UNIVERZITA PARDUBICE

Filozofická fakulta

Vývoj polského hudebního života v druhé polovině 20. století

Leoš Kopka

Diplomová práce

2018

Prohlášení

Tuto práci jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne 8. března 2018

Leoš Kopka

Poděkování

V první řadě bych rád poděkoval vedoucímu práce Mgr. Michalu Térovi, Ph.D., který mě přivedl na témata spojená s polským kulturním a hudebním vývojem. Chtěl bych mu poděkovat za ochotu a cenné poznámky, bez nichž by práce nemohla vzniknout. Poděkování patří též Josefu Špičákovi, Martinu Beranovi a Tomáši Řehořovi za jejich připomínky, rady a názory. Moje velké díky patří též rodině za trpělivost, podporu a pochopení při mých vysokoškolských studiích.

Anotace

Diplomová práce je zaměřena na umělecké směry vstupující do polského hudebního života v druhé polovině 20. století, konkrétně na 50. a 60. léta. Pozornost je věnována klíčovým skladatelům, jejich tvorbě a uměleckému vývoji. V první části dochází ke zmapování období od konce druhé světové války do roku 1956, který se stal významným společenským předělem v podobě založení prvního polského soudobého hudebního festivalu. Druhá část se poté opírá o nástup nových avantgardních uměleckých směrů a jejich konkrétních projevů v oblasti hudby.

Klíčová slova

Polská hudba, avantgardní směry, dodekafonie, serialismus, punktualismus, témbrová hudba, aleatorika, neoklasicismus, socialistický realismus, Warszawska Jesień, Krzysztof Penderecki, Witold Lutosławski, Henryk Górecki, Grażyna Bacewicz, Tadeusz Baird, Andrzej Panufnik, Zofia Lissa.

Annotation

The diploma thesis focuses on artistic trends entering the Polish musical life in the second half of the 20th century, especially 50s and 60s. Attention is paid to key composers, their creation and artistic development. In the first part, the cultural and musical situation is mapped from in its form from the end of World War II to 1956. This year is important for the beginning of modern music festival Warszawska Jesień in Poland. The second part of thesis consist of main avant-garde music styles and trends and their specific forms in Poland music life.

Keywords

Polish music, avant-garde trends, dodecaphony, serialism, punctualism, sonorism, aleatorism, neo-classicism, socialist realism, Warszawska Jesień, Krzysztof Penderecki, Witold Lutosławski, Henryk Górecki, Grażyna Bacewicz, Tadeusz Baird, Andrzej Panufnik, Zofia Lissa.

Obsah

Úvod ... **1**

Poválečné desetiletí ... **4**

Fáze neoklasicismu – návrat starých forem ... 5

Fáze neoromantismu – výraz jako podstatná složka skladby ... 14

Vlivy tradic a folklóru ... 19

Socialistický realismus – doporučené, přípustné, vyloučené ... 24

Nová hudba ... **31**

Druhá vídeňská škola ... 34

Odraz druhé vídeňské školy v polské hudbě ... 42

Ikony avantgardní hudební scény: Penderecki, Górecki, Lutosławski ... 73

Hudba elektroakustická a aleatorní ... 93

Konec avantgardy? ... **114**

Závěr ... **118**

Abstract ... **123**

Seznam použité literatury ... **125**

Úvod

Polská hudba byla vždy cennou a bohatou součástí evropského kulturního a uměleckého prostředí. Průběhem staletí disponovala řadou talentovaných a kreativních skladatelů, uměleckých osobností a bohatě zastoupeného kulturního dědictví. Významnou měrou o sobě polská hudba dala vědět v 19. století skrze dodnes ceněného a velmi osobitého romantického skladatele Fryderyka Chopina, jenž dosáhl celosvětového věhlasu. V Polsku se tak vytvořila silná tradice následovníků a pokračovatelů zmíněného skladatele. Další pozoruhodnou osobností se stal na přelomu 19. a 20. století Karol Szymanowki, který navázal na pozdní období hudebního romantismu a přicházejícího expresionismu. Těsné kontakty polská hudba navázala s předními východoevropskými i západoevropskými kulturními centry (Petrohrad, Paříž, Berlín) a stala se tak jakousi křižovatkou různých uměleckých směrů. Polský hudební vývoj byl následně narušen válečnými a politickými událostmi druhé světové války. Po období nesvobody však polští skladatelé kontinuálně navázali na předválečnou uměleckou epochu a záhy vytvořili pestré a velmi individuální hudební bohatství.

V předložené práci obrátíme pozornost právě na poválečný hudební vývoj se všemi jeho podstatnými specifiky. Zaměříme se na nejdůležitější umělecké kompoziční trendy a styly, které ovlivnily polskou uměleckou tvorbu jednotlivých skladatelů. V první řadě se podíváme na umění a hudební směry záhy po druhé světové válce. Skrze konkrétní skladby a skladatele charakterizujeme umělecké prostředí a hudební tvorbu. Obrátíme pozornost na hlavní a dominantní umělecké směry, dle kterých skladatelé komponovali svá díla. První obsáhlou kapitolu tedy rozdělíme na čtyři části. V první části představíme inspirační zdroj plynoucí z uznávání a fascinace předcházejícími hudebními styly. V celé první polovině 20. století se těší značné pozornosti neoklasicismus vycházející z historizujících vyjadřovacích prostředků a koncepčních stylů. Zajímat nás budou konkrétní projevy neoklasicismu a způsoby individuálního zpracování. V druhé a třetí části se zájem obrátí na další inspirační zdroje, mezi které patřil neoromantismus a folklórismus. Představíme nejznámější skladby vzniklé v těchto stylech opět s přihlédnutím konkrétních kompozičních projevů. V poslední kapitole se zastavíme u oficiálního a proklamovaného uměleckého stylu komunistického Polska, u socialistického realismu. Bude nás zajímat jednak podoba tohoto směru a jednak míra zastoupení a využití. Pokusíme se vystopovat hlavní specifika způsobu kompozičního uvažování a aplikace základních vyjadřovacích prostředků.

V druhé rozsáhlé kapitole opustíme poválečný umělecký vývoj Polska a posuneme se časově dál. Dělícím mezníkem mezi oběma kapitolami se nám stane polovina 50. let,

konkrétně řečeno rok 1956. Tohoto roku dojde totiž k založení prvního, a dodnes stále fungujícího, prestižního soudobého festivalu Warszawska Jesień, jenž poskytl dostatečnou základnu a podmínky pro realizaci nově vznikajících skladeb. Na festivalu se bude moci uvést celá řada polských progresivně smýšlejících hudebních skladatelů. Festival navíc seznámí polskou společnost se světovými soudobými uměleckými díly. Druhé období tedy tematicky rozdělíme podle avantgardních směrů tak, jak budou do Polska přicházet. Pramennou základnou obou sledovaných období budou primárně sama hudební díla, jejich umělecká podoba a aplikované vyjadřovací prostředky. Na začátku nahlédneme do podstaty a záměru prvního avantgardního směru, do dodekafonického kompozičního systému. Spolu s ním představíme i druhý příchozí směr, seriální způsob kompozice. Poté se podíváme i na další avantgardní směry dominující v polské hudbě v 50. a 60. letech (elektroakustika, aleatorika a témbrová hudba). Na konci práce pouze nastíníme pokračující hudební vývoj, čímž podrobíme avantgardní směry umělecké kritice a výslednému zhodnocení.

Pro předloženou práci jsou primárním pramenem sama díla. Základní a charakteristické avantgardní prvky budeme sledovat a hledat přímo v jednotlivých zkomponovaných skladbách. Vedle skladeb využijeme také cenné monografie několika skladatelů, kteří publikačně sami zachytili tehdejší dobu a kulturní okolnosti (Lutosławski,[1] Penderecki,[2] Panufnik[3]). Sekundární literatura poskytuje dostatečnou základnu, ovšem skýtá řadu komplikací. Některé odborné práce jsou výsledkem bádání politicky ovlivněných muzikologů a jejich názorů. Drtivá většina publikací navíc poskytuje až vyčerpávající muzikologické a hudebně odborné informace, nezasahuje však svými výsledky a poznatky do širšího kulturního a historického rámce. Značnou problematikou u dobové odborné literatury je jejich tendenčnost. Informace jsou místy zkreslené estetickým a uměleckým subjektivním vnímáním autora a neposkytují tak dostatečný nadhled pro výsledné umělecké hodnocení.[4]

Cílem práce bude nalezení charakteristických procesů a bližší poznání hlavních avantgardních hudebních směrů včetně jejich konkrétních projevů. Na základě předem zvolených skladatelů a jejich tvorby nahlédneme podrobněji do kulturních a uměleckých reálií polské hudby v 50. a 60. letech a poznáme podrobněji prostředí a umělecké možnosti tehdy komponujících umělců. V práci využijeme komparativní metodu, na jejímž základu

[1] LUTOSŁAWSKI, Witold. *O muzyce: pisma i wypowiedzi*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011. ISBN 978-83-7453-078-1.
[2] PENDERECKI, Krzysztof. PENDERECKA, Elżbieta. JANOWSKA, Katarzyna. MUCHARSKI, Piotr. *Pendereccy: saga rodzinna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2013. ISBN 978-83-08-05352-2.
[3] PANUFNIK, Andrzej. *O sobie*. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1990. ISBN 83-7054-004-8.
[4] CHOMIŃSKI, Józef. LISSA, Zofia. *Kultura Muzyczna Polski Ludowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957.

porovnáme způsob aplikace a ztvárnění vyjadřovacích prostředků vybraných autorů. Komparována bude též míra zastoupení a použití avantgardních prostředků v tehdy vzniklých dílech. Vedle komparace aplikujeme na zkoumanou problematiku také analytickou a následně deduktivní metodu. Analytickou metodu využijeme u rozboru hudebních vyjadřovacích prostředků a koncepčních prvků napříč sledovaným obdobím a napříč hudební společností tvořenou skladateli. Ze zjištěných výsledků za pomocí deduktivní metody vytvoříme konkrétní obraz polského kulturního prostředí a v něm zasazené umělecké tvorby jednotlivých polských skladatelů. Pouze okrajově se zaměříme na reflexi avantgardní tvorby očima polské společnosti a zcela opomineme poměrně obsáhlou a komplikovanou komparaci polské kultury s tehdejší kulturou sousedního Československa.

Poválečné desetiletí

Na následujících stránkách se zaměříme na konkrétní podoby, inspirační zdroje a umělecké tendence polské hudební tvorby. V rámci časového horizontu představíme období počínající rokem 1946 a končící kolem roku 1956, přičemž počáteční rok je brán jako další tvůrčí období polské hudební kompozice mající své charakteristické rysy. Jedná se o dobu, kdy jsou ustanoveny základní kulturní a umělecké instituce, jsou založeny nebo obnoveny symfonické orchestry, komorní filharmonie a umění zpátky naváže tam, kde bylo nuceno válečnými událostmi počátku čtyřicátých let ukončit svůj plynulý vývoj. Situace bude představena a analyzována až do roku 1956, který se stává dalším hudebním předělem polské kultury. Toho roku dojde k založení hudebního festivalu Warszawska Jesień, jehož prostřednictvím vstoupí do polské hudby nová generace skladatelů využívajících zcela moderní a odlišné hudební prostředky, a hudba tak v celém základu změní způsob a podobu hudební řeči.

Polskou poválečnou hudební tvorbu lze v rámci inspirace, formy hudebních prostředků rozdělit na čtyři umělecké proudy. První dva měly své typické hudební prostředky, inspirační zdroje a hudební řeč, další dva se staly určitou kombinací v rámci hudebního projevu. Svébytnými směry máme na mysli neoklasicismus a neoromantismus (expresionismus). Vedle nich potom stojí folklórismus a socialistický realismus, jež se sice staly taktéž svébytnými uměleckými trendy, ovšem v hudebním poli označovaly zejména uměleckou řeč či využití inspiračních zdrojů, jak je již z názvu pochopitelné, což na následujících stránkách představíme a vysvětlíme. S ohledem na budoucí kapitoly budeme všechny tyto uvedené směry označovat jako tradiční, i když každý z rozdílného důvodu. Do jisté míry se všechny hlásí k určité tradici a všechny užívají více či méně tradiční hudebně estetické vyjadřovací prostředky. Neoklasicismus poloviny 20. století je nutno chápat jako pokračující směr meziválečné epochy, kdy je zastoupen předními osobnostmi jako Béla Bartók, Dmitrij Šostakovič a Igor Stravinskij. Neoromantismus tradici chápe prostřednictvím dotvoření romantické epochy, kterou inovačními prostředky znovu využívá. Inspirací pro neoromantiky jsou potom Gustav Mahler, Johannes Brahms, Maurice Ravel, Fryderyk Chopin a Richard Strauss. Naproti tomu folklórismus se nehlásí k hudebním formám a prostředkům předcházejících dob, nicméně sám sebe chápe v kontextu tradice jako styl využívající tradičních, ve smyslu lidových, domácích, inspiračních zdrojů. Poslední uvedený, socialistický realismus, je sice produktem doktríny a ideologie Sovětského svazu jakožto forma zprostředkovávající cíle a hodnoty sovětského socialismu a logicky tedy nemůže ani

plynule navázat na jeden konkrétní směr, nýbrž vidí své zárodky v nejrůznějších uměleckých etapách v podobě konkrétních hudebních děl. Socialistický realismus chtějí skladatelé ztvárňovat využitím tematiky třídního boje nebo sociální nerovnosti, proto hledají inspiraci u děl, jež ji obsahují. Nemusejí se ovšem hlásit už ke konkrétním hudebním prostředkům nebo hudebním formám doby, jíž se inspirovat nechávají, předně jim poslouží obsah. Vybírají si tedy díla, v nichž dřívější skladatelé v operách, písních, baletech či symfonických básních využili konfliktů mezi společenskými třídami, utlačování jedné skupiny lidí druhou a podobně. Socialistický realismus tedy chápe sebe i v kontextu kontinuity na uvedená hudební díla či umělce. Hledá dílčí kořeny mající sloužit k analogii minulosti s přítomností. Tím je chápán taktéž jako směr tradiční. Nutno ještě zmínit, že uvedené směry čerpají nebo přímo vycházejí z minulosti, avšak transformují a obohacují již existující hudební prostředky, formy a hudební řeč, pracují s rytmem, harmonickou a melodickou linkou, ovšem drží se více či méně daných koncepcí. Následně tedy jednotlivé směry podrobíme analýze a na konkrétních případech představíme jejich charakteristické vlastnosti s příklady hudebních děl.

Fáze neoklasicismu – návrat starých forem

Neoklasicismus, jak již z názvu vyplývá, přímo vychází z historických hudebních období. Nelze ho tedy chápat pouze jako styl navracející se ke klasicismu a klasicistním nejvýznamnějším skladatelům, jako byli například Mozart či raná tvorba Beethovenova. Neoklasicismus vychází obecně z historických směrů, inspiraci hledá v klasicismu stejně tak, jako v barokní době, renesanci nebo ve starších uměleckých stylech. V těchto dobách se musel skladatel pohybovat v rámci umělecké kompozice, která byla jasně daná a tolerovány byly pouze drobné odchylky od předepsané kompozice harmonie a hudebních forem. Umělec přesně věděl, v jakých hranicích se smí pohybovat a jakými originálními prostředky může svoji hudbu obohatit. Každá taková doba měla své hudební formy, jež byly skladateli rozvíjeny. Tak například pro baroko se stala typickou suita, fuga, opera či oratorium, pro klasicismus zase sonátová forma nebo symfonie. Tyto typy skladeb měly svoji vnitřní kompaktní formu (proto také bývají označovány slovním spojením hudební forma), to znamená, že měly určitou kostru, šablonu, dle které bylo přípustné skládat. A právě tyto hudební formy si skladatelé období neoklasicismu vypůjčovali, následně s nimi pracovali, dále je rozvíjeli, či přesně podle nich a za využití nových harmonických, melodických nebo jakýchkoli jiných hudebních prostředků komponovali novou hudbu. Na poli světové hudební scény bývají jako nejvýraznější neoklasikové chápáni zejména Igor Stravinskij a Dmitrij

Šostakovič, dále Paul Hindemith. Jejich soudobá a umírněná hudba byla pro publikum přijatelná a sloužila z počátku jako vzor nastupující nové generaci skladatelů. Umělci spadající do uvedeného směru bývají obecně označování jako „klasikové moderny“.[5]

V polském skladatelském prostředí se neoklasicismem nechala inspirovat celá řada umělců. Tito umělci hlavně v poválečném Polsku využili pro svoji inspiraci dřívější hudební styly. Jedná se například o poválečnou tvorbu Grażyny Bacewicz,[6] která je dodnes chápána jako výrazná osobnost moderní hudby polské i světové scény 40. a 50. let.[7] Její tvorba bývá charakterizována ukázněností při koncepci jednotlivých hudebních forem, rozšířenou prací s tonalitou, neboli hudební harmonií, výraznou rytmickou složkou a zvukovou dynamikou.[8] Sama osobně se přikláněla ke tvorbě a vyjadřovacím prostředkům hudby Hindemithovy[9] nebo Stravinského, což se projevilo například na skladbách *Koncert pro klavír* (1949) či *Smyčcový koncert* (1948).[10] Přestože se nechala skladatelka inspirovat hudebním projevem velkých neoklasiků, dokázala vytvořit svůj vlastní hudební svět, její skladby disponují velmi osobitým projevem a pojetím. Tento osobitý projev zůstává po celou dobu skladatelčina tvůrčího období i přes skutečnost, že v 50. letech přichází přesvědčení o konci tvůrčího období v rámci neoklasicismu.[11] Grażyna Bacewicz se ovšem dokáže přizpůsobit přicházejícím novým trendům, velmi rychle si osvojí koncepci práce s dvanáctitónovou řadou či se zvukovou složkou hudebních děl. Nové trendy zkrátka podřídí svým představám a svojí osobité hudební řeči. Obzvláště v zahraničí se setkává s velikou popularitou. Na domácí scéně se ale musí potýkat s částečným neporozuměním, její nová hudba přestává být tolik hrána na pódiích, posluchači nesouzní s novou tvorbou tak, jak tomu bylo u skladeb koncipovaných v období neoklasicismu, a hudba Grażyny Bacewicz se přesouvá do rádií zaměřených na soudobou hudbu.[12] I když byl neoklasicismus téměř od začátku přijetí oficiální socialistické doktríny odmítnut a kritizován jakožto formalismus, nepodařilo se nikdy polské socialistické

[5] NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s.r.o., 1993. s. 76-77. ISBN 80-85300-26-5.
[6] Grażyna Bacewicz (1909-1969). Základní bibliografické údaje jsou uváděny pouze u významnějších skladatelů, popřípadě u skladatelů, kde se práce neomezuje pouze na dílčí výčet skladeb.
[7] KISIELEWSKI, Stefan. *Grażyna Bacewicz i jej czasy*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1963. s. 5.
[8] Tamtéž, s. 29.
[9] ZIELIŃSKI, Tadeusz Andrzej. *Spotkania z muzyką współczesną*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975, s. 10.
[10] Tamtéž, s. 12-13.
[11] KISIELEWSKI, *Grażyna Bacewicz*…, cit. d., s. 35-37.
[12] Tamtéž, s. 43.

propagandě zpochybnit postavení Grażyny Bacewicz jakožto přední a výrazné skladatelky poválečné polské hudební scény.[13]

Osobnost a tvorbu skladatelky stručně představil ve své rozsáhle monografii Witold Lutosławski,[14] který skladatelku poznal již během studijních let. Grażyna dle jeho výpovědi velmi rychle rozvinula své nadání a již jako mladá umělkyně začala vystupovat na předních polských s evropských scénách. Její houslový koncert charakterem hudby přirovnal k psalmové symfonii samotného Stravinského a koncert chápal jako skladatelčino nejryzejší neoklasicistní dílo disponující jednotnou harmonickou celistvostí a takzvanou čistotnou hudbou.[15] V oblasti hudební řeči a využití forem ji srovnal se samotnými mistry barokní doby. Když ale Lutosławski začal komponovat ve stylu neoklasicismu, jeho sláva teprve začínala stoupat, díky čemuž prozatím neměl tak silnou pozici, aby si jeho tvorba dokázala udržet postavení i přes nepřízeň hudebních kritiků. I jeho tvorba byla totiž obviněna z formalismu a odstraněna z repertoáru orchestrů.[16] Konkrétně můžeme zmínit jeho neoklasicistní první symfonii, dokončenou roku 1947 a oficiálně zakázanou o dva roky později. Symfonie byla vystavěna taktéž na půdorysu tradiční, klasické čtyřvěté formy. Inspirace minulostí se projevila ještě jednak využitím starších hudebních technik, například technika imitace, bohatě využívána při komponování fugy nebo fugata, jednak v tonálním ukotvení celé skladby. Soudobé vlivy skladatel pak projevil tím, že i když skladbu tedy tonálně ukotvil v dur-moll systému, od tonálního jádra se pak podle určitých svých pravidel vzdaloval, čímž vytvářel po zvukové stránce jedinečné harmonické a melodické pasáže.[17] Lutosławski tyto hudební prostředky využil ještě u jednoho výrazného díla, v *Koncertě pro orchestr* (1950-1954). Už jen na struktuře *Koncertu* je jednoznačně vidět archaismus, a to takový, že jednotlivé části skladby nesou označení podle historických barokních forem: úvod neboli intrada, capriccio a passacaglia.[18]

Tou dobou se nechává starými formami ovlivnit i začínající a velmi talentovaný Tadeusz Baird,[19] jenž si také vytvořil zcela osobitý a originální způsob kompozice v mezích soudobé hudby. Prvky neoklasicismu se odráží v jeho tvorbě vzniklé od konce 40. let do

[13] KISIELEWSKI, *Grażyna Bacewicz*…, cit. d., s. 43-44.
[14] Witold Lutosławski (1913-1994).
[15] LUTOSŁAWSKI, *O muzyce*…, cit. d., s. 320.
[16] PAJA-STACH, Jadwiga. *Witold Lutosławski*. Kraków: Musica Iagellonica, 1996. s. 25. ISBN 83-7099-049-5.
[17] Tamtéž, s. 20.
[18] Půdorys skladby představují piblikace: PAJA-STACH, *Witold*…, cit. d., s. 88., nebo LISSA, Zofia. Muzyka symfoniczna. In: CHOMIŃSKI, Józef. LISSA, Zofia. *Kultura Muzyczna Polski Ludowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957, s. 137-140.
[19] Tadeusz Baird (1928-1981).

poloviny následujícího desetiletí. V případě skladeb zmíněného Bairda pak konkrétně hovoříme o takzvaném neobaroku, čili barokizaci kompozičních prostředků, které se snad nejvíce projevují v suitě *Colas Breugnon,* vzniklé roku 1951.[20] Tato skladba navíc disponuje hned několika archaickými prvky. Za prvé - suity obecně velmi hojně vznikaly v období hudebního baroka. Za druhé - některé části skladby jsou přímo ovlivněny dvěma francouzskými tanci ze sbírky *Quatorze Gaillarde* datované do roku 1570.[21] Za třetí - zajímavé je i složení komorního orchestru – jen flétna a smyčcové seskupení nástrojů, pouze zmíníme, že v baroku byly smyčcové orchestry spolu s dřevěným dechovým nástrojem běžnou a oblíbenou záležitostí. Za čtvrté - *Tanec I* a *III*, tedy třetí a pátá část suity, až velmi nápadně připomínají barokní stylistiku. I když skladba vznikla pod vlivem neoklasicismu, nelze rozhodně tvrdit, že by se v celé části potýkala s tradiční barokní harmonií. U většiny částí suity kompozice dílem přebírá charakteristické znaky historického uměleckého období, využívá je a přetavuje do soudobé hudební řeči.

Obdobně a v archaickém duchu jsou koncipovány i jiné skladby Tadeusze Bairda. Jedná se například o *Suitu lyricznou*, kde již označení skladby napovídá o koncepci, nebo *Koncert pro orchestr,* který sice nevykazuje známky typické pro barokní harmonii, zato disponuje výraznou hudební polyfonií a výraznými tempovými zlomy mezi jednotlivými částmi díla.[22] Podíváme-li se na chronologický seznam hudebních děl zmíněného Bairda, dojdeme ještě k jednomu pozoruhodnému poznatku. Skladeb, vzniklých v období mezi 1947–1955 a majících vliv archaismu byť jen v označení, je podstatně větší podíl, než jiných, která v sobě stopy neoklasicismu nenesou. Lze je jednoduše poznat podle označení mající v sobě stejné názvy jako klasické hudební formy: sinfonietta, ouvertura, symfonie, suita, sonatina, píseň, divertimento nebo koncert.[23] Kolem roku 1954 se skladatel začal sbližovat s novou koncepcí hudební tvorby, zejména s dodekafonií spočívající v práci s dvanáctitónovou řadou a hudebním expresionismem, jež se dal možná lépe vyjádřit těmito novými hudebními prostředky. Inspirací se mu stala tvorba skladatelů takzvané druhé vídeňské školy, Arnolda Schönberga či Antona Weberna.[24]

Ovšem přelom 40. a 50. let nebyl příznivě nakloněn snad žádnému hudebnímu skladateli, jehož koncepce skladeb by se řadila k neoklasicismu. Baird nebo Lutosławski neměli prozatím tak výrazné postavení jako například Grażyna Bacewicz, aby se jejich

[20] LISSA, *Muzyka symfoniczna*…, cit. d., s. 126-127.
[21] ZIELIŃSKI, Tadeusz Andrzej. *Tadeusz Baird*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966. s. 26.
[22] LISSA, *Muzyka symfoniczna*…, cit. d., s. 128.
[23] ZIELIŃSKI, *Tadeusz Baird*…, cit. d., s. 57.
[24] Tamtéž, s. 32-33.

skladby neocitly na seznamu nepohodlných hudebních děl bez možnosti interpretace na veřejnosti. Bairdově druhé symfonii byl vyčten jednak formalismus,[25] jednak pesimismus[26] a skladba musela čekat několik let, než mohla být veřejně prezentována. Poněkud jiný osud potkal zmíněnou neoklasicistní suitu *Colas Breugnon*, která byla hned od doby vzniku hrána jak v německých zemích, tak v Sovětském svazu.[27] Obě skladby vznikly ve stejné době a obě byly během vzniku ovlivněny neoklasicismem. Otázkou tedy zůstává, proč byla jedna viněna z formalismu a druhá nikoli. V následujících kapitolách se budeme věnovat i teorii hudby pod vlivem socialistického realismu, prozatím můžeme podotknout, že pro skladatele nebylo dobré, byla-li jedna z jeho prací obviněna z formalismu, jenž byl muzikology vnímán jako opak požadovaného realismu. Takové skladby nepatřily podle oficiální ideologie do repertoáru orchestrů a vůbec neměly být určeny veřejnosti. Pravdou ale zůstává, že jak skladatelé, tak kolikrát i hudební kritici sami nevěděli, jak přesně formalismus mají definovat. Jak například vzpomíná Lutosławski:

> „*W roku 1949 rozpoczął się w Polsce stalinizm, niezwykle dojmujący okres, w którym twórcy polityki kulturalnej pragnęli naśladować swych odpowiedników w Związku Sowieckim i próbowali narzucać artystom zasady realizmu socjalistycznego oraz usuwać to, co określali mianem formalizmu. Nikt wówczas nie wiedział, co miałoby znaczyć słowo formalizm i w jaki sposób realizm miałby być urzeczywistniony w muzyce.*“[28]

Určité rehabilitace se uvedené skladby dočkaly v době politického a s tím souvisejícího kulturního uvolňování. Po smrti sovětského vůdce a hlavního ideologa Stalina mohlo začít Polsko pomalu opouštět cestu socialistického realismu a zprostředkovávat širší veřejnosti do té doby nevyhovující umělecká díla. Tou dobou ale již většina skladatelů přestávala neoklasicismus využívat, panovala představa, že tradiční hudební řeč, inspirovaná a vymodelovaná archaickými styly a stále ještě klasickou harmonií, byla plně využita, dostala se ke svým hranicím, čímž logicky pozbyla možnosti hudbu posunout dál.[29] Pro příklad uvedeme ještě jednu vzpomínku Witolda Lutosławského:

> „*Okres ten trwal znacznie krócej w naszym kraju niż w Związku Sowieckim i w innych państwach Europy Środkowo-Wschodniej. W roku 1955*

[25] SOVIŃSKA, Iwona. *Polska muzyka filmowa*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008. s. 150. ISBN 83-226-1600-7.
[26] ZIELIŃSKI, *Tadeusz Baird*…, cit. d., s. 26.
[27] Tamtéž, s. 26.
[28] LUTOSŁAWSKI, *O muzyce*…, cit. d., s. 21.
[29] PENDERECKI, *Pendereccy*…, cit. d., s. 243.

władze przestały się już interesować tym, co czynili kompozytorzy i jaki rodzaj muzyki tworzyli.“[30]

Dalším význačným skladatelem poválečného Polska se stal Andrzej Panufnik,[31] jehož prvotní práce sice spadají do meziválečné epochy, ovšem stěžejní a charakteristická tvorba, která bude předmětem našeho zájmu, leží v druhé polovině 20. století. Jeho hudební aktivita se rozvinula v zápětí po konci 2. světové války. Nevěnoval se pouze kompozici a interpretaci skladeb na hudební názory, nýbrž se zaměřil i na dirigentskou dráhu a nutno podotknout, že úspěchy a věhlas na sebe nenechaly dlouho čekat. Jeho počátky dirigentské dráhy začínaly u velkých hudebních těles, jako byly krakovská či varšavská filharmonie.[32] Panufnik se též výrazně věnoval polskému filmu, respektive hudbě k vznikajícím polským poválečným filmům. Vzápětí začaly být ale polské filmy jako všechny ostatní vznikající v zemích pod vlivem Sovětského svazu velmi bedlivě sledovány, stávaly se totiž nejmocnějším nástrojem šíření komunistické propagandy.[33] Nejpodstatnější složkou filmu byl pochopitelně samotný děj, ten byl prakticky nejvíce hlídán, respektive podléhal nejpřísnějším formám kontroly, avšak právě skrze film se do kin a potažmo na televizní obrazovky dostávaly nejrůznější hudební formy zprostředkované konkrétní hudební řečí, a proto velmi záhy i tyto formy začaly být prosovětsky uvažujícími kritiky kontrolovány. Princip byl velmi jednoduchý, s dějem, jenž měl zpravidla oslavovat konec války, nebo měl poukázat na jedinečnou roli sovětské armády a pomoci okupovaným a následně osvobozeným zemím, nebo představit slibnou a láskyplnou budoucnost celé společnosti pod taktovkou marxismu a leninismu, musela korespondovat i hudba. Musela být oslavná, slavnostní, pozitivní a po hudební řeči srozumitelná. To je klíčová myšlenka pro pochopení doprovodné hudby k filmu. Na hudební skladatele začalo být nahlíženo velmi přísně, jejich koncepce nesměla být ovlivněna západními kulturními tendencemi, jazzová složka byla taktéž nežádoucí. Jak jsme zmínili výše, hudba k filmu nesměla nést známky formalismu, nesměla se výrazněji navracet k historickým hudebním formám, jež primárně vznikaly například pro určitou výše postavenou

[30] LUTOSŁAWSKI, *O muzyce*…, cit. d., s. 22.
[31] Andrzej Panufnik (1914-1991) – jeden z velmi nadějných a uznávaných světových skladatelů. Po druhé světové válce byl na Panufnika vyvíjen velký nátlak na veřejné přijetí socialistického realismu jako jediného smysluplného uměleckého směru poválečné východní Evropy. V roce 1954 skladatele oslovil Ostapa Dłuski, přední představitel Zahraničního oddělení Ústředního výboru PSDS, aby jménem idealizovaného socialistického kulturního života obeslal dopisy nejvýznamnější polské skladatele pobývající či žijící v zahraničí, kteří by veřejně měli vyjádřit plnou podporu ve prospěch činnosti Světového mírového kongresu (ten byl pochopitelně plně v dikci sovětského režimu, za Polsko byl reprezentován prostřednictvím Komitetu Obrońców Pokoju). Panufnik celou situaci chápal jako poslední existenční epizodu v nesvobodném Polsku a toho roku odchází s manželkou do Velké Británie: PANUFNIK, *O sobie*…, cit. d., s. 236-238.
[32] PANUFNIK, *O sobie*…, cit. d., s. 155-159.
[33] Tamtéž, s. 159.

sociální vrstvu, hudba nesměla připomínat doby společenské nerovnosti, a pokud, tak pouze jako kritika dávných a nyní kritizovaných společenských poměrů. To vše spolu s napjatým politickým a společenským prostředím pravděpodobně donutilo Andrzeje Panufnika k rozhodnutí, že v létě roku 1954 opustí milované Polsko a dál bude své nadání rozvíjet v exilu, konkrétně ve Velké Británii.[34]

Zaměříme-li se na tvorbu zmíněného skladatele, zjistíme, že i jeho práce byly až do odchodu z Polska významně ovlivněny neoklasicismem. Pro ukázku zmíníme konkrétně tři skladby: symfonická *Suita staropolska, Uwertura Bohaterska* a *Koncert Gotycki*. První uvedená skladba, *Suita staropolska*, disponuje celou řadou klasických prvků, a to jak ve výstavbě, tak v hudební produkci. Neoklasicismus se opět odráží v označení skladby – suita jakožto typická hudební forma pro období baroka a klasicismu. Skladatel dodává formě i příhodné označení „staropolská". Volí zcela záměrně i klasickou koncepci původních suit, to znamená, že jednotlivé tance jsou kontrastní, tedy po rychlejším tanci následuje tanec pomalejší nebo volnější. První tanec, mající označení *Dance I. Cenar*, slouží jako úvod skladby a hrává se středně rychle. Skládá se ze třech kratších částí, přičemž i tyto části jsou vůči sobě kontrastní. Třetí část úvodního tance je jakousi repeticí první části a mezi obě části je vsunuta volnější, poslechově odlišnější část. Panufnik se i nadále drží klasické koncepce starých suit, takže přísně dodržuje střídání temp jednotlivých tanců – druhý a čtvrtý, *Interlude* a *Chorale*, ve volném až pomalém tempu, v rychlém či svižném tempu potom třetí a pátý tanec, *Dance II. Wyrwany* a *Dance III. Hayduk*.[35] První, třetí a pátý tanec mají navíc stejnou architektonickou konstrukci, čili se skládají ze třech částí, mezi první a třetí část, jež jsou vůči sobě repetiční, je vložena druhá, odlišná. Pro vizuální představu všechny tři tance lze schematicky popsat: a - b - a´. Panufnik se drží i akcentace těžkých nebo hlavních dob, důraz je přirozeně na první dobu v taktu, ovšem ze stylistických důvodů přidává většinou na konci skladby nebo tématu akcent na přirozeně nepřízvučnou dobu, tedy na druhou dobu. Nejedná se přitom o nic jedinečného, důraz na druhou dobu se mohl běžně objevovat i v baroku, v kompozicích u Bacha, Händela či Telemanna.[36]

Ve výše uvedené skladbě bychom mohli najít i další projevy neoklasicismu, nebo přesněji neobaroka. Celá *Suita staropolska* působí uceleným dojmem, od začátku až do konce

[34] BOLESŁAWSKA, Beata. *The Life and Works of Andrzej Panufnik (1914-1991)*. Burlington: Ashgate Publishing, 2015. s. 123-124. ISBN 978-1-4094-6329-0.
[35] PANUFNIK, Andrzej. *Homage to Polish Music-Old Polish School / Concerto inmodo antico / Jagiellonian Triptych / Hommage a Chopin*. [zvukový záznam na CD]. Naxos, 2006. ASIN: B000IY067K.
[36] Více o hudebních formách a jejich charakteristice: KOUBA, Jan. *ABC hudebních slohů: od raného středověku k W. A. Mozartovi*. Praha: Editio Supraphon, 1988.

přirozeně plyne, ani po tonální a výrazové stránce nevykazuje přílišné výkyvy. I přes drobné tonální experimenty si skladba uchovává po celou dobu svůj archaický ráz.

V obdobném duchu vzniká také druhá uvedená skladba, *Koncert gotycki* pro trumpetu.[37] I tento koncert Panufnik koncipoval v přímém vlivu archaických slohů. Hned na začátek je třeba zmínit hudební řeč a vyjadřovací prostředky. Po sluchové stránce koncert připomíná dávné koncerty barokních a klasicistních mistrů, jakými byli třeba Händel nebo Haydn. Náhodný nebude rozhodně ani výběr sólového nástroje – trumpeta byla zejména v baroku hojně využívaným nástrojem. Ve skladbě se objevují melodické ozdoby, konkrétně trylky, jež byly taktéž v baroku hojně využívány. Sólovou trumpetu doprovází menší, převážně smyčcový orchestr a spolu s ním se na doprovodu podílí cembalo a tympány, taktéž se v baroku často vyskytující. Do třetí věty koncertu se promítá stylizace menuetu, jednoho z nejoblíbenějších a nejčastějších barokních tanců. A v neposlední řadě i komplexní konstrukce skladby přímo vychází z klasických hudebních forem, ovšem tady již Panufnik přizpůsobuje vlivy svým hudebním představám, nenechává skladbu tradičně třívětou, popřípadě čtyřvětou, nýbrž přidává další věty, a tím ze skladby vytváří sedmivětý koncert. Po tónové stránce nechává skladbu v klasickém duchu, pouze v některých místech více či méně pracuje s tonálním jádrem skladby a přizpůsobuje tyto prostředky své vlastní hudební řeči. Mnohem výrazněji lze nové přicházející myšlenky vypozorovat až ve třetí zmíněné skladbě. V rámci neoklasicismu skladatel koncipoval taktéž *Uwerturu Bohaterskou*. Ta už se daleko podstatněji vzdaluje klasickým hudebním vyjadřovacím prostředkům, Panufnik se nechává inspirovat pouze konstrukcí a dynamikou, hudbu koncipuje podstatně progresivněji a pod větším vlivem nově přicházejících hudebních prostředků.

Přestože Andrzej Panufnik odešel v polovině 50. let do exilu, nebyla tato neoklasicistní díla cenzurována a nadále se objevovala v přehledových hudebních publikacích. Zofia Lissa, přední prosovětsky smýšlející hudební muzikoložka,[38] hodnotí skladby ve svém příspěvku kladně, vyzdvihuje jejich pevnou konstrukci a „objektivizaci výrazu“. Staví pak Panufnikova díla do protikladu k neoromantismu, jenž se v 50. a 60. letech netěšil společenské pozornosti a umělecké poptávky.[39]

[37] PANUFNIK, *Homage…*, cit. d. [CD].
[38] Její názory na hudbu pod vlivem sovětské ideologie blíže v: LISSA, Zofia. *Uwagi o metodzie marksistowskiej w muzykologii*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950.
[39] LISSA, *Muzyka symfoniczna…*, cit. d., s. 127.

Pokud bychom chtěli zmínit ještě další významné skladatele ovlivněné neoklasicismem, neměli bychom opominout Bolesława Szabelského,[40] jehož tvorba s odstupem času bývá taktéž vnímána velmi pozitivně.[41] Tradiční barokní formy a zpracování Szabelski aplikoval na skladby *Toccata, III Symfonia* a *Concerto grosso* a ty pak zpracoval prostřednictvím polyfonie, barokními mistry hojně využívané.[42] Formou concerta grossa se nechal inspirovat taktéž Kazimierz Sikorski.[43] Barokní stylizaci taktéž formou polyfonie promítl do své třetí symfonie, zkomponované počátkem 50. let.[44] Tou dobou se na koncertních pódiích s neoklasickým repertoárem objevují i Zbigniew Turski[45] (druhá symfonie, též *Olimpijska*), Włodzimierz Kotoński[46] (*Preludium i Passacaglia na orkiestrę*) či Stanisław Skrowaczewski (*Symfonia na smyczki*).[47] Každý zcela autenticky pojal a rozvinul ve svých skladbách tradiční koncepci hudby a přizpůsobil ji své vlastní hudební řeči. Polské hudební prostředí tím představilo neuvěřitelnou kreativitu a potenciál, jenž byl nastupujícími generacemi dále rozvíjen.

I přes svůj význam bývá role neoklasicismu vnímána různě. Zofia Lissa ve svém článku hodnotí neoklasicismus a zejména neobaroko pouze jako mezistupeň, po kterém by měla přijít jednotná a zcela nová soudobá hudební řeč.[48] Vychází tak pravděpodobně i z výsledků sjezdu polských skladatelů v létě roku 1949 v Lagowie Lubuskim. Kromě oficiálního přijetí socialistického realismu všichni zúčastnění debatovali o smyslu a budoucnosti polské hudby. Většina se shodla na názoru, že polská hudba by měla být zcela jiná, než jakým směrem se ubírala v meziválečné době. Žádoucí bylo, aby nová podoba vycházela z tradičních velkých forem, jako byla symfonie či koncert. Měl být dáván větší důraz na zvukomalbu a lyričnost. Programní hudbu členové vnímali za naprosto vyčerpanou a dále nevyužitelnou. Národní a lidová kultura plynule navazovala na předválečnou dobu, měla-li být nadále využívána jako další potencionální inspirační zdroj, musela by být zpracována prostřednictvím nové hudební řeči.[49] I přes veškeré názory a příspěvky během konference si neoklasicismus našel své místo, byl do poloviny 50. let většinou hudebních skladatelů využíván a v určitém slova smyslu i skrze něj se začala rodit nová hudba. Samotná

[40] Bolesław Szabelski (1896-1979).
[41] KISIELEWSKI, Stefan. *S muzyką przez lata*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1957. s. 73.
[42] LISSA, *Muzyka symfoniczna*…, cit. d., s. 135.
[43] Kazimierz Sikorski (1895-1986).
[44] Tamtéž, s. 140.
[45] Zbigniew Turski (1908-1979).
[46] Włodzimierz Kotoński (1925-2014).
[47] Tamtéž, s. 127-147.
[48] Tamtéž, s. 142.
[49] Tamtéž, s. 111.

transformace proběhla ve dvou rovinách. Jak jsme výše přiblížili, nové a originální souzvuky vznikaly aplikací nového na tradiční, ať již harmonickou či instrumentální originalitou, tím se objevily nové kompoziční možnosti, a teprve jejich překonáním se hudba dostala do naprosto nové a doposud prakticky neznámé dimenze. A za druhé, nové výrazové a zvukové prostředky nabídl již pozdní romantismus a impresionismus na počátku 20. století (umělci komponující v 50. a 60. letech 20. století mohli i tyto směry chápat jako neoklasické). Stačilo tedy takové prostředky zpracovat, zjednodušit nebo naopak rozvinout. A právě i touto formou skladatel dospěl k nové hudbě.[50] Pro představu můžeme upozornit na zmíněného Lutosławského, jehož symfonické variace se nechávaly inspirovat ze zvukových ploch v tvorbě Debussyho.[51]

Fáze neoromantismu – výraz jako podstatná složka skladby

I když se budeme v následující kapitole zaobírat samotným neoromantismem, musíme hned na úvod upozornit na úskalí, která s sebou uvedený pojem nese. Neoromantismus se jako svébytný umělecký směr, přicházející s odstupem času jako historismus a čerpající inspiraci ve formách, harmonii a konstrukci skladeb, do konce 60. let 20. století v Polsku nikdy neprosadil. Bylo to dáno samotnou povahou umělecké společnosti. Jakýkoli historismus plynoucí z romantismu nebyl po obou světových válkách žádoucí z několika důvodů. Za prvé, charakteristickým rysem romantismu se stala citová složka, emoční rozpoložení a sentimentalismus. Samozřejmě, že emoční role hudby byla vždy podstatným aspektem hudby, ovšem v 19. století nabývala významného postavení. Tento fakt vyplýval z dějinných událostí, společenských změn a kulturních tendencí dlouhého 19. století. Doba s sebou přinášela nostalgii po minulém, stačí připomenout například karuselové plesy a slavnosti ve šlechtickém prostředí, komplikované psychické rozpoložení, které bylo skrze umělecká díla dále přenášeno na konzumenty umění, a jisté obavy z dob nadcházejících.[52] Na přelomu 19. a 20. století se ovšem celá společnost začala měnit, postupně lze pozorovat klesající poptávku po emočně vypjatých a melodicky rozvleklých skladbách. Za druhé, sama hudba, skrze konstrukce melodie, harmonie a instrumentální stavby, se dostala do svého extrému. Romantické symfonické orchestry disponovaly mimořádně vysokým instrumentálním

[50] CHOMIŃSKI, Józef. *Muzyka Polski Ludowej*. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968. s. 103-104.
[51] Tamtéž, s. 67.
[52] O základní charakteristice nejen hudebního romantismu: HRBATA, Zdeněk. PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy: pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1060-4.

zastoupením.[53] Hudba byla po melodické a tematické stránce nesmírně propracovaná[54], nicméně leckdy komplikovaná, pro posluchače mohla působit až nepřehledně. To byl jeden z dalších důvodů, proč se od konce 19. století objevovaly myšlenky dávající si za úkol hudbu zpřehlednit, najít nový směr, novou věcnost. Romantická hudba se v podstatě ve své bohatosti a složitosti začala hroutit sama do sebe, umělci již nedokázali v pokračujícím kontextu a vývoji takovou hudbu koncepčně a výrazově posouvat dál. A za třetí, nelze opominout ani skutečnost, že významné kvantum romantických skladatelů pocházelo z německy mluvících zemí. Již v předválečné Evropě se objevují obavy z rostoucího vojenského, diplomatického, ekonomického a hlavně kulturního vlivu Německa. Německá romantická hudba začala být heroicky vnímána, stala se nešťastnou obětí germánské propagandy a kulturní filosofie, které ji následně využívaly ve svůj prospěch.[55] Celé situaci logicky nepřispěly ani události spojené s první a druhou světovou válkou, obzvláště v Polsku. Ještě před válečnými událostmi byl romantismus, včetně etapy pozdního romantismu, zastoupený právě tvorbou Liszta a Wagnera, vnímán i jako univerzální styl, z kterého lze vycházet a v němž lze hledat inspirační zdroje. Po válečných událostech se ale vše změnilo a synonymem romantismu se stalo Německo samo.[56] V 50. letech proto polská muzikologie začala přerod hudebních stylů vnímat následujícím způsobem. Po období romantismu a impresionismu nastoupil tak zvaný antiromantismus a expresionismus. Antiromantismus, projevující se například neoklasicismem, stylem barbaro a jinými styly, reagoval na přecitlivělost a melodickou rozvláčnost. V polském prostředí se naplno projevil až po roce 1945, dílem ve tvorbě Grażyny Bacewicz a raných děl nastupující hudební avantgardy. Společnost naplno přijala a ocenila hudbu Igora Stravinského, Paula Hindemitha či Bély Bartóka. Expresionismus si naopak ponechal jisté prvky romantismu, přičemž zahájil nový umělecký vývoj vedoucí až k hudbě druhé poloviny 20. století. Taktéž negativně reagoval na romantickou přecitlivělost, ponechal si ovšem široké zvukové a barevné plochy, s nimiž následně dále pracoval. Ponechal si taktéž romantickou excentričnost ve svých skladbách, avšak následným zjednodušováním

[53] Pro příklad uvedeme orchestrální obsazení skladby *Dies irae*, italského romantického skladatele Giuseppe Verdiho, které disponuje několika tympány v základním obsazení, adekvátně k nim pak orchestr musí obsadit dechové a smyčcové nástroje.

[54] Každá skladba v klasické kompozici bývá složena z jednotlivých hudebních témat, myšlenek, s kterými skladatel následně v určitém systému pracuje. Skladatel téma představí, dále ho rozvíjí, navrací se k němu, nebo jej využívá v pozměněných podobách. Témat je ve větších skladbách logicky hned několik.

[55] Nutno upozornit na skladby z rukou Richarda Wagnera, jehož nejznámější opery posloužily nacistickému režimu a posloužili zcela cíleně silnému společenskému nacionalismu. Týkalo se to zejména oper: *Prsten Nibelungův, Lohengrin* či *Mistři pěvci norimberští*. Více o tématu: KUČERA, Jan Pavel. *„…je hodně Hitlera ve Wagnerovi": kapitoly z estetické politiky*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 2001. ISBN 80-86130-13-4.

[56] ZIELIŃSKI, *Spotkania s muzyką współczesną…*, cit. d., s. 112.

harmonické a melodické architektury spolu s překonáváním dur-mollového systému rovněž předznamenal přetavení hudební řeči do nové vývojové fáze kompozice.[57] První polovina 20. století zapověděla zpětnou návaznost na ukončený romantismus, čímž ani nepovolila vznik hudebního neoromantismu. Také po druhé světové válce žádný výrazný návrat nebo komplexní rehabilitaci romantismu jako možného inspiračního zdroje v polském prostředí nepozorujeme. Zofia Lissa k této problematice uvádí, že do roku 1956 byla hudba vnímána jako umění výrazu, chápáno též jako jeden z probíhajících vlivů předválečného hudebního expresionismu, ovšem po roce 1956 se i výrazová složka začala pozvolna měnit na čistou konstrukci zvuku.[58] O výrazovém charakteru poválečné hudby pak pojednává:

> „*Jest to jakość o tyle nowa w naszej muzyce, że stanowi przeciwstawienie się antyromantycznej, konstruktywistycznej postawie twórczej kompozytorów okresu międzywojennego. Jeśli wyrazowość, bezprośredniość uczuciowej wypowiedzi uważamy za jedną z tradycji stylu polskiego, to jest to zarazem nawrót do narodowych tradycji nie tyle pod względem środków i szczegółów technicznych, ile pod względem postawy twórczej.*“[59]

Dále pak Lissa pokračuje:

> „*Nie idzie tu oczywiście o sentymentalizm, o kontemplację, własnej emocji czy też o ekspresjonistyczny przerost wyrazu, ale raczej o odwrót od czystej ‚technicyzacji', od konstruktywizmu, przez który muzyka europejska w okresie międzywojennym przechodziła, pociągając za sobą i naszych kompozytorów.*“[60]

Sami vidíme, že skutečně nešlo o návrat k hodnotám romanticky koncipovaných hudebních skladeb skrze sentimentalismus a vykreslení vlastních psychických a emočních stavů, nýbrž o návrat k výrazovým prvkům jako potřebnému vyjadřovacímu prostředku, jenž měl být protiváhou ke kompoziční technizaci a konstruktivismu v předválečném prostředí jak v Evropě, tak i na polské půdě. Myšlenky technizace a konstruktivismu skladeb pak sebe samy viděly jako důsledek antiromantických tendencí, do kterých byla zapojena i polská meziválečná generace skladatelů. „Odromantičtění“ hudby provázelo i nejvýznamnějšího

[57] O konci romantismu a jeho následnému přerodu očima polské muzikologie 50. let též v publikaci: ZIELIŃSKI, *Spotkania*..., cit. d., s. 112-118., nebo dále: KISIELEWSKI, *Z muzyką*…, cit. d. s. 84.
[58] LISSA, *Muzyka symfoniczna*…, cit. d., s. 143.
[59] Tamtéž, s. 142.
[60] Tamtéž, s. 142.

skladatele této generace, Karola Szymanowského.[61] Jeho tvorba, na začátku zcela pod vlivem pozdního romantismu, se poměrně rychle transformovala skrze nastupující uvolněnou tonalitu do velmi osobitého a originálního stylu doprovázeného volnějším tonálním ukotvením skladeb při značném důrazu na dojem a výraz kompozičních postupů.[62] Nicméně po druhé světové válce polská hudba začala požadovat návrat výrazových a emočních složek za použití současných či reformovaných forem hudební řeči, aby jejím jediným obsahem nezbyla technika stavby a konstrukce skladeb. Tím pádem budeme v této práci řadit do neoromantismu taková díla, která jsou podstatnějším způsobem akcentována výrazovým, emočním prvkem, než díla ostatní.

Období hudebního romantismu jako historické umělecké epochy zasazené v kontextu doby představovalo pro řadu skladatelů jedinečné období, o které bylo možno se v rané fázi v základu opřít. Vždyť se na polských konzervatořích a vysokých školách studenti seznamovali s romantismem ve všech jeho podobách, seznamovali se i s jednotlivými umělci a jejich tvorbou. Velmi důležitou úlohu měl pro polskou národní hudbu samotný Fryderyk Chopin, jeho skladby dodnes patří k základní literatuře klavírní školy a jeho slavné etudy jsou dodnes po technické a umělecké, myšleno výrazové stránce, brány jako jeden z vrcholů klavírní koncertní činnosti. Nelze si ani představit, že by tomu bylo v celém 20. století jinak. Samotní skladatelé začínali jako interpreti na sólové nástroje a není pochyb, že znali polskou romantickou hudbu. V určité míře se Chopinova hudba promítla v rané tvorbě Witolda Lutosławského.[63] Toho fascinovala zejména čistota konstrukce, melodická zvučnost, stavba kompozice.[64] Lutosławski dokázal hrát hodiny a hodiny Chopinovy mazurky, polonézy a sonáty. Stal se pak dokonce i členem poroty mezinárodní soutěže Chopinovy klavírní tvorby ve Varšavě.[65] Stejně tak byl fascinován tvorbou Szymanowského, jehož hudba ve vrcholném období vycházela z expresionismu, silné výrazové složky a prvků přicházející nové hudby. Mezi další vzory patřil například Debussy a Ravel, i u nich hrála významnou roli zvukomalba

[61] Karol Szymanowski (1882-1937) – kompozičnímu přerodu do vrcholného tvůrčího období se blíže věnuje kapitola v publikaci: ZIELIŃSKI, *Spotkania*…, cit. d., s. 110-124.
[62] Svůj styl využíval zejména u písňové tvorby inspirované folklórem a lidovými nápěvy. Jeho určitou paralelou se v českých zemích stal Leoš Janáček, taktéž začínající romantismem, kompozicí krystalizující ve volnější tonalitě za využití folklóru.
[63] Celkový vztah Lutosławského k hudbě Chopina a Szymanowského je blíže specifikován v článku: LUTOSŁAWSKI, Witold. Back to Chopin. In: TROCHIMCZYK, Maja. *After Chopin: essays in Polish Music*. Los Angeles: Polish Music Center at USC, 2000. s. 83-89. ISBN 0-916545-059.
[64] Romantické prvky, charakteristické například pro Mendelssohna či Berlioze, lze vypozorovat v *Koncertu na orkestrę*, zejména druhá věta je koncipována jako vzpomínka na hudbu romantickou. CHOMIŃSKI, *Muzyka*..., cit. d., s. 75.
[65] V článku bohužel Lutosławski neuvádí rok pořádání uvedené soutěže, v poznámkovém aparátu se nepodařilo ani překladateli dohledat datum konání: LUTOSŁAWSKI, *Back to Chopin*…, cit. d., s. 85.

spolu s pocitovými dojmy během interpretace.[66] To vše u Lutosławského vedlo pravděpodobně k vytvoření zcela specifické a charakteristické hudební řeči, jež skladatele provázela po celé tvůrčí období 20. století. Jak sami totiž zanedlouho uvidíme, Lutosławski si po celou dobu 50. a 60. let udržel poněkud jiné postavení v oblasti hudební avantgardy. I když se snažil být, stejně jako nová nastupující avantgarda, koncepčně progresivní, adaptoval již existující a oblíbené umělecké složky na nově přicházející hudební styly. Tím vytvořil jedinečný hudební styl, jenž se pro něj stal charakteristickým.

Další vlivy romantické epochy vidíme i u Romana Palestera.[67] Jeho tvorbou 40. a počátku 50. let taktéž prostupuje emocionální složka blízká romantickému patosu. Nejzřetelněji se to projevuje u *II Symfonie*, premiérované na konci druhé světové války. Syntézu čisté konstrukce skladby spolu s vypjatou emoční náladou reflektujeme též v orchestrální fuze ve *IV Symfonii*. V obecné rovině můžeme konstatovat, že lyričnost a výraznější emocionalitu měli skladatelé tendenci využívat hlavně v symfoniích, popřípadě v jejich jednotlivých částech, což je logicky dáno stále ještě klasickou strukturou hudebních forem. Pomalé části těchto forem zatím měly blíže k lyrickému a melodickému charakteru. Situace se ovšem ke konci 50. let začne měnit, i tempově pomalé a volné části skladeb získají charakter čisté konstrukce a souzvuku jako takového, v nové hudební řeči již nebude podstatné, aby bylo pomalé dílo melodicky konzistentní.

Na závěr tedy ještě zmíníme pár děl čerpajících z romantické epochy. Lyrický nádech s poněkud expresivním výrazem dostala *Symfonie polska* Zygmunta Mycielského,[68] stejnou expresivitou disponovala i Bairdova *Symfonietta* pro orchestr. Dramatickému patosu pak podlehl Kazimierz Serocki[69] ve své *I Symfonii*, přičemž se obsazením orchestru a vypjatou výrazovou složkou přibližoval dávným mistrům velkých symfonií.[70] Tyto tendence začínají ale pozvolna v polovině 50. let ustupovat a u všech výše uvedených skladatelů pozorujeme změnu orientace z výrazové a emoční složky na ryze dojmovou, experimentální a čistě zvukovou.

[66] GWIZDALANKA, Danuta. MEYER, Krzysztof. *Lutosławski: droga do dojrzałości*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2003. s. 88-89. ISBN 83-224-0835-8.
[67] Roman Palester (1907-1989).
[68] Zygmunt Mycielski (1907-1987).
[69] Kazimierz Serocki (1922-1981).
[70] Více v kapitole „*Wyrazowy charakter muzyki symfonicznej*“: LISSA, *Muzyka symfoniczna*…, cit. d., s. 142-143.

Vlivy tradic a folklóru

Tradiční (ve smyslu lidový) materiál tvořil vždy nedílnou součást možných inspiračních zdrojů v uměleckém světě. Kdy budou lidová a folklórní témata aktuální a do jaké míry a v jaké podobě budou zpracována, záleželo na bližších společenských a kulturních okolnostech. Jiný potenciál nabízelo 19. století, v kterém se fenomén bližšího poznávání domácích kultur stal velmi populární. Předcházející doby se zaměřovaly spíše na univerzální tradiční prvky a kulturu spojenou širšími společenskými celky. Oblibě se těšila antická, středověká, pohádková a mytologická témata. Ta se udržela po celou dobu, ale právě v 19. století reflektujeme značnější vstup skutečně lidových prvků do hudebního světa. V tomto století byla ale lidová témata zpracovávána pod vlivem národního sebeurčení buď národa jako celku, nebo jednotlivých etnických či kulturních skupin. Daná témata posloužila i ve své ryzí nebo původní formě jako téměř bezedná truhla inspirace, byla navíc upravována, respektive aplikována na hudební složku, podle tradiční, tehdy romantické, harmonie, melodiky a výrazové stránky. Přelomem století se ovšem způsob nakládání s tímto materiálem začal transformovat. Důraz začal být kladen na jejich neobyčejnou a leckdy jedinečnou podobu. Lidové písně například disponovaly svou autentickou podobou, v hudbě byly obsaženy originální melodické a posléze harmonické konstrukce. Právě takové konstrukce začaly být pro umělce velmi atraktivní, opět v souvislosti s příchodem nové hudební řeči. Stačí připomenout originální pojetí lidových, nebo možná přesněji předkřesťanských zvyklostí zpracovaných ruským skladatelem Igorem Stravinským. Jeho *Svěcení jara* se stalo novou učebnicí pro nastupující generaci skladatelů, jakým možným způsobem lze hudební řeč skloubit s kulturním aspektem.[71] Lidové prvky pak průběhem první poloviny 20. století našly způsob zpracování prostřednictvím impresionismu,[72] expresionismu nebo stylů s uvolněným tonálním a harmonickým spektrem. Jejich přitažlivost úměrně vzrůstala s nástupem dalších nových vyjadřovacích prostředků. Lidové tance a písně navíc nebyly zpravidla složité, daly se poměrně lehce aplikovat na vznikající hudební dílo, skladatelé často dále pracovali s lidovými tématy, buď je využili v originální podobě pouze s harmonickým doprovodem, byly-li tyto skladby určeny například pro orchestrální provedení, nebo se samotnými tématy dále pracovali.

[71] Způsoby zpracování pohanských prvků viz: KOPKA, Leoš. *Inspirace archaickou kulturou a pohanstvím na vznik hudebních děl v 19. a 20. století*. Pardubice, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Pardubice. Vedoucí práce Michal Téra.

[72] Za zmínku stojí skladatelé Claude Debussy (*Obrazy* pro orchestr, zejména druhá část *Iberia*) a Maurice Ravel (*Španělská rhapsodie*), jejichž tvorba čerpala z ranku španělských a francouzských lidových prvků.

Při bližším zkoumání polského prostředí zjišťujeme, že se lidové prvky a folklór těšily stabilní podpoře. Situace se poněkud změnila za druhé světové války, kdy byly národní tendence a využití lidové bohatosti potlačeny. Tato diskriminace proto vedla po skočení války k potřebě navrátit se k národním tématům. Na jejich zpracování se proto podrobněji zaměříme.

Józef Chomiński vidí použití lidových prvků na vznik nových skladeb trojím způsobem.[73] V první řadě bylo s lidovou melodií naloženo jako se samostatným hudebním motivem. Z melodie se stala jednoduchá nebo prokomponovaná píseň, popřípadě kantáta či cyklus písní, přičemž hlavní melodická linka dostala různě bohatý harmonický doprovod. Doprovod se dále podle typu zpracování vztahoval na komorní, případně vokální pojetí. Za druhé, melodii skladatel použil jako jedno z témat do větších děl. V tomto případě se dále s hlavním lidovým tématem dále pracovalo. Tím pádem nižší hudební formy, například píseň, árie, byly přetavovány po kompoziční stránce do vyšších hudebních forem, například do symfonie, orchestrální suity, koncertu pro nástroj s doprovodem. V poslední řadě mohl být lidový text aplikován na novou již existující hudbu taktéž z lidového prostředí, což se zpravidla týkalo lidové poezie, v originálním pojetí bez melodického doprovodu. Dále reflektujeme, že na konci 40. let docházelo stále častěji na transformaci melodického a harmonického lidového hudebního materiálu na čistě zvukový materiál. Poté záleželo již na konkrétním skladateli, jak danou transformaci kompozičně cítil. Podíváme-li se zprvu na díla Lutosławského a Panufnika, vidíme, že každý pojímal nově přicházející výrazové prostředky v oblasti kompozice děl vznikajících v kontextu lidové inspirace vlastním způsobem. V Lutosławského hudbě má posluchač dojem, jakoby některé tóny z tématu, popřípadě harmonie znějící pod melodií, nepatřily do určené tóniny, jakoby se sám autor pokoušel některé tóny nechat vybočit a pak je zpátky tonálně navrátil.[74] Naproti tomu Panufnik jde cestou větší progresivity, v mnohem větší míře přetavuje lidový hudební materiál a větší důraz klade na zvukovou složku, aby na posluchače hudba působila spíše přes zvuk jako takový a aby se během poslechu zaměřil i na vyznění dané hudební pasáže.[75] Pro představu stačí uvést dílo *Symfonia rustica*. Podnět na zkomponování skladby pod vlivem lidových motivů dostal Panufnik na konci 40. let. Rozhodl se zároveň, že nová symfonie bude napsána zcela jinak než předcházející dvě, jež se po válce staly nezvěstnými (*I* a *II Symfonia*). Napříště

[73] CHOMIŃSKI, *Muzyka*…, cit. d., s. 55.
[74] Tento postup lze snadno vypozorovat v cyklu skladeb *10 polskich pieśni ludowych na tematy żołnierskie*, zkomponované roku 1951 a jež nesou názvy písní jako *Pod Krakowem czarna rola* nebo *Oj i w polu jezioro*: PAJA-STACH, *Witold Lutosławski*…, cit. d., s. 95.
[75] CHOMIŃSKI, *Muzyka*…, cit. d., s. 62-63.

již psal symfonie nikoli označené číslem pořadí, ale označené konkrétním názvem.[76] *Symfonia rustica* povstala jako výraz skladatelova zamilování do lidové hudby polských krajů severně od Varšavy. Lidový charakter zasazen do přírody Panufnik pojal prostřednictvím širokých zvukově barevných ploch, pod kterými místy pronikají lidové melodie, místy celé, místy pouze v náznacích. Hudba působí kompaktně a vyrovnaně, střídají se klidnější a bouřlivější pasáže v jednotlivých větách. Určité naturality skladatel docílil výraznějším využitím dechových nástrojů, zejména žesťových, jimiž je taktéž celá skladba protkána. Naturální dojem se projevuje ještě v jedné rovině, nad volnější harmonickou složkou vyvstávají folklórní hudebně zpracovaná témata a vše dohromady zní místy výrazně disonantně.

Obdobným způsobem zkomponoval Lutosławski *Tryptyk śląski*, kde všechny tři části skladby disponují označením podle lidové předlohy: první *Ój, mi się owiesek wysypywa*, druhá *Ach, w tej studni źródło bije* a třetí věta *Kukułeczka kuka*. Skladba je určena pro sólo hlas s orchestrálním doprovodem. Díky prokomponované hudbě doprovodu dostávají lidové písně mnohem větší barevné i zvukové možnosti. Ve druhé větě si například v zrcadlové formě zpěvačka odpovídá s různými dechovými nástroji. Texty nejsou složité a poměrně čistá a jednoduchá je i melodie samotných písní, původem z jihozápadní části Polska.[77] Ty jsou ale na druhou stranu doprovázeny propracovaným orchestrálním doprovodem, kombinací pak opět vzniká harmonicky zajímavá, bohatě barevná a přitom přirozená a vřelá hudba, v které je též využito nových výrazových hudebních kompozic. Díky tomu všemu si *Tryptyk* udržel dojem původní lidovosti, místy nepravidelný rytmus a originální práce s tóninou působí konzistentně, ba dokonce přirozeně v kombinaci s užitými melodiemi.

Lidová tématika prostupuje tvorbu Lutosławského po celá 40. a 50. léta. Pro příklad proto uvedeme nejznámější díla z tohoto období. Pouze pro instrumentální provedení autor napsal *5 melodii ludowych* a *10 tańców polskich*, oba cykly z první poloviny 50. let. Pro komorní provedení byly zkomponované *4 melodie śląskie*, dva cykly *Preludii tanecznych*, taktéž všechny skladby vzniklé v 50. let. Velmi bohatě je zastoupena vokální nebo vokálně instrumentální tvorba. Do čistě vokální tvorby bez instrumentálního doprovodu řadíme *10 polskich pieśni ludowychna tematy żołnierskie*.[78] Na počátku 50. let vznikl také *Słomkowy*

[76] PANUFNIK, Andrzej. *O sobie*. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1990. s. 181. ISBN 83-7054-004-8.
[77] LUTOSŁAWSKI, *O muzyce*…, cit. d., s. 174.
[78] 1. *Pod Krakowem czarna rola*, 2. *Nie będę łez ronić*, 3. *A w Warszawie*, 4. *Zachodzi słoneczko*, 5. *Oj i w polu*, 6. *Kam kalinkę łamała*, 7. *Gdzie to jedziesz, Jasiu*, 8. *A na onej górze*, 9. *Już to mija siódmy roczek*, 10. *Małgorzatka*: PAJA-STACH, *Witold Lutosławski*…, cit. d., s. 95. *Názvy* uváděných jednotlivých tanců a písní podrobněji v přílohovém materiálu publikace: PAJA-STACH, *Witold Lutosławski*…, cit. d., s. 87-102.

łańcuszek,[79] prováděný již s klavírním či komorním doprovodem a skládající se ze sedmi lidových písní (snad nejznámější pátá píseň *W polu grusza stała*). Ve stejné době vznikají i cykly pro dětský sbor *Jesień* a *Wiosna*, ostatních pět cyklů písní pro dětský soubor již nedisponuje konkrétním označením. Jména jednotlivých částí stále disponují názvy z lidového prostředí. Slezské motivy posloužily taktéž u vokálně instrumentálního *Tryptyku śląskiego*. Nejmladším hráčům byly pak určeny i písňové cykly pro zpěv s klavírním doprovodem, opět pouze s označováním jednotlivých písní. V poválečné epoše zpracoval Lutosławski ještě cyklus dvaceti koled, známějších i méně známých, též vyvstávajících z folklórní oblasti. Odkázat snad můžeme i na neoklasicistní *Koncert pro orchestr*, do něhož byly také abstrahovány lidové náměty.[80] Vidíme, že lidová tvorba našla u skladatele výrazné využití, podíváme-li se však na následující vzniklé skladby, čili na období druhé poloviny 50. let a dále, reflektujeme u skladatele značný ústup lidové tématiky. To vše pravděpodobně pod vlivem nově nastupujících hudebních forem a možností, v rámci kterých se změnila i obsahová složka vznikajících skladeb. U Lutosławského můžeme návrat k výše představené tématice vidět teprve až v 80. letech 20. století.

Výrazněji se inspirace domácí kultury promítla ve tvorbě Artura Malawského, konkrétně prostřednictvím stylizace podhalańského folklóru.[81] Malawského okouzlily charakteristické vlastnosti podhalańských nápěvů a písňových motivů. Velmi zřetelně se tyto motivy odrazily v baletu *Wierchy*, respektive v hudební složce, která i sama o sobě bývá koncertně prováděna bez scénické či baletní složky. Lidová hudba nedisponuje velkými, rozvinutými hudebními formami, proto si vždy skladatel musí vybrat cestu, skrze jakou bude skladbu koncepčně organizovat.[82] Někteří přetavují písně do velkých hudebních forem, někteří prokomponovávají zprvu jednoduchou tematickou myšlenku. *Wierchy* našly svou podobu následovně. Skladatel ponechal několik podhalańských lidových písní a tanců. Dále tyto drobné kusy upravil a partituru rozepsal pro menší komorní orchestry, jednalo se zpravidla o leckdy unikátní kombinaci několika smyčcových a dechových nástrojů. Aby písně vyzněly co možná nejvíce autenticky ve vztahu ke svému prostředí a místní kultuře, držel se autor zvukové a charakterové vlastnosti nápěvů. Tím, že bylo písní a tanců několik, stvořil Malawski několik drobnějších seskupení nástrojů různých instrumentálních kombinaci a jejich následným seskládáním vznikla celá skladba. Tak se mu podařilo docílit efektu jasného

[79] LUTOSŁAWSKI, *O muzyce*…, cit. d., s. 177.
[80] Blíže k lidové inspiraci na vznik *Koncertu*: GWIZDALANKA, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*…, cit. d., s. 258-270.
[81] CHOMIŃSKI, *Muzyka*…, cit. d., s. 72.
[82] Tamtéž, s. 78.

vystižení atmosféry místní kultury. Následně pak Malawski zkomponoval *Tryptyk góralski*, podle označení též s využitím domácích lidových prvků.

Pro každého skladatele bylo typické využití vždy místního folklóru. U Malawského se setkáváme tedy s podhalańskou kulturou, mazovská prostupuje Lutosławského tvorbu regiony severně od Varšavy. Lidová tematika oblasti Kurpie se odráží naopak u Kazimierza Sikorského. Folklór zprostředkoval posluchačům ve skladbě *Koncert na róg*, ovšem taktéž skrze aplikace klasických forem na lidové náměty.[83]

V námi sledovaném období ovšem reflektujeme značnou absenci rozsáhlejších děl vokálně instrumentálních, tedy opery a jevištní hudby. Několik oper se samozřejmě objevuje, jejich postavení se v rámci realizace dlouhodoběji neuplatňuje. Těch důvodů je pochopitelně hned několik. Na samý úvod uveďme, že opera vyžaduje dlouhodobou přípravu, kombinaci hudebního aspektu spolu s literárním (tím myslíme libreto) a pohybovým. Sám muzikolog Mieczysław Drobner uvádí, že v poválečném Polsku byla situace kritická. Část polské muzikologie stále řešila filosoficko-koncepční aspekty operního díla, tedy jak by měla vypadat, jakou obsahovou stránkou by měla disponovat, výběr motivů a tak dále. Dále uvádí, že tehdejší Ministerstvo kultury a umění bylo nuceno v roce 1951 vypsat konkurz, do něhož se měli zapojit spisovatelé svým navrženým libretem Účast byla bohužel velmi slabá a z uvedených libret nebylo možno vybrat ani jediné.[84] Za druhé se pozvolna měnila hudební řeč, která v kombinaci s nejnovějšími trendy nedávala dostatečně komfortní možnost skladateli zkomponovat operu. Opera musí logicky disponovat díky mimohudebnímu ději delší časovou jednotkou na výstavbu děje a představení dějově nejdůležitějších prvků, jako jsou postavy, čas a prostor. V případě, že inovativní koncepční prvky začnou vstupovat do hudební tvořivosti, musí mít skladatel dostatečně velký prostor k adaptaci těchto prvků na své vlastní hudební představy. Proto volí nejprve skladby kratšího formátu, a teprve po osvojení a zažití těchto prvků může začít pracovat na rozsáhlých skladbách. A v neposlední řadě pak uvedeme problematiku spojenou s následnou realizací projektu. Aby se daná skladba udržela na koncertních pódiích, musí být i atraktivní pro posluchače. To je docíleno prostřednictvím hudby, popřípadě tématu. Je-li pak hudební či tematická složka nepochopena, návštěvník nemá tendenci se na provedení opery vracet a ta pak mizí ve stínu silnějších děl. Opera tak nenajde své přední postavení v 50. a 60. letech 20. století. Pokud budou vznikat operní díla, budou mít ryze experimentální charakter, v celkové rovině ale nenajdou takovou hudební řeč,

[83] CHOMIŃSKI, *Muzyka*…, cit. d., s. 77.
[84] DROBNER, Mieczysław. Opera i balet. In: CHOMIŃSKI, Józef. LISSA, Zofia. *Kultura Muzyczna Polski Ludowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957. s. 162.

která by na své provedení přilákala širší laickou veřejnost. Dále pak v horizontu dvacetiletého období opera ustoupí a jisté rehabilitace se jí dostane až koncem 70. a počátkem 80. let.

Jisté popularity se těšila opera *Bunt żaków* z pera Tadeusze Szeligowského. Ten využil historický námět ze 16. století. Děj pak vyprávěl o vzpouře studentů v roce 1549 za vlády polského krále Zikmunda II. Augusta.[85] Sám autor využil střídání polských historických písní z různých věků od středověku po raný novověk. Sbory studentů charakterizoval prostřednictvím hudby vzniklé pod vlivem raně novověkých písní, sbory vyučujících a vysoce urozených prostřednictvím pozdně středověkých autentických děl. Szeligowski poté zkomponoval ještě jedno výraznější dílo, a to dětskou operu *Krakatuk – historia dziadka do orzechów*. Sama opera je velmi poutavá po obsahové stránce, po stránce hudební a stylistické je práce značně nevyvážená a tím nepůsobí ani kompaktně. Obdobně působí i opera *Janko muzykant* zkomponovaná Witoldem Rudzińskim.[86] I tato práce postrádá homogenitu a koncepčně vyzrálou stylistiku.

Socialistický realismus – doporučené, přípustné, vyloučené

Socialistický realismus ve své konkrétní podobě byl uměleckým směrem, v jehož samotné existenci se odrazily dobové a společenské souvislosti od jeho oficiálního přijetí až do jeho ústupu v 60. letech. Přijímáme hodnocení socialistického realismu jakožto uměleckého směru z několika konkrétních důvodů. Jednak stejně jako každý jiný umělecký směr i socialistický realismus disponuje vybranými koncepčními prostředky, v hudební souvislosti s vybranými hudebními formami. V umělecké koncepční evoluci sice socialistický realismus nepřináší nové hudební formy, ani již existující nikterak progresivně netransformuje, nýbrž s nimi mírným, zcela tradičním způsobem pracuje, čímž je plně využívá k zprostředkování svého vlastního obsahu. Za druhé pro socialistický realismus je nezbytná mimohudební složka, rozumí se tím děj, téma, obsah konkrétní myšlenky, to vše má být právě skrze hudební vyjadřovací prostředky zprostředkováno výsledné úloze, tedy provedení uměleckého díla široké veřejnosti. Dále si socialistický realismus klade za cíl vytvořit takové umění, které by bylo konzumováno co možná největším procentem posluchačů napříč celou společenskou strukturou. Za další, tento směr, opírající se o ideologickou a filosofickou základnu, usiluje o vytvoření nových univerzálních hodnot, podle kterých by se společnost jednak nově definovala a jednak by došlo k definování nových

[85] DROBNER, *Opera i balet*…, cit. d., s. 162-168.
[86] CHOMIŃSKI, *Muzyka*…, cit. d., s. 49-50.

estetických a uměleckých kritérií. A v neposlední řadě socialistický realismus sám sebe bral jako odraz, výsledek a zprostředkovatele další politické a společenské epochy v rámci historického vývoje. Jak sám Boris Groys ve své publikaci zaměřené mimo jiné na uvedený umělecký směr uvádí, sovětská estetická teorie je integrální součástí socialistického realismu, nikoli jeho popisem na rovině kritické analýzy.[87]

Nyní se zaměříme na konkrétní aspekty socialistického realismu, a jak byly tyto aspekty reflektovány v uměleckých dílech. V první řadě jsme zmiňovali formální tendence v daném směru. Socialistický realismus neměl potřebu vytvářet své vlastní hudební formy ani v polském hudebním prostředí. Většina známých forem existovala již od 18. století. Umělecký směr si pouze vybíral konkrétní formy, skrze které by nejlépe a srozumitelně předal posluchačům své umělecké kvality a podstatné myšlenky. Velmi oblíbenou se proto stala písňová forma malého a velkého typu.[88] Písňová forma, jíž budeme věnovat pozornost později, sestávala buď z jednotné melodie, na níž byla aplikována textová složka, nebo z tak zvaného refrénu, do nějž byly vkládány jednotlivé sloky. Socialistický realismus neměl tendence vytvářet nové formy, protože jednak již mnoho hudebních forem existovalo a jednak formy samy o sobě nebyly vnímány nikterak negativně. Negativně komunistická ideologie nahlížela na konkrétní skladby, které vymezovala proti sobě samé z hlediska způsobu zpracování a obsahu.[89] Socialistický realismus nekritizuje například symfonii jako hudební formu, bude ale kritizovat její zpracování, budou-li například využity jazzové vyjadřovací prostředky,[90] nebo bude-li mít skladba mimohudební děj nekooperující s aktuální ideologií.[91]

---

[87] GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*. Praha: Akademie výtvarných umění, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010. s. 34. ISBN 978-80-87108-17-8.

[88] Písňové formy existovaly a byly plně rozvinuty již v hudební renesanci. Tehdy skladatelé adaptovali vždy domácí strukturu světských písní na určitý hudební druh a následně pak podle vzoru tohoto modelu komponovali své vlastní písně – ve francouzském prostředí se pro renesanci stal typický *chanson*, pro italské prostředí plnil úlohu světské písně zase *madrigal*. Následným hudebním vývojem některé písňové druhy pozbyly své popularity, což je poznat na četnosti jejich využívání. V obecné rovině můžeme ale stanovit, že samotná píseň měla v základu tři stavební konstrukce: prostá píseň strofická, mající stejnou melodickou linku pro všechny strofy, chceme-li sloky, rondová píseň, sestávající z hlavní pasáže, jež byla vkládána mezi jednotlivé strofy, sloky, a prokomponovaná píseň, charakteristická pro období hudebního romantismu a mající každou strofu textu zhudebněnou odlišně. Až na prokomponovanou píseň měly oba předchozí typy písní zpravidla poměrně lehce zapamatovatelnou stavbu skladby včetně jejich melodických složek. Navíc působily i vyváženě a kompaktně. U prokomponované písně pak míra kompaktnosti záležela vždy na konkrétním hudebním zpracování. K renesančním písňovým druhům blíže: SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency, 2001. s. 146-156. ISBN 80-902912-0-1.

[89] Velmi kriticky se například vymezuje proti některým romantickým vyjadřovacím prostředkům Maxim Gorkij, jehož boj „*proti reakčnímu umění dekadentů a proti estetickým zákonům symbolismu je organicky spjat s jeho bojem proti meditativnímu vztahu ke skutečnosti, proti ideám, které odzbrojují čtenáře v životním boji a odvádějí jeho pozornost od úkolů společenského boje.*“ *Gorkij, spolubojovník Lenina a Stalina*. Sborník statí sovětských autorů. Praha: Orbis, 1952. s. 125.

[90] Jazzovými prvky se nechali ovlivnit i dva nejvýznamnější sovětští skladatelé: Dmitrij Šostakovič ve skladbě *Jazzová suita* a Sergej Prokofjev v opeře *Láska ke třem pomerančům*. Spolu se sílícím vlivem tamního režimu

Aby se ovšem socialistický realismus legitimizoval jako další umělecká epocha pokračující v určitém kulturním vývoji, potřeboval jednoznačný přínos, něco inovativního, čím jednotlivé umělecké směry doposud nedisponovaly. Ta inovativní myšlenka spočívala v naddějinném významu, o což se do tohoto okamžiku nepokusil žádný směr. Socialistický realismus a jeho umění tedy vyplývalo z novosti obsahu a svého postavení, nikoli z novosti forem a jejich způsobu zpracování, což byl kupříkladu markantní rozdíl s charakteristickými znaky rodící se avantgardy.[92]

Jak jsme již zmínili, výrazně se socialistický realismus zaměřoval na obsahovou složku hudebních děl. Samotný obsah se dělil do dvou rovin. Obsahovost byla vnímána v tematické a ve výrazové složce, tedy v rovině výrazových prostředků. Potencionální náměty byly poměrně jasné, hudba měla hovořit v pozitivním duchu o nadcházející době. Zcela jasně se skladatelům nemusely jevit prostředky hudební řeči. Jejich podoba byla mnohokrát definovaná na různých sjezdech konferencí umělců. Již v roce 1948 velmi intenzivně proudily do Polska představy sovětských představitelů. Tak například Panufnik ve vzpomínkách uvádí, že:

> „[...] *na początku 1948 roku doszły do nas wieści z Moskwy o przemówieniu komisarza Żdanowa, jednego z najbliższych kompanów Stalina. Napominał on twórców radzieckich, by komponowali w duchu Glinki lub Czajkowskiego, i wzywał do całkowitego wyeliminowania wszelkich współczesnych burżuazyjnych tendencji zachodnich i podporządkowania dzieła sztuki celom ekonomiczno-politycznym.*“[93]

Panufnik dále vzpomíná, že ten samý rok se v Praze konal Mezinárodní sjezd skladatelů a muzikologů, kde všichni zúčastnění skloňovali krizi hudební produkce, skladatelský subjektivismus, který dle nich vedl k nedostatku porozumění lidovými masami. Po tomto sjezdu se v názorech radikalizoval i tajemník ministerstva kultury Włodzimierz

---

četnost koncertních provedení obou děl pak pozvolna ustupovala. Určitá rehabilitace přišla až v druhé polovině 50. let, kdy se kulturní prostředí po smrti Stalina lehce uvolnilo.

[91] Podíváme-li se například na dvě již citované publikace, nenalezneme v nich po celkovém nastudování žádnou kritiku předcházejících uměleckých slohů a hudebních stylů. Kritika se ale objevuje v okamžiku, kdy se jednotliví hudební skladatelé poválečné epochy přibližují nebo navracejí k obsahové nebo výrazové složce dob předcházejících, jako tomu bylo v případě romantismu a na něj navazujících neoromantických tendencí (nostalgie, melancholie, expresivní zpodobnění citové složky, prozápadně laděná tématika). Pokud se skladatelé pohybují v akceptovatelných mezích využití minulého, pak je vše v pořádku, neboť předcházející umění bylo vnímáno jako kulturní dědictví a logický, přirozený umělecký vývoj jako důsledek dobových reálií: LISSA, *Uwagi o metodzie marksistowskiej*…, cit. d., CHOMIŃSKI, *Muzyka*…, cit. d.

[92] GROYS, *Gesamtkunstwerk*…, cit. d., s. 63-69.

[93] PANUFNIK, *O sobie*…, cit. d., s. 189.

Sokorski, který začal umělce vnímat jako odloučené od společnosti a jejích potřeb.[94] Zkritizoval hudební produkci jako antihumanistickou a imperialistickou, rozuměl tím hudbu abstraktní a formální, tedy že dílo vzniká pouze pro svoji formu.[95] Vyzýval pak skladatele, aby komponovali mnohem více hudbu o novém, lepším člověku, jeho zářné budoucnosti, společenské rovnosti a bohatstvím oplývajících zítřkách.[96] Definitivně se hudba v rukou politiky a ideologie ocitla až v roce 1949, kdy proběhla konference skladatelů v Łagowie Lubuskim. Výsledky konference se nesly v duchu naprostého omezení a podřízení skladatelů potřebám doby a společnosti. Namísto mnoha směrů a hudebních trendů měla nastoupit hudba užitková, zprostředkovaná hlavně masovými písněmi a programní hudbou, čili operou, baletem, kantátou či symfonií.[97] Socialistický realismus se dokonce snažil vidět i paralelu tam, kde by jí nikdo snad ani neviděl. Určitou kontinualitu vedoucí k umění poválečné východní Evropy viděli muzikologové i v tvorbě Fryderyka Chopina. Jeho souvislost byla zdůrazňována na základě argumentu, že žil ve stejné době jako Karel Marx.[98]

V rámci socialistického realismu reflektujeme zejména dvě silně zastoupené hudební formy, které neměly doposud významného postavení v umělecké tvorbě.[99] Tou první formou je již zmíněná masová píseň, přicházející ve vzorové podobě ze Sovětského svazu. Tou druhou, která se těšila veliké popularitě primárně v době renesance, je kantáta. I přes svůj dlouhý vývoj stála kantáta v meziválečné době na okraji zájmu většiny skladatelů. Po druhé světové válce se však její postavení záhy změnilo. Jak jsme již podotkli, socialistický realismus vybízel skladatele k využívání programní hudby a hudby určené pro běžně žijící občany. Hudební složka umění měla disponovat narativní složkou, lehce pochopitelnou ze strany posluchačů. Těmto požadavkům kantáta jednoznačně vyhovovala. Měla zpravidla vokálně instrumentální charakter, přičemž bylo na samotném skladateli, zda-li bude vokální

[94] Samotný sjezd proběhl z iniciativy Syndikátu českých skladatelů ve dnech 20. až 29. května 1948, přičemž místem konání se tehdy stala Praha. Oficiálně se jednalo o druhý mezinárodní sjezd, již pod přímým vlivem nedávných politických událostí. Polsko na sjezd vyslalo tři nejvlivnější prosovětsky smýšlející muzikology: Zofia Lissa, Józef Chomiński a Stefania Łobaczewska, která následně převzala vedení redakce polského významného hudebního časopisu *Ruch muzyczny*. V polské literatuře se pak sjezd označuje jako Międzynarodowy Zjazd Kompozytorów i Krytyków Muzycznych. GWIZDALANKA, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*…, cit. d., s. 190.

[95] SOWIŃSKA, *Polska muzyka filmowa*…, cit. d., s. 21. Dále o názorech Sokorského: PANUFNIK, *O sobie*…, cit. d., s. 191.

[96] PANUFNIK, *O sobie*…, cit. d., s. 191.

[97] GWIZDALANKA, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*…, cit. d., s. 199.

[98] PANUFNIK, *O sobie*…, cit. d., s. 198.

[99] V roce 2006 byla v Polsku vydána obsáhlá edice skládající se z mnoha odborných článků v oblasti socialistického realismu, respektive jeho konkrétních projevů ve filmu, literatuře a malířství. Bohužel do tohoto sborníku nebyl začleněn ani jeden příspěvek týkající se hudebního socialistického realismu: PIECHOTA, Magdalena. STĘPNIK, Krzysztof. *Socrealizm: fabuły-komunikaty-ikony*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006. ISBN 83-227-2516-7.

složka určena pro sólový hlas, pro sbor, nebo dojde ke kombinaci. Skladatel měl na vybranou i v instrumentálním doprovodu, podle potřeby mohl být doprovod komorní, klavírní, případně smyčcový, nebo orchestrální. Po roce 1945 tak můžeme reflektovat hned několik typů kantát dělených podle obsahového zaměření.[100] V poválečném desetiletí se značné popularity těšily revolučně orientované kantáty, které například využil Tadeusz Baird (*Pieśń o rewolucji*) a Jerzy Młodziejowski (*Pieśń o rewolucji*). Vedle revolučně orientovaných se objevuje mírová tématika (A. Dobrowolski – *Kantata na cześć pokoju*, W. Lachman – *Nie chcemy wojny,* případně S. Skrowaczewski – *Kantata pokoju*), národnostně laděný obsah, zvláště v souvislosti evropského vítězství nad nacismem a fašismem (W. Lachman - *Zwycięstwo*, J. Młodziejowski – *Kantata o wielkości*, B. Szabelski – *Poemat bohaterski* nebo Z. Turski – *Ziemia*), budovatelský obsah, přímo související s příchodem komunistické moci (J. Młodziejowski – *Kantata o traktorach, Hejże młoty i do roboty,* J. Maklakiewicz – *Śląsk pracuje i śpiewa,* K. Serocki – *Warszawski murarz,* B. Woytowicz – *Kantata na pochwałę pracy*, A. Świerzyński – *Kantata robotyczna*) a vedle budovatelské tématiky příchod kantát na oslavu velkého Stalina (R. Bukowski – *Kantata o Stalinie*, J. Gawlas – *Droga Stalina*, W. Lachman – *Strofy o Stalinie*, P. Rytl – *Stalin*).[101] Obdobných kantát včetně zmíněných oblastí inspiračních zdrojů vzniklo v Polsku několik desítek. Téměř všechny kantáty, jež byly ovlivněny politickými a socialistickými tendencemi, pozbyly postupem času svého významu.[102] Snad nejrychleji do pozadí ustupovaly kantáty oslavující samotného Stalina, ty pozvolna ustoupily s politickým uvolněním v polovině 50. let. Rychlý konec potkal také budovatelské kantáty, jejich hudební řeč nemohla dlouhodobě konkurovat nově přicházejícím instrumentálním a vokálně instrumentálním skladbám.

Obdobný vývoj v polském prostředí zaznamenal také druhý hudební prostředek projevující se v duchu socialistického realismu. Masová píseň oproti kantátě vzniká jako hudební forma až po druhé světové válce.[103] Řada muzikologů vidí poslání masové písně

[100] CHOMIŃSKI, Józef. Kantata. In: LISSA, Zofia. *Kultura Muzyczna Polski Ludowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957. s. 183.
[101] Tamtéž, s. 183-184.
[102] Socialistický realismus měl logicky již podle názvu zpodobňovat historické a společenské události podle jejich pravdivosti a skutečnosti. Není třeba zdůrazňovat, že sovětská ideologie velmi často zkreslovala navenek chod jednotlivých událostí a jejich pravdivý půdorys. Řada událostí musela být ve prospěch ideologie a dobré reputace komunistických stran jednotlivých zemí zdeformována, upravena nebo dokonce zamlčena. Poměrně ironicky pak na celý fakt nahlížel skladatel Panufnik, jenž později podotýkal, že označení směru „socialistický realismus“ by bylo vhodné pozměnit na označení „socialistický surrealismus“. Narážel tím i na fakt, že se v hudebním prostředí často negativně skloňovala neoklasická tvorba Hindemitha a Stravinského, přičemž ale skoro nikdo ze zúčastněných neznal dané konkrétní skladby, o nichž se hovořilo jako o skladbách nevhodných v prostředí socialistické společnosti: PANUFNIK, *O sobie*…, cit. d., s. 233.
[103] RUDZIŃSKI, Witold. Pieśń masowa. In: LISSA, Zofia. *Kultura Muzyczna Polski Ludowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957. s. 225.

právě v souvislosti s novými společenskými potřebami, které vyvstaly po ukončení válečných událostí a se změnou geopolitického uspořádání světa. Písně koncipované pro masy lidí nebyly prakticky před rokem 1945 známy. Nejednalo se však o příchod nové hudební formy, písňová forma, jak jsme zmínili, existovala již velmi dlouho. Samotným umělcům kooperujícím se socialistickým realismem nicméně nebylo zcela jasné, jak by taková masová píseň měla v ideální podobě vypadat a jaké možné společenské úkoly by měla plnit. Z toho důvodu v samotných začátcích polským skladatelům posloužila masová píseň podle sovětského vzoru, přičemž v Sovětském svazu měla dostatek času se v meziválečné epoše etablovat a vykrystalizovat do přijatelné podoby.[104] Následně tedy její podoba posloužila jako šablona pro ostatní země spadající do sovětské sféry vlivu. Do polské tvorby byla adaptována velmi rychle a spolu s adaptací byly potvrzeny i dvě funkce, jež by masová píseň měla nést. Její první a stěžejní funkce spočívala ve zprostředkování základních politických a společenských myšlenek.[105] Společenské ideály začaly skrze hudební řeč proudit do života běžných občanů a prostřednictvím těchto myšlenek byla společnost vychovávána, popřípadě motivována.[106] Stačí si uvědomit, jak vypadala morálka obyčejných lidí v poválečné Evropě. Proto se stalo velmi jednoduché přiblížit masovou píseň lidem a dále je pak případně ovlivňovat.[107] Na druhou stranu pak tyto písně plnily ještě jednu významnou funkci, a to naučit masy lidí vnímat základní hudebně vyjadřovací prostředky. Lidé se měli naučit rozpoznat alespoň základní harmonické a melodické postupy, měli se naučit vnímat rytmickou a výrazovou složku hudebních skladeb. Samotné poznávání pak mělo probíhat aktivní i pasivní cestou, že tedy buď sami lidé přicházeli jako posluchači na koncerty, nebo se do zprostředkování skladeb jako členové amatérských ansámblů zapojovali. Aby však hudbě v rámci kompozice začali alespoň minimálně rozumět, bylo třeba využít hudebních prostředků nevyžadujících příliš mnoho pozornosti. Proto začala být tolik využívána lidová

[104] TOMASIK, Wojciech. Pieśń masowa. In: ŁAPIŃSKI, Zdzisław. TOMASIK, Wojciech. *Słownik realizmu socjalistycznego*. Kraków: Universitas, 2004. s. 187. ISBN 83-242-0294-3.
[105] Tamtéž, s. 226.
[106] Jistý vliv na tvorbu masových písní měly mimo jiné i dva důležité kulturní sjezdy, jejichž tématem se stal nezbytný význam masových písní pro novou socialistickou společnost. Máme na mysli literární sjezd ve Štětíně v lednu 1949 a sjezd skladatelů v Łagowie v srpnu toho samého roku: TOMASIK, *Pieśń masowa...*, cit. d., s. 190.
[107] Sovětští muzikologové či politici zasahující do kulturního světa rádi často zdůrazňovali samotné hrdinství socialistického lidu, jehož prací a pílí dojde společnost k určitému pozemskému spasení, které se ostatně projeví v kolektivním blahobytu, svobodě, řádu a bohatství. Vedle Leninových a Stalinových myšlenek taktéž v ideologicky zabarvených publikacích vycházely i myšlenky Andreje Ždanova či spisovatele Maxima Gorkého. Jejich bližší názory na společnost a kulturu v: ŽDANOV, Andrej Alexandrovič. *O umění*. 3. vydání. Praha: Orbis, 1950., *Gorkij, spolubojovník Lenina a Stalina*…, cit. d.

tématika s lidovými nápěvy a básněmi, jež byly následně aplikovány na vznikající písně.[108] V tomto ohledu se pozornost začala obracet i na 19. století, v kterém vznikla celá řada obrozeneckých děl, taktéž s využitím domácích tradičních prvků. Zde si můžeme povšimnout zajímavého procesu. Na počátku 50. let sledujeme tendenci vymanit masovou píseň z područí artificiální hudby a přetransformovat ji k nonartificiálnímu charakteru, v podstatě hudební formu vážné hudby zprofanovat tak, aby se z ní stala populární hudba. Ze strany samotných skladatelů ovšem nereflektujeme tak velký zájem o masovou píseň, jaký by si političtí představitelé přáli. Z toho důvodu začali být na konci 40. let skladatelé motivováni k rozsáhlejší kompozici. Tak například v roce 1947 vyhlásilo Polskie Radio konkurz, do něhož se měli hlásit jednotliví skladatelé se svými nově napsanými masovými písněmi. Další instituce se posléze začaly připojovat. Později vypsal konkurz i Dom Wojska nebo Festiwal Muzyki Polskiej.[109] Snad nejvíce vybízelo k tvořivosti polské Ministerstwo Kultury i Sztuki.[110] Tento krok následně zapříčinil extrémní nárůst produkce masových písní, na konkurz do zmíněného rádia bylo posláno přes čtyři sta prací. Ani takové kvantum nezapříčinilo uspokojení ze stran zadavatelů, písně vznikaly narychlo, leckdy bez hlubší hudební řeči a bez větší hudební originality.[111]

I přes silnou politickou a ideologickou podporu si masové písně nedokázaly dlouhodobě udržet své významné postavení v rámci koncertních aktivit. Do popředí totiž začaly přicházet písně zábavné a taneční, souhrnně řečeno písně populární, jejichž obsahová a hudební složka postupně předčila masové písně. Populární písně měly navíc volnější požadavky na obsah, jejich inspirační zdroje zasahovaly od každodenního života přes různé radostné události, volnočasové aktivity až po téma lásky. Po částečném politickém uvolnění navíc do hudebního světa pronikaly jazzové a jiné rytmické prvky, kterým se dařilo uplatňovat zejména v těchto populárních písních. I když obliba masových písní pozvolna klesala, reflektujeme jejich koncertní interpretaci v celých 50. letech. Ústup pokračoval logicky i přes 60. léta, přičemž závěrečnou epochou masových písní se stala 70. léta.

[108] Masových písní vzniklo během poválečného desetiletí skutečně několik stovek, nejčastěji dostávaly označení *piosenka, pieśń* nebo *marsz*. Uvádíme alespoň výběr písní: T. Sygietyński – *Piosenka o 6-letnim planie, Pochód przyjaźni,* E. Olearczyk – *Miliony rąk,* A. Gradstein - *Na prawo most, na lewo most*, W. Rudziński – *Maryś, Marysiu*: RUDZIŃSKI*, Pieśń masowa*..., cit. d., s. 226-229.
[109] RUDZIŃSKI*, Pieśń masowa*…, cit. d., s. 226.
[110] CHOMIŃSKI, *Muzyka*…, cit. d., s. 45.
[111] Obdobně jsou vnímány masové písně Danutou Gwizdalankou, která taktéž shledává v jejich podobě nedostatečnou hudební bohatostí a za příčinu to též dává výrazné horlivosti hudebních skladatelů: GWIZDALANKA, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*…, cit. d., s. 240.

Nová hudba

V předcházející kapitole jsme představili základní inspirační zdroje, hudebně umělecké směry a hlavní skladatele poválečného Polska. Sledované období zabíralo epochu od opětovného ustanovení tamějších kulturních institucí a plynulého navázání umělecké tvorby v osvobozeném Polsku až do poloviny 50. let 20. století, kdy se ukázalo, že dosavadní inovativní vyjadřovací prostředky přestávají uspokojovat nové myšlenky vstupující pozvolna do hudební řeči. Spolu s těmito potřebami navíc, jak za chvíli uvidíme, začnou do uměleckého světa vstupovat nové osobnosti přicházející mladé generace, která bude mít jasnou představu o svém způsobu vyjadřování a která nebude mít obav využívat jakékoli hudební myšlenky, směry a trendy. V následující kapitole bude pozornost věnována tedy období od poloviny 50. let do konce 60. let. Orientačními dělítky sledovaného období se stane rok 1956, kdy je v Polsku založen velmi prestižní a progresivní festival Warszawska Jesień, který poskytne bohatou platformu možností a kontaktů novým nebo takzvaně staronovým, reformovaným skladatelům. Po jeho založení uvidíme jednak značný nárůst skladeb a kompozičních technik v domácí kulturní sféře a jednak silně dominantní postavení čistě avantgardních hudebních směrů. Tyto směry budou každým skladatelem autenticky poznávány, rozvíjeny a následně aplikovány na jejich hudební vize a myšlenky přes celou druhou polovinu 50. a první polovinu 60. let. V následující kapitole zaměříme pozornost zejména na avantgardní směry, jejich základní a čistou podobu, dále na přední zástupce z řad skladatelů a vzniklých hudebních děl. Také bude pozornost soustředěna na konkrétní podobu a pochopení těchto avantgardních směrů v jednotlivých nejvýznamnějších dílech spolu s jejich bezprostřední souvislostí na kulturní prostředí a význam. Pozornost nebude však věnována tradičnímu, konzervativnímu proudu v hudbě. Tím nechceme vytvořit názor, že by žádný konzervativní proud počátkem druhé poloviny 20. století kontinuálně neprobíhal. Tradiční křídlo skladatelů jistě existovalo, plnilo však roli ryze submisivní, čímž nemohlo mít výraznější vliv na generace přicházejících skladatelů. Druhým dělícím mezníkem bude sklonek 60. let, kdy avantgarda stojí stále na výsluní, avšak orientace většiny skladatelů pozvolna opouští bohatě využívané hudební prostředky a najde novou cestu hudební kompozice v kombinaci tradičních postupů s nedávno poznanými. Následná 70. a 80. léta budou ve znamení transformujících se a dále větvících se hudebních směrů, syntézy mnoha trendů a stylové roztříštěnosti. Na závěr samotné kapitoly tedy pouze nastíníme situaci, v které se hudba na přelomu 60. a 70. let nacházela.

Pro plné pochopení a zpřehlednění veškerých souvislostí a okolností je zapotřebí vrátit se na sklonek 19. století a tam hledat prvotní souvztažnost s poválečnými avantgardními směry. Ve druhé polovině 19. století se hudební romantismus dostává ke svému vrcholu. Tehdy vzniklá díla disponovala bohatou a libozvučnou melodikou, rozsáhlými výrazovými harmonickými plochami, přičemž samy hudební prostředky byly těmto požadavkům plně podřízeny a přizpůsobeny. Hudební řeč disponovala zpravidla konkrétními tvary a většinou se představa skladatele přímo protnula s představou posluchačů. Část tehdejší generace komponovala navíc hudbu programní, to znamená, že hudba jako taková plynula vedle mimohudebních uměleckých složek tvorby. Skladatelé tak do svých děl zakomponovali dějovou, mluvenou nebo vizuální složku. Pozornosti se tak těšily formy, jež tuto syntézu dokonale umožňovaly. Týkalo se to zejména symfonických básní, programních symfonií, logicky potom i opery, baletu nebo cyklu písní.[112] Na druhé straně pak stála ta část generace, která nechtěla a ani nepotřebovala tolik mimohudebních prostředků pro zkomponování svých vlastních skladeb.[113] Do společenské a umělecké úlohy hudby tak začaly promlouvat jednotlivé vytvořené názory hudebníků a muzikologů a začaly leckdy protichůdnými názory ovlivňovat postavení daných uměleckých složek hudebních děl. Postupně se však období hudebního romantismu dostávalo do své konečné fáze. Na jeho samém konci se umělecký svět musel plně konfrontovat s myšlenkou, kam dál by se hudba měla vyvíjet, a prostřednictvím jakých inovativních hudebních prostředků by měly být budoucí skladby komponovány, aby se vyřešila počínající krize vycházející z překonání dosavadního uměleckého vyjadřování. Možností, jak se následně ukázalo, bylo několik. V první řadě se závěrečná fáze hudebního romantismu přetransformovala ještě na hudební impresionismus. Ten je v souvislosti s uvedeným procesem transformace některými muzikology vnímán jako vyústění končícího hudebního romantismu, čili je chápán v plynulém přechodu jako jeho poslední fáze. Nemá tolik odlišné výrazové prostředky, ty jsou jen důsledně dovedeny na konec svých možností. Dalším logickým vyústěním romantismu je hudební expresionismus, který pozměňuje existující hudební prostředky, zvýrazňuje jejich projevy, zbavuje částečně hudbu přecitlivělých melodických ploch a nebojí se použít ostřejší rytmické články. Zároveň

[112] Jako příklad můžeme uvést českou generaci hudebního romantismu, kam patřil například Bedřich Smetana (cyklus šesti symfonických básní *Má vlast*), Antonín Dvořák (několik symfonických básní pod inspirací Erbenovy Kytice: *Vodník, Polednice* nebo *Holoubek*) a Zdeněk Fibich (symfonické básně *Othello, Toman a lesní panna* či *Noc na Karlštejně*, dále řada melodramatických skladeb). SMOLKA, *Dějiny hudby*…, cit. d., s. 472-490.

[113] Pro představu lze uvést skladatele Johannese Brahmse, zastánce tak zvané absolutní hudby, jenž oficiálně od roku 1860 nesdílel názory na kompozici velkých programních hudebních děl, čímž se postavil na stranu proti Ferenci Lisztovi a Richardu Wagnerovi. SMOLKA, *Dějiny hudby*…, cit. d., s. 462.

se snaží hudební cítění stabilizovat a pevně výrazově ukotvit.[114] Expresionismus můžeme tak chápat jako vygradovanou hudební myšlenku na základě vyhrocených pocitových a emočních složek. Třetí možnou cestu viděli skladatelé v retrospektivě. Předcházející umělecké směry skýtaly dostatečně obsáhlé množství uměleckého materiálu, jehož bylo možno opětovně využít. Staré klasické hudební formy disponovaly jistotou a mnohaletou stabilitou, výhodou se stala i kompatibilita v podstatě s jakoukoli hudební řečí. Velice záhy se ukázalo, že aplikace reformovaných uměleckých prostředků, například rozšířená tonalita, ostřejší a výrazná rytmická složka, dramatičtější a dynamičtěji pojatá kontrastní melodika, odvážněji pojatá harmonie nebo vytváření zvukově barevných ploch, dokázala na půdorysu starých hudebních forem obohatit repertoár mnohých skladatelů o osobitou a originální hudbu. V čele samotného hudebního neoklasicismu pak stanul její pozdější mistr, Igor Stravinskij. Jeho přístup ke kompozičním technikám a suverénní autenticita dokázaly poskytnout široké pole možné inspirace pro nastupující generace skladatelů. Igor Stravinskij se tak stal jednou z nejvýraznějších hudebních ikon 20. století. Stačí jen připomenout bouřlivé reakce na umělecké ztvárnění známého kontroverzního baletu, suity *Svěcení jara*. Ta dokázala vyvolat do té doby nevídaný skandál zapříčiněný jedinečnou a progresivní prací s hudebním materiálem, následně dokresleným implementací taneční složky, ztvárněné skrze takzvaný „antibalet“, do celého uměleckého projektu. Punc určitého archaického vzezření dodalo skladbě využití prostředků neoprimitivismu, skloňovaného též někdy jako „stile barbaro“. I při odvážném podřízení a přizpůsobování hudební řeči tematickému podloží neopustil Stravinskij tonální ukotvování alespoň některých částí jednotlivých uměleckých ploch. Stanul tak v čele antiromantického proudu, svými inspirativními hudebními myšlenkami a koncepčními postupy poskytl skladatelům originální možné řešení, které napomohlo překlenout obecně kompoziční krizi spojenou s hledáním nových hudebních horizontů. Díky věcnému uměleckému realismu pak neoklasicismus spolu s expresionismem bývají někdy skloňovány jako směry „nové věcnosti“.[115]

[114] Hudební expresionismus se výrazněji projevuje u tvorby Gustava Mahlera a Richarda Strausse. Právě tito dva skladatelé vidí novou budoucnost hudby právě v opuštění romantické sensibility, ponechávají si však rozsáhlé a monumentální melodické plochy. Právě výrazná a ostřejší melodická a harmonická složka nabyla atraktivity pro nastupující hudební generaci expresionistů (expresionismem byl do značné míry ovlivněn skladatel Leoš Janáček nebo polský skladatel Karol Szymanowski; v souvislosti s bohatým uměleckým vývojem, vlivem lidových tradic a postavením v kontextu hudebního vývoje bývají někdy tito dva skladatelé společně skloňováni, jejich tvorba vykazuje podobný význam pro domácí hudební vývoj). NAVRÁTIL, *Nástin vývoje…*, cit. d., s. 47, 64-65.

[115] Pojem, označující některé směry jako „nová věcnost“, vycházel z přirozené reakce na abstraktní umění (neoklasicismus nebo expresionismus vykazovaly snahu uzemnit a zkonkretizovat umělecká díla, v jejich důsledném projevu zjemnělost vystřídala určitá naturalita, výrazovou labilitu střízlivá stabilita; „nová věcnost“ tak reagovala hlavně na dadaismus, surrealismus, pozdní romantismus a impresionismus).

Na počátku 20. století ale přichází i radikálněji laděná část skladatelů. Ti se nechtěli smířit s lokálními inovativními prostředky, hledali způsob hudebního vyjádření za použití zcela odlišných kompozičních technik a koncepčních představ, hledali tedy jedinečnou a do té doby neznámou hudební řeč. Paradoxně se těmto skladatelům stala uměleckým a duchovním centrem sama konzervativní Vídeň.[116] Členové, kteří se postavili do čela tohoto progresivního umění, dostali následně díky místu působení kolektivní označení „druhá vídeňská škola".[117] Do tohoto okruhu umělců patřil v první řadě zakladatel a duchovní vůdce celé skupiny, Arnold Schönberg.[118] Tento cílevědomý skladatel celý život usiloval o prosazení nových hudebních ideálů, na kterých dlouhá léta pracoval. Ve dvacátých letech pak oficiálně představil propracovanou uměleckou koncepci označovanou dnes pod pojmem dodekafonie. Následně se k vytvořené koncepci tvorbou přihlásili i dva Schönbergovi nejtalentovanější žáci, Alban Berg a Anton Webern.[119]

Druhá vídeňská škola

U všech výše uvedených skladatelů se v rané tvorbě nejprve projevil vliv pozdního romantismu. Schönberg ovšem velmi rychle vyčerpal možnosti naskýtající se v soudobých vyjadřovacích prostředcích, čímž začal řešit otázku spojenou s novými technikami. V první řadě se zaměřil na probíhající expresionismus, který se snažil ve všech ohledech extremizovat.[120] Možná cesta vyvstala skrze aplikování netradičních intervalů mezi jednotlivými tóny, skrze velmi složitou a propracovanou rytmickou složku a neustálou kompoziční inovaci. K hudebním tématům, jež ve skladbě zazněla, se skladatel nevracel, ani je v pozměněné podobě dále nevyužíval. Hudba vyjádřená konkrétní skladbou se má neustále vyvíjet za použití veškerých hudebních prostředků a možností, žádnými omezeními nejsou zatíženy ani instrumentální a zvukové aspekty. Originalita spočívá v různorodé kombinaci téměř neslučitelných nástrojů, dynamika vykazuje ostré kontrasty mezi intenzitou zvuku. V důsledném dodržování takových požadavků se časem objevila i cesta k opuštění tonálního jádra skladby prostřednictvím atonálně laděné melodické linky. Z této možnosti se následně

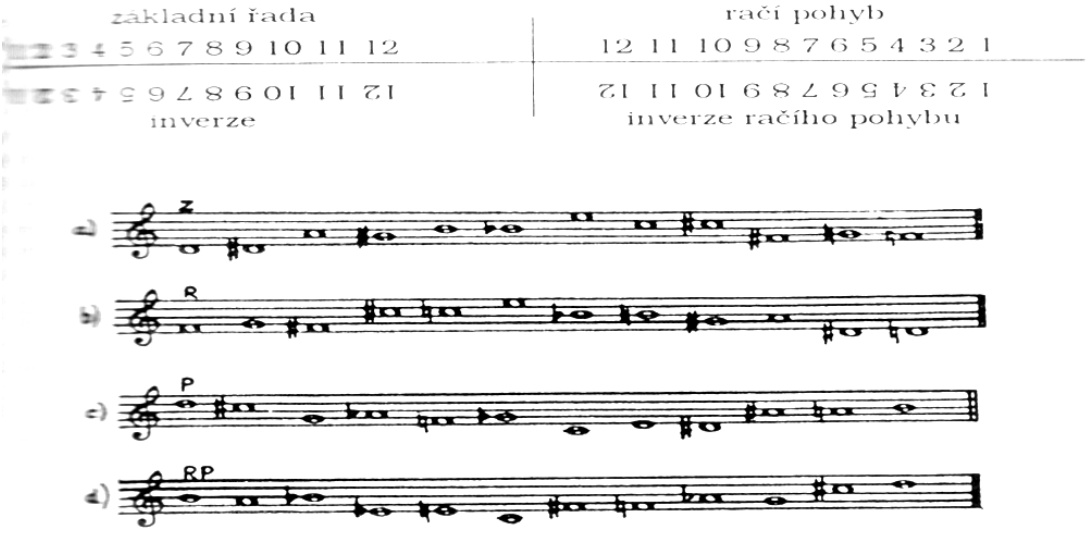
[116] Vídeň byla vždy kulturním centrem Evropy. Jako správní a ekonomické centrum habsburské říše však držela spíše konzervativnější vzhled. Progresivním uměleckým centrem se stala naopak Paříž, do jisté míry i Berlín nebo Darmstadt: NAVRÁTIL, *Nástin vývoje*..., cit. d., s. 25-26.
[117] Uvedené označení se stalo jakousi protiváhou oficiální „první vídeňské školy", sahající do hudebního klasicismu a označující velké osobnosti klasiků hudby, mezi které patřil známý Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn či Ludwig van Beethoven. SMOLKA, *Dějiny hudby*..., cit. d., s. 346.
[118] Arnold Schönberg (1874-1951).
[119] Alban Berg (1885-1935).
Anton Webern (1883-1945).
[120] SMOLKA, *Dějiny hudby*..., cit. d., s. 525.

stala i podmínka, tedy komponovat tak, aby jednotlivá hudební témata jakkoli nepřipomínala melodickou myšlenku. Všechny tyto aspekty v následném uměleckém období Schönberga přivedly k atonálně koncipované hudební práci. Ale ani v samotné atonalitě skladatel neviděl výsledek svého úsilí, protože bez předem stanovených architektonických koncepčních prvků by hudba mohla vést k chaosu.[121] To byl de facto hlavní důvod, proč se Schönberg odebral do ústraní. V té době zkoušel přesně a jasně zformulovat hlavní principy nové hudební organizace.[122] Kompoziční experimenty ho dovedly až k založení Spolku pro soukromé provádění hudby. Spolek se ale nezaměřoval na koncertní činnost, zúčastnění členové prováděli před svými kolegy svá hudební díla, prostřednictvím kterých představovali své hudební kompoziční myšlenky. Chtěli tím i částečně předcházet negativním předsudkům ze stran široké veřejnosti. Činnost spolku vykazovala značně vysokou uměleckou úroveň a uměleckou originalitu. Řada skladatelů byla následně činností spolku radikálně ovlivněna.

V roce 1923 Schönberg konečně přichází se svou propracovanou technikou. Tato technika, následně označena jako dodekafonie, disponovala základními principy a technickými záležitostmi, s jejichž využitím měla vzniknout nová hudba. V první řadě měnila způsob dosavadního myšlení. Základní stavební prvek skladby od této chvíle nemá být vnímán jako téma, které stále do jisté míry asociovalo melodii, nýbrž jako čistá a průzračná konstrukce tónu, přičemž každý tón umístěný do této konstrukce bude mít stejně významné postavení jako jakýkoli jiný tón. I to napomůže k rozbití kompozičních tendencí vystavět dílo principem volného navazování jednotlivých frází, jednotlivých témat, jednotlivých melodií. Navíc žádná dodekafonická konstrukce nesmí připomínat ani náznakem melodickou linku. Skladba dále nebude spočívat na lineárních výrazových plochách, posluchač nebude veden poslechovou složkou od začátku skladby až k jejímu konci, nýbrž se změní struktura a chápání hudebního materiálu. Dodekafonie nechá vystřídat lineární způsob vedení skladby plně organizovaným souzvukem. V jiném slova smyslu dodekafonie mění koncentraci pozornosti z horizontálního vnímání hudby na vertikální, čímž obrátí zájem skladatele a posluchače na aktuální souznění celku. Podstatnou skutečností se stane hudba znějící v jednom okamžiku, již není důležité, kam poslechově skladba směřuje, jestli její hudba spolu s přicházejícím koncem graduje rytmicky, dynamicky či harmonicky. Podstatným se stane organizovaný souzvuk, který zazní v daný okamžik, posluchač ho absorbuje, procítí a vyčká na následující organizované souznění. Aby byla lépe realizovatelná myšlenka vyváženého

[121] NAVRÁTIL, *Nástin vývoje*..., cit. d., s. 32.
[122] Celé období ústraní trvalo od 1915 do 1923, během tohoto období nevykazuje skladatelova činnost žádného hudebního díla. NAVRÁTIL, *Nástin vývoje*..., cit. d., s. 32-37.

postavení všech tónů, zakomponoval Schönberg do techniky dodekafonie neopakovatelnost každého konkrétního tónu v sekvenčním postupu do doby, než bude vyčerpaná škála všech možných tónů v rámci chromatické stupnice jedné oktávy. To znamená, že hudební materiál sestávající ze základní řady chromaticky po sobě jdoucích tónů vyčerpá nejprve všech dvanáct půltónů v jakémkoli pořadí a teprve po jejich vyčerpání se půltóny mohou začít zase opakovat stále při platnosti stejného pravidla.[123] Z uvedeného pravidla pak přímo vyplývá pojem dodekafonie, volně přeložitelné jako dvanáctitónová hudba. Při shrnutí pak docházíme k názoru, že výše uvedené kompoziční prvky vytvoří prostřednictvím kombinace zcela unikátní a do té doby umělcům neznámou novou hudební řeč.[124] Sám Schönberg stanovil, že každý skladatel smí dále pracovat s vytvořenou hudební sekvencí, a to podle již existujících způsobů úpravy hudebního tématu. Zkomponuje-li skladatel základní atonální konstrukční řadu všech tónů z chromatické stupnice, má tři možnosti, jak se základní řadou dále ve skladbě nakládat. Na základní řadu skladatel aplikuje například techniku račího postupu, čímž vznikne vertikální zrcadlový odraz té řady. Dále smí aplikovat na řadu techniku inverze, tím naopak vznikne horizontální odraz původní sekvence. Nakonec má ještě dovoleno přetransformovat sekvenci v rámci inverze račího postupu. Tím vzniknou v podstatě čtyři tónově vedené konstrukce mající společný základ a přesně stanovenou variabilitu.



125

[123] Klasická hudební abeceda obsahuje celkem sedm tónů majících mezi sebou určitou vzdálenost. Uvedená vzdálenost má buď půltónový, nebo celotónový rozměr. Položením veškerých půltónů do základní hudební abecedy tak vznikne chromaticky, tedy po půltónech, řazený hudební materiál: c, d, e, f, g, a, h, c => c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h, c. Dále o principech a konstrukcích hudebních stupnic: ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. 6. vydání. Praha: Editio Supraphon, 1991. ISBN 80-7058-284-7.

[124] Nelze v této práci uvést všechny kompoziční představy a techniky Arnolda Schönberga, proto odkazujeme na obsáhlou publikaci, kde o svých hudebních myšlenkách skladatel dále pojednává: SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. 2. vydání. New York: W. W. Norton & Company, 1969. ISBN 0-393-02089-4.

[125] NAVRÁTIL, *Nástin vývoje...*, cit. d., s. 19.

Čím více využívá skladatel možných technik se svými základními řadami, tím značněji se psaná hudba jeví konzistentně a až matematicky vyrovnaně. Pravdou však zůstává, že během poslechu dodekafonické skladby nemá šanci běžný posluchač i zpravidla jakýkoli hudební odborník zachytit v paměti jak základní sekvenci, tak i obměněné formy základní sekvence. Výše uvedený poznatek o konzistenci a vyrovnanosti se ale posluchači ukáže po hudebním rozboru notového materiálu, nikoli po jednom poslechu takové skladby.

Abychom se nemuseli později zpátky vracet k teoretickému základu kompozičních způsobů práce s hudebním materiálem a mohli již na konkrétních příkladech představovat projevy nové hudební řeči, nastíníme nyní ještě možnost aplikace seriální techniky během komponování. Tato technika, v obecné rovině nazývána jako serialismus, přichází v obdobné době jako dodekafonie. Má velmi podobné principy, disponuje však řadou odlišností. Nelze ani stanovit konkrétního zakladatele, se seriálním způsobem práce přišlo několik skladatelů nezávisle na sobě, u řady osobností se uvedená technika objevila, iniciovala vznik několika experimentů a následně svoji atraktivitu pozbyla. Základním stavebním prvkem seriální hudby, jak již z názvu vyplývá, je přesně uspořádaná a organizovaná řada, chceme-li série tónů, přičemž není jasně stanoveno, jak má původní řada vypadat a kolika tóny má disponovat. Je zcela na uvážení skladatele, bude-li mít řada několik tónů nebo budou-li se některé tóny v řadě opakovat. V objektivní rovině tak můžeme stanovit, že princip serialismu doslova zobecnil techniku dodekafonie, ba dokonce dodekafonii povýšil o jiné hudební složky kompozice. Samotná práce v seriální hudbě vypadala tak, že skladatel v první řadě stvořil jednoduchou a krátkou tónovou sekvenci. Průběhem skladby se k sekvenci stále vracel a obměňoval její podobu. Neomezoval se přitom pouze na račí postup či inverzi svého vzorce, nýbrž jej varioval prostřednictvím dynamiky. Co jednou zaznělo středně silně, příště, popřípadě v jiném hlase, zaznělo silně nebo slabě. Sekvence mohla být obohacena tempovým nebo rytmickým pozměňováním, na stejnou sekvenci šla aplikovat prakticky jakákoli rytmická úprava. Další obohacení skýtala zvuková barva. Každý nástroj během hry vytváří typickou, autentickou a nezaměnitelnou barvu, skladatel tedy hudbu obohatí už jen tím, že jeden model sekvence propůjčuje různým nástrojům, které ho v různých zvukových barvách realizují. Další možnou variantou obohacování hudebního základu jsou artikulační dovednosti. Stejná fráze může být jednou interpretována pomocí legáta, čili vázání jednotlivých not tak, že vzniká nepřerušovaná linie plynoucích tónů, staccata, tedy ostrým nasazováním každé noty, nebo případně tenuta, kdy musejí být tóny zahrány ve své stanovené délce, pocitově mohou být až lehce protahovány, a přitom zřetelně oddělovány. To vše

dohromady tvoří možnou nabídku naskýtající všechny možné způsoby obohacování a variování hudebního základu.

Za zmínku stojí ještě jedno pozoruhodné zjištění. Jak dodekafonie, tak serialismus doslova rozkládají hudební materiál a kompoziční vyjadřovací prostředky na dále nedělitelné prvočinitele. Hudební dílo tedy vzniká rozebráním veškerých uměleckých složek skladby díla a po této dekonstrukci skladatel od samého základu navršuje postupně kombinace hudebních prvočinitelů podle jím stanovených pravidel na sebe. Vzniklé umělecké dílo vyniká přesnou organizovanou strukturou a pevnou stavební konstrukcí. Až matematická přesnost se snaží vnést do hudby stoprocentní přesnost a koncepční stabilitu za předpokladu, že oba uvedené aspekty napomohou uvědomělému kompozičnímu řádu. Když si následně představíme, že takto vzniklé hudební dílo stojí na principu prvopočáteční dekonstrukce doposud využívaného a následné rekonstrukce právě dekonstruovaného, pak můžeme stanovit tezi, že se kubismus jakožto výtvarný a architektonický směr doslova promítl i do hudebního umění. Celé dílo je totiž v čisté podobě navrstvení a zkombinování nejzákladnějších hudebně kompozičních částic.

Principy serialismu se neimplementovaly pouze na horizontální linie skladeb, nýbrž i na vertikální struktury. Ač našla skladba smysl v přesnosti a organizovanosti, v celkovém dojmu pozbyla zpravidla přehlednosti a vstřebatelnosti. Čím více skladatel kombinoval hudební fráze do jednotlivých hlasů a čím více s těmito frázemi kompoziční variabilitou pracoval, tím více znemožňoval posluchačům se ve výsledném provedení díla blíže orientovat. Velmi často docházelo k tak zvané polyrytmice, kdy každý hlas operoval se svojí autentickou rytmickou linku. I přes předpoklad, že skladatel neaplikuje v hudebním díle mnoho frází a že se rozhodne umělecky pracovat pouze s několika málo sekvencemi, vystavuje se značnému riziku, že posluchači neposkytne možnost blíže se ve skladbě orientovat. Do jisté míry pak můžeme později nastupující hudební minimalismus chápat jako důsledek přehlcené a leckde i nepřehledné hudební tvorby.

Nyní obrátíme pozornost z teoretické části na hudební díla vzniklá právě pod vlivem dodekafonie a serialismu. Vzhledem k podobnosti a obdobným okolnostem zrodu obou koncepčních stylů nebudeme blíže rozdělovat uměleckou tvorbu skladatelů na dodekafonickou a seriální, budeme ji obecně chápat jako hudbu novou, respektive hudbu vznikající na základech do té doby jiné, odlišné umělecké práce s hudebním materiálem. Podíváme-li se nejprve na zmíněného Schönberga, zjišťujeme, že nejprve dodekafonickou techniku využil na ryze instrumentálních skladbách, jako byla smyčcová nebo dechová

komorní tvorba. Na zmenšeném instrumentálním obsazení šlo navíc jasně a přehledně skladatelům a posluchačům představit v reálu zmíněnou kompoziční techniku. Dodekafonii pak Schönberg uplatnil ještě u dvou oper, jednoaktové opery *Ze dne na den* a poněkud rozsáhlé filosofickými názory ovlivněné vokálně instrumentální skladby *Mojžíš a Áron*.[126] Pravdou však zůstává, že sklonkem 30. let skladatel pozvolna ustupuje od přísného dodržování dvanáctitónové techniky a částečně se navrací k hudebnímu expresionismu. Tato skutečnost byla podmíněna jednak nuceným odchodem Schönberga z nacistického Německa a jednak přicházejícími představami o smyslu a společenském poslání hudby jako takové.[127] Během amerického pobytu pak napsal jedno z nejvýznamnějších hudebních děl, jež za sebou zanechalo značný ohlas v uměleckém světě. Volnou dodekafonickou techniku s prvky rehabilitovaného expresionismu zkombinoval na šokující kantátě *Ten, který přežil Varšavu*. Skladatel vytvořil libreto na základě parafrázovaného vyprávění člověka, který přežil porážku povstání ve varšavském ghettu.[128] Záhy po realizaci skladba vzbudila široký zájem ze strany veřejnosti. Jejímu válečnému obsahu byla plně podřízena hudební vyjadřovací mluva. Nacistický teror zaměřený v tomto případě na židovskou komunitu dostal konkrétní tvar právě díky využití expresionistických hudebních prostředků, které evokují spolu s mluvenou složkou zažité hrůzy, otřesný průběh válečných událostí hraničící až se samotnou absurditou z možnosti rozhodování jedněch nad životy druhých. V tomto ohledu dokázala nová hudba, připomínáme, že stále ne plně ztotožněna s většinou skladatelů a široké veřejnosti, celkově vystihnout a ztvárnit svojí schopností umělecké řeči hrůzné a dramatické události válečného Polska.[129]

Dodekafonická práce se odrazila ve 20. letech záhy i u dvou nejvýznamnějších žáků a stoupenců dvanáctitónové práce, Albana Berga a Antona Weberna. Oba tito skladatelé spolu se Schönbergem dokázali prostřednictvím tvorby a přínosu hudbě vytvořit rozsáhlou základnu možností a způsobů koncepce hudebních děl. Porozumění a inspirace se objevily částečně v meziválečné Evropě, podstatně více však čerpali skladatelé až druhé, poválečné generace jednotlivých zemí. Anton Webern zprostředkoval dodekafonickou hudbu prostřednictvím racionálního uchopení hudby, skladby se vyznačovaly spíše kratší, avšak zhuštěnější

[126] SMOLKA, *Dějiny hudby*..., cit. d., s. 526-527.
[127] V opeře *Mojžíš a Áron* se Schönberg nechává inspirovat židovskou náboženskou tématikou. V 30. letech po odchodu do USA nachází cestu vedoucí zpátky k judaismu a začne se zaobírat i duchovní tvorbou, skrze kterou hledá umělecké sdělení podstatných společenských a duchovních hodnot. Nutno připomenout, že skladatel zažil nástup nacismu k moci a jeho mocenské a politické projevy v celém společenském životě Německa: Duchovní hudba v tvorbě skladatelů 20. století. *HIS Voice: Časopis o jiné hudbě* [online]. 1. 3. 2005 [cit. 25. 1. 2018]. Dostupné z: http://www.hisvoice.cz/sk/articles/detail/219.
[128] SMOLKA, *Dějiny hudby*..., cit. d., s. 527. Dále také: NAVRÁTIL, *Nástin vývoje*..., cit. d., s. 36-37.
[129] O životě a díle Arnolda Schönberga podrobněji: KISIELEWSKI, *Z Muzyką*..., cit. d., s. 161-169.

kompozicí. Webern dále opustil projevy hudebního expresionismu a zaměřil se spíše na intimnější a užší kontakt hudebního díla s procítěním posluchače. Do jisté míry se přikláněl k menšímu a jednoduššímu instrumentálnímu obsazení a uměleckému vrstvení hudebního materiálu. Dodekafonicky laděnou skladbu se snažil obohacovat i o tónovou složku, realizovanou kombinacemi nezvyklých poloh nástrojů[130] a zvukově barevnými novotami.[131] Nechával v daném okamžiku většinou souznít jen několik zdánlivě nekombinovatelných, popřípadě originálně zkombinovaných hudebních nástrojů.[132] Velmi tvůrčí se ukázala právě citlivost volby souznících nástrojů, co se týče však koncepce skladeb, stal se Webern zastáncem přísného ortodoxního dodržování dvanáctitónové techniky. Komponoval zejména čistě instrumentální skladby, leckdy ne delší než deset minut. Jistou protiváhou Weberna v přístupu k uměleckému vyjadřování dodekafonie se stala tvorba Albana Berga.[133]

Alban Berg, žák a dlouholetý přítel Schönbergův, souzněl s principy nové hudby. Dodekafonii si osvojil velmi rychle, nestal se však jejím ortodoxním zastáncem, spíše dodekafonii chápal jako možnou cestu k obohacování svých vlastních uměleckých představ. Nechával v některých skladbách náznaky melodické linky, příležitostně vnášel do skladeb náznaky občasného tonálního ukotvení a nebál se potlačovat vypjatou expresivitu. Jeho skladby disponují spíše lyričtějším rázem s akcentem na měkkost vytvářených souzvuků. V jeho přístupu sehrála roli jistá vazba k tradicím a tradičnějším postupům. Tím uplatňoval větší perspektivu a variabilitu dodekafonické soustavy.[134] I samotný Berg procházel v kompozici různými tvůrčími obdobími. Zpočátku jej inspirovala měkčí a lyričtější forma expresionismu, který následně přetransformoval, stejně jako učitel Schönberg, do atonálně laděné koncepce souzvuků a frází. Z tohoto období pak pochází snad nejvýznamnější Bergova skladba, opera *Vojcek*. Jistá míra tradicionalismu se konkrétně v uvedené opeře projevila tak, že jednotlivé operní časti byly skrze novou, atonální hudební řeč aplikovány na tradiční, klasické hudební formy (fuga, suita, variace na daná témata, sonátová forma větná…). Místy se Berg způsobem skládání hudebního materiálu v pozdějších skladbách přibližuje také k seriální technice, což

[130] Extremizace tónových poloh různých nástrojů ovlivnila později i tak zvaný punktualismus, který kompozici zakládal na barevných souzvucích vyexponovaných poloh jednotlivých nástrojů bez snahy vytvořit jakoukoli melodii. Webernův způsob práce s hudební barvou byl však vždy podřízen pravidlům dodekafonie. Následně proto někteří muzikologové, například v polském prostředí Józef Chomiński, zkritizovali skladatele, že právě dvanáctitónovou řadu nepodřídil zvukovým a barevným požadavkům hudby: CHOMIŃSKI, *Muzyka*..., cit. d., s. 113.

[131] I sám Witold Lutosławski vnímal uměleckou dovednost skvělé a zajímavé kombinace hudebních nástrojů Antona Weberna. Ve své publikaci pak charakterizoval prožitek při poslechu hudby jako „*... odkrycie świata dźwiękowego mikroskopijnych rozmiarów.*"; LUTOSŁAWSKI, *O muzyce*..., cit. d., s. 314.

[132] NAVRÁTIL, *Nástin vývoje*..., cit. d., s. 41.

[133] SMOLKA, *Dějiny hudby*..., cit. d., s. 528.

[134] NAVRÁTIL, *Nástin vývoje*..., cit. d., s. 38.

mu dovoluje větší zvukomalebnost než u výše zmíněných spolupracovníků.[135] Někteří členové polské avantgardy proto vnímali Berga jako „*tego najbardziej „romantycznego" przedstawiciela szkoły wiedeńskiej…*"[136] První, ryze dodekafonicky laděnou skladbou se stává *Lyrická suita* a další známá opera *Lulu*.[137] Následně se skladatel několik let drží této techniky, ale pozvolna ji začne přizpůsobovat vlivem svých hudebních nápadů. Na sklonku života skladatel zkomponoval jedno z nejznámějších instrumentálních děl první poloviny 20. století, *Koncert pro housle a orchestr*. Uvedený *Koncert* vznikal po překonání čisté dvanáctitónové techniky, proto pro samotnou kompozici posloužila ve volné a lokálně přizpůsobované formě, podřízené výrazové a barevně bohaté umělecké složce. [138]

Výše jsme představili klíčové osobnosti a hudební trendy, které vstoupily do uměleckého prostředí ve 20. a 30. letech 20. století. Takzvaná první hudební avantgarda přinesla nové kompoziční postupy a nové vnímání a následné zpracovávání hudební řeči. Pokud bychom chápali Igora Stravinského jako součást této avantgardy, pak bychom mohli zaujmout stanovisko, že inspirace plynoucí z tvorby a celé škály nově vznikajících hudebních děl zmíněného Stravinského nacházela bohaté uplatnění a využití kontinuálně bez přerušení od počátku 20. století až do jeho druhé poloviny. Ať již Stravinského hudba byla pozitivně či negativně vnímána, našla významnou pozici ve světové umělecké tvorbě. Nesmíme zapomenout, že vedle zmíněného skladatele se paralelně objevili jiní ruští neoklasikové, Dmitrij Šostakovič a Sergej Prokofjev. I jejich přínos byl vnímán vždy významnou měrou a stejně tak i jejich díla se stala součástí aktivního světového repertoáru. Na druhou stranu musela druhá část hudební avantgardy, reprezentovaná trojicí vídeňských skladatelů, vyčkat na plné pochopení, přijetí a využití svého přínosu. Když v roce 1923 přišel Schönberg s dodekafonickou technikou, nebyla pravděpodobně společenská ani umělecká scéna plně připravena na přijetí a porozumění nově koncipované hudby. Záměr skladatele se leckdy střetl s obecnými představami posluchačů, ovšem v případě nové hudby se záměr skladatele s představami veřejnosti spíše minul. Jistými kompromisy mohla být volná forma dodekafonie s prvky expresionismu, lyriky nebo melodické složky, kdy uvedené hudební prostředky mohly alespoň vzdáleně připomínat hudbu nedávnou. Další možný vývoj nové hudby byl násilně

[135] ZIELIŃSKI, *Tadeusz Baird*..., cit. d., s. 37.
[136] ZIELIŃSKI, *Tadeusz Baird*..., cit. d., s. 36.
[137] SMOLKA, *Dějiny hudby*..., cit. d., s. 531.
[138] Nejklasičtějším dodekafonickým skladatelem byl v podstatě jeho samotný autor, Arnold Schönberg. Ten dále se svým systémem konstrukce hudebního materiálu moc nepracoval, po určité době systém z části opustil a přiklonil se spíše k atonálně laděnému expresionismu. Nadále však nechtěl pracovat v rámci konstruování melodických, i například disonantních, linek. Naopak Alban Berg právě v *Koncertě pro housle a orchestr* využívá mnoho sekvencí, disponujících expresivní melodikou podtrženou expresivními, velmi rozvolněnými souzvuky. Dále o *Koncertě*: KISIELEWSKI, *Z Muzyką*..., cit. d., s. 170-181.

přerušen válečnými událostmi a posléze příchodem sovětské mocenské politiky, která stanovila socialistický realismus jako svůj jediný hudebně vyjadřovací prostředek. Avšak v 50. letech nastoupila generace nových skladatelů, později souhrnně označována jako druhá hudební avantgarda, aby volně navázala na předválečný vývoj nové hudební řeči a následně v dodekafonii pokračovala dál. Jak jsme již zmínili na začátku práce, transformace k novým a doposud plně nevyužitým hudebním prostředkům pramenila také ze snahy najít jinou hudební řeč. A jak zanedlouho ukážeme, v Polsku našla dodekafonie skutečně velmi plodné prostředí a umělecké porozumění.

Odraz druhé vídeňské školy v polské hudbě

V následující kapitole se podíváme na odraz uměleckého dědictví druhé vídeňské školy v polském hudebním prostředí. Pozornost bude věnována jednotlivým skladatelům, respektive jejich kompoziční transformaci, a hudebním skladbám, které vznikly pod přímým vlivem přicházejících trendů. Na samotném začátku bychom se ale měli blíže obeznámit s okolnostmi, jež dovolily proniknout novým trendům právě do Polska a proč zrovna v této zemi našly tak výrazné uplatnění.

V první řadě hrála významnou roli kulturní evropská centra, kam řada skladatelů přicházela na úrovni posluchačů nebo zúčastněných, jednalo-li se třeba navíc o soutěžní přehlídky. Kulturních center byla pochopitelně celá řada, ovšem pouze několik měst dokázalo vytvořit a udržet novým hudebním trendům svobodné umělecké prostředí, v kooperaci například i se společenskou uměleckou poptávkou. Míra jisté progresivity ale nebyla stálou záležitostí, to, že řada center nalezla v určitém historickém vývoji zájem pozornosti v tradičních hudebních epochách, bylo vždy podmíněno historickými, kulturními, ekonomickými a společenskými okolnostmi. V rámci nové hudby se ale ustálilo několik významných a velmi vyhledávaných míst. Již od meziválečné epochy byl Darmstadt chápán jako Mekka soudobého hudebního umění.[139] Po druhé světové válce se žádanými staly letní prázdninové kurzy, fungující jako hudební badatelna a možná umělecká konfrontace skladatelů přicházejících s novými výrazovými a kompozičními prostředky.[140] Vedle Darmstadtu se v soudobém hudebním zájmu ocitla i Vídeň, řekněme alma mater skladatelů

[139] Význam německého Darmstadtu zdůrazňuje ve svých pamětech i Krzysztof Penderecki, jež uvádí, že právě v tomto uvedeném městě se polští skladatelé blíže seznamují s tvorbou první hudební avantgardy. Způsob nové hudební mluvy skladatele svojí originalitou doslova šokoval a okouzlil. PENDERECKI, *Pendereccy...*, cit. d., s. 39-40.
[140] NAVRÁTIL, *Nástin vývoje...*, cit. d., s. 83.

druhé vídeňské školy, první hudební avantgardy. Vedle rakouského hlavního města disponovala uměleckou otevřeností logicky Paříž, současně se začal výrazně profilovat i Berlín jako další volné kulturní centrum.[141] Vedle těchto evropských měst je soudobá hudba skladateli následně vnášena do polských center majících dlouholetou hudební tradici. Snad nejvýznamnější postavení zaujala v 50. letech Varšava. Kulturní význam polského hlavního města byl navíc podpořen založením renomovaného Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia roku 1957. Skrze uvedený sdělovací prostředek proudily do celého polského prostředí nejnovější hudební skladby a kompozice, rádio se věnovalo také rozhovorům a uměleckým diskuzím. Stalo se v pořadí čtvrtým specializovaným a odborným centrem dodekafonické, seriální a elektroakustické hudby.[142]

V druhé řadě hrála podstatnou roli v uplatňování dodekafonické a seriální technice přicházející a profilující se nová hudební generace. Podíváme-li se na stáří nejznámějších polských avantgardních skladatelů, zjistíme, že většina se pohybovala ve věku od dvaceti do třiceti let, to znamená záhy po studijních letech a během možných cest na známé hudební festivaly a přehlídky v jednotlivých evropských městech.[143] Naopak starší, již vyprofilovaná a stále komponující generace nenašla překážky a taktéž poměrně rychle porozuměla a následně si osvojila nové hudební vyjadřovací prostředky.

Další významnou úlohu plnila i skutečnost, že v celkové rovině polská hudební garnitura plně přijala a následně inkorporovala progresivní umělecké vyjadřovací styly, harmonické postupy a zvukové experimenty do obecné kolektivní kompoziční mentality polské hudební školy. A v neposlední řadě podstatnou roli sehrála také stále existující poválečná tendence snažící se nalézt koncepčně vyjadřovací prostředky vedoucí k celkové kompletizaci a univerzalizaci nového a jednotného hudebního systému.

Jedním z prvních skladatelů orientujících se na dvanáctitónovou techniku se stal Tadeusz Baird. Jeho rané inspirační zdroje vykazovaly přímé vlivy expresionismu a pozdního romantismu, následně částečně zastíněné přicházejícím neoklasicismem a starými hudebními formami. Mladého skladatele však počátkem 50. let potkala tvůrčí krize spojená s vyčerpáním

[141] Nezapomeňme brát v jistém slova smyslu ohled na oficiální socialistický realismus, o nových uměleckých trendech se logicky v sovětské sféře vlivu až vyčerpávajícím způsobem jednalo, hudba musela mít hlubší filosofické, společenské a kulturní hodnoty, o kterých se veřejně na muzikologických konferencích jednalo. I tak se ale skladatelé dostávali do kontaktu s novou, leckdy nežádoucí hudbou, myšleno v souvislosti s oficiální kulturní doktrínou, ta byla veřejně skloňována a zpravidla negativně hodnocena.
[142] Studio Eksperymentalne Polskiego Radia i początki muzyki elektroakustycznej w Polsce. *Culture.pl*. [online]. 25. 3. 2016. [cit. 28. 1. 2018]. Dostupné z: http://culture.pl/pl/artykul/studio-eksperymentalne-polskiego-radia-i-poczatki-muzyki-elektroakustycznej-w-polsce.
[143] Penderecki se narodil 1933, Tadeusz Baird 1928, Bogusław Schaeffer 1929 a Henryk Gorecki taktéž 1933.

kompozičních možností neoklasicismu. Baird záhy poznal, že neoklasicismus je pouze další jakési překlenovací období v hudebních dějinách, neboť velmi rychle ztratil uměleckou svěžest.[144] V polovině 50. let tedy se začal blíže seznamovat s dvanáctitónovou technikou, v Polsku prozatím ne příliš známou. Pro skladatele se toto období stalo klíčové, zhruba do roku 1956 poznával základní dodekafonická pravidla, kompoziční techniky a způsoby umělecké práce nové hudby. Z uvedených skladatelů meziválečné vídeňské avantgardy měl jednoznačně nejblíže k Albanu Bergovi. Právě v Bergově tvorbě nalezl dokonalou syntézu estetických a uměleckých prostředků spolu s volně aplikovanou dodekafonickou technikou.[145] Skladatele značně uchvátil způsob melodického frázování v jednotlivých sériích, v jednotlivých hudebních frázích, který vyváženě koexistoval vedle nové umělecké koloristiky podřízené ryze emocionálním účelům. Tadeusz Baird navíc přemýšlel v umělecké rovině obdobně jako Berg, kdy hudební formy napomáhají vyjádřit umělecké představy skladatele, přičemž jsou těmto představám plně podřízeny.

S dodekafonickou technikou se Baird začal blíže seznamovat v zahraničí na soudobých hudebních festivalech. V roce 1957 odjeli na letní umělecké kurzy do Darmstadtu, kolébky soudobé hudby, Kazimierz Serocki a Włodzimierz Kotoński, spolupracovníci a přátelé Tadeusze Bairda, který se těch samých kurzů zúčastnil o rok později.[146] Skladatel byl letními kurzy, respektive soudobou hudbou, naprosto fascinován. Snad největší ohlasy u skladatele vzbudila tvorba právě Albana Berga a Karlheinze Stockhausena, komponujícího tehdy v duchu rozvinuté takzvané webernovské dodekafonie. Postupně se ale začal vnitřně rozcházet s uměleckým vyjadřováním ostatních soudobých skladatelů, mimo zmíněného Berga, protože pociťoval závislost hudebních děl na ortodoxních kompozičních trendech a technikách. Nadále tedy upustil od uměleckých vzorů darmstadtské avantgardy, jejichž tvorbě podle Bairda chyběla osobitost.[147] Nová hudba v rámci avantgardy se začala přibližovat více pokusům v laboratoři, chyběla jí originalita autentických kompozičních představ a hudební řeč se více přibližovala bezmyšlenkovitému skládání a vrstvení uměleckého materiálu.[148] Nicméně toužil založit také v Polsku světový festival, jehož zaměření by bylo orientováno

[144] ZIELIŃSKI, *Tadeusz Baird*..., cit. d., s. 33.
[145] Tamtéž, s. 36.
[146] Tamtéž, s. 43.
[147] Tamtéž, s. 43-44.
[148] Obdobně vzpomínal na Darmstadt a novou hudbu avantgardy i Krzysztof Penderecki. Ten však vnímal generaci avantgardních skladatelů jako zastaralou a zdaleka ne tak progresivní, jakou na začátku avantgarda byla. Skladatelé prý lpěli na kompozičních technikách kdysi nových a jedinečných, nyní přežitých, přičemž nechtěli dále inovovat hudební řeč a vyjadřovací prostředky. Penderecki nechtěl být jedním z takové generace skladatelů, období inovace probíhalo jen několik let a vzápětí mělo být nahrazeno přicházejícím. PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 142-144.

čistě na soudobou hudbu a v němž by byly realizovány nejnovější polské hudební skladby. Navíc by festival zprostředkoval hudbu i širší veřejnosti, která neměla zatím tolik možností poznávat nejnovější světovou tvorbu bezprostředně po jejím vzniku. Na světových soudobých festivalech se navíc stále pod pojmem soudobé hudby rozuměli neoklasikové moderny, jako například Paul Hindemith, Igor Stravinskij nebo Sergej Prokofjev.[149] V roce 1956 tedy Tadeusz Baird spolu s Kazimierzem Serockim realizovali společný projekt a založili tak hudební festival Warszawska Jesień, nabízející v každoročním intervalu skladatelům mimo jiné možnost zprostředkovat svoji tvorbu veřejnosti a polským kolegům.[150]

Nyní se již zaměříme na konkrétní projevy nové hudby v hlavních dílech Tadeusze Bairda. *Kwartet smyczkowy* je oficiálně první zkomponovanou skladbou pod přímým vlivem umělecké tvorby Berga a dodekafonické techniky. Jak již z názvu vyplývá, jednalo se o ryze instrumentální dílo, kde bylo možno konkrétněji ztvárnit a vyjádřit skladatelovy nově osvojené kompoziční a umělecké představy.[151] Zcela naplno předvedl Baird osobité pojetí emočních a výrazových složek prokomponovaných s konstruktivními technikami o rok později, tedy roku 1958, kdy předložil umělecky velmi zdařilé *Cztery eseje* pro orchestr.[152] Zmíněné dílo vykazovalo vysoký smysl pro kombinaci hudebních myšlenek a pocitů spolu s bohatým barevným využitím instrumentálních možností jednotlivých nástrojů. Výrazným způsobem skladatele ovlivňovala zvukomalebná práce hudebních děl období pozdního romantismu a impresionismu.[153] Pro skladatele bylo nadále typické, že do svých skladeb často abstrahoval estetické a umělecké složky zmíněných směrů. Značnou pozornost u skladatele vzbudily způsoby vykreslení emočně zabarvených kompozičních ploch, inspiraci nacházel v širokém horizontu tvorby romantických skladatelů od Franze Schuberta po Gustava Mahlera, doplněné o výrazově též vypjatého a lidovou tématiku využívajícího Karola Szymanowského.[154] Romantismus spolu s impresionismem však nebyly jedinými historickými směry s akcentací na lyrické výrazové pasáže, v nichž by Baird nacházel potencionální estetické hodnoty možné k následnému využívání v rámci nové hudby. S výrazově vypjatou a intimně koncipovanou vřelou lyrikou se setkal také ve středověkém a

[149] ZIELIŃSKI, *Tadeusz Baird…*, cit. d., s. 35.
[150] Warszawska Jesień se chtěla od samého začátku orientovat na nejnovější hudbu, tedy dvanáctitónovou a seriální, což značně zvyšovalo prestiž festivalu. Následující roky totiž v Evropě na festivalech a kompozičních soutěžích začala vítězit primárně díla dodekafonická a seriální, tedy díla vzniklá pod vlivem konstruktivismu a koncepcionalismu. Například v roce 1957 uspěla v Paříži díla Karlheinze Stockhausena, Luigi Nona nebo Pierra Bouleze. ZIELIŃSKI, *Tadeusz Baird…*„cit. d., s. 42.
[151] *Kwartet smyczkowy* byl napsán roku 1957, tedy rok po zahájení festivalu Warszawska Jesień: ZIELIŃSKI, *Tadeusz Baird…*, cit. d., s. 37.
[152] Kompletní chronologický seznam skladeb Tadeusze Bairda: ZIELIŃSKI, *Tadeusz Baird…*, cit. d., s. 57.
[153] ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit d., s. 37.
[154] ZIELIŃSKI, *Tadeusz Baird…*, cit. d., s. 38.

umění, obzvláště u trubadúrské hudby, což se následně odrazilo u vokálně instrumentální skladby *Pieśni truwerów*. Téma milostné lyriky v historickém umění mělo také prvopočáteční vliv na zkomponování cyklu *4 sonety miłostne*, též vokálně instrumentální skladby pro baryton a komorní orchestr na námět divadelní hry *Romeo a Julie* Williama Shakespeara.[155] Přelom 50. a 60. let se tak pro skladatele stal velmi plodným obdobím. Zmínit můžeme například instrumentální variace pro housle a orchestr *Ekspresje*, jejichž zkomponování bylo podmíněno zmíněnou lyrickou složkou pozdních romantiků a polských meziválečných expresionistů. Následně vznikly ještě *Egzorta*, vycházející ze starohebrejských textů, nebo *Erotyki* pro soprán a orchestr s bohatě vykreslenou zvukomalebnou hudbou.[156]

Umělecké úspěchy na sebe nenechaly dlouho čekat. V roce 1959 vzbudil skladatel velikou pozornost v Paříži, kam se přijel zúčastnit světové soutěže skladatelů. Mezinárodní tribuna skladatelů UNESCO ohodnotila *Cztery eseje* jako vítěznou skladbu. Mezinárodní umělecký úspěch Bairda potkal ještě o čtyři roky později, kdy se přihlásil na stejnou soutěž s orchestrální skladbou *Wariacje bez tematu*. I tentokrát se skladateli mezi širokou konkurencí podařilo jednoznačně vyniknout svým charakteristickým osobitým kompozičně moderním, avšak výrazově bohatým lyrickým projevem. *Wariacje* byly pro svou uměleckou osobitost porotou ohodnoceny prvním místem.[157]

I když se Tadeusz Baird v kompozici ztotožnil s dvanáctitónovou technikou a hledal možné cesty v kontextu uměleckého materiálu avantgardy, zachoval si po celou dobu osobitý a jedinečný styl. Nevnímal kompoziční techniky a architektonické formy hudebních děl jako autonomní vyjadřovací prostředky plnící v první řadě úlohu obsahovou. Naopak, chápal formy jen jako vodítko napomáhající uměleckému vyjadřování autentických hudebních představ bez většího ohledu na dodržování předepsaných kompozičních pravidel. Pokud již existující prostředky mohly blíže přiblížit konkrétní zamýšlený prožitek, neváhal skladatel dočasně rehabilitovat estetické a umělecké trendy dob předcházejících. Jistého vzkříšení se vedle vypjatého emočního aspektu dostalo také melodické složce jakožto nedílné součásti uměleckého díla.[158]

Mezi skladatele, kteří opustili nebo pozměnili způsob hudebního vyjadřovaní, patřila například zmíněná Grażyna Bacewicz. V prvním tvůrčím období nejprve vycházela z dědictví

[155] ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 35.
[156] ZIELIŃSKI, *Tadeusz Baird…*, cit. d. s. 57.
[157] Tamtéž, s. 58.
[158] Tadeusz Baird nikdy neopustil trvale dur mollovou soustavu, skladby v tradiční harmonii, s určitými inovacemi a rozvolněnou akordickou složkou, reflektujeme u skladatele po celou dobu jeho tvůrčí činnosti. Pro příklad uvádíme dvě díla tonicky částečně ukotvena: *Pieśni truwerów* nebo *4 sonety miłostne*.

pozdního romantismu a hudebního expresionismu. V druhém období, jež plynulo do konce 50. let, Bacewicz zaujala tradiční formu kompozice pozměněnou novými uměleckými složkami. Toto druhé období trvalo od ukončení druhé světové války až zhruba do roku 1958, v kterém zkomponovala první avantgardní skladbu. Celá uvedená epocha vykazovala jistou konzistentní a plynule jdoucí uměleckou tvorbu. Každé dílo vzniklé v druhé polovině 40. a první polovině 50. let poukazovalo na originální, postupně se posouvající pojetí hudebních požadavků v kontextu uměleckého tvarosloví. Bacewicz viděla budoucnost nové hudby v určité retroaktivitě předcházejících kompozičních prostředků, majících koncepční homogenitu umožňující při aplikaci inovativní hudební řeči skládat smysluplně hudbu soudobou (odvážná rytmická a dynamická složka, občasná harmonická frivolnost a melodická nekomplikovanost). Zcela klíčovou roli i v následujících dobách hrála perfektní technika skládání materiálu, přesný řád vnitřního uspořádání skladeb a emoční nasycení každého hudebního tématu.[159]

V polovině 50. let se ale do Polska dostávala pozvolna technika dvanáctitónová a seriální. Buď skladatelé infiltrovali tyto trendy do domácí kulturní scény přes festivaly a kurzy jednotlivých evropských hudebně soudobých center, Darmstadt, Benátky, Donaueschingen či Berlín, nebo byl notový materiál aktuálních uměleckých možností dovážen ze zahraničí a představován progresivně uvažujícím skladatelům. Mezi žádané zahraniční osobnosti patřil Pierre Boulez, jenž propracoval systém postupu dodekafonické techniky a sestavil tabulkové rastry svých kompozičních struktur,[160] zmíněný Karlheinz Stockhausen, věnující se z počátku dvanáctitónové technice, pak elektroakustickým experimentům, či Ital Luigi Nono.[161] I Grażyna Bacewicz se musela přímo konfrontovat s úvahami, kam uměleckou tvorbu orientovat dále. Postupně se též setkávala s narůstající skepsí vůči neoklasicismu jakožto soudobému, ale ustupujícímu směru, jenž není a nebude nadále schopen zaujímat roli hlavního, artificiální hudbu primárně ovlivňujícího, uměleckého směru. Čím dál více byla tvorba Stravinského a Prokofjeva, dvou dominantních neoklasiků 20. století, spojována s vyčerpanou, mrtvou nebo zpátečnickou hudební řeč, jež nemá nadále prostředků ani obsahu, kterým by buď dále obohacovala společnost, nebo přispěla k hledání

[159] KISIELEWSKI, *Grażyna Bacewicz…*, cit. d., s. 29.
[160] NAVRÁTIL, *Nástin vývoje…*, cit. d., s. 85.
[161] Penderecki například vzpomínal na nebývalý skandál v souvislosti s koncertem Luigi Nona. Italský skladatel se v politické orientaci přiklonil ke komunismu. Polská hudba mu byla celkem blízká, a proto se rozhodl, že Polsko navštíví, uspořádá koncert a obohatí libými tóny polskou dělnickou třídu. Roku 1958 v Nowé Huti skutečně koncert za přítomnosti skladatele proběhl, ovšem úplně jinak, než si Nono představoval. Dělníci během koncertu hráli karty, smáli se, povídali si, odcházeli a přicházeli, jak zrovna potřebovali. PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 41-43.

nové cesty hudebního světa.[162] I Bacewicz pravděpodobně musela pociťovat obdobná rizika neoklasického stylu, proto se rozhodla přizpůsobit přicházejícím možnostem. Rozhodla se komponovat cestou kompromisů a koncepčních syntéz.[163]

V roce 1959 tak vzniklo první dílo pod vlivem dodekafonie, *VI kwartet smyczkowy*. Grażyna Bacewicz se dlouho rozhodovala, jak pojme a jak následně využije dvanáctitónovou a seriální techniku. Oba kompoziční systémy práce s hudebním materiálem vnímala jako přicházející naději na zavedení nového uměleckého řádu, za jehož pomoci by došlo k ustanovení jasných a konkrétních forem, jež by pomáhaly skladatelům uspořádávat své myšlenky a představy. Skladatelé si měli zpočátku dočasně osvojovat a dodržovat konvenční umělecká pravidla, z nichž by pak následně vyvstaly nové hudební horizonty. Bacewicz tedy chápala dodekafonii pouze jako fázi poznání atypických prozatím nevyužívaných postupů pomáhajících jinak skládat umělecké stavební kameny do větších hudebních děl. Tadeusz Zieliński pak konkrétně přibližuje přístup Bacewicz k úloze kompozičních systémů:

> „*Dodekafonia (ujawniająca się zresztą w niewelu fragmentach utworu i potraktowana dość swobodnie) nie jest tu sprawą najbardziej istotną. Kompozytorka układa dźwięki w przebieg serialny tam, gdzie jej się to wydaje szczególnie pożądane, ogólnie jednak stara się tylko o pozbawienie materiału dźwiękowego obciążeń tonalnych i sprowadzenie go do skali 12-tonowej, nie dochodząc do maksymalizmu, jakim jest konsekwentne (od początku do końca) operowanie serią.*“[164]

Čisté a důsledné dodržování dodekafonie či serialismu vnímala jako matematický přesný schematismus, konstruktivismus, v němž hudba ztrácí prožitek, nemá prakticky žádné umělecké vyznění a neplní u posluchače estetickou úlohu.[165] Uvedené názory mohla realizovat u výše zmíněného šestého houslového kvartetu. V harmonické součásti skladby odbourala jakékoli tonální ukotvení. Při kompoziční práci se ale postupně čím dál více zaměřovala na zvukovou rovinu, přizpůsobovala vedení jednotlivých hlasů tak, aby dohromady vytvářely ojedinělé, originální nebo jinak zajímavé souznění. V *Kwartetu* chtěla skladatelka také ukázat pestré možnosti zvuku, tedy jak například spolu znějí exponované polohy hudebních nástrojů, jak vypadá kombinace zdánlivě neslučitelných nástrojů, případně jaké možnosti mohou nabídnout způsoby hry na smyčce. Pro větší zvukomalebný nádech

[162] KISIELEWSKI, *Grażyna Bacewicz…*, cit. d., s. 36.
[163] Tamtéž, s. 37.
[164] ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 140.
[165] Tamtéž, s. 37

volila nevšední způsoby hry na hudební nástroje, blížící se pozdějšímu avantgardnímu sonorismu, v *Kwartetu* se tak často vyskytují ve smyčcovém partu glissanda, rozložená arpeggia, flažolety, během kterých zaznívají alikvótní tóny, styl col legno, jehož lze docílit taháním obrácené, dřevěné strany smyčce o struny.[166] Spolu s dalšími možnými technikami interpretace hudby na nástroje vyznívají skladby Bacewicz poněkud neklidně, těkavě až výbušně. Přitom si ale stále udržují celistvost a homogenitu aplikovaných výrazových prostředků.

Grażyna Bacewicz i počátkem 60. let komponuje primárně instrumentální skladby a nadále pracuje s klasickými hudebními formami. V roce 1962 píše rozsáhlé dílo *Koncert na wielką orchestrę symfoniczną*, s kterým se ve stejném roce zúčastňuje soudobého hudebního festivalu Warszawska Jesień vedle známých avantgardních skladatelů (Baird, Gorecki, Kotoński, Serocki).[167] O rok později pod vlivem hudební syntézy starých forem a avantgardních prostředků vzniká v pořadí druhý *Koncert wiolonczelowy* a první *Kwartet na cztery wiolonczele*. Skladatelčiny originality si časem povšimly umělecké instituce doma i v zahraničí. Za progresivně ztvárněné *Pensieri notturni* obdržela 1962 ocenění Ministerstwa Kultury i Sztuki. V zahraničí dosáhla největšího úspěchu počátkem 60. let, kdy jí Mezinárodní tribuna skladatelů UNESCO vyznamenala 3. umístěním za *Muzykę na smyczki, trąbki i perkusję* z roku 1959, díla předznamenávajícího nastupující novou kompoziční a uměleckou epochu.[168]

Při detailnější analýze tvorby Bacewicz zjišťujeme značnou převahu instrumentální, ať již symfonické, koncertní nebo komorní, tvorby nad skladbami vokálně instrumentálními či ryze vokálními. Ze známějších děl reflektujeme z poloviny 60. let v první řadě kantátu *Akropolis* pro pěvecký sbor a orchestrální doprovod, zkomponovanou roku 1964 a provedenou při příležitosti 600. výročí založení Jagellonské univerzity v Krakově,[169] nebo z konce 60. let skladbu *Zaloty* pro sbor, prováděnou buď sólově, nebo v doprovodu klavíru. Tato značná absence vokálních či vokálně instrumentálních děl je zapříčiněna třemi skutečnostmi. V první řadě byla Grażyna Bacewicz znamenitou houslistkou, po celou dobu, kdy se věnovala i kompozici, nepřestávala koncertně vystupovat. Pochopitelně měla blíže k instrumentální kompozici. Obdivována a uznávaná byla i ostatními sólovými houslisty, jež se

[166] ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 142.
[167] CHOMIŃSKI, *Muzyka…*, cit. d., s. 198.
[168] KISIELEWSKI, *Grażyna Bacewicz…*, cit. d., s. 47.
[169] Pro stejnou příležitost zkomponoval také Krzysztof Penderecki skladbu nesoucí název *Cantata in honorem Almae Matris Universitatis Jagellonicae scentos abhinc annos fundatae*, vokálně instrumentální dílo pro dva smíšené sbory a orchestrální doprovod: CHOMIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 201.

pouze zaměřovali na interpretaci, a nikoli na skladbu děl. Za druhé, dodekafonické a seriální tendence, ať je skladatel využije lokálně či plošně, jsou v obecném pojetí velmi náročné na vokální interpretaci. Takové skladby nedisponují přirozenými intervaly, rozsahy notového materiálu se přibližují leckdy ke svým hranicím, hudba nemá tonální ukotvení. Z toho všeho vyplývá, že pro každého zpěváka je náročné takovou skladbu zazpívat nebo se v ní poslechově orientovat, zpívá-li ve skladbě více hudebních konstrukcí hned několik zpěváků. A za třetí, dodekafonické experimenty nacházejí větší prostor a porozumění u hudebních nástrojů, nemelodické, obtížné a dramatické postupy vedení hlasů kolikrát přes několik oktáv jsou lépe proveditelné v instrumentální, než ve vokální podobě. Pokud tedy vznikají vokálně koncipované skladby, zaměřují pozornost spíše na seriální postupy, neotřelé souzvuky nebo na zvukobarevné spektrum (tak zvaná témbrová hudba). Bravurně pak pracoval s uvedenými postupy aplikovatelnými i pro hlas další významný avantgardní skladatel a dlouholetý přítel Bairda, Kazimierz Serocki.

Kazimierz Serocki snad nejvíce zasáhl v rámci vzniklých avantgardních děl do klavírní literatury.[170] Pokud bychom se podívali na kvantum rozdělené podle cíleného instrumentálního provedení, paradoxně bychom zjistili, že skladatel podstatně více orientoval svoji kompozici v obecné rovině pro instrumentální soubory. Zaměřme se ale zpočátku na seznámení skladatele s novou hudbou.

Serocki poznává dodekafonickou techniku oproti ostatním kolegům poměrně brzy. Počátkem 50. let jeho tvorba vykazuje bohatou operaci s dvanáctitónovým a seriálním materiálem, který skladatel poznává během studijního stipendia v Paříži na konci 40. let.[171] Poprvé nové techniky kompozice aplikuje na *Suitu preludiów* pro sólový klavír.[172] V suitě blíže poznává chování jednotlivých tónů a hlasů volně přetavených podle dodekafonických invencí. Učí se blíže využívat seriální techniku a intervalové možnosti konstrukce, linky řady tónů jdoucích podle určitých pravidel za sebou. Velmi rychle se ale odpoutává od primárně důležité podstaty konstrukce tónů a intervalů a zaměří pozornost na studium a výzkum zvuku jako takového. Vzápětí tedy začne pracovat se zvukovými invencemi, které následně povýší nad pravidla dodekafonie. V jistém slova smyslu značí jeho přístup pozvolný odklon od tónu, jakožto základního stavebního materiálu, ke zvuku, k barvě, tedy k základní zvukové

[170] ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit d., s. 147.
[171] Twórczość wczesna (1946-56). *Serocki.polmic.pl* [online]. 2012. [cit. 25. 1. 2018]. Dostupné z: http://www.serocki.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/tworczosc-wczesna-1946-56.
[172] Intermedium: dodekafonia i punktualizm (1956-60). *Serocki.polmic.pl* [online]. 2012. [cit. 25. 1. 2018]. Dostupné z: http://www.serocki.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/intermedium-dodekafonia-i-punktualizm-1956-60.

charakteristice každého hudebního nástroje, případně lidského hlasu.[173] Do jisté míry můžeme chápat jistou inspiraci skladební technikou maďarského skladatele Bély Bartóka na tvorbu Kazimierza Serockého stejně tak, jako vliv Albana Berga na přístup ke kompozici u Tadeusze Bairda.[174]

Pří skládání Serocki taktéž rád využíval již existujících a osvědčených kompozičních forem, nejčastěji symfonii, koncert, sonatinu nebo sonátu, na které právě aplikoval novou hudební řeč. Pro příklad uvádíme první a jedinou klavírní čtyřvětou sonátu, složenou v polovině 50. let. Po formální stránce má sonáta klasickou, stabilní konstrukci, prakticky stejnou jako v dobách předcházejících.[175] První věta se hrává rychleji (*Inquietamente*), poté nastupuje druhá věta, která se spolu se čtvrtou hraje velmi rychle, divoce (*Veloce, Barbaro*), přičemž volněji a vážněji se hraje pouze věta třetí (*Elegiaco*). My však obrátíme pozornost na výplň klavírní sonáty, tedy na hudební obsah a materiál. Klavírní sonáta ztvárňuje tou dobou stále ještě existující dominantní expresivní prostředky, některé fráze mají výbušný, dynamický charakter doplněný ostrými rytmickými prvky. Nenacházíme ve skladbě žádné dur mollové ukotvení, ani žádnou bližší preferenci konkrétních tónů. Hned v první větě ale vidíme čisté využití dvanáctitónové techniky. V prvním vedlejším tématu, v pořadí druhém tématu první věty, se zdánlivě objevuje melodická volnější pasáž, doprovázená druhým hlasem.[176] Melodie je jakoby složena z náhodných tónů, systematicky neurčitelných. Pří bližší studii zjišťujeme, že Serocki lokálně použil na konstrukci fráze přesný dodekafonický postup, to znamená, že tóny opakoval až po splnění pravidla, že všechny tóny dodekafonického modelu budou nejprve vyčerpány. Stejně tak se držel pravidla i v případě spodního hlasu, i v tomto případě nejprve použil model neopakovatelných tónů v několika sekvencích za sebou. Průběhem skladby pak opustil základní pravidlo dvanáctitónového ukáznění hudebního materiálu a velmi volně pokračoval dále. Po estetické rovině je jeho sonáta jakousi souhrou

[173] V 60. letech se pak začne daný přístup označovat souhrnně jako sonorismus, tedy témbrová hudba, která ve světě nalézala lokálních zájmů, v Polsku se však stala druhým silně zastoupeným a využívaným avantgardním uměleckým stylem. O významném postavení polské hudební školy v rámci témbrové hudby též: NAVRÁTIL, *Nástin vývoje…*, cit. d., s. 111.

[174] ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 149. Dále také: CHOMIŃSKI, Józef. Miniatura instrumentalna, sonata Fortepianowa. In: CHOMIŃSKI, Józef. LISSA, Zofia. *Kultura Muzyczna Polski Ludowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957. s. 215.

[175] Historický vývoj sonátové formy větné má poměrně dlouhou genezi. Pouze pro jistou představu uvádíme, že v klasicismu a baroku skladatelé zpravidla využívali stavbu třívěté sonáty, v niž se první a třetí věta hrály rychleji nebo svižněji, kdežto druhá věta měla kontrastní tempový charakter. Časem, v 19. století, se do sonátové formy větné čím dál více přidávala ještě čtvrtá kontrastní věta, mající zpravidla charakter menuetu, scherza či jiných historických, případně lidových, tanců (například Antonín Dvořák místo scherza orchestrálně upravil český tanec Furiant). Blíže k sonátové formě větné a jejímu vývoji: SMOLKA, *Dějiny hudby…*, cit. d., s. 308-311.

[176] První vedlejší téma (druhé téma v celkovém pořadí) začíná v notovém zápisu 32. taktem.

pravidel a postupů přizpůsobovaných uměleckým myšlenkám a zamýšlenému vyznění skladby.

Významným předělem v tvorbě Kazimierza Serockého je rok 1956, během kterého jednak zakládá spolu s Bairdem festival Warszawska Jesień a jednak přetransformuje své umělecké pojetí hudební kompozice. Orchestrální *Sinfonietta* plnila úlohu jistého předělového díla. Pro ztvárnění hudebního díla skladatel sice využíval stále dodekafonie, ovšem ve velmi pozměněném stavu. Tento proces předznamenal příchod nového způsobu vyjadřování Serockého, přibližujícího se více k serialismu a punktualismu.[177] U *Sinfonietty* skladatel použil dvanáctitónovou konstrukci, z níž poté vypreparoval kratší, charakteristický model a tento model průběžně připomínal. Krátký model byl využit doslova jako leitmotiv konkrétní pasáže, konkrétní části skladby.[178] Během komponování zmíněné skladby se Serockému začaly objevovat nové, nevyužívané horizonty práce se zvukem a intervalem. Z počátečních invencí hudebního dodekafonického a seriálního materiálu, včetně rytmických a dynamických invencí, vyvstaly znějící a trvající shluky několika tónů jako další plnohodnotná koncepční cesta avantgardní hudby. Nových horizontů se skladatel dotkl v prokomponovaném komorním díle *Musica concertante*.[179] Během komponování nejprve rozebral hudební prostředky na nejmenší, dále nedělitelné částice. Poté si Serocki pro sebe vytvořil obecné matematické schéma různých invencí těchto základních částic. Teprve následně z předem vybraných vhodných invencí začal konstruovat samotnou skladbu.[180] Tu rozdělil do sedmi podopně dlouhých částí. Umělecká stavba skladby *Musica* dostala obdobnou architektonickou konstrukci jako Ravelovo *Bolero*. Čtvrtá, prostřední část je i zvukově a sluchově centrální osou skladby. Ve čtvrté větě *Musica* kulminuje, ostatní věty jsou si navzájem synonymické (první a poslední věta, druhá a šestá, třetí a pátá věta). V obrazném slova smyslu tedy můžeme hovořit o vzestupné linii, jdoucí ke svému středu, a od čtvrté věty sestupné linii, končicí tam, kde skladba započala. Gradační efekt není vykreslován pouze dynamickou, silovou složkou, ale také instrumentálním omezením, zvukovými ruchy a agogickými proměnami. Realizace a

[177] Punktualismus v podstatě větší pozornost zaměřoval na intervalovou koncepci skladby, hledal zajímavé a neotřelé vyznění nejprve jednoduchých intervalů a právě s jejich souzvukem dále samostatně pracoval. Ve skladbě se objevují tak místa, kde se hudba na okamžik zastaví a posluchač má za úkol zazněný souzvuk či interval procítit, případně esteticky analyzovat. V punktualismu hudba také bohatě pracuje s dynamikou, což znamená zazněný interval zvukově vygradovat nebo degradovat, nechat znít v tichosti či ho projektovat agresivněji. Principem punktualismu je tedy postupné izolování tónu, intervalů a následné představení jejich technických parametrů (zmíněná barva, délka trvání, síla) ve zvukovém prostoru. O punktualismu a serialismu blíže: NAVRÁTIL, *Nástin vývoje…*, cit d., s. 83-84.

[178] *Twórczość wczesna (1946-56)…*, cit. d.

[179] Józef Chomiński chápe Kazimierza Serockého jako jednoho z prvních „*polskich przykładów dodekafonii punktualistycznej*," který rozbil představu jednolité melodie, jednolité zvukovo-tónové sekvence a materiál přetavil do série souzvuků jednotlivých hudebních nástrojů: CHOMIŃSKI, *Muzyka…*, cit. d., s. 120.

[180] Intermedium: dodekafonia i punktualizm (1956-60)... cit. d.

výsledný efekt všech zmíněných uměleckých procesů vedl Serockého následně k vizi, že novou, současnou avantgardní cestu vidí primárně přes zkoumání a využívání barvy, zvuku a jejich technických parametrů, zachytitelných ve vytvořeném časovém a zvukovém prostoru.

Nicméně Kazimierz Serocki neskládal hudbu pouze pro instrumentální provedení, pozornost věnoval i kompozici vokálních nebo vokálně instrumentálních skladeb. U děl věnovaných sboru či sólovým zpěvákům pozorujeme u skladatele odlišnou uměleckou koncepci od čistě instrumentálních děl. Za prvé, Serocki píše vokální tvorbu do konce 50. let (poslední známá skladba vznikla v roce 1958 a jednalo se o cyklus písní *Serce nocy*; v roce 1960 pouze předělal již existující cyklus písní *Oczy powietrza*)[181] a teprve na konci 60. let se k písňové tvorbě zpátky navrací. To je způsobeno i orientací skladatele na nové hudební směry, těžko využívatelné pro hlasový potenciál (těmi směry myslíme pochopitelně rozvinutý a komplikovaný serialismus, částečně i punktualismus). Za druhé, jistou odlišnost reflektujeme z kompozičního hlediska. Zatímco jsou instrumentální skladby skládány novými, avantgardními technikami, vokální díla mají charakter spíše tonální, tedy tradiční. Jako příklad použijeme suitu skládající se z písní určených pro smíšený sbor a cappella, cyklus *Sobótkowe śpiewki*.[182] Jednotlivé části mají tonální ukotvení, pouze ve středních pasážích se místy vyskytuje tonální uvolnění, chromatické postupy či disonantní souzvuky. Tyto anomálie plní ovšem výrazovou, případně emoční funkci. Tonální základ zůstává nápomocen kompozici během celého tvůrčího období Kazimierza Serockého. A za třetí, skladatel odpoutává pozornost od vokální tvorby mimo jiné i z důvodu časově náročné kompozice filmové hudby.[183] Během svého života složil hudbu ke zhruba dvaceti filmům, z toho jich celkem dvanáct vzniklo v období mezi lety 1957 (poslední vokální tvorba) až 1970.

Vraťme se však ještě na okamžik k tvorbě Serockého 60. let. Jak jsme představili, skladatel postupně opouštěl dvanáctitónovou techniku a serialismus, přičemž pozornost

[181] Chronologiczny spis utworów. *Serocki.polmic.pl* [online]. 2012. [cit. 25. 1. 2018]. Dostupné z: http://www.serocki.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/chronologiczny-spis-utworow.

[182] Suita *Sobótkowe śpiewki* obsahuje celkem 5 písní, lidového, svěžího a energického charakteru. Spolu s cyklem *Suita opolska*, taktéž pro smíšený sbor a cappella a taktéž zkomponovaný roku 1954, ukazují *Śpiewki* hudební bohatost a kreativitu, s jakou skladatel dovedl pracovat i ve vokální tvorbě. Jednotlivé části suity *Sobótkowe śpiewki* jsou: *I. Wesoło, rytmicznie, II. Wolno, spokojnie, III. Żywo, energicznie, IV. Żartobliwie, lekko, nie za prędko, V. Rytmicznie, pogodnie*. Neoklasický charakter suity je zřejmý, kontrastní části, mezi rychlé vloženy pomalé, první část a poslední v rychlejším tempu.

[183] Kazimierz Serocki obracel pozornost k rodícímu se filmovému umění, respektive ke skládání hudby k filmu, již v 50. letech. Úzkou spolupráci navázal zejména s režisérem Alexanderem Fordem, jemuž zkomponoval svoji první filmovou hudbu pro snímek *Młodość Chopina*. V následujícím roce, tedy 1953, pak přišla od stejného režiséra nabídka k dalšímu filmu, tentokrát ke snímku *Piątka z ulicy Barskiej*. Paradoxem nejprve Serocki zkomponoval hudbu a až na její rytmiku Ford koncipoval jednotlivé pasáže a děj (SOWIŃSKA, *Polska muzyka filmowa*... cit. d., s. 77.). I přes další nabídky také od jiných režisérů zůstal Serocki primárně u filmové hudby skládané přímo pro snímky zmíněného Forda. V roce 1958 vznikla hudba k filmu *Ósmy dzień tygodnia*, následovaly 1960 film *Krzyżacy* a 1964 snímek *Pierwszy dzień wolności*. *Chronologiczny spis utworów...*, cit. d.

zaměřil na zvukovou podstatu v rámci nové kompozice. Nejprve experimentoval pouze se specifickými zvukově barevnými plochami, modelovanými souzvuky volně vybranými hudebními nástroji, případně atypickými styly hraní. Serocki ovšem přišel s myšlenkou, že zvukové efekty netřeba zprostředkovat pouze samotnou hrou na nástroje, ale také na specifickém a cíleném rozmístění instrumentálních skupin nejen podle dynamických možností v celém prostoru, kde měla skladba nalézt koncertní provedení. Intenzivní práce na poznávání zvukových charakteristik a jejich kombinovatelnosti se u skladatele prohloubila po roce 1958, kdy navštívil právě přednáškové, experimentální kurzy v německém Darmstadtu.[184] Po uvedených kurzech začal Serocki blíže zkoumat akustické prostředí koncertního sálu tak, aby měly skladby nové hudby co možná nejlepší zvukový výsledek pro zúčastněné posluchače. Došel přitom ke třem základním možnostem orchestrální dispozice, jejichž bližší rozprostření by bylo přímo determinováno typem skladby, respektive jejím zamýšleným vyzněním. První alternativou se stala klasická dispozice orchestru, situovaná ve shluku, blíže definovatelném až podle konkrétního úmyslu, před hledištěm a kolmo mířící k posluchačům. Druhou alternativu viděl Serocki v centrálním umístění hudebního uskupení ve středu sálu, přičemž právě kolem orchestru by posluchači seděli v rovnoměrném, případně blíže specifikovatelném postavení, taktéž podle konkrétního záměru. A třetí alternativu pak nabízela dekonstrukce instrumentálního tělesa na drobnější zvukově příbuzné segmenty, jejichž postavení by vyplývalo z případné dominance či submisivity každé zvukové, barevné plochy. V praxi by pak některé nástroje mohly hrát dočasně za dveřmi, jisté skupiny nástrojů by mohly hrát poblíž, jiné opodál od zmíněných návštěvníků koncertu. V důsledném slova smyslu by neplatil žádný stabilní zasedací pořádek hráčů, jejich pozice a postavení ve skladbě by byly pouze v dikci skladatele, případně dirigenta. Podstatnou roli měl při výběru rozložení hrát také dozvuk jednotlivých nástrojů, vše mělo být podřízeno výslednému souznění. Musíme si ale uvědomit, že nová hudba, respektive nové hudební počiny s sebou přinášely mnohá úskalí. Takové umělecké či vizuální inovace neměly doposud svoje pojmosloví, svoji symboliku, lehce zachytitelnou do notového materiálu, podle které by se případní orchestrální hráči nebo dirigent jasně a věcně dozvěděli, jak mají hudební dílo interpretovat, aby se výsledná podoba protnula, setkala nebo alespoň přiblížila původnímu zamýšlení autora dané skladby. Proto musel Kazimierz Serocki, a po něm jiní skladatelé, přicházející s doposud neznámou či

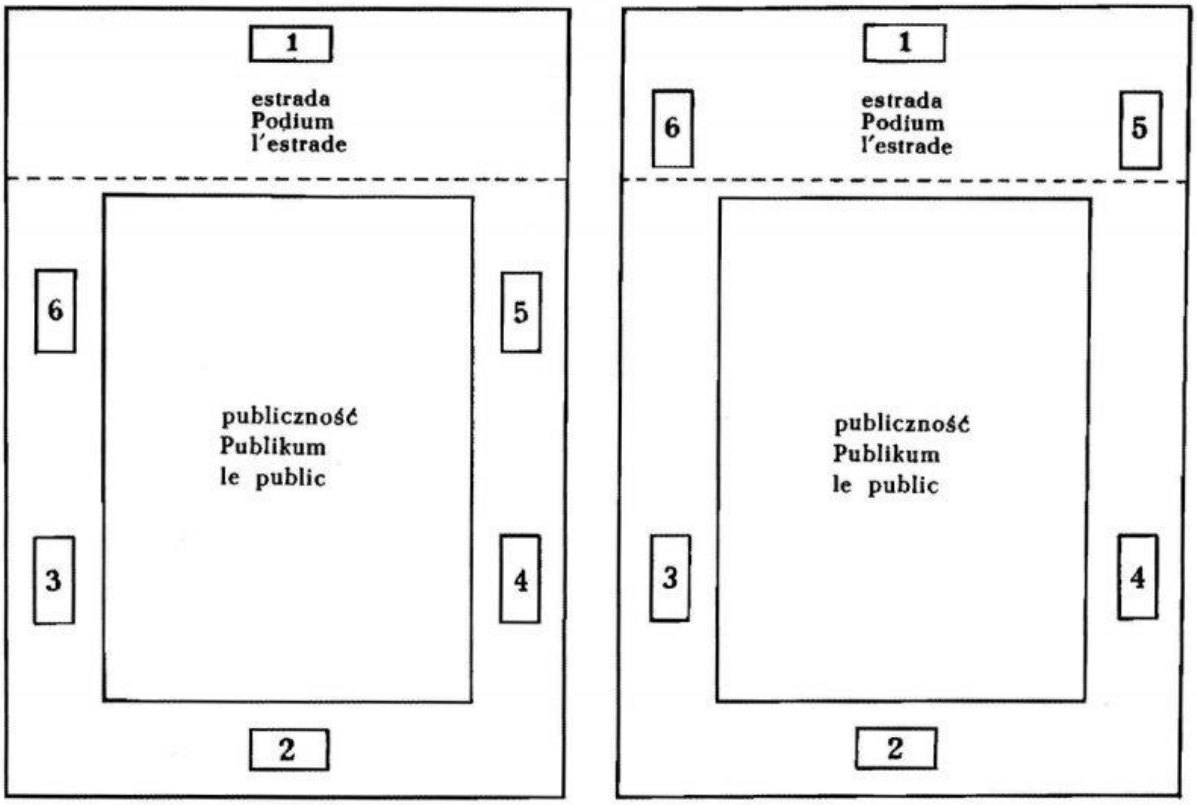
[184] Tou dobou již byl v Darmstadtu a dalších uměleckých centrech znám Karlheinz Stockhausen, jehož přednášky o nových možnostech hudby nacházely u avantgardních skladatelů značný zájem. Posléze přešel Stockhausen i na experimentování na poli elektroakustické kompozice hudebních skladeb: Twórczość dojzrała (1961-81). *Serocki.polmic.pl* [online]. 2012. [25. 1. 2018]. Dostupné z: http://www.serocki.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/tworczosc-dojrzala-1961-81.

nezachycenou škálou změn tradičních hudebních prostředků, zaznamenat veškeré požadavky a informace nutné pro hudební interpretaci (rozložení orchestru, složení jednotlivých instrumentálních skupinek, prostorová orientace, prostorová interpretace...). Pozornost na výše uvedené změny hudební mluvy obrátíme později, nyní vytyčíme ještě několik klíčových avantgardních skladeb Kazimierza Serockého 60. let.

Během kompozice ovlivněné zpočátku dodekafonií, serialismem a následně punktualismem skladatel pozvolna rozkládá hudební materiál a tradiční postupy na mikroskopické částice. Nejprve odstraňuje tonální ukotvení a akordickou základnu, čímž docílí univerzalizace všech tónů volně kombinovatelných do tónových řetězců, dále spojitelných v horizontální i vertikální úrovni (dodekafonie, serialismus). Proces je doveden až ke svým tehdejším možnostem, kdy se ukáže jako dále nevyužitelný, nepřehledný a překombinovaný. Během přirozeného zjednodušení sérií dojde ke zviditelnění několika zvláštností, na které skladatel soustředí pozornost. Objeví se zajímavě znějící intervaly, souzvuky tónů, měnící svoji barevnou podobu se změnou hudebních nástrojů (punktualismus). Kompozice tedy postupuje tak, aby zvuk, souzvuk a znění staly v centru zájmu posluchačů hrané skladby. Při dalším rozostření přichází skladatel na rozmanité schopnosti hudebních nástrojů, jak dechových a smyčcových, tak bicích. Nově se tedy do popředí postaví zvukové dovednosti každého hudebního nástroje, zdaleka ne jen charakteristické.[185] Právě v těchto dovednostech Serocki nachází svoji další oblast zájmu. Výraznou témbrově laděnou skladbou se staly *Freski symfoniczne*, sestávající ze třech kratších částí pro orchestrální provedení. *Freski* disponují i konkrétními tóny, ovšem daleko častěji se v nich vyskytují šumy, hluky, chrastění, až chaotické ťukání na dřevěné paličky, triangl, zvonky nebo kastaněty. Hudba vytváří dojem nahodilosti, není jakkoli předvídatelné, co bude poslechově po souzvuku následovat, případně kam bude hudební vývoj směřovat. Již nedochází jen k sestavení určité fráze, pasáže příjemnými nebo rušivými barevnými konturami, protože samo dílo je jednou velikou paletou navazujících a proměňujících se zvukových ploch. Podstatnou roli u skladatele plní bicí nástroje, které jsou protkány a zastřešují celou skladbu. Stejně je tomu tak i u obdobné skladby *Segmenti*, také vzniklé počátkem 60. let. V tomto případě nechával skladatel v díle hovořit i exotické bicí nástroje,

[185] Klasický styl hry na hudební nástroje zůstane v centru pozornosti, přidruží se však i jiné techniky a způsoby, jak z nástroje dostat zvuk, případně hluk. Ve středu zájmu se tedy stává například klavír, u nějž lze zvuk vytvářet i drnkáním na struny uvnitř nástroje, oblíbené se stanou bicí nástroje, protože též přesvědčí skladatele o mnoha způsobech vytváření zvuku. Rytmickou složku mohou naopak suplovat smyčce, když hráč dlaní nebo smyčcem udeří do těla nástroje.

původem z amerického, asijského či afrického kontinentu.[186] Následná fascinace zvukovými efekty bicích nástrojů vedla Serockého v polovině 60. let ke zkomponování progresivního díla *Continuum* pro šest hráčů na bicí soupravy. V kontextu výsledného zvukového efektu skladatel cíleně přizpůsobil postavení každého hráče v prostorové orientaci. Součástí notového materiálu byl i nákres, na kterém byla zanesena informace, kam se který hráč má postavit. Rozložení mělo symetrickou dispozici kruhu či oválu a každý hráč měl vidět pouze na jednoho z kolegů stojícího přímo naproti.



187

Sama organizace bicích nástrojů je ještě podmíněna zvukovými možnostmi jednotlivých součástí bicí sestavy. Serocki analyzoval způsoby vibrace a vytváření samotných tónů, jež

[186] CHOMIŃSKI, *Muzyka*…, cit. d., s. 132.

[187] Pro interpretaci skladby *Continuum* existovaly tedy dvě možné dispozice umožňující zprostředkovat posluchačům koncertu prostorové vnímání zvukových efektů. Každý posluchač musel slyšet hudbu přicházející z různých stran, zepředu, zezadu, zleva i zprava. Rozhodně se jednalo o velmi silný zážitek, kdy skladatel kombinoval souhru různě stojících bicích nástrojů, čímž umožnil obklopit zvukovými složkami každého posluchače díla, sedícího přímo uprostřed. Na další promyšlené organizace orchestrálních a bicích dispozic odkazujeme na oficiální webové stránky pojednávající o tvorbě a přínosu Kazimierza Serockého: Twórczość dojrzała (1961-81). *Serocki.polmic.pl* [online]. 2012. [cit. 30. 1. 2018]. Dostupné z: http://www.serocki.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/tworczosc-dojrzala-1961-81/notacja-i-przestrzen-dzwiekowa

následně rozčlenil do podskupin.[188] V první podskupině stojí „*brzmienia surowe, ostre, agresywne*...“[189], vytvářené kovovými gongy a talíři, tam-tamy, velkými bubny a virbly.[190] Pro druhou podskupinu je charakteristické „*brzmienia membranofonów o łagodniejszej barwie*...“[191], zprostředkované hrou na menší bubny a bubínky, případně exotická bonga. Třetí podskupinu tvoří „*brzmienia drewniate, „przyjemne“ dla ucha*...“[192], takové znění pak dokáží vytvořit původně dřevěné hudební nástroje, mezi něž patří lidová řehtačka, dřevěné rumba koule, vyplněné pískem, rýží, případně jinými surovinami, templbloky, rozeznívané paličkou na duté dřevěné součásti bicí soupravy. Do čtvrté pak „*brzmienia „dźwięczne“*...“[193], zprostředkované zvony a zvonky, trianglem nebo láhvemi. V poslední podskupině jsou pak ostatní bicí nástroje, pro něž je typickou vlastností „*brzmienia instrumentów „płytkowych“*…“[194] Takové znění vyvolávají plátkové, lištové nebo plíškové bicí nástroje, příkladem uvádíme marimbu, xylofon, vibrafon, případně jiné zvonkové, kovové sestavy. Po komplexní analýze a rozčlenění bicích nástrojů přistoupil Serocki již ke konkrétním kompozicím. Všech šest hráčů mělo stejnou, nebo alespoň obdobnou sestavu bicí soupravy. Hudební změny a kontrastní barvy nastupovaly svižně za sebou, ozývaly se v různých intenzitách a přicházeli z neočekávané strany.[195] Po umělecké práci působila hudba organicky, naturálně, místy ostře až vulgárně, místy uklidněné pasáže nutily posluchače prožit ze všech stran přicházející souznění vytvářené pestrou variabilitou interpretačních technik u bicích nástrojů. Celé *Continuum* tedy svědčilo o bohatých hudebních představách, realizovatelných promyšlenými a progresivními nápady zmíněného skladatele Kazimierza Serockého, jednoho z předních a inspirativních osobností polské hudební avantgardy.

Prozatím opustíme Serockého, k jeho umělecké charakteristice tvorby 2. poloviny 60. let 20. století se navrátíme zlomkem ještě v následujících kapitolách, kde představíme hudbu elektroakustickou a aleatorní, též u uvedeného skladatele částečně zastoupenou. V mladé avantgardní generaci se vedle Tadeusze Bairda a Kazimierza Serockého výrazně projevil také Włodzimierz Kotoński. I jeho počáteční kariéra byla nejprve ovlivněna polským folklórem a tradicionalismem. V průběhu života se však několikrát skladatel vyjádřil, že mu lidová kultura

[188] Pro přesné označování budeme uvádět názvy podskupin v originálním, polském jazyce, přičemž jejich překlad do českého jazyka bude pouze orientační.
[189] ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 185.
[190] Volně přeložené jako „znění (myšleno i vibrace, zvukové chvění) ostré, surové a agresivně vytvářené.“
[191] Volně přeložené jako „znění vyvolané membranofony s lahodnější, příjemnější barvou.“
[192] Volně přeložené jako „znění dřevěné (myšleno barva a zvuky charakteristické při hře na dřevěné hudební nástroje), zvukově příjemné posluchači.“
[193] Volně přeloženo a chápáno jako „znění znělé, vy smyslu zvučně, zvonivé.“
[194] Volně přeloženo jako „znění vyvolané plátkovými, plíškovými součástmi nástroje.“
[195] ZIELIŃSKI, *Spotkania*…, cit. d., s. 186.

na počátku tvorby spíše pomáhala naučit se pracovat s hudebním materiálem.[196] Skladatel navíc nechtěl komponovat podle zásad a inspiračních zdrojů socialistického realismu, neviděl v něm možnosti realizace svých uměleckých záměrů a představ. Po celou dobu života zůstal imunní vůči politickým a společenským názorům rozdělujícím inspirační zdroje a hudební díla na více či méně vhodná. Do konce 50. let napsal navíc jen několik děl, buď tematicky vycházejících z lidového prostředí (*Tańce góralskie* pro orchestr, 1950), nebo bez programní složky skladby, bez konkrétnějších obsahových znaků (*Poemat* pro orchestr, 1949, *Preludium i passacaglia* pro orchestr, 1953, *Muzyka kameralna,* 1958).[197] V druhé polovině 50. let však nastala u tvorby Kotońského radikální změna orientace na jinou hudební řeč. Od roku 1957 do 1961 absolvoval každoročně s velikým zájmem letní kurzy v německém Darmstadtu. Skladatel navštěvoval kurzy a s nadšením poslouchal novou hudbu a elektroakustické experimenty předních evropských avantgardistů, Karlheinze Stockhausena, průkopníka na poli elektroakustické hudby, nebo Pierra Bouleze. Po objevení elektroakustické či elektrické hudby navázal skladatel kontakty a spolupráci s prvním polským progresivním nahrávacím a vysílacím studiem, zaměřujícím se právě na experimenty elektrické hudby.[198] Stal se tak dokonce prvním skladatelem, kterému Studio Experymentalne Polskiego Radia nabídlo prostředky a přístroje pro nový experimentální výzkum na poli hudební kompozice.[199] V 60. letech pak Kotoński navštěvoval přední výzkumná a nahrávací centra elektroakustické a experimentální hudby. Často se tedy objevoval v Paříži, Berlíně, Kolíně nad Rýnem, Freiburgu či Stockholmu. Tvorbě elektronicky upravené se budeme konkrétně věnovat později, nyní obrátíme pozornost na skladby vzniklé v 60. letech s tradičním vyzněním, tedy avantgardním skladbám zatím bez elektronické úpravy tónového materiálu.

Kotoński vytvořil mnoho skladeb, jednoznačně instrumentálně zaměřených. Pro jistou představu krátce uvedeme pět stěžejních skladeb 60. let a na nich uvidíme způsob výběru hudebního materiálu a následného utváření hudební řeči. Vlivy sonorismu, též témbrové hudby, se výrazně projevily a prosadily u skladby *Canto* pro komorní soubor, vzniklé roku

[196] KOSIŃSKA, Małgorzata. Włodzimierz Kotoński. *Culture.pl* [online]. 8. 2. 2005. [cit. 31. 1. 2018]. Dostupné z: http://culture.pl/pl/tworca/wlodzimierz-kotonski.
[197] Chronologický a komplexní seznam zkomponovaných děl: KOSIŃSKA, Małgorzata. Włodzimierz Kotoński. *Culture.pl* [online]. 8. 2. 2005. [cit. 31. 1. 2018]. Dostupné z: http://culture.pl/pl/tworca/wlodzimierz-kotonski.
[198] Kotoński zkomponoval první elektroakustickou skladbu v polském prostředí. Skladba se jmenovala *Etiuda* a vznikla v roce 1959. Provedena byla dokonce i na čtvrtém ročníku festivalu Warszawska Jesień roku 1960. Elektroakustickému výzkumu a následné kompozici se věnoval i nadále, průběhem 60. let. Kotoński se ovšem věnoval i publikační činnosti, svoje bádání v oblasti poznávání a zkoumání bicích nástrojů shrnul v *Leksykonu współczesnej perkusji*, v *Muzyce elektronicznej* či v publikaci *Instrumenty perkusyjne we współczesnej orkiestrze*: KOSIŃSKA, Małgorzata. Włodzimierz Kotoński. *Culture.pl* [online]. 8. 2. 2005. [cit. 31. 1. 2018]. Dostupné z: http://culture.pl/pl/tworca/wlodzimierz-kotonski.
[199] SOWIŃSKA, *Polska muzyka filmowa…*, cit. d., s. 152.

1961, vzápětí provedené na koncertě v Darmstadtu[200] a o rok později na mezinárodním festivalu ve Varšavě.[201] Během kompozice se Kotoński nezaměřil pouze na souzvuky a variabilitu souznění jednotlivých hudebních nástrojů, ale také na variabilitu způsobů znění jednoho jediného tónu. Skladatel například nechává znít jeden tón a obměňuje jeho dynamiku, z velmi slabého zvuku až po hodně silný, případně obráceně. Stejně tak pracuje s možnostmi intenzity i u hudebních nástrojů, i jim dává možnosti zaznít v jejich maximálních zvukových možnostech. Průběhem skladby *Canto* jsou poté kombinovány jednotlivé projevy tónů a nástrojů v celé jejich dynamické a barevné pestrosti. Celkové vyznění je dotvářeno bubny, které vystupují v celé skladbě a napomáhají větší umělecké expresivitě. Spolu s bicími nástroji působí hudba místy surově, až vulgárně, místy se jakoby zklidní a zase nabídne posluchači bohatou paletu dynamických souzvuků.

Obdobnou práci se spektrem dynamických možností skladatel uplatnil také v druhém díle *Musica per fiati e timpani*, zkomponovaném a provedeném v roce 1963.[202] I v této skladbě dostaly prostor bicí nástroje, konkrétně tympány, a dechové nástroje. Na úvod nastupují právě zmíněné tympány, ve virblech a gradačních liniích. Dechové nástroje opět plní funkci souzvučnou, po výrazové stránce expresivní, napjatou a zvukově ostře vykrojenou. Většinou ale nenastupují nenápadně nebo nevýrazně, doslova vpadnou do hudebního toku a rychle se z něj vytratí, přičemž vygradovaná akcentace evokuje během poslechu náhodné výkřiky do plynoucí hudby. Výkřiky navíc nezprostředkovávají nástroje jen v samostatných nástupech, leckdy vyrazí určitou notu nebo interval celá skupina dechových nástrojů.

Stejně tak je o rok později napsaný *Kwintet na instrumenty dęte*. Jak již z názvu vyplývá, ve skladbě tentokrát nevystupují bicí nástroje, ale pouze dechové. Celý *Kwintet* má navíc klasické, tradiční instrumentální obsazení, to znamená, že v partituře se nachází flétna, hoboj, klarinet, lesní roh a fagot.[203] Všech pět dechových nástrojů nebylo ale skladatelem využito pro barevnou koloristiku, ale striktně pro pohyb a zvukové změny během hudebního průběhu. Po výrazové stránce působí hudba neklidně, nedočkavě a napjatě, což je dáno v první řadě zmíněnými rychlými zvukovými změnami a pohyby hraných tónů včetně prokomponované dynamiky a v druhé řadě velmi úzkými znějícími intervaly, svírajícími

[200] CHOMIŃSKI, *Muzyka…*, cit. d., s. 195.
[201] Tamtéž, s. 198.
[202] CHOMIŃSKI, *Muzyka…*, cit. d., s. 199.
[203] ZIELNIŃSKI, *Spotkania*... cit. d., s. 159.

často pouze půltónový rozsah.[204] Místy se v těchto souzvucích mohou konkrétní tóny až rozplynout a vytvořit tak jednolitou barevnou a zvukově neidentifikovatelnou plochu. Skladatel nevyužívá pouze citlivě znějících tónů, představuje možné alternativy při souznění jednoho tónu duplikovaného hranými nástroji v jiných oktávách. Takto uvedenými způsoby utváří hudební řeč v celé skladbě.

Obdobně byly barevné a zvukové plochy realizovány v další skladbě, *A battere* pro strunné nástroje a bicí soupravy. V tomto případě ovšem skladatel změnil dosavadní primární využívání hudebních nástrojů, když obrátil jejich funkce a úlohy. Čtyřem strunným nástrojům, viole, violoncellu, kytaře a cembalu, dal charakter spíše doprovodný, a to nejen hudební, zvukovou složkou, tedy samotnou hrou na uvedené nástroje, ale také způsobem interpretace. Zvolil právě tyto strunné nástroje s většími rezonančními deskami, respektive s větším rezonančním tělem, aby ve skladbě vyplňovaly funkci rytmickou. Hráči musejí během hry vyťukávat na tělo nástroje rytmus doplňující primárně určenou bicí hru. Nejedná se přitom čistě o rytmické dílo, zvuky a tóny zprostředkovávají právě melodické bicí nástroje, jako jsou zvonkohry, marimba nebo tam-tamy.[205] Jistou kombinaci klasického využití hudebních nástrojů a netradičního způsobu interpretace vidíme ve skladbě zkomponované na sklonku 60. let, *Pour quatre*.[206] Uvedená skladba vychází do jisté míry i z jiného avantgardního uměleckého směru, z hudební aleatoriky, o níž bude řeč později. Prozatím si vystačíme s informací, že aleatorika se promítla v podobě volného a přibližného zaznamenání hudebního materiálu. Interpretace některých částí je podřízena momentální umělecké kreativitě a hudebnímu cítění samotnému hráči. Zaměřme se však na skládání a vytváření hudebního podkladu. *Pour quatre,*[207] skladba určená čtyřem nástrojům, klavíru, violoncellu, klarinetu a trombónu, vykazuje až přehnanou expresivitu projevu. Stále se Kotoński pohybuje v kontextu představování barevných ploch a excentrických projevů zvuků hudebních nástrojů. Jednotlivé výkřiky zvuků do prostoru bývají doplněny o výrazně znějící glissanda, hraná nejčastěji na trombón a rozprostřená mezi kratší intervaly. Hudba ztrácí v určitých místech jasnou podobu, protože interpreti nehrají pouze konkrétní tóny, velmi často využívají například rozvolněnou a nestabilní intonaci, v poslechové rovině se pak některé zvuky nedají

[204] V hudební teorii jsou takové půltóny doslova nazývány jako citlivé. Označení vypovídá o citlivém, choulostivém ladění takových půltónů, které při souznění logicky znějí disonantně, případně nelibozvučně. Pro příklad uvádíme: c + cis, fis + g + as. Když se začnou častěji v avantgardní hudbě objevovat dohromady znějící skupinky alespoň třech těsně za sebou, chromaticky, jdoucích tónů, dostanou označení „klastry." Pokud se tedy hovoří o používání klastrů, rozumí se tím kompozice skládající se z využívání skupinek tónů stojících velmi těsně u sebe. Jedním z takových skladatelů byl například i Włodzimierz Kotoński.
[205] ZIELIŃSKI, *Spotkania*... cit. d., s. 161.
[206] KOTOŃSKI, Włodzimierz. *Awangardy* [zvukový záznam na CD]. Warszawa: Polskie Nagrania Muza, 2013.
[207] ZIELIŃSKI, *Spotkania*... cit. d., s. 173-176.

blíže identifikovat. Celá souhra je doplněna klavírním doprovodem, v němž se vedle standardního způsobu hry objevuje i vydrnkávání tónů na kovové struny uvnitř nástroje. Stejně tak i violoncellista vytváří zvuky spontánním vyťukáváním taktéž na tělo nástroje. Skladba v komplexní rovině sestává z drobnějších mikrostruktur, různě na sebe vrstvených. Tím pádem se během celého poslechu ozývá takový mix různých pestrobarevných a jedinečných zvuků, skřeků, souznících dramatických ploch vyplněných konkrétními i rozostřenými, neuchopitelnými tóny.

Závěrem části věnované skladateli Kotońskému bychom velmi krátce ujasnili avantgardní vývoj hudebních směrů a kompozičních technik. U většiny polských a zahraničních skladatelů vypadal umělecký vývoj následujícím způsobem. Konstruktivní formy dodekafonie a seriální postupy na přelomu 50. a 60. let pozvolna ustupovaly punktuálnímu charakteru skladeb, tedy koncepci, pro niž bylo charakteristické oddělení, izolování jednotlivých tónů nebo tónových skupinek ve zvukovém prostoru.[208] Uvedené avantgardní směry s sebou na druhou stranu přinesly místy extrémní systematizování hudebního materiálu do složitých vzorců nebo kompozičních tabulek usnadňujících následně hledat nevyužité kombinace tónů.[209] Skladatelé museli být do jisté míry obezřetní, aby jejich díla neztratila estetickou rovinu výměnou za vědecké parametry. V kontextu pokračujících tvůrčích experimentů nastoupila v 60. letech hudba témbrová, též v terminologii brána jako sonorisnus. Témbrová hudba, případně alespoň její prvky, zásobovala uměleckým materiálem a využitím hudební skladatele po celé desetiletí. Po punktualismu podědila časové úseky sloužící k uvědomění a prožití hudby v konkrétním okamžiku. Ve výstavbě děl nabízela různé přesuny, změny, prolínání, gradaci a regradaci barevných zvukových ploch, přičemž výsledky těchto kompozičních operací byly de facto podstatou témbrové hudby.[210] Vzhledem k faktu, že tato hudba neorganizovala pouze libé a krásně tvořené jemné tóny, ale také s drsnými zvuky, šumy, hluky, silně znějícími disonantními a pohybově labilními tóny, můžeme hovořit, že témbrová hudba vlastně poprvé v dějinách umění povýšila v estetické rovině kakofonicky znějící hudební plochy.[211] Jak jsme si mohli povšimnout výše, u řady témbrových skladeb 60.

[208] NAVRÁTIL, *Nástin vývoje…*, cit. d., s. 84.
[209] Jedním z velkých teoretiků, kteří vypracovali pro svoji kompoziční práci teoretické tabulky, se stal Pierre Boulez. Ten zorganizoval vybrané řady dvanáctitónových výšek spolu s dvanáctitónovými délkami, dvanácti dynamickými stupni a dvanácti způsobu hry do několika rastrů a konstrukčních schémat. Z těchto schémat a tabulek mu poté vzešlo obrovské množství různých kombinací uplatnitelných během skládání. NAVRÁTIL, *Nástin vývoje…*, cit. d., s. 84-85.
[210] SMOLKA, *Dějiny hudby…*, cit. d., s. 580.
[211] Kakofonické pasáže se samozřejmě neobjevily poprvé v témbrové hudbě, jejich výskyt bychom mohli lokálně hledat i v jiných hudebních epochách. Pravdou ale zůstává, že v historii tyto nelibozvučné úseky plnily roli výhradně výrazovou, zprostředkovávaly-li dramatické nebo jinak emočně vypjaté okamžiky. Jistý způsob

let plnil uměleckou funkci zvuk neváží se na žádnou melodickou ani harmonickou složku. Souzvuky zprostředkovávaly velmi často také netradiční způsoby artikulace (zmíněné col legno, vyťukávání rytmu na nástroje, jež původně tuto úlohu neplnily, tremolo a tak dále), což zapříčinilo změnu kompozice z vývoje tématu na vývoj zvuku.[212] Jak za chvíli uvidíme, takový způsob práce se zvukovým potenciálem ovlivnil celou řadu skladatelů napříč polskou hudební avantgardou.

Velmi jistě a suverénně zaznamenala polská hudební scéna kompoziční transformaci a nástup nové tvorby Bogusława Szabelského. Skladatel prodělal za celou dobu kariéry dramatický vývoj v oblasti hudební tvorby. Narodil se koncem 19. století a umělecké vzdělání nabyl v době nástupu postromantických kompozičních směrů. Patřil ke stejné generaci jako Grażyna Bacewicz a původně, stejně jako ona, vycházel z tak zvané pařížské školy, charakteristické hudebním expresionismem, nastupujícím neoklasicismem a doznívajícím impresionismem.[213] Szabelski, obdobně jako Bacewicz, přemýšlel nad dalším možným a smysluplným nástupem nových vyjadřovacích prostředků a způsobu ztvárnění nové hudební řeči. Nakonec se taktéž rozhodl opustit dosavadní umělecké prostředky a adaptovat na své hudební představy progresivní avantgardní hudební směry. Nutno podotknout, že tento krok svědčil o velké tvůrčí kreativitě a svobodě, neboť skladatel změnu učinil po šedesátých narozeninách. V třiašedesáti letech tak zkomponoval vokálně instrumentální *Improwizacje*, díky kterým se definitivně zařadil mezi polskou avantgardní generaci skladatelů.[214] Koncem 50. let uvádí ještě druhou skladbu, *Sonety* pro orchestr, jakýsi předěl mezi dosavadním způsobem tvůrčího uvažování a inovativními koncepcemi skladby.[215] V první řadě lze vidět střet stávajícího a přicházejícího v kombinaci tonálního ukotvení jednotlivých částí. V díle skladatel střídavě využívá atonalní hudební plochy spolu s občasnými tonálními pasážemi. Tonální pasáže jsou chápány jako důkaz nedávno překonaného pozdního romantismu. Tím se

---

dodekafonie se objevuje například u skladby Hectora Berlioze *Fantastická symfonie*. Poslední, pátá část popisuje sabat čarodějnic, vzhledem k mimohudebnímu ději jsou právě tady různě posměšky, skřeky a smích čarodějnic zprostředkovávány právě zmíněnými dodekafonickými, nelibozvučnými tóny. O *Fantastické symfonii* o jednotlivých částech a o zvukomalebnosti ve skladbách Berlioze viz také: SMOLKA, *Dějiny hudby…*, cit. d., 431-437.

[212] NAVRÁTIL, *Nástin vývoje…*, cit. d., s. 104.

[213] GWIZDALANKA, *Lutosławski. Droga do dojrzałości…*, cit. d., s. 298.
Pojem „pařížská škola“ označoval v uměleckém prostředí tu část skladatelů, která buď studovala či pobývala přímo v Paříži, nebo která byla stylem kompozice podobná trendům udržovaným v Paříži. To se týkalo zejména inspirace vycházející z neoklasicismu, tedy Prokofjev, Stravinski a Šostakovič, případně Bartók, nebo z expresionismu a doznívajícího romantismu (umělecký přínos „pařížské šestky“, k níž patřili skladatelé jako Artur Honegger, Francis Poulenc, Darius Milhaud nebo skladatelka Germaine Tailleferre. SMOLKA, *Dějiny hudby…*, cit. d., s. 536-540.

[214] GWIZDALANKA, Danuta. MEYER, Krzysztof. *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2004. s. 11. ISBN 83-224-0840-4.

[215] ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 143.

dostáváme ke druhému charakteristickému bodu *Sonet*, expresionismus je střídán a kombinován s punktualismem, tedy novou výrazovou hudební představou koncepce skladeb. Aplikovaný expresionismus je také připomínkou inspiračních zdrojů v tvorbě Szabelského v první polovině 20. století. Podstatný vliv udělala na skladatele forma expresionismu ztvárněná konkrétně Gustavem Mahlerem v symfonické a koncertní tvorbě.[216] *Sonety* tak mají silné emocionální zabarvení, ztvárněné též vypjatou expresivitou promítající se v extrémním dynamickém spektru, ostré akordice a výrazné rytmické složce. Ryze instrumentálním skladbám se Szabelski věnoval i v 60. letech, počátkem desetiletí vznikly například *Wiersze* pro klavír a orchestr, *Aforyzmy, Preludia* pro komorní orchestr nebo Koncert pro flétnu a orchestr. Bohatou zvukovou a instrumentální variabilitu skladatel předvedl na konci 60. let při představení *V Symfonie*, rozsáhlého a ryze individuálního díla. Během kompozice se Szabelski často navracel k hudbě Antona Weberna, jež bral v životě jako významný příklad inspirace utváření hudebního materiálu. Vliv Webernův se odrazil snad nejvíce ve zmíněné vokálně instrumentální skladbě *Sonety*.[217]

Ke stejné hudební generaci, pod počátečním vlivem pařížské školy,[218] patřil spolu s Bacewicz a Szabelským také Tadeusz Szeligowski.[219] V jeho tvorbě však nespatřujeme takovou proměnu vyjadřovacích prostředků jako u výše zmíněných skladatelů. I přes celou řadu zajímavých a dodnes interpretovaných skladeb zůstal Szeligowski de facto v hranicích svého uměleckého uvažování, utvářeného zejména částečným expresionismem a svobodnější tonalitou. V oblasti inspiračních zdrojů si skladatel podržel po celou dobu tvorby lidové prvky a folklórismus.[220] Pro využitelná témata v hudbě sahal též do dob historických, po obsahové stránce jej přitahoval polský středověk a renesance, po stránce umělecké zase Monteverdiho madrigaly a Pucciniho lyricko-melodické pasáže.[221] Skladatel do poloviny 50. let zkomponoval mnoho instrumentálních a vokálních děl, po roce 1955 však pozorujeme pokles umělecké produkce. Pouze na přelomu 50. a 60. let Szeligowski představil několik vokálně instrumentálních, jevištních skladeb, po kompoziční stránce spíše tradičních bez jakýchkoli radikálních avantgardních inovací. Pro příklad uvádíme historický balet *Mazepa,* premiérovaný na sklonku roku 1958,[222] v němž je příběh ovlivněn ukrajinským národním příběhem o statečném hejtmanovi, který se pokusil se švédskou podporou vzdorovat

[216] CHOMIŃSKI, *Muzyka…*, cit. d., s. 53.
[217] ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 143.
[218] GWIZDALANKA, *Lutosławski. Tworba do dojrzałości…*, cit. d., s. 298.
[219] Tadeusz Szeligowski (1896-1963).
[220] CHOMIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 79.
[221] Tamtéž, s. 83.
[222] Tamtéž, s. 191.

mocenské politice ruského Petra I. Velikého.[223] Vedle uvedené opery se pozornosti dostalo též historické oratorium na antický námět s výraznou emoční složkou, ztvárněnou exponovanými lyrickými a melodickými pasážemi, *Odys płaczący i opuszczony*. V díle, složeném roku 1962,[224] použil skladatel vedle instrumentální a vokální části též mluvený, recitační projev.[225]

S určitou suverenitou nastoupila dvojice vratislavských hudebních skladatelů, vysokoškolských pedagogů a uznávaných muzikologů, Ryszard Bukowski a Tadeusz Natanson. Ryszard Bukowski patřil ke skladatelům nastoupivším mezi starší (přelom 19. a 20. století) a mladší hudební generaci (20. a 30. léta).[226] Během studií se blíže seznámil s velkými uměleckými osobnostmi a navázal na tradiční kompoziční cestu. V raných skladbách se tedy setkáváme taktéž s neoklasicismem a expresionismem, doplněným individuální hudební řečí. I když byla jeho tvorba realizována spíše tradiční školou a dosavadními estetickými požadavky, přemýšlel nad novými hudebními vyjadřovacími prostředky, jež by přirozenou cestou pokračovaly v uměleckém vývoji hudebních směrů. Důkazem toho se stala iniciace při založení soudobého festivalu ve Vratislavi Musica Polonica Nowa roku 1962.[227] Ryszard Bukowski krystalizuje po celou dobu 60. a 70. let, přičemž do sklonku 60. let je stále hlavním vlivem zmíněný neoklasicismus a expresionismus. Skladatel ani tolik nepozměňuje stávající hudební materiál jako například druhá vídeňská škola skrze dodekafonii a následný serialismus. Jeho skladby mají tonální ukotvení zkoordinované s obsahovou stránkou skladby, harmonické rozostření akordů a ostřejší výstavba melodie se vyskytují, plní však expresivní úlohu. Zlom nastává po roce 1968, kdy skladatel dosavadní způsob vyjadřování zkombinuje s osvědčenými zkušenostmi hudební avantgardy, kupříkladu s témbrovou hudbou, a tím si vytvoří svůj vlastní velmi osobitý a charakteristický umělecký styl. Ten je dnes vyznačován v první řadě svobodnou tonální organizací jednotlivých pasáží s lokálním využíváním prvků témbrové hudby. Dále se jeho skladby vyznačují individuální architekturou harmonie, objevuje nové akordické souzvuky. Bukowski také kombinuje autentické akordické plochy

[223] Stejný námět byl v hudbě využit hned několikrát, snad nejslavnější skladbou beroucí si jako inspiraci uvedeného hejtmana se stala symfonická báseň *Mazeppa* (SMOLKA, *Dějiny hudby…*, cit. d., s. 439.). Ukrajinský příběh též proslavil i ruský skladatel Petr Iljič Čajkovský, jenž si téma vypůjčil na kompozici stejnojmenné opery. SMOLKA, *Dějiny hudby…*, cit. d., s. 456.
[224] CHOMIŃSKI, *Muzyka…*, cit. d., s. 197.
[225] O operní, baletní a kantátové tvorbě do roku 1955 více viz: DROBNER, *Opera i balet…*, cit. d., s. 161-181.
[226] Ryszard Bukowski (1916-1987). O základních biografických údajích blíže: WOLAŃSKI, Andrzej. Wprowadzenie do biografii Ryszarda Bukowskego. In: KANAFA, Dorota, ed. *Ryszard Bukowski: szkice do portretu*. Wrocław: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, 2009. s. 11-20. ISBN 978-83-86534-47-0.
[227] ZDUNIAK, Maria. Profesor Ryszard Bukowski jako pedagog. In: KANAFA, *Ryszard Bukowski…*, cit d., s. 22.

mezi sebou, sice dochází k melodické reminiscenci průběhem skladby, avšak vždy s odlišnými barevně znějícími plochami. A v neposlední řadě se skladatel neustále navrací k zvukomalebnosti děl hudebního romantismu (obsazení harf, silné zastoupení dřevěných dechových nástrojů).[228]

Nyní ukážeme uvedenou charakteristiku na konkrétních hudebních dílech. V roce 1968 zkomponoval Bukowski hned dvě rozsáhlé instrumentální skladby. V první řadě bylo zvoleno historizujících uměleckých prostředků na složení *Symfonie w stylu klasycznym*. Bukowski tuto symfonii věnoval památce velikého klasického skladatele Josephu Haydnovi. Stejnou, klasickou formu struktury použil skladatel v pořadí i u druhé symfonie. Po hudební stránce byla ale vyplněna pozměněnou doprovodnou složkou, realizovanou právě rozostřením standardních akordů do disonantních či netradičních souzvuků.[229] Během poslechu druhé symfonie je již patrná měnící se orientace od klasických vyjadřovacích prvků k avantgardním. Prvky sonorismu pak naplno zavládnou v kompozici skladatele začátkem 70. let během kompozice třetí symfonie nesoucí název *Muzyka na orkiestrę*. Stejně tak se syntéza dosavadního s přicházejícím promíchá v další instrumentální skladbě, *Koncert na dwie orkiestry smyczkowe i perkusję*. Hovořili jsme též o romantických tendencích a romantické instrumentaci, potom bychom měli uvést ještě jednu, tentokrát vokálně instrumentální skladbu, *Inwokacje* pro soprán, andělský roh, harfu, bicí nástroje a klavír z poloviny 60. let.[230]

Obdobnou osobností, co se profesního záběru týče, byl i Tadeusz Natanson.[231] Během svého života se nevěnoval pouze kompozičním aktivitám, nýbrž i pedagogickým, vědeckým i organizátorským. Stal taktéž mezi zakládajícími v pořadí třetího periodicky pořádaného hudebního festivalu, zaměřujícího se na soudobou hudbu a pořádaného ve Vratislavi, Musica Polonica Nova.[232] Tadeusz Natanson se velmi rychle stal stabilním členem polské hudební avantgardy. Skladatel za sebou zanechal obsáhlou tvorbu čítající kolem sta skladeb

[228] GRANAT-JANKI, Anna. Twórczość Ryszarda Bukowskiego – w stronę idiomu indywidualnego. In: KANAFA, *Ryszard Bukowski…*, cit. d., s. 31-34.
[229] V pořadí druhou symfonii označoval Bukowski pořadovým číslem jedna. Jednal tak pravděpodobně pod vlivem tematického upřesnění názvu první symfonie. Stejně tak třetí symfonie, *Muzyka na orkiestrę,* nenese číselné označení. JANCZYK, Ewelina. Symfonie Ryszarda Bukowskiego – uwagi o stylu kompozytora. In: KANAFA, *Ryszard Bukowski…*, cit. d., s. 52-53.
[230] GRANAT-JANKI, Anna. Twórczość Ryszarda Bukowskiego – w stronę idiomu indywidualnego. In: KANAFA, *Ryszard Bukowski…*, cit. d., s. 31.
[231] Tadeusz Natanson (1927-1990).
[232] KANAFA, Dorota. Profesor Tadeusz Natanson. Nota Biograficzna. In: KANAFA, Dorota, ed. *Tadeusz Natanson: kompozytor, uczony, pedagog*. Wrocław: Wydawnictwo Akademii muzyczne im. Karola Lipińskiego, 2010. ISBN 978-83-86534-50-0.
Prvním polským festivalem soudobé hudby se stala Warszawska Jesień, založená v roce 1956. O pět let později došlo k založení druhého avantgardního festivalu Poznańska Wiosna Muzyczna a nakonec, hned následující rok, Musica Polonica Nova. O soudobých festivalech budou pojednávat následující kapitoly.

procházejících různými kompozičními technikami a uměleckými směry. První fáze tvorby byla logicky ovlivněna, stejně jako u výše uvedených, přeživšími prvky doznívajícího romantismu, bouřlivého expresionismu a kompozičně stabilním neoklasicismem. Mladý Natanson však příliš nelpěl na dosavadních uměleckých trendech, po roce 1956 aplikoval stále častěji dodekafonii, počátkem 60. let i serialismus a v polovině 60. let již dospěl k témbrové hudbě a experimentům s větším či menším prvkem náhody ve skladbě.[233] Kombinaci nových vyjadřovacích prostředků s dosavadními kombinoval jak v instrumentální, tak ve vokálně instrumentální tvorbě. Zaměříme se nejprve na ryze instrumentální tvorbu. Kompoziční vývoj skladatele je patrný na ukázce orchestrální tvorby. První symfonie se zrodila s nástupem 60. let a pro její výstavbu postačily skladateli neoklasické prostředky (tonální ukotvení, klasická struktura formy nebo harmonické a melodické pasáže „okořeněné" rozvolněnou akordikou) a výrazná expresivita projevu. Expresivní a dramatické vzezření lze pozorovat i u jiných skladeb vzniklých počátkem 60. let, kupříkladu u cyklu skladeb pro sedm nástrojů spolu s bicí soupravou *Trzy obrazki*. V roce 1965 Natanson komponuje třetí symfonii, mající podnázev *John Fitzgerald Kennedy in memoriam*. Symfonie je ostatními kolegy komponujícími v polovině 60. let chápána jako neoklasická, neboť výrazně nevyužívá nejnovějších a dominantních avantgardních prvků. I tak ale skladatel kontaminuje tradičními prvky moderní trendy a opačně, nechává je souznít nebo je vystavuje konfrontaci.[234] Chceme-li pozorovat projev takového souznění, musíme se zaměřit na rozsáhlé obsazení orchestru, díky němuž hudba dostává punc romantické velkoleposti i ve zvukové dimenzi, spolu s rozčleněním a hojným využitím bicí aparatury, pomáhající hudbu obohatit o nové zvukové prvky. Dále například je hudba tvořena tradičními instrumentálními skupinami nástrojů, místy se však změní obsazení a Natanson nechá zaznít určité téma v souhře hoboje a harfy, případně v jiné neobyčejné kombinaci.[235] V symfonii dochází též ke střídání melodických prokomponovaných pasáží s expresivními plochami, ztvárněnými exponovanou interpretací a hudební artikulací (smyčcová glissanda snažící vytvořit zvuky v téměř nemožných polohách).

Během 50. a 60. let přišla do uměleckého prostředí inspirační vlna spojená s válečnými událostmi v Evropě. Řada skladatelů chtěla vyjádřit úctu a vzpomínku obětem druhé světové války, případně chtěla ztvárnit jisté dějinné okamžiky. V muzikologickém prostoru se rozhořela diskuze kolem kompozice a estetiky vznikajících hudebních děl, tímto

[233] PSTROKOŃSKA-NAWRATIL, Grażyna. Tadeusz Natanson – portret z oddali. In: KANAFA, *Tadeusz Natanson…*, cit. d., s. 18.
[234] RACZKOWSKA, Magdalena. Tradycja i nowoczesność w *III Symfonii* Tadeusza Natansona. In: KANAFA, *Tadeusz Natanson…*, cit. d., s. 146-147.
[235] Tamtéž, s. 149.

inspiračním zdrojem ovlivněných. Přední názorový proud zaujal německý filosof a estetik Theodor Adorno.[236] Ten chápal umělecké využití historických a společenských událostí, spojených v tomto případě s druhou světovou válkou, jako morální povinnost umění, které tím v podstatě plní své základní funkce, vedle estetických také funkce výchovné a výukové. Německý filosof cítil jako nutnost a společenskou povinnost o takových událostech hovořit i na poli umění. Vzápětí však došlo k úvahám a diskuzím, jakou uměleckou řečí by měly být ztvárněny a popsány hrůzné událostí předcházejícího desetiletí. Adorno, jak dále uvidíme, zaujal velmi jednoznačný, ostrý a vyhraněný názor. V oblasti uměleckého zpracování těchto událostí nesmělo být využíváno tradičních, kontinuálních směrů z meziválečné doby. Umělecké směry, běžící paralelně s meziválečnými a válečnými událostmi, byly Adornem chápány jako eticky a morálně postižené hned několika stigmaty. V první řadě byly využívány celospolečensky, to znamená i samotnými viníky a jejich spoluúčastníky na válečných událostech. Za druhé, jistou etickou pasivitou nepřímo napomáhaly těmto událostem, případně je dostatečně nereflektovaly, případně se jim jako inspiračním zdrojům záměrně vyhýbaly. A za třetí, jak chtěly tyto směry po druhé světové válce pravdivě informovat uměleckou řečí celou veřejnost? Jak se chtěly stát nositelem morálního poselství pro budoucí generace? Pro Adorna byl výsledek zcela jasný. Takové umění, které dopustilo, bez ohledu na aktivní či pasivní postoj, bez ohledu na vědomost či nevědomost o událostech, zavraždění miliónů lidských životů, nemohlo a ani nesmělo dále sloužit společnosti. Bogusław Raba pak v publikaci uvádí:

> „*Od kiedy Theodor Wiesengrund Adorno nazwał „barbarzyństwem" uprawianie szeroko pojętej sztuki poetyckej po czasach Zagłady, wieszcząc kres skompromitowanej kulturze Zachodu po Holokauście, ów konflikt między tradycją a nowoczesnością w sztuce został nacechowany etycznie. Autor Filosofii nowej muzyki*[237] *uzasadnił, iż niemożliwe i niedopuszczalne jest przedstawienie doświadzenia zagłady klasycznymi środkami wyrazu, wywodzącymi się z tradycji, która do niej dopuściła. Póki sztuka nie skonfrontuje się z traumatyczną rzeczywistością, wydaje się bezcelowe jej uprawianie. Żadna narracja nie może jednakże sprostać rzeczywistości Holokaustu. Tragizm tej konstatacji nasilił*

[236] Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903-1969).
[237] Mezi přední muzikologické práce a práce zaměřené na nové estetické požadavky v kontextu hudebních děl hraje klíčovou roli právě výše zmíněná kniha Theodora Adorna *Philosophie der neuen Musik*.

postawę rezygnacji wobec tradycyjnie poętej funkcji sztuki metaforycznej, a zarazem ujawnił jej nowe zadanie - sztuki jako świadectwa.“[238]

Adornova tvrzení, shrnutá ve *Filosofii nové hudby*, vyhrotila postoj rezignace na tradiční pojetí metaforické funkce umění a odhalila přitom nové zadání. Umění mělo být od této doby chápáno jako svědectví, mělo být prostředníkem pravdivých, naturálně koncipovaných a jasně vykreslených historických událostí. Umění se navíc muselo přímo a natvrdo konfrontovat s hrozivými skutečnostmi, jež se za války odehrávaly.[239] V případě opaku se pak jeho úloha stala zbytečnou a umění v té konkrétní podobě by nemělo právo na další existenci. Hudba a hudební kompozice se mohla očistit pouze přijetím a rozvinutím nových, nestigmatizovaných vyjadřovacích prostředků a odsouzením a zavržením tradiční hudební mluvy. Pokud chtěla být hudba podle přijatých morálních aspektů pravdivou, musela reflektovat minulost jen s využitím nového uměleckého vyjadřování. Skladby měly být nadále komponovány konkrétní hudbou, s co možná nejmenším využitím metaforických a symbolických prvků. Reflexe historie si primárně kladla požadavky na reálnost, skrze kterou mohli skladatelé předávat generacím základní morální a etické myšlenky.[240]

Pokud se podíváme na nejdůležitější skladby obsahově a umělecky ovlivněné válečnými událostmi, uvidíme jich hned několik. V první řadě bychom zmínili ještě jednou šokující a otřesnou kantátu *Ten, který přežil Varšavu* z pera Arnolda Schönberga, zprostředkovávající události spojené s povstáním varšavského ghetta. V polovině 50. let vznikla jiná, traumatizující, elektroakustická skladba *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* Karlheinze Stockhausena,[241] a o necelých deset let později, v roce 1965, zkomponované dílo italského skladatele Luigi Nona *Ricorda cosa to hanno fatto in Auschwitz*.[242]

---

[238] RABA, Bogusław. Muzyka po Auschwitz. Twórczość kantatowa Tadeusza Natansona. In: KANAFA, *Tadeusz Natanson…*, cit. d., s. 124.

[239] O hrůzných činech spáchaných nacisty na polském a židovském obyvatelstvu blíže například: CÍLEK, Roman. *Slepá kolej dějin*. Brno: Moba, 2015. ISBN 978-80-243-6555-8.

[240] Řada skladeb vznikala jako poselství budoucím generacím, ať se události spojené s druhou světovou válkou (svržení atomových bomb v Japonsku, koncentrační a vyhlazovací tábory zřízené ve střední Evropě, potlačení základních lidských práv, jako je například právo na život, a jiné) nikdy více neopakují. Takové skladby byly komponovány buď jako pieta obětem a postiženým, nebo jako hrůzná žaloba jménem miliónů zavražděných a poznamenaných. Pro příklad uvádíme vokálně instrumentální skladbu *Opamiętajcie się!* Tadeusze Natansona, obsahující jako podnázev *Ofiarom hitlerowskiego faszyzmu in memoriam* a vzniklé v roce 1970.

[241] RABA, Bogusław. Muzyka po Auschwitz. Twórczość kantatowa Tadeusza Natansona. In: KANAFA, *Tadeusz Natanson...*, cit. d., s. 125.

[242] Tamtéž, s. 125.
Dodnes je dílo uváděno v italském znění, pro představu jej pouze orientačně přeložíme:
Ricorda cosa to hanno fatto in Auschwitz – „Pamatuj, co ti udělali v Auschwitz“ (případně „Pamatujte, co vám v Auschwitz provedli.“).

Uvedenou válečnou tématikou se zabýval i Tadeusz Natanson. V roce 1964 vznikla vokálně instrumentální skladba *Modliłem się do Jehowy* pro recitátora-vypravěče pod doprovodem symfonického orchestru.[243] Dílo ovlivnil existencialismus a nezměrná lidská tragédie. Hlavní nosná myšlenka spočívala na celkovém pesimismu a na obrovském společenském traumatu způsobeném masovým vyhlazováním. Po umělecké stránce vykazovala hudební řeč ohromné vnitřní napětí, které bylo způsobeno výraznou disonantní akordikou tvořenou kombinací souzvuků nepřirozeně a nepříjemně znějících tónů. Skladatel záměrně zvolil za středobod *Modliłem się do Jehowy* recitátora, jehož úlohou bylo doprovázet a informovat posluchače po celou dobu trvání díla. Skladba hovořila v obecné rovině o zrůdnostech za války globálně páchaných, vnesením označení Boha-Jehovy dal však autor zdůraznění hlavně na židovskou otázku řešenou nacisty.[244] Podstatnou roli zde hraje také úloha Boha, respektive pevná víra k němu.[245] Recitátoři se ve skladbě stylizují do milionů obětí, které se před koncem života obrací k víře, v zoufalosti volají všechny bohy světa, od křesťanského, přes židovského nebo arabského, vzývají řecké a římské božstvo. Nakonec, zlomení a vyčerpaní rezignují, modlitby selhaly, bylo temno.[246] První recitátor začíná modlitbu:[247]

„*Modliłem się do Jehowy, przeszyty płomieńmi świec jak mieczami. Modlitwy zawiodły. Było ciemno.*“

O několik taktů později stejný recitátor:

„*Modliłem się do Chrystusa wypełniony po brzegi graniem organowym. Modlitwy zawiodły. Było ciemno.*“

Později recitátor začne volat ostatní božstva:

„*Modliłem się do wszystkich bogów świata, przepalon ognistym spojrzeniem Mahometa,* [následně ostatní vypravěči odpovídají] *Buddy, Afrodyty,*

[243] RABA, Bogusław. Muzyka po Auschwitz. Twórczość kantatowa Tadeusza Natansona. In: KANAFA, *Tadeusz Natanson…*, cit. d., s. 137.
[244] Obdobnou problematikou se nechal Natanson inspirovat u skladby *Pytanie Kaina*, obě verze z roku 1967. Již z názvu je zřejmé využití starozákonního konfliktu mezi dvěma bratry. Skladatel v tomto hříchu vidí souvislost s nedávnou minulostí, respektive vidí utrpení lidstva jako případný trest za uplynulé hříchy.
[245] Průběhem skladby dochází k hledání Boha, recitátor si pokouší klást různé otázky, na které se mu nedostává odpovědí. Proč k tomu všemu dochází? Co má být za odkaz milion ztracených životů? Kdo se čím provinil, že člověk absolvuje takové trauma? Jak se s tou nevyjádřitelnou křivdou vyrovnat?
[246] *„Ciemność wiary“ przeciwstawiona została „światłu niewiary“.* RABA, Bogusław. Muzyka po Auschwitz. Twórczość kantatowa Tadeusza Natansona. In: KANAFA, *Tadeusz Natanson…*, cit. d., s. 138.
[247] Všechny výše citované modlitby byly použity z části hudebního partu: RABA, Bogusław. Muzyka po Auschwitz. Twórczość kantatowa Tadeusza Natansona. In: KANAFA, *Tadeusz Natanson…*, cit. d., s. 140.

Zeusa i czarnych bożków murzyńskich. [...] *Modlitwy zawiodły. Teraz idę za światłem mej niewiary.*"

Na sklonku 70. let se k válečné tématice Natanson vrátil, aby zkomponoval skladbu *Familiale* pro recitaci a komorní orchestr, jež vycházela z existencialismu, absurdity a hlubokého společenského traumatu. Dominantní roli hrála tříčlenná rodina, v níž měl každý svoji konkrétní roli: matka -„*robiąca na drutach*", otec-„*robiący interesy*", syn-„*robiący wojnę*".[248] Druhá světová válka násilím vstoupí do života celé rodiny a na konci si vybírá krutou daň, kdy jedinému synovi vezme život. V uvedeném díle tragédie spočívá v nezměrném traumatu rodičů, jejichž syn se domů nikdy nevrátil. Po umělecké stránce využil Natanson již naplno témbrové hudby a barevných ploch. Nová hudební řeč měla korespondovat a umocňovat obsahovou stránku sdělenou recitovanou složkou. V emočně vypjatých momentech se proto objevovaly slabé trilky, které udržovaly napětí, případně ho gradovaly. Blížící se obavy a hrůza z nadcházejících událostí byly zase vyjadřovány dlouhými glissandy, jejichž nelibozvučností měl posluchač zaregistrovat přibližující se zlom nebo zvrat v ději.

Na závěr představíme poslední skladbu, zmíněnou kantátu *Opamiętajcie się!* pro smíšený sbor, čtyři recitátory a velký symfonický orchestr.[249] Autor celé dílo věnoval obětem nacistického teroru během druhé světové války tím, že připomněl řadu dramatických a vojenských událostí. Tyto události neměly posluchače ani tak šokovat či traumatizovat, jako spíše alarmovat. Výběr události byl tedy pro skladatel zcela klíčový. Vzhledem k faktu, že potřeboval skladbu postupně gradovat nejen v uměleckém spektru, ale i v obsahovém, nevyužil zvolených osmi událostí tak, jak šly chronologicky za sebou, nýbrž je seřadil podle vlastní kompoziční představy. První událost připomínala, respektive zdůrazňovala posluchačům cílenou nacistickou likvidaci státních a národních symbolů Polska a s ní související potlačení polské národní kultury. V druhé části Natanson obrátil pozornost ke koncentračním a vyhlazovacím táborům, zejména komplexu těchto táborů v Auschwitz, a k experimentům prováděných na vězních. Ostatní části pak vypovídaly například o likvidaci polské inteligence, zveřejněných názorech nacistických představitelů o polském národu a jeho budoucnosti nebo případných masakrech páchaných na konkrétních místech. Po těchto traumatizujících a otřesných událostech měla přijít poslední část. Ta měla mít na šokované posluchače výchovný a apelační účinek, společnost má natrvalo prozřít a uvědomit si všechny

[248] RABA, Bogusław. Muzyka po Auschwitz. Twórczość kantatowa Tadeusza Natansona. In: KANAFA, *Tadeusz Natanson…*, cit. d., s. 132.
[249] Tamtéž, s. 125.

ty věci, které se během nacismu v Evropě, ve světě udály. Celá skladba byla pak zakončena dokola se opakujícími kolektivními výkřiky: „*Nigdy więcej!*“.[250]

Pozdržíme-li se ještě na okamžik u skladeb obsahově inspirovaných válečnými tragickými událostmi, nemůžeme opominout významnou a předělovou skladbu polské hudební avantgardy, dodnes často interpretovanou, *Tren – Ofiarom Hiroszimy* zkomponovanou Krzysztofem Pendereckým na přelomu 50. a 60. let.[251] Skladatelův umělecký přístup vykazoval již od příchodu avantgardních směrů značnou otevřenost a vstřícnost vůči nim. Vývojem v oblasti přístupu ke kompozici a novým trendům prošel Penderecki poměrně rychle, tudíž odhaloval nové hudební horizonty ještě před většinou skladatelů hlásících se k avantgardě. *Tren – Ofiarom Hiroszimy* zaznamenal nebývalý úspěch doma i v zahraničí a vzbudil velikou pozornost kolem polského skladatele. Je třeba vzít v potaz ostatní skladatele, respektive skladby, které na přelomu desetiletí vznikaly. Většina umělců stále využívala standardní vyjadřovací prostředky, tedy notový materiál v klasické podobě, včetně generace avantgardistů. Pracovalo se s uvolněnou tonalitou, začínalo se jinak nahlížet na hudební harmonii, nastupovaly odlišné stylové, myšleno artikulační, techniky, skladatelům se odhaloval neznámý svět zvuků a zvukových barev, umožňujících obrazně řečeno „malovat hudbou“. Do toho všeho poznávání a experimentování vstoupil naprosto sebevědomě a rázně Penderecki, aby představil *Tren*. Společnost musela být šokována. Žádné konkrétní libozvučné nebo harmonické tóny, žádná volná a svobodomyslná harmonie, žádné dodekafonické konstrukce ani seriální variabilita základních kompozičních frází, žádné experimentování s barevnými plochami. Ani žádná abstrakce. Hudba je zde realistická, expresivní, hudba se pevně drží svého úkolu, musí zprostředkovat posluchačům atmosféru vytvořenou během bombardování. Hudba chce být hrozivá, umí být surová. *Tren* je hrůznou, otřesnou skladbou schopnou během poslechu vyvolávat konkrétní válečné představy. *Tren* nechce pouze zachytit historické události, hudba sama chce být nositelem nezměrné tragédie, chce být nositelem psychického vypjetí, touží na okolí přenést pesimismus, touží traumatizovat, touží šokovat a to jak po obsahové stránce, tak po umělecké stránce, po stránce hudebně vyjadřovací. Celkovou expresivitu vytvářejí čistě zvukové, místy i gradační,

[250] RABA, Bogusław. Muzyka po Auschwitz. Twórczość kantatowa Tadeusza Natansona. In: KANAFA, *Tadeusz Natanson…*, cit. d., s. 126.

[251] Sám Penderecki dodnes chápe *Tren – Ofiarom Hiroszimy* jako svůj první avantgardní výtvor (PENDERECKI, *Pendereccy...*, cit. d., s. 141-142.). Nutno upozornit, že skladba již zdaleka nevyužívá dodekafonie, ani nijak zvláště nevychází z principů serialismu. Jedná se o dílo využívající umělecké a vyjadřovací možnosti sonorismu. Původně neslo dílo název jen *Tren*, později ovšem skladatel název doplnil s myšlenkou, že takto brutální a zvláštní hudba nemůže mít abstraktní název. Proto později název konkretizoval spojením *Ofiarom Hiroszimy*. PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 144.

prostředky. Spolu se zvuky je expresivity docíleno i využitím klastrů, tedy souzvuků několika tónů a půltónů stojících u sebe v těsné blízkosti.[252] Pokud bychom chtěli rozebrat umělecké prostředky, respektive pokud bychom chtěli blíže analyzovat hudební řeč a její symboliku, musíme blíže konkretizovat způsob práce s hudebním potenciálem. V první řadě je třeba zaznamenat agresivní zvuky, dlouze tažené nad veškerými pohyby dalších, rychlých zvuků. V celé skladbě zaznívají kakofonicky znějící smyčcová souzvučí hratelná tak, aby dokázala zprostředkovávat temnotu a hrůzu plnou občasných výkřiků. Velmi hojně se objevují glissanda a vysoké dlouho držené a labilní, kolísavé tóny. Oba umělecké prvky mají stylizovat zvuky varovných sirén či jiných signalizačních poplachů a dále mají v posluchačích evokovat představu padajících bomb. Zmíněné kolísavé tóny totiž naprosto přesně a věrně napodobují specifické zvuky, které jsou reálně vytvářeny shozenými letícími bombami.

Obdobně hrůznou hudbu Penderecki zkomponoval roku 1967 u *Dies irae – oratorium ob memoriam in pereniciei castris in Oświęcim necatorum inextinguibilem reddendam* pro tři sólové hlasy, smíšený sbor a veliký symfonický orchestr k příležitosti chystaného odhalení mezinárodního památníku obětem nacismu v Osvětimi-Birkenau.[253] Penderecki postupoval velmi obdobně jako při kompozici skladby *Tren*, čili nepracovat se soudobými avantgardními technikami kvůli nim samotným, ale avantgardní hudbu využít k vyjádření obsahu, v tomto případě k vyjádření univerzálních myšlenek, hodnot a emocí. *Dies irae* se skládá ze tří částí: úvodní část plní *Lamentatio*, střední část *Apocalypsis* a závěrečnou *Apotheosis*. V první části se nejvíce vyskytuje mužská část sboru a sólový ženský hlas. Velmi potichu a napjatě nastupuje mužský sbor. Ten drží zpravidla po celou dobu hluboké, místy až hrdelní tóny, na nichž vytváří dynamické a vokální pohyby (sboristé drží většinou dlouhé samohlásky, které na jednom tónu několikrát mění za „u“, „e“, „a“). Temně držené, napjaté znění spodních tónů je místy narušeno dynamickými nárazy, hlasy drží tiché chvění, pak najednou prudce zesílí a nakonec zeslabí zase zpátky. V části *Lamentatio* působí hudba dojmem jakési strašlivé předzvěsti, nechává v prostoru viset předzvěst nikým netušené hrozby a nadcházející temnoty. Po čase začnou nastupovat bicí nástroje, jejichž expresivita atmosféru ještě více zdramatizuje. Obdobně působí od poloviny skladby zpěvy jednotlivých sólistů. Zpěvák vede klidněji zformovanou melodickou linku, rázem však dosavadní interpretaci přeruší výkřikem, vysokými tóny. Melodická linka je taktéž rychle vyhrocena do expresivity hlasitými hlučnými, místy ukřičenými tóny, které se po chvíli propadnou, jako by byly někým násilně

[252] CHOMIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 153.
[253] JAGIEŁŁO-SKUPIŃSKA, Aleksandra. Krzysztof Penderecki, „Dies irae“. *Culture.pl* [online]. 2011. [cit. 11. 2. 2018]. Dostupné z: http://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-penderecki-dies-irae.

umlčeny. Ve skladbě zoufalost spoluvytváří i celý sbor. Na některých emočně kulminačních místech jednotlivé melodické linky zpívané jednotlivými sboristy začnou kolísat do několika půltónů až čtvrttónů. Celý sbor pak obklopují barevně temné plochy, evokující až zaklínání nebo zaříkávání.

K agogické a dynamické změně dojde až ve druhé části, *Apocalypsis*. Je již z názvu patrné, o čem konkrétně měla tato část pojednávat. Adekvátně k obsahu Penderecki zvolil i vyjadřovací prostředky. V *Apokalypsis* jsou podstatně více zastoupeny a využity bicí nástroje. Ty navíc přebírají hlavní místo ve výrazové rovině. Kombinací souzvuků a otřesů v doprovodu symfonického orchestru umělecky ztvárňují samotnou apokalypsu, ke které v Osvětimi po celou dobu docházelo. Sbor pozbyl úlohu pěveckou, místo melodických ploch disponoval mluveným projevem, též expresivně laděným. Sboristé jakoby odříkávají podle rytmicky určených modelů latinský text, stojí v podstatě za celou hudební složkou, po umělecké stránce spíše spoluvytvářejí zvukové dění ve skladbě. Celé dílo kulminuje v poslední části *Dies irae*, v části *Apotheosis*. Hudba pokračuje v obdobném uměleckém a obsahovém duchu jako doposud. Sama třetí část je ztělesněním smrti a hrůzy před koncem. Ve finále *Apotheosis* přestanou všichni zpívat, hned na sbor naváže rozsáhlá sekce žesťových nástrojů oznamující triumfální vítězství smrti nad lidskými životy. Po utnutí mohutného a dramatického závěrečného zvuku přijde již jen dohra. Tichá, zlověstná, vítězící.

Ikony avantgardní hudební scény: Penderecki, Górecki, Lutosławski

Polská hudební avantgarda byla bohatě zastoupena celou řadou nadaných a originálních skladatelů. Pokud budeme ale retrospektivně nahlížet na uplynulou epochu poválečné umělecké avantgardy a budeme hledat klíčové osobnosti, které jsou dnes již synonymem polské nové hudby 50. a 60. let, musíme uvést souhvězdí tří skladatelů, jež přispělo nebývalou měrou do uměleckého ranku, a sami se následně stali inspiračními ikonami pro nastupující generace. Krzysztof Penderecki, Witold Lutosławski a Henryk Górecki, na jednu stranu tři osobnosti reprezentující a ztělesňující polskou poválečnou hudební školu, na stranu druhou tři velmi nadaní, progresivní, avšak naprosto individuální skladatelé. Každý z uvedených skladatelů hojně využíval nové přicházející směry, každý z nich tyto směry chápal jako potencionální šablony umožňující lépe vyjádřit aktuální umělecké myšlenky. Všem se podařilo podřídit hudební trendy svým vlastním, autentickým představám. Díky tomu se jim podařilo vytvořit svoji specifickou a charakteristickou hudbu. Dnes je chápeme v kontextu hudební avantgardy, zároveň jsou ale svojí tvorbou naprosto specifická a

stylově nevyhraněná individua. Tvorbu Krzysztofa Pendereckého jsme započali v předcházející kapitole v souvislosti s vznikem hudebních děl vztahujících se obsahově k válečným událostem. Nyní přistoupíme k analýze nové tvorby tak, jako u ostatních skladatelů.

Penderecki v rámci muzikologického vývoje patří k nové, poválečné nastupující generaci skladatelů. Je tedy pochopitelné, že raná hudební díla jsou stejně jako u dalších ovlivněna doznívajícími tradičními styly. Velice záhy ovšem adaptuje nové kompoziční trendy a nové přístupy k práci s hudebním materiálem. V první polovině 50. let začínaly do Polska pronikat umělecké novinky západní avantgardy. Penderecki se nejprve setkal s druhou vídeňskou školou reprezentovanou Schönbergem, Bergem a Webernem. Tou hudbou byl naprosto šokován, konečně uslyšel novou hudební řeč, bez tradičních principů kompozice.[254] Bezprostředním objevením nových kompozičních postupů a názorů je v Polsku založena v roce 1956 Warszawska Jesień, která obrátí pozornost právě na novou hudbu a začne prezentovat avantgardní umění. Toho využívá i Penderecki, pravidelně navštěvuje každý ročník a setkává se s mnoha zajímavými osobami. Zároveň chce ale i poznávat světová centra soudobé hudby. V 50. letech ovšem nemá mnoho možností, domácí politika mu zpočátku příležitosti k cestování nedává.[255] Po několika letech nakonec navazuje kontakty se dvěma nejvýznamnějšími centry soudobé hudby, s městy Darmstadt a Donaueschingen.[256] Penderecki byl však rychle soudobým uměním zklamán. To se neubíralo tak progresivním tempem, jak si skladatel představoval a jak by ho uspokojilo. Zastával názor, že inovativní období trvá pouze chvíli, rychle přicházejí následovníci, již styly rozvíjejí a posouvají dál.[257] Podle skladatele nemá cenu se dlouho upínat na styl v konkrétní podobě se stálými vyjadřovacími prostředky, protože zvláště v soudobé hudbě se umělecká řeč stále

[254] PENDERECKI, *Pendereccy*... cit. d., s. 39.
[255] Penderecki začal volně cestovat až na přelomu 50. a 60. let v souvislosti s kulturním uvolněním v Polsku. Před uvolněním měl pouze jednu možnost vycestovat do zahraničí. Soutěže, respektive některá vítězná místa umožňovala týdenní či měsíční zahraniční pobyty spolu se zajištěním provedení vítězného díla. Proto Penderecki posílal zpočátku tak často svá díla do uměleckých soutěží. Skladby mu brzy přinesly výsledky, na které čekal. Związek Kompozitorów Polskich vyhlásil v roce 1959 soutěž, přičemž tomu, kdo by vyhrál první místo, by Związek daroval cestovní pas na určitou dobu a za účelem cestování do evropských center soudobé hudby. Penderecki do soutěže zaslal tři díla: *Strofy, Emanacje* a *Psalmy Dawida* a soutěž vyhrál. V ten samý rok navíc provedl *Strofy* na polském festivalu soudobé hudby Warszawska Jesień. Tam si jej všiml německý hudební vydavatel. Navázal kontakty se skladatelem a začal jeho skladby provádět i v Německu. PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 141.
[256] Penderecki ve své monografii vzpomíná, že během studijních let cítila většina jeho spolužáků a následně spolupracovníků velký vzdor vůči všemu, co se učili na konzervatoři (tradiční formy, tradiční harmonie, klasický kontrapunkt...). Rostoucí vzdor se netýkal pouze hudební scény, přehlcena dosavadním byla též divadla, filmová scéna, malířské a sochařské školy. Pro Pendereckého byl právě tento vzdor hlavním důvodem, proč našla umělecká avantgarda tak živnou půdu. PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 142.
[257] PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 142-143.

transformuje a posouvá k novým horizontům.[258] Západní avantgarda se v určitém momentě zastavila, jelikož jí stačilo, čeho dosáhla. S tím se Penderecki nechtěl smířit. Do jisté míry nebral za současnou ani dodekafonickou a seriální kompozici, koneckonců druhá vídeňská škola započala svůj vývoj ve Vídni již po první světové válce, to znamená více než před třiceti lety. Východisko tedy nalezl ve zvuku. Byly samozřejmě již tací, kteří operovali nejen s tónovým materiálem, ale i se zvukovou podobou hudby. Jednalo se však o dílčí experimenty, o nové koření, jímž bylo možno kořenit stávající hudbu. Krzysztof Penderecki viděl možné východisko v komponování takových skladeb, kde by hrála stěžejní roli právě zvuková složka.[259] Navíc si skladatel nepředstavoval, že zvuk by musel rozvíjet jen tradičním procesem hry na nástroj. Zvuk mohl být přetransformován do elektroakustické podoby, ba dokonce mohl vzniknout jako nový produkt vyroben technickými přístroji, přičemž by právě těmito přístroji bylo dále s vytvořeným zvukem pracováno.

Zaměříme se již na konkrétní podobu avantgardní hudby v Pendereckého skladbách. Výraznou pozornost vzbudil Penderecki na konci 50. let, kdy představil instrumentální *Emanacje* spolu s vokálně instrumentálními díly *Strofy* a *Psalmy Dawida*. První uvedená skladba, *Emanacje*, byla zkomponována v duchu nových hudebních postupů, odlišných od tradiční koncepce skladeb. Penderecki zvolil sestavu několika desítek smyčcových nástrojů. Tou dobou však pracoval se standardním využitím tónových možností instrumentů. Po hudební stránce byla skladba atonální, tónové linky jednotlivých hlasů byly zkonstruovány jakoby náhodným výběrem různých tónů a jejich souzvuků. Ve skladbě ještě stále docházelo ke komponování skrze konkrétní tóny a jejich tradiční atributy (výška, síla, barva, délka). V celkovém měřítku se i harmonie skládala z tradičně utvářených souzvuků jasných a identifikovatelných tónů. Penderecki ovšem hudební artikulaci výrazně obohatil stylem drnkání na struny (pizzicato). Obdobným způsobem seskládal hudební materiál i ve vokálně instrumentálních skladbách *Strofy* a *Psalmy Dawida*. Pro skladbu se starozákonním námětem využil smíšený sbor, strunné nástroje včetně klavíru a směs bicích nástrojů. Při analýze vokální složky docházíme ke zjištění, že nová hudba zde byla zprostředkována krkolomnými, disonantními a obtížně zpívatelnými intervaly, pod kterými se objevovaly taktéž atonální harmonické souzvuky tónů. Recitátoři zde plní úlohu reprodukovaného textu Knihy žalmů.

[258] I když se politická a společenská situace průběhem 60. let částečně uklidnila, stále nebylo možné cestovat po celé Evropě bez kontroly. Penderecki vzpomíná, že v uvedeném desetiletí dostávali umělci speciální cestovní pasy, jež vydávala Polska Agencja Artystyczna (známá i pod zkratkou PAGART). Z Ministerstva kultury a umění platilo zároveň nařízení, aby se evidovaly veškeré styky vycestovaného se zahraničními lidmi. Vzhledem k faktu, že měl Penderecki známého na ministerstvu, mohl cestovat a pohybovat se po Evropě bez větších problémů. PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 183.
[259] Tamtéž, s. 142-143.

Nejprve nastupují samostatně, aby byl obsah jejich veršů dobře pro posluchače srozumitelný, později se nad recitovaným textem objeví sólistou zpívaná melodie a nakonec je celé souznění doplněno ještě sborovou složkou, která podle momentálního obsahu umělecky hudební pasáž doplní. Nezastupitelnou úlohu zde mají bicí nástroje. Ty působí jednotícím rytmickým dojmem. Na úvodu skladby jsou však zřejmé prvky přicházejícího sonorismu, tympánista pod zpěvem vytvoří v delším časovém trvání virbl, během jehož znění pomalu povoluje nebo napíná nataženou blánu, a tím zapříčiní kolísavost znělého tónu. Stejné postupy se vyskytují i u *Strof*.[260] Skladba stojí na recitovaném textu, proto jsou všechny výrazové prostředky podřízeny obsahové složce. Recitátor mění barvu hlasu podle významu textu, přičemž ostatní umělecké složky jsou změnám hlasu, barvě hlasu a významu plně podřízeny. Po hudební stránce není skladba jakkoli předvídatelná. Během poslechu vystupují opět jakoby nahodilé tóny, někdy silně vyražené, někdy jen jako barevné zvukové podkreslení. S ohledem na celé umělecké zpracování mohou být *Strofy* vnímány jako předzvěst transformace kompozičního uvažování.[261] Důkazem se stane *Anaklasis*, umění nové fáze skladatelovy tvorby.

Umělecké ztvárnění *Anaklasis* mělo nové a naprosto odlišné vzezření oproti doposud vzniklým skladbám. V kompoziční rovině Penderecki opustil dosavadní utváření melodických frází a přistoupil k čistě zvukové výplni. Hudební myšlenky se zhmotnily do podoby barevných ploch sekvencí, jejichž zaznění mělo vzbuzovat v posluchačích jakékoliv dojmy a představy. Samotná skladba pak sestávala z jakýchsi obrazců, ztvárněných různými gradacemi a eskalacemi, jednotlivá vedení hlasů místy připomínala umělce malujícího své dílo energickými a dramatickými tahy štětcem. K realizaci hudebních myšlenek byla využita smyčcová sekce disponující mnoha nástroji spolu s perkusním složením (bicími nástroji). Hudebním nástrojům byly dávány nové artikulační požadavky, díky nim se ve skladbě objevily nové zvuky a souzvučné plochy. Pozornost hráčů se obrací ke strunám, nevytváří na nich však klasický tón, ale specifický zvuk vznikající údery smyčce o struny. Jde spíše o způsob interpretace „ne-hraní“. Poměrně zajímavě pracuje Penderecki v jiných skladbách s

[260] Skladbu *Strofy* si vyslechl odborník a umělec Heinrich Stroblow. Pro chystané provedení tedy nechal cíleně postavit orchestr z mladých talentů. Parametry daného orchestru pak využíval při jednotlivých hudebních zakázkách. Další takovou skladbou, premiérovanou právě tímto orchestrem, se stal Pendereckého *Anaklasis*. Samotná premiéra způsobila velký rozruch na soudobém festivalu v německém Donaueschingen. To ovšem neznamenalo trvalý neúspěch, následná provedení se již střetla s pochopením a uznáním hudební mluvy skladatele. Tak se stával Penderecki čím dál více uznávaným, oblíbeným a žádaným v uměleckém prostředí. Německé kulturní prostředí hrálo pro skladatele, nejen s ohledem na tento příklad, naprosto klíčovou roli. PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 144.

[261] *Strofy* byly provedeny na soudobém festivalu Warszawska Jesień, kde si jich všiml hudební vydavatel Hermann Moeck. Ten následně navázal osobní i pracovní kontakty se skladatelem a začal jeho díla vydávat (Penderecki si vzpomíná, že jedinou nevydanou skladbou se stal *Tren – Ofiarom Hiroszimy* z důvodu, že Hermann Moeck té hudbě sám moc nerozuměl). PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 141.

dechovou sekcí. Ani dechovým nástrojům neponechává standardní způsob hry a artikulace. Dechy se projevují jako smyčcové nebo perkusní nástroje.[262] Hrají extrémně vysoké nebo naopak hluboké tóny, ve vysoké rovině se tóny blíží flažoletům, vytvářeným na dechové nástroje podržením určitého tónu, hmatu, kdy jeho přefouknutím se ozvou alikvotní tóny. Hráči navíc vytvářejí zvukovou složku na dechové nástroje též údery klapek naprázdno.[263] Dochází tedy k neinstrumentálnímu využívání instrumentálních nástrojů, díky čemuž pak posluchač slyší místo hudby šum, případně šelest (příkladem může posloužit představa podzimního listí ve větru, specifický zvuk stromů v lese při bouřce nebo jiné zvuky objevující se v přírodě).

Zmíněné zvukové prostředky byly hojně aplikovány na hudební díla skladatele počátkem 60. let. Ukázkovým příkladem může posloužit instrumentální *Polymorfia,* zkomponovaná v roce 1961.[264] Penderecki dal v celé skladbě prostor pouze velkému obsazení smyčcových nástrojů. Za celou dobu poslechu skladby není slyšet konkrétní tóny ani žádné jiné známé souzvuky. Celkem čtyři minuty se tu odehrává dějství sestávající z kombinace jedinečných zvuků, podobných ševelení, šumu a rytmického neklidu. V konkrétní rovině v nás můžou hudební prostředky evokovat zvuky ozývající se při náporech silnějšího větru, dále údery kapek deště na střešní krytinu, kroupy padající na pevnou zem, případně dětské korálky rozsypané na dřevěnou desku. Dojem sílícího nebo slábnoucího větru v posluchačích vyvolává intenzita znějících souzvuků a šelestí prostřednictvím tahu smyčce na prázdné, přidušené struny. Dojem cvakání, cinkání a klapání zprostředkovává zase technika zvaná pizzicato, v tomto případě technika brnkáni na předem přidušené struny vytvářející tónově i zvukově neidentifikovatelné pasáže. Na závěr si Penderecki dovolí zpestření hudební mluvy a celkového dojmu. Do skladby, která se po celou dobu odehrává v soudobých, moderních a nápaditých uměleckých tendencích, zakomponuje tradiční, doposud využívaný harmonický prvek, proti němuž se hudební avantgarda postavila – durový akord v jasné, veselé a vítězné podobě, který celou skladbu uzavře. Nelze si ovšem představovat, že zaznělý tonální akord by zde hrál roli určitého estetického a kompozičního vítěze nad soudobými vyjadřovacími prostředky. Zůstává pravdou, že Penderecki neváhal využívat prvky předcházejících hudebních stylů ani v jiných skladbách. Tyto prvky bral pouze jako možné koření, substanci, která je schopná tu a tam nové umělecké vyjadřování ozvláštnit.

[262] ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 154.
[263] Tamtéž, s. 155.
[264] KOSIŃSKA, Małgorzata. Krzysztof Penderecki. *Culture.pl* [online]. 3. 2. 2005. [cit. 14. 2. 2018]. Dostupné z: http://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-penderecki.

S prvky sonorismu se posluchači bohatě setkávají i v následujících skladbách. Po díle *Polymorphia* přišel výše představený *Tren – Ofiarom Hiroszimy* a o rok později, v roce 1962 Penderecki uvedl jedno ze svých nejradikálnějších děl, instrumentální *Fluorescencje*.[265] V nich se objevují bohatší a různorodější zvukové plochy, každý okamžik je plný nových událostí.[266] I v tomto případě byl zvolen velký a instrumentálně pestrý symfonický orchestr, jež umožňoval bohatou práci s interpretačními, artikulačními a hudebními vyjadřovacími prvky. Taktéž *Fluorescencje* by se daly způsobem utváření jednotlivých barevných obrazců přiblížit ke kompozici cyklu rozsáhlých výtvarných maleb. Kombinace jednotlivých zvukových ploch vzbuzovaly v posluchači projekci různých vizuálních či jiných uměleckých představ. Penderecki rozdělil zvukové prostředky na rušivé a libozvučné.[267] Do rušivých, případně nelibozvučných, implementoval zvuky ozývající se při škrábání na struny a tělo nástroje. Originálně byla do kompozice začleněna pila řezající dřevo, dunění prohýbajícího se plechu, tření několika nerovných železných předmětů či škrábání pilníku o skleněnou desku.[268] Příjemné zvuky pak Penderecki nechal projevit přes klapot klávesnice při psaní na psacím stroji, cvakot klapek u dechových nástrojů nebo netónové pizzicato na struny. Celou skladbu pak taháním smyčce o struny či glissandy a kolísavým pohybem tónů doplňovaly alarmy a sirény.

Doposud jsme představovali, kromě *Trenu* a *Dies irae*, světskou artificiální hudbu. Penderecki v 60. letech obrátil pozornost i na duchovní témata, náboženské motivy a religiozitu.[269] Nyní se tedy zaměříme na reprezentaci třech duchovních skladeb: *Pasja według św. Łukasza, Jutrznia I, II* a světskou skladbu s duchovní tématikou, operu *Diabły z Łoudun*.

První uvedená skladba, *Pasja według św. Łukasza*, znamenala zásadní předěl jak v tvorbě Krzysztofa Pendereckého, tak ve vývoji polské hudební avantgardy. Premiéra pašije se odehrávala v roce 1966 v německém Münsteru. Následně byla skladba zařazena do repertoáru předních polských filharmonií a soudobých festivalů. Samotnou kompozici iniciovalo několik

[265] PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 146.
[266] ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 153.
[267] Tamtéž, s. 156.
[268] Tamtéž, s. 156-157.
[269] Iniciace v duchovní tvorbě přišla ze dvou rovin. V první řadě Penderecki vzpomínal, že mezi polskou hudební avantgardou, mezi spolužáky a kolegy, byli spíše ateisté a ti, logicky, neměli takovou potřebu čerpat z duchovního prostředí a psát sakrální hudební díla (PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 37.). Dalším důvodem byly nedávno navázané kontakty s uměleckým světem a hudebními vydavateli. Po provedení díla *Fluorescencje* oslovil skladatele Otto Tomkin a požádal ho o zkomponování sakrální skladby, jež by mohla být premiérována při příležitosti chystaných oslav k sedmistému výročí založení katedrály v Münsteru. Penderecki souhlasil, vybral si téma a počátkem 60. let začal pracovat na svém „arcidíle“, na pašijích podle svatého Lukáše. Po mnoha letech Penderecki uváděl, že důvodem vzniku díla bylo tisícileté výročí křesťanského Polska. PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 36.

inspiračních vln. V první řadě hrála důležitou roli stále obdivovaná a uznávaná barokní epocha.[270] Barokní duchovní skladby a hudební polyfonie znamenaly stabilně významný zdroj obdivu a inspirace. Druhý inspirační prvek Penderecki nalezl v literatuře a historických textech. Děj pašije vycházel z obsahu Evangelia podle Lukáše, z Knihy žalmů a středověkých hymnů. S odkazem na tradici byla latina ponechána jako hlavní jazyk celých pašijí. Vznik skladby iniciovala taky náboženská víra Pendereckého, přípravy na výročí katedrály v Münsteru, christianizovaného Polska a všeobecný nedostatek novodobých sakrálních děl.[271] Skladatel ale dlouho uvažoval, jaký typ hudby a kompozice by měl zvolit.[272] Při začátcích si neustále říkal:

> „[...] *jak zdobyć dla swej sztuki najszerszą publiczność, jak zmusić tę publiczność do przyjęcia nowej, orębnej materii dźwiękowej, do uznania jej za swoją, do złączenia jej w swej psychice z najbardziej osobistą a powszechną, religijną treścią uczuciową, do zorganizowania nowej muzyki z pomocą tej tradycyjnej, a wciąż się odnawiającej treści?*“[273]

Nakonec se skladatel rozhodl pro kompromis, kdy ponechal jisté soudobé hudební řeč a k ní patřičně zvolil již existující a tradiční vyjadřovací prostředky. Koncepce celé pašije se odehrává v rovině syntéz a rehabilitace dřívějšího. Toto rozhodnutí však zapříčinilo řadu mrzutostí v uměleckém prostředí. Řada avantgardních skladatelů se počátkem 60. let přerodila do ortodoxního proudu. Tvůrci a teoretikové avantgardy nepřipouštěli produkci jiné než nové a progresivní muziky. Nechtěli psát něco, co by se jakkoli podobalo středoškolskému a vysokoškolskému základu. Zavrhovali neoklasicismus, novoromantismus a další neo-styly a obrátili se zády ke každému, kdo se vyjmenovaných stylů nevzdal. Na konci 50. let se obdobně choval také Penderecki, stal se netolerantním hudebně ortodoxním skladatelem, který přijme cokoliv, jen když to bude nové, radikální a progresivní.[274] Průběhem 60. let ale zjišťuje, že hudební avantgarda se ubírá jinam, než by si představoval. Chtěl soudobou hudbu

[270] Barokní hudební epocha znamenala a dodnes znamená období plné kompozičních prostředků, rodících se nebo reformujících se hudebních forem (starobarokní suita, počátky sonátové formy, koncert, fuga, ouvertura, sinfonia, opera – některé formy zůstávají, jiné rozvíjí klasicismus, případně romantismus), harmonických a melodických pravidel při vedení jednotlivých hlasů a hudební polyfonie. Ve velmi zjednodušené rovině bychom mohli vnímat vzdálenou podobnost prokombinované bachovské polyfonie s některými avantgardními seriálními skladbami co do složitosti, zhuštění hudebního materiálu a místy náročného porozumění. Zejména u známého Bacha se v některých varhanních fugách a preludiích vyskytují zvukově moderní pasáže, kdy se během vedení jednotlivých hlasů občas objeví nelibozvučný souzvuk nebo interval, který je následně tonálně rozveden. Týká se to například basové linky, v které zní dlouhý tón a nad ním se pohybují ostatní hlasy.
[271] PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 36-37.
[272] Po raných a vrcholných avantgardních dílech do poloviny 60. let Penderecki prohlásil: „*Trzeba teraz zacząć pisać muzykę.*“ KISIELEWSKI, *Muzyka i mózg…*, cit. d., s. 170.
[273] KISIELEWSKI, *Muzyka i mózg…*, cit. d., s. 172.
[274] PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 239.

přiblížit lidem, chtěl soudobou hudbou ztvárňovat společenská a náboženská témata bez ohledu na aktuální umělecké směry. Čím dál více se individualizoval a hledal svoji vlastní cestu, nekopíroval avantgardní styly, ale s jejich pomocí realizoval své autentické umělecké představy. Po zkomponování pašijí se od něj řada avantgardních skladatelů odvrátila, nesouhlasila s aplikovanou hudbou a chápala ji jako zradu nových hudebních hodnot. Úplně se rozešel s varšavskou školou, zůstaly mu pouze dílčí kontakty s Krakovem. Penderecki se proto částečně v polském prostředí uzavřel a o to více upevňoval kontakty v sousedním Německu, kde ho naopak milovali.[275] Při zrodu díla hrál podstatnou roli ještě jeden aspekt, o kterém jsme se výše zmínili. Penderecki chtěl komponovat hudbu určenou společnosti, hudbu s tradičním provedením. Nechtěl psát další skladby cíleně pro soudobé festivaly. Nechtěl pouze experimentovat a o dílech hovořit pouze se zasvěcenými osobnostmi. Chtěl soudobou hudbu a avantgardu vrátit tam, kam hudební díla vždy patřila. Zpátky na koncertní pódia, zpátky běžným posluchačům a běžným orchestrům.[276]

Nyní představíme základní a charakteristické rysy *Pasje według św.Łukasza,* jejich podobu a umělecké projevy. Celá skladba je rozdělena do dvou tematických částí. První část se zaměřuje na poslední události v životě Ježíše Krista. Začíná výstupem na Olivetskou horu a končí příchodem Krista před Piláta.[277] Druhá část pak začíná Křížovou cestou a končí smrtí Krista na kříži. Hlavní vstupy jsou převzaty z Evangelia svatého Lukáše, ty jsou prokládány kratšími zpívanými úseky čerpajícími z Knihy žalmů a starozákonními žalozpěvy (například *Pláč Jeremijášův*). Z hudebního hlediska skladbu rozdělíme na tradiční vyjadřovací prvky a avantgardní umělecké projevy. Tradiční projevy hudby se ve skladbě vyskytují hned od samého začátku. Samotný úvod začíná mohutným souzvukem jednoho jediného tónu rozprostřeného v několika oktávách. Po umělecké rovině můžeme tento interval chápat jako prázdnou tóninu.[278] Následně se dávají do pohybu jednotlivé hlasy, které mají za úkol buď vytvářet melodickou linku, nebo napomáhají vytvářet vertikálně rozloženou harmonii. Melodické linky jsou komponovány jak tonálně, tak atonálně. Stejně je tomu tak i u akordického podloží, to využívá zpravidla disharmonie, místy ale Penderecki používá

[275] PENDERECKI, *Pendereccy*..., cit. d., s. 303,309.
[276] KISIELEWSKI, *Muzyka i mózg…*, cit d., s. 172.
[277] PENDERECKI, Krzysztof. *Penderecki – St Luke Passion*. [zvukový záznam na CD]. Naxos, 2003. Nakl. číslo: 8.557149.
[278] Prázdnou tóninu chápeme jako tóninu, jež nemá základní znaky, podle kterých bychom tu tóninu blíže identifikovali, zdali je durová, nebo mollová. V prázdné tónině se vyskytuje zpravidla zdvojený základní tón (v oktávovém rozsahu) spolu s čistou kvintou. Tóninu blíže charakterizuje třetí stupeň (když je malou tercií, jedná se o moll tóninu, když naopak velkou tercií, pak je tónina durová). Pokud se ale ve znějícím akordu, souzvuku tento stupeň neobjeví, nemůžeme konkrétně stanovit tonální charakter souzvuku. Pak jej hodnotíme pod pojmem prázdná tónina.

náznaky tonální harmonie.[279] Výjimkou je finální akord, jenž zazní napříč celým vokálním a instrumentálním zastoupením. Stejně jako u skladby *Polymorphia* zazní dominantní, vítězný a jasný dur akord, doprovázený slavnostními zvuky kostelních zvonů. Tradiční je též instrumentální a vokální rozložení. Hudební nástroje příležitostně využívají avantgardní umělecké prostředky, spíše volí klasický způsob interpretace. V některých pasážích se objevují glissanda, rozostřené tóny napomáhající dotvořit aktuální dojem. Mají tedy spíše výrazovou úlohu, než že by představovaly instrumentální anomálie jako takové. Klasická je i jejich artikulace a instrumentální role, posluchač se ve skladbě prakticky nesetkává s přístupem neinstrumentální páce s hudebními nástroji. Obdobně Penderecki pracuje i s vokální složkou. Vystupuje zde několik sólistu a velký smíšený sbor. Veškeré vokální zastoupení je reprezentováno standardním ztvárňováním hudebních představ skrze atonální a disharmonickou rovinu. Z hlediska uměleckého vyjádření se ve skladbě vyskytují dvě novosti. První je zpodobněna recitačním prvkem, sólisté se místy uchylují k odříkávanému textu, jehož mluvená podoba umožňuje jasněji porozumět obsahové náplni a v nižší frekvenci hlasu dodává atmosféře mystický charakter. Druhým atypem jsou kolektivně zpívaná glissanda. Jejich výskyt je taktéž podmíněn výskytem emočně a výrazově vypjatých míst.

Pasja według św. Łukasza zkombinovala s tradičními prostředky i dosavadní dědictví avantgardy. V první řadě bychom měli upozornit na témbrové klima odhalující posluchačům přijatelnou a pochopitelnou formou novosti avantgardní školy. Například výše zmíněná glissanda obohacují hudební sféru o zajímavé a libozvučné barevné plochy. Ty jsou místy doplňovány i emočními výkřiky celého sboru. Různé výkřiky a výskání mají po zaznění sestupný charakter jako siréna a většinou fungují jako mezičlánky jednotlivých kapitol. Soudobé hudební vyjadřovací prostředky propůjčily skladbě i příležitostné zvuky jako ševelení nebo šumění. Ty byly interpretovány jak hudebními nástroji, tak prostřednictvím šeptání a mumlání pěveckých sborů. Druhá originální novost se již nevztahovala na vyjadřovací prostředky, ale na dispozici, akustiku a umístění veškerých hudebních složek. Penderecki chtěl novou skladbu co nejvíce přiblížit lidem a její obsah s hudbou podpořit vhodným prostorem. Proto se rozhodl, že *Pasja* bude provedena v kostele. Jeho rozhodnutí ovlivnilo několik podnětů. V první řadě disponuje velký kostel rozsáhlým prostorem, kam může přijít veliká spousta návštěvníků. Za druhé, tyto budovy mají fantastickou akustiku prostoru, v němž se dlouho a jasně nese hudba.[280] Prostor Penderecki využije do posledního

[279] Konkrétní příklad lze vidět v prvních dvou taktech u třetí kapitoly první části (*Deus meus*), kde orchestr zahraje základní tón a barytonista v melodii zazpívá třetí stupeň, malou tercii (moll).
[280] KISIELEWSKI, *Muzyka i mózg…*, cit. d., s. 173.

detailu. Pozornost obrátí k zdánlivě nepodstatným záležitostem, a to k pauzám. Mezi každou kapitolu skladby vloží jasně vymezenou pauzu, v které se má udržet finální souzvuk právě skončené kapitoly a v které má posluchač procítit aktuální emoce a představy plynoucí z dějové linie. A za třetí, v kostele má skladatel možnost jedinečným a nezaměnitelným způsobem propojit světské s transcendentním. To znamená, že na základě využití barevných ploch a zvukových součástí může posluchače, i s ohledem na aktuální duchovní prostředí, přenést do duchovní roviny a násobit jeho umělecké dojmy.

Po několika letech navázal Penderecki na *Pasji według św. Łukasza* obdobným duchovním dílem ve stylu avantgardních hudebních prostředků. Na přelomu 60. a 70. let skladatel uvedl dílo *Jutrznia I: Złożenie Chrystusa do grobu* a o roku později jeho pokračování *Jutrznia II: Zmartwychwstanie Pańskie*. Dohromady pak uvedené skladby tvoří cyklus, respektive triptych událostí kolem Ježíše Krista, skrze *Pasji* život Ježíše Krista až do jeho ukřižování a skonu, a pak skrze *Jutrznia I* a *II* uložení těla do hrobu a následné zmrtvýchvstání. Komparujeme-li obě rozsáhle skladby mezi sebou, najdeme mezi nimi řadu podobností i odlišností.[281] V první řadě se liší jazykovou strukturou. Zatímco pašije disponují latinským jazykem, pokračování je posluchačům zprostředkováno starým středověkým církevním jazykem, staroslověnštinou.[282] Stará církevní slovanština měla být odrazem původního a hlavního inspiračního zdroje, pravoslavných liturgických obřadů konaných na Bílou sobotu. V druhé řadě se skladby liší způsobem práce a začleňováním hudebních avantgardních prostředků. Pokud bychom měli velmi zjednodušeně obě skladby porovnat, pak reflektujeme větší využití avantgardních prvků v druhém, později vzniklém díle. Skladby *Jutrznia I* a *II* mají podstatně větší projevy témbrové hudby. Začneme-li interpretací vokálního zastoupení, vidíme velmi časté uchýlení k mluvenému projevu. Sbory každou chvíli vstupují do díla recitovaným, odříkávaným staroslověnským projevem, který v určitých částech zní, jako by si členové sboru o událostech povídali. Buď Penderecki zvolil srozumitelnou formu, aby jim bylo rozumět, nebo zvolil formu hudební kulisy, kdy se vedle plynoucího děje a hudby ozývá nenápadné ševelení, nenápadný šum. V instrumentální sestavě se vyskytují poměrně často tónové a zvukové klastry, souzvuky nejrůznějších nástrojů a předmětů, případně kontrastní barevné plochy.[283] Poněkud odlišnou úlohu plní perkusní složka, bicí nástroje celou dobu ozvláštňují volně plynoucí hudební část. V samotném úvodu nastupuje sbor za doprovodu všemožného cinkání, klepání, rytmického ťukání a cvakání.

[281] Komparace je provedena mezi *Pasji* a oběma částmi *Jutrznia*.
[282] KISIELEWSKI, *Muzyka i mózg…*, cit. d., s. 174.
[283] ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 180.

Tyto perkusními nástroji vytvářené barevné a rytmické plochy nacházejí uplatnění v šíři celé skladby až do jejího závěru.[284]

Obě skladby vykazují ovšem i několik uměleckých a výrazových podobností. Za prvé, *Pasja* byla premiérována v katedrále stejně jako *Jutrznia I a II* s tím, že všechny premiéry proběhly v německém prostředí.[285] Za druhé, uvedené skladby disponovaly stejným, respektive velmi obdobným vokálním a instrumentálním zastoupením (čtyři sólisté, dva chóry a velký symfonický orchestr). A za třetí, obě skladby, každá jinou měrou, nalezly hudební řeč kombinací tradičních prvků a dědictví avantgardy. V obou případech se tedy jedná vesměs o uměleckou koncepci syntézy nového a retrospektivního. Zpětně se dostalo rehabilitace tonálních projevů hudební harmonie a melodie. Jak *Pasje* tak *Jutrznia* obsahují pasáže částečně nasáklé tonálním ukotvením. V úvodní části *Jutrznia II* nastupuje melodie zpívaná ženským sborem v tonální rovině a stejnou melodii po chvíli zopakuje i mužský sbor. Několik minut před úplným závěrem potom hudba skrze agogiku a dynamiku graduje a ve zpěvu a instrumentaci se objeví fráze naplněny durovou tonalitou za doprovodu zvonkohry a kostelních zvonů.

Na závěr zbývá ještě nahlédnout do kompozice Pendereckého nejvýznamnější světské opery s duchovní tématikou, *Diabły z Loudun*, podle stejnojmenné knihy popisující události ve francouzském městečku v první polovině 17. století. Stejně, jako imponovala Pendereckého představa kompozice duchovních skladeb, kterých mnoho v rámci avantgardy nebylo, tak i snaha o vytvoření ryze avantgardní opery, jež by obohatila soudobý repertoár jevištní tvorby.[286] Po hudební stránce čerpá opera z expresionismu, sonorismu a v obsahové rovině i z realismu. Vokální složka je však komponována skrze tradiční hudební řeč, nevyskytuje se zde mnoho témbrového materiálu. Ten je aplikován zejména na složku instrumentální, podkreslující celý dramatický děj opery. Netradiční je však operní forma. Skladatel nevyužívá klasickou dispozici operní formy přísně dělenou na árie a recitativy. Ve

[284] Tadeusz Zieliński uvádí, že Penderecki při kompozici *Jutrznia II* využil téměř stejné avantgardní prostředky jako na počátku své avantgardní tvorby skladeb koncem 50. a začátkem 60. let. ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 178.

[285] Jak jsme výše uváděli, po skladbách Krzysztofa Pendereckého byla obrovská poptávka. Zkomponování dvoudílného pokračování *Pasje* proběhlo na objednávku německého rádia Westdeutscher Rundfunk. Teprve až po premiérách v Německu byly skladby představeny jak v polském prostředí, tak v ostatních zemích. Krzysztof Penderecki, „Jutrznia". *Culture.pl* [online]. 10. 8. 2008. [cit. 14. 2. 2018]. Dostupné z: http://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-penderecki-jutrznia.

[286] Pouze připomínáme, že soudobých oper, tedy takových, které by využily soudobou hudební řeč, bylo v polovině 20. století pramálo. Jisté pozornosti se těšily dvě dodekafonické a seriální opery druhé vídeňské školy, *Wozzeck* Albana Berga a *Mojżesz i Aron* Arnolda Schönberga, v expresionismu a realismu zkomponovaná *Katarzyna Izmajłowa* Dmitrije Šostakoviče, neoklasická *Wojna i pokój* Sergeje Prokofjeva a *Żywot rozpustnika* Igora Stravinského. GWIZDALANKA, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa…*, cit. d., s. 166.

skladbě se sice objevují, mají však volnou a nepravidelnou formu. Je přesnější dílo vnímat spíše jako jevištní zpracování určitého historického příběhu s využitím vokálních, instrumentálních a divadelních složek.

Diabły z Loudun měly dvojí premiéru. Ta první se odehrála roku 1969 v hamburské státní opeře, koneckonců dílo bylo Hamburkem objednáno, a druhá, o dva dny později, ve Stuttgartu. Po první premiéře si skladatel neodnášel příjemné zážitky.[287] Vzpomíná, že během generální zkoušky se mnoho umělců a zpěváků mezi sebou hádalo, dělali si vzájemně naschvály a posmívali se hudebnímu zpracování. Provedení ve Stuttgartu se ale setkalo s opačným výsledkem. Operu realizovalo jiné obsazení umělců a operních zpěváků, všichni měli pro hudbu porozumění a líbilo se jim zpracování. I po administrativní a režijní stránce proběhlo vše v pořádku se značnou dávkou entuziasmu. Premiéry se ale zúčastnili i církevní hodnostáři, a ti již pro představení neměli takové pochopení. Přeci jenom, součástí děje byli jeptišky, jedna z hlavních měla erotické vize o knězi s jinou jeptiškou, do hlavní linie vstoupil páter se svými milenkami, jeptišky upadaly do extatických stavů podobných posedlosti ďáblem a tak dále. O opeře se dozvěděl i stuttgartský biskup, jehož děj nadlouho šokoval. Po provedení v Polsku upadl Penderecki v nemilost i u polského varšavského episkopátu. Biskupové se s operním dějem nedokázali smířit několik let.[288] Obviňovali Pendereckého z produkce a podpory anticírkevních názorů. Nakonec se v církevním prostředí za skladatele přimluvil sám polský primas Stefan Wyszyński,[289] Došlo k objasnění symboliky kolem operního děje s vysvětlením, že se jedná o inkvizici a teror páchaný při takzvaných honech na čarodějnice.[290] Pak již byla opera volně prováděna bez morálních a společenských překážek.

Druhou výraznou avantgardní ikonou se stal Henryk Górecki.[291] I v jeho tvorbě nalézáme silně zastoupenou novou hudební řeč, později prokládanou tradičními vyjadřovacími prvky. Stejně jako Penderecki začíná i Górecki v polovině 50. let komponovat skladby s labilní tonalitou a harmonií přibližující se volností až k disharmonii. V 50. a 60. letech, tedy v období dominantní vlády avantgardních stylů, realizuje skladatel své hudební myšlenky přes instrumentální tvorbu. Radikální obrat k vokálně instrumentální tvorbě

[287] PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 147-152.
[288] Tamtéž, s. 152.
[289] Penderecki byl věřícím člověkem, ale neuznával prostředníka mezi člověkem a Bohem. Polského primase ale velmi obdivoval a uznával jak na politické, společenské, tak i na náboženské úrovni. V roce 1981 Stefan Wyszyński umírá a Penderecki na jeho památku komponuje *Agnus Dei* z polského *Requiem*. PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 179.
[290] PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 191.
[291] Henryk Mikołaj Górecki (1933-2010).

reflektujeme až v 70. letech. Umělecký styl Henryka Góreckého charakterizujeme tedy na příkladu čtyř čistě instrumentálních skladeb.

Významnou měrou dal o sobě skladatel znát na přelomu 50. a 60. let uvedením kompozičně vyzrálého díla *Scontri* pro komorní orchestr. Již dříve se blíže seznámil s dodekafonickou a seriální technikou, ztvárněnou dvěma avantgardními inspirativními umělci, Schönbergem a Stockhausenem. Od Arnolda Schönberga převzal způsob práce s dvanáctitónovou řadou, od Karlheinze Stockhausena zase seriální způsob skládání základních prvků hudebního materiálu. *Scontri* proto vykazuje vyspělý přístup kompozice hned v několika rovinách. V první řadě se zpravidla drží dvanáctitónové techniky rozprostřené do horizontální i vertikální roviny. Dodekafonicky skladatel pracuje i napříč vytváření souzvuků ležících přímo pod melodickou konstrukcí. Dále Górecki pečlivě třídí další vyjadřovací prostředky jako dynamika, rytmus a interval, a následně je zařazuje do kompozice podle stejného pravidla. Žádná kombinace elementárních parametrů se nesmí opakovat, než všechny ostatní poctivě zazní. V rámci rytmické složky skládá takty o různých dobách do delších rytmických řetězců.[292] Dynamickou rovinu zase extremizuje poté, co vloží do skladby největší možné disproporce, od nejslabšího znění tónu po nejsilnější a nejmohutnější zvuk. Aby ale Górecki udržel ve *Scontri* přehlednost a srozumitelnost, narušoval po určitých dobách dodekafonický serialismus zvukovými a barevnými plochami, tedy prvky témbrové hudby.[293]

Druhým, velmi progresivním dílem, se pak stal cyklus *Genesis*, sestávající z *Genesis I. Elementi*, *Genesis II. Canti strumentali* a *Genesis III. Monodramma*, zkomponovaný mezi lety 1962 – 1963.[294] V cyklu byly představovány základní elementární struktury a hudební materiál obdobným způsobem jako o u ostatních avantgardních skladatelů (Penderecki – *Anaklasis*, Kotoński – *Canto,* Serocki – *Serce nocy,* Killar – *Générique, Diphthongos*).[295] Podstatou cyklu je procítění, prožití dlouho držených barevných souzvuků, které se plynule transformují za využití pomalu tažených glissand. Z uměleckého hlediska lze hudební rovinu chápat jako evoluci, genezi zvukových a artikulačních prostředků přes klidné, volné pasáže až k těm disonantním, rušivým, případně vulgárním sekcím. Hudební tok funguje na principu přirozeného myšlenkového procesu, skladba na posluchače působí, jako by byla konstruována spontánně okamžitými myšlenkami, které, podle zájmu skladatele, jsou či nejsou dále

[292] Ve zmíněném rytmu skladateli posloužil jako vzor francouzský umělec Olivier Messiaen, přední osobnost na poli evropské hudební avantgardní reprezentace. CHOMIŃSKI, *Muzyka*... cit. d., s. 125.
[293] CHOMIŃSKI, *Muzyka*..., cit. d., s. 125-126.
[294] KOSIŃSKA, Małgorzata. Henryk Mikołaj Górecki. *Culture.pl* [online]. 2. 3. 2005. [cit. 14. 2. 2018]. Dostupné z: http://culture.pl/pl/tworca/henryk-mikolaj-gorecki.
[295] CHOMIŃSKI, *Muzyka*..., cit. d., s. 52.

rozváděny. Tyto hudební myšlenky, možná přesněji nápady, pak průběhem díla navozují v posluchačích stavy, pocity a nálady.

Může se zdát, že poslední dvě skladby, které v kontextu Góreckého představíme, jsou zkomponovány ryze v neoklasickém duchu. Samotné názvy by tomu odpovídaly. Ovšem při bližším zkoumání zjišťujeme, že tyto skladby disponují historizujícím označením a strukturou, zatímco výrazové a hudební prostředky vykazují prvky tradičních a soudobých stylů. V pořadí první vzniklá skladba, *3 Utwory w dawnym stylu*, byla premiérována necelý rok po zkomponování cyklu *Genesis*, roku 1963. Jedná se o desetiminutové dílo složené ze dvou pomalých částí a prostřední rychlé. Po harmonické stránce jsou všechny části tonálně ukotvené, slyšíme v nich střídání durových a mollových akordů. V umělecké rovině slyšíme, že se skladatel, zejména u prvních dvou vět, držel spíše principů minimalismu. Po harmonické a melodické stránce mají poměrně jednoduchou stavbu, střídají se v nich zpravidla dvě akordická centra a nad nimi se odehrává libozvučná, v základu nekomplikovaná melodie. Její prokomponování spočívá v jednoduché základní frázi, která se periodicky opakuje a při každém opakování se přidávají další nástroje a další melodické konstrukce. S blížícím se koncem každé věty pak posluchač slyší pestrou směsici navrstvených tónů a jejich výsledné souzvuky. Obdobě je ztvárněna i třetí, pomalá věta pouze s odlišností většího pohybu harmonické, akordové linie.

Stejně tak působí i *Muzyka staropolska*. Základem je orchestr se zastoupením smyčcové a žesťové sekce s tím, že smyčcové nástroje mají po celou dobu submisivní a žesťové dominantní postavení. *Muzyka staropolska* evokuje prostředí pozdně středověkého Polska, jeho slávu a kulturu. Základem skladby je hlavní, kratší fráze, která má znít jako pozdně středověká oslavná či vítací fanfára. Právě z toho důvodu interpretují frázi žesťové nástroje (trumpety, pozouny), jako tomu bylo v středověkých a raně novověkých dobách na královských a šlechtických dvorech. Hudební výstavba vypadá následujícím způsobem. Na samém začátku nastoupí smyčcová sekce, velmi nenápadně, velmi pozvolna a velmi slabě. Jejím úkolem je navodit atmosféru. Po malé chvíli zazní suverénně motiv fanfáry s menším obsazením nástrojů a v melodicky jednodušší podobě. Po dohrání žesťové nástroje utichnou a opět se ozve tiché a napjaté souznění smyčců. Po chvíli znova a slavnostně nastoupí trumpety a pozouny a vesměs opakují fanfáru. Tímto způsobem je historizující fanfára opakována dál a dál, až do konce skladby. Fanfára není však reprodukována ve stejné podobě, vždy když znovu zazní, přidají se další žesťové nástroje, případně se téma fanfáry obohatí o nové tóny, o nové souzvuky. Stále ale platí pravidlo, že hudební motiv fanfáry zůstane až do konce stejný.

Na konci skladby je již závěrečný příchod fanfáry hrán skutečně velkým množstvím žesťové sekce a jejich souzvuk doslova přetéká množstvím zahraných a znějících tónů. Sonorismus je zde zastoupen zejména smyčci, které podkreslují náladu, pocit a atmosféru. Totéž platí u souznění žesťových nástrojů, jejichž souhra evokuje ševelení, pohyb a zvukový neklid v hraných motivech. Právě z těchto důvodů i Góreckého tvorbu poloviny 60. let chápeme jako umění syntézy a případné rehabilitace.

Vzhledem k naprosto výjimečnému postavení v kontextu hudebního vývoje jsme ponechali Witolda Lutosławského na úplný závěr avantgardních skladatelů. Do jisté míry jsme skladatelovu tvorbu do uvedení prvního ročníku soudobého festivalu Warszawska Jesień v roce 1956 představili v prvních kapitolách. Proto pouze připomeneme klíčové momenty a události, jež měly přímou souvislost s uměleckým vývojem Lutosławského koncem 50. a počátkem 60. let. V první řadě je třeba zasadit uvedeného skladatele do kontextu doby. Witold Lutosławski se narodil počátkem druhého desetiletí 20. století. Z toho vyplývá, že vyrůstal a studoval během doznívajících projevů novoromantismu (Mahler, Strauss), rodícího se neoklasicismu (Stravinskij, Prokofjev) polského neofolklórismu (Szymanowski) a nastoupivšího hudebního expresionismu (Ravel, Mahler, Strauss). Mladý skladatel prošel snad všemi hudebními styly, v jejichž kontextu pokoušel psát svá prvotní díla. Velkou pozornost u něj nevzbudil jedině expresionismus dodekafonistů druhé vídeňské školy.[296] Naopak velmi intenzivní vliv měl na skladatele hudební romantismus, přesněji řečeno schopnost zachycení, vyjádření nebo navození psychických a emočních stavů skrze romantická hudební díla.[297] Lutosławski byl dále okouzlen zvukomalebností hudebního impresionismu na straně jedné a na straně druhé jasnou, až matematickou logikou neoklasického přístupu ke kompoziční práci.[298] Oficiální přijetí zásad socialistického realismu dovedlo skladatele k tvůrčí schizofrenii. Lutosławski komponoval ve dvou rovinách. V první řadě psal takové skladby, které ho měly uživit, které měly být hrány a které by vykazovaly alespoň dílem témata akceptovatelná či doporučená socialistickým realismem. Na straně druhé se uchýlil k experimentální činnosti, v jejíchž hranicích realizoval své hudební

[296] Teprve až v polovině 50. let adoptuje techniku dodekafonického ukáznění hudebního materiálu a v jeho stylu zkomponuje několik skladeb. PAJA-STACH, *Witold Lutosławski*..., cit. d., s. 15.

[297] Během studií byl vyučován osobnostmi, které měly i generačně blízko k vrcholnému a pozdnímu romantismu. Je tedy pochopitelné, že byl s hudebním romantismem v každodenním kontaktu. Pravdou ale zůstává, že jistá kompoziční vazba pojila Lutosławského hlavně s romantickou hudbou reprezentovanou polským národním skladatelem Fryderykem Chopinem. PAJA-STACH, *Witold Lutosławski*..., cit. d., s. 16.

[298] Neoklasicismus jako jeden z hlavních tvůrčích vlivů skladatele provázel až do poloviny 50. let. Ke konci života ale uváděl, že nikdy nebyl neoklasikem. Pestrost ve využití všemožných stylů a dobových trendů bral spíše jako vzdor vůči „škatulkování" a přesnému rozřazování vznikajících skladeb v obecné rovině .PAJA-STACH, *Witold Lutosławski*..., cit. d., s. 23.

myšlenky a zkoušel dojít ke svému vlastnímu hudebnímu jazyku. Po jistém kulturním, politickém a společenském uvolnění mohl sebevědomě představit svá umělecká díla, progresivně a originálně komponovaná s patřičnou dávkou nových vyjadřovacích prostředků.

Nyní rozdělíme Lutosławského tvorbu ve sledovaném období, tedy od poloviny 50. do konce 60. let, na dvě skupiny. Do první skupiny zařadíme ryze instrumentální skladby orchestrálního a komorního charakteru. Druhou skupinu vyplníme vokálními a vokálně instrumentálními skladbami ať už sborového nebo sólového obsazení. Ještě než začneme se samotnou analýzou vyjadřovacích prostředků v klíčových skladbách, uvedeme, že ani v jedné tvůrčí fázi Lutosławski neupřednostňoval určitý typ instrumentálního či vokálního obsazení. Umělecké styly přizpůsobené své autentické hudební řeči aplikoval skladatel rovnoměrně vždy na různé typy hudebních skladeb. Po celou dobu tvorby proto reflektujeme vznikající díla určená jak pro vokální provedení, cykly písní s orchestrálním doprovodem i bez doprovodu hudebních nástrojů, tak i díla čistě instrumentální.

Velice úspěšnou a oblíbenou se stala skladba *Muzyka żałobna*. Lutosławski začal na hudbě pracovat již v první polovině 50. let. Vzhledem k dominantnímu postavení uměleckých hodnot socialistického realismu však na její dokončení nespěchal. Situace se změnila až v druhé polovině 50. let, kdy nastala určitá kulturní obleva a tak mohl Lutosławski skladbu dokončit a v roce 1958 zveřejnit. *Muzyka* byla zkomponována využitím a rozvedením dvanáctitónové řady, obdobným stylem jako jiná dodekafonická díla.[299] Na kompozici ale můžeme vidět, že Lutosławski ukáznil dvanáctitónový materiál zcela jedinečně podle svých uměleckých představ. Za prvé, skladatel se ve vertikální úrovni snaží držet menší vzdálenosti mezi dvěma tóny tvořícími dohromady interval. Výsledná konstrukce nezní při poslechu tak krkolomně a nepřirozeně. Za druhé, skladatel pamatuje na vytvořené sekvence a dále se k nim v hudbě vrací, někdy ve stejné podobě, někdy v pozměněné, transformované.[300] Hudební průběh proto vypadá spíše jako prokomponovaná polyfonie, než jako náhodně poskládané souzvuky. Za třetí, při vytváření konstrukce se skladatel snaží držet jisté přirozenosti. I k dodekafonické konstrukci přistupuje jako melodické lince, která může vypadat a alespoň trochu znít přirozeně. V tomto kroku je zřejmě Lutosławski ovlivněn tradičním hudebním

[299] Skladba měla být památkou a vzpomínkou na nedávno zemřelého maďarského skladatele Bélu Bartóka. Proto se někdy označení rozšiřovalo přidáním „à la memoire Béla Bartók“ (GWIZDALANKA, *Lutosławski. Droga do dojzrałości*..., cit. d., s. 323.). Nutno podotknout, že Lutosławski nekomponoval skladbu inspirovanou hudbou Bartóka, nýbrž jeho hudbu vnímal jen jako impuls k dodekafonické a seriální tvorbě. LUTOSŁAWSKI, *O muzyce*..., cit. d., s. 183.

[300] GWIZDALANKA, *Lutosławski. Droga do dojzrałości*..., cit. d., s. 325.

přístupem.[301] Za čtvrté, dodekafonický systém uplatňuje skladatel jak v horizontální rovině, tedy v melodické, kdy jsou tóny položeny vedle sebe, tak v rovině vertikální, tedy harmonické, kdy tóny leží na sobě a společně souzní. Ve společně znějícím akordu pak nacházíme stejné schönbernovské pravidlo, že žádný tón se nesmí opakovat, než budou všechny ostatní využity. V této souvislosti stojí za zmínku ještě jedna pozoruhodná záležitost. Lutosławski pozměňuje i akordy, v nichž souzní dvanáct půltónů.[302] Akord tedy nechá v jedné podobě zaznít a pak se k němu vrací s tím rozdílem, že zpřehází mezi hudebními nástroji těch dvanáct hraných půltónů, z dodekafonického hlediska nezmění vůbec nic, ale z harmonického hlediska ano. Vždy se ozve barevný a nový souzvuk, i když hudební materiál zůstane v podstatě neměnný. A za páté, akordickými, měněnými, dvanáctitónovými souzvuky docílil Lutosławski pestré palety zvukových a barevných ploch. Následně souzvuky ukáznil ještě dynamickými prostředky, aby byl výsledný efekt co nejbarevnější. V druhé polovině 50. let za pomoci dodekafonie začal tedy odhalovat svět zvuků a témbrové hudby. Uvedená *Muzyka żałobna* patřila spolu s Lutosławského *Koncertem pro orchestr* v 60. letech k nejčastěji hraným polským a světovým soudobým skladbám.[303]

Mezi lety 1965-1966 se Lutosławski pustil do dalšího obsáhlého instrumentálního počinu. Po úspěšném zkomponování *I Symfonia* na konci 40. let se po dvaceti letech rozhodl pokračovat v symfonických skladbách. *II Symfonia* demonstrovala skladatelovu kreativitu a variabilitu s hudebními prostředky jednotlivých uměleckých stylů. U první symfonie se Lutosławski nechal inspirovat ještě neoklasickými rysy, při kompozici použil klasický čtyřvětý půdorys.[304] V případě druhé symfonie ponechal již pouze samo historické označení „symfonie“. Hudební výstavba a kompoziční architektura nemají nic společného s klasicismem, romantismem ani neoklasicismem.[305] Označení skladby je spíše analogické se samotným obsazením a má evokovat mohutné instrumentální obsazení.[306] *II Symfonie* sestává ze dvou nerozdělitelných kontrastních částí, přičemž první část *Hésitant* připravuje příchod a hudební obsah druhé části *Direct* a tato druhá část je pak výsledkem a logickým vyplynutím části první. Konstrukce první části obsahuje cyklus sedmi hudebních epizod, mezi které se vkládají krátké refrény se stejnou melodickou strukturou a stejným, smyčcovým obsazením. Každá hudební epizoda je komponována již s myšlenkou barevných ploch a souzvuků, jedná

[301] CHOMIŃSKI, *Muzyka*..., cit. d., s. 118-120.
[302] POCIEJ, Bohdan. *Lutosławski a wartość muzyki*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976. s. 54.
[303] GWIZDALANKA, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*..., cit. d., s. 332.
[304] PAJA-STACH, *Witold Lutosławski*..., cit. d., s. 22.
[305] LUTOSŁAWSKI, *O muzyce*..., cit. d., s. 204.
[306] Symfonické orchestry vždy disponují mnoha desítkami hráčů, samotná četnost skladatelů je však závislá na konkrétním obsazení i konkrétních skladeb (většinou skladatel uvádí do partitury).

se tedy částečně o témbrově laděnou skladbu. Lutosławski dělí hudební nástroje do menších sekcí a každá sekce poté dostane k realizaci jednu epizodu. První, začáteční sekci uvádějí žesťové nástroje. Pak přichází spojovací refrén a po něm druhá epizoda. V ní se představují flétny a celesta (klávesový bicí hudební nástroj vzhledově podobný klavíru). V třetí epizodě jsou zvuky zprostředkovány jemnějšími tóny lesních rohů s dusítkem, harf, virblů a bubnů. Čtvrtou epizodu tvoří nástroje jako klarinet, vibrafon a klavír, pátá, šestá a sedmá epizoda využívá kombinace výše zmíněných nástrojů s dalšími.[307] Sedmá epizoda je pak přechodným momentem, v němž se skladba překlene do druhé části symfonie, do části *Direct*. Ta je koncipována na agogickém, čili pohybovém principu a sestává z pěti postupně gradačních pasáží. První pasáž má volnou, melodickou formu, doplněnou o barevné, zvukově vyrovnané plochy. Druhá se pohybuje již ve středně rychlém tempu. Třetí pasáž je ještě rychlejší, negraduje jen tempově, ale i dynamicky, tónově a instrumentálně. S velmi rychlým tempem, expresivním výrazem a gradujícím hudebním tokem se posluchač střetně při poslechu čtvrté pasáže, zatímco finální kulminace se dostaví v poslední pasáži. V té se projeví maximální síla, tempo a maximální hudební vypětí. Na samotném konci dal pak Lutosławski prostor i umělecké improvizaci každého hráče, kdy posledních několik dob má každý interpret ztvárnit „ad libitum“, tedy jak to zrovna hudebně cítí.[308] Pokud bychom se na skladbu podívali přes charakteristické vlastnosti jednotlivých avantgardních hudebních stylů, pak můžeme hovořit o syntéze dodekafonie, sonorismu, aleatoriky a hudebního expresionismu. Projevy aleatoriky, čili prvku náhody, se vyskytly na samotném závěru. Projevy sonorismu jsme mohli reflektovat přes netradiční využití hudebních nástrojů zvukově a barevně podobných nebo příbuzných, projevy expresionismu zase ve exponované dynamické, tempové a výrazové složce. Poslední zmíněný styl, dodekafonie, se promítl alegoricky ve skladbě jako celku. Sedm prvních epizod tvoří spolu s pěti druhými pasážemi dohromady dvanáct různých, jedinečných souzvuků. Prvky dodekafonie vidíme případně ještě u druhé části, v jejíž pěti pasážích se postupně uvolní všechny podoby tempa a zvukové intenzity a dynamiky. Všechny uvedené avantgardní směry jsou tedy přestřešeny originálním uměleckým stylem a vyjadřováním Witolda Lutosławského. Nakonec ještě uvádíme, že důmyslnost symfonické kompozice a autentické hudební řeči byla patřičně oceněna prvním místem na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO konané v Paříži roku 1968.[309]

[307] LUTOSŁAWSKI, *O muzyce*..., cit. d., s. 212.
[308] Tamtéž, s. 213.
[309] Přijetí této hudby se nesetkávalo zpočátku s příjemnými událostmi. *II Symfonia* uzavírala jedenáctý ročník festivalu Warszawska Jesień. Koncert přenášelo jak rádio, tak televize. Ve výsledném efektu ale skladba působila, pravděpodobně i nejasnou domluvou skladatele s orchestrem a nedostatečným nácvikem, dojmem

Vzhledem k významnému zastoupení kompozičních prvků aleatoriky v dalších významných skladbách Lutosławského v 60. letech opustíme nyní instrumentální tvorbu. Vrátíme se k ní ještě v následující kapitole, věnované elektroakustické avantgardní hudbě a aleatorice. Ještě ale na okamžik přistoupíme k vokálně instrumentální tvorbě, kterou charakterizujeme na příkladu dvou skladeb, *5 pieśni* na slova Kazimiery Iłłakowiczówny a *Paroles tissées* pro tenor a orchestr.

5 pieśni komponoval Lutosławski postupně během 50. let 20. století. Literární předlohou a následným libretem se staly *Rymy dziecięce* od známé a oblíbené polské spisovatelky Kazimiery Iłłakowiczówny. Skladatel následně vytvořil cyklus pěti drobných písní, tematicky i hudebně odlišných, přičemž se zaměřil na přirozené propojení slova a hudby. Po umělecké stránce se přitom nechal inspirovat avantgardními styly a trendy, které byly tou dobou známé a populární. Pochopitelně máme na mysli schönbergovský dodekafonický systém. U Lutosławského se ale opět projevila originalita a důmyslnost. Skladatel adoptoval pouze myšlenku dvanáctitónového systému nové hudební řeči, podle které je možné uspořádat řadu tónů a akordů do umělecké základny, předem připravené k budoucí kompozici.[310] Ke každé skladbě je zkonstruováno několik harmonických stavebních dílů, kdy všechny díly disponují sestavou dvanácti tónů, respektive dvanácti souzvuků.[311] Systém kompoziční práce vypadá následujícím způsobem. Skladatel si vezme dvanáct tónů tvořících dohromady základní chromatickou stupnici (stejný začátek se odehrává i u dodekafonie). Zříká se pravidla o neopakovatelnosti a nezvýhodňování konkrétních tónů, než bude celá škála vyčerpána. Všech dvanáct tónů rozprostře do akordické a melodické linie, což znamená, že skladatel sleduje konstrukci horizontální a zároveň vertikální roviny. Z dvanáctitónové základny zkonstruuje nějaký akord s využitím buď všech dvanácti tónů, nebo alespoň většiny. Pokud mu několik tónů zůstane, zakomponuje je do melodické linie, pokud mu žádný nezbývá, jednoduše opakuje ty, kterých bylo aplikováno na harmonii. V určitém časovém úseku, logicky i v určité hudební frázi, se musí objevit všechny tóny a je jedno, jestli zazní v souzvuku či v melodii. Tento systém umožňuje skladateli experimentovat na poli harmonie, stačí mu pouze kreativita. Tím Lutosławski vytvářel jedinečné přirozeně a příjemně

chaotické, zvukově naddimenzované a silně disonantní hudby. Poněkud rozpačitě, až negativně, byla skladba přijata v Německu během provedení berlínskou filharmonií v roce 1970. GWIZDALANKA, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*..., cit. d., s. 104.

[310] GWIZDALANKA, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*..., cit. d., s. 308-322.

[311] LUTOSŁAWSKI, *O muzyce*..., cit. d., s. 112.

znějící akordy.[312] Umělecky velmi zdařilá a patrně i nejznámější je hned první píseň cyklu *Morze*. Skladatel nejprve pečlivě prozkoumal obsah a výraz textu a až následně na předlohu komponoval hudbu a výraz, přičemž obě složky, jak výraz, tak obsah, spolu musely striktně korespondovat. Doprovod měl formu stylistického ztvárnění mořských vln, které se poklidně po celou skladbu pohupují a uklidňující formou doprovázejí lyricky laděnou píseň. Sama melodie písně je jakoby vlnami unášena. Druhá píseň se jmenuje *Wiatr* a má kontrastní charakter i obsah. Umělecky i významově přibližuje období, kdy za doprovodu divokého větru přichází zlá bouře. Třetí část cyklu je taktéž odlišná a nese označení *Zima*. Jedná se o velmi pomalou skladbu, která má stylizovat líně padající sněhové vločky v krajině. Doprovodná hudba se snaží být nenápadná, až vzdálená, umělecky vyjadřuje ticho a klid během zimního období. Jakási dívka se prochází zasněženou krajinou, pozoruje její spánek a všudypřítomný bílý sníh. Na konci písně si všímá na sněhu fialových odstínů vlivem zapadajícího slunce. Čtvrtá píseň, *Rycerze*, má jako jediná dvě kratší části, úvodní veselou a druhou smutnou. Na začátku písně vyjíždějí slavnostně a radostně všichni rytíři ze svých sídel a domovů do bitev. Jedou za mocí a slávou, za penězi a bohatstvím. Nakonec se ale vracejí zpátky, někteří zmrzačení a psychicky poznamenaní, jiní zase například nacházejí domov v pustém stavu, pece a krby vyhaslé a místo nejbližších je vítají prázdné místnosti a utichlá hospodářská stavení. Celý cyklus písní uzavírají *Dzwony cerkiewne*, po hudební stránce jednotné, po obsahové stránce dvojsmyslné. Píseň vypovídá o krásném, zvonivém zvuku cinkajících kostelních zvonů během dne, kdy všichni pracují a pohybují se venku. Navečer už zvony nemají příjemný a radostný zvuk, jsou zlověstné, plné obav a strachu z nadcházející noci, která může kdykoliv něco špatného lidem přinést.

Po umělecké úrovni vykazuje celý cyklus nesmírnou originalitu a dokonalé spojení slova, významu a hudby.[313] Skladatel dokázal demonstrovat, že i dvanáctitónové konstrukce, z kterých se abstrahovala tonální složka, mohou ztvárnit esteticky a poslechově velmi vyspělou soudobou avantgardní hudbu. Na těchto pěti písních Lutosławski předvedl, že i v kontextu nové hudby lze experimentovat a zároveň komponovat skladby melodické, melancholické nebo lyrické.

[312] Při poslechové části se posluchač nemůže někdy ubránit dojmu, že se jedná o rozšířené tonální akordy. Pravda je však jiná, využité akordy jsou v podstatě podle intuice a představy vybudované konstrukce svobodně skládaných tónů.
[313] LUTOSŁAWSKI, *O muzyce...*, cit. d., s. 175.

Obdobné akordické polotovary si Lutosławski připravil i v kompozici dalšího cyklu *Paroles tisseés* pro sólový tenor a orchestrální doprovod, uvedený roku 1965.[314] Sám skladatel však často upozorňoval, že se nejedná o cyklus písní, nýbrž o cyklus epizod.[315] V polovině 60. let již skladatel využíval poněkud jiných vyjadřovacích prostředků, než jaké použil ke kompozici cyklu *5 pieśni*. Uměle vybudovaná konstrukce souzvuků se i v tomto případě stala harmonickým základem díla. Do hudební podoby se však promítly prvky sonorismu tak, že Lutosławski cíleně komponoval hudbu přes zvukovou interpretaci jednotlivých slov a slovních spojení. Slova byla skládána tak, aby během provedení dobře zněla, samotný obsah nebyl vůbec podstatný. Z toho přirozeně vyplývá, že ani sama skladba nemohla mít dějovou linku. *Paroles tisseés* byly pojaty spíše hudební ilustrací poskládanou ze skupin slov fungujících na bázi identických obrázků.[316] Můžeme si tedy představit, že ke kompozici Lutosławski přistoupil jako k výrobě bohatě zdobené tkané tapisérie. Obrazcové celky byly celkem čtyři. První celek měl po hudební stránce formu klidné ukolébavky, plné vyvážených barevných ploch. Formou hudebního dramatu se skladatel ubíral při ztvárnění druhého celku, v němž se zase střídaly divoké a rozohněné expresivní pasáže. Třetí a čtvrtá ilustrace pak poklidně pokračovala dál v duchu jakési melancholicky laděné elegie. Dohromady pak vyváženou instrumentální a vokální složkou tvořily harmonicky plynoucí hudební tok jednoho tenoru a bohatě zastoupeného symfonického orchestru.[317]

Lutosławského vokálně instrumentální tvorbou uzavíráme kapitolu věnovanou třem velikánům polské hudební avantgardy. Měli jsme možnost představit klíčová díla všech třech skladatelů a na těchto dílech jsme rámcově ukázali na charakteristické vlastnosti uměleckých období. Kapitolu avantgardních děl Pendereckého a Lutosławského však ještě neuzavíráme, v následující kapitole se podíváme také na jejich další díla, komponovaná systémem syntéz, aleatorních a elektroakustických přístupů.

Hudba elektroakustická a aleatorní

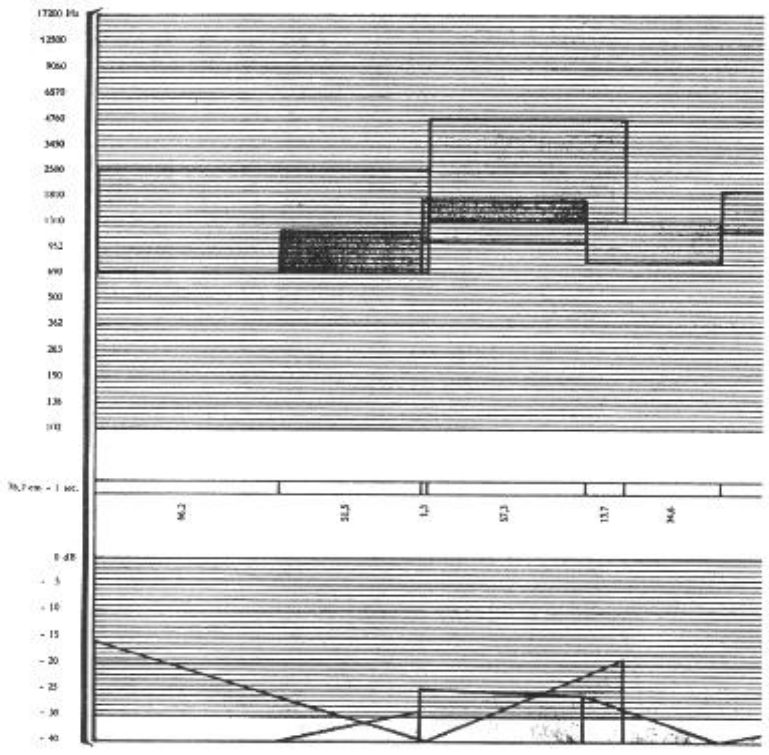
V 50. letech 20. století bylo jen otázkou času, až začnou progresivně smýšlející skladatelé spojovat myšlenku kompozice děl s aktivní rolí technických vymožeností. Po druhé světové válce disponovala společnost celou řadou technických vynálezů a elektronických

[314] Skladba se oficiálně do jednotlivých jazyků podle místa provádění nepřekládá, uvádí se v originálním jazyce. Pokud bychom se pokoušeli název volně přeložit do českého jazyka, pak by se skladba jmenovala následovně: „*Tkaná slova*“.
[315] GWIZDALANKA, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*..., cit. d., s. 81.
[316] Tamtéž, s. 80-82.
[317] „... *utwór symfoniczny s głosem ludzkim* ...“ Tamtéž, s. 80.

přístrojů. Od počátku 20. století bylo rozšiřováno rádiové vysílání, na dobré úrovni fungovalo již nahrávací zařízení a objevil se televizor. Počátkem 50. let světová technologie přinášela stále nové a dokonalejší přístroje i v souvislosti s hudebním prostředím. Objevili se tací, kteří chtěli komponovat s určitým podílem těchto vynálezů. Prvním takovým směrem byla hudba elektronická, jež využívala nejnovějších přístrojů zvukové techniky.[318] Tyto přístroje demonstrovaly prakticky neomezené možnosti skladební techniky. Jednotliví umělci nemuseli již brát ohledy na omezení a handicapy klasických postupů hudební kompozice, artikulační, dynamické a interpretační aspekty hudebních nástrojů a zpěváků přestaly hrát jakoukoliv roli. Skladatel mohl vybírat z nepřeberného množství možností práce a variability s tónovou a zvukovou barvou, výškou, délkou trvání, interpretační přesností a rytmikou. V elektronické hudbě bylo možné všechno. Skladatel byl maximálně limitován parametry přístroje, nikoli možnostmi interpreta (fyzická vyčerpanost, občasné zdravotní indispozice v koncertní době, kapacita dechového a fyzického aparátu, technická, respektive prstová vyspělost, případně odlišné vnímání a odlišná interpretace skladby a tak dále, těchto determinantů existuje celá řada). Technické a zvukové přístroje dokázaly vše vypočítat a zaznamenat, v časovém horizontu tedy bylo možné, aby skladatel stanovil, na kterou notu nebo dobu má vycházet akcent, od kterého místa až kam má být prováděno zesilování či zeslabování, jak dlouho by měl znít dozvuk nebo jak dlouho by mělo znít echo. Proto bylo potřeba vymyslet zápis umožňující zaznamenat všechny podstatné informace důležité pro opětovné interpretace. Skladatelé a techničtí pracovníci museli přijít na konkrétní parametry a konkrétní hodnoty. Všechny základní elementy hudby musely nalézt své ekvivalenty v přesně stanovených a vypočítaných hodnotách. Výškové hodnoty oproti klasickému značení v notové osnově, kde záleží na postavení noty mezi notovými linkami, začaly být zaznamenávány podle své frekvence, přičemž jejich hodnota byla značena v základní jednotce hertz (zkráceně Hz). Zvuková síla tónů, v klasickém zápisu znázorňována dynamickými značkami a zkratkami (*f* – forte, silně; *ppp* – piano pianissimo, co možná nejvíce potichu; *cres* – crescendo, zesilování a mnoho dalších značek), dostala označení prostřednictvím základní jednotky hladiny intenzity zvuku decibel (zkráceně dB). Nakonec bylo potřeba graficky zaznamenat tónovou a zvukovou délku. Na klasický zápis skladatel využíval vizuální symboliky, jež interpretovi určovala délku trvání tónu, akordu nebo pausy. Do elektronické hudby se pak promítlo značení délky skrze délkovou nebo případně časovou jednotku (centimetr, zkráceně cm, sekunda, zkráceně sec). Samotná kompozice u elektronické hudby vypadala tak, že nejprve se umělou cestou

[318] NAVRÁTIL, *Nástin vývoje...*, cit. d., s. 88.

prostřednictvím přístrojů vygeneroval tón, případně zvuk. Skladatel tento vygenerovaný tón uložil a následně s ním pracoval různými procesy filtrace, modulace a jiné transformace. Nakonec hotový výsledek v přístroji zaznamenal. Stejnou cestou pracoval i dále. Nakonec shromáždil veškerý připravený materiál a mohl se pustit do konstruování skladby plné elektronických tónů a zvuků. Výsledný efekt byl na úplný závěr zaznamenán na magnetický pásek, přičemž tento pásek se stal nejen nahrávkou, ale také hudební partiturou. Výsledná skladba existovala pouze v jedné jediné verzi a interpretaci. Skladatel proto věděl, že každé další provedení díla bude znít stále stejně bez jakýchkoliv změn. Někteří skladatelé se ovšem nechtěli smířit s takovýmto odosobněným přístupem, představa absence lidského elementu se pro ně stala nepřijatelnou. Přišli proto s určitým kompromisem a obohacením zároveň. K puštěné nahrávce elektronické hudby připojili několik hráčů na hudební nástroje. Jejich tóny se při hře snímají a může se s nimi také elektronicky nakládat. Taková progresivní hudba se provádí zpravidla již před publikem, nikoli pouze v technické laboratoři. Uvedená kombinace elektronické a snímané živé hudby se dodnes jmenuje podle anglického označení live-electronic.[319]



320

[319] SMOLKA, *Dějiny hudby*..., cit. d., s. 558.

[320] Ukázka nového notového zápisu formou technického grafu u elektroakustického díla *Elektronické studie,* jehož autorem je Karlheinz Stockhausen. NAVRÁTIL, *Nástin vývoje*..., cit. d., s. 90.

Nejpozoruhodnější osobou na poli elektroakustické hudby se stal německý skladatel a hudební vědec Karlheinz Stockhausen.[321] Ten rozvinul a uplatnil multiserální kompozici, která mu u elektronických skladeb umožnila ukáznit všechny složky hudby. Kompozice, zprostředkovaná technickými přístroji, vykazovala matematickou přesnost, ničím neomezenou variabilitu, dále dovolovala likvidaci subjektivního aspektu při interpretaci a nekompromisně potlačila emoční a prožitkovou stránku hudebního díla. Tuto avantgardní uměleckou fázi Stockhausen zakončil na přelomu 50. a 60. let, kdy zkomponoval skladbu *Kontakty*[322] ve dvojí podobě, verzi čistě elektronickou a verzi elektronickou s účastí několika hudebních nástrojů.[323] V uvedeném díle skladatel unifikoval časovou plochu, proto v ní nenajdeme žádný gradační či degradační průběh hudebního materiálu nebo mimohudebního děje. Skladba sestává pouze ze sérií stejně důležitých okamžiků a souzvuků. Nevyskytují se zde kontrastní plochy ani evoluce vyjadřovacích prostředků. V celé půlhodině má posluchač vnímat zvukovou variabilitu uměleckého materiálu, nic jiného se od něj neočekává. Jen pozornost na změny, pohyb a aktuální souznění.[324]

Druhým směrem elektroakustiky se stala hudba konkrétní. V tomto případě nebyl zvuk vyroben uměle, nýbrž hudebním nástrojem, lidským hlasem či zvukem vyskytujícím se v běžném prostředí (zvuky v průmyslovém prostředí, v přírodě, ve městě nebo kdekoliv jinde). Zvolený tón, případně zvuk, se nejprve za použití technických přístrojů snímal. Technické

[321] Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Uvedený skladatel se již v rané fázi tvorby setkal s kompozičním přístupem Arnolda Schönberga. V poválečné epoše vznikají tedy jeho první díla pod přímým vlivem dvanáctitónové techniky. V roce 1951 poprvé navštívil letní hudební kurzy v německém Darmstadtu, kde se podrobněji seznámil s hudebními díly Antona Weberna a tvorbou francouzského avantgardního skladatele Oliviera Messiaena. Na jejich kompozici poznal bohaté možnosti seriální techniky. Bezprostředně po tomto poznání začal experimentovat i s ostatními základními parametry hudebního materiálu, vedle výšky tónu nacházel zaujetí u pokusů s dynamikou, rytmem a hudební artikulací. Všechny experimenty využil následující rok po letních kurzech při skládání díla *Kreuzspiel*. Jeho pojetí hudby a nové vyjadřovací prostředky vzbudily v létě 1952 na koncertě v Darmstadtu obrovský skandál, lidé neměli pro skladatele pochopení a nechtěli se s takovou hudbou smířit. Nutno upozornit, že Stockhausen již toho roku experimentoval i s tónovou a zvukovou barvou. Od počátku 50. let se v některých jeho skladbách objevovala témbrová hudba, s předstihem od ostatních avantgardních umělců. Klíčový okamžik nastal v roce 1953, kdy Stockhausen začal spolupracovat se členy elektronického studia v Kolíně nad Rýnem. O necelý rok později zde zkomponoval prvotní ucelené skladby v oblasti elektroakustiky, *Studie I* a *Studie II*. Jeho představivost nebyla téměř ničím limitována, pouštěl se zdánlivě do neslučitelného. Roku 1956 představil elektronickou skladbu *Zpěv mladíků*, která na jedné straně využila technických vymožeností hudebního světa a na straně druhé aplikovala progresivní a novou hudbu na biblický motiv ze Starého zákona, z Knihy Danielovy, jež pojednává také o potrestání třech židovských mladíků, že se nepoklonili babylonskému božstvu, čímž si vysloužili u rozhořčeného panovníka Nabukadnezara strašlivý trest. ZIELIŃSKI, *Spotkania*..., cit. d., s. 82-108.

[322] V elektronicko-instrumentální verzi vystupuje klavír spolu s bicími nástroji a za doprovodu elektroakustické nahrávky. Interpreti na nástroje se nacházejí uprostřed pódia a kolem nich jsou umístěny celkem čtyři ampliony. Úkolem hráčů je synchronizovat interpretaci s puštěnou nahrávkou a předvést posluchačům atraktivitu zvukových barev. ZIELIŃSKI, *Spotkania*..., cit. d., s. 105.

[323] NAVRÁTIL, *Nástin vývoje…*, cit. d., s. 91-92.

[324] I když Stockhausen experimentoval průběhem života s různými uměleckými a kompozičními styly (aleatorika, sonorismus, seralismus, expresionismus, analýza lidského hlasu), vracel se periodicky k výzkumu o nových možnostech elektroakustiky. ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 107.

přístroje pak dále umožňovaly tento vzorek dále upravovat, zdokonalovat, dekonstruovat či jinak zpracovávat.[325] I v druhém směru elektroakustické hudby byly dovoleny prakticky jakékoliv úpravy a způsoby utváření hudebního materiálů a následné realizace v uměleckém díle. Konkrétní hudba neměla od začátku žádné specifické a přípustné metody, jako tomu bylo u jiných avantgardních hudebních směrů, například u dodekafonie. Konkrétní hudba se nemusela držet ani žádné hudební formy, jakožto unifikovaného kompozičního postupu udržujícího konzistenci skladby. Disponovala pouze svojí vnitřní strukturou, určitou architekturou hudební výstavby díla. Tato struktura byla zpravidla pojata pouze jako individuální koncepce každé elektroakustické umělecké skladby. Později elektroakustická hudba vyústila ještě do syntézy elektronické a konkrétní hudby. Pokud bychom hledali jakéhosi zakladatele nebo otce konkrétní hudby, našli bychom ho ve Francii. Stal se jím Pierre Schaeffer, [326] hudební skladatel pracující s klasickou i avantgardní a elektroakustickou hudbou.[327]

Určitou obavu z nastupujícího avantgardního směru měl polský muzikolog a skladatel Stefan Kisielewski. Ten vyjádřil několikrát svůj názor, že technické vynálezy využívané v souvislosti s kompozicí elektroakustické hudby povedou k nadměrné kvantitě, ne však k umělecké kvalitě. Elektroakustická tvorba v konečném důsledku zapříčiní nivelizaci všech jedinečných a individuálních vyjadřovacích prostředků a nakonec se v těchto nivelizovaných prostředcích ztratí i přidaná umělecká hodnota, estetické cítění a nezaměnitelná atmosféra během poslechu klasického hudebního díla.

> „*Aparatura elektroakustyczna zniweluje wszystko, w przepastnym tyglu dźwiękowego laboratorium utoną minione klimaty i smaki.* [...] *Ale to także już nie to, to już nie są owe urocze, zbawcze a stare mikroklimaty; w zaopatrzonym w przepotężne wzmacniacze beacie też czai się ów gnębiący „muzykę poważną" pożerający i niweczący wszystko upiór nienasycenia, moloch wciąż głodnego nowych dreszczy rynku wrażeniowego, a także trwa nacisk elitarnych, lecz*

[325] Ke konkrétní hudbě se přidala i skupina skladatelů zabývající se nevšedním způsobem vytváření nové hudby. Ve výmarském Bauhausu tito skladatelé prováděli pokusy se zpomaleným, zrychleným či obráceným přehráváním desek, případně s jejich mechanickou deformací vedoucí k akustickým změnám. Mezi jeden takový experiment patřilo nařezávání desek žiletkami, což způsobovalo zvukovou a šumovou deformaci zvolené hudební nahrávky. NAVRÁTIL, *Nástin vývoje…*, cit. d., s. 93.
[326] Pierre Schaeffer (1910-1984). SMOLKA, *Dějiny hudby…*, cit. d., s. 558.
[327] Vedle Kolína nad Rýnem se stala centrem elektroakustické hudby a výzkumu Paříž. Tam taky působil Pierre Schaeffer, jenž v roce 1948 zkomponoval známou *Étude aux chemins de fer* (*Železniční* nebo *Vlaková etuda*). Inspirací se mu staly zvuky a hluky vytvářené vlakovou soupravou během každodenního provozu. Tyto specifické zvuky nasnímal a následně z nich vytvořil zmíněnou skladbu. NAVRÁTIL, *Nástin vývoje…*, cit. d., s. 94.

wpływowych laboratoriów akustycznych, domagających się wciąż nowych technik i coraz to rosnącej perfekcji. Idą więc dla obsługujących ten rynek producentów-kompozytorów czasy straszne.“[328]

Elektroakustický směr udržuje hudbu v technických laboratořích mezi elitami avantgardních skladatelů. Samotná kompozice se navíc řídí mnohem více obsluhou těchto přístrojů než hudebním skladatelem. Uměle vyráběné zvuky šumy podle Kisielewského definitivně a nevratně změní pojetí hudebního díla a hudby jako takové:

„[...] *domaga się* [hudební avantgarda] *odrzucenia dogmatu temperowanego stroju, domaga się wprzęgnięcia do swego rydwanu wszelkich dźwięków i odgłosów uważanych na przestrzeni wieków za niemuzyczne, wszelkich chwytanych przez taśmę, magnetyczną szumów, szelestów, stuków, hałasów, a także otwarcia świata nowego, sztucznego, ale inaczej, świata dźwięków przetworzonych i spreparowanych przez nowoczesną aparaturę, dźwięków nie istniejących przedtem nigdzie ani nie wydawanych przez żadne instrumenty. Oczywiście, używanie takiego zasobu dźwięków zmienia sytuację radykalnie: zmienia postać i w ogóle ideę zapisu muzycznego (zapisem staje się taśma), rolę kompozytora, formę odbioru koncertowego – zmienia wszystko. A co najważniejsze, zmienia reguły czasowego przebiegu muzyki, czyli zmienia, lub zgoła unicestwia – formę.*“[329]

Kisielewski skutečně danou situaci neviděl nikterak dobře pro budoucí umělecký vývoj hudebního světa. Užití nového zvuku, nikoli z temperovaných nástrojů, ale z nikdy nekončících horizontů fyzikálních možností uměle vytvořené frekvence tónů a zvuků, odmítá dávné hudební formy, tonalitu a estetický aspekt a na jejich místo vyzdvihuje kognitivní a odosobněné pojetí uměleckého díla. Do diskuze ohledně nové hudební řeči následně vstupuje i skladatel John Cage. Domnívá se, že je potřeba rozbourat a odstranit všechny formy a tradiční způsoby klasické kompozice, neboť pouze skrze poznávání zvuku lze najít novou cestu. Zvuk v aleatorní, tedy náhodné podobě přirozeným procesem ukáže, jakou cestou se má hudba dále odvíjet.[330] Kisielewski jakožto hudební kritik nachází utěšení u skladeb

[328] KISIELEWSKI, *Muzyka i mózg…*, cit. d., s. 142-143.
[329] Tamtéž, s. 143.
[330] Tamtéž, s. 144-145.

Pendereckého a Góreckého, právě v těchto skladatelích vidí možnou a smysluplnou formu budoucí hudby, v syntéze avantgardního a konzervativního, respektive tradičního.[331]

Obraťme pozornost na polské prostředí. Elektroakustická hudba v Polsku přímo souvisí se vznikem a vývojem Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, založeného v listopadu 1957 ve Varšavě. Historie jednoho se rovná historii druhého. Klíčovou roli při počátcích sehrál polský skladatel a hudební teoretik Józef Patkowski.[332] Ten shromáždil bohaté informace o elektroakustických technických vynálezech a nově komponované hudbě z poznávacích cest po celé Evropě. Když se navrátil do Polska, založil podle zahraničních vzorů nahrávací studio a rádio orientující se ryze na novou hudbu a do nově založeného studia inicioval zakoupení několika technických přístrojů pro plánované experimenty.[333] Během zakládání studia Patkowski nechtěl záměrně začlenit do názvu slovo „elektronický", případně „elektroakustický", protože vůbec nevěděl, jak studio bude fungovat, jak budou probíhat nahrávky nebo samotný výzkum. Vzhledem ke skutečnosti, že i samotné založení studia vnímal jako pokus, rozhodl se nakonec, že raději do názvu zakomponuje slovo „experimentální". Během počátečních měsíců se práce přibližovala mnohem více poznávání zakoupených přístrojů a způsobu utváření nových zvukových vjemů, než ucelenému vzniku nových skladeb. Nicméně první úspěchy na sebe nenechaly dlouho čekat. Prvním skladatelem, který začal se studiem spolupracovat, byl Włodzimierz Kotoński. Ten také zkomponoval roku 1958 historicky první elektroakustické polské dílo, hudební doprovod ke krátkometrážnímu polskému animovanému filmu *Albo rybka* Haliny Bielińskiej a Włodzimierza Haupego.[334] Hudební a filmový skladatel Kotoński i nadále využíval nových možností nahrávacího a experimentálního studia. Na konci 50. let zkomponoval skladbu z ranku konkrétní hudby a to *Etiudu na jedno uderzenie w talerz*.[335] Jak již z názvu vypovídá, základem se stal jeden jediný úder na bicí soupravu. Tento úder byl několikrát a v různých verzích intenzity a směru vedení úderu na rezonanční plochu nahrán. Kotoński poté přistoupil k jednotlivým nahraným zvukům a začal s nimi pracovat prostřednictvím úpravy výšky, síly, rezonance, dozvuku a nakonec všechny upravené zvuky různě kombinoval. Záměrem skladatele bylo v tomto případě předvedení možností a variability elektroakustické práce s

[331] KISIELEWSKI, *Muzyka i mózg…*, cit. d, s. 153.
[332] Józef Patkowski (1929-2005).
[333] Technických přístrojů určených pro výzkum a poznávání elektronických zvuků či tónů byla pochopitelně celá řada, možnosti se navíc rozšiřovaly rok od roku s příchodem nových nebo zlepšených vynálezů. Nejčastěji se však na kompozici elektroakustických skladeb podílely pulzní generátory, oscilogramy, různé filtry extrahující jednotlivé složky, struktury zvuku, magnetické pásky pro nahrávání a tak dále.
[334] SOWIŃSKA, *Polska muzyka filmowa…*, cit. d., s. 152.
[335] CHOMIŃSKI, *Muzyka…*, cit. d., s. 125.

připraveným materiálem několika jednotlivých úderů na bicí nástroje. Druhou, taktéž známější elektroakustickou skladbu Kotoński složil o pár let později. *Mikrostruktury* z roku 1963 měly také v základu jednoduchý nahraný hudební materiál.[336] Ten byl vystaven zvukové dekonstrukci a konkrétním formám obměny přes selekci různých způsobů akcentace, zesilování a zeslabování. Připravený materiál pak prošel zvukovým a šumovým filtrováním a transponováním až do výsledné podoby skladby.

Další pozoruhodnou osobností v oblasti polské elektroakustické avantgardy se stal Andrzej Dobrowolski.[337] Ten zahájil experimenty s lidským hlasem a alikvotními tóny, jež se zaznamenávaly pro zamýšlenou kompozici skladby *Muzyka na taśmę nr 1*. Dobrowolski otevřel v nahrávacím studiu klavírní křídlo, aby obnažil struny uvnitř uložené. Prostřednictvím zvukové rezonance začal rozeznívat klavírní struny pomocí postupně všech známých samohlásek. Rezonance umožnila rozvibrovat struny a vytvořit tak zvuk. V druhé fázi pak skladatel zkoušel na klavírní struny křičet, přičemž hlukem rozvibrované struny začaly vibrovat obdobně jako u předchozího pokusu a vydávaly zvuk.[338] Veškeré výsledky Dobrowolski pečlivě zaznamenal, pak přistoupil k syntetizátorům a zvukovým generátorům, nechal jimi nahrávky projít a nakonec z vybraných výsledků zkomponoval skladbu. O tři léta později, roku 1965, vznikla obdobným způsobem elektroakustická *Muzyka na taśmę i obój solo*. Patrně nejznámější dílo uvedeného skladatele na poli elektroakustického výzkumu bylo zkomponováno na přelomu 60. a 70. let. Dobrowolski se navrátil k experimentální hudbě zvuků a klavírní interpretace a své pokusy využil na *Koncert na fortepian i taśmę*.[339] Nejprve nasnímal několik znějících klavírních souzvuků a artikulačních technik. Z nich vytvořil hudební podklad na magnetofonovou pásku a následně zkomponoval part pro sólový klavír. Hudba byla pak prováděna kombinací reprodukce záznamu na pásce a živým vystoupením klavíru.

V elektroakustické oblasti zaznamenal značný úspěch i výtvor *Db-Hz-Sek* Zbigniewa Wiszniewského. Fyzikální parametry zvukového a tónového materiálu vyplnily hudební obsah skladby. Na základních postupech a proměnách tónové výšky, délky a síly byly ukázány bohaté možnosti a nekonečná variabilita elektroakustické hudby v celé své šíři.[340] Obdobným způsobem přistoupil k tomuto avantgardnímu směru i Krzysztof Penderecki. Jeho prvním a zároveň jediným koncertním elektroakustickým výtvorem se stal *Psalmus* z roku

[336] CHOMIŃSKI, *Muzyka…*, cit. d., s. 130.
[337] Andrzej Dobrowolski (1921-1990).
[338] CHOMIŃSKI, *Muzyka…*, cit. d., s. 130.
[339] KISIELEWSKI, *Muzyka i mózg…*, cit. d., s. 148.
[340] CHOMIŃSKI, *Muzyka…*, cit. d., s. 131.

1961 pro magnetonovou pásku.[341] Pro uvedené dílo skladatel použil reálných tónů, konkrétně lidského zpěvu. V nahrávacím studiu nechal zaznamenávat hlas ženského sopránu a mužského barytonu, přičemž zaznamenané melodické linky a samostatné tóny podrobil procesu elektronických úprav. Po všech možných úpravách následovalo vrstvení vybraných transformovaných snímků do horizontální i vertikální roviny. Fascinace elektronického přístupu a utváření hudebního umění Pendereckému dlouho nevydržela. Po skladbě *Psalmus* zkusil zkomponovat ještě několik experimentů, jako například *Brygada śmierci* v roce 1963, nakonec po mnoha úvahách a celkové nespokojenosti všechny připravené hudební pokusy zlikvidoval a smazal. Do experimentálního a nahrávacího studia přicházel pracovat i nadále, elektroakustickou hudbu ovšem omezil již jen na komponování hudby k nově točeným avantgardním filmům polské kinematografie.[342]

V 60. letech se silně profiluje vedle elektroakustické a témbrové hudby ještě jeden hlavní avantgardní směr, s náhodnými prvky pracující hudební aleatorika. Ta má mnoho forem a podob, od volné náhodnosti, přes řízenou, až k částečné aplikaci náhodných prvků vložených do kompozice a pochopitelně i do interpretace. Dějiny aleatoriky jako suverénního avantgardního hudebního uměleckého směru sledujeme od poloviny 20. století. Pokud bychom hledali v obecné rovině prvky náhody začleněné do hudebního díla, pak bychom tyto prvky reflektovali napříč celého vývoje dějin hudby, až k jejich počátku. Nebudeme se samozřejmě zaobírat veškerými projevy náhody a interpretační svobody hráče v celé hudební epoše, pouze v několika větách poukážeme na všudypřítomné umělecké projevy aleatorního způsobu kompozice a interpretace ještě před cíleným vznikem tohoto avantgardního hudebního stylu.

Každá umělecká epocha vždy počítala s větším nebo menším prvkem náhody či svobody. Notační záznamy nebyly zpravidla stoprocentně přesné a dávaly interpretovi určitou míru svobody pro vlastní umělecké cítění hudebního záznamu.[343] V evropské hudbě reflektujeme jistou svobodu interpreta již od raného středověku. V druhé polovině 6. století byla vyprofilována do konkrétní a ucelené podoby notová, respektive symbolická forma záznamu gregoriánského chorálu. Mniši disponovali heslovitým a zkratkovitým hudebním zápisem a podle dopředu domluvených pravidel věděli, jak mají daný zápis dešifrovat a

[341] CHOMIŃSKI, *Muzyka…*, cit. d., s. 130.
[342] Jedním takovým zkomponovaným uměleckým kusem bolo vytvoření hudby v roce 1964 pro nově vznikající film *Rękopis znaleziony w Saragossie* polského režiséra Wojciech Hasa. SOWIŃSKA, *Polska muzyka filmowa…*, cit. d., s. 152-153.
[343] NAVRÁTIL, *Nástin vývoje…*, cit. d., s. 95.

následně interpretovat.[344] Obdobným způsobem k notačnímu materiálu přistupovali i v renesanční nebo barokní hudební epoše. Ukázkovým příkladem nám poslouží barokní preludium, fuga nebo passacaglia. Každý interpret musel znát spolu s hudebním nástrojem i hudební teorii a pravidla hodnotné a uznávané interpretace. Stejně jako pro skladatele existovala určitá pravidla kompozice, tak i pro hráče byla známa konkrétní pravidla určena k umělecké interpretaci díla (na kterou dobu připadá akcent, jakým způsobem se hrají trylky, nátryly, mordenty nebo jiné drobné melodické ozdoby). Barokní skladatel mohl zaznamenat pouze basovou linku určující hlavní harmonické změny a posuny v akordické rovině, přičemž sám interpret podle hudební vyspělosti a představivosti věděl, jaké tóny může zahrát a jakými hudebními ozdobami hrané tóny může obohatit. Způsob vedení horních hlasů nad basovou linkou mohl tedy spočinout na umělecké představivosti interpreta. Takto prvky svobody a náhody pokračovaly i v dalších hudebních směrech. Pro klasicistní koncerty Josepha Haydna nebo Wolfganga Amadea Mozarta se staly nedílnou součástí kadence přicházející v jednotlivých větách spolu s blížícím se koncem a gradací. Na zpravidla závěrečné kadenci měl interpret možnost předvést své technické a umělecké schopnosti podle svého uvážení a bez doprovodu orchestru. V hudebním romantismu se zase mohli interpreti setkávat s označením některých melodických ploch „ad libitum“, což znamenalo, že tempo, hudební artikulace nebo melodické ozdoby v označené části spočívaly taktéž na uměleckém cítění daného hráče. Obdobně měrou mohl hráč pracovat i v hudebním impresionismu nebo expresionismu. Zkrátka každé umělecké období počítalo s určitou kreativitou a svobodou dovolující skladbu procítit podle vlastních představ a tím ji autenticky zprostředkovat publiku.

Počátky aleatoriky jako suverénního hudebního avantgardního směru bychom nalezli počátkem 50. let ve Spojených státech amerických. Duchovním otcem a zakladatelem bývá označován John Cage.[345] Nad svobodou hudby, bezprostředně odhalovaném uměleckém cítění a koncepční nahodilostí začal Cage mnohem více přemýšlet, když se blíže seznámil s východními filosofiemi a se zen-buddhismem.[346] Když se poprvé evropská společnost konfrontovala s americkou aleatorní hudbou, byla zděšena, nerozuměla jí a vnímala její prostředky velmi negativně. Stačilo ale několik let a z Johna Cage a obdobných amerických

[344] V gregoriánském chorálu se vyprofilovaly tři základní způsoby notačního systému. Sylabickému systému odpovídala slabika proti notě, takže na každou slabiku připadala změna melodického vedení hlasu. Druhým způsobem byla tak zvaná neumatická notace, která se vyznačovala několika tóny, dvěma, třemi, nad zpívanou slabikou. Posledním a velmi rozšířeným způsobem, u něhož lze reflektovat jistou svobodu interpreta v rámci vytváření melodické linky, je melismatický systém, kde se jedné slabice rovná delší melodická linka tvořena mnoha tóny, minimálně čtyřmi, pěti.
[345] John Cage (1912-1992).
[346] NAVRÁTIL, *Nástin vývoje…*, cit. d., s. 96.

skladatelů se staly ikony nové hudby.[347] Pravdou zůstává, že absolutní aleatorika, kterou Cage představoval, se v Evropě neuchytila, evropští skladatelé využívali pouze částečné, tedy řízené aleatoriky (například Serocki, Lutosławski). Jedni z prvních, kteří přejali nový způsob koncepčního přístupu k umělecké kompozici, byli Karlheinz Stockhausen a Pierre Boulez. Ti jsou dodnes chápáni jako hlavní představitelé hudební aleatoriky.

Opustíme však prvky náhody či svobody v jednotlivých uměleckých směrech a způsoby aplikace nové hudební řeči ve světě a zaměříme se na polskou hudební avantgardu. Podíváme se na nejdůležitější díla pěti polských skladatelů a na jejich tvorbě a přístupu představíme hlavní umělecké a kompoziční projevy aleatorní hudby. Principy řízené náhodnosti v interpretaci na letních hudebních kurzech v Darmstadtu poznal a následně využil Krysztof Penderecki. Jistou míru svobody zakomponoval do témbrových skladeb vzniklých zejména v počátku 60. let. *Anaklasis, Tren, Polymorfia* a *Fluorescencje* jsou čtyři hlavní díla, v kterých se volná forma interpretace odrazila z celkem pochopitelných důvodů. Ve všech těchto skladbách silně rezonuje zvuková složka jako hlavní umělecký sdělovací prostředek. Penderecki zamýšlel, že se budou posluchači během poslechu koncentrovat na vyznění zvukových ploch a zvukových artikulačních prvků, na jejich možnosti a pestrost v různých kombinacích. Z tohoto důvodu do skladeb začlenil okamžiky, které poskytovaly dostatečný prostor k vyznění, k případnému zamyšlení posluchače nad zvukovými barvami. Bylo tedy pouze na interpretovi, případně na dirigentovi, jednalo-li se o orchestrální dílo, v jakém tempu danou pasáž zahraje nebo které hudební prvky stylem hry zdůrazní. Aleatorní přístup se navíc nedotýká pouze časové a akcentační roviny, nýbrž i roviny zvukové, tónové. V některých pasážích jsou zvukové škály, tónové běhy a jiné hudební pohyby pouze naznačeny. Skladatel pak spoléhá na uměleckou představivost a estetické cítění hrajícího interpreta. A je pouze na interpretovi, jak si vizuálně zaznamenanou notovou řeč a symboliku vyloží a následně zahraje.[348]

Dostatečnou dobu na vyznění barevných ploch poskytuje interpretovi i Kazimierz Serocki. Ten se pouští do experimentů se sonorismem a řízenou aleatorikou například u

[347] V roce 1958 byl John Cage spolu s Earlem Brownem, Christianem Wolffem a Mortonem Feldmannem jmenován docentem skladby v německém Darmstadtu, tedy čtyři roky poté, co poprvé celá tato skupina radikálních skladatelů poprvé vystoupila na evropském kontinentu a způsobila obrovské pobouření a skandál. SMOLKA, *Dějiny hudby…*, cit. d., s. 559.

[348] V notovém zápisu se kolikrát objevovaly symetrické a asymetrické spirály, křivky a jiné geometrické obrazce, které měly v interpretovi vzbudit kreativního ducha. Vedle těchto symbolů se objevovaly i nekonkrétní tóny, jimž chyběla hlavička, a nebylo tedy jasné, kterou notu skladatel zamýšlel. To byl však záměr, nebylo podstatné, jakou notu nebo zvuk měl hráč zahrát, spíše byl podstatný výraz nebo barevná plocha. Příkladem takového nekonkrétního zápisu může posloužit skladba *Sólo pro hlas* amerického skladatele John Cage (viz obrázek níže).

klavírní tvorby. Zvukové a koncepční pokusy pak vedly roku 1963 ke zkomponování skladby určené přímo pro sólový klavír *A piacere*.[349] V ní prvky témbrové hudby Serocki vyjádřil klasickým přístupem ke hře na klavír, zatímco ponechal stranou expresivní a progresivní styl hry na nástroj jako drnkání na struny, bouchání do těla nástroje a tak dále. Zvukové souznění a barevné umělecké plochy vyjadřoval prostřednictvím měnících se artikulačních aspektů. Klíčovou roli v interpretaci hrály způsoby a techniky úhozu rukou, cílené údery do klaviatury, originální práce s pedálem a dozvukem. Celou skladbu Serocki nedeterminoval ani žádnou fixní kompoziční formou. Skladba sestávala ze tří volných segmentů, dále dělitelných zhruba na deset kratších, několikasekundových struktur. Každá struktura byla nějak specifická, něčím obměněná. Tady již vstoupila do interpretace řízená aleatorika. Skladatel totiž opticky oddělil všechny tři segmenty od sebe, a pouze náznakem naznačil i přechody mezi jednotlivými strukturami. Bylo tedy jen na uvážení interpreta, jak daný mikrocyklus struktur a segmentů zahraje. Serocki nelimitoval budoucí interpretaci časovou rovinou, tempovou rovinou, dynamickou rovinou a rovinou hudebního frázování. Pouze se očekávalo, že interpretace bude probíhat s myšlenkou určité celistvosti díla co do hudebního, zvukového toku, aby bylo po celou dobu trvání skladby udrženo hudební napětí. Díky aleatorním prvkům skladba pokaždé jinak zní, má nepřeberné množství uměleckého chápání a z něho plynoucí interpretace.[350]

S řízenou aleatorikou operoval také v 60. letech Zbigniew Bujarski.[351] Pro příklad můžeme uvést ryze instrumentální, symfonický kus *Contraria*, zkomponovaný roku 1965 a povedený na festivalu Warszawska Jesień o rok později. Skladatel se pohyboval v tradičním ranku, zvolil klasický symfonický orchestr, jenž doplnil o větší obsazení bicích nástrojů. Formální výstavba skladby byla přizpůsobena své hudební řeči, zprostředkované témbrovou hudbou. Umělecké vyjádření prvků sonorismu se nechalo částečně inspirovat zvukomalebnými plochami a barevností pozdního romantismu a impresionismu. Bujarski se tedy nekoncentroval pouze na zajímavá a neotřelá barevná spektra, nýbrž se snažil skladbu naplnit i vřelými, přepychovými a rozjasněnými hudebními barvami Pro její estetický záměr tedy chápeme skladbu v kontextu přicházejícího neoimpresionismu a neoromantismu.[352] Nelze ovšem dílo chápat jako retrospektivní a rehabilitující dřívější umělecké vyjadřovací prostředky. Hudební řeč je nasycena mnoha progresivními a tou dobou aktuálními

[349] ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 147-150.
[350] CHOMIŃSKI, *Muzyka…*, cit. d., s. 169.
[351] Zbigniew Bujarski (nar. 1933).
[352] Sám Stefan Kisielewski hodnotí symfonickou tvorbu Bujarského a Rudzińského velmi kladně a vyspěle. V obou skladatelích vidí po umělecké úrovní a vyjadřovacích prostředcích mistra barevných ploch a zvukomalby, francouzského skladatele Maurice Ravela. KISIELEWSKI, *Muzyka i mózg…*, cit. d., s. 149.

artikulačními inovacemi. Stejně jako jiní skladatelé i Bujarski ztvárňuje zvukové plochy a škály instrumentálními glissandy, originálními technikami hry na bicí nástroje, různými výbuchy a dramatickými souzvuky nebo ťukajícími klapkami dechových nástrojů hrou bez tónů.[353] Pro patřičné umělecké procítění a co možná nejlepší vyznění je začleněna do hudebního průběhu volná, řízená aleatorika. Orchestrální hráči spolu s dirigentem mají volné pole působnosti, to znamená, že technika realizace některého hudebního záznamu, časová rovina a zvuková výstavba barevných ploch a souzvuků spočívají nikoli na záměru skladatele, nýbrž na interpretech samotných.

Stejnou roli hraje řízená aleatorika i u dalšího, mladého skladatele nastupující polské nové avantgardní generace, Zbigniewa Rudzińského.[354] I on komponuje rozsáhle, zvukomalebné symfonické dílo *Moments Musicaux II* s klasickými výrazovými prostředky témbrové hudby, do hudebního světa přináší ale novou dávku svěžesti, umělecké vitality a nespoutané dávky hudební energie. Stejně tak komponuje i v polovině 60. let *Contra fidem* pro symfonický orchestr. Skladatel se na jednu stranu drží formálních a stylových zvyklostí, hudbě ale taktéž dodává energicky vykreslené barevné plochy a živelný zvukový průběh.[355]

Nyní se ale zaměříme na skladatele Witolda Lutosławského, pro něhož znamenala aleatorika mnoho zajímavých možností a který se i teoreticky zaobíral principy a přístupy k prvkům náhody a interpretační svobody v kompozici. Během uměleckého vývoje postupně vykrystalizoval jeho přístup k aleatorní variabilitě. V první řadě rozdělil aleatorický styl na dva hlavní proudy. První proud pojmenoval jako velkou aleatoriku. Ta se podle skladatele infiltrovala do hudební kompozice v celé své šíři a ovládla celou strukturu skladby. Prostupovala tedy skladbou jako celkem, což znamená, že prostupovala i kompoziční formou. Velkou aleatoriku Lutosławski ovšem nevnímal nijak pozitivně, a tudíž ji nikdy ani nevyužil. Pokud by řídila velká aleatorika průběh skladby, pozbyli by posluchači jakékoliv možnosti hudební orientace.[356] Velká aleatorika by musela navíc, z principu věci, prostupovat pouze skladbami pro jednoho interpreta, aby se daný hráč až na místě rozhodl, v jakém pořadí a jakým způsobem jednotlivé hudební části zahraje. V případě, že by skladbu interpretoval rozsáhlý symfonický orchestr, museli by se dopředu všichni hráči s dirigentem domluvit, jak seřadí na koncertě všechny díly tak, aby celý orchestr během provedení hrál vždycky jednu určitou část a zabránil tak jednomu velikému chaosu. A pokud by se hráči s dirigentem

[353] ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 163-165.
[354] Zbigniew Rudziński (nar. 1935).
[355] ZIELIŃSKI, *Spotkania…*, cit. d., s. 150-152.
[356] LUTOSŁAWSKI, *O muzyce…*, cit. d., s. 87-89.

domluvili a zahráli jednu z několika možných verzí, nebylo by pro posluchače nijak zřetelné, že se jedná o skladbu s náhodným systémem řazení jednotlivých zkomponovaných částí. Tím by interpreti popřeli smysl velkého aleatorního přístupu jako hlavní filosofie kompozice. V takovém případě by musel orchestr zahrát několik možných variant, aby posluchači uslyšeli stejné části, pokaždé jinak seřazené.

Z aleatorního přístupu pak Lutosławski vyprofiloval ještě druhý proud, takzvanou malou aleatoriku.[357] Ta již zachovává a nezasahuje do vnitřní architektonické konstrukce, která je pevně dána a je neměnná. Prvek náhody by se pak projevoval jen částečně, v menších detailech, v drobných dílech. Malá aleatorika tedy dávala skladatelům nesmírně veliké a pestré možnosti spolu se zachováním kompoziční celistvosti a koncepčního řádu. Uvedené možnosti by pochopitelně prostupovaly jakýmikoliv vyjadřovacími prostředky, například rytmickou složkou, mírou expresivity a hudební dynamiky, případně technickými a artikulačními obměnami. Právě pro tyto pestré možnosti si Lutosławski malou aleatoriku velmi oblíbil a začal ji počátkem 60. let hojně do skladeb začleňovat. První takový projev řízené aleatoriky se promítl do díla *Gry weneckie* (*Benátské hry*). Na skladbě Lutosławski pracoval zhruba jeden celý rok, mezi roky 1960-1961.[358] Instrumentálním zastoupením navázal na tradiční dispozice velkých symfonických orchestrů, opět sestavu doplnil ještě o rozšířené bicí nástroje.[359] Lutosławského k malé aleatorice dovedla jistá problematika spojena s notací skladeb hudební avantgardy. Hudební serialismus a punktualismus vedly ve své konečné podobě k velmi složitému rytmickému záznamu. V notách se vyskytovaly obtížně čitelné rytmické konstrukce, objevovaly se komplikovaně zapsané pauzy a drobné noty. Každý hráč byl přitom nucen interpretovat noty v přesném vertikálním měřítku tak, aby se všichni hráči pravidelně scházeli na taktových čárách.[360] Z toho důvodu rozepsal Lutosławski všechny party skladby *Gry* ad libitum, což znamená, že měly být hrány pouze orientačně. Během koncertu vypadalo provedení tak, že na úvodu dirigent ukázal začátek hry pro všechny stejně a pak nechal celé dílo volně plynout. S blížícím se koncem upozornil taktovou hůlkou hráče na blížící se závěr, nakonec celou skladbu uzavřel a všichni přestali hrát. Do samotného hudebního toku dirigent nikterak nezasahoval, každý hráč mohl interpretovat svůj part tak, jak uznal umělecky za vhodné. V jednotlivých partech se objevovaly repetice. Ty nemusely být přesně dodržovány, ovšem když některý z hráčů dohrál svůj part a zjistil, že dirigent ještě nepřipravuje orchestr na přibližující se konec, vrátil se k některé z částí skladby a tuto část

[357] LUTOSŁAWSKI, *O muzyce…*, cit. d., s. 87.
[358] PAJA-STACH, *Witold Lutosławski…*, cit. d., s. 88.
[359] GWIZDALANKA, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa…*, cit. d., s. 26-32.
[360] LUTOSŁAWSKI, *O muzyce…*, cit. d., s. 91.

zopakoval. Měl tak jednat, aby byl celý hudební tok vyplněn všemi nástroji, jež měly v danou část hrát. Stejně tak v náznaku je zaznamenána rytmická složka. Interpret má před sebou part skládající se z určitých not a zvuků. Těch se musí přísně držet. Ovšem v jakém rytmickém kontextu noty zahraje, je taktéž pouze na něm. Lutosławski jen naznačuje, která sekce by se mohla hrát rychleji, případně pomaleji, a kde by se teoreticky noty daly zrychlit nebo naopak zpomalit. Přesně z těchto důvodů je každé provedení díla individuální a jedinečnou záležitostí, hudební pohyb barevných a zvukových ploch nemůže být nikdy stejný, tudíž je dílo neoposlouchatelné. Lepšímu vyznění řízené aleatoriky místy napomáhá i jednodušší harmonická soustava. Skladba začíná dvanáctitónovým souzvukem realizovaným napříč všemi hudebními nástroji, průběhem se ale transformuje do prostých akordických souzvuků (například akord c-e-g).[361] Lutosławski ad hoc aplikuje malou aleatoriku jako způsob rozvolnění časového svazku mezi souzvuky a plochami.[362]

V druhém konkrétním případě skladatel zakomponoval jistou formu svobody do vokálně instrumentálního díla *Troix Poèmes d´Henri Michaux*. Od samého začátku bral skladatel text jako dominantní tvůrčí substanci. Samy verše, jejich tempo, význam, intonace nebo struktura, měly určit hudební vzezření díla. Literární předlohou se staly ze dvou sbírek vybrané tři básně francouzského poetika Henri Michaux. První část tohoto cyklu písní se jmenovala *Pensées* (*Myśli*) a hudebně vyjadřovala svět lidských nápadů. Druhá část nesla označení *Le grand combat* (*Wielka walka*) a zprostředkovávala umělecky tragické téma lidských ztrát a psychických traumat během první světové války. Třetí, poslední část byla pojmenována *Repos dans le mahleur* (*Odpoczynek w nieszczęściu*) a vyjadřovala jistou rezignaci nešťastného a psychicky zlomeného jedince.[363] Skladatel vnímal kompozici ve třech specifických rovinách. Za prvé, oproti často používanému stylu klasického zpěvu sborové party obsahují i křik, mluvené nebo recitované slovo a šepot. Tyto umělecké vyjadřovací prvky konotují s významem, ba dokonce je jejich výskyt podřízen obsahovému, literárnímu kontextu. Za druhé, hudební tok je přímo závislý na svobodě a procítění jednotlivých hráčů a zpěváků. Lutosławski používá malou aleatoriku ze třech důvodů. První důvod se týká komplikovanějšího notového záznamu. Členové sboru mají své party zpívat tak, aby jim interpretace činila co možná nejmenší obtíže. Druhý důvod pro využití malé aleatoriky se týkal stylu uměleckého projevu. Každý zpěvák měl svůj part zpívat tak, aby se předvedl ve svých hudebních schopnostech a hlasových přednostech. A třetím důvodem byla přirozenost a

[361] LUTOSŁAWSKI, *O muzyce…*, cit. d., s. 92.
[362] Tamtéž, s. 93.
[363] GWIZDALANKA, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa…*, cit. d., s. 36-38.

nevázanost. Každý měl hudbu interpretovat tak, jako by ji zpíval úplně sám, podle vlastních uměleckých představ a svého hudebního stylu.[364] Třetí specifikací pak myslíme roli druhého potřebného dirigenta. Obě sekce zprostředkovávají hudbu s přispěním aleatorního principu, tudíž je nezbytné, aby instrumentální, orchestrální sekci řídil jeden dirigent a vokální, sborovou sekci druhý dirigent. V tomto případě pak během koncertu nekomunikují mezi sebou jednotlivé sekce, ale právě přítomní dirigenti. Ti se symbolikou domlouvají, kdy skladbu zahájí, kdy naznačí blížící se konec a kdy hudební tok skladby společně uzavřou. Pravdou zůstává, že *Troix Poèmes* se svojí originalitou, svěžestí a individuálním kompozičním přístupem staly stejně jako *Gry* velmi oblíbenou a často koncertně i festivalově prováděnou skladbou.

Poslední instrumentální skladbu, kterou v souvislosti s malou aleatorikou Witolda Lutosławského uvedeme, je *Kwartet smyczkowy* zkomponovaný roku 1964 na objednávku pro švédské rádio a premiérovaný o rok později na koncertě soudobé hudby Nutida Muzik.[365] *Kwartet* sestává ze dvou částí, první, úvodní a druhé, hlavní části. Rytmická osa je přibližně myšlená stejně jako u předchozích děl, každý má za úkol interpretovat svůj part tak, jako by jej hrál sám. Pro rytmickou volnost a svobodu nevznikla ani společná partitura skladby. Hráči *Kwartetu* neměli být zkrátka ničím limitováni v oblasti souhry. Pouze náznakem byl v některých částech notového zápisu naznačen part zbývajících třech hráčů, aby věděli, kdy mají společně začít, nebo v kterých předělech se musejí sejít, případně počkat na dohrání ostatních hráčů. To znamená, že přísně musí být dodržen nástup a hodnota první noty, pak už se pouští do kreativity aleatorika.[366] Lutosławski zmíněný prvek náhody a umělecké volnosti zvolil ještě z jednoho důvodu. Když dochází k interpretaci nějaké skladby, vždycky musí interpret svoji hru přizpůsobit koncertním nebo instrumentálním požadavkům. Jinak musejí hrát interpreti komorní skladbu, případně orchestrální, a jinak sólovou. Při komorní hře si všichni dávají pozor na stejnou artikulaci, na stejnou intonaci, stejnou dynamiku, v případě, že se někde neobjeví sólová melodie, stejnou rytmiku a přesnou souhru. Všichni interpreti se musí krotit na úkor celkového hudebního a estetického dojmu a vyznění hraného díla. Lutosławski chtěl ale tento určitý handicap, potencionálně styl interpretace, překonat a nabídnout hráčům komorních ensemblů stejnou individuální svobodu jako při sólové suverénní hře. A právě z toho důvodu volí malou aleatoriku. Všichni hráči mají dokonce povinnost daný part interpretovat tak, jako by na koncertním pódiu stáli a hráli sami.

[364] LUTOSŁAWSKI, *O muzyce…*, cit. d., s. 187.
[365] Tamtéž, s. 189.
[366] LUTOSŁAWSKI, *O muzyce…*, cit. d., s. 191.

Rytmické posuny a nepřesnosti v souhrách pak přinášejí posluchačům neopakovatelné a barevně nebo zvukově originální hudební pasáže.

Výše jsme představili zbývající hlavní avantgardní kompoziční styly 50. a 60. let 20. století polského hudebního světa. Měli jsme možnost vidět, že polským hudebním prostředím prošly beze zbytku všechny podstatné soudobé vyjadřovací prostředky a že polští skladatelé tyto prostředky v mnoha případech dále rozvíjeli. Nyní se podíváme ještě na několik komplikací oproti tradiční hudbě, které s sebou avantgarda přinesla.

Hudební avantgarda nastoupila do společensky a politicky roztříštěné Evropy po událostech druhé světové války. Chtěla nastolit nové podmínky, nový estetický řád, který by uzavřel jednu kulturní epochu a otevřel cestu epoše jiné a jedinečné. Už z tohoto důvodu se musela avantgarda přímo konfrontovat s dosavadními uměleckými a estetickými hodnotami. Aby jim dokázala konkurovat a následně je i nahradit, potřebovala nalézt novou univerzální hudební řeč s novými vyjadřovacími prostředky. Během tohoto procesu musela ale prosadit řadu změn souvisejících s tradičním estetickým a uměleckým vnímáním hudby. V první řadě neměla nově vznikající hudební díla vždy konkrétní vyznění. Až do 20. století byla díla koncipována s účelem emočních nebo obsahových hodnot. Tato díla plynula během interpretace v čase a sledovala zpravidla chronologickou linii od začátku, přes střední díly až ke konci hudebního díla. Mohla být případně retrospektivní, v závěrečných částech zaznívala hlavní a vedlejší témata jako určitá rekapitulace. Z drtivé většiny byla hudba srozumitelná a pochopitelná, záměr a představa klasicky komponujícího skladatele se střetnuly s určitým očekáváním a porozuměním posluchače. U avantgardních uměleckých děl, jako byla aleatorika nebo sonorismus, se představa mohla minout. U barokní, klasicistní nebo romantické epochy posluchači nebo jiní konzumenti hudebního umění dopředu očekávali, že interpretovaná hudba bude koncipovaná podle účelu svého vzniku se srozumitelnou hudební řečí. Pokud se hudební řeč nesetkala s pochopením, bylo tak zejména pro formu a způsob využití klasických uměleckých prostředků, to znamená, že hudba se jim nemusela líbit jako taková. Věděli takto dopředu, jaké prožitky, alespoň rámcově, v nich bude hudební řeč vzbuzovat (když půjde návštěvník například na rekviem, bude očekávat smutnou, bolestnou a případně velkolepou hudbu, v případě, že ale navštíví instrumentální koncert zkomponovaný skladatelem Mozartem, bude počítat s lehčí, veselou nebo alespoň příjemnou hudbou). U avantgardní hudby se může naopak stát, že návštěvník koncertu absolutně neporozumí záměru a úmyslu skladatele, ba dokonce že ani neporozumí způsobu a použití vyjadřovacích

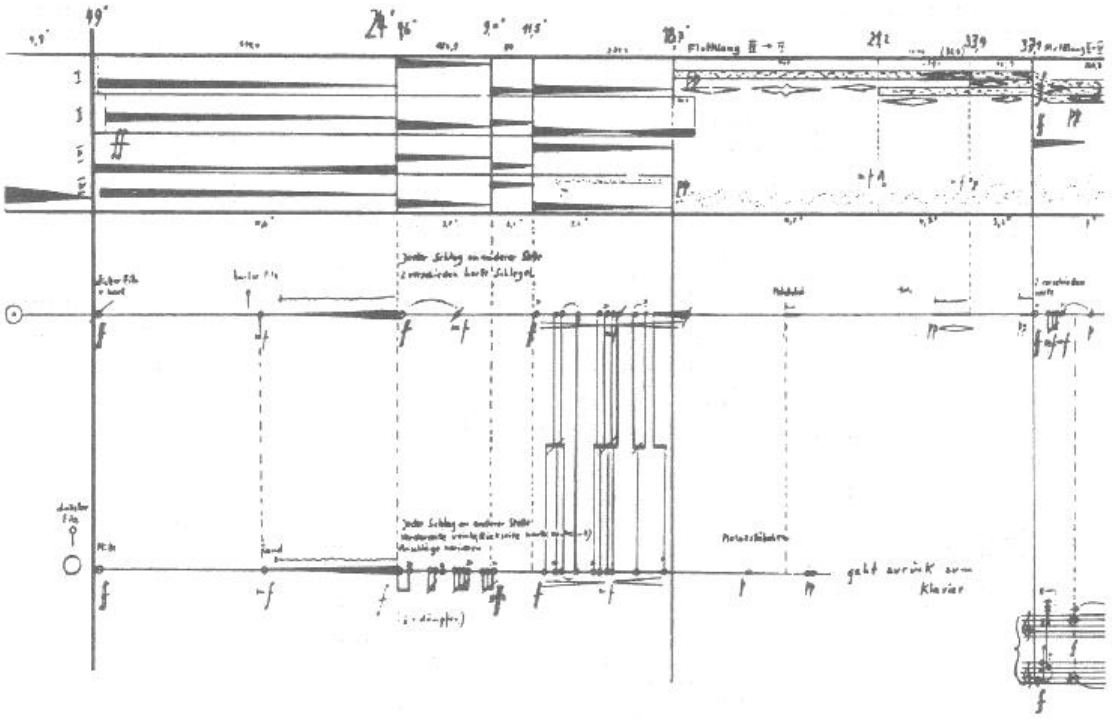
prostředků. Hudba se tedy stává absolutní mnohem více než kdy jindy.[367] Může mít také mnoho významů a je na posluchači, pro jaký se rozhodne. Při té příležitosti poukážeme na jednu zajímavost. V Polsku se obdobným způsobem jako v ostatních zemích Východního bloku dostala komunistická strana k moci. Vytvořila si své umělecké hodnoty, svůj vlastní umělecký směr a nakonec si vybrala i vyjadřovací prostředky. Socialistickému realismu se ale nepodařilo dlouhodobě plnit primární roli v oblasti kultury a umění a za několik let začala jeho sláva a pozice slábnout. Socialistický realismus byl postupně vytlačován z kulturního života, komunistická strana nedokázala tomuto procesu zabránit a ani se nepokusila za pomocí veškerých svých prostředků tento proces změnit. Od poloviny 50. let musela v polském kulturním a společenském prostředí akceptovat přítomnost jiných uměleckých směrů, i nežádoucích. Představíme dva pravděpodobně nejpodstatnější důvody mírné pasivity politického režimu. V první řadě se ukázalo poměrně rychle, že umění socialistického realismu nemůže a ani nedokáže dlouhodobě uspokojit a tak zvaně nakrmit společenskou poptávku. Tento směr byl navíc komunisticky smýšlejícími muzikology a hudebními kritiky limitován výběrem vyjadřovacích prostředků. Co bylo ryze západní nebo americké, bylo pochopitelně nežádoucí, alespoň podle událostí a stylu kompozice poválečné epochy (sjezd v Łagowie Lubuskim, kulturní prohlášení přijímající Ždanovu uměleckou doktrínu a jiné). Hudební řeč se rychle vyčerpávala ve své originalitě a nic nenasvědčovalo, že by socialistický realismus novostí navázal na svůj vývoj a pokračoval dále. Druhý hlavní důvod spatřujeme v apolitizaci nově příchozích avantgardních směrů. Skladby zkomponované za pomocí dodekafonie, serialismu, punktualismu a jiných stylů nedisponovaly zpravidla mimohudebním odkazem (opomineme experimenty na poli operní a písňové tvorby, obsah se většinou týkal lidových, folklórních témat). Pokud neměly mimohudební odkaz, nemohly už z principu věci být protipolitické a protipoliticky zaměřené. A to je jeden z hlavních důvodů, proč byla avantgardní hudba trpěna. Avantgardní umění tak, jak jsme je výše uvedli a prozkoumali,

[367] Pojem „absolutní hudba“ se začal mnohem více než kdy jindy skloňovat v období hudebního romantismu. Stál a fungoval jako protipól programní hudbě, jež disponovala mimohudebním dějem (balet, opera, symfonie). Mimohudební děj se projevoval konkretizací a provázaností s jinými, nehudebními složkami, kupříkladu s dějem nebo tancem. Tak vznikla například *Má vlast* Bedřicha Smetany. Skladatel nenapsal jen nějaký tok hudebních frází seskládaných posléze dohromady. Smetana psal hudbu a již při kompozici si představoval konkrétní nehudební myšlenky a události. Podíváme-li se na druhou větu cyklu symfonických básní *Vltavu*, uvidíme i dějovou výstavbu, od pramene Vltavy, přes střední část skladby procházející lidovými zvyklostmi a kulturami během toku řeky, protékající také Svatojánskými proudy, až nakonec přichází Vltava do Prahy, zde se ozve hlavní motiv předchozí básně *Vyšehrad* a nakonec slavnostně Prahu opouští. Vedle Bedřicha Smetany programní hudbu skládal i Antonín Dvořák, Zdeněk Fibich a ze světových romantiků to byl například Richard Wagner, Ferenc Liszt nebo Hector Berlioz. Proti tomuto proudu se ale v 19. století postavila skupina skladatelů, která tvrdila, že hudba nepotřebuje žádné pomocné berle, aby byla plnohodnotným uměním. Hudba může být a je absolutní, což znamená, že existuje a vzniká jen pro sebe samu. Zastáncem absolutní hudby byl například Johannes Brahms. Podrobněji a více: SMOLKA, *Nástin vývoje…*, cit. d., s. 459-464.

nemohlo představovat žádnou hrozbu pro polský komunistický režim. Pokud docházelo ke kritice avantgardních skladeb a hudebních směrů, pak se kritika a případná perzekuce z politických kruhů zaměřovala na jejich estetickou a uměleckou rovinu. Takové skladby byly vnímány a posuzovány na základě společenského kontextu a morálních hodnot. Pokud nevyhověly, staly se protispolečenské, nikoli protipolitické (z důvodu demoralizace, domnělé estetické povrchnosti nebo nežádoucí dekadence).

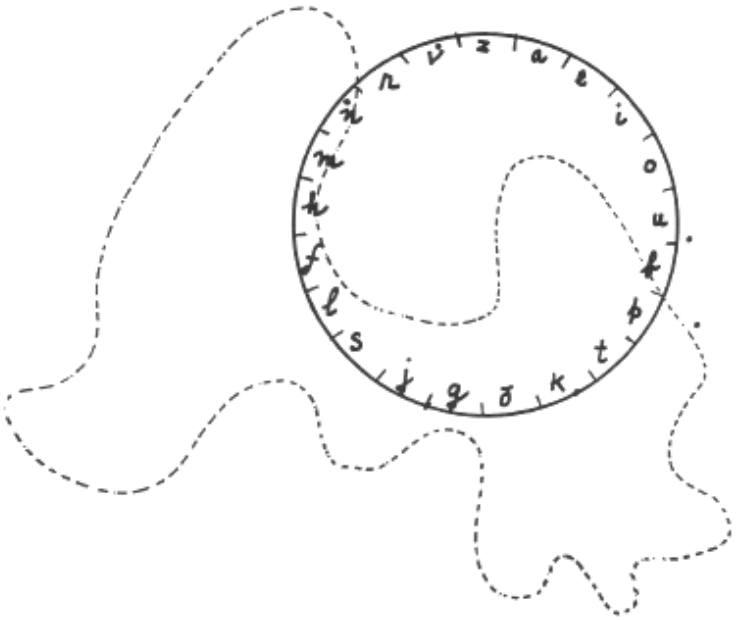
Výše jsme poukázali na problematiku spojenou s patřičným vyzněním avantgardní skladby. Druhou charakteristickou a zcela novou vlastností nové hudby byla změna pozornosti z uměleckého prožitku na subjektivní pocit, na dojem. Někteří skladatelé komponovali svá díla za účelem předvedení nových a jiných přístupů k hudebnímu materiálu a k vyjadřovacím prostředkům. V dodekafonii se posluchači koncentrovali na překonaný dur mollový systém, na odlišný přístup skládání hudebního materiálů. Obdobně tomu bylo tak i se seriální hudbou, skladatelé pozvolna demontovali hudební materiál na drobnější detaily a z nich pak budovali celky. K definitivnímu překonání prožitku hudba dospěla u témbrového a elektroakustického směru. U posluchačů se neočekávalo souznění nebo emoční splynutí s hudebním obsahem, po posluchačích se vyžadovala pouze pozornost na aktuálně hrané a znělé. Posluchači se měli jednoduše kochat právě znějícími hudebními barevnými a zvukovými plochami. S tím souvisí i třetí novum, pozornost a mysl je připravená reflektovat hudbu teď a tady. U aleatorní hudby není podstatná nedávná minulost nebo směr hudebního toku plynoucí do budoucnosti. Stejně tak u elektroakustické hudby. Tyto směry zapomínají, co bylo, a nehledí, co bude. Podstatná je pouze současnost s veškerým svým bohatstvím. Oba směry nejsou ani retrospektivní, jak tomu bylo u stylů předcházejících. Nemají potřebu navracet se k dřívějším tématům, opakovat je, pracovat s nimi nebo je jen připomenout. Chtějí originalitu plynoucí z aktuálně možných předpokladů a hudební kreativity. To byl velký zlom v dějinách koncepce hudby. Skladatelé v určitou dobu mohli komponovat, co chtěli a jak chtěli. Nerozhodovala už žádná architektonická forma, žádnou roli nehrály ani standardní a přípustné kompoziční postupy. Žádnou roli nehrála ani instrumentální, dynamická, rytmická a artikulační tradice. Skladatelé se mohli částečně odpoutat od důsledného notového zápisu, najednou mohla být hudba jen naznačená, nedokončená, nedovedená do nijakého vyznění. A z toho vyplývá poslední markantní změna dosavadní hudební řeči, tou je změna notace a způsobu notového zápisu. Pokud skladatelé kontaminovali hudební dílo svými individuálními představami, museli je umět zaznamenat a patřičně objasnit. S postupující uměleckou avantgardou docházelo vedle rozvolnění hudby k abstraktizaci vizuální, zaznamenané

podoby. Skladatelé mnohokráte pouze naznačili směr zvukové linie nebo barevné plochy. Někdy naznačili symbolickou ornamentikou možnou podobu díla a bylo pouze na interpretovi, jak vizuální abstraktní podobu hudebně zkonkretizuje. Interpret musel mnohem více než kdy jindy zakomponovat do interpretace svoji uměleckou představivost, aby vyjádřil to, co skladatel pouze naznačil a poté nechal na svobodě hudebního projevu.



[368]

[368] Příkladem komplikovaného a netradičního notového zápisu nám poslouží úryvek notového partu skladby *Kontakte* z konce 50. let. Můžeme si povšimnout pozvolna mizící tradiční notové osnovy objevující se místy pouze náznakem. Za pozornost stojí také v horní části dlouhé šipky značící sílu a intenzitu zvuku. NAVRÁTIL, *Nástin vývoje…*, cit. d., s. 90.



369

[369] Pro představu uvádíme ještě jeden příklad složitého, někdy nepochopitelného notového záznamu. Tady vidíme hudební part *Sóla pro hlas* amerického skladatele Johna Cage ve zcela absurdní podobě. Tento part se nijak nepodobá jakékoli známé hudební notaci (NAVRÁTIL, *Nástin vývoje…*, cit. d., s. 100.). Zmíněný skladatel byl extravagantní v mnoha dalších ohledech, za zmínku stojí v uvozovkách řečeno zkomponovaná skladba *4´33´´* pro sólový klavír z počátku 50. let. Interpretace je provedena tak, že na začátku za bouřlivého potlesku přijde klavírista, posadí se ke klavíru, zavře klaviaturu, podívá se na hodinky a přesně čtyři minuty a třicet tři sekund sedí u nástroje, nehraje a sleduje hodinky, až vyprší čas. Podstatou skladby je představa, posluchači si mohou během poslechu představovat prakticky cokoliv. KISIELEWSKI, *Muzyka i mózg…*, cit. d., s. 83.

Konec avantgardy?

Poslední kapitolou se podíváme na další vývoj polského hudebního života od počátku 70. let. Uváděné časové hranice jsou pouze orientační, nelze přesně vymezit rok příchodu dodekafonie, serialismu nebo aleatoriky. Jsou to sice umělecké směry, leckdy se jejich příchod vzájemně prolíná, někteří avantgardní skladatelé dokonce nevyužívají veškerého bohatství přicházejících podnětů a vyjadřovacích prostředků. Řada skladatelů rychle opouští dvanáctitónový systém a okrajově přes punktualismus přichází k témbrové hudbě. Stejně je tomu tak i na přelomu 60. a 70. let. Reflektujeme takové skladatele, kteří opouštějí progresivní způsob kompozičního uvažování a hledají si novou cestu novou, jež by lépe vyjádřila přicházející tvůrčí impulsy a nápady. Budeme-li na okamžik paušalizovat, dojdeme k následujícímu zjištění. Hudební avantgardní směry byly dovedeny prakticky do svých konečných možností. Dvanáctitónový přístup se ukázal jako umělecká záchrana skladatelů hledajících počátkem 50. let novou cestu. Nebylo ho ale možné dlouhodobě propracovávat, nabízel by díla poslechově a esteticky velmi podobná. Obdobný osud potkal seriální hudbu. Ta se ve svém důsledku přesystemizovala, odosobnila a stala se umělecky sterilní. Už tak překombinovaná díla nebylo možné dál obohacovat o jiné umělecké prvky, protože by se seriální technika zhroutila sama do sebe a po interpretační a poslechové stránce by se propadla do chaosu. Skladatel musel být navíc velmi originální a obezřetný, aby dokázal nějak zásadně odlišit rozvinutou a matematizovanou koncepci díla od ostatních seriálně zkomponovaných děl. Oba styly ovšem poodhalily mezistupeň vedoucí do nových vod, puktualismus. Ani puntualismus nemůžeme chápat jako suverénní umělecký styl skýtající nepřeberné množství nových hudebních horizontů. Punktualismus proto berme jako prostředníka mezi dvanáctitónovým systémem a umění se otevírající dimenzi zvuků a barevných ploch. Ani témbrová hudba nemohla desítky let neustále uspokojovat společnost a umělecký svět. Rozšířily se neotřelé artikulační prostředky, hudba ukázala i svoji zvukovou a barevnou tvář. Zanechávala za sebou souzvuky ve všech možných variantách, ve všech možných barvách a spektrech. Pro dostatečné vstřebání a procítění si nárokovala časovou a rytmickou svobodu, takže k sobě přijala aleatorní principy. Tyto principy vedly ale i svůj vlastní život ve světě hudební mluvy. Nárokovaly si interpretační individualitu, subjektivismus nejen skladatele, ale i hráče nebo představy neznající žádných hranic a omezení. Vedle témbrové a aleatorní hudby se zjevil i elektroakustický přístup a nárokoval si svoji suverénní pozici. Stejně jako dodekafonie nebo serialismus ale nedokázal ve své čisté a charakteristické podobě dlouhodobě uspokojovat kompoziční záměry v estetické a umělecké

úrovni. Průběhem 60. let se jednoduše vytrácelo energické a revoluční nadšení nových hudebních generací. Ty chtěly překonávat hranice, bourat zastaralé přístupy a eliminovat tradiční styly kompozice a vnímání hudby jako takové. Začala se znovu objevovat skepse, zdali avantgarda pouze neprodloužila život umění o několik desítek let, zdali přijdou ještě nové přístupy a jedinečné hudební prostředky a zdali najde hudba plnohodnotný a bohatstvím překypující potenciál na další cestě. Když se na celou situaci díváme dnes retrospektivně, částečně zmíněné obavy chápeme. Koncem 60. let se situace skutečně jevila velmi vážně a bezvýsledně.[370] Nakonec dokázala hudba existenční krizi překonat a představit inovativní a velmi originální tvůrčí principy.

První takovou cestou byl hudební minimalismus. Jeho počátky lze reflektoval ve dvou hlavních procesech. Za prvé, stala-li se hudba promlouvající hudební řečí a vyjadřovacími prostředky přehlcenou a přesycenou různými uměleckými aspekty, máme na mysli například seriálně koncipované skladby s maximální únosností abstrahovaných kompozičních vrstev jako jsou dynamika, artikulace, rytmus a tónový systém, polarizovala se do svého opačného extrému a zjednodušila vše, co zjednodušitelné bylo. Pro estetickou a uměleckou dokonalost nepotřebovala komplikovaných prostředků a hudební krásu nalezla v jednoduchosti. Minimalistická hudba hledala hloubku a podstatu prožitku ve svém obnaženém nitru. Pochopila, že celá řada emocí, pocitů a nálad je vyjádřitelná kompozičně prostým, avšak pomyšleným okamžikem. Takovou hudbu společnosti představila bohatá tvorba estonského skladatele Arvo Pärta. Uvedený skladatel navíc propojil hudební minimalismus s existencialismem, náboženskými tématy a mystikou (v jeho případě pak hovoříme o tak zvaném mystickém či duchovním minimalismu). Poslechneme-li si jednu z jeho neznámějších klavírních skladeb *Für Alina*, pochopíme a pocítíme nesmírnou emoční bolest a vnitřní smutek. Skladba má přitom velmi jednoduchý až primitivní rytmus (nemyšleno hanlivě) a dvouhlasou libozvučnou, nekomplikovanou melodii. Konstrukce skladby je navíc repetiční, hlavní téma trvá kolem dvou minut a několikrát se opakuje, pokaždé melodicky stejně, pouze s transpozičními změnami (pohyb o oktávu níže nebo výše u obou hlasů). Jen na začátku

[370] Stačilo si připomenout několik skutečností. Tónová a zvuková výplň začínala středověkem přes církevní tóniny, barokní polyfonii a dur mollový systém, ovládající kompozici bezmála čtyři sta, pět set let. Po překonání dur moll systému přichází dodekafonie, čtvrttónový systém a nakonec tóny stojící na pomezí se zvukem. Nezdálo se, že by se dal zkonstruovat nějaký univerzální, paušální tónový nebo zvukový systém, dle kterého by většina skladatelů komponovala. Rytmus, spolu s dynamikou taktéž nenaskýtaly mnoho nových možností. Artikulace interpretace též využila mnoho nového, zároveň ale ubývalo prozatím nevyužitých technik hudební artikulace. Hudba mohla nadále pokračovat v experimentování s kombinacemi hudebních nástrojů a jejich souzvuků. Svět zvuků prozatím uspokojil kompozici a nevypadalo to, že by zanedlouho přišel s něčím jedinečným a natolik fantastickým, aby to dokázalo vnést nový a živý vítr do plachet vyjadřovacím prostředkům a hudebnímu umění.

skladby a pak pokaždé při opakování tématu zazní slabě a v neuvěřitelném vnitřním napětí základní basový, velmi hluboký tón. Už ten je zahrán tak, aby probudil nejniternější bolesti a emoce.[371] Hudební minimalismus se projevuje nejen jednoduchostí, ale i ostinátní repetičností určitého úseku. Skladatel si zvolí jako téma jeden model, který nechá mnohokrát zaznít, přičemž záměrem autora je naplno se ponořit do světa hudebního díla a nechat se unášet (řada skladeb navíc dokáže u posluchače vyvolat meditativní stavy). Repetiční model využil například výše zmíněný Henryk Górecki u cembalového a smyčcového koncertu z roku 1980. Další známou skladbou zkomponovanou minimalistickou skladbou je třetí symfonie, známá též pod označením *Symfonia pieśni żałosnych*. Velice oblíbenou a emočně vygradovanou je nejznámější druhá část *Lento e largo* pro soprán a orchestr.[372]

Druhý proces příchodu hudebního minimalismu lze reflektovat v rozšiřující se inspiraci východními kulturami a filosofickými směry. Sám Krzysztof Penderecki vzpomíná, že ho hudební minimalismus nikdy moc neoslovil ani neovlivnil, vyjadřovací prostředky a způsob hudební řeči tohoto minimalismu bral skladatel jako primitivní estetiku. Ve svých pamětech navíc uvádí, že tento směr vstoupil do hudební kompozice spolu s fascinací hinduismem ve společnosti 60. a 70. let.[373]

Vedle hudebního minimalismu se neetabloval žádný další nový a ucelený umělecký směr. Většina skladatelů naopak začala retrospektivně nahlížet na předavantgardní hudební umění s veškerými tehdejšími estetickými hodnotami. Rehabilitovala se celá řada uměleckých přístupů a hodnot, objevovaly se znovu neo-styly (neoromantismus, neoklasicismus, neofolklórismus, neoimpresionismus, neobaroko a tak dále). Pozvolna se opouštěla rozostřená nekonkretizovaná hudební řeč s extravagantními artikulačními prvky, navracel se zpátky kultivovaný tón, nezdeformovaný zvuk a eufemismus barev jednotlivých hudebních nástrojů. I bez ohledu na minimalismus se hudba částečně zjednodušila, zkonkretizovala a uklidnila. Dílem se navrátila do tradičnější podoby a zřekla se radikálního experimentování. Hudební skladatelé nezapomněli na estetické a umělecké dědictví avantgardy, ponechali si je a využili jen jako dílčí součásti obecné výstavby hudebního díla. Reakcí na odcizenost a případnou sterilitu uměleckých směrů (velká aleatorika, elektroakustická nebo serální hudba) byla rehabilitace tradičních, kultivovaných a melodických kompozičních linií a reorientace na

[371] Pokud bychom měli doporučit jiné duchovně minimalistické skladby, pak bychom uvedli *Berlínskou mši* a z ní známé *Kyrie, Te Deum*, instrumentální dílo *Tabula rasa* nebo vokálně instrumentální kratší skladbu *The Beatitudes*. Dnes je zajímavou a oblíbenou ikonou hudebního minimalismu například žijící skladatel a klavírista ukrajinského původu Lubomyr Melnyk.

[372] Tato část symfonie je velmi často prováděna při koncertech na počest obětem zemřelých v nacistických koncentračních táborech za druhé světové války.

[373] PENDERECKI, *Pendereccy…*, cit. d., s. 277-279.

emoční, prožitkový a imaginační důsledek související s hudebním poslechem. Právě z těchto uvedených důvodů stále častěji docházelo od konce 60. let a počátkem 70. let k procesu stmelování a prolínání různých uměleckých stylů a směrů do hudební kompozice. Charakteristickou vlastností nově vznikajících děl se stala jejich polystylovost a koncepční syntéza. Polystylovost ve své podobě nabízela skladatelům volný výběr a kombinaci různých vyjadřovacích prostředků a umělecké řeči bez ohledu na aktuální diskurs doporučovaného a vhodného. Skladatelé se již nesnažili komponovat podle nejnovějších trendů a kompozičních přístupů, chtěli hudbu originální, esteticky hodnotnou a svobodnou. Polská hudba tak překonala tvůrčí krizi spolu s obavou z budoucího vývoje a vstoupila do nové, postmoderní umělecké epochy.

Závěr

V poslední kapitole provedeme shrnutí celé diplomové práce s nejdůležitějšími informacemi a zjištěnými výsledky. Naším tématem byl vývoj polské hudby a uměleckého života průběhem 50. a 60. let minulého století. Jako výchozí bod jsme si zvolili dobu těsně po skončení druhé světové války, dobu, ve které muselo polské umělecké prostředí navázat na svůj předválečný plynulý vývoj a posléze pokračovalo v kontextu dalších, nově příchozích hudebních směrech a trendech. V obnoveném Polsku po roce 1945 musela hudební společnost restartovat kulturní život, opětovně obnovit nebo založit za války zrušené filharmonie, hudební spolky, umělecké svazky či středoškolské a vysokoškolské umělecké obory. Vedle obnovy jednotlivých institucí a spolků polská hudební scéna znova navazovala kontakty s okolními zeměmi a předními kulturními centry tehdejšího evropského a světového horizontu. Skladatelé ovšem konec jedné dějinné epochy a nástup nové vnímali i v rovině umělecké. Po druhé světové válce docházelo k častým diskuzím ohledně dalšího polského hudebního vývoje a hledání nové, jiné a esteticky dokonalejší hudební cesty. Polským skladatelům bylo jasné, že meziválečná hudba nemůže dlouhodobě uspokojovat jejich tvůrčí záměry a kompoziční představy. Proto se zpočátku zaměřili na hledání nové cesty, plné koncepčních experimentů a reformovaných vyjadřovacích prostředků. V první fázi tedy polská hudba stylově pokračovala v kontextu plynulého vývoje. Po druhé světové válce se navrátila a rozvinula dědictví historických uměleckých epoch s použitím inovovaných uměleckých prostředků. Hlavní inspirací tak zvaného neoklasicismu se stal světově proslulý Igor Stravinský, jeho neoklasicky koncipovaná tvorba nabízela možnou inspirační základnu jednotlivým skladatelům. Ve šlépějích historizujících směrů šla například umělecky velmi vyspělá Grażyna Bacewicz, dodnes známá a uznávaná. Bacewicz ukázala polské hudební scéně, že lze vkusně a přitom originálně spojit starší, využité a novější, poznávané. Stala se tak ikonou polské soudobé hudby reprodukované napříč polskými a evropskými koncertními pódii. Vedle uvedené skladatelky zářil například začínající Tadeusz Baird, inspirovaný z počátku též neoklasickými vlivy. Polskému publiku se představil vyspělou a osobitou tvorbou Andrzej Panufnik, jehož umělecký vývoj přerušily politické a kulturní události a jež se v polovině 50. let rozhodl emigrovat do zahraničí. Vedle neoklasicismu hledali skladatelé inspiraci i v uměleckém romantismu, ovšem velmi záhy nežádoucím pro jeho domnělý emocionální patos a melodickou rozvláčnost, nebo polském folklórismu. Je naprosto pochopitelné, že během druhé světové války a po jejím ukončení se stala inspirace národních, nebo respektive lidových a tradičních reálií velmi potřebnou a společensky žádanou. Do

hudebního vývoje po roce 1945 se tedy po boku neoklasicismu promítly i prvky romantismu a lidové kultury.

Podstatný předěl nastal koncem 40. let, kdy muselo Polsko a tamější kulturní prostředí přijmout umělecké hodnoty a prostředky preferované a doporučované Sovětským svazem. Polští političtí představitelé spolu s předními polskými muzikology a skladateli byli povinni ustanovit socialistický realismus jako jediný oficiální umělecký směr, kolem kterého a skrze který by mělo být celé umělecké prostředí realizované. Umělci a skladatelé se rozdělili na dvě frakce, přičemž do první se zařadili ti, co komponovat v duchu socialistického realismu chtěli, zatímco ti ostatní nechtěli nebo nevěděli, jak oficiální směr umělecky uchopit. Často pak složili alespoň několik děl pod inspirací lidovou kulturou a národní historií chápanou jako možné a potencionální inspirační zdroje schvalované socialistickým realismem. Naštěstí pro druhou uvedenou skupinu nehrál oficiální směr dlouho primární roli. Jak jsme výše dokázali, socialistický směr spolu se svými vyjadřovacími prostředky a uměleckou řečí nedokázal dlouhodobě uspokojovat širší veřejnost a kompoziční představy jednotlivých tamějších skladatelů. Navzdory veškerému očekávání a politické situaci začal pomalu ustupovat stále sílící touze po nových, progresivních a odlišných hudebně koncepčních záměrech, až se stal pouze prázdnou, přičemž stále oficiální uměleckou řečí ve službách komunistické strany a její ideologie. Viděli jsme také, že nakonec od proklamace komponování skladeb v duchu socialistického realismu upouštěli i sami „straničtí“ muzikologové, již časem sice reflektovali stále vysokou kvantitu vznikajících skladeb, ovšem s pozvolna klesající uměleckou a estetickou kvalitou.

Během 50. let se ukázalo, že touha po novém a progresivním je daleko silnější, než touha po tradičním, konzervativním a doteď dosti využívaným. Naprosto klíčovou roli sehrálo pořádání letních hudebních kurzů pro skladatele a interprety v německém Darmstadtu. Tato letní hudební škola se začala orientovat na evropskou a posléze světovou soudobou hudbu a nejnovější kompoziční trendy. Velmi záhy po založení přijížděli skladatelé a návštěvníci ze sousedního Polska. Ti byli doslova šokovaní novou hudbou a novými směry, jež aktuálně vládly hudební kompozici. Nejprve se polským skladatelům představila meziválečná, doposud nevyužitá, dvanáctitónová technika, s jejíž pomocí se podařilo překonat dur mollovou mnohasetletou nadvládu a rozbít melodický způsob vedení hlasů a melodií. Jedna z prvních avantgardních technik, dodekafonie, se tedy stavěla k zásadním principiálním postupům, jaké hudba donedávna znala a na kterých vzniklé skladby stavěla. Dodekafonie přilákala celou řadu polských skladatelů, byli tací, již dvanáctitónový systém adoptovali doslovně, s

veškerými jeho pravidly, a pak přišli i tací, kteří brali nový kompoziční systém spíše jen jako pomocníka (například Witold Lutosławski). Polským skladatelům ale jen dvanáctitónový systém v tehdejší umělecké euforii rozhodně nemohl stačit. Dodekafonii povýšili i o jiné kompoziční složky a uměleckou řeč. Hudební materiál počali skládat do promyšlených a propracovaných sérií sestávajících vedle tónových konstrukcí i z dynamické, rytmické a artikulační variability. V podstatě demontovali hudební prostředky na elementární částice, a teprve po dekonstrukci přistoupili ke konstruování základních hudebních frází, podle určitých systémů dále na sebe vršených a prolínajících se. Když se již kompozice zdála předimenzovanou, zjednodušili a zprůhlednili seriální kompoziční techniku. V druhé polovině 50. let se ale během jakéhosi zprůhlednění stavebních konstrukcí ukázala síla a pestrost jednotlivých disonantních a místy i extrémně rozevřených intervalů. To do kompozice vstoupil punktualismus jako prostředník a spojovací článek dosavadních a přicházejících avantgardních směrů. Punktualismus totiž poodhalil skladatelům originální a prozatím nevyužívaný svět zvuků a neotřelých tónových souzvuků. Téměř na konci druhé poloviny 50. let zamířili polští skladatelé k dalším horizontům hudebního světa. Za neprozkoumanými horizonty čekal svět zvuků a barev, pocitů a vjemů. Skladatelé během kompozice přicházeli stále na nové a neznámé vyjadřovací prostředky. Viděli jsme, že konkrétní tóny mohly být nahrazeny přibližnými tóny, přibližujícími se až ke světu zvuků. Témbrová hudba, též sonorismus, vstoupila do dějin polské hudby a zaujala uměleckou pozornost na celá 60. léta. Představili jsme inovační hudební a artikulační prostředky, skrze které skladatelé realizovali jejich autentickou hudební řeč. Zjistili jsme, že podstatou estetiky témbrové hudby byla barva a zvukové souznění v celé jejich kráse. Polští skladatelé přes instrumentální glissanda, pizzicata a jiné artikulační techniky přistoupili k nové kompozici. Čím dál více si hudba propůjčovala prožitek a na něj vázala pozornost posluchačů. Jak jsme výše uvedli, pozornost během poslechu byla orientována na pocit, dojem, posluchači měli pouze poslouchat a prožívat slyšené, měli být seznámeni s veškerými možnostmi variability a kreativity zvuku a hudební barvy.

Vedle uvedených avantgardních směrů hovořících stále de facto klasickou hudbou nastoupila hudba elektroakustická. Koncem 50. let si skladatelé uvědomili, že standardní instrumentální nástroje a lidský hlas nejsou jedinými zprostředkovateli tónů a zvuků. S rozšiřujícími a zdokonalujícími se technickými vynálezy chtěli skladatelé experimentovat i s elektroakustickou hudbou. Zásadní roli pro první takové kompoziční experimenty a následné rozšíření mělo založení Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia roku 1957. Nutno

upozornit, že se jednalo o jedno z prvních evropských rádií zaměřujících se na soudobou hudbu a poskytující progresivním skladatelům možnost experimentovat s kompozicí, zvukem a tónem za využití elektronických přístrojů. I když se jednalo o velmi originální a netradiční hudební cestu, dlouhodobě nevydržel zájem skladatelů komponovat elektroakustická díla. Viděli jsme, že skladatelé chtěli vrátit hudbu z uzavřených nahrávacích studií a hudebních laboratoří zpátky na koncertní pódia a soudobé festivaly, otevřené pro širokou veřejnost.

Zbýval ještě poslední, suverénní avantgardní směr, stavící se proti dalším tradičním kompozičním zásadám, a tím byla aleatorika. Přiblížili jsme historické a umělecké okolnosti poskytující dostatečné podmínky pro přijetí zmíněného avantgardního směru, viděli jsme, že existovaly dvě odlišné podoby a přístupy k aleatorice. První přístup se moc v polském prostředí neuplatnil, takzvaná velká nebo volná aleatorika, dávající umělci a interpretovi prakticky neomezenou svobodu v rámci reprodukce díla, nenašla v Polsku dostatečné pochopení. Naopak malá, nebo také řízená aleatorika, našla mnoho způsobů uměleckého využití při kompozici skladeb a následné koncertní interpretaci. Skladatelé chtěli nabídnout posluchačům hudbu „teď“ a „tady“, hudbu spontánní, neopakovatelnou a jedinečnou právě v jednom konkrétním okamžiku. Hudební kompozice narušila dosavadní vnímání hudebního toku z horizontálního časového hlediska na vertikální okamžikové, právě souznící hledisko. Pro posluchače nemělo být podstatné nedávno znělé, hraná hudba neměla ani posluchače připravovat na brzy zahrané. Skladatelé zkrátka chtěli, aby posluchači prožili hudbu v okamžiku bez zatížení minulého a budoucího. Jak jsme měli možnost zjistit, aleatorním přístupem se nechala inspirovat celá řada skladatelů napříč uměleckým světem. Témbrová hudba spolu s řízenou aleatorikou zavládla v dějinách hudby na celé desetiletí 60. let 20. století. Měli jsme možnost i prokázat, že aleatorika našla v témbrové hudbě dostatečně prostorné podmínky pro svoji realizaci. Aby měly jedinečné barevné a zvukové plochy optimální prostor na estetické vyznění, spojily se s řízeným a organizovaným způsobem rytmické, dynamické a tempové svobody.

Na závěr jsme ale poznali, že abnormální odklon od tradičního chápání uměleckých prostředků a tradiční kompozice vedl od konce 60. let k jakémusi návratu k předavantgardním principům koncepce skladeb. Pozvolna vyprchala revoluční atmosféra a radikalismus z kompozičních představ, skladatelé pochopili, že ani avantgarda nemůže dlouhodobě uspokojovat uměleckou tvorbu a širokou polskou společnost. Dostali se navíc do momentu, kdy nebylo možné využité a téměř vyčerpané umělecké směry dále inovovat nebo zásadně rozvíjet. Ponechali si proto dědictví 50. a 60. let, avantgardní směry ponechali v kompozici

spíše jen jako pomocníky a elementární stavební částice, s jejichž pomocí vykročili do nové doby, charakteristické polystylovostí a obdobím tvůrčích syntéz. Došlo k rehabilitaci melodicky laděných frází, srozumitelnější a jednodušší rytmice a srozumitelnějších hudebních ploch. Pozornost se navrátila zpátky více k tónu než k samotnému zvuku nebo barevné ploše. Do uvedené doby navíc nastupovala nová generace snažící se o srozumitelnost a originalitu bez ohledu na aktuální dominantní avantgardní či jiné umělecké proudy. Následná doba tedy s sebou přinesla tvůrčí svobodu, odmítnutí avantgardní ortodoxie a stylovou nevyhraněnost. Každý skladatel mohl komponovat podle jakéhokoliv stylu, jenž dokázal momentálně nejlépe vystihnout autorovy umělecké představy. Polská hudební tvorba tak překonala další, dílčí formu kompoziční krize a vstoupila sebejistě do následující umělecké epochy skýtající mnoho hudebních jedinečností.

Abstract

This thesis focus on history of Polish musical and cultural life in the 1950s and 60s. In the early 50s, wide restoration of the cultural evolution after the Second World War became the typical marker of this period. Culture and art continued in point where their evolution has been interrupted by historical circumstances and war events. The new art generation began to accept another cultural and aesthetic values in the field of creation and composition and new artistical composition styles, later called the avant-garde, began to enter Poland. Polish cultural scene became quickly a prominent European center of the new music and established wide cultural contacts with neighboring countries, regardless of the political environment. There was a renewal of the tradition of music festivals not only in the area of traditional, historical music, but also in the field of contemporary music composition.

The observed period has been divided into three parts, two more detailed ones and an overview. In the first chapter, Polish music and cultural events from the end of the World War II until 1956 are described, until Poland's contemporary music festival Warszawska Jesień has been established. This festival has truly become a divide because, among other things, it has provided enough space for realization of new musical works, presentation of modern musical ideas and artistic visits of foreign composers and musicologists. In this first phase, the new generation of Polish artists followed the pre-war cultural context in its entirety. Polish composers were inspired by traditional streams of historical artistic trends (baroque, classicism, romanticism, expressionism), reverted to folk and national themes. By adopting communism, in the late 1940s, Poland had to accept socialist realism, because also art was influenced by the political pressure. This art direction served then to spread and promote the official political ideas.

During the 1950s, new compositional styles and different musical language entered the Polish art environment. Summer music lessons held in Darmstadt, Germany, the so-called Mecca of the avant-garde, played absolutely crucial role in this new vawe. Polish composers regularly took part in organized courses, met leading artistic personalities and acquainted with new musical practices. From there, they imported these avant-garde means from the neighboring country directly into their homeland. The first adopted avant-garde trend was the dodecaphony, working with a series of twelve tones, sequentially arranged according to predetermined rules. Composers based the creation of the new music type on purely structural, technical way instead of melodic approach. Later, also the serialism came and upgraded the twelve-tone technique using other musical instruments and elementary artistic

material (dynamics, articulation, rhythm). This way of music composition, based often on purely mathematically calculated constructions, was extremely sophisticated but also losing slowly its simplicity and understanding from the audience's point of view. Serial technique revealed new musical horizons. Through serialism and punctualism, this music discovered an entire new world of interesting surfaces and accents, transposing the attention from simple tone to sound. Traditional pure melodic sections with pleasant harmonic accompaniment were not actual and requested any more as another world appeared, full of sounds and consonances, different accents and intriguing and original sound surfaces. Also another musical instrument, the aleatorism, entered music composition together with these new styles. Composers began to ask why music shall be tied up with time and rhythm? Why should interpreters or musicians strictly follow the notation? Why a greater dose of freedom could not be allowed in musical expression? Aleatory approach to the composition solved all these questions. However, the musical aleatoricism was still divided into so-called small and big aleatoricism: in the big one, the artist had a full freedom and could play almost anything that occurred to him at that moment. Polish composers later inclined towards the small aleatoricism, that gave in general less freedom to the musician except certain sections only. All these avant-garde trends dominated the Polish music scene for almost twenty years before the mistrust of revolutionary thoughts and compositional ways came up.

After the 1960s, retreat of the avant-garde trends has been observed; these became just a kind of helpers in composition of then musical works. All the composers slowly abandoned this revolutionary composition style, full of different artistic experiments. Music returned back to the traditional language using standard means of expression and rehabilitated formerly rejected forms. Since the 1970s, artistic creation entered a period of synthesis and polystylism. Composers then sought their way of expression through aesthetically mature and artistically natural music and individual creative approach.

Seznam použité literatury

Prameny:

- KOTOŃSKI, Włodzimierz. *Awangardy* [zvukový záznam na CD]. Warszawa: Polskie Nagrania Muza, 2013.
- LISSA, Zofia. *Uwagi o metodzie marksistowskiej w muzykologii*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950.
- LUTOSŁAWSKI, Witold. *O muzyce: pisma i wypowiedzi*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011. ISBN 978-83-7453-078-1.
- PANUFNIK, Andrzej. *Homage to Polish Music - Old Polish School / Concerto inmodo antico / Jagiellonian Triptych / Hommage a Chopin*. [zvukový záznam na CD]. Naxos, 2006. ASIN: B000IY067K.
- PANUFNIK, Andrzej. *O sobie*. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawniczna, 1990. ISBN 83-7054-004-8.
- PENDERECKI, Krzysztof. *Penderecki - St Luke Passion*. [zvukový záznam na CD]. Naxos, 2003. Nakl. číslo: 8.557149.
- PENDERECKI, Krzysztof. PENDERECKA, Elżbieta. JANOWSKA, Katarzyna. MUCHARSKI, Piotr. *Pendereccy: saga rodzinna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2013. ISBN 978-83-08-05352-2.
- SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. 2. vydání. New York: W. W. Norton & Company, 1950. ISBN 0-393-02089-4.

Sekundární literatura:

- BOLESŁAWSKA, Beata. *The Life and Works of Andrzej Panufnik (1914-1991)*. Burlington: Ashgate Publishing, 2015. ISBN 978-1-4094-6329-0.
- CÍLEK, Roman. *Slepá kolej dějin*. Brno: Moba, 2015. ISBN 978-80-243-6555-8.
- DROBNER, Mieczysław. *Wspomnienia o początkach życia muzycznego w Polsce Ludowej 1944-1946*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1985. ISBN 83-224-0258-9.
- *Gorkij, spolubojovník Lenina a Stalina*. Sborník statí sovětských autorů. Praha: Rovnost, 1952.

- GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*. Praha: Akademie výtvarných umění, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010. ISBN 978-80-87108-17-8.
- GWIZDALANKA, Danuta. MEYER, Krzysztof. *Lutosławski: droga do dojrzałości*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2003. ISBN 83-224-0835-8.
- GWIZDALANKA, Danuta. MEYER, Krzysztof. *Lutosławski: droga do mistrzostwa*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2004. ISBN 83-224-0840-4.
- HRBATA, Zdeněk. PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy: pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1060-4.
- CHŁOPECKI, Andrzej. *Polska Muzyka Współczesna*. Warszawa: Centrum Międzynarodowej Współpracy Kulturalnej, Institut Adama Mickiewicza, 2001. ISBN 83-88814-52-4.
- CHOMIŃSKI, Józef. *Muzyka Polski Ludowej*. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968.
- KISIELEWSKI, Stefan. *Bez cenzury*. Paříž: Editions Spotkania, 1987. ISBN 2-869-024-X.
- KISIELEWSKI, Stefan. *Grażyna Bacewicz i jej czasy*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1963.
- KISIELEWSKI, Stefan. *Muzyka i mózg*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1974.
- KISIELEWSKI, Stefan. *Na czym polega socjalizm? Stosunki Kościół-Państwo w PRL*. Poznań: Oficyna Wydawnicza „Maximum“, 1990.
- KISIELEWSKI, Stefan. *Polityka i sztuka*. Kraków: Wydawnicztwo Eugeniusza Kuthana, 1949.
- KISIELEWSKI, Stefan. *S muzyką przez lata*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1957.
- KOPKA, Leoš. *Inspirace archaickou kulturou a pohanstvím na vznik hudebních děl v 19. a 20. století*. Pardubice, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Pardubice. Vedoucí práce Michal Téra.
- KOUBA, Jan. *ABC hudebních slohů: od raného středověku k W. A. Mozartovi*. Praha: Editio Supraphon, 1988.

- KUČERA, Jan Pavel. *„... je hodně Hitlera ve Wagnerovi“: kapitoly z estetické politiky*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 2001. ISBN 80-86130-13-4.
- ŁAPIŃSKI, Zdzisław. TOMASIK, Wojciech. *Słownik realizmu socjalistycznego*. Kraków: Universitas, 2004. ISBN 83-242-0294-3.
- NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s.r.o., 1993. ISBN 80-85300-26-5.
- PAJA-STACH, Jadwiga. *Witold Lutosławski*. Kraków: Musica Iagellonica, 1996. ISBN 83-7099-049-5.
- PIECHOTA, Magdalena. STĘPNIK, Krzysztof. *Socrealizm: fabuły-komunikaty-ikony*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006. ISBN 83-227-2516-7.
- POCIEJ, Bohdan. *Lutosławski a wartość muzyki*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976.
- SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.
- SOVIŃSKA, Iwona. *Polska muzyka filmowa*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008. ISBN 83-226-1600-7.
- ZIELIŃSKI, Tadeusz Andrzej. *Spotkania z muzyką współczesną*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975.
- ZIELIŃSKI, Tadeusz Andrzej. *Tadeusz Baird*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966.
- ŻDANOV, Andrej Alexandrovič. *O umění*. 3. vydání. Praha: Orbis, 1950.
- ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. 6. vydání. Praha: Editio Supraphon, 1991. ISBN 80-7058-284-7.

Sborníky:

- CHOMIŃSKI, Józef. LISSA, Zofia. *Kultura Muzyczna Polski Ludowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957.
- KANAFA, Dorota, ed. *Tadeusz Natanson: kompozytor, uczony, pedagog*. Wrocław: Wydawnictwo Akadmii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, 2010. ISBN 978-83-86534-50-0.

- KANAFA, Dorota, ed. *Ryszard Bukowski: szkice do portretu*. Wrocław: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, 2009. ISBN 978-83-86534-47-0.
- KŘUPKOVÁ, Lenka. Varšava - Darmstadt východu. K reflexi varšavského podzimu v české hudební publicistice 50. a 60. let 20. století. In KŘUPKOVÁ, Lenka (ed.). *Musicologica Olomucensia IX*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007. s. 139-147. ISBN 978-80-244-1716-5.
- TROCHIMCZYK, Maja. *After Chopin: essays in Polish music*. Los Angeles: Polish Music Center at the University of Southern California, 2000. ISBN 0-916545-059.

Internetové zdroje:

- Duchovní hudba v tvorbě skladatelů 20. století. *HIS Voice: Časopis o jiné hudbě* [online]. 1. 3. 2005 [cit. 25. 1. 2018]. Dostupné z: http://www.hisvoice.cz/sk/articles/detail/219.
- JAGIEŁŁO-SKUPIŃSKA, Aleksandra. Krzysztof Penderecki, "Dies irae". *Culture.pl* [online]. 2011. [cit. 11. 2. 2018]. Dostupné z: http://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-penderecki-dies-irae.
- KOSIŃSKA, Małgorzata. Henryk Mikołaj Górecki. *Culture.pl* [online]. 2. 3. 2005. [cit. 14. 2. 2018]. Dostupné z: http://culture.pl/pl/tworca/henryk-mikolaj-gorecki.
- KOSIŃSKA, Małgorzata. Krzysztof Penderecki. *Culture.pl* [online]. 3. 2. 2005. [cit. 14. 2. 2018]. Dostupné z: http://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-penderecki.
- KOSIŃSKA, Małgorzata. Włodzimierz Kotoński. *Culture.pl* [online]. 8. 2. 2005. [cit. 31. 1. 2018]. Dostupné z: http://culture.pl/pl/tworca/wlodzimierz-kotonski.
- Krzysztof Penderecki, "Jutrznia". *Culture.pl* [online]. 10. 8. 2008. [cit. 14. 2. 2018]. Dostupné z: http://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-penderecki-jutrznia
- Studio Eksperymentalne Polskiego Radia i początki muzyki elektroakustycznej w Polsce. *Culture.pl*. [online]. 25. 3. 2016. [cit. 28. 1. 2018]. Dostupné z: http://culture.pl/pl/artykul/studio-eksperymentalne-polskiego-radia-i-poczatki-muzyki-elektroakustycznej-w-polsce.
- Twórczość wczesna (1946-56). *Serocki.polmic.pl* [online]. 2012. [cit. 25. 1. 2018]. Dostupné z: http://www.serocki.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/tworczosc-wczesna-1946-56.

- Intermedium: dodekafonia i punktualizm (1956-60). *Serocki.polmic.pl* [online]. 2012. [cit. 25. 1. 2018]. Dostupné z: http://www.serocki.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/intermedium-dodekafonia-i-punktualizm-1956-60.
- Chronologiczny spis utworów. *Serocki.polmic.pl* [online]. 2012. [25. 1. 2018]. Dostupné z: http://www.serocki.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/chronologiczny-spis-utworow.
- Twórczość dojzrała (1961-81). *Serocki.polmic.pl* [online]. 2012. [25. 1. 2018]. Dostupné z: http://www.serocki.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/tworczosc-dojrzala-1961-81.