozice je tato vystavěna na přísné formální struktuře. Skladba je určena devíti interpretům rozděleným do dvou skupin. První skupinu představuje první klavír, housle, viola, violoncello, druhou skupinu druhý klavír společně s flétnou, hobojem a klarinetem. Kromě těchto dvou skupin, zde vystupuje ještě perkusionista.

Motivy

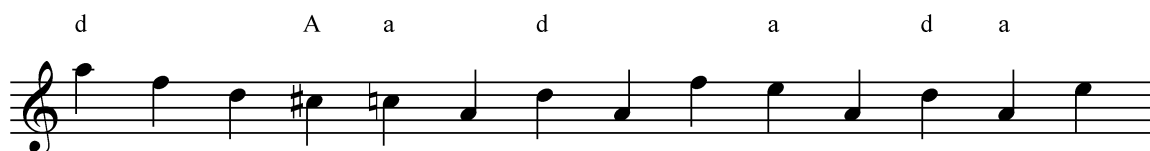
Celá skladba je postavena ze dvou základních melodických prvků M1 a M2. Tyto jsou zcela evidentně tonálního charakteru, oba zakotvené v tónině d-moll; motiv M1 je harmonicky uzavřený, končí na základním tónu, M2 otevřený, končí na dominantě d-moll (tóny a, e).



PŘÍKLAD 3: MELODICKÝ MOTIV M1 ZE SKLADBY SCHNEE

⁴³ *Abrahamsen, Hans: (b Copenhagen, 23 Dec 1952). Danish composer. He first studied the horn and was later trained in music theory at the Royal Danish Academy of Music. He also undertook private studies in composition from Nørgård and Gudmundsen-Holmgreen, among others. Abrahamsen was active for a period in the Gruppen for Alternativ Musik, a forum for musicians who wished to perform new music in alternative forms; the group also aimed to develop socially and politically committed music, and Abrahamsen was thus able to cultivate his interest in political issues expressed through music. (His first symphony was originally entitled Anti-EEC-Sats ('Anti-EEC Movement'); it became Symphony in C after the composer came to the realization that 'music cannot be against'.) In 1982 Abrahamsen became a teacher of instrumentation at the Royal Danish Academy of Music. He has also been artistic director of the Esbjerg Ensemble since 1988; informace o autorovi převzaty z Grove Music Online (BEYER, Anders. Abrahamsen, Hans. In Grove Music Online [online]. Oxford University Press, 2010 [cit. dne 28. 9. 2010]. Dostupné z <<http://oxfordmusic.mlp.cz>>.)*

⁴⁴ nahrávka vyšla na CD ABRAHAMSEN, Hans. *Schnee*. Ensemble Recherche. Winter & Winter, 2009.



PŘÍKLAD 4: MELODICKÝ MOTIV M2 ZE SKLADBY SCHNEE

V příkladech 3 a 4 vidíme melodické obrysy obou motivů. Tyto byly z původního notového textu získány vynecháním bezprostředně opakovaných tónů a sjednocením rytmických hodnot. Pro názornost jsou nad melodií znázorněny základní harmonické funkce tóniny d-moll. Je zřejmé, že oba motivy jsou vystavěny v tonálním harmonickém systému, M2 navíc končí na dominantě a posilující tak ještě více tonální zakotvení motivu.

Melodické motivy jsou v první větě přednášeny pouze klavírem a jsou při každém opakování uvedeny ve stejném rytmu. Ovšem rytmické členění těchto motivů je zajímavé. Každý motiv sestává z pěti devíti-osminových taktů, reálně se však jedná o takt $(4+5)/8$. Osminové hodnoty jsou zde presentovány pouze konstantním tepem smyčců, kdežto melodie klavíru se vůči této pulsaci pohybuje polyrytmicky. Oba motivy jsou složeny z 26 tónů, jež jsou v oněch pěti $9/8$ taktech rozmístěny se stále se zhušťující tendencí. Následná tabulka uvádí, kolik tónů motivu připadá na příslušný počet pulsujících osmin.

tóny M	1	2	3	3	4	6	8
osminy	9	9	9	4	5	4	5

TABULKA 4: ZNÁZORNĚNÍ POLYRYTMICKÉHO VZTAHU MOTIVU M S OSTINÁTNÍM DOPROVODEM V 1. A 2. VĚTĚ SKLADBY SCHNEE

1. věta – Canon 1a

V první větě, která je určena pouze první skupině nástrojů, je každý z motivů doplněn neměnnou rytmickou pulsací houslí, resp. violoncella ve vysokých harmonických tónech vydávajících pouze „*air, like an icy whisper, but with a pulsation*.“⁴⁵ Ve střední části se pulsace smyčců pohybuje glisandy v tradičním, „tónovém“ rozsahu nástrojů, aby se pak ve třetí části opět vrátila k dyšnému, šeptavému zvuku.

Oba motivy se v první části první věty nejprve střídavě opakují a posléze se začnou jejich nástupy sbližovat tak, že tyto zní téměř současně.

V tabulce 5 je znázorněno schéma, z něhož vidíme, že při prvních dvou uvedeních nastupují M1 a M2 těsně po ukončení předcházejícího motivu. Při třetím uvedení M1 nastupuje M2 ještě do posledního, znějícího taktu M1 a toto celé se jednou opakuje. V následující části Part 2 již M2 nastupuje s pouze jednotaktovým zpožděním za M1, což se opět opakuje. Po odeznění tohoto opakování pak přichází zlom a nastupuje jako první M2 a až poté M1 v přesně opačném pořadí než v jakém probíhala celá první polovina věty.

⁴⁵ citováno z poznámek v partituře, s. 1 (vyd. Edition Wilhelm Hansen – WH 31173)

Part 1						Part 2						osa
M1		M1		M1		M1		M1		M1		
vn		vn		vn		vn		vn		vn		
	M2		M2		M2		M2		M2		M2	
	vlc		vlc		vlc		vlc		vlc		vlc	

Part 2			Part 3						Part 2			osa
M1		M1		M1		M1		M1		M1		
vn		vn		vn		vn		vn		vn		
M2		M2		M2		M2		M2		M2		
vlc		vlc		vlc		vlc		vlc		vlc		

TABULKA 5: FORMÁLNÍ SCHÉMA 1. VĚTY SKLADBY SCHNEE

Výsledkem spojení polyrytmického vedení hlasů v rámci jednotlivých motivů a jejich následným vrstvením vzniká z primárně poměrně jednoduchého materiálu velmi hustý zvukový proud. Osová stavba věty způsobuje postupné zvyšování a následné snižování hustoty zvukového přediva. Tonální motivy v kontrastu s lehkým skřípěním smyčců evokují silně nostalgický dojem.

2. věta – Canon 1b

Druhá věta, určená všem devíti nástrojům, pracuje se stejnými motivy ve stejné formě, ovšem s drobnými obměnami instrumentačními. Část M1 v druhém klavíru doprovází v polyfonii housle a viola, které společně přednáší také motiv M1, ovšem v jiné rytmizaci. Zvukově tuto polyfonii doplňují perkusivní zvuky (rytmické šustění papíru a klapot nehtů prvního klavíristy o nestlačené klávesy jeho nástroje), které udržují i nadále konstantní osminovou pulsaci. M2 zůstává v prvním klavíru doprovázen stejnou melodií v pikole a klarinetu, pouze jinak rytmicky zpracovanou. Oba dva prvky jsou aplikovány na formální schéma totožné s první větou, pouze v prostřední části (Part 2) se lehce mění doprovodné melodické hlasy (vn, vla, resp. picc., cl).

Ve svém celku pak obě věty ve vztahu ke zbytku skladby vyznívají velmi autonomně (byly původně zamýšleny jako samostatná skladba), což nám umožňuje reflektovat je jako samostatnou, uzavřenou kompozici.

Abrahamsenovo *Schnee* obsahuje zřejmé redukcionistické postupy: zaprvé omezení základního tónového materiálu, který tvoří pouze 6, počítáme-li i oktávové transpozice pak 7 (počítáno v rámci jednoho nástroje), různých tónů; zadruhé omezení melodických motivů na pouhé dva, z nichž každý je v jedné větě opakován 12krát; striktní formální schéma s osou souměrnosti umístěnou přesně v polovině každé věty. Můžeme vysledovat i jistý odkaz na dědictví minimalismu v podobě práce s fázovým posunem, zde použitý při práci se vzájemným posunem motivů M.

Strukturování skladby můžeme opět rozdělit do více hierarchicky uspořádaných stupňů:

- prvním stupněm je celková forma, která je tvořena dvěma třídílnými větami, které se však v celku spojují do jediného vlnícího se hudebního proudu nadvakrát se

zhušťujícího (části Part 2 v obou větách) a opět se rozplétajícího (Part 1 a 3 v obou větách). Celek je tedy formován cyklicky.

- stejně tak je tomu i s druhým stupněm, který představuje prosté opakování dvou základních melodických motivů. Jak již bylo uvedeno, každý se zde opakuje celkem 24krát, jiného melodického materiálu ve skladbě není.
- ovšem v rámci jednotlivých melodických motivů je melodie komponována na pozadí tradičních harmonických principů. M1 i M2 jsou slyšitelně ukotveny v d-moll a navíc jsou vystavěny na principu linearity, tedy harmonického napětí, v závěru M2 ústí do nejtypičtějšího harmonického vztahu, jímž je relace tonika-dominanta.
- nakonec nejnižší stupeň formální hierarchie je opět vystavěn přísně cyklicky. Jedná se o neměnnou rytmickou pulsaci osminových hodnot v první větě nesenou smyčci, ve druhé perkusemi, která prochází od začátku do konce celou kompozicí.

Znovu tedy můžeme vidět, jakým způsobem je snoubeno tradiční, z pravidla lineární hudební myšlení s neotřelým formováním hudebního času, zde představovaným cyklickým principem (vertical time).

ANALÝZA V – CHAMBER CONCERTO HOWARDA SKEMPTONA

Dílo Howarda Skemptona⁴⁶ se v posledních letech v Británii těší poměrně velké oblibě, možná také díky svému osobitému, v nejužším smyslu slova jednoduchému stylu. Skemptonovy skladby zřídka přesáhnou rozsah několika málo minut a jejich náplň je často neo-tonálně laděná, strukturně průzračná hudba, někdy vystavěná ve striktní, téměř matematicky vystavěné formě, jindy rapsodicky či aleatorně volná.

⁴⁶ *Skempton, Howard: (b Chester, 31 Oct 1947). English composer. He studied at Ealing Technical College while taking composition lessons with Cardew, first privately (1967–8) and then at Morley College (1968–71), where, with Cardew and Parsons, he founded the Scratch Orchestra in 1969. Since 1971 he has worked as a music editor for several publishers and is active as a performer of his own compositions (as a pianist and, especially, an accordionist) as well as a teacher. In 1991 he was a visiting lecturer in composition at the University of Adelaide.*

Skempton was associated from the outset of his career with the English school of experimental music which evolved in the late 1960s out of Satie, Cage, Feldman and others, in which he, in common with Cardew, played a significant part. Webern and La Monte Young, as well as Feldman, were strong formative influences on the development of Skempton's style, which from as early as A Humming Song for piano (1967) was characterized by concentration on sonority, economy of means, clarity of texture, low dynamics, slow speeds and non-developmental forms of considerable brevity; informace o autorovi převzaty z Grove Music Online (POTTER, Keith. Skempton, Howard. In Grove Music Online [online]. Oxford University Press, 2010 [cit. dne 29. 9. 2010]. Dostupné z <<http://oxfordmusic.mlp.cz>>.)

*Chamber concerto*⁴⁷ Howarda Skemptona je čtyřvětá kompozice z roku 1995 trvající necelých šest minut. Pro naši analýzu jsme vybrali první a druhou větu, ve které lze snadno vysledovat společné znaky s výše analyzovanou tvorbou českou. Nutno dodat, že Skempton je obecně považován za nejvýraznějšího představitele nové jednoduchosti nejen v Británii.

I - Con bravura

Nástrojově je první věta určena pouze trombónu a lesnímu rohu in F. Trombón zde plní funkci hlavního melodického nástroje, zatímco lesní roh úlohu doprovodu – po celou větu hraje lesní roh pouze střídavě dva tóny (gis – e), k nimž tvoří melodie trombónu polyfonní a polyrytmický protějšek. Formálně se jedná o svérázné variace, jejichž hlavní melodický motivek je tvořen pouze třemi tóny, hlavní téma *t* pak sestává z čtvero opakování této základní buňky. Toto téma je čtyřtaktové a v úvodu je jednou uvedeno samostatně, při druhém uvedení se již přidává ostinátní figura lesního rohu. Poté přicházejí čtyři variace tématu, které vždy zachovávají čtyřtaktový rozměr, ovšem uvnitř těchto čtyř taktů již není základní buňkou čtyřikrát opakováný třítónový motivek, nýbrž je tento postupně komplikován, a již v první variaci má rozměr pěti tónů a zazní pouze dvakrát. Další tři variace jsou pak stále komplikovanější co do počtu tónů, z nichž jsou vytvořeny jejich vždy dvakrát opakované základní buňky, až ve čtvrté variaci *v*⁴ zazní chromatický sedmitónový sestup z *f* na *H*. Poté se vrací hlavní téma, po jehož doznění pokračuje variovaní nanovo, sice pouze jednou, dvakrát opakovanou variací *v*⁵, ale charakter hudby a celkové vyznění napovídá, že stejně by mohly variace pokračovat stále dál a dál, až do určité meze komplikovanosti, kdy se zase vrátí hlavní, výchozí téma a další variace atd.

Po harmonické stránce se Skempton zaměřuje na souzvuk e-gis-h, tedy akord E dur, jehož dva tóny (e, gis) konstantně přednáší lesní roh ve své ostinátní figurě. Tóny e, gis, h preferuje a rytmicky zvýrazňuje také ve všech variacích melodie trombónu, ovšem postupně tuto jasnou harmonii „znečišťuje“ větším počtem melodických tónů až k variaci *v*⁴. Formálně je tedy harmonický „pohyb“ vystavěn obdobně jako je tomu u melodicko-motivické práce a podporuje tak celkovou stavbu věty.

variace	t	t	<i>v</i> ¹	<i>v</i> ²	<i>v</i> ³	<i>v</i> ⁴	t	<i>v</i> ⁵	<i>v</i> ⁵
počet tónů	3	3	5	6	6	7	3	4	4
další tóny k souzvuku E	f	f	f,g,d	f,cis,d	f,c,ais	dis,d,cis,c ,f	f	g,f	g,f

TABULKA 6: FORMÁLNÍ SCHÉMA A "MELODICKÉ" TÓNY VYSKYTUJÍCÍ SE V 1. VĚTĚ CHAMBER CONCERTO

První věta Skemptonova *Chamber concerto* trvá pouze jednu minutu, právě proto je zajímavé sledovat, do jakého rozporu se staví minimalistická východiska (radikálně omezený výchozí melodický materiál, repetitivní charakter celého kusu) oproti stručnosti a v určitých aspektech klasičnosti formy skladby, podpořené ještě harmonickým pohybem neo-tonálního proudu.

⁴⁷ nahrávka na CD SKEMPTON, Howard. *Ben Somewhen etc.* Birmingham Contemporary Music Group (dir. James Weeks), NMC, 2007.

II – Tempo Giusto

Druhá a třetí věta Skemptonova koncertu vychází ze stejného melodického motivu, ale zatímco je druhá věta formálně nestrukturovaná a melodicky se omezuje na pouhé opakování základního motivu na pozadí měnící se harmonie, třetí věta je navíc vystavěna v klasické třídílné formě.

Druhá věta koncertu melodicky vychází z výchozího melodického, čtyřtónového motivu α , jenž lze považovat za předvěti, jeho opakování a změnou jednoho tónu pak vzniká závěti β hlavního a jediného tématu věty. Při dalším opakování tématu dochází v obou částech k drobné chromatické změně, jíž vzniknou díly α' a β' . Toto je veškerý melodický materiál druhé věty. Každý z dílů (α , β , ...) se v rámci věty opakuje celkem třikrát. Nejprve dvakrát v první části v menším obsazení a v nižší dynamice, po generální pauze se každý vrací ještě jednou v silnějším zvuku i obsazení.

Tento melodický hlas je ovšem vždy doprovázen harmonickým podkladem, který tvoří staccatové čtvrté tóny. Tato vrstva hudební faktury je vnitřně mnohem komplikovaněji strukturovaná, než je tomu ve sféře melodické. Každý takt je tvořen dvěma tóny – spodní z nich je buď tón a, nebo ais, pouze v závěru první části se zde objevuje tón gis; vrchní řada tónů se pohybuje chromaticky v prostoru tónů dis-fis.

The image displays three staves of musical notation, each representing a different melodic motif. Above each note in the notation, there is a repetition count (e.g., 5x, 3x, 1x, 1x, 2x, 4x, 6x). The motifs are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are quarter notes, and the motifs are separated by double bar lines. The first staff has 7 notes with counts 5x, 3x, 1x, 1x, 2x, 4x, 6x. The second staff has 8 notes with counts 2x, 1x, 1x, 2x, 1x, 1x, 1x, 1x. The third staff has 7 notes with counts 5x, 3x, 1x, 1x, 2x, 2x, 2x.

PŘÍKLAD 5: SCHÉMA PRŮBĚHU DOPROVODNÉHO HLASU 2. VĚTY CHAMBER CONCERTO

Prvních deset taktů je spodním tónem harmonického doprovodu tón a, k němuž se v každém taktu přidává vždy jeden z tónů z vrchní řady: dis (5 taktů), e (3 takty), f (1 takt), fis (1 takt). Poté se bas přesune půltónovým krokem na tón ais a vrchní řada sestupuje opět chromaticky dolů – fis (2 takty), eis (dále již uvádíme vždy enharmonicky zaměňováno za f, 4 takty), e (6 taktů). Tento postup se poté opakuje s drobnou změnou, a totiž, že je vypuštěn první a poslední tón vrchní řady tónů (dis, e). Postup je tedy následovný – nad basem a postupují tóny: e (2 takty), f (1 takt), fis (1 takt); nad basem ais: fis (2 takty), f (1 takt). Následující tři takty se již vymykají těmto pravidlům. Nad basem a se pouze na jeden takt objeví tón f a v dalších dvou

taktech bas sestoupí na tón gis (zřejmě kvůli změně harmonie před generální pauzou), nad nímž pokračuje sestup přes tóny f (1 takt) a e (1 takt).

Po dvoutaktové generální pauze začíná „repríza“ úvodu celé věty, pouze v posílené instrumentaci a s mírně odlišným rytmem střídání jednotlivých harmonických funkcí (viz počty taktů v příkladu 5).

Výše nastíněný melodicko-harmonický průběh věty však platí pouze pro jeden z celkových tří hlasů věty. Další hlasy důsledně první hlas imitují v polyfonním kánonu. První hlas je přednášen trúbkou, prvními houslemi, lesním rohem a violoncellem, při opakování tématu po generální pauze se přidává ještě klavír. Druhý hlas tvoří hoboje, druhé housle, fagot a při uvedení po generální pauze ještě flétna a klarinet. Druhý hlas nastupuje po čtvrté pauze za hlasem prvním. V první části třetí hlas, nastupující s pětiosminovým zpožděním za hlasem prvním, představují flétna a klarinet, v druhé části, po generální pauze tyto vystřídá vibrafon a viola. V následujícím přehledu je uvedeno obsazení jednotlivých hlasů, rozdělení rolí jednotlivých nástrojů na ty, jež přednáší melodii a ty, které přednáší harmonii a také dynamické předpisy jednotlivých hlasů. V závorce je vždy uveden údaj platný pro část 2, tj. po generální pauze.

1. hlas melodie - tr, vn 1 (+ pno m.d.)
 harmonie - cor in F, vlc (+ pno m.s.)
 dynamika - *mf* (*f*)

2. hlas melodie - ob, vn 2 (+ fl)
 harmonie - fg (+ cl in B)
 dynamika - *pf* (*mf*)

3. hlas melodie - fl (al. vib)
 harmonie - cl in B (al. vla)
 dynamika - *p* (*mp*)

	Část 1								Část 2			
1. hlas	α	β	α'	β'	α	β	α'	β'	α	β	α'	β'
2. hlas	α	β	α'	β'	α	β	α'	β'	α	β	α'	β'
3. hlas	α	β	α'	β'	α	β	α'	β'	α	β	α'	β'

TABULKA 7: FORMÁLNÍ SCHÉMA 2. VĚTY CHAMBER CONCERTO

Z analýzy *Chamber concerto* Howarda Skemptona jasně vyplývá, podobně jako u skladby Hanse Abrahamsena, s jak důkladnou předkompoziční přípravou byla kompozice vystavěna. Tento druh práce je ve skladbách Howarda Skemptona velmi častý a mnohdy ještě komplexněji propracovaný⁴⁸. Je možné, že naše analýza neodkryla všechny vnitřní vztahy uvnitř zkoumané kompozice, přesto snad je názornou ukázkou Skemptonovy kompoziční práce. Díky

⁴⁸ viz HUMBERSTONE, James Henry Byrne. *The Music of Howard Skempton*. S. l., 1996. Bakalářská práce. Dostupné online na <http://web.me.com/aftertrace/composerhome2009/Academic_files/skempton%20diss.pdf>. (= Humberstone)

„předefinovanému“ průběhu harmonického podkladu věty se autor nezdráhá v melodické rovině použít prostého, až banálního motivu, který je v jednom hlasu jen s drobnými změnami uveden v průběhu 2. věty 12krát. Naopak, Skempton často komponuje podobným způsobem. Nechává úmyslně jeden a tentýž motiv znít v mnoha různých kontextech a harmonických souvislostech⁴⁹.

Na předchozích analýzách českých skladeb byly sledovány základní charakteristické znaky, které jsou, jak bylo ukázáno, částečně společné s tvorbou zahraničních skladatelů, jejichž tvorba je obecně řazena ke směru nová jednoduchost (resp. The New Simplicity a Den Ny Enkelhed). Jedná se zde především o výrazný posun v oblasti formování hudebního času a hudební formy, často s využitím neo-tonálních náznaků (Graham; Abrahamsen,), či obecně s využitím principů tonality (Pudlák; Skempton).

Díky použití terminologie a formálního rozdělení způsobů hudebního vnímání, tak jak je podává J. D. Kramer, bylo možné poukázat na různé způsoby zacházení se strukturováním hudebního času. Nejedná se o prosté potlačování lineárního principu na úkor výraznějšího uplatnění principu nonlinearity. Obecně jde o nabourávání a problematizování v historii široce užívaného způsobu zacházení s časem, jenž je u Kramera označován termínem goal-directed linear time. Kompoziční směr, který zde sledujeme, dosahuje svého účinku skrze využívání kompozičních technik, jež přinesl do hudební řeči americký minimalismus, které jsou kombinovány s praktikami tradičnějšími, zejména s využitím některých aspektů z klasické nauky o formální výstavbě skladeb či základních premis tonálního myšlení.

Ač se všemi těmito složkami kompozice různí autoři zacházejí rozdílně, výsledek je podobný: jistá formální neuzavřenost, a to i přes využití elementárních principů klasické stavby skladeb. Oproti radikálnějším směrům redukcionismu, především minimalismu, využívají ale vždy tyto kompozice prostředků poměrně tradičních a vyhýbají se výrazně avantgardním technikám. Často je ve skladbách patrná snaha o výrazné lidské, filosofické, či emocionální poselství (to platí zejména pro tvorbu českých autorů).

Českou tvorbu zde reprezentují pouze tři drobné skladby, přesto doufáme, že hlavní cíl tyto sondy splnily. Kromě tvorby třech výše analyzovaných českých autorů můžeme ještě určité aspekty Nové jednoduchosti nalézt i v práci jiných skladatelů. Petr Kofroň navazoval na minimalismus především v raném období své skladatelské profese. V tvorbě Martina Smolky se objevují tyto znaky často skrytě, přehlušeny výrazným zvukovým experimentátorstvím, jež je většinou jeho kompozic vlastní (viz *Missá, Netopýr*, ad.).

⁴⁹ srov. Humberstone, s. 19

ZÁVĚR

V evropské soudobé hudbě lze zcela zřetelně i v dnešní po-stylové době vysledovat jasná stylová směřování. Přestože nemáme k dispozici žádné manifesty ani žádná veřejná prohlášení skladatelů, bližším poslechem lze v určitém okruhu skladatelů vysledovat společné znaky a kompoziční principy. Jejich vysledování a pojmenování nám může následně usnadnit orientaci v onom bohatém, překypujícím proudu současné kompozice. Středem našeho zájmu byl hudební kompoziční směr Nová jednoduchost sledovaný především v tvorbě současné střední generace českých autorů. Protože literatura k tomuto tématu má z pravidla charakter časopiseckých studií, rozhovorů či anket, byla naše úloha o to složitější. Naším cílem nebylo přinést do současné muzikologické diskuse nový, zavádějící a matoucí pojem, ale právě naopak usnadnit budoucím badatelům orientaci v české hudební tvorbě konce 20. století a prvních let 3. tisíciletí. Ačkoli se v českém prostředí termín Nová jednoduchost příliš nepoužíval a nikdy nesloužil k označení tvorby českých autorů, dovoluujeme si tento pojem do českého muzikologického okruhu zavést díky zřejmým souvislostem s tvorbou zahraniční, která byla pod tímto označením již dříve reflektována.

Z historického kontextu vyplývá snad jasně paralela mezi dánskou, britskou a českou větví nové jednoduchosti a zároveň je zřejmé, proč jsme z našich úvah vypustili nejhojněji a nejhlouběji diskutovanou školu německou. Ačkoli měla Nová jednoduchost v českém totalitním státě zcela rozdílné podmínky a byla také zcela rozdílně chápána odbornou veřejností, než jak tomu bylo v západní Evropě, výsledný hudební tvar má stále mnoho společných znaků s obdobnými směry v zahraničí. Naposledy shrňme charakteristické znaky nové jednoduchosti obecně: především je to změna práce s hudebním časem a s celkovou formou skladby oproti tradičním teleologicky a uzavřeně stavěným hudebním strukturám. Tento posun silně ovlivnily či inspirovaly výdobytky americké avantgardní hudební větve a po technické stránce nová jednoduchost často těží z amerického minimalismu. Vlastní přínos nové jednoduchosti je právě v syntéze původně radikálních kompozičních technik s hudbou tradičnější, často tonální, či tonalitou ovlivněnou. V britské či dánské nové jednoduchosti můžeme často nalézt využití citátu či nostalgické názvuky. Oproti tomu česká větev tohoto směru směřuje více k tradičněji chápanému hudebnímu dílu a citátů se využívá poskromnu. Jako by omezení totalitním režimem, které zažili téměř všichni autoři Nové jednoduchosti, otupilo hrany i tomuto již syntetickému stylu.

V tvorbě Hanse Abrahamsena i Howarda Skemptona jsme mohli sledovat přísnou vnitřní strukturu (především Abrahamsen) naplněnou prostým opakováním někdy i banálního motivu (u Skemptona), kdežto čeští skladatelé často nevyužívají banality ani naivity. Zůstává zde především již několikrát zmíněný posun ve sféře hudební formy a práce s formováním hudebního času v jinak v pravém slova smyslu jednoduché skladbě. Jednoduchosti je zde dosahováno zpravidla redukcí některých parametrů kompozice, ať již se jedná o fakturu, souzvukovou či melodickou stránku skladby či jiné parametry. Právě toto jsou faktory, které odlišují tvorbu Nové jednoduchosti od zbytku české soudobé kompozice.

LITERATURA A PRAMENY

ANONYM. Co je pro vás živé v hudebním minimalismu? (Anketa se skladateli). In *His Voice*. 2002, č. 4, s. 11. (=HIS-Hudební minimalismus)

ANONYM. Graham, Peter. In *Musica.cz* [online]. [cit. dne 4. 5. 2010]. Dostupné z <<http://www.musica.cz/skladatele/graham-petr.html>>.

ANONYM. New Simplicity. In *Wikipedia* [online]. 2010 [cit. 24. 9. 2010]. Dostupné z <http://en.wikipedia.org/wiki/New_Simplicity>.

ANONYM. Pudlák, Miroslav. In *Musica.cz* [online]. [cit. dne 27. 4. 2010]. Dostupné z <<http://www.musica.cz/skladatele/pudlak-miroslav.html>>.

ANONYM. Zemek (Novák), Pavel. In *Musica.cz* [online]. [cit. dne 23. 3. 2010]. Dostupné z <<http://www.musica.cz/skladatele/zemek-novak-pavel.html>>.

BEYER, Anders. Abrahamsen, Hans. In *Grove Music Online* [online]. Oxford University Press, 2010 [cit. dne 28. 9. 2010]. Dostupné z <<http://oxfordmusic.mlp.cz>>.

BROAD, Elaine. A New X? An Examination of the Aesthetic Foundations of Early Minimalism. In *Music Research Forum* 5. 1990, s. 51-62.

DOUBRAVOVÁ, Jarmila. Čas struktury a struktura času. In *Hudební rozhledy*. 1976, č. 2, s. 128-145. (=Doubravová)

FINK, Robert. (post-)minimalism 1970-2000: the search for a new mainstream. In *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. COOK, Nicholas – POPLE, Anthony (ed.). Cambridge; New York: Cambridge University Press. ISBN 0521662567, s. 539

FOLTÝNOVÁ, Lenka. *Redukcionistické tendence v umělé hudbě po roce 1960 a jejich odraz v hudbě české*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 1996. Diplomová práce. (= Foltýnová)

FOX, Christopher. Neue Einfachheit. In *Grove Music Online* [online]. 2010, Oxford University Press [cit. 24. 9. 2010]. Dostupné z <<http://oxfordmusic.mlp.cz/subscriber/>>.

FUKAČ, JIŘÍ. Česká hudební avantgarda a postmoderna: ideál a skutečnost. In *Opus Musicum*. 1990, vol. 22, č. 10, s. 300-305. (= Fukač-Avantgarda)

FUKAČ, JIŘÍ. Postmoderna. In *Slovník české hudební kultury*. MACEK, Petr (ed.). Praha: Editio Supraphon. ISBN 8070584629, s. 719. (= SČHK)

HIEKEL, Jörn Peter. Postmoderne. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. FINSCHER, Ludwig (ed.). Kassel, Basel, London, New York, Prag, 2008. Supplement, s. 697.

HUMBERSTONE, James Henry Byrne. *The Music of Howard Skempton*. S. l., 1996. Bakalářská práce. Dostupné online na <http://web.me.com/aftertrace/composerhome2009/Academic_files/skempton%20diss.pdf>. (= Humberstone)

JOHNSON, Timothy A. Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?. In *The Musical Quarterly*. Winter 1994, Vol. 78, No. 4, s. 742-773. (= Johnson)

KRATOCHVÍL, Matěj. *Minimalismus a česká hudba*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2001. Diplomová práce. (= Kratochvíl)

HENTSCHEL, Frank. Wie neu war die "Neue Einfachheit"?. In *Acta Musicologica*, 2006, vol. 78, fasc. 1, s. 111-131.

KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. Praha: SPN-pedagogické nakladatelství, 2005. s. 751.

KRAMER, Johnatan D. *The Time of Music (New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies)*. New York, London: Schirmer Books, 1988. (=Kramer)

MERTENS, Wim. *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Londýn, New York, 1983.

MCCLARY, Susan. Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late Twentieth-Century Culture. In *Audio Culture*. COX, Christopher – WARNER, Daniel (ed.). London, New Yourk: Continuum, 2004, s. 289-298.

NYMAN, Michael. Against Intellectual Complexity in Music. In *October*, Summer 1980, vol. 13, s. 81-89.

POTTER, Keith. Skempton, Howard. In *Grove Music Online* [online]. Oxford University Press, 2010 [cit. dne 29. 9. 2010]. Dostupné z <<http://oxfordmusic.mlp.cz>>.

PUDLÁK, Miroslav. Czech Composers in the Post-Modern Era. In *Czech Music Quarterly* [online]. 2007, č. 1 [cit. 5. 5. 2010]. Dostupné z <<http://www.czech-music.net/cm1-07.php#postmodern>>.

PUDLÁK, Miroslav. Nová jednoduchost – Nová složitost. In *His Voice* [online]. 2006, č. 2 [cit. 24. 9. 2010]. Dostupné z <http://www.hisvoice.cz/his_voice/archiv_casopisu/2006/his_voice_2_2006/nova_jednoduchost_nova_slozitost>.

REICH, Steve. Hudba jako postupný proces. Překl. MACHONINOVÁ, K. In *Jazz 25*, 1979.

SRNKA, Miroslav. *Nová syntéza (Klíčové české orchestrální skladby 60. let 20. století ve světle Nové hudby)*. Praha: Universita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 1999. Vedoucí diplomové práce Doc. PhDr. Jarmila Gabrielová, Csc. (= Srnka)

STOCKHAUSEN, Karlheinz. Momentová forma. In *Nové cesty hudby*. HERZOG, Eduard (ed.). Praha, 1970.

ZOUHAR, Vít. *Postmoderní hudba? (Německá diskuze na sklonku 20. století)*. Olomouc, 2004.

NAHRÁVKY ANALYZOVANÝCH SKLADEB

ABRAHAMSEN, Hans. *Schnee*. Ensemble Recherche. Winter & Winter, 2009.

GRAHAM, Peter. *Der Erste*. Ensemble Mondschein. ARTA Records, 1998.

PUDLÁK, Miroslav. *Nokturno*. In *HIS Voice sampler 2*. Jako příloha časopisu *HIS Voice*, s. a.

SKEMPTON, Howard. *Ben Somewhen etc.* Birmingham Contemporary Music Group (dir. James Weeks). NMC, 2007.

ZEMEK, Pavel. *Unisono I*. In *Czech Music Series 1 - Chamber Music*. Bohemia Saxophone Quartet. Jako příloha časopisu *Czech Music Quarterly*, No. 1, 2007.

¹ MANN, Thomas. *Kouzelný vrch*. Překl. Fučíková, Jitka. Praha: Melantrich, 1930, s. 85.