

FESTIVAL FORFEST
CZECH REPUBLIC
DUCHOVNÍ PROUDY
V SOUČASNÉM
UMĚNÍ 2019

UMĚNÍ A SPOLEČNOST

ART AND SOCIETY

DUCHOVNÍ PROUDY V SOUČASNÉM UMĚNÍ
SPIRITUAL STREAMS IN CONTEMPORARY ART

UMĚNÍ A SPOLEČNOST
ART AND SOCIETY

Třicet let v životě člověka - to je polovina cesty od prvního nadechnutí do důchodu, vrchol fyzických sil, první signály, že úplně všechno v životě se nemusí splnit podle představ, někdy první vážnější náznaky zklamání, skepse a frustrace.

A třicet let v životě festivalu? Určitě vyhraněná idea, jasný a realistický cíl, metody, tradice, prostředky, zkušenost, vyzrálost, dovednosti dramaturgické, marketingové a manažérské, provázaná síť spolupracovníků a nejrůznějších profesních a jiných vazeb. Někdy bohužel stagnace.

Forfest - to byla pro mě za těch 30 let vysoká míra demokratičnosti v uvádění i těch stylově nejnepříbuznějších skladatelských novinek a interpretačních přístupů díky obdivuhodné úctě a respektu k nejrůznějším tvůrčím poetikám autorů jakožto nejsvětějšímu právu tvůrce na uměleckou svobodu a její svobodnou prezentaci na veřejnosti.

1. ročník Forfestu v roce 1990 byl zajisté významný, ale co mu předcházelo, bylo neméně významné. Říkalo se jim Sedánky - od roku 1979 celkem deset setkání skladatelů a interpretů tzv. soudobé vážné hudby, spisovatelů a básníků, sochařů a malířů a... folkařů - ti už pak na Forfestu prostor nedostávali. Významná byla tato setkání už jen proto, že už tehdy se formoval demokratický a respektabilní přístup organizátorů a účastníků k odlišným, někdy až antagonistickým tvůrčím poetikám autorů různých uměleckých směrů.

Za těch 30 let trvání Forfestu se mohl leckdo podívat nad skladebnými prostředky některých ortodoxních hudebních tradicionalistů, nad výstřelky některých konceptualistů a jejich ideovou, chtělo by se říct až ideologicky vyhraněnou negací jakékoliv viditelné či slyšitelné stavební logiky, obsahu a smyslu hudebního díla (poslání díla nebo obecně poslání umění jako vulgarismy), nad zvukově šokujícími či extrémně statickými skladbami. Vzájemná úcta a respekt k umělecké a myšlenkové svobodě kolegů setrvaly v kořenech a každoroční realitě Forfestu až do dnešních dnů.

Řekněme si na rovinu, že festival takového významu a rozsahu by nemohl existovat bez neuvěřitelného nasazení organizátorů. Za pořadatelem Umělecká iniciativa Kroměříž stojí manželé Zdenka a Václav Vaculovičovi, na pohled tiší a nenápadní, ale s buldočí povahou, která jim po všelických příkořích, falešných příslibech, ostentativním nezájmu, dehonestaci i přímo bojkotu ze strany některých (bohužel místních) institucí a jednotlivců nedovolila klesnout v kolenou a rezignovat na svou průkopnickou práci.

Na rovinu je však také třeba říct, že oproti tomu se organizátorům a jejich spolupracovníkům stále daří přesvědčit s pomocí výsledků své práce, hodnocení v odborných českých, slovenských a zahraničních časopisech, ohlasů především v zahraničí a mezi umělci a ansámblu světového společenství o prospěšnosti a úspěšnosti této výjimečné akce. Festival tak přece jen dostává nějaké grantové a sponzorské prostředky na financování svých dramaturgických plánů.

Výsledky práce se promítají kromě jiného do institucionálního členství Forfestu v prestižních zahraničních festivalových organizacích a do ocenění od významných profesních institucí. Mezinárodní festival současného hudebního a výtvarného umění s duchovním zaměřením Forfest je tak už řadu let mj. členem asociací European Conference of Promoters of New Music, EFFE - Europe for Festivals, Festivals for Europe Brussels a držitelem prestižní Ceny České hudební rady.

Finančně pravidelně nebo přinejmenším často přispívají na festival MK ČR, MŠMT ČR, Zlínský kraj, Město Kroměříž, Nadace CHF, Nadace Karla Pexidra, OSA Partnerství, Nadace Gideona Kleina - to jsou ty nejvýznamnější instituce, které přispěly i na letošní 30. ročník.

Stejně významná je ideová a mediální podpora - spoluúčasti, garance, záštity. Letos to byly např. od arcibiskupa olomouckého a metropolity moravského Mons. Jana Graubnera, od Probošství Kroměříž, Českého rozhlasu (brněnská redakce několik koncertů natáčela a přinášela i aktuální zpravodajství), od Rádia Proglas, Arcibiskupského zámku a zahrad Kroměříž, Muzea Kroměřížska, Společnosti pro duchovní hudbu, Muzea české hudby v Praze, velvyslanectví některých států v ČR a českých velvyslanectví a kulturních center v zahraničí, Unie výtvarných umělců ČR, Sdružení Q Brno a dalších. Dosti pravidelná bývá i spolupráce s obdobnými institucemi ze Slovenska, USA, Německa, Francie, Rakouska, Rumunska, Itálie, San Marina, Izraele aj.

Že hned první jmenovaný, arcibiskupství olomoucké bere svou záštitu nad Forfestem vážně, svědčila osobní přítomnost arcibiskupa Jana Graubnera a emeritního biskupa Josefa Hrdličky na zahajovacím koncertě Forfestu 9. června. Jeho Eminence i Jeho Excelence po koncertě nešetřili slovy chvály na orchestr i odeznělé skladby.

Pilotním projektem Forfestu je bienální pořádání kolokvií. Letos se konalo popatnácté s podtitulem Umění a společnost. Na kolokviích obvykle dominují muzikologická a kunsthistorická témata, témata z oblasti tvůrčích poetik, někdy i témata literárněvědná. Smutné je, že i když festival deklaruje duchovní uměleckou orientaci, jen na málo kolokviích vystoupili se svými příspěvky teologové a duchovní různých církví mající ve svých společenstvích na starosti umění a třeba mládež. Ještě před nějakými patnácti dvaceti lety jsem byl na kolokvií svědkem opravdu poutavých, aktuálních, přínosných, někdy i kontroverzních příspěvků z křesťanských církví napříč ekumenickým spektrem, včetně zástupců z Vatikánu. I když se bienální kolokvia konají v nepříliš výhodném termínu (zkoušková a státnicová období, uzavírání klasifikací, závěr koncertních a divadelních sezón), k vystoupením se přesto přihlašují vědci, umělci, kulturní redaktoři někdy až z dvou desítek zemí. Celková odborná úroveň si za těch patnáct ročníků zachovala svůj odborný standard a kredit a kolokviu se dostává ohlasu v zahraničních odborných

časopisech. Co je důležité - teoretikové a praktičtí umělci dostávají prostor k vyřikání otázek, které je pálí a které obecně pálí globální občanskou společnost u nás a v zahraničí. Polytematičnost kolokvií a jejich provázanost s filozofickými a obecně estetickými otázkami se pak zintenzivňuje vydáváním sborníků s příspěvky z kolokvií paralelně v českém a anglickém jazyce, v němž výjimečně mohou publikovat i autoři, kteří se z nějakého vážného důvodu nemohli kolokvia osobně zúčastnit. Srovnáním obsahů sborníků získáme docela slušný obrázek o současném stavu a vývoji uměleckého a uměnovědného myšlení.

Letos jsem měl možnost vyslechnout jen několik koncertů Forfestu, z výstav jsem nestihl navštívit ani jednu, proto můj článek může mít po této stránce charakter jen útržkovitý a absolutně (pro mě ovšem příjemně) subjektivní.

Hned první koncert 9. června v katedrále sv. Václava v Olomouci byl pro mě silným zážitkem, i když ovlivněný z velké části subjektivním faktorem: zazněla na něm v naprosto skvělé interpretaci moje skladba "*Anima animam invocat*", což je v podstatě tryzna za oběti hurikánu Katrina v Louisianě v roce 2005. Ovšem nejen z hlediska subjektivního byl pro mě tento koncert silným zážitkem. Soubor, který vystoupil, je známý, špičkový **Brno Contemporary Orchestra**, který už dobře známe z předchozích ročníků Forfestu. I letos s ním skladby nastudoval a uvedl umělecký vedoucí a dirigent BCO **Pavel Šnajdr**, kmenový dirigent opery Národního divadla v Brně a sám graduovaný skladatel. Provedení všech skladeb bylo umělecky naprosto jedinečné a profesionální - mnohavrstevnaté a myšlenkově umně prohnětené "*Komorní symfonie č. 2 ke cti sv. Františka z Assisi*" **Pavla Zemka**, posthumně premiérována "*Sinfonietta*" předčasně zemřelého **Josefa Adamíka** a dvě kompozice olomouckého skladatele **Roberta Hejnara**, jeho rané "*Variace pro flétnu a smyčce*" v citlivé a pečlivě připravené interpretaci **Elišky Honkové** a strhující, emotivně vyklenutá "*Lorelei*" pro housle sólo a smyčce s fenomenálním **Milanem Pařou**.

Dalším koncertem, který mě naprosto uchvátil, byl recitál plzeňských umělkyň - mezzosopranistky **Romany Feiferlíkové** a pianistky **Věry Müllerové**. Klavírní "*Sonáta*" **Gideona Kleina**, "*4. klavírní sonáta*" a "*Morgensterns Streiche*" **Karla Pexidra**, stejně jako např. "*Čtyři zimomřivé písně na básně Moniky Haenhel*" **Jiřího Bezděka** snesly ty nejvyšší skladatelské parametry a splňovaly myslím i kritéria rozhlasové nahrávky. Kolikrát byl kdo z nás svědkem zvolání "Bravo!" na koncertě soudobé hudby, jako se to stalo i na tomto koncertě?

Vynikající bylo vystoupení **Kvarteta Bohuslava Martinů** v jejich kmenových skladbách **Bohuslava Martinů** "*Smyčcový kvartet č. 7*" a **Petra Ebena** "*Smyčcový kvartet č. 1 Labyrint světa a ráj srdce*", ale i ve vášnivém "*Smyčcovém kvartetu č. 2*" a dramaticky extatickém "*Smyčcovém kvartetu č. 3*" letošního jubilanta **Vojtěcha Mojžíše**.

Jedinečný výkon podali rovněž členové **Solaris 3** - známí jako vynikající sólisté i členové jiných komorních uskupení: **Anna Veverková** - housle, **Štěpán Filípek** - violoncello, **Martin Levický** - klavír. Nadchli nejen v úvodní pozdně romantické "*Verklärte Nacht*" (v úpravě **Eduarda Steuermann**) **Arnolda Schönberga**, ale především ve zvukově vynalézavých *klavírních triích* **Františka Chaloupky**, **Lukáše Sommera** a **Jakuba Rataje**.

Na tomto místě si neodpustím postesknutí nad nedávným zánikem fenomenálního Miloslav Ištvan Quartetta z Brna, jehož cellistou a vůdčí osobností byl **Štěpán Filípek**. Opravdu by nebylo možné obnovit činnost ansámblu pod tímto názvem, byť i za cenu třeba až tříčtvrtinové personální obměny??

Trio Aperto ve složení **Barbora Šteřlová** - hoboj, **Jan Charfreitag** - klarinet, **Pavel Horák** - fagot vsadilo na kvalitu a humor. Obzvláště výborné skladby **Karla Odstrčila** "*Trojúhelník*", osobně přítomné **Milady Červenkové** "*Lighty and simply*" a humorně laděné skladby **Aleše Pavlorka** "*Karikatury*" a **Leoše Faltuse** "*Kejklíři*" byly po zásluze odměněné dlouhým a nadšeným potleskem.

Imaginární skok do japonských realit udělali posluchači v programu nazvaném **Wa - Hibiki, Echos of Japan**. Na Slovensku a v Česku domestikovaná úspěšná sopranistka **Nao Higano** si přizvala ke spoluúčasti houslistku **Chiaki Yamazaki**, kaligrafistku **Reisai**, klavíristku **Akiko Niino** - **Ose** a dvě "pomocné technické síly" a dohromady předvedly koncert prokomponovaný s online malbou kaligrafických vzorů na plátnech rozprostřených přímo na parketách Sněmovního sálu. Pokud jsem rozuměl správně, koncert byl složen z lidových japonských písní upravených různými japonskými autory. Zajímavostí pro mě bylo slyšet dvě písně romanticky až operetně upravené předním japonským skladatelem **Toru Takemitsu**, známým po světě především jeho avantgardními kompozicemi.

Naprosto jedinečným zážitkem byl pro mě recitál Češky působící ve Francii, sopranistky **Stely Maris Sirben**, za klavírní spolupráce **Martina Vojtiška**. Překvapili hned první skladbou "*Madonna o polednách*" **Františka Emmerta**, v níž se k oběma umělcům přidal emeritní biskup, Jeho Excelence **Josef Hrdlička** z olomoucké arcidiecéze, který před každou částí zarecitoval verše v jeho vlastním překladu z francouzštiny. Nádherné písně z cyklu "*Kéž políbí mě*" **Zdenky Vaculovičové**, stejně jako písňových cyklů "*Čtyři písně na verše staré čínské poezie*" a "*Zahradník*" **Martina Vojtiška** či "*Tanečnice*" a "*Kloboučník*" **Erika Satieho** zazněly ve vytříbené interpretaci. U **Vojtiškových** klavírních skladeb mi poněkud vadilo, že někdy až přespříliš sázely na efekt a ohromující zvuk.

Vystoupení pražského ansámblu **Konvergence** bývá pro mě zárukou kvalitních kompozic a nápadité dramaturgie. Tentokrát mě zaujaly skladby "*Silentio*" **Tomáše Pálky** se svými ostře vyhraněnými plochami a převažující intimitou rovinou (možná až přespříliš), do klenutého oblouku vystavěné "*Mikrosvěty IV*" pro violu sólo osobně přítomného **Radima Bednařika**, nikoliv neznámé "*Et expecto*" pro sólový akordeon **Sofie Gubajduliny** a prostorově řešené a s dlouhým barevným dozvukem Sněmovního sálu kalkulující "*Šeptel*" **Ondřeje Štochla**, jenž se v programu představil - podobně jako v minulých ročnících - jako skladatel, sóloviolista i dirigent.

Vystoupení **Orchestra d'archi Pardubice** s uměleckým vedoucím **Jiřím Kuchválkem** z **Konzervatoře v Pardubicích** mělo být poctou k 70. výročí založení Konzervatoře P. J. Vejvanovského v Kroměříži. Mělo být. Vlastně bylo, ale pocta nebyla kroměřížskou konzervatoří přijata. Smyčcový orchestr studentů pardubické konzervatoře dva dny po závěrečném vysvědčení vystoupil s velkým zaujetím, a studenti jeho přípravě určitě

věnovali mnoho ze svého volného času. Výběr ze "Serenád **Luboše Sluky**", pro ne příliš zkušené studenty konzervatoře určitě kompozičně a interpretačně náročné "Křehké vztahy" osobně přítomného **Petra Grahama**, "Adagio pro smyčce" **Davida Matthewse**, "Concerto per G. Galilei" **Luboše Fišera** a další tak vyzněly téměř jako od profesionálů. Co mě však šokovalo - na koncert se nedostavil nikdo z oslavované kroměřížské konzervatoře! Ani z jejího vedení, ani z profesorského sboru. Slabou výmluvou asi bude, že absence na koncertě k jubileu jejího založení mohla být zapříčiněna rekonstrukcí jejich budovy, kvůli níž skončila výuka o týden dříve. Jak to ale nazvat jinak než bojkotem? Navíc neslušnou formou?

Na rozdíl od ostentativního nezájmu vedení kroměřížské konzervatoře o umělecký hold partnerské pardubické konzervatoře a Forfestu k jubileu založení se kroměřížská konzervatoř nepřímo prezentovala, a musím říct v tom nejlepším světle, v programu k poctě kroměřížského rodáka, bývalého pedagoga kroměřížské konzervatoře a dlouholetého pedagoga JAMU v Brně **dr. Arneho Linky**. Zásahu však neměla samotná konzervatoř jako instituce, ale omračující vystoupení **Jana Sehnala**, studenta teprve 1. ročníku kroměřížské konzervatoře ze třídy MgA. Ondřeje Hubáčka, pedagoga kroměřížské konzervatoře a předního českého pianisty Mgr. **Karla Košárka** a například i skromné, talentované studentky - violoncellistky **Magdaleny Molčanové**. Koncert moderovaný a natáčený redaktorem brněnské redakce Českého rozhlasu **Janem Hlaváčem** ve spolupráci s **Michaelou Akubžanovou** byl naprosto strhující a právem nadchl početné publikum. Přinesl přidanou hodnotu i v několikerém citování z autobiografických a nadčasových myšlenek **Arneho Linky**, které se našly v jeho pozůstalosti. Dovolte, abych některé z nich uvedl:

"Víc než v davu lidí na promenádách třídách, pod neonovými reklamami, cítím se doma a neopuštěn mezi stromy, které navečer jako by spolu rozmlouvaly. Jejich větve takřka neslyšně šelestí. Chtěl bych udělat takovou tichou hudbu. Kdykoliv jsem doznal porážku, bál se, trpěl, nedoufal a nevěřil, promlouval z mé nejnižší duše ke mně konejšivý hlas, plný něžné důvěry a krásy. Hlas, který odpouštěl a sliboval, zjištěné scelil, na srdce dal náplast."

"Hudbu produkuji spontánně, jako bych maloval obraz, respektive modeloval zvuk. Vnitřní hlas mi předzpěvuje, co mám hrát. Současně ale vždy předem vím, co se mi ozve, byť by šlo o sebesložitější akord, disonantní vertikálu nebo třeba klastr. Mám dokonalou představu každé tóniny, každého modu, anebo dvanáctitónové řady, takže na nic takového už nemusím myslet. To pak přistupujete a usedáte k nástroji, aniž ještě tušíte, co budete hrát, a jste sami zvědaví, co vám nadiktuje váš vnitřní hlas, ukrytý kdesi v hlubinách podvědomí; navázat s ním pravý kontakt je alfa a omega."

"Stejně jako skladba i improvizace má být nejen technikou, nýbrž poselstvím, obrazem, zázrakem, básní, zpěvem srdce, průhledem do dílny ducha. Kobercem utkaným z tónů, zásnubou hlasů, katedrálou z oblouků neviditelných gest, nejdůvěrnějším z důvěrných rozhovorů. Za skutečnou "chvilí slávy" však pokládám něco úplně jiného. To, když sedíte u klavíru doma úplně sami a ve štědré chvíli vás napadne něco, co byste sami v sobě nikdy nehledali. Nikdo to kromě vás neslyší, nikdo vám za to nezatlaská, nikdo vás za to neohonuje, ani jinak neodmění, a přece máte tiché uspokojení, že jste právě teď uskutečnili jistý velmi důležitý rozhovor..." (Dr. Arne Linka)

Závěr své stati o letošním jubilejním 30. ročníku Forfestu si dovolím okořenit trochou statistiky.

Pokud jsou mé informace správné, zaznělo dvacetčtyři koncertů s díly od čtyřiceti sedmi českých autorů a třiceti osmi autorů ze zahraničí. Zahraniční autoři pocházeli z Německa, Rakouska, Itálie, Maďarska, Rumunska, Polska, Francie, Švýcarska, Norska, Finska, Estonska, Anglie, USA, Japonska a Ruska. Letos bohužel ani jeden ze Slovenska.

Deset skladeb zaznělo ve světové premiéře: od **Daniela Kessnera** z USA, **Massimiliana Messieriho** ze San Marina, rumunské skladatelky žijící v Německu **Violety Dinescu**, od **Chiaki Yamazaki** z Japonska, **LáJose Huszára** z Maďarska, **Giamily Berré** z Itálie a od českých autorů **Josefa Adamíka**, **Ivo Medka**, **Jiřího Lukeše** a **Petra Vaculoviče**.

Mezi další významné zahraniční interprety, které jsem bohužel neměl možnost slyšet, ale jejichž jména nejsou na evropské scéně neznámá, patřili: klavíristé **Mia Elezovic** z Chorvatska, **Sorin Petrescu** z Rumunska, **Lorenzo Meo** ze Švýcarska, varhanice **Giamila Berré** z Itálie, perkusionista **Doru Roman** z Rumunska, sopranistka **Elena Tereschenko** z Ruska, saxofonisté **Valerio Barbieri** a **Cristina Roffi** z Itálie a z Itálie rovněž **Mascagni Saxophone Ensemble**.

Na vernisážích se prezentovali výtvarníci: z Irska **Tommy Barr**, z Itálie **Tommasina Squadrito** a **Antonio Secci**, ze SR **Pavla Lazárková - Trizuljaková** a z Egypta **Amir El Lithy**.

Navíc proběhla **výstava k 50. výročí založení multidisciplinárního uměleckého sdružení Q**, které je dnes významným nositelem a šířitelem kulturních a uměleckých hodnot v ČR.

Forfest – 30 years of creative freedom from the birth of the festival to the present day

Doc. Jan Grossmann /CZ/ - composer, OPUS MUSICUM 4/2019 /excerpt/

Thirty years in a person's life - that's half the way from the first breath to retirement, the peak of physical strength, the first signals that everything in life may not be fulfilled by imagination, sometimes the first serious signs of disappointment, skepticism and frustration.

And thirty years in the life of the festival? Certainly a clear idea, a clear and realistic goal, methods, traditions, means, experience, maturity, dramaturgical, marketing and managerial skills, a coherent network of collaborators and various professional and other ties. Sometimes, unfortunately, stagnation. Forfest - for me over the 30 years it has been meaning a high degree of democracy in presenting even the most unrelated innovations and compositional approaches thanks to admirable respect of the various creative poetics of authors as the creator's sacred right to artistic freedom and its free presentation in public.

The first year of Forfest in 1990 was certainly significant, but what preceded it was not less important. They were called Sedánky - since 1979 a total of ten meetings of composers and performers of the so-called contemporary classical music, writers and poets, sculptors and painters and... folk artists - they did not get space at Forfest anymore. These meetings were significant only because at that time a democratic and respectable approach of organizers and participants to the different, sometimes antagonistic, creative poetics of authors of different artistic styles was formed.

During the 30 years of Forfest, many may have wondered about the compositions of some Orthodox music traditionalists, the excesses of some conceptualists and their ideological, I would like to say ideologically clear negation of any visible or audible building logic, content and meaning of the work (generally the mission of art as vulgarisms), over sound-shocking or extremely static compositions. Mutual reverence and respect for the artistic and intellectual freedom of colleagues have remained in the roots and annual reality of Forfest to this day.

Let's just say that a festival of such significance and scope could not exist without the incredible involvement of the organizers. The Artistic Initiative Kromeriz is organized by Zdenka and Vaclav Vaculovic, silent and inconspicuous couple, but with a bulldog character who, after all misdeeds, false promises, ostentatious disinterest, dishonesty and even boycott by some (unfortunately local) institutions and individuals didn't drop in your knees and didn't resign from your pioneering work.

On the other hand, it is also necessary to say that the organizers and their collaborators still manage to convince with the results of their work, evaluation in professional Czech, Slovak and foreign magazines, responses especially abroad and among artists and ensembles of the world community of this exceptional event. After all, the festival receives some grant and sponsorship funds to finance its dramaturgical plans.

The results of the work are reflected among other things in the institutional membership of Forfest in prestigious international festival organizations and in awards from important professional institutions. Forfest, the International Festival of Contemporary Music and Fine Arts with a spiritual focus has been a member of the European Conference of Promoters of New Music, EFFE - Europe for Festivals, Festivals for Europe Brussels and the prestigious Czech Music Council Award.

They regularly or at least often contribute to the festival of the Ministry of Culture of the Czech Republic, the Ministry of Education, the Zlín Region, the City of Kroměříž, the Czech Music Foundation, the Karel Pexidra Foundation, OSA Partnership and the Gideon Klein Foundation.

Equally important is the ideological and media support - participation, guarantees, patronage. This year it was, for example, Archbishop of Olomouc and the Metropolitan of Moravia Mons. Jan Graubner, Probošství Kroměříž, Czech Radio (Brno editors filmed several concerts and brought up-to-date news), from Radio Proglas, Archbishop's Chateau and Gardens Kromeriz, Museum of Kromeriz, Society for Spiritual Music, Museum of Czech Music in Prague, Embassy of some Czech Republic in Dublin and Czech Embassies and Cultural Centers Abroad. Union of Fine Artists of the Czech Republic, Association Q Brno and others. Cooperation with similar institutions from Slovakia, USA, Germany, France, Austria, Romania, Italy, San Marino, Israel etc. is also quite regular.

The fact that the Olomouc Archbishopric, takes its patronage over Forfest seriously, was attested by the personal presence of Archbishop Jan Graubner and emeritus bishop Josef Hrdlička at the opening concert of Forfest on 9 June. His Eminence and His Excellency they did not spare the words of praise for the orchestra and the composition after the concert.

The pilot project of Forfest is the biennial organization of colloquiums. This year it was held for the fifteenth time with the subtitle Art and Society. The colloquiums are usually dominated by musicological and arthistorical themes, themes in the field of creative poetics, and sometimes literary-scientific themes. Sadly, even though the festival declares a spiritual artistic orientation, theologians and clergymen of various churches in charge of art and youth, for example, have made their contributions only in a few colloquia. Some fifteen or twenty years ago, at the colloquium I witnessed truly engaging, timely, beneficial, sometimes controversial contributions from Christian churches across the ecumenical spectrum, including representatives from the Vatican. Although biennial colloquiums take place at a not very convenient date (exam and state examination periods, closing

of classifications, closing of concert and theater seasons), scientists, artists, cultural editors sometimes from up to two dozen countries apply for performances.

The overall professional level has maintained its professional standard during the fifteen years and the credit and colloquium is received in foreign professional journals. Importantly, theoreticians and practitioners are given the opportunity to address questions that are burning them and which are generally burning global civil society in the Czech Republic and abroad. The polythematic nature of colloquia and its interconnection with philosophical and generally aesthetic questions is then intensified by publishing proceedings with contributions from colloquia in parallel in Czech and English, in which authors who, for some serious reason, could not attend the colloquia for some serious reason. By comparing the contents of the proceedings, we get a fairly decent picture of the current state and development of artistic and artistic thinking.

A spiritual orientation / Duchovní orientace

MA Tommy Barr /Ireland/ - painter

For Tommy Barr's lecture at this year's colloquium he took the theme of the festival, "a spiritual orientation", as his subject. Tommy discussed the impact of spirituality in Irish visual arts as it evolved through four major eras, pre-historic, early Celtic, Christian and contemporary. Using images produced across four thousand years he was able to illustrate the slow but constant direction of travel. Deliberately leaving many questions unanswered and open for discussion Tommy's lecture provided ample evidence of the true extent of the impact of spirituality on visual art.

Tommy's lecture was accompanied by an exhibition of paintings in the Assembly Hall of the Chateau Kromeriz. The exhibition was part of the 50th anniversary celebrations of the Q Association. Tommy was grateful to have the opportunity to join with his many friends in the association in sharing their important historic moment. For the exhibition he chose to paint a series of trees, all of which have a particular significance or spiritual importance for the local people. The opening event for the exhibition was an interweaving of art and music, providing a fitting celebration for the many guests present.

Hana dramaturgie – Shame of dramaturgy or logo and expression

Ph.D. Vojtěch Dlask /CZ/ - composer, musicologist, Czech Television Brno

Jsme jiskry pod hvězdami. Nesamozřejmost toho, že se krom pojídání jiných živých i neživých entit na planetě projevujeme i v touze přesáhnout sebe sama, stále znovu naznačuje, že veškerá naše snažení by se mohla měřit úplně jinak než mírou vnějšího úspěchu, mírou zavděčení se či mírou přizpůsobení se početnějším.

Na úvod mám pro vás krátký příběh jedné dívky. Léta studovala umění a tvorbu. Na střední škole byla hvězda – po jednom koncertě jí profesor z HAMU řekl mezi čtyřma očima: „*My se brzy setkáme.*“ Její kompozice vydávali v notách i na CD, už když jí bylo 16 let. Pak už to ale bylo těžší: nepsala seriálně, redukcionisticky, konceptuálně, psala hudbu po svém. Na akademii jí pak skladatel Marek Kopelent jednou řekl: „*Vaše hudba, slečno, je přesně to, čemu jsme se snažili po celá desetiletí vyhnout.*“ To byl velký útok. Cítí snad svou hudbu jinak, než je „správné“? Nepíše zjevně, jak se očekává, ani nemá dost sil psát hudbu na svůj způsob tváří v tvář umělecké soutěži. Stěží dokončí studia.

Vezme si rok dovolené od života a začne cestovat. Konzultuje své kompozice na soukromých lekcích u evropských skladatelů nejzvučnějších jmen (dotýkají se tam společně toho nejnítěrnějšího v umění, toho velikého, čeho se autor smí dotknout jen v okamžicích milosti). Rozšiřuje si obzory a s nejvěhlasnějšími tvůrci Evropy má i jistotu: řeč plynoucí o tom podstatném má v jejich případě jistě opodstatnění! A roste tím, protože cítí, že je to to pravé – povznesení se na roveň demiurga a chvilkové ztotožnění se s Všemohácným (jen to teď je skrz práce druhých...). A... začne si bohužel vidět na špičku vlastního nosu („*Tvůrce si nesmí vidět na špičku nosu*“, říkával profesor dějin hudby Jaromír Havlík).

Nadchne se také pro nahrávky hudby. Shromažďuje nahrávky všech stylů a dob a při tomto shromažďování a kritickém pohledu na všechna ta CD zažívá znovu ono tvůrčí: cítí se naroveň jejich obsahu – obsáhne to, v čem jsou dobré, prokoukne většinu „důležitého“ a začne pak být o to přesnější a ostřejší v soudech o těch, kde to

nepocítí anebo o nichž ví, že pro svůj styl také nemohou dosáhnout obecného uznání. Brzy si uvědomí, že opravdových a vzývaných Básníků umění je pramálo.

Vzpomeňme zde jedno biblické rčení: „*Je mnoho povolanych, ale jen málo vyvolanych.*“ A protože je slečna narcistní idealistka, odmítne v sobě všechnu polovičatost: vlastní tvůrčí hlas cítí najednou jako slabý; bude mnohem spíš slyšet, vloží-li místo do vlastních pokusů o tvorbu své síly do služby dramaturgie...

Artificiální hudba je v Česku takřka vyloučena z diskurzu ostatních druhů umění. Každý slušný mladý trendy výtvarník poslouchá rock anebo elektroniku; literáti vůbec netuší, že byla česká hudba po Martinů. V tisku a na internetu se z této oblasti dočteme leda tak o úspěchu nejúspěšnějšího českého skladatele v cizině. Zbytek jsou aktivity odborné veřejnosti a publikace zájmových skupin pořádajících festivaly té či té správně soudobé hudby.

Můj text se zabývá reflexí poklesků současné české hudební dramaturgie, jak jsem ji měl možnost poznat. Narazil jsem ve svém životě na nutnost dramaturgovat hudbu, chvíli to bylo mé povolání a střetl jsem se v něm mnohokrát s podmínkami uvádění uměleckých děl – nejčastěji je toto limitováno předpověďmi návštěvnosti a jejich mutací (sledovanosti, poslouchanosti); druhým jejím hybatelem bývá snaha zavděčit se někdy i nevyřčené poptávce *šéfů* (dát práci dirigentovi, houslistce, pozvat do studia ty, kteří mají být vidět). Mnohokrát byla dramaturgie vláčena vichry náhody, osobního vkusu i méně kladnými vlastnostmi dramaturgů – slabostí, ješitností, mocichtivostí, nevzdělaností.

Některé momenty textu se dotýkají dramaturgie divadla, jiné dramaturgie televizní; dramaturgie výtvarná coby kurátorství a řada podob intendantství a redaktorství jsou jen jiné podoby téhož – podoby porodníka, **strážce brány**, podoby dramaturga. Snad proto nebude můj text jen o zdánlivě bezvýznamném aspektu jedné podoblasti umění, o dramaturgii artificiální hudby; bude nepřímě i o lidech zacházejících s uměním a o vnímání umění a jeho prezentaci ve veřejném prostoru. **O umění a společnosti**, jak zní téma kolokvia na Forfestu 2019.

I/a volby

V životě jsme dennodenně vystaveni nutnosti volit. Vybíráme si správný dopravní prostředek, kterým se dopravujeme do cíle, vybíráme jídlo, na které máme chuť. Voleb je spousta druhů a nejde se jim vyhnout. Jak se ale vypořádávat s volbami hodnotícími, které rozhodují pro tu či onu stranu; které jsou ve svém výsledku závislé na moci silnějšího? Představme si jako metaforu přijímací komisi na uměleckou fakultu. Vybírá si adepty – každého z nás napadne, kolik faktorů zde rozhoduje. Kromě talentu uchazečů jmenujme únavu komise, protekci... Stejně tak vybírá dramaturg to, co se mu líbí – byť by se měl pokusit od většiny atributů oprostít ve prospěch nezávislosti svého výběru.

Metafora přijímací komise ku dramaturgii pokulhává: probírka adeptů zde nemá alternativu. Zatímco správná dramaturgie by ji samozřejmě mít měla – a to až po vlastní zmlknutí. Imaginární komise má však s většinou dramaturgů jednu společnou vlastnost: všichni se zde cítí *tvůrci dne*, tvůrci osudů adeptů umění, jak kdyby byli *přímo tvůrci adeptů* schopných uspořádat výstavu, tvůrci adeptů, jejichž báseň bude otištěna, skladba provedena a obraz vystaven. Dramaturg zde zdvihá palec, aby bylo jasno, kdo je to zde ten umělec. Toto nadnesení, tato *moc*, toto zacházení s talenty jako s masem na krámě ve jménu různících se zájmů je smrtelný hřích naší doby. Robert Musil hovořil o době fejetonistické jako o době, která se sama nezmůže na básnické dílo, ale jen na formu žurnalistu. Parafrazujme ji pro účely této reflexe jako dobu dramaturgickou.

I/b od tvorby k dramaturgii

Prokletý básník československé normalizační doby, Bořivoj Kopic, si poznamenal: „*Nebaví mě být pouze spisovatelem, chci nějak zvlášť vyniknout, „zářit“, být neobvyklou, třeba i skandální osobností uměleckého světa své doby. Hlavně autorem, který by byl dotazován, který by mohl mluvit tak, aby se mu naslouchalo, jako něčemu neobyčejnému.*“¹

Život je jinde: naše slečna přijde na to, že bude asi poctivější zmizet ze světa jako tvůrce (alespoň prozatím, že?) – když už nemůže být ta vyvolená...

A tak na místě tvůrce vyroste kritička a dramaturgyně. A protože má ambice a je šikovná, stává se brzy dramaturgyní jednoho českého symfonického orchestru a vzápětí jednoho velkého hudebního festivalu. Ale protože vzešla z tvůrce, je nezvalovsky *zaujatá pro svůj způsob*. A ten její nový způsob je právě ona abstrakce, kterou ve svých vlastních dílech neměla. Přijala ji jako novou víru – na Západě to možná řekli prostě jednoslovným zaklínadlem: „*IRCAM*“ – Viděla všechna království světa a přijala.

Je teď typickou představitelkou dramaturgie doby dramaturgické: vrhá se plně do proudu marketingu instituce, pro niž pracuje, upřednostňuje službu kulturnímu provozu před rovnou uměleckou soutěží (něco takového existuje???) . Česká hudba pro ni není moc téma. Je ráda světová. Nicméně jednoho, dva autory z Česka na milost vezme a stává se beranidlem zikonizování těchto dvou jmen. „*Vždyť Česko ani jiné špičkové skladatele (s přímým kontaktem na světové dění) nemá,“ říká.* Jejím mottem se stává „Dobrý dramaturg je výhra“.

¹ Kopic, Bořivoj. *Bakelitový svět*. Zlín: Kniha Zlín, 2010, ISBN 978-80-87162-72-9, str. 222.

III/ dramaturgie v Česku

Nebyl dramaturg v dávných dobách onen zprostředkovatel posvátného, šaman, histrión, ten, který obchází ostatní a přesvědčuje je: „*Pojďte se mnou, dotkneme se spolu velikého?*“ ...hybatel rituálu, Master of Ceremonies... Rozdíl oproti našim členům komise i naší dívce, kteří jsou systémem postrčeni, aby vybrali, spočívá v tom, že u dávného dramaturga vyrůstala láska k dílu od něj samotného, zdola: byla zde vlastní vůle tvůrce něco udělat a potřeba to utřídit, předat. Dobrý dramaturg stojí v pozadí, kombinuje, studuje – ano, i partitury, nejenom hotové nahrávky, a sleduje a poslouchá a snaží se objevovat – protože pokud je příliš vidět, pokud má potřebu natřásat se v médiích, pokud je taková potřeba společenskou zakázkou instituce, kterou reprezentuje, jeho autorita okamžitě atrofuje do omylu, jeho sebejistota vzhází nikoliv ze znalosti, z lásky, z možnosti posloužit věci a posunout ji, ale především z nenaplněné ambice tvůrce.

Čím trpí dramaturgie v Česku obecně: dramaturg už dávno **není tvůrce**, který si udělal čas na uspořádání děl druhých, **ale je to kreativce** – byť ta slova mají stejný základ. A k dovršení toho: ve chvíli, kdy má dramaturg nad sebou producenta, je závislý na byznysu, v horším případě pokyny byznysmenů plní a byznys sám domlouvá. Producent chce odhadnout *společenskou a politickou poptávku* a dramaturg v jeho vleku naplňuje požadavky dne. Drtivá většina producentů, někdy nazývaných též i *kreativními producenty*, pokulhávala v mé zkušenosti v rozhledu, ve vzdělání, v étosu. Skvěle jim oproti tomu šly kombinační schopnosti, počty a – bohužel – glajchšaltování oblasti umění a kulturního provozu. Kulturní provoz bývá pro kreativní producenty synonymem uměleckého díla.

Pokud v rozhledu, vzdělanosti anebo charakteru pokulhával tvůrce, zbývá jeho dílo, ve šťastném případě na těchto ne nutně závislé. Lze takto ale oddělit produkt od nevzdělaného či zaprodaného kreativce a dramaturga v jeho službách?

III/a od výrazu k logu, od tvorby ke dramaturgii

Jedině v oblasti výrazu díla je přítomno nejvlastnější tvoření. Je to oblast víry – víry v to, že existuje možnost *něco* sdělit, v to, co mě táhne k tomu psát. Podstatu *toho hlavního* sdělení sám coby tvůrce těžko ohledávám, je to něco, co se mě občas dotkne spolu s neklamným pocitem, že to, o čem právě přemýšlím, co právě tvořím, je *to* jediné, o čem stojí za to hovořit. Se sebeklamem počítám, ale nebojím se jej: pokud bych se výpovědi díla alespoň na moment přiblížil druhému člověku v souladu s předchozím, je v pořádku, když za to zaplatím v dalším kroku omylem, klopýtnutím, nárazem do sebeklamu.

K vnitřním tématům oblasti výrazu patří bezpochyby i zápas o víru, skepse, že neexistuje (a tajné přání, aby ano)... Patří sem jako hlavní rody mystika stejně jako blasfémie a jejich nižší stupeň, metafyzika a témata, která jsou schopna nést jejich symbol – témata s principy lásky a zoufalství z nelásky a další; je jich celá řada a jejich taxonomií se zde nemohu zabývat.

III/b na téma

Téma jako druhý stupeň směrem dolů k nepodstatnosti v umění nechápu jako téma hudební anebo téma coby nejvlastnější obsah tvorby. Abych osvětlil, co mám na mysli, uvedu zde krátkou příhodu z divadelní dramaturgie:

S mým známým režisérem jsme probírali tituly, které bychom spolu mohli na činoherní scéně uvést a on mi stále znovu oponoval – „*to nikdo nezná, kdo by na to chodil*“; když jsem mu dokazoval, že ta která hra hovoří o tom, co je podle mě nejdůležitější ve smyslu předchozí kapitoly, odpověděl: „*Já ale nepotřebuju obsah, já potřebuju téma, na které by přišli lidi*...“

Je vedlejší, o čem hra bude, vedlejší je, zda bude mít *smysl-výraz*, podstatné je, aby měla **téma**. Je to úrok k tomu, že bude dílo zatraceno nepodstatností. Tehdy se tématem stal autismus – téma společenské, fascinující, atraktivní. Téma, které mám zde na mysli jako druhý stupeň osy od niternosti k vnějšku, bývá často společenské, může být šokující – zde se blíží prostému názvu díla. Takto chápané téma často parazituje na obecně známých jménech či faktech, které mytizuje a glorifikuje: často jsou takovými tématy biografie slavných – tak dnes pracuje třeba *Divadlo na Provázku* a je to znakem jeho úpadku (hry o Kaprálové, o Janáčkoví, o fotografu Tichém). Takové téma je již oblast *vně* nejvlastnější tvorby, spadá do oblasti kreativity, reprodukce – sem patří rukodělné práce, modely hradů a literatura faktu stejně jako opery na zakázku s tématem libreta zadaným od intendantů. Je samozřejmě možné takto zadané téma překročit: *vnitřním étosem díla*, ale je to již překážka, kterou autonomní dílo překonávat nemusí. Počátek tvorby *od tématu* značí, že je něco špatně: tvůrci chybí často důvod, impuls k tvorbě, dílo je leckdy *na zakázku* (je vypsána soutěž, grant?), téma je jeho matricí. Samozřejmě, že se tvůrce ani v oblasti výrazu neobejde bez tématu: ale je tam jaksi niternější, je organičtěji včleněno do výrazu, ba je výrazem tvarováno.

III/c event

Stejně jako se niterná víra výrazu neobejde bez silného tématu ve smyslu tvaru, neobejde se téma ve smyslu vnějším bez **eventu**, bez příležitosti, kterou potřebuje pro svou prezentaci. Téma potřebuje někde dokázat, že něco znamená, že není jen onanií grafomana.

Event anebo česky příležitost je časový úsek, kdy je možné se nad tématy potkat či se jimi zabývat v rámci nějaké platformy. Event je již plně v hájemství dramaturgie. Je dramaturgovou věcí, jaký bude mít event charakter, jak bude otevřený, jak bude prezentován, koho mezi sebe pustí, jaký bude razit směr. A znovu – i event může mít obsažný charakter – jako příklad eventu, kterého si vážím, je třeba právě Forfest. Event závisí obrovsky na konsensu o jeho podpoře.

Dramaturgie dnes jediného (!) primárně nepublicistického pořadu České televize o kultuře Artzóna, výrobě jejíhož pilotního dílu jsem měl příležitost být přítomný, se tvoří rok dopředu pomocí seznamu eventů – výročí a festivalů. Ty se pak doplňují vstupy typu „host“, „nová premiéra“, „nově vydaná kniha“: je to jakási meta-dramaturgie, kostra. Eventem se tu ale nestane výroční XXX. ročník festivalu duchovního umění. Stane se jím úplně první ročník jakéhosi festivalu, jehož organizátorem je však bývalá nadřizená a známá kreativního producenta pořadu Artzóna. Přítomnost v kostce eventů je podmíněna dobrými vztahy a tzv. *mediální atraktivitou* – čti možnostmi sledovanosti, možnostmi přitáhnout pozornost, získat peníze od známých na radnici, dát známým vydělat. Zde se kreativec posouvá k podnikateli.

Kreativní producenti, tak jak jsem je měl možnost poznat, se z posledního článku „lidského“ aspektu korporátní výroby stali předmostím aspektu následujícího, aspektu peněz, sledovanosti a moci. Drtivá většina reportáží a diskusí v pořadu Artzóna je o penězích, oceněních a slávě. Reportáže o artificiální hudbě jsou pravidelně a jedinečně koncipovány jako oslava hotového, oslava produktu: jako reportáž o nové inscenaci opery, o uvedení „Devátého Dvořáka“ s cizím dirigentem, doplněná maximálně rozhovorem s režisérem – je zde naprosto v převaze umělé vystupňování konfliktu mezi leckdy nastrčeným zastáncem nefinancování umění oproti hostovi, který říká, že umění je podfinancované. Tématy jsou peníze a ocenění.

Sám bych místo toho shledával cestu dramaturgie Artzóny v reflexi tvůrčího procesu, ve snaze pochopit, co se děje v českém umění, co dělá ten či ten; ve stopování cest a řešení, v návštěvách umělců u nich doma, v reflexi oproti uměle budovanému, byť vnějškově atraktivnějšímu konfliktu.

III/d moc dramaturgie

Ale dále: pokud se event zvrtné v důvod prověřat nejlepší oblečení, jde o **gala**. Vidím gala jako pokleslou odnož eventu. Gala pořádala letos šperkařská firma Louis Vuitton za konsensu Správy Pražského hradu ve Vladislavském sále. Uvádím gala jako zástupce mezistupňů k formě, která je již ze tří čtvrtin vyplněna údaji o sponzorech, nenápadným *product placementem* a zcela přiznanými reklamními bloky. Toto je nejčastější forma umění, které se stalo kulturním provozem, který se stal zábavním průmyslem. Je prazvláštní, že právě jemné opracování jakéhosi kovu ke zdobení těl žen, bez většího sémantického gesta a bez výrazu, je patrně nejvýnosnějším druhem lidské umělecké činnosti ve vesmíru. Zbývá si představit dělníky v Africe a jejich chcípání v diamantových dolech. Ale dál!

Při gala jde v první řadě o sledovanost, návštěvnost a s nimi spojený kšeft: dokud bude toto měřítkem, nehneme se z konceptu gala. Jedním z neoddiskutovatelných aspektů *moci dramaturgie* je možnost uvést dílo na světlo mezi lidi (zdálo by se, jako by za vším byl smutek z lidské samoty...). Ale s mocí jde u dramaturgie vždy ještě ruku v ruce zodpovědnost veřejnoprávnosti. A ta je u gala už vysmátá a pošlapaná: pokud jde šéfce filharmonie při její propagaci především o zviditelnění sebe sama na obřích billboardech u dálnice v luxusním oděvu se šperky, je něco špatně. (Tomu billboardu se říkalo *jarní váněk* a na D1 směle konkuroval billboardům zvoucím tiráky do privat clubů.) Zájem nadřizených dramaturgů gala je řízen striktně výší zisku či grantů či vlastních odměn a ty se řídí – sledovaností a návštěvností. Jde o moc a o prachy. A k nim nám dopomozte kamarádi a mainstream.

To, že žijeme gala, je důsledkem dlouhodobé masáže peněžní společnosti s akcentem na zlaté tele – sledovanost. Potřeba vytřískat co nejvíc peněz vede k peněžní kultuře. O nic víc nejde. Pokud se ke gala obrátíme zády, neublíží nám o nic víc než cirkus za humny.

III/e logo

A tak nakonec: Stejně jako se neobejde téma bez eventu, neobejde se gala bez **loga** ve smyslu sloganu. Logo je tím, co prodává, logo je nejvlastnější nástroj marketéra, logo je vždy osekané a ve výsledku lživé a bezobsažné volební heslo; logo je nakonec i tím, co zcela překročí a *znepraví* okolnosti díla kvůli jeho přeprodeji. Ideálně marketingově obhospodařený event nese v záhlaví **slogan-logo**. Špatný (čti zaprodaný) dramaturg má tendenci přeskočit hájemství své práce a pracovat už přímo s logem, se značkou – a může to být jméno světového interpreta („*Co zahraje?*“ „– *Ále, nějakého Dvořáka*“) – anebo to bude *brand-značka*, kterou pomocí své moci pomáhá utvořit.

Mnohokrát jsem byl svědkem toho, kdy dramaturgové jednou větou odsunuli položku, která mohla být na programu – slovem kreativce, slovem bez lásky, slovem povrchním. Zuby nehty se bránili jiným jménům a tématům než těm, která se ustálila jako funkční; čti těm, která získala sledovanost (= znovuprezentaci), protože už je masa znala – protože masa nejspíše kouká na to, co už zná. Jiné formy, jiná témata, pokusy nalézt něco jiného jsou pro dramaturga loga obtížné, rizikové; nezíská skrze ně nic – ani pochvalu, respekt, ani vlastní dobrý pocit – fantazie takových dramaturgů je omezena, jako je omezena fantazie každého kreativce, jemuž se svěřila *moc k přeprodeji umění*. Je zastřena vědomím, že *nechce o MOC přijít*. Jestliže dramaturgie slouží kšeftu, kariéře, uživení se anebo ambicím – ať už hudebního vědce, estetika anebo tvůrce „čistého konceptu“, nemůže posouvat kulturu dál – naopak kultura zapřažená do takové dramaturgie velmi rychle degeneruje, pokrátí se na pár zmrtvělých pojmů, z nichž se pak stávají pouhá loga na vývěsních štítech a z nich vzápětí pouhé metonymie, synekdochální karikatury: „*Devátý Dvořák světově*“ – tak, jak se to děje s čítankovými klasiky, tak, jak se to děje, když je mediálně atraktivní kabát přehozený přes nafouknuté nic – „*Má vlast očima současných skladatelů*“. Logem je věta „*Carsenova mistrná Káťa v Národním*“. Není zde zmínka o Janáčkově, natož o Ostrovském, dílo je uvedeno s nesprávným názvem, ve hře je pouze marketing lépe prodejných jmen a institucí, pře prodej zprostředkovávacích; korporátnost.

Dramaturgie by měla být *uměním možného při propálení opatrných dotyků vlastního vkusu přes pomyslnou pásku možného, při umožnění fungování a prezentování světů, které třeba ani nejsou dramaturgovými vlastními; při maximální pokoře a vstřícnosti novému umění* (– i když zde je největší riziko sektářství a kšeftů s jánabráchovstvím).

Dramaturgie vzniká samozřejmě i při provozní zkušenosti, při vědomostech o repertoáru: měla by ale objevovat zasutá díla, přibližovat je, bojovat za ně. Měla by si být vědoma pestrosti repertoáru a razit ji. Neměla by být vědomostmi a zaměřením dramaturga omezena.

IV/ světovost a tradice

Představme si, že bychom mohli z českého výtvarného umění sledovat naposledy tvorbu Šímy – odpovídá to dobou tomu, že české orchestry mimo specializovaná tělesa a festivaly hrají plošně naposledy hudbu doby Martinů. Anebo si představme, že bychom si v literatuře mohli přečíst pouze díla eklektická k absurdnímu dramatu anebo románům Georgese Pereca anebo si prostě číst noviny – tomu odpovídá repertoár přehlídek soudobé hudby zahlcené multiseriálními, konceptualismem anebo spektralistními epigony ku programu většiny českých rádií hrajících pop. A ještě jedna představa: představme si, že bychom se nesměli podívat na tvorbu Mikuláše Medka, ale stále znovu jen na tvorbu Jiřího Koláře – odpovídá tomu to, že v dramaturgii festivalů soudobé hudby dnes ještě projde vrátit se k začátkům české „abstraktní“ hudby třeba v osobě Rudolfa Komorouse, ale nikdy tam neuslyšíte naživo žádnou ze symfonií syntetičtějšího Jana Kapra (ano, je tomu i proto, že v jeho skladbách je třeba klenout význam a je tam třeba zahrát víc not přesně na sobě). A to nemluvíme o předchozích generacích: až na naše „skladatelské hvězdy“ Janáčka a Martinů jsou tři generace české hudby po Josefu Sukovi v repertoáru našich orchestrů *naprosto vynechány* a jsou vyškrtuty z národního povědomí – čím se hudební kultura tak provinila, že dramaturgové ignorují českou hudební historii 20. století???

V péči o českou uměleckou hudbu selhává brutálně už Český hudební fond, jehož aktivity se smršklly na půjčovnu klavírů, a jeho nástupnická organizace, Hudební informační středisko, které se před nedávnem zřeklo i péče o archivní materiály jí svěřené – tedy o partitury a party dvou třetin **celé české moderní hudby** – a svěřilo je do péče rozhlasového archivu. Při ohledání produkce nahrávek vydaných pod hlavičkou HIS nalezneme vedle zaslužilých funkcionářů Akademií (pomáhajících v kariéře řediteli HIS), vlastníků různých festivalů (hrajících ředitele HIS) i profilové CD komponujícího ředitele HIS – to je vtipná malá domů: úkol Hudebního informačního střediska v Česku je zcela otevřeně podřazen zájmovým skupinám. Obecně prospěšná společnost s ručením omezeným. Z gate keepera se stává gate owner. Umění redukováno na potravinovou konkurenci – kapustička není velká.

Tvorba obecně je jakousi chráněnou dílnou: nelze požadovat přesný výsledek, chce to čas a kontakt sám se sebou; je možné se dlouho mýlit, je možné léta bloudit; zbytek je byznys.

Úkolem dramaturgie je nejen objevovat a skládat do kontextu, ale také připomínat a vkládat do nového kontextu staré. Filharmonie v Česku dokonce s oddechnutím deklarují, že se *nebudou zabývat uváděním současných lokálních autorů* – a dramaturgie českých orchestrů je tudíž přesně kvůli tomuto lokálně malou a lokajskou. Jenže: právě ony by měly tu možnost alespoň jednou za měsíc hrát českou hudbu – neříkám, že vždy nutně soudobou – vřdytí hudba 50 let stará už dávno soudobá není. Tyto orchestry by měly takovou hudbu hrát se samozřejmostí ustavičného znovuprovádění Dvořáka, a pokud se tak neděje, měly by mít tuto povinnost zasazenu do svých stanov. Tato absence nikoho nerozčiluje právě proto, že jsme zcela selhali v péči o prestiž české hudby ve vlastních očích – nikomu nikde nechybí. Když české orchestry řídí manažeři, kteří vesměs nemají ani tušení, že taková hudba existuje, když se soustředí jen na výše svých odměn a 13. platů a když nad nimi v kulturních radách měst a na ministerstvech nesedí nikdo, kdo by je svou erudicí převyšoval, kdo ohlídá hlídače? „*Kdo by na to chodil?*“, ptá se dramaturg doby dramaturgické a nedochází mu, že když větu vyřkne, stává se z něj poskok. Pohůnek peněžní morálky.

Svoboda výběru ku potřebě chleba: toto téma se vine jako niť tímto textem: *jaká svoboda je ale koupěna za chléb?* Dramaturg orchestru vám řekne: „*Za sezónu musíme několikrát obehrát Dvořáka*“ – „*Něčím to zaplácnout*“, říkávala jinými slovy jedna má známá dramaturgyně. Doba dramaturgická přitakala odloučení kulturního provozu od živé tvorby, je to pro její hybatele samozřejmé – takže si můžeme poslechnout 100krát stále znovu a znovu Mahlera, ale naživo ani jednu nikdy předtím neprovedenou symfonii Pavla Slezáka, ani jednoho orchestrálního Išu Krejčího, Theodora Schaefera, Osvalda Chlubnu, Jaroslava Kvapila a stovku dalších – a dramaturgové často pohrdlivě odbývají celé skladatelské dílo větami jako „*píše špatně jako K. B. Jiráček*“, „*být druhořadý jako Ladislav Vycpálek*“, „*to je ta vrstva všech těch různých Hlobilů*“, „*malé umění Burghauserů*“, „*to je ten skladatelský řemeslník Axman*“, „*zastaralý styl Řídkého*“. Dramaturgové, kteří by přece měli znát českou hudební produkci let dejme tomu 1920–1990, nemají povědomí o množství a charakteru v těchto letech zkomponované hudby – a že jí je! – nemají ani chuť se jí probírat a redukovat i úhrn dobré soudobé české hudby tu na serialitu, tu na timbrovou, konkrétní anebo konceptuální tvorbu. Jenže styl nezakládá fond a výraz: neoromantismus není apriori špatný a neoklasicismus také ne. Požadavek na **světovost** či **novost uměleckého jazyka** děl, zdůrazňovaný dramaturgii přehlídek té nejsoudobější hudby v Česku, je lokální sektářské zlaté tele dramaturgické stádnosti. V 60. letech znamenalo v Československu navázání kontaktů se západní hudbou symbolické znovuoobnovení naší příslušnosti k demokratickému světu. Tehdy zde ale také vládl požadavek na psaní v duchu socialistického realismu – dnes

tento diktát supluje pouze cenzura dramaturgického marketingu. Není proto výsledkem požadavku *mít kontakt se světovým děním* spíš zglajšaltovaný výraz podle globalizačního metru dnešního internacionálního stylu hudby?

Na ten nejnaternější vklad do díla má zvolený styl pramalý vliv. Styl nezakládá mocnost fondu. Ano, hudbu můžeme propočítávat za pomoci integrálů anebo ji redukovat na jednohlas... – to, co ve výsledku vyjadřuje, pokud něco vyjadřuje, to ovlivňuje jen pramálo – fond se nezvětší ani po svlečení vrstev, ani po převlečení kabátu.

Při stálém a bezpodmínečném požadavku na novost hudebního jazyka se už od dob Johna Cage pravidelně děje to, že tvůrce nedovede onen jazyk naplnit obsahem – nedovede jím už za sebe nic říci. Jeden můj přítel, výsostný intelektuál, nicméně i obyčejný posluchač popu a programů filharmonii mi po poslechu *3. symfonie* Pera Nørgårda napsal: „*Oslovuje mě to hodně, asi taky díky té monstrózní dynamické orchestraci a dobrému sejmutí nebo mixu záznamu. ... Co by mě zajímalo, jestli takovými kompozičními postupy lze vytvořit i jednoznačně pozitivní, neдрásavé barvy, výrazy?*“ Radost, vzmach, testosteronový vzdor, let, úchvat a desítky dalších, které odedávna hudba přinášela, supluje dnes pop. Té soudobé hudbě, která dnes zaznívá z přehlídek, zbývá krom temnoty meditační poloha a – ano, ještě hrdé kašláni na jakýkoliv výraz; to u skladatelů konceptuálních, kteří ke svým kompozicím připojují „cedulky“, jak zaumně jsou vyrobené, kolik nesou poselství ve své struktuře a jakým novým jazykem mluví. Je chybná myšlenka o tom, že pouze novým jazykem lze hovořit k dnešku. V soudobé hudbě provozované v Česku na festivalech se většinou ono *dorovnaní světu* ztotožňuje takřka výhradně s eklekticismem k hudbě velkých center západu Evropy a Ameriky – k multiseriálnosti a spektrálnímu postxenakisovské a postdarmstadské školy, případně k postcageismu. První dvě ovládají přehlídky soudobé hudby v Praze a v Brně, třetí v Ostravě. Stále tytéž redukcionistické postupy progumovaných tkání partitur přetažené na časové ose do nesnesitelná, stále tytéž koncepty a zvukové stěny, s jakými přišli v Americe autoři před 40, 50 lety, stále tytéž děsivé disonance, o kterých říkával už Stravinskij na začátku 60. let, že z nich série trčí jako ostnaté dráty; stále tytéž uvláčené opisy alikvotních řad ve skladbách epigonů spektrálního, stále nové premiéry majitelů těchto přehlídek a jejich známých. Poslouchat to nejde, ale točí se v tom prestiž a prachy. Není spíš než ono *dostát světu* nejdůležitějším požadavkem umění nejen dneška *dorovnat se sobě, zachovat si tvář a dílem hovořit za sebe?* Malovat či komponovat tak, jak to máme nejhrouběji uvnitř, a hovořit o tom, co považujeme za důležité?

Nikdo už dnes není schopen posoudit, co z úhrnu české hudby období 1920–1990 je životaschopné – neexistuje porovnání, hudba není uvedena v život, rozhlas si střeží archiv nahrávek. Za každým z výše jmenovaných českých skladatelů stojí přítom poctivý umělecký osud naplněný vždy hledáním vlastního hlasu a zdary i nezdary, tak, jak je tomu u každého umělce. *Svět nejsou pouze ikony* , stálo před pár lety jako motto festivalu dokumentů *Jeden svět* .

Jsme jiskry pod hvězdami, náš život je škrtnutí zápalky a náš svit může být brzy zmatněný našim zaprodáním se. Omrzeli mistři a velko-umělci jsou ti, kteří minuli smysl toho, proč člověk tvoří. Vnější ocenění a ohodnocení bývají vratkým měřítkem opravdového úspěchu. Omyl a selhání bývají hlavní vlastností cesty tvorby.

Richard Weiner v poémě *Mezopotámie* s vlídným úsměvem lehce nakřivo píše: „*Leda by čtenář byl velkomyslný / a spoléhal, že pozděj' porozumí / a jestli ne, pomni, že básník ve své struny / sáhá jak nejlíp umí*“.²

Když se ani řemeslný cech, který má za úkol hájit barvy historie české hudby, nedovede postavit za svou oblast, jak pak má tato vypadat? Svaz skladatelů byl zrušen, protože v jeho čele stáli lidé zaprodaní totalitnímu režimu – někteří z nich se stali za tichého souhlasu všech činovníky i po převratu v roce 1989, někteří z nich posléze dokonce ministři kultury. Co je ale horší – **vrstva umělců, která se v mezidobí 1968–1989 bila v prsa jako revolucionářská a disidentská, po převratu morálně selhala**. Tato vrstva komunistický režim odmítajících autorů a kulturních činovníků po roce 1989 projevila pouze svou ambicióznost a ješitnost; byla příliš *zaujata pro svůj způsob* , namísto aby se náhradou za staré struktury postarala o plošnou kontinuitu vývoje a spravedlivější rozdělení příležitostí při provozování české hudby. Místo toho rozpáhla křídla a zabrala si jako pašalíky ten zbytek hudebních institucí v Česku, které devadesátá léta nerozprášila. Pro sebe, pro své žáky a pro ty, kteří jsou ochotni hlásat zaujetí pro jejich věc. Plody toho dnes sklízíme.

V/ od dramaturgie k sobě

Dlouho jsem přemýšlel nad motivem, který by mi pomohl uzavřít oblouk mé hany dramaturgie konstruktivní reflexí; něčím kladným.

Má představa je tato: jde o konkrétního člověka, je to pán středního věku; dělá dramaturgii divadla, dělá ji léta, vybudoval vlastní soubor, který může aspirovat na titul progresivní scény. Dostal se s ním i na poměrně čestné, byť skromné jeviště, ale jeho už neuspokojuje bojovat o grantové přežití a snažit se jako kreativec odečíst ze rtů kritiků, zda bude na podzim za progres považována scénografie z medu či na jaře scénická hudba hraná přímo na scéně na poházená bakelitová dětská piánka. Svěří se mi jednou, že jeho vlastní tvůrčí ambice postoupily z tvorby dramatizací konkrétních scénářů k dílu autonomnímu. Svěří se mi s takovým strachem, že si vzpomenu na hrdinku románu *Těsná brána* André Gida. Ta pro lásku k Bohu postupně ubývala ze sebe sama, zapřela svou životní lásku, a aby tato láska mohla projít *těsnou branou* ke spáse, bíděně zahynula. Náš dramaturg umírá také: coby dramaturgovi se mu přestane dařit. A se smrtí dobrého dramaturga se zrodí tvůrce.

Dodávám, že tomu zřejmě nebude tak úplně, ale dopřejme si to pro zvýraznění hyperboly. „*Neobdrželi, co jim bylo přislíbeno, neboť Bůh je vyhradil pro něco lepšího*“,³ píše Gide v *Těsné bráně* . Následuje velký boj mého čerstvého tvůrce se sebevědomím, má problém *pustit ze sebe věci ven* : kdo mu zaručí, že není pouhý grafoman? Každé

² Weiner, Richard. *Mezopotámie* . Praha: Alois Srdce v Praze, 1930, str. 7.

³ Gide, André. *Těsná brána* . Praha: Knihy dobrých autorů (sv. 66), 1910, str. 111.

ohodnocení bolí tak ostře – i každá pochvala bolí, protože nikdy není kompletní ani trvalá. A z čeho bude živ? A té žárlivosti z toho všeho! Je to vědomí *nesamozřejmosti* tvůrce: kdo opravňuje k tomu, že se kdo může za tvůrce považovat? Seznam děl? Provždy tak nedostatečných v tvůrčových vlastních očích? Spíš jako seznam tvůrčích selhání? Ale nebude to ani žádné oficiální ocenění, nebude to počet prodaných výtisků; nebude to ani pochvalné zdvižení obočí korporátního šéfa, ani rozhovory v novinách. Možná to bude paže přítele na rameni a jeho trvajících láska navzdor neschopnosti vytvořit dílo dokonale tak, jak toužíme? Přítele, který nikdy neřekne „až uděláš něco pořádného, přijď“, přítele, který bude poblíž, když bude zle. A je to taky ten krok, kdy se člověk eliotovsky odváží *změnit svět*, kdy se studem skoro biblickým **požádá** výkonného umělce o pomoc, kdy se stane závislým na pomoci nakladatele, kurátora a — dramaturga...

A ten muž mi nakonec pošle své básně a v nich cyklus věnovaný k Panně Marii. Rád bych si představoval, že ten cyklus je vynikající, že je to ostrý střípek, který řízne do našeho strachu z „velkého“ i z „malého“ umění – obstojíme? Dostojíme mu a v něm sami sobě tváří v tvář korporátu? A kdo nás nakrmí? Snad jedna věta z cyklu těch básní pro Pannu Marii by mohl být závěr *Hany dramaturgie*:⁴

*Maria budeš si se mnou
tudy povídat?
a Maria říká:
jistě děverko, pozletucho
kdykoli zaklindej malůvko pelenko
tudy ano
klínek kdykoli!
Maria
Maria
pověz mi
po mých žebrech leháváš
po lavičkách pobitých v parku
šplháš tam
nedočkává hráčka na cimbál
po strunách k jícnu
znáš tam jak se to újí když potkám
sáhnu si po řetízku
stisknu jsi tam
a Maria odpoví:
na dva prstíčky jsem tam
dvěma ve škvírce
brčkem s kolínkem
vzduch ti vpravím
ty tenounká sestřičko
Maria skalpel praví dál:
houbinko zlobivá
co ty seš, že bys myslela utečeš!
nech v dírce
to pro uvěření
ty jsi topůrko
já sekerka
Spolu se*

Aktuální kompoziční zdroje v žánru klavírního tria **Actual compositional resources in the piano trio genre**

MgA. Štěpán Filípek, PhD. /CZ/ - cellist, composer, publicist and organizer

Žánr klavírního tria je již přes 250 let jedním ze stěžejních forem v komorní hudbě. Základy položilo svou tvorbou pro zmíněné obsazení mnoho autorů raného klasicismu, pevnou formu žánru však ustálili především představitelé tzv. „vídeňského klasicismu“ Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart a Ludwig van Beethoven. I v pozdějších letech klavírní trio významným způsobem přitahovalo pozornost skladatelů (vyjmenování všech by stálo za

⁴ Autorkou veršů je Tereza Marečková

samostatný příspěvek), přičemž je více než potěšující, že žánr se nezakonzervoval, ale zajímavým způsobem se vyvíjí i v současnosti.

I. O projektu 3 premiéry pro Solaris3

První myšlenky vedoucí k dlouhodobému projektu „3 premiéry pro Solaris3“ vznikly někdy koncem roku 2017 z podnětu členů tria Solaris3, Anny Veverkové, Štěpána Filípka a Martina Levického. Původním záměrem projektu byla sonda do současného potenciálu žánru klavírního tria, přičemž byli osloveni tři autoři s originálním a individuálním rukopisem: František Chaloupka, Lukáš Sommer a Jakub Rataj. V průběhu roku 2018 byly všechny kompozice dokončeny, několiknásobně obehřány a natočeny pro Český rozhlas. Projekt se setkal se zajímavou mediální odezvou⁵ i zahraničním zájmem⁶, přičemž jeho vyvrcholením bude na podzim 2019 vydání dokumentárního CD u vydavatelství Radioservis.

II. František Chaloupka – Klavírní trio

Prvním z autorů, kteří přispěli svým pohledem na současný stav žánru klavírního tria je brněnský skladatel **František Chaloupka** (*1981). Studoval kompozici na Janáčkově konzervatoři v Ostravě a Janáčkově akademii múzických umění v Brně, kde dosáhl doktorského titulu. Absolvoval stáže na Královské konzervatoři v Haagu, Universität für Musik und darstellende Kunst ve Vídni či na California Institute of the Arts v Los Angeles. Jeho skladby provedly Ostravská filharmonie, Moravská filharmonie Olomouc, či Filharmonie Hradec králové. Interpretaci jeho díla se věnují také specializované soubory u nás i v zahraničí: Ensemble Modern, Prague Modern, VENI Academy, The New Century Players Los Angeles, Dunami Ensemble. Výraznější mezinárodní ohlas zaznamenala jeho kompozice *Mašín Gun – Seven Rituals for purging the Czech Lands from the Spirit of Communism*. Ta měla premiéru v prosinci 2012 na festivalu Musica Viva v Mnichově a zaznamenal ji Bavorský rozhlas. V roce 2016 vydal profilové 2CD *Selected Works 2006–2015* a letos – jako Iszek Baraque – eponymní písňové album.

Ke své skladbě klavírní trio napsal následující autorský komentář:

„Přestože ve svých kompozicích často používám mimohudební inspirace (jde o určité „mýtické“ plány), či princip duality, v této skladbě jsem se rozhodl přezkoumat žánr klavírního tria jako takového. Akcent zde kladu na sonorističnost, způsob notace, mikro-tempové manipulace s jednotlivými party hráčů a rubatové odchylky. Míra, do jaké mají hráči nehrát spolu v rytmickém unisonu je například přesně předepsána a notována, ale hráč má v rámci těchto přednastavených limitů možnost svobodně se pohybovat, svobodně se vyjádřit.“

V prvním ucelené části skladby autor hojně využívá zvukových možností rozšířených technik hry v korpusu klavíru. Zde flažoletová technika, tedy levá ruka hraje klapku, pravá se dotýká příslušného tónu na struně:

The image shows a musical score for a piano trio, consisting of three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is in 12/8 time and features complex rhythmic patterns and articulation marks like 'sul tasto' and 'pp'. The score is written for the first part of the piece, with a measure number '8' at the beginning. The piano part includes a 'flažoletová technika' (flageolet technique) where the left hand plays a chord and the right hand touches the strings.

⁵ Veber Petr: *3 premiéry a jeden klasik*; 7. 10. 2019; www.klasikaplus.cz

⁶ Provedení projektu 3 premiéry pro Solaris3 v rámci festivalu *So glingt die gegenwart!* v Berlíně.

Dalším přínosným prvkem je sofistikované použití tzv. “seagull efektu” v kánonu houslí a violoncella:

The image shows a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Violin and Viola parts feature a complex rhythmic pattern with slurs and dynamic markings such as *f*, *mf*, *poco f*, and *ppp*. The Piano part has a more rhythmic accompaniment with dynamic markings like *poco f*, *ppp*, and *pp*. The score is marked with a tempo of *Lento* and includes performance instructions like *seagull effect* and *ppp*.

Vysoce zajímavý je Chaloupkův přístup k polytempovým strukturám. Tento instrumentační problém řeší následujícím způsobem:

The image shows a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.) illustrating polytempo structures. The score is marked with a tempo of *Lento* and includes performance instructions like *Individual Rubato Asynchronně* and *Unison*. The Violin and Viola parts feature complex rhythmic patterns with slurs and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*. The Piano part has a more rhythmic accompaniment with dynamic markings like *p* and *pp*. The score is marked with a tempo of *Lento* and includes performance instructions like *Individual Rubato Asynchronně* and *Unison*.

III. Lukáš Sommer – Xcape

Dalším ze skladatelů, který přispěl do proketu svým dílem je **Lukáš Sommer** (*1984). Dokázal již vytvořit rozsáhlé partitury hudby orchestrální (*Koncert pro harfu a orchestr*, *Gala Violin - pro osm houslí a orchestr*), vokální (*Missa brevis*, muzikál *Sindibád*) a komorní (*Sonáta pro flétnu a klavír*, *Smyčcové kvartety I,II*). Specifikem Sommerova uměleckého působení je unikátní autorský kytarový recitál, který si nachází cestu jak na domácích pódiích, tak v zahraničí. V roce 2017 jeho skladba pro komorní orchestr *La fine del Tempo* zvítězila v mezinárodní skladatelské soutěži Concorso Novaro v italské Florencii. Jeho hudba se čím dál častěji objevuje na zahraničních pódiích a vzniká na objednávku renomovaných interpretů a souborů - sir Nicholas Daniel, Camerata dei Fiori, Italian Saxophone Quartet, Carlo Jans, Gaia Sokoli ad. Roku 2018 měla premiéru opera - oratorium *Časoplet*, která vznikla k výročí 100 let od založení Československé republiky.

„Libí se mi představa, že čas, tak jak jej vnímáme, neexistuje. Můj oblíbený český filozof Josef Zezulka dokonce tvrdí, že čas existuje naráz ve všech potencialitách jako již hotové dílo, které svými životy pouze ožívujeme a z nepřeborných cest osudu, které jsou pro nás již připraveny, vybíráme vždy pouze jednu - kvalitou svého rozhodnutí. Klavírní trio Xcape vzniklo z potřeby jakéhosi vnitřního "útěku", ale zároveň z okouzlení touto skrytou mnohočetností. Život může být doslova propleten vedlejšími motivy, slepými uličkami, tápáním, přešlapováním na místě, vždy ale vede ke konečné jednotě s vyšším řádem.“

Celkový obraz kompozice sestává ze sedmi vět, z nichž jsou tři sólové kadence jednotlivých nástrojů s názvy Monolog I.-III.:

II. Monolog I

Violoncello
pp *ff* *sp*
 molto accel.
 2
 Vc. *pp* *mp* *f*
 3
 Vc. *pp* *morendo* Attaca

Použití čtvrttónů v rytmickém unisonu vytváří příjemné napětí mezi houslemi a violoncellem, tento prvek Sommer použil v první větě s názvem HardBob:

20
 Vln. *gliss.* *f* *ff* *f*
 Vc. *arco* *f* *ff* *f*
 Pno. *mf* *ff* *mf*

Sedmá věta pojmenovaná Nenia je v rámci cyklu svého druhu Codou. Široká harmonie basu v klavíru a vysokých flažoletů smyčcových nástrojů evokují pohled z "jiného světa", za povšimnutí stojí šestnáctinový a osminový pohyb středních hlasů klavíru ve druhé vrstvě :

13
 Vln. *mf*
 Vc. *pp*
 Pno. *mf* *pp*

IV. Jakub Rataj – ES.23

Posledním z dokumentovaných skladatelů projektu, **Jakub Rataj** (*1984) je autorem orchestrálních, komorních a elektroakustických kompozic. Jeho práce přesahuje do světa zvukových instalací a performancí inspirovaných lidským telem – pohybem, dechem, pulzem a gesty. Jeho skladby zaznely v rámci mnoha koncertu a festivalu v ČR i v zahraničí (Francie, Japonsko, Irán, Rusko, Švédsko, Španělsko, Rakousko a další), nové skladby si u něj objednala telesa jako napr. fama Q, Prague Modern, Low Frequency Trio, Orchestr Berg. Spolupracoval s interprety a ansámblly jako napr. Quatuor TANA, Ostravská Banda, Matteo Cesari, Kifu Mitsuhashi, Pamela Kurstin, Pierre Strauch, David Danel. Jeho skladby byly uvedeny Jihočeskou Filharmonií, Filharmonií Pardubice,

Soloist Novgorod. Získal radu hudebních ocenění (mj. hlavní cenu Nuberg 2014 a 2015) a umeleckých rezidencí (Ceské Centrum: 2014 - Víden, 2015 - Madrid, 2017 - Tokyo; VICC 2017 a 2019 - Visby). Na pražské HAMU studoval kompozici pod vedením prof. Hanuše Bartone (2010-15) kde následně od roku 2015 začal své doktorandské studium pod vedením Luboše Mrkvicky. Ve stejném roce založil *Ensemble Terrible* - ansámbl mladých hudebníků působících na pražské HAMU. Od roku 2015 působí v Českém Rozhlase jako hudební režisér a zvukový designér.

„Název *ES.23* nese v několika rovinách zhuštěný obraz skladby. Graficky je číslo 23 pokřiveným zrcadlením písmen „ES“ a vytváří tak proměněný palindrom, který se odráží v celkové formě kompozice. Samotné „ES“ dále značí centrální tón, číslo „2“ dvě základní a kontrastní hudební roviny - excesivní, zvukově komplexní, ostře akcentovaná až agresivní na jedné straně, tichá, křehká, statická a jemná na straně druhé. Další dva znaky „S“ a „3“ jsou skrytým věnováním klavírnímu triu *Solaris3*.“

V průběhu skladby Rataj vydatně využívá rozšířených technik, zde ukázka z introdukce:

ES.23
for Solaris3

Jakub Rataj
(*1984)

Základním stavebním prvkem tria je kontrast ve střídání ultrarychlých expresivních ploch s plochami dlouhých tónů v nízkých dynamikách:

Závěr kompozice klade na všechny interprety nemalé nároky a je vpravdě virtuozní, co se požadavků na zvládnutí rozšířených technik týká:

The image shows a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The score covers measures 167 to 174. The Piano part features complex rhythmic patterns with frequent sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff* and *fff*. The Violin part has a melodic line with some slurs and dynamic markings like *ff*. The Viola part provides a harmonic and rhythmic foundation, also with dynamic markings like *ff* and *fff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

V. Interpretační zkušenosti

Přestože jsou všichni členové klavírního tria Solaris3 zkušenými interprety soudobé hudby, vyžadovalo zpracování nových kompozic značné úsilí, vzájemnou kreativitu, i zpětnou vazbu s autory. V případě kompozice Františka Chaloupky dokonce došlo po prvotním čtení k překomponování některých úseků, což ve výsledku velmi prospělo celkovému obrazu. Xcape Lukáše Sommera je sice zapsán tradičním kompozičním stylem, vyladění čtvrtónových úseků však vyžadovalo velkou trpělivost. Nejtěžší na interpretační zpracování se ukázala Ratajova kompozice ES.23. Rychlé střídání hráčských technik vyžadovalo několikaměsíční cvičení po malých úsecích, výsledný celek však působí velmi kompaktně.

VI. Zhodnocení naznačených východisek

Co se týká formy, za nejvíce inovativní se dá označit skladba Jakuba Rataje, zkracováním a prodlužováním kontrastních ploch dosáhl málo vídané plasticity. Je však otázkou, kolik interpretů je v dnešní době schopno naplnit podobně virtuozní požadavky. Lukáš Sommer sice se svým víceméně klasickým hudebním myšlením na první pohled nepřináší v detailu nic nového, na druhou stranu mu velice dobře funguje makro-forma cyklu, což je u autorů současné hudby opravdovou vzácností. František Chaloupka ve svém triu pracuje především s barvami jednotlivých nástrojů a ve výsledku se mu zdařil poslechově velmi přívětivý tvar.

VII. Budoucnost žánru klavírního tria

Celý projekt 3 premiéry pro Solaris3 ukázal, že klavírní trio je i v současnosti živým a vyvíjejícím se žánrem vzbuzujícím oprávněný zájem autorů. Doufejme, že tomu tak bude i v příštích staletích, ať už cestou barevných ploch, cestou klasickou, či ultra-virtuozní, tak jak naznačili František Chaloupka, Lukáš Sommer a Jakub Rataj.

Actual compositional resources in the piano trio genre

MgA. Štěpán Filípek, PhD. /CZ/ - cellist, composer, publicist and organizer

For over 250 years, the piano trio has been one of the most important genres in chamber music. Basics of the piano trio form were established by many authors of early classicism era, however a solid form of the genre set in particular the so-called leaders of "Viennese Classicism" Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven. Even in later years, the piano trio attracted great attention from composers (listing all would be worth a separate paper), while it is more than gratifying, that the genre has not been preserved, but is still developing in an interesting ways.

I. About project 3 premieres for Solaris3

The first ideas leading to the long-term project "3 premieres for Solaris3" were created sometime at the end of 2017 on the initiative of members of the trio Solaris3, Anna Veverková, Štěpán Filípek and Martin Levický. The original intention of the project was a probe into the current potential of the piano trio genre, while three authors of an

original and individual handwriting were commissioned: František Chaloupka, Lukáš Sommer a Jakub Rataj. During 2018, all compositions were completed, performed several times and recorded for Czech Radio. The project met with an interesting media response ⁷, and foreign interest ⁸, while its culmination will be the publishing of documentary CD at the Radioservis label in the autumn 2019.

II. František Chaloupka – Piano Trio

The first of the authors who contributed their points of views over the current state of the piano trio genre is the Brno composer František Chaloupka (*1981). He studied composition at the Janáček Conservatory in Ostrava and Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno, where he achieved his doctoral degree. He completed internships at the Royal Conservatory in Hague, Universität für Musik und darstellende Kunst in Vienna, or at the California Institute of the Arts in Los Angeles. His works were performed by Ostrava philharmonic, Moravian philharmonic Olomouc, or Hradec králové philharmonic. Specialised ensembles at home and abroad were also interpreting his work: Ensemble Modern, Prague Modern, VENI Academy, The New Century Players Los Angeles, Dunami Ensemble. Wider international response raised to his composition Masin Gun - Seven Rituals for Purging the Czech Lands from the Spirit of Communism. It was premiered in december 2012 at the Musica Viva Festival in Munich and was recorded by the Bavarian Radio. In 2016 he released profile profiles 2CD Selected Works 2006–2015 and in 2018 – as Iszek Baraque – eponymous song album.

He wrote the following authorial commentary on his piano trio:

„ Although I often use extra-musical inspiration in my compositions (these are some "mythical" plans), or the principle of duality, In this piece I decided to review the genre of piano trio as such. The accent here is on sonorism, way of notation, micro-tempo manipulation in parts of individual players and the rubato differences. The extent how much are performers playing not together in rhythmic unison are prescribed and notated exactly, but the interpreters has within these preset limits the possibility to move freely, to express themselves.”

In the first part of the composition, the author widely uses the sound possibilities of the extended piano techniques, mainly in the corpus. Here example of flageolet technique, ie the left hand plays the key, the right one touches the tone on the string:

The image shows a musical score for a piano trio, measures 8 to 16. It features three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Violin and Viola parts are marked 'sul tasto' and 'pp'. The Piano part shows complex textures with various articulations and dynamics.

Another interesting element in composition is sophisticated use of the so-called "seagull effect" in the canon of violin and cello:

The image shows a musical score for a piano trio, measures 19 to 26. It features three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Violin and Viola parts show a canon with 'seagull effect' markings. The Piano part includes dynamics like 'poco f', 'ppp', and 'mf'.

⁷ Veber Petr: *3 premiéry a jeden klasik (3 premieres and one classic)*; 7. 10. 2019; www.klasikaplus.cz

⁸ Performance of the project 3 premieres for Solaris3 during the festival *So glingt die gegenwart!* in Berlin. 9. 1. 2019

Highly interesting is Chaloupka's approach to polytempo structures. He solves this instrumentation problem as follows:

The image shows a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into three measures, each marked with 'Individual Rubato Asynchrono' and '1-2'. The first measure is marked 'Lento' and 'F'. The second measure is marked 'Unison'. The third measure is marked 'Unison'. The score includes dynamics such as *pp*, *f*, and *pp*. The Piano part includes markings for 'sound / flag.' and 'keys:'. The score is written in 12/8 time.

III. Lukáš Sommer – Xcape

Another composer, who contributed to the project with his work is Lukáš Sommer (*1984). He has already created extensive orchestral scores (Concerto for harp and orchestra, Gala Violin – for eight violins and orchestra), vocal (Missa brevis, musical Sindibad) and chamber (Sonata for flute and piano, String quartets I,II). The specificity of Sommer's artistic activity is author's unique guitar recital, which finds its way both on home stages and abroad. In 2017 his composition for chamber orchestra La fine del Tempo won the international composers' competition Concorso Novaro in Florence, Italy. His music is increasingly appearing on stages abroad and is created by ordering reputable artists and ensembles - sir Nicholas Daniel, Camerata dei Fiori, Italian Saxophone Quartet, Carlo Jans, Gaia Sokoli and others. In 2018 was finished and premiered his oratorio Weave of Time, which was composed in occasion of 100 years anniversary of founding the Czechoslovakia.

„ I like the idea, that time, as we perceive it, does not exist. My favorite Czech philosopher Josef Zezulka even claims, that time exists in all potentialities as a finished work, that only revive in our lives and from the vast ways of destiny, which are already prepared for us, we always choose only one – by the quality of our decision. Piano trio Xcape arose from the need of some sort of inner "escape", but at the same time enchanted by this hidden multiplicity. Life can be literally intertwined with these side motives, dead ends, gropings, stepping on the spot, but it always leads to a higher-order unity.”

The overall picture of the composition consists of seven movements, of which there are three solo cadences of each instrument named Monolog I.-III. :

The image shows a musical score for Violoncello (Violoncello), Viola (Vc.), and Violin (Vc.). The score is titled 'II. Monolog I'. The Violoncello part starts with a *pp* dynamic and a *ff* dynamic, followed by a *sp* dynamic. The Viola part starts with a *pp* dynamic and a *mp* dynamic, followed by a *f* dynamic. The Violin part starts with a *pp* dynamic and a *pp* *morendo* dynamic. The score includes markings for 'molto accel.' and 'Attaca'. The score is written in 12/8 time.

The use of quartertones in rhythmic unison creates a pleasant tension between the violin and the cello, Sommer used this element in the first movement named HardBob:

The seventh movement named Nenia is in its cycle Coda of its kind. Combination of wide harmony of bass in piano part and high flageolets of string evoke a look from "another world". Worth noting is the sixteenth and eighth motion in the middle voices of the piano part in the second layer:

IV. Jakub Rataj – ES.23

The last of the documented composers of the project, Jakub Rataj (*1984) is the author of orchestral, chamber and electroacoustic compositions. His work goes beyond the world of sound installations and performances inspired by the human body – by movement, breath, pulse and gestures. His compositions were performed at many concerts and festivals in Czech republic and abroad (France, Japan, Iran, Russia, Sweden, Spain, Austria and others), new compositions from him ordered for example Fama Q, Prague Modern, Low Frequency Trio, Orchestr Berg. He has worked with performers and ensembles like Quatuor TANA, Ostravská Banda, Matteo Cesari, Kifu Mitsuhashi, Pamela Kurstin, Pierre Strauch, David Danel. His compositions have been performed by South-Bohemian Philharmonic, Pardubice Philharmonic, Soloist Novgorod. He has won a number of musical awards (among others main prize Nuberg 2014 a 2015) and artistic residences (Czech center: 2014 - Vienna, 2015 - Madrid, 2017 - Tokyo; VICC 2017 a 2019 - Visby). He has studied composition at Prague Academy HAMU under leading of Hanuš Bartoň (2010-15) and continued there from 2015 with his doctoral studies under leading of Luboš Mrkvicka. In same year he has founded Ensemble Terrible - ensemble of young musicians working also at Prague HAMU. Since 2015 he is in engagement in Czech Radio as music director and sound engineer.

„Title of composition ES.23 carries on several levels concise picture of the work. Graphically, the number 23 is a distorted mirror of letters “ES” thus creating a transformed palindrome, which is reflected in the overall form of the composition. “ES” itself further indicates a central tone, number “2” two basic and contrasting musical planes - excessive, complex sound, sharply accented, almost aggressive on one side, quiet, fragile, static and gentle on the other. The next two characters “S” and “3” are a hidden dedication to the Solaris3 piano trio.“

During the composition Rataj extensively uses advanced techniques, here an example from the introduction:

ES.23
for Solaris3

Jakub Rataj
(*1984)

The score for the introduction of ES.23 for Solaris3 is written for Piano, Violin, and Violoncello. The tempo is marked as quarter note = 108, with the instruction "gently electric". The Piano part includes a "Ped." (pedal) section with dynamics *sf p* and *sf p*. The Violin part features techniques such as "staccato" and "detached", with dynamics ranging from *ppp* to *sf p*. The Violoncello part includes techniques like "staccato", "detached", and "pizz." (pizzicato), with dynamics ranging from *mp* to *sf p*. The score is annotated with various performance instructions and dynamics throughout.

The basic structural element of the trio is the contrast in alternation of ultrafast expression surfaces with long tones in low dynamics:

The middle section of the score for ES.23 for Solaris3 is written for Piano, Violin, and Violoncello. The tempo is marked as quarter note = 70 and quarter note = 88. The Piano part includes dynamics such as *ff*, *poco sf*, and *f*. The Violin part features techniques like "staccato" and "detached", with dynamics ranging from *p* to *sf p*. The Violoncello part includes techniques like "staccato" and "detached", with dynamics ranging from *ppp* to *f*. The score is annotated with various performance instructions and dynamics throughout.

The final of the composition places considerable demands on all performers and is truly virtuous, what regard to requirements for performing of extended techniques:

The final section of the score for ES.23 for Solaris3 is written for Piano, Violin, and Violoncello. The tempo is marked as quarter note = 88. The Piano part includes dynamics such as *ff* and *fff*. The Violin part features techniques like "staccato" and "detached", with dynamics ranging from *fff* to *fff*. The Violoncello part includes techniques like "staccato" and "detached", with dynamics ranging from *fff* to *fff*. The score is annotated with various performance instructions and dynamics throughout.

V. Interpretation experience

Although all members of the piano trio Solaris3 are experienced performers of contemporary music, it took considerable effort to process the new compositions, mutual creativity, and feedback with authors. In case of a composition by František Chaloupka some sections were even recomposed after the initial reading, which ultimately contributed greatly to the overall picture. Xcape by Lukáš Sommer is written in traditional compositional style, however, tuning the quarter-tone sections required great patience. Jakub Rataj's composition ES.23 proved to be the most difficult to interpreters. Fast changing of performing techniques required several months of reading and practising step by step in small sections, however, the resulting picture looks very Compaq

VI. Evaluation of the indicated resources

Regarding the music forms, the most innovative can be described piece by Jakub Rataj, by shortening and extending the contrasting areas, he achieved seldom seen plasticity. However, there is a question, how many artists nowadays are able to fulfill virtuoso requirements in the piece. At the first sight Lukáš Sommer does not bring anything new in detail with his more or less classical musical thinking, on the other hand, the macro-form of his cycle works very well, what is a real rarity among authors of contemporary music. František Chaloupka works in his trio mainly with the colors of individual instruments and as a result he has a very nice overall sound shape.

VII. The future of the piano trio genre

The whole project of 3 premieres for Solaris3 showed, that the Piano Trio is still a living and evolving genre, that attracts the author's legitimate interest. Hopefully, this will be the case also in the next centuries, whether by the way of colored surfaces, the classical way, or ultra-virtuoso, as indicated František Chaloupka, Lukáš Sommer and Jakub Rataj.

Opilá stařena současného umění The Old Drunkard of contemporary art

Mgr. Antonín Gavlas /CZ/ - Association IN SIGNUM – Union of Visual Arts CZ

Pokusím se jen o krátký a jistě zjednodušující exkurz do dějin umění – s otazníkem na konci. S otazníkem, kam se umění dnes dostalo – a co se s tím snad dá ještě dělat...

Umění provází lidstvo již po tisíciletí a v každé době mělo obrovský význam pro integraci společenského života, vždy tvořilo sjednocující a charakterizující prvek společenství.

Umění vlastně po celou svou existenci zrcadlí i spolutvoří společenskou situaci. Jaká je doba a jaká společnost, takové je i umění.

Vzpomeňme si na typický příklad sochy Opilé stařeny z Antiky:

V klasicismu, tj. v době klasického Řecka, kdy se řecké státy formovaly a rozvíjely, vždy umělci zobrazovali pouze krásné ideály, ideální postavy bohů a heroů, kteří dodávali společenskému rozkvětu řád a důležitost. Ideál kalokagathie – spojení krásy a dobra, to byl vrchol rozkvětu umění i společnosti.

Kdežto později, v době helénismu, kdy už se blížil úpadek řecké společnosti i kultury – tu se najednou objevují i znetvořené postavy, hrbáči, karikatury, nemocní, starci a děti – a typickým příkladem je známá Opilá stařena = škaredá, zkroucená vrásčitá postava staré ženy se džbánem vína, kterou pak ještě po další staletí kopírovali v antickém ŘÍMĚ, který Řecko postupně pohltil. (=1=)

V jakém období se asi nacházíme dnes – kdybychom měli usuzovat podle současných uměleckých projevů ve světových galeriích??

++

Ano,

Od jeskynních maleb, přes antické chrámy či hroby faraonů, až k renesanci, baroku, osvícenství a všem dosavadním směrům až po 19. století, bylo umění fenoménem, který nejen doprovázel, ale i spoluvytvářel a spolu se podílel na společenské situaci. Dá se říci, že lidi dané doby sjednocoval, sděloval jim důležitá poselství, šířil vzdělanost a zásadní hodnoty dané společnosti a zároveň tuto situaci ve společnosti zobrazoval.

Od individualistických směrů z počátku 20. století je však všechno jinak a umění má zcela jiné funkce – pokud to tedy funkce jsou. Jde už spíše jen o prezentaci vlastních individuálních myšlenek, názorů a dovedností, které mají za cíl spíše prezentovat tvůrce samého, než aby to mělo nějaký větší význam pro společnost samu, než aby to společnost nějak dalekosáhle ovlivňovalo.

V tomto individualistickém rozmachu 20. století vznikají desítky nových uměleckých proudů a směrů, z nichž každý se zaměřuje na jiný detail, zvýrazňuje se vždy nový přístup autora k nějaké jednatlivosti - a vznikají tak opravdu nová a novátorská díla – i když jen málokdy mají nějaký větší společenský dosah. Vždy je to jen výstřelek nějakým jiným směrem od průměru, který je jakoby stále zapotřebí opouštět a překračovat...

Tyto výstřelky „modernismu“ však přece jenom měly svoje opodstatnění. Přinášely množství nových forem, pohledů i cílů a uměleckou tvůrčí práci nesmírně obohatily, ačkoliv už nešlo o jednotné působení na společnost, jako v minulých obdobích...

Ještě větší změna v přístupu k umění než v počátku 20. století však nastala v jeho konci, vlastně už v jeho poslední třetině. Zdálo se, že vše nové již bylo objeveno a proto postmoderna začala vybírat z již hotového a „vařit druhák“.

Eklektismus a plagiátorství dostalo zelenou – a oproti relativně férovému boji o novátorství dřívějších časů dostávají se ke slovu machinace ve výběru kurátorů. Tak jako nyní konceptuální umělec už nemaluje a netesá sochy, ale pouze jen manipuluje s již hotovými předměty, tak i kurátor pouze manipuluje s množinou umělců.

Již nejde o to, jestli namalujete něco nového, nějaký svůj původní nápad, ale jde o to, jestli se budete hodit kurátorovi do jeho konceptu a galeristovi do jeho finanční strategie. Umělec se stává nesamostatným, téměř nesvéprávným a závislým na libovůli kurátorů a galeristů. (=2=)

Z umění se stalo odvětví průmyslu a jeho hlavním cílem je vydělávání peněz, namísto předávání nějakých závažných poselství a myšlenek.

+

Vznikají tak kliky a téměř sekty na sebe navázaných umělců a kurátorů – a úspěšný je jen ten, komu se podaří dostat do tohoto „Vnitřního okruhu“ vyvolených a uznávaných – jak to popsal Igor Malijevský v článku Vnitřní okruh. (=3=) Pak i nekvalitní a bezcenné dílo získává posvěcením kurátora obrovskou hodnotu a na aukcích se draží za statisíce dolarů. Že tady jde o korupci, podvody a neférové manipulace s veřejným míněním i s cenami uměleckých předmětů, to je očividně nasnadě. A ti „vyvolení“ autoři toho i patřičně využívají – a chrlí nesmyslná a nechutná díla do veřejného prostoru.

Potvrzení tohoto stavu mimoděk učinil i jeden z našich nejznámějších výtvarníků Jiří David v katalogu výstavy Nová intimita (=4=) – kde doslova píše:

„...Přesto se nestačím divit, kde se berou, kde se rojejí ti další přiblíženci, ... a že nás nikdo nedokáže rozkřejt, když všem blbnem hlavu a oni za to ještě solej prachy, a když je vydržíš blbnout dost dlouho všelijakejma čistejma idejema, vznešeností, nonkonformnostma, tak solej o to víc. ... A jseš v tom až po uši. Plnej sladkobolných moudrých hoven, která dovedně vypouštíš všem těm idiotům do nastavených ksichtů a nestačíš se divit, jak ti to žerou... A když si ochočíš navíc pár odborníků, pár dalších pisálků, máš na pár let vystaráno...“

Tak nějak podobně – plné „vypouštěných moudrých hoven“ - vypadají ve světě i všechny velké mezinárodní přehlídky umění, ať už jde o Dokumentu v Kaselu, anebo o zřejmě nejznámější Benátské Bienále. Z Benátek jsem se vrátil jen před několika dny a ukáži zde pár fotografií – ale mohu vše shrnout do jedné charakteristiky: Blýskavé šou, plné nesmyslných instalací a obrovských objektů se složitými technologiemi, ale se žádným smysluplným obsahem. A pokud šlo nějak obsah rozeznat, šlo téměř na 100% o nějakou formu apokalypsy, o destrukci, ničení a zmar. Opět deformované postavy, zrůdné nestvůry, nesmyslné excesy – prostě Opilé stařeny ve všech podobách a velikostech...

Podobné je to i s veřejně udělovanými cenami, kdy si nějaký „Vnitřní okruh“ nafoukne lesklou bublinu a tu pak vydává za světovou jedničku. Také naše Cena Jindřicha Chalupického za posledních pár let je toho jen dokladem. Že nejde o skutečné umění, ale jen o prázdné konceptuální manipulace a dokonce až o pornografii, to vyjádřil ve svém nedávném článku i J. B. Krtička. (=5=) Ale opět – tento „okruh“ má ochočených pár pisálků, pár redaktorů, a když se to pak ještě prezentuje ve státní televizi, tak na to ještě dostanou milionové granty.

Že je to úpadek umělecké tvorby a kultury vůbec, to není potřeba zdůrazňovat. Ale opět to jen zrcadlí celospolečenskou situaci ve světě. Jak povrchní, bláznivý a dekadentní je svět, takové je i jeho umění. Plné velkých Opilých stařen – kdy se více prezentuje blýskavý povrch efektních nesmyslů a zvráceností, než kvalitní obsah humanistických a duchovních hodnot či alespoň nějakých estetických zážitků.

+++

Tento jednoduchý a jistě zjednodušující úvod jen nastínil obecný pohled na současný stav. Ale já zde chci vyjádřit ještě i jiný úhel pohledu – ze strany tvůrce. A to je opravdu nelehký úkol – protože autor je vždy ovlivňován okolím, tvorbou svých kolegů i oním obecným duchem doby, ale zároveň se opět chce odlišit od ostatních a ukázat svoje jedinečné kvality.

Jako autor chci taky přinést svoji trošku do mlýna – trochu svých nápadů do té pokladnice světových dějin umění. Ale je tu hned několik velkých překážek:

Za 1. se ten můj individuální malý vklad dnes zcela ztrácí v milionech dalších obrazů milionů dalších světových tvůrců, v záplavě a přebytku depozitářů světových galerií. A za 2. – i když se náhodou do těch depozitářů a galerií dostanu, tak se to z celospolečenského hlediska nakonec stává zbytečným – protože abyste vytvořil něco současného, něco, co charakterizuje současnou společnost, něco, co je dnes IN – tak musíte vytvořit opět leda další Opilou stařenu.

Ano, dnes se už žádné velké vznešené a krásné ideály nezobrazují. Mluví se spíše o civilizační apokalypse, o ekologické, válečné či imigrační krizi, o konzumní společnosti, která nemá jiné ideály, než další konzum. A i když si uvědomujeme zrůdnost takového chování a vidíme, jak si zaplavujeme planetu jedy a odpady, přesto nejsme schopni se z tohoto směru otočit zpět. Ideál kalokagathe je nenávratně minulostí, krása a dobro je zde jen vzpomínka na zašlé časy.

A současné umění to jen zobrazuje a doplňuje. Jen náznak krásy v obraze je považován za kýč, harmonie a melodie v hudbě za staromilství, filmy bez potoků krve ani nemohou jít do distribuce, protože by si na sebe v této situaci nevydělaly...

Aktuální jsou jen deprimující výjevy rozpadající se společnosti. Opět deformovaná těla, grimasy zrůdnosti a vulgarity, chaos tvarů, barev i zvuků, destrukce na každém kroku...

Správná výstava musí být doplněna rozřezanou krávou či rozkládajícím se žralokem dle Damiana Hirsta, či přímo zvětšenými modely a odlitky fekálií dle Josefa Beuyse. (viz foto z výstav..) V českých poměrech buď musí člověk mlátit hlavou o zed podle Krištofa Kintery, nebo si lít na hlavu pivo podle současné instalace Rafanů v Sovových mlýnech. Ještě je také velmi aktuální psát do obrazů sprosté texty podle Václava Strratila či Jiřího Davida – např. v jeho současné výstavě v ostravské galerii Fiducia. ...

Prostě výstavu bez nějaké formy Opilých stařeny dnes už nenajdete – a čím opilejší a zrůdnější, tím aktuálnější.

+

A teď se do toho proudu zařadte jako tvůrce, který si tento úpadek uvědomuje a chce tvořit jinak, má jiné názory a jiné ideály. Zdá se vám, že opilých stařen je už přespříliš – ale když namalujete něco pozitivnějšího, něco méně dekadentního, tak se holt žádnému kurátorovi nebudete hodit do jeho zvrácených konceptů a zůstanete jen před branami galerií ...

+

Bohužel ale naše doba a společenská situace nás takto determinuje. Kolik je románů a filmů o zkáze lidstva, o eko-katastrofách, o nárazu komety, o mimozemšťanech, kteří vysávají lidstvo či spalují Zemi... A ideály pokroku? - opět se to zasekne, když člověkem vyrobená umělá inteligence se obrátí proti svému tvůrci a zničí lidstvo jako největšího cizopasníka planety.

Kde tu chcete hledat ideály? A jak je chcete ještě předávat druhým, když všichni mají plné hlavy, oči i uši jen celoplanetárních katastrof?

Dříve, když např. v Antice šlo o zánik jedné říše, jedné civilizace, tak se na její místo hned tlačila druhá – a nakonec v globálním měřítku zase o takovou katastrofu nešlo. Přišla jiná civilizace a opilé stařeny minulých dob vystřídali bohové a hrdinové doby novější.

Ale co přijde po dnešní civilizaci? Pokud se lidstvo samo vyhubí a ještě si to s chutí nafilmuje a pustí si to on-line, a k tomu ještě kakofonickou hudbu?

Komu pak budu ukazovat svoji nově pojednanou Opilou stařenu? Anebo naopak – komu ukazovat sličné děvy v květinových zahradách, když to všechno už bude jen minulost?

Nechci působit pesimisticky – i když to tak podle dosavadních řádků jistě vypadá.

Naopak – tuto dekadenci, která se světem rozlévá už od 80-tých let, si velmi uvědomuji a už skoro 30 let naopak propaguji pozitivní přístup k životu i k umění a už v počátku 90-tých let jsem v Ostravě s několika přáteli založil hnutí VOX HUMANA, kdy jsme formou výstav, dotací a soutěží podporovali mladé výtvarníky, kteří dovedli zobrazit okolní svět v pozitivních barvách. Autory, kteří se snažili zachytit krásu života a opravdový hlas člověka (=vox humana) v optimistické formě.

10 let jsme pořádali Bienále mladých výtvarníků s tímto humanistickým zaměřením, vydávali jsme katalogy s texty odborníků, vydali jsme i manifest Vox humana – ke kterému se připojily stovky umělců i v mezinárodním měřítku a zdálo se, že jsme schopni aspoň v nějaké formě konkurovat valící se destrukci ze světových galerií. Dá se říci, že jsme měli podobnou snahu jako tento festival FORFEST o nějaké zkulturnění a zduchovnění současného umění.

Bohužel umělecký svět je již tak nasáklý tímto negativismem a efektními výstřelky destrukce, že i nás to převálcovalo a i z finančních hledisek jsme museli projekt Vox humana ukončit.

Stále se však ale nevzdávám naděje, že se situace jednou otočí a lidi si uvědomí slepou ulici, do které se tímto druhem tvorby hrnou. Lidské nitro, lidské vědomí i veškeré lidské snažení se vždy upíralo k nějakým vyšším cílům, k vyšším hodnotám, k nějakému řádu - a pokud někdy převážil ne-řád a chaos, musel být vždy vystřídán novým řádem.

Jaký ten nový řád bude, na to si ještě počkáme, ale - buď naše civilizace opravdu zanikne (a zřejmě ji již nic nevystřídá, protože planeta se stává neobyvatelnou...) - anebo se snad lidstvo ještě vzpamatuje, přestane vzájemně ničit sebe i Zemi a dostane nový impulz jak k životu, tak i k umělecké tvorbě.

Tento festival FORFEST je také jedním takovým impulzem, jedním krůčkem k duchovnějším obrazu světa, ale sami vidíme, že poměrně zaniká v množství jiných, větších a ukřiženějších akcí.

Abychom obstáli a mohli konkurovat celosvětovému trendu vyprázdňených šou či digitální animací oživených nových Opilých stařen, muselo by se stát něco zásadního. Např. nějaký obrovský krach na burze s uměním, kdy by všechny takto nafouknuté bubliny praskly a mohlo by se začít s novým uměním, s novým pozitivním impulzem. Anebo by musel povstat nějaký silný ministr kultury, který by toto zajistil ze své funkce. Anebo by se prostě museli všichni lidé vzpamatovat a všechny tyto souvislosti si uvědomit a obrátit své myšlení o 180°.

Zřejmě se ale nic z toho v dohledné době nestane a nám nezbyvá, než nějak vedle onoho hlavního proudu dekadentní kultury Opilých stařen koexistovat. Udržet si aspoň nějaké místo, aspoň nějakou pozici pro duchovnější a pozitivnější tvorbu. Nějakou formu nezávislého umění, které by mohlo žít paralelně s oficiálními proudy. Takový jakoby nový underground, kde se bude vytvářet a prezentovat to, co by se správně v normální společnosti mělo vytvářet vlastně v oficiální sféře, kdyby nebyla ovlivněna tímto ne-řádem.

Pokud byste měli někdo nějakou konkrétní radu – těším se na ni...

Mgr. Antonín Gavlas

+++++

Odkazy:

1= José Pijoan: Dějiny umění, 2. díl, str. 180

2= Ivan Mečl: MÝTUS SVĚTA UMĚNÍ, Umělec 1/2008

3= Igor Malijevský: Vnitřní okruh, Praha, 20. 9. 2013

4= Jiří David: katalog výstavy Nová intimita, Praha, 1991

5= Jiří Bernard Krtička: IMPOZANTNÍ SLOVA + NICOTNÉ ČINY = ŽÁDNÉ UMĚNÍ. Zamyšlení nad fenoménem Chalupeckého ceny, klamáním veřejnosti a příčinami konceptualismu – ze 17. 1. 2019 na webu: www.ceskegalerie.cz

The Old Drunkard of contemporary art

Mgr. Antonín Gavlas /CZ/ - Association IN SIGNUM – Union of Visual Arts CZ

I will try to make a short and certainly simplified excursion into the history of art. Let's discuss where art got today and what can we do about it...

The art has been accompanying mankind for thousand years. In every era it was of great importance for the integration of social life, forming a unifying and characterizing element of the community.

In fact, art reflects and co-creates a social situation throughout its existence. What a society such an art.

Remember the typical example of the sculpture The Old Drunkard from the Ancient history:

In the era of Classical Greece, artists always displayed beautiful ideals, ideal figures of gods and heroes who gave order and importance to social prosperity. The ideal of kalokagatheí, the combination of beauty and goodness, was the highlight of art and society. Later, in the Hellenistic era the decline of Greek society and culture was approaching. It had an impact of art - deformed figures, caricatures, sick people, old men and children suddenly appear. A typical example is the well-known The Old Drunkard = an ugly, twisted wrinkled figure of an old woman with a jug of wine.

At what era do we find ourselves today - if we were to judge according to contemporary artistic expressions in world galleries?

Since cave paintings through ancient temples and pharaohs' tombs until the Renaissance, Baroque, Enlightenment and all the existing styles up to the 19th century, art was a phenomenon that contributed to the social situation. You could say that it has united the people of that time, communicated important messages to them, spread the education and fundamental values of the society and at the same time mirrored this situation into the society.

However, since the beginning of the 20th century everything is different. An art serves another function. It is merely a presentation of artists' thoughts, opinions and skills which are intended to present a creator himself rather than to have any greater significance for the society itself.

Dozens of new art movements are emerging in the 20th century - each focusing on a different detail, always emphasizing the author's new approach and indeed innovative works - even though they rarely have any greater social impact.

Those art movements brought a number of new forms, perspectives and goals and enriched artistic creative work even though it was no longer a united influence on society as in the past.

However, an even greater change in attitude towards art than in the early 20th century occurred in its last third. Everything new appeared to have been discovered. Postmodernism had begun to select from a "second hand".

Eclecticism and plagiarism have spread. Moreover, machinations in the choice of curators have developed. As a conceptual artist only manipulates already finished objects instead of painting as the curator manipulates a group of artists.

It is no longer a question of whether you are painting something new, some original idea but whether it will fit the curator in his concept and in the gallery's financial strategy. The artist becomes dependent on the arbitrariness of curators and gallerists. (= 2 =)

Art has become an industry sector. Its main goal is making money instead of bringing some serious messages and thoughts to the society.

Thus, groups of linked artists and curators are formed. Who manage to get into this "inner circle" of the chosen and respected (as described by Igor Malijevsky in the article The inner circle) is successful. (= 3 =) Then a low-quality and worthless piece of work gets great value by decision of the curator and is auctioned at hundreds of thousands of dollars at auctions. Obviously this is the corruption, fraud and unfair manipulation of public opinion and the value of art. Those "chosen" authors are making the right use of it and spew absurd works into the public space.

One of our best-known artists Jiří David confirmed this situation in the catalog of the exhibition New Intimacy (= 4 =) where he wrote:

".It is not enough to wonder where all the jerks are swarming ... and that no one can reveal us when we make fools from everyone and they are even willing to pay for it. If you keep them fooling long enough by so many pure ideas,

magnificence, nonconformity, they are willing to pay actually much more. Then, you're in too deep. In addition, once you have influence over a few experts, several reporters, you live off the fat of the land for years to come ..."

Similarly, all the great international art shows in the world look like that - for example Documenta in Kassel or the most well-known Venice Biennale. I came back from Venice just a few days ago and I will show a few photos here. I can sum it all up in one characteristic: a shiny show full of nonsensical installations, and huge objects with complex technologies but with no meaningful content. When was possible to discern the content, it was some form of apocalypse, destruction or wreck. We could find deformed figures and monsters - just The Old Drunkard in all forms and sizes...

The public art awards are the same issue. An "inner circle" inflates a shiny bubble and then sets it as a world number one. 'Jindřich Chaloupecký Award' has been just a proof of that for the past few years. J. B. Krtička wrote in his recent article that this is not a real art but an empty conceptual manipulation and even pornography. (= 5 =) This "circle" has a couple of reporters too. When it is published on a television, such groups of people get millions of grants.

It is not necessary to emphasize that this is the decline of artistic creation and culture at all. It reflects the social situation in the world. Like superficial, crazy and decadent the world, like the art. The society is filled with big The Old Drunkards when the shiny surface of spectacular nonsense and perversity is presented more than quality content of humanistic and spiritual values.

No great noble and beautiful ideals are being displayed today. Rather we speak about a civilizing apocalypse, an ecological crisis, immigration or a war crisis, about a consumer society that has no other ideals than further consumption. Although we are aware of the consequences of such behavior, and we see how we are flooding the planet with poisons and waste, we are still unable to turn back from that direction. The ideal of kalokagatheis is irrevocably past. Beauty and goodness is just a memory of past times.

Only the depressing scenes of crumbling society are modern: again deformed bodies, grimaces of monstrosity and vulgarity, chaos of shapes, colors and sounds, destruction at every step...

The right exhibition must be complemented by a cut cow or a decaying shark according to Damian Hirst or enlarged models and castings of faeces by Josef Beuys (please see the photos from exhibitions). In Czech conditions, you must either bang your head against the wall by Křištof Kintera or pour beer on your head according to the current installation of Rafans in Sova's Mills. It is also very modern to write dirty texts in the paintings according to Václav Stratil or Jiří David - e.g. in his current exhibition in the Gallery Fiducia in Ostrava. ...

An exhibition without some form of The Old Drunkard you will not find today - and the more drunk and monstrous, the more current.

Now, join the stream as a creator, who is aware of this decline, and wants to create differently and has different views. It seems to you that The Old Drunkard are already everywhere but when you paint something more positive, something less decadent, you will not fit any curator in his concept and you will stay in front of the gallery gates ...

In the past, when it came to the extinction of one civilization, the second one was pushing in its place - and eventually, on a global scale there was no such trouble. Another civilization came and The Old Drunkards of the past times were replaced by gods and heroes of a new era.

What will come after today's civilization? Will mankind destroy itself, recorded it and play it on-line?

To whom will we present the beauty such as pretty girls in the flower gardens when all this is just past?

I do not want to be pessimistic although it seems like that according to the text above.

I am very aware of this decadence which has been spreading through the world since the 1980s. On the contrary, for the last 30 years I have been promoting a positive attitude to life and art. In the early 1990s, I founded the VOX HUMANA movement with several friends. We supported young artists in the form of exhibitions, subsidies and competitions who were able to show the surrounding world in positive colors, authors who tried to capture the beauty of life and the true voice of man (= vox humana) in an optimistic form.

We have been organizing a Biennial of Young Artists for 10 years with this humanistic focus, we have been publishing catalogs with texts of experts and we also published a manifesto Vox humana. Then, hundreds of international artists joined us. It seemed we were able to compete with some forms of destruction from the world galleries. We can say that we have had a similar endeavor as this FORFEST festival such as bringing culture and spiritualization to the contemporary art.

Unfortunately, the art world is already soaked with this negativity and destruction that it has overwhelmed us. We have had to terminate the Vox humana project from the financial reasons.

However, I still do not give up the hope that the situation must turn around and people will realize this impasse. Human heart, human consciousness and all human endeavors have always been directed to some higher goals, to higher values, to some order - if ever non-order and chaos have prevailed, it must always be replaced by the new order.

What the new order will be? Let's wait for it. Either our civilization will indeed cease to exist or humanity will recover, stop destroying the Earth and get a new impetus to both life and art.

This FORFEST festival is also such impetus, one step towards a more spiritual image of the world. Unfortunately, we all see that it is less noticeable than other bigger events.

To be able to compete with the global trend of emptied show or new digital animation of The Old Drunkards, something essential would have to happen. E.g. some huge stock market crash with art or a strong and enlightened Minister of Culture would have ensured the change or all people would just have to realize the situation and turn their thinking totally.

Apparently none of this will happen in the foreseeable future. We have to co-exist with the mainstream of the decadent culture of The Old Drunkard. At least we can keep some space for more spiritual and positive work. And at the same time we can create some form of independent art that could live in parallel with official streams. This could be called a new underground. It would create and present such art that would be common in the normal society and would not be affected by this non-order.

If you have any advice, I am looking forward to it...

Mgr. Antonín Gavlas

+++++

Literature :

1= José Pijoan: Dějiny umění, 2. part, p. 180

2= Ivan Mečl: MÝTUS SVĚTA UMĚNÍ, Umělec 1/2008

3= Igor Malijevský: Vnitřní okruh, Praha, 20. 9. 2013

4= Jiří David: an exhibiton catalogue Nová intimita, Praha, 1991

5= Jiří Bernard Krtička: IMPOZANTNÍ SLOVA + NICOTNÉ ČINY = ŽÁDNÉ UMĚNÍ. Zamyšlení nad fenoménem Chalupeckého ceny, klamáním veřejnosti a příčinami konceptualismu – from the 17. 1. 2019 from the website: www.ceskegalerie.cz

(Transl. Denisa Krhutová)

Tvorba Ivana Šafranka (od reality a experimentov k duchovnu) Ivan Šafranko's work (from reality and experiments to spirituality)

Associat. prof. Vladislav Grešlík, ArtD. /SK/ - art historian, Prešov University

Napriek tomu, že Ivan Šafranko (1931) sa podieľal na vývine výtvarnej kultúry Slovenska už vyše 60 rokov, jeho meno a tvorba sú nezaslúžene známe menej než mnohých jeho rovesníkov, napríklad členov Skupiny Mikuláša Galandu (1957) alebo Milana Dobeša (1929). Môžeme ponúknuť viacero vysvetlení takého stavu. V prvom rade je to excentrickosť polohy Prešova, kde desaťročia tvoril a dodnes je výtvarne činný, voči Bratislave či Prahe v rámci Československa alebo Slovenska. Netreba zabúdať na roztrúsenosť jeho monumentálnych realizácií v architektúre po mestečkách východného Slovenska. A nakoniec – Ivanovi Šafrankovi pri všetkej jeho tvorivej pribojnosti a nástojčivosti paradoxne vždy bola akosi cudzia snaha dravo sa navonok presadzovať. Samozrejme, že mal početné samostatné výstavy, niekde na začiatku dokonca aj v bratislavskej Galérii Cypriána Majerníka (1965).

Vráťme sa však trochu späť. Ivan Šafranko umelecké štúdiá začal na Vysokej škole výtvarného umenia v Bratislave (1951-1954) a na radu a odporúčanie prof. Dezidera Millyho pokračoval na Akadémii výtvarného umenia v Prahe (1954-1957). Po absolútoriu sa vrátil na východ Slovenska do Košíc. Od roku 1963 žije a tvorí v Prešove, kde štyri dekády pôsobil ako vysokoškolský pedagóg.

Maliar, grafik, ilustrátor, sochár. V toľkých podobách môžeme nájsť profesora Ivana Šafranka. K tomu treba ešte pridať hravosť ako hlavnú dimenziu jeho tvorby. Už v ranej mladosti na medzivojnovovej Podkarpatskej Rusi sa stretol s viacerými prístupmi k tvorbe. K jeho otcovi, dedinskému učiteľovi, talentovanému nedeľnému maliarovi, pravidelne prichádzali akademicky vzdelaní umelci – Jozef Bokšaj, ktorý sa orientoval na realisticko-impresionistické podanie reality, hlavne krajiny, a Adalbert Erdélyi, poučený avantgardnými smermi začiatku 20. storočia.

Zdalo by sa, že jeho stranícka organizovanosť by ho mohla zväzovať, ale bolo to vlastne naopak. Vďaka cestám k blízkym príbuzným zo strany matky, ktorí žijú v Maďarsku, Ivan Šafranko získaval viaceré nové poznatky o aktuálnom dianí vo svetovom umení 60. – 80. rokov.

Život a tvorba na križovatke viacerých kultúr, predovšetkým dvoch blízkych a zároveň odlišných svetov, *Slavia Latina* a *Slavia Byzantina*, priniesli výsledky zaujímavé nielen v stredoeurópskom kontexte. Na podobnom základe v tom istom čase, ale tisíce kilometrov vzdialený, vytváral ikony moderného svetského spoločenstva Andy Warhol. Jeho meno nespomíname náhodou. Veď I. Šafranko, ako vtedajší prezident Spoločnosti A. Warhola stál pri zrode múzea, ktoré v nových spoločenských podmienkach postupne prerástlo do prvého na svete Múzea moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach (1991). Pri tejto príležitosti mohli by sme skúmať vzájomný zložitý produktívny vzťah centra a periférie v umení, vrátane tvorby I. Šafranka.

Absolútna väčšina tvorby Ivana Šafranka, azda iba okrem grafiky, je založená na médiu farby. V jeho ateliéri a domácnosti nie je si isté pred maliarskym zásahom prakticky nič – od sklenených fliaš na zaváranie, kde využíva aj efekt prekrývania transparentných zaoblených farebných plôch, tácok a tanierov rozmanitých veľkostí a materiálov, po stoličky, nástenné hodiny a iné súčasti nábytku. Dokonca ani jeho vlastné staršie diela.

Aká teda bola umelecká cesta Ivana Šafranka? Ak by sme to chceli vyjadriť v skratke, dalo by sa povedať, že od civilistických, aj industriálnych malieb krajín a zátiší po abstrakciu a prechod do trojrozmerného priestoru pri asamblážach z nájdeneých predmetov. A svetlu – bielej farbe. A Ukrižovanému v rôznych polohách.

Šafranko má v obľube vytváranie mýtov okolo vlastnej tvorby. Jej chronologické radenie v dôsledku neskorších tvorivých zásahov a autorských premalieb, ktoré neraz radikálne zmenili celkový výraz kompozície, je často Ivan dosť zložitý. Týka sa to predovšetkým raných diel z 50. rokov, ktorých datovanie je neraz diskutabilné, lebo na nich kontinuálne pracoval a môže ísť o faktický rozdiel až štyroch či piatich desaťročí. Výnimkou sú, samozrejme, diela vo vlastníctve galérií a súkromných zberateľov, kde podobný zásah objektívne je len ťažko predstaviteľný.

Pokúsime sa teda o stručné načrtnutie predstavy o diele Ivana Šafranka.

Už na začiatku šesťdesiatych rokov je viditeľný odklon od expresívno-realistickej línie, ktorú rozvíjal tesne po skončení štúdiá. Dal sa v tom čase na cestu maľby s výraznými kontúrami, ktoré ohraničovali farebné dekoratívne vyznievajúce plochy deformovaných tvarov reality. Trochu to na prvý pohľad môže pripomínať záverečnú fázu kubizmu prepojenú s pokojom fauvizmu a tiež dramatickým napätím á la Rouault. Skrátka, ide tu skutočne o výrazný tvorivý vklad autora.

Súbežne s takými olejomaľbami vznikli takmer symetricky komponované diela, zvyčajne neutrálne pomenované ako „Objekt“, ktoré boli zložené z nájdenej továrensky vyrobených kovových dielov a predmetov (Objekt, 1964; Biely objekt, 1965; Objekt, 1965). Neodmysliteľne k nim patrí jemné doplnenie farbou. Odtiaľ bol už iba jeden krok k abstraktnej maľbe (Vesmír, 1965). Potom nasledovali „angažované“ pracovné motívy (V kaderníctve, 1967), ktoré, v podstate, boli iba akceptovateľnou zámienkou v danej dobe na rozíhranie expresionistického podania tvarov výrazne ohraničených širokými obrysami a farby.

Analógické pracovné motívy, dokonca sociálne ladené, sa neraz vyskytli tiež v 70. rokoch (Práčky na potoku, Hrabanie sena). Pre toto a nasledujúce obdobie bolo príznačné tiež vytváranie ďalších objektov, ktoré sa z neutrálnej kovovej hmoty premenili na oltáre (Oltár, 1972; Domáci oltár, 1987).

V jeho ojedinelých ilustráciách knihy ukrajinských ľudových rozprávok z východného Slovenska (Prešov 1976) neváhal podať vzťah textu a jeho vizualizácie voľne, skoro bez zreteľného prepojenia. Do tradičných scén v detailoch odvážne zapojil moderné prvky techniky, kde vôbec nedbá na etnografické súvislosti. Vzniklo jeho výsostne osobné videnie tradovaných slovesných obrazov, čo bolo v príkrom rozpore s požiadavkou klasika slovenskej ilustrácie Ľudovíta Fullu: „čím menší národ, tým húževnatejšie sa má pridržat' svojich kmeňových znakov“ (Ľ. Fulla. Okamihy. Bratislava 1972, s. 109).

Tvorba I. Šafranka osemdesiatych rokov po dekádach dominantnej hravosti priniesla nový obsahový prvok – iróniu až sarkazmus, prejavujúci sa v tvárach zobrazených postáv, ktoré majú prvky karikatúry (Rozhovor s brigádnikmi, 1983; Traja, 1985).

Od začiatku deväťdesiatych rokov v tvorivých postupoch autora môžeme sledovať vznik obrazov, kde často dominuje abstraktná biela plocha, občas pastózne nanesenej farby, ktorá je členená jednoduchou a zreteľnou čiernou linkou (Znamenie, 1991; Druhá figurácia, 1991).

Samozrejme, ani v tomto období sa Ivan Šafranko nevyhýba figurálnej tvorbe, zvlášť zaujímavé sú portréty najbližších (Portrét manželky, 1995). Aj tu, aj na Autoportréte (1998) vytvára priestor vrstvením viacerých pomyselných plôch na seba.

Zmysel pre priestor, plastické cítenie sa naplno mohlo prejavit' predovšetkým v sochárskych dielach. Autor mal na to najviac príležitostí, keď vytváral keramické kompozície v architektúre. Popri nich vznikli rozmerovo nevel'ké, ale výrazom a formou monumentálne a expresívne Ukrižovania z neglazovanej terakoty. Zaujímavé sú tiež betónové objekty pre detské ihriská.

V posledných rokoch neprestal byť fascinovaný svetlom a jeho zhmotnením – bielou farbou, ktorú intuitívne dáva prakticky všade. Ako sme opakovane uviedli vyššie, týka sa to tiež starších obrazov.

Celá tvorba Ivana Šafranka, osamelého jazdca-rebela, je v stredoeurópskom priestore skutočne ojedinelá. Až po súborných retrospektívnych autorských výstavách v posledných rokoch sa ukázalo, že tento umelec bol doteraz veľmi nedocenený. Možno aj v dôsledku istej názorovej zotrvačnosti z čias nedávno minulých. Museli prísť výstavy v Bratislave (2018), ale hlavne v Prahe (2019), aby sa o ňom, o jeho dielach začalo viac a fundovane písať. Zavŕšením tejto intenzívnej činnosti bolo vydanie rozsiahlej vyše 250 stranovej monografie (S. Fromaigeat – D. Železný. Ivan Šafranko. Praha: Nadační fond CE, 2019). Jej súčasťou je aj oponentský posudok prof. Vladimíra Popoviča z roku 1995, keď sa Ivan Šafranko úspešne uchádzal o titul profesora na Vysoké škole výtvarných umení v Bratislave: „toto je nezaraditeľné, nadčasové, mágia, ktorá nestratila energiu“. Význam a jasnozrivosť týchto slov si ešte viac uvedomujeme teraz, po rokoch, keď I. Šafranko neprestal tvoriť a prinášať nové pohľady na realitu okolo nás a v nás.

Ivan Šafranko's work (from reality and experiments to spirituality)

Associat. prof. Vladislav Grešlík, ArtD. /SK/ - art historian, Prešov University

Although Ivan Šafranko (1931) has been involved in the development of the visual culture of Slovakia for over 60 years, his name and work are undeservedly known less than many of his peers, for example members of the Mikuláš Galanda Group (1957) or Milan Dobeš (1929).

There are several explanations for this. First of all, it is the eccentricity of the location of Prešov, where he has been working for many decades and is still active as an artist, compared to Bratislava or Prague within Czechoslovakia or Slovakia. One should not forget the scattering of his monumental realizations in architecture in the towns of eastern Slovakia.

And finally – despite all his creative agility and perseverance, Ivan Šafranko has always been rather reluctant to show off aggressively. Of course, he had numerous solo exhibitions, in the beginning even in the Bratislava Gallery of Cyprián Majerník (1965).

But let's go back a bit. Ivan Šafranko started his art studies at the Academy of Fine Arts in Bratislava (1951-1954), and after the advice of Dezider Milly he continued at the Academy of Fine Arts in Prague (1954-1957).

After graduation he returned to Košice in the east of Slovakia. Since 1963 he has been living and working in Prešov, where he worked as a university teacher for four decades.

Painter, graphic artist, illustrator, sculptor. We can find professor Ivan Šafranko in so many forms. Playfulness needs to be added as the main dimension of his work. He learnt about several approaches to creation already in his early youth in the interwar Carpathian Russia. His father was a village teacher, a talented Sunday painter, whom some academically educated artists visited regularly - Jozef Bokšaj, who focused on the realist-impressionist rendering of reality, especially of the landscape, and Adalbert Erdélyi, influenced by the avant-garde directions of the early 20th century.

It would seem that his party organization could tie him up, but it was actually the opposite. Through his travels to close relatives from his mother side who live in Hungary, Ivan Šafranko gained some new knowledge about current events in the world art of the 1960s – 1980s.

Life and work at the crossroads of several cultures, especially two close and different worlds at the same time, *Slavia Latina* and *Slavia Byzantina*, brought interesting results not only in the Central European context. On a similar basis, at the same time, but thousands of kilometers away, Andy Warhol created the icons of the modern secular community. His name is not mentioned by accident. Indeed, I. Šafranko, as the then President of the A. Warhol Society, stood at the birth of a museum which, under new social conditions, gradually grew into the world's first Andy Warhol Museum of Modern Art in Medzilaborce (1991). On this occasion we could explore the mutual complex productive relationship of the center and the periphery in art, including the work of I. Šafranko.

The vast majority of Ivan Šafranko's work, perhaps except graphics, is based on the medium of color. Nothing is safe before painting at his studio and at home - from glass jars, where he also uses the effect of overlapping transparent rounded colored surfaces, trays and plates of various sizes and materials, to chairs, wall clocks and other furniture components. Not even his own older works.

So how was Ivan Šafranko's artistic journey? In a nutshell, one could say that from civilian and industrial paintings of countries and still lifes to abstraction and the transition to three-dimensional space by assemblages of found objects. And light - white. And the Crucified in different positions.

Ivan Šafranko likes creating myths around his own work. Its chronological ordering as a result of later creative interventions and author paintings, which have often radically changed the overall expression of the composition, is often quite complex. This applies in particular to his early works from the 1950s, the dating of which is often questionable because he has been working on them continuously and can be a factual difference of up to four or five decades. Exceptions are, of course, works owned by galleries and private collectors, where such interference is objectively difficult to imagine.

Let's try to outline the idea of Ivan Šafranko's work briefly.

Already at the beginning of the 1960's there was a visible deviation from the expressive-realistic line he developed just after graduation. At that time, he embarked on a journey of painting with distinctive contours that would mark colorful decorative distinctive surfaces of deformed shapes of reality. At first glance, it may resemble the final phase of cubism linked to tranquility of fauvism and the dramatic tension of *à la Rouault*. In short, it is really a creative contribution of the author.

Some composed works were created almost concurrently along with these oil paintings. They were usually neutrally named "Object", consisting of factory-made metal parts and objects he'd found (Object, 1964; White Object, 1965; Object, 1965). Inseparably, they include a fine color complement. From there, it was only one step towards abstract painting (The Universe, 1965). Then "engaged" work motifs (At A Hairdresser, 1967) followed, which, in essence, was merely an acceptable pretext of that time to commence an expressionist presentation of shapes strongly bounded by broad outlines and colors.

Analogous working motifs, even socially tuned, were often found in the 1970s (Women Washing on a River, Hay Raking). The creation of other objects that turned from neutral metal to altars was also characteristic of this and subsequent periods (An Altar, 1972; A Home Altar, 1987).

In his rare illustrations of the book of Ukrainian folk fairy tales from Eastern Slovakia (Prešov, 1976) he did not hesitate to interpret the text and its visualization relation freely, almost without a clear link. He boldly incorporated modern elements of technology into the traditional scenes in detail, ignoring the ethnographic context completely. His highly personal vision of traditional verbal paintings arose, which was in contradiction with the requirement of Ľudovít Fulla, the classic of Slovak illustration: "the smaller the nation, the more vivaciously one should follow his tribal features" (Ľ. Fulla. Okamihy. Bratislava 1972, p. 109).

The work of I. Šafranko in the 1980s, after decades of dominant playfulness, brought a new content element – irony, even sarcasm, manifested in the faces of depicted characters who have elements of caricature (Interview with Temps, 1983; Three, 1985).

Since the beginning of the 1990s, we have been able to observe the creation of paintings, often dominated by an abstract white surface, sometimes of a pasty color, divided by a simple and distinct black line (Sign, 1991; Second Figuration, 1991).

Of course, even in this period Ivan Šafranko did not avoid figural work. Particularly interesting are the portraits of his closest relatives (Portrait of Wife, 1995). Here and in Self-Portrait (1998) he creates space by layering several imaginary surfaces on top of one another.

The sense of space, plastic feeling could fully manifest itself especially in sculptures. The author had the most opportunities to do it when creating ceramic compositions in architecture. Beside them, there were Crucifixions made of unglazed terracotta, which were small, yet monumental regarding expression and form. Also interesting are concrete objects for playgrounds.

In recent years, he has continued to be fascinated by light and its materialization – the white color he uses intuitively basically everywhere. As we have mentioned above, this also applies to older paintings.

The entire work of Ivan Šafranko, a lonely rebel rider, is truly unique in Central Europe context. Only after the retrospective collective exhibitions in recent years it appeared that this artist has so far been highly underestimated. Maybe also because of some inertia of ideas of the past. Only after the exhibition in Bratislava (2018), but mainly in Prague (2019) when they started writing more about him and his works. The culmination of this intensive activity was the publication of an extensive monograph of over 250 pages (S. Fromageat – D. Železný. Ivan Šafranko. Prague: Nadační fond CE, 2019). It also includes the review of prof. Vladimír Popovič from 1995, when Ivan Šafranko successfully applied for the title of professor at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava: "this is irreplaceable, timeless, magic that has not lost energy". We are even more aware of the meaning and clairvoyance of these words now, after years when I. Šafranko has been still creating and bringing new insights into the reality around us and within us.

(Transl.: Ivana Grešlíková)

Problems of religious music in the XX-XXI. Century **Problematika religiozní hudby v XX-XXI. století**

Lajos Huszár / Hungary / – composer, music writer

I. Change in the role of the Church

It was in the Middle Ages, when the Christian Church reached the greatest power, influence, importance. The medieval religious spirit reacted the rulers, the aristocracy, the scientists, the artists and even the peasants. The signs of profane thinking and doubt appeared seldom and only in certain places in Europe. From the XI. century it is possible to discover the tendencies of profane thinking in literature and music. The proportion of the three most important social classes - the clergy, the aristocracy and the bourgeoisie - gradually began to change. While the role of the church and the aristocracy decreased, the importance and number of the middle classes increased.

Which are the factors that gradually weakened the power of the church?

- secular literature, secular music: the poetry of the troubadours, trouveres (1000-1300), the German Minnesang (1150-1400), the works of Dante, Petrarca, Boccaccio (XIV. century)
- secular thoughts in the philosophy (from the XIII. c.)
- the reformation (John Wyclif, Jan Hus, Martin Luther, Johannes Calvinus)
- the industrial revolution, the development of the natural sciences, new possibilities of traffic, geographic discoveries
- the Enlightenment (XVII-XVIII.c.)
- the French Revolution and its antireligious measures (1800)
- the revolutions of the XIX.c., the increasing role of the working class
- the separation of the church from the state
- the antireligious policy of the XX.c. dictatorships

II. Church music, religious music in the XX-XXI.c.

Which sorts of music are used in the last century?

1. The traditional chants of the masses and services:

- the decreasing use of the Gregorian chant
- religious songs are always used in a large round, the most important among them is the German Evangelical Choral.

2. The importance and quantity of composed music in the liturgical practice is near to zero. Among the great composers it was only Stravinsky who wrote pieces of liturgical aim, three works for mixed choir, and the Mass of 1948. The church employs musicians, organists, conductors, sometimes even composers, but these last ones are not commensurable with the great church music masters of the XV-XVI. centuries, like Josquin, Palestrina, Lassus and many others.

3. The organ music was flourishing in the XVII-XVIII.c., mainly in the Protestant Germany. In the romantic age, organ pieces by Liszt and Mendelssohn are important, and also César Franck's compositions (with Franck began a whole group of French organist-composers, like Widor, Vierne, Dupré, Duruflé, Alain). Among the XX.c. organ works are important those of Reger and Messiaen.

4. In the last century there were composed a lot of vocal pieces of religious inspiration, but they are not of liturgical aim: oratorios, cantatas, choir works. These works are performed mostly in concert halls.

5. Folk music, pop music appeared first time in America and Africa. In Europe the beginning of the church pop-music, beat-masses, guitar-masses was in the 60-s, on both catholic and protestant side. It is an other question, whether this music is worthy to the sublimity of God and the church ceremonies. For church use there are also the so called Folk masses. They are composed in a very simple, often folkloristic style, so that the whole public can sing it.

III. Religious music in the second half of the XX. century, and today.

Olivier Messiaen's life and oeuvre spans nearly over the whole XX. century: he wrote his first works in the 20-s, and he continued to work until his death in 1992. Most part of his works shows Christian-Catholic inspiration. Like professional organist, he perfectly knew his instrument, the organ pieces fill his whole life. These pieces bear in nearly every case programatic titles, which relate to episodes from Jesus' life, to St. John's Revelations, or to other elements of Christian mysticism. *Les corps glorieux* (The glorious bodies, 1939), *Messe de la Pentecote* (Whit Mass, 1950), *Meditations sur le Mystere de la Sainte Trinite* (Meditations on the mystery of the Holy Trinity, 1969), *Livre du Saint Sacrement* (Book of the Holy Sacrament, 1984).

Other instrumental works: *Quatuor pour la fin du temps* (Quartet for the end of the Time, his most known chamber music work, written in a prisoners camp in Silesia, 1941). *Vingt regards sur l'enfant Jésus* (Twenty pictures about the Child Jesus, for piano, 1944). *Et expecto resurrectionem mortuorum* (And I wait for the resurrection of the dead, for wind ensemble, 1964), *Éclairs sur l'Au-delà* (Illuminations of the Beyond, a great symphony, one of his last works, 1988-91).

Compared with the instrumental works, he wrote a small number of vocal works: *Trois liturgies de la présence divine* (Three liturgies of the Divine presence, for female choir and little orchestra, 1944), *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ* (The Transfiguration of our Lord Jesus Christ, a monumental oratorio, 1965-69), and the opera, which the composer considered his best work: *Saint Francois d'Assise* (1975-83). Messiaen's music is very personal, he had a fantastic sensibility for the colours, he created an own sound system, he had a special rhythm theory. He occupied with the voices of birds, which he often used in his works. He was the initiator of the serial technic with his *Four rythme studies for piano* (1949), which made a decisive effect on the young avantgarde composers of that time (most of them was Messiaen's student: Boulez, Stockhausen, Xenakis, Grisey, Murail, etc.)

Benjamin Britten was a relatively conservative representant of the contemporary music. He developed a personal form of tonality, so his music is approachable to the larger public. Among his choir works the most popular is *Ceremony of carols for female choir and harp*. He wrote operas for church performance: *Noye's Fludd* (1957), *The Burning Fiery Furnace* (1966) and *The Prodigal Son* (1968). His most successful oratorio is *War Requiem* (1961), in which he employed the traditional latin Requiem text and poems of the poet Wilfred Owen. He wrote also a religious orchestra piece: *Sinfonia da Requiem* (1940), where the movements are *Lacrymosa*, *Dies irae* and *Requiem aeternam*.

Krzysztof Penderecki is the famous personality of the contemporary Polish music. His first period was characterised by a boldly experimenting avantgarde (chromatic clusters, aleatory). Around 1975 he changed his style, from that time he uses elements of late romantic and tonality. His religious works in the avantgarde period: *Psalms of David*, *St. Luke passion* (his most famous work, which caused a big sensation, 1965), *Dies Irae*, *Utrenja* (to Old Slavic texts). Oratorios of the neoromantic period: *Credo*, *Polish requiem*, *Seven gates of Jerusalem*.

Henryk Górecki's first period was atonal and very hard, and in the 70-s he also changed style, and developed a „sacred minimalism”. His ecclesiastical works: *Ad matrem* (1971), *Beatus vir* (1978), *O Domina nostra* (for voice and organ, 1985), *Totus tuus* (1987). His most successful work is the *3. Symphony for soprano and orchestra*, to religious and folkloristic texts (1976).

Arvo Pärt, after an experimenting first period, changed his style in the 70-s, and developed his special tonal style, which he called „tintinnabuli”. He is said the greatest contemporary master of sacred music. Some of his religious works: *St. John Passion* (1982), *Te Deum* (1985), *Stabat mater* (1985), *Miserere* (1989), *Kanon pokajanen* (chois cycle to Old Slavic texts, 1997).

Sofia Gubaidulina is one of the most famous representant of contemporary music. She did not change her style, her characteristics are the atonality and the richness in instrumental colours. Her religious works are mostly instrumental pieces: *Offertorium – violin concerto*, *Introitus – piano concerto*, *Radujsja* (violin and cello), *Stupeni* (Grades, for orchestra), *Sem slov* (Seven words, for cello, bayan and string orchestra), *De profundis* (bayan), *In croce* (Cello, organ and orchestra). Her most famous vocal work is *St. John Passion* (2000).

IV. About Hungarian Works

In Hungary many religious works were written in the last 70 years. Concerning the style, we can place them into two groups: atonal, avantgarde works, and tonal, neotonal pieces – like in most every European country.

György Kurtág is a well known and appreciated composer in the whole world. He began to write in a very expressive atonal-avantgarde style in the 60-s, and this style did not change since that time – may be we can

speak about some kind of simplification. He has only one work of religious inspiration: The Sayings of Péter Bornemisza, concerto for soprano and piano (1963-68). Bornemisza was a protestant preacher in the XVI. century. Kurtág took the text from his book *Ördögi kísértetekről* (About diabolic temptations). The work is very difficult, it demands virtuosic capacities from both performers. The four parts are: Confession, Sin, Death, Spring.

György Ligeti left Hungary at the time of the 1956 revolution. He wrote his Requiem in the West in 1962-65, its first performance was in Stockholm, in 1965. In this work he did not use the whole text of the Latin Funeral Mass, only four parts: Requiem aeternam, Kyrie eleison, Dies irae and Lacrymosa. The two first parts are composed with a many-voice polyphonic technic, after them follows the hysteric extasy of the Dies irae, and the closing Lacrymosa radiates a heavenly quiet. The Requiem is the most significant work of Ligeti's micropolyphonic period.

Zoltán Jeney began to write his Funeral ceremony (Halotti szertartás) in 1979, then he was working on it continuously until the first performance in 2005 (unfortunately the work has not been performed since that time...). The text follows the burial convention of the Pauline monastic order, written in the Czestochowa Canticale, but uses different texts in different languages: Hebrew, Greek, Russian, Italian, German and Hungarian. These texts are not only liturgical, but also poetical or folkloristical ones. The monumental oratorio consists of six parts: 1. Commendation of the soul, 2. Funeral vesper, 3. Funeral vigil, 4. Absolution, 5. Burying of the body, and 6. Consolation. The work is very strongly structured, its basis is a row of 128 sounds. Many Gregorian chants are used in it, these derive from the mentioned Czestochowa codex.

One part of the composers uses a tonal musical language – these works are of course easier to perform and to understand, than the avantgardistic ones. György Orbán composed 14 masses, and a lot of other choir pieces. His style is a kind of neoromantic, from time to time he uses also elements of popular music. János Vajda is the composer of choir motets and oratorios. Levente Gyöngyösi wrote many choir works, oratorios and a mass. He is not averse to popular music. Miklós Kocsár (1933-2019) was the most important personality of the contemporary Hungarian choir music. After experiments in atonal, avantgarde style, he found a tonal, easier singable style. He composed motets, oratorios and a mass.

V. Why do composers write religious works? Is the composer religious? Am I religious? Why do I like religious texts? Why do I like choir?

1. Why do composers write religious music in a secular world?

Of course there are (or may be) spiritual factors: some composers are really believing Christians. The nostalgia can also appear: the attraction to an absolute truth, absolute pureness, innocence, an escape from the squalor of the world. There exists also a practical point of view: the choirs need singable and enjoyable pieces. The sympathy and pleasure of the public is important too: the public identifies itself gladly with the pureness, solemnity, enthusiasm of the church music.

2. Is the composer religious? In our age it is difficult to form an objective opinion, the faith belongs to the private sphere, the composers (and people in general) don't make confessions about their belief or unbelief. Until Bach, it could not be any discussion about faith, the religiousness was indisputable. Later the situation became more complicated: Haydn was religious, Mozart and Beethoven rather believed in the ideas of secular humanism. Mozart and others were masonics (Freimaurer). In the romantic age Liszt, Mendelssohn and Bruckner were religious. About the others I have no sure information. In the last century Stravinsky, Kodály, Honegger, Poulenc, Messiaen, Górecki, Pärt, Gubaidulina were (are) believing Christians. At the same time, great composers, like Debussy, Ravel, Bartók, Berg, Shostakovich etc. didn't show interest towards Christian themes.

3. Am I religious? I have memories from the childhood, that I often went to Catholic masses with my mother. But because I was officially Evangelical, I went also to Evangelic religion lessons – they did not leave deeper impression in me - I liked mostly to accompany the chorals on the organ of the church during the services. It was the poetic side of the religion, which arrested my attention and filled me with enthusiasm. At the age of 18-19 years I received a Liber Usualis from a musician-priest, from that time I became enthusiast of the religious texts (more the texts and less the Gregorian melodies). At the same time I felt a doubt about the dogmas, I did not feel them important for myself - for instance the creation of the world, the existence of God and the Holy Spirit, the remission of the sins, the redemption. But the story of Jesus' passion filled me with shock and enthusiasm, and also with certain nostalgia of seeking the absolute pureness, truth and unambiguity.

4. Why do I like religious texts? I like them because of the above mentioned purity, depth, expressivity and unambiguity. I like texts, which are suggestive and expressive, but they don't express the private emotions of one person, rather general and collective feelings. I say often, may be a little bit stupidly: „the poet cannot force his own feelings on me”. When I read Gustav Mahler's thoughts about the texts, I was happy to discover something similar to what I used to think about the problem. He usually used texts, which realized also his own personality: mainly the poems from Des Knaben Wunderhorn. Mahler's most beloved texts were not the „literary” poems, but those which he called „nature, life, raw material”, which he could transform according to his demands. Nevertheless, he set to music texts of poets too (Rückert, Goethe, Nietzsche).

5. Why do I like choir? Because the choir is able to a strong and passionate expression, at the same time this expressivity is collective and generally human, not personal. This collective expression relates also to the nostalgia of contemporary people towards historic ages, when organic societies and agreeing social groups still existed. So my greatest experiences in this respect are the choirs in Mussorgsky's operas and the Russian church music, for instance Rachmaninov's liturgies.

VI. About my religious works

1. I wrote about 14 choir works, mainly to Latin texts, but there are some motets to German and Hungarian text too.
2. Oratoric works. I wrote a passion at the age of 20 years, during my studying years. It was a naive experiment, full of mistakes. Much later, in 2003-2004, I felt the necessity to write a „real“ passion, in the possession of a more mature skill. The work used 5 soloists, choir, organ and percussion, the text on oratoric work is the Resurrection Oratorio, from 2015-17. It employs 4 soloists, choir and orchestra. A very different genre is the Christmas Cantata for children's choir, organ and string orchestra (1997).
3. Works for solo voice and instruments. The 69. Psalm for tenor and piano is the best work of my atonal period (1976). It is possible to feel Kurtág's influence in it. In 2000 I wrote Icons to the memory of János Pilinszky, for soprano and chamber orchestra. Among the traditional Latin mass movements there is also a setting of a Pilinszky poem about the resurrection on the third day (the piece was played also in Kromeriz, two years ago). In 2016 I composed a song cycle for tenor and piano, to poems by Angelus Silesius, the great XVII. century mystic poet. In the same year I wrote a short German passion-cantata for tenor and organ: Und er trug sein Kreuz (And he carried his cross). My last work in this genre is Ex libro Isaiae prophetae (From the book of prophet Isaiah), for soprano, organ and percussion.

Closing words

What can I say to conclude? The Christian religion exists even in our age, probably in the smaller half of the society. It exists, fortunately, but being religious is not identical with the moral level of the person. I know religious people, who are proud of their faith, but they don't like other people. And I know unbelieving people, who live their life on a high moral level.

And like in the existence of the religion itself, a break began in the existence of the religious music too. Church music, in the traditional sense of the word – that is: music for the church services – came to the end, or it is nowadays very rare (of course it is possible to play and sing old music). At the same time religious music works do exist, like concert music.

At our age there is a break between the expectations of the churches, of the church public, and the musical style. The religion and the church demands a music which radiates security, quiet, faith. This claim can be satisfied by tonal music (conservative music? old music?). The public often feels even the tonal contemporary works like unintelligible ones. The atonal, avantgarde music brings a much heavier problem. The aversion of the church public against it is very great, it is for it a disquieting, frightening music, which expresses a negative, inhuman content.

At this point I finish to speak. I hope to receive further thoughts from the historians, sociologists, musicologists.

Nástup Generácie 60. rokov na Slovensku, skladatelia a spoločnosť

Doc. PhDr. Elena Letňanová /SK/ - art historian, concert pianist, musicologist STU Bratislava

Motto odkaz Beethovena o duchovnej podstate hudby, myslí tým vážnu hudbu: „Hudba je vyššie stvorenie ako všetka múdrosť sveta a filozofia“.

1/ Pred 60 rokmi v roku 1960 nastúpila na slovenskú scénu nová generácia skladateľov, ktorú by som označila ako postwebernovskú, esteticky a kompozične sa inšpirovala druhou viedenskou školou a väčšina z nich aj poľskou sonoristickou školou okolo veľkej skladateľskej autority východného bloku Európy- Witolda Lutoslawského. Najstarším autorom bol Ilja Zeljenka, enfant terrible generácie a najmladším Vladimír Bokes, ktorý bol dekanom VŠMU v Bratislave po roku 1989. Zeljenka bol prvý experimentátor s elektroakustickou hudbou vo významných filmoch takých zjavov slovenskej kinematografie ako Vida Horňák, a ako prvý začal s výskumom času-metriky a rytmu. experimenty s polyrytmiou a ludistickými hrami. Spolu s Romanom Bergerom, nositeľom Herderovej ceny z roku 1988 a matematikom Miroslavom Bázlikom, tiež oceneného cenou belgickej kráľovny ako aj s dvomi neskôr na západ emigrovanými tvorcami Petrom Kolmanom a Ladislavom Kupkovičom, spoluvytváral kompozične odlišnú generáciu od svojich profesorov na bratislavskej Hudobnej fakulte VŠMU. Zásluha za pravidelné uvádzanie ich novej hudby v Bratislave od ranných 60. rokov patrí súboru „Hudba dneška“, a jej dirigentovi, skladateľovi Ladislavovi Kupkovičovi. Pamätám si ako svojou skladbou „Mäso kríža“ (s použitím špecifických nástrojov a obrovského gongu) spôsobil názorový šok u staršej generácii. Tvorca slovenskej moderny, Eugen Suchoň bol blízko srdečného infarktu. Táto skladba vo vývoji slovenskej novej hudby spôsobila nielen názorový rozkol generácií, ale aj neskorší pohon na skladateľov a ich vylúčenie zo Zväzu slovenských skladateľov v 1972 a emigráciu Petra Kolmana do Viedne a Ladislava Kupkoviča do Hamburgu. V tom roku som dostala aj ja zákaz zo Slovkoncertu verejne hrať. Po 13 rokoch mlčania som v roku 1984, ušla z vlasti cez more do Latiny a Ríma a po 8 mesiacoch do USA, Dallasu, kde sa moja univerzitná a umelecká kariéra obnovila. Ocitol som sa uprostred

slobody vyjadrovania a hlbšieho pohľadu do americkej súčasnej hudby a výtvarného umenia o čom svedčí interview o Cageovi a Glassovi v Dallas Morning News.

2/ Ku generácii 60. rokov patrí aj Ivan Parík, Juraj Sixta, Juraj Hatrík, Juraj Beneš, ktorých klavírne diela som premiérovala do roku 1970 a po roku 1989 už v západnej Európe, patrí sem aj Jozef Malovec, Dušan Martinček a najmladší Vladimír Bokes, autor 5 symfónií a za čias totality v Československu tiež zakázaný autor. Piatí z menovaných už nie sú medzi nami, Ladislav Kupkovič zosnul tesne pred svojím profilovým koncertom na FORFESTE 2018.

3/ Charakteristickým znakom postwebernovskej generácie na Slovensku nie je len odklon od dovtedajších vzorov a vplyvu ich učiteľov, ale vytúžený záujem o vyrovnanie sa s vývojom západnej hudby, smerom k blízkej Viedni, k Nemecku, Francúzsku, Taliansku a USA. Menujem profesorov tejto generácie VŠMU: nár. umelca Jána Cikkera, žiaka V. Nováka, zaslúžilého umelca Dezidera Kardoša a nár. umelca Eugena Suchoňa. Významnú noetickú a apercepčnú úlohu formovania Generácie 60. rokov zohral Viedenský rozhlas O1: vychovával pravidelnými vysielaniami koncertov súčasnej hudby Západu, ostro kritizovanej a koncertne ignorovanej v bývalom Československu. Vláda jednej totalitnej strany vyše 20 rokov braiwashingovala takmer celú komunitu propagandou a smernicami zjazdov. Kardoš, žiaľ aj Cikker, Kowalski v 50. a začiatkom 60. rokov písali kantáty na Komunistickú stranu, Zdravice Stalinovi atď, (publikované skladby mám k dispozícii).

4/ Našťastie neskoré 60 roky znamenali postupný politický a ideový odmäk, pod tlakom vývoja umenia v západných štátoch od železnej opony a tajným pašovaním nahrávok, kníh a partitúr do Československa- Roman Ingarden, Theillard du Chardin a iní, boli zakázaní autori, ale nie Zofia Lysa. Dokonca aj v roku 1974 som mohla čítať Freuda len s podpisom šéfa našej Katedry Estetiky a vied o umení na FFUK. Po roku 1968 sa táto generácia stretla s prvými výstavami nového výtvarného umenia (akčnej maľby Jacksona Pollocka, Rauschenberga, kinetických objektov Franka Malinu z USA, prvou výstavou abstraktných maliieb slov. maliara Schwarz a v Bratislave v tzv. Umelke, s poéziou sanfranciských básnikov skupinou okolo Carl Sandberga, ale aj s novou definíciou hudby a funkcie ticha na západnom pobreží USA Johna Cagea(Hudba je všade), a konečne s koncertami Schoenberga, Berga a blízkej Viedni. Nápor na transformáciu postwebernovskej generácie vykonali aj batérie nových zvukových zdrojov a nástrojov ako plechové tabule, zvuk lietadla, šumy prístrojov, chrestiace nástroje a hudba heterofónnych súborov z Bali a Bornea a nakoniec aj Muggovým kompútom Fairlight, ktorý spôsobil revolúciu v tvorbe zvuku, okrem bruitistických tendencií vo Francúzsku. Fairlight dokázal vyrobiť všetky druhy zvukov a dokázal slidovať , glisandovať zložené akordy a celé pásma klastrov, čo nemohol dokázať žiadny súbor, jednotlivec alebo orchester. Vedomie skladateľského geta sa už prudko menilo, hoci Československé hranice boli dobre strážené až do roku 1989 (na túto skutočnosť reagovali umeleckými filmami najmä českí režiséri, Švankmajer, plot z ľudských tiel?. V roku 1968 sme po prvý raz verejne počuli diela Arnolda Schoenberga (Ten, ktorý prežil Varšavu), Albana Berga (Husľový koncert s úvodným kvintovým kruhom), celé dielo nahraté na jednej platni od Antona Weberna, skladby Zemplinského, piesne so sprievodom klavíra Almy Mahlerovej, ale aj Grazyny Baceewicz, či Ernesta Křeneka.

Predpoklady vyrovnávania sa so Západom tvorila v prvom rade hudba viedenského expresionizmu a dodekafonická metóda komponovania tzv. druhou viedenskou školou, spolu s poľskými školou okolo Witolda Lutoslavského a najmä sonoristického diela Thren Krzystofa Pendereckého. Festival Varšavská jeseň dlho ovplyvňovala vývoj našich skladateľov nielen sonorizmom ale aj serializmom a to aj v celom socialistickom tábore v Európe. Postwebernovskí skladatelia nepreberali tieto metódy komponovania en block, aby boli a jour s vývojom, ale s nimi polemizovali, vklúčili ich do formy ako jednotlivé pásma hudby alebo medzi úsekmi komponovanými s rozšírenou harmóniou. Tématika súť ako napr. Dolu Váhom od Alexandra Moyzesa, symfonická Baladická suita a vrcholné symfonické dielo Metamorfózy od Suchoňa, ani klavírne Bagately od D. Kardoša, ovplyvnené Bartókovými Bagatelami, už neinšpirovali túto generáciu, ale pôvodne zakázaná hudba Hindemita, Stravinského Svätenie jari a neoklasické obdobie, Edgar Varése, Luigi Nono, Luciano Berio. Svätenie jari bolo po prvý raz uvedené u nás v 1948 s vtedy pokrokovým Otom Ferenczom.

5/ V 70. rokoch, po zavretí hraníc Československa a Husákovým vyhlásením, že od 1. januára 1970 si „nikto nebude viac robiť korzo z našich hraníc“, neblaho viedol vývoj hudby a dramaturgiu koncertov podľa ideových smerníc zjazdu jedinej strany s cez ministra kultúry básnika Miroslava Válka. Dr. Ferenczy deformoval vývoj slovenskej hudby v komisiách a došlo k vylúčeniu skladateľov: Ilju Zeljenku, Romana Bergera, Petra Kolmana, atď., ktoré nasledovalo v 1972, tesne po úspechoch Zeljenku na medzinárodných fórach, napr. s kantátou Oswienczom, Polymetrickým kvartetom. Zásahy do diel sa stali nielen Ivanovi Paríkovi, (musel zmeniť tóninu tému s 12 tónmi v závere poetickej skladby z mol na dur, na text básne Jesenné stádo 1978, od Milana Rúfusa o stáde roztrúsených ovečiek, (alúzia na stádo vyškrtutej slov. skladateľov. Aj Miro Bázlik musel vyhodiť biblický text Jeremiáša v Canticum Jeremiae a pozmeniť názov na Canticum č. 43 pre soprán, komorný zbor a orchester (1971-73) a nahradiť ho spevom na hláske „a“. Ja sama na vlastnú žiadosť som vystúpila zo Zväzu slov. skladateľov, na začiatku sľubnej koncertnej kariéry (dokument je podpísaný p. Vanekom, tajomníkom ZSS), odmietla som propagovať sovietsku tvorbu Rodiona Ščedrína a Kabalevského. Od 1972 som mala zákaz vystupovať na koncertoch 13 rokov doma a v zahraničí až do úteku do USA. Zákaz bol protiúder vtedy jediného monopolného Slovkoncertu za organizovanie a vedenie panychýdy a demonštrácie za Jana Palacha 25. januára 1969 v uliciach Bratislavy.

6/ Postwebernovská generácia sa začala formovať predostrením vlastnej kompozičnej orientácie a poetiky. Ako prvý vystúpil **Ilja Zeljenka** s dielami aj v zahraničí. Jeho output tvorí úctyhodný počet skladieb rôznych žánrov, komornej, koncertantnej a symfonickej hudby. Práca s metrikou a tvarovaním času a priestoru sú jeho najcharakteristickejšou črtou, ako aj horizontálnym členením zvuku do malej štvortónovej bunky, skladajúcej sa z veľkej a malej sekundy vedenej nahor a nadol. Bunka ako minuciózny motivický útvar sa rozrastá, rozširuje vo viacerých hlasoch, ako je biologický rast v prírode. Je rozpoznateľnou z 1995, metódou komponovania. Polymetrické kvarteto bolo prelomovou skladbou, ďalej Hry s ľudskými hrami a divadelnými prvkami. Najviac sa mi páči I jeho Sourire pre spev a nástroje, s veľkou dávkou vtipu, zvukového vábenia a údivu.. Druhá symfónia je skôr prokofievovská, ale hravá.

Z rozrastania sa 4 tónovej bunky sa rozvíja tématická práca v Elégii, 1972. Jeho najčastejšie hranou a najpopulárnejšou skladbou pre súbor nástrojov je Musica Slovacca, ktorá vznikla v období vyškrtnutia zo zväzu skladateľov od rozhlasového pracovníka p. Slujku, pre potreby ľudovej hudby.

7/ Generácia 60. Rokov pokračovala významným symfonickým a vysoko expresívnym dielom s veľkým symfonickým aparátom pod názvom „Transformácie“ od **Romana Bergera**. Zvukové masy sa pretransformávajú do najrôznejších štruktúr. Jeho prelomové dielo je De profundis, s textom Tadeusza Różewicza o príbehu Kaina a Ábela, stretávame sa tu s rovnováhou hudby a textu, a výrokmi typu ako „zachránil som sa keď ma viedli na jatky“ (po vrchole recitácia sa zastaví proces hudby), nastáva pocit smrti, prázdna a veľká pauza. Druhá časť so symbolickým záverom bachovského chorálu končí v hre na violončele, tým končí dielo prekonávajúce výrazom a tragikou. Vyrovná sa expresivitou najlepším opusom viedenskému expresionizmu.

Až do vyčerpania emócií a sústredenia znie klavírna 13 minútová novátorská skladba, s minimalistickým začiatkom, z obdobia novej tvorivej periódy z 1989 „November Music od Romana Bergera. Aj jeho redukované na minimum klavírne Semplice z roku 2000 je vyčerpávajúcou motivickou prácou so zreteľnými variáciami, plynulo prechádzajúcimi jeden do druhej, aby vytvorili dramatický celok, ktorý začínal pokojným akoby vlnením mora v 4 tónovej kvartovej figúre smerom nahor v ľavej a pravej ruke. Neskôr zahustením intervalov a zrýchlením priebehu v osminkách a rôznym akcentovaním 4 tónovej figúry a zašifrovanou ľudovou melódiou v inej variácii, na prvom vrchole sa vzpriechia intervaly do kolmice, do klastrových skokov v staccatissime v basovej a subkontra oktáve. To je bergerovský rukopis. Vrcholom skladby je kráčajúci obor, monštrum, teda zrútenie totality v krajine. Dielo November music komponoval v novembri a decembri 1989, cez tzv. nežnú revolúciu, ktorej bol účastníkom, kým ja som ju pozorovala z Daytonskej univerzity ako film. Missa pro nobis, omša pre nás, bolo posledné veľké symfonické dielo s vokálnou účasťou zboru od R. Bergera, ktoré budí údiv nad etickým založením jeho diel. Také je aj Postscriptum pre sláčikový orchester, ktoré je esenciálnej povahy, i keď Missa pro nobis a organové dielo In memoriam Korčák sú rozsiahlej mahlerovskej šírky a trvania, drámy človeka a zároveň ľudstva, sú dielami oslobodzujúcej katarznej a vzlietnutia do vyšších sfér. Konce jeho pozdných skladieb pôsobia ako by sa strácalo pôsobenie gravitácie, konce sú odhmotnené, preduchovnelé. Transfigurácia, tak typická pre Bergerovu prácu so zvukovou štruktúrou sa deje postupne, buduje sa pomaly po terciách, po kvintách nahor až na katastrofický vrchol často vyjadrený hutnými veľmi disonantnými klastrami.

Toto sa deje v jeho novátorskej Soft November Music I, kde vytvára variácie pomalým stupňovaním, nepatrným zvyšovaním tónov, rozpínaním nahor, tvoriac tak odhmotnené transformácie, najlepší výraz je kataklizmatická metamorfóznosť procesu. Vrcholy komponované ako dlhé disonantné plochy v dvojitom forte pripomínajú obraz Výkrik na moste od Eduarda Muncha. Vôbec kóda bergerovského typu, ktorá nasleduje po dramatickom vrchole v tejto a iných skladbách by sa mala volať pokánie, najcennejší etický moment v tvorbe. Nie je to tzv. pekná hudba s ľubivými intervalmi a akordikou. I keď sa často vyskytne tercia ako stavebný prvok nového úseku. DVD UKÁŽKY, 1 a 2.

8/ Nielen Berger zašifroval bachovu tému zo začiatku Allemandy z Francúzskej suity h mol do hlavnej témy klavírneho Semplice, nastupujúcej po mystickom úvode a navodzujúcom repetujúcom tóne h, rozvíjanom prísne len v oktávach a záhadných pauzách, ale aj **Miroslav Bázlik**, matematik, je autorom, ktorý vkladá bachov materiál a kontrapunktické pasáže do svojich skladieb (Moment musical pre Sebastiana a iné), spája harmonický hudobný jazyk s dodekafonickými úsekmi (Opera Peter a Lucia). Je autorom prvej slovenskej dodekafonickej opery (s tonálnymi úsekmi) na text Romaina Rolanda Peter a Lucia, ktorá mala niekoľko prevedení a bola stiahnutá z repertoáru ako nežiaduca v krajine s totalitárnou stranou. Jeho Canticum Jeremiae pôsobí ako duchovné rozjímanie, meditácia, bolo odmenené medzinár. cenou belgickej kráľovny. Trvalo dlho, kým sa mohlo uviesť po zásahu do diela na scéne v ČSSR, v pozmenenej „textovo vykastrovanej“ podobe, s vynechaním textu z Biblie. Napísal ho po smrti matky, bola manželkou luteránskeho farára. Bázlikov Moment musical pre Sebastiana som uviedla na Forfeste. V tomto peknom dielku, je mu etickým obrazom autora omše h mol, oratórií, kantát, brandenburgských koncertov oporou. Stredný diel je fúgou v oktávach.

Autor hral naspamäť celý Temperovaný klavír Bacha. Je to slovenský unikát. Spracoval ho aj v elektroakustickej skladbe Spektra (1970-74), s podtitulom Metamorfózy a komentáre k I. dielu Temperovaného klavíra, ktoré sa môžu hrať na koncerte naživo aj s fúgami (posledné zo štvorice fúg sú čiastkovými vrcholmi diela podľa autora).

Miro Bázlik bol môj bývalý profesor matematiky na STU v Bratislave v prvých semestroch, učil nás exponenciálne rovnice, diferenciálny počet, preto sa racionálne prvky v jeho tvorbe často ukazujú, ale pôsobia veľmi muzikálne. Ukážka z opery Peter a Lucia na text Romanina Rollanda,

Notová ukážka z Árie a z klavírnej suity Epigramy z 1987.FORFEST.

9/ Juraj Beneš, rodák z Trnavy, bol autorom netradičných oper, na scénu vstúpil s dadaoperou, vlastne hudobným divadlom „Cisárové nové šaty“ na text Christiana Andersena, v roku **1968??????**. Poslednej opery sa nedožil: Players, v 4 svetových jazykoch, (francúzštiny, angličtiny, taliančiny, nemčiny). Jedine Hamlet spieva v anglickom jazyku, Zbor opery tvorí 8 spevákov, ktorí si menia role. Text je voľne pripravený autorom podľa Shakespearovho Hamleta. Často je spevácky hlas na hranici možností a prevediteľnosti Beneš je autorom aj opery Hostina podľa drámy Hviezdoslava Herodes a Herodias, po niekoľkých predstaveniach operu stiahli zo SND. Opera Divný Janko na texty a básne najnadanejšieho slovenského básnika romantizmu Janka Kráľa, jedného z viacerých priateľstiev Boženy Nemcovej na Slovensku, sa ešte nedostala do vedomia slovenského publika. Beneš je autorom orchestrálnych skladieb, v ktorých je poznateľný jeho rukopis rozkladania pôvodne harmonicky znejúcej hudby na redukovanú, hudobnú štruktúru, rozrieduje sa a rozfázuje pomocou vypúšťania prvkov melódie, intervalov, ako na obraze Danula Fischera, kde z pôvodného obrazu býka v Altamíre, ktorý začína kresbou býka z profilu v ľavom hornom rohu, sa postupne vypúšťajú niektoré časti, farby, línie a v závere ostáva už len geometrický tvar viacstenu pripomínajúceho niekdajší obrys býka. Hudba In memoriam P. Raška, 1981, je venovaná priateľovi huslistovi po jeho náhlom zosnutí, je príkladom vysoko komunikatívnej hudby a príkladom metódy rozkladu pôvodne nádhernej hudby na obraz disfigurovanej, „znetvorenej“ hudby. Beneš je autorom dramatických až beethovenovsky znejúcich sláčikových kvartet a mnohých klavírných skladieb, ktoré sú antiromantické, budia dojem matematicky tvoreného procesu a intervalistiky, niekedy sú technicky kaskadérske či nehrateľné. Niektoré jeho piesňové cykly ako I sogno del Poppea sú pozoruhodne jasné a farebné. Na poslednej konferencii pred rokmi som uviedla jeho klavírne antiromantické Nokturno, trvajúce ad libitum od 20 až do 40 minút. Beneš v ňom použil Pytagorov rad, prvých 16 tónov, len v jednom takte, ako návrat k tonálnemu C duru po mnohých variáciách peknej dlhej melódie, založenej na algorytme malej a veľkej tercie s veľkou sekundou, spolu 10 tónov, v ľavej ruke 5 a pravej tiež 5 tónov. Začiatok pôsobí ako nádherná harmonická hudba, vývoj pokračuje zchromatizovaním vodorovných línií, potom ich zrýchlením na šestnástinky a rozdelením do dvoch samostatných línií a proces speje k dvojpásmovému akordickému radu, k polyakordike, dur a mol akordy v protipohybe, tým čím obraz zneprehľadňuje a vyvrcholí dvojitým pásmom chaosu, ktorý musia hrať dvaja interpreti, aby obsiahli vzdialenosti skokov a intervalov na viac než dve oktávy. Táto časť „vyskočenia zo systému“, apoteózy „chaosu“ trvá len 50 sekúnd, aby prišlo uvoľnenie a zjednodušenie hudobného procesu na pôvodný jedнопásmový rad s otvoreným záverom-opera aperta. Potom sa dielo má opakovať niekoľko krát ak to interpret uzná (aby človek zaspal? ako to mienil Bach pri Goldbergových variáciách?). Dielo som hrala na premiére bez opakovania teda 20 minút, na premiéru mi doniesol modré ruže...
Beneš použil výtvarnú metódu rozkladu procesu ako prostriedok rozvíjania formy. Juraj Beneš Haiku: CD úryvok.

10/ Juraj Hatrík nastupuje s neoklasicistickými dielami, ako je Concertino in modo classico, ale aj s komornými a symfonickými dielami. Je tiež oddaný bachovkým inšpiráciám (motetom Ermuntre dich, mein schwacher Geist v skladbe Requiem pre Irisku), ktoré transformuje a konfrontuje s vlastnou hudobnou štruktúrou. Hral som premiéru jeho neoklasického Concertina in modo classico v 1969 s orchestrom československého rozhlasu, dirigentom Bystríkom Režuchom.

11/ Vladimír Bokes je autorom, ktorý si vytrpel zákaz hrania diel za totality a tvoril dvanásťtónovou kompozičnou metódou, ako aj zlatým rezom už od skončenia VŠMU. Jeho pozoruhodnými opusmi sú Symfónia č.4 (1982) pre sóla, zbor a orchester, op.38, 2. Klavírny koncert, úžasný cyklus Prelúdiá a fúgy, op. 53 (1989)-celok tradičnej a seriálnej hudby, dodekafónie, tonality a minimalizmu, 4 Sonáty pre klavír, omša Missa Posoniensis pre sóla, zbor, organ a orchester, op. 55 (1990), ktoré si zaslúžia pozornosť súčasných interpretov. Má 6 symfónií, posledná z roku 2002, neviem, či bola predvedená. Tvoril na texty básnikov, ktorých si vážil Jozef Mihalkoviča zažil ostrú hanlivú kritiku z radov totalitných kritikov, napr. Dr. Zdenka Nováčka, citovať kritiky je hanbou a strácaním času.

12/ Postwebernovská generácia vytvorila rad vynikajúcich diel, napriek zákazom neslobode v živote a ideovému útlaku, ich diela sa zaradili do Európskeho kontextu a sú živo predvádzané na domácich pódiumoch a na prehliadkach, ale aj v zahraničí.

13/ V 80 rokoch minulého storočia nastupuje už **mladšia generácia**, ktorá má už za sebou medzinárodné školenie a dostatok inšpirácií zo západu a východu, z diel minimalizmu, a polyštyľovosti Schnittkeho. Sem patria Vladimír Godár, Martin Burlas, Peter Zagar, Iris Szeghy, Peter Martinček, ale toto je už iná generácia.

14/ Interpretované diela na FORFESTE: Hudba **Zeljenku** bola interpretovaná viac razy na Forfeste, naposledy Huslovým sólom v podaní Zdenky Vaculovičovej, a piesňami Galgenlieder pre soprán a súbor minulý rok, ako aj **Bergerov** orchestrálny Epitaf pre Kopernika, De profundis, Soft November Music I a Semplice odzneli postupne na minulých Forfestoch, ako aj **Bázlikova** Elektroakust.skladba Spektrá Úvod k Temperovanému klavíru a jeho klavírne skladby Epigramy, a **Godárova Emeleia**.

Premiéry na XXX. FORFESTE 2019 – Hudobný život Bratislava

Doc. PhDr. Elena Letňanová /SK/

Motto: Na svete je veľa čo robiť. Vykonaj to čoskoro!
Ludwig van Beethoven

V jubilejnom XXX. ročníku festivalu zvýšili pozornosť masmédiá na národnej i medzinárodnej úrovni predovšetkým na prezentáciu mesta Kroměříž pred európskou verejnosťou. Festival priniesol v priebehu tridsiatich rokov mestu aj českému umeniu mimoriadne rešpekt v zahraničí. Ešte nikdy sa tak frekventovane nepísalo o Kroměříži v odbornej a umeleckej tlači v Európe i vo svete – festivalová Kroměříž má dnes vysoký kredit mesta, kde sa robí nekompromisná, náročná kultúra. Každoročne uvádza FORFEST vyše stovky diel súčasných svetových a českých skladateľov, prevažne komorného a ansámblového charakteru. Popri dominujúcej inštrumentálnej hudbe sú na programoch vokálne, elektroakustické a improvizáčne diela. Tento rok zneli obľúbené sláčikové kvartetá (**Petr Eben, Vojtech Mojžiš, B. Martinů**) s **Kvartetom B. Martinů**, triá - **Solaris 3** (s mladými českými autormi) a **Trio Aperto** s dielami **M. Štědroňa, L. Faltusa, M. Červenkovéj, K. Odstrčila, A. Pavlorka**, skupina ôsmych inštrumentalistov - **Konvergenzie**, recitály organové (**Giamilla Berré, Petr Kolař**), klavírne (**Mia Elizerovic, Lorenzo Meo**), vokálne (**Stella Maris Sirben, Nao Higano, Romana Fejferlíková**) aj prekvapivé zoskupenia ako italské saxofónové **Mascagni Saxophone Ensemble**, rumunské **Duo Contraste** (klavír spolu s bicími nástrojmi), elektroakustické opusy so spevom (**Elena Teresčenko, Massimiliano Messieri**), improvizovaná hudba in situ (Súbor **Marijan** z Brna, **Isha trio** a génius loci -kroměřížsky rodák, nezabudnuteľný improvizátor všetkých štýlov **Arne Linka**).

Dramaturgia dala možnosť skladbám autorov, ktorí mali významné životné výročia: odznela „Sonáta pre klavír“ (1943), jedno z najlepších diel festivalu, vysoko expresívne a dramatické, písané v koncentráku dva roky pred smrťou od **Gideona Kleina** (k 100 výročiu narodenia autora), v objavnej a dramatickej interpretácii **Vievy Müllerovej**. Autorský portrét k jubileu **Vojtěcha Mojžiša** uviedol dve muzikálne, prítlačivé sláčikové kvartetá č.2 a č.3 s tématicky plynulými a naplno zamestnanými líniami, miestami vtipnými riešeniami a príjemnými diatonickými klastrami. Medzi kvartetami je rozdiel 12 rokov.

Desať rokov od smrti **Josefa Adamíka** pripomenulo uvedenie šiestich verzii autorovho „Dychového kvinteta s hračkami“ mladým **Parnas Quintetom** z Brna.

Okrem diel autorov z druhej polovice 19. a 20. storočia **Erika Satieho** („Diva de L'Emoire“, „Klobučník“), **Bohuslava Martinů** („Sláčikový kvartet č. 7“ a výber z piesní), **Dimitrija Šostakoviča** (posledné dielo „Sonáta pre violu a klavír, op. 147“ z roku 1975), zazneli málo hrané skladby žien-skladateľiek: „Trio“ **Vítězoslavy Kaprálovej**, „Et expecto“ pre bajan sólo (ruský typ akordeónu s technikou ricochet) v predvedení **Jiřího Lukeša** od **Sofie Gubajduliny**, zvukove a tematicky výnimočná „Sonáta č.6“ (1998) od **Galiny Ustvolskej** v oddanej, presvedčujúcej interpretácii švajčiarskeho pianistu **Lorenza Mea**, „Molitva“ pre violončelo a zmiešaný zbor (2013) **Galiny Grigorievy**, vo vášnivom podaní violončelistu **Štěpána Filípka** a speváckeho zboru **Gaudeamus Brno**, tri piesne pre soprán a klavír z „Piesní Šalamúnových“ od **Zdenky Vaculovičovej**, ktorej vnútorný hlas je jedinečný a moravsky vrúcny, zámerne komponovaný čistými kompozičnými prostriedkami, v podaní častej propagátorky českej hudby na festivale **Stelly Maris Sirben** a skladateľa, klaviristu **Martina Vojtiška**. K českým menám patrí aj **Milada Červenková**, jej skladba „Lightly a simply“ zaznela v podaní Tria Aperta. Medzi uznávané české skladateľky patrí aj nedávno zosnulá profesorka na pražskej AMU **Ivana Loudová** (v novátorskom, tajomnom a dynamickom len 9 minút trvajúcom „Stratenom Orfeovi“ pre bicie. V posluchovom koncerte zaznela jej „Symfonia numerica“ z r. 2007, so zvláštnym matematickým až lyrickým backgroundom).

K málo známym skladateľkám patria tri Talianky: organistka **Giamilla Berré**, ktorá hrala svoju zasnenú „Hemigidiusovu organovú omšu“ a záverečné zvukovo bohaté dielo „Edith“, **Elisabetta Capurso** („Sezioni“ s častými moduláciami) a **Sara Torquati** („Genesis I“, kde v pomalejšej časti zaujala pocitmi pochybnosti).

Na Forfeste sa tento rok zúčastnil svojimi dielami značný počet zahraničných skladateľov z Nemecka, Rakúska, Francúzska, Japonska, Švajčiarska, Rumunska, Maďarska, USA, Ruska, Talianska, Nórska, Poľska, Estónska, Fínska, Anglicka, žiaľ ani jeden zo Slovenska.

Najvýznamnejším koncertom festivalu sa stal otvárací koncert (9. 6. 2019) v katedrále sv. Václava v Olomouci. Koncertné premiérové predvedenie „Sinfonietty“ predčasne zosnulého **Josefa Adamíka** v komornom obsadení ansámbľu **Brno Contemporary Orchestra** s dirigentom Pavlom Šnajdrom sa stalo objaviteľským činom. Kvalita diela žiaka Miloslava Ištvána a Aloisa Piňosa na brnenskej JAMU sa až po rokoch pomaly dostáva do povedomia českej a medzinárodnej verejnosti. Starostlivé nastudovanie Pavlom Šnajdrom si zaslúži pozornosť. Vdýchol dielu pevný tvar ináč voľnej kompozície, ktorá patrí k ranným opusom osobitného autora.

Fenomenálny výkon slovenského sólistu **Milana Paľu** v skladbe „Lorelei“ pre husle sólo, sláčiky a piano **Roberta Hejnara** naďalej udržal vysokú úroveň celého podujatia. Každé vystúpenie tohto nevšedného huslistu je udalosťou a znesie kritériá európskeho formátu. V programe zaznela tiež skladba „Anima animam invocat“ ostravského autora **Jana Grossmanna**, ktorá už patrí k dobre zažitému štandardu súčasnej hudby. Úvodnou skladbou bola

„Komorná symfónia č.2“ na počesť sv. Františka z Assisi **Pavla Zemka**, ktorá bola skutočnou korunou premyslenej dramaturgie.

Hviezdou festivalu bola rumunská skladateľka **Violeta Dinescu**. V českých premiérach sme počuli prvý raz jej štyri skladby - „vibrujúci tónový svet“, často s nerozoznateľnými kontúrami, akýsi zvukový ohňostroj - „Ecouri pentru Contraste for percussion and piano“, „Lytaniae“ (varianta pre bicie a klavír), bájku „Pelicanul sau Babitza“ pre bicie a nemý hlas, „Flügel und Trümmer“ – „Kridla a trosky“ pre klavír a bicie, ako aj „Sonatínu“, ktorá sa mi najviac páčila. Prof. Dinescu vytvorila svojrázne diela, zložité štruktúry, nepodobajúce sa na nič, čo bolo predtým nakomponované, akási moderná heterofónia a poetizmus stvárnený z textov poetov Ruckerta, E. A. Poe a iných. Dlhé vyznievajúce intervaly, klastre s parciálnymi tónmi a koncovými trilkami motívov sú charakteristické v jej originálnej reči. Sú to miestami zvukové štruktúry na pokraji vnímavosti, ohromnej nástrojovej virtuozity, ktorá ale nie je podstatou jej výpovede. Virtuózne efekty často v rýchlych časových hodnotách pôsobia strhujúco. Na slová absurdnej bájky rumunského spisovateľa Uburuza (ešte pred Beckettom) vytvorila dielo recitované, hrané na xylofóne a iných nástrojoch, ako bongá, bubon, taniera, činely, flexatón, čínsky gong, visiace taniera, rotowave, drevené bloky, trasené zvonky, Vo zvukove subtílnom a apartnom podaní rumunských umelcov najvyššieho rangu - **Sorina Petrescu** (klavír) a **Doru Romana** (bicie), zazneli v premiére aj „Innenglocken“, stvárnené aj na elektrickej rotowave, ktoré ukončievali skriabinovskými trilkami niektoré motívy a laufy hrané najprv na xylofóne.

Významný maďarský skladateľ **Lajos Huszár** v autorskom profile predniesol sám v premiére na klavíri svoje dielo „Sanctus“, kde vyvážil atonálne časti poetického a maďarského nádychu s časťami chorálu s tonálnym znením.

Na Forfeste zazneli diela 47 českých autorov (a 38 zahraničných) - veľa hudby. Venovať sa všetkým koncertom nie je možné.

V podaní pedagógov Konzervatória P.J.Vejvanovského v Kroměříži v suverénnej interpretácii **Martiny Mergentalovej** a **Aleša Janečku** odznela málo hraná skladba často uvádzaného **Miloslava Ištvana** – „Sonáta pre klarinet a klavír“ (1954). V piesňovom cykle „Láska a žal“ pre soprán, klarinet a klavír zosnulého moravského autora žijúceho posledné roky v Londýne, **Antonína Tučapského** a vo výbere piesní **Bohuslava Martinů** o svojich kvalitách presvedčila sopranistka **Martina Macko**. Vrcholom koncertu bola **Šostakovičova** posledná „Sonáta pre violu a klavír op. 147“ (1975) v interpretácii **Pavla Březíka**.

Ensemble Marijan - Ivo Medek, Vít Zouhar, Sára Medková, Jan Kaván majú spoločného skladateľského a interpretačného menovateľa. Jednohodinový program so 6 skladbami ukončili strhujúcou improvizáciou, ktorú venovali otvoreniu **výstavy** brnenskej **Q Asociácie** - skupiny hudobníkov, maliarov a spisovateľov (Ludvík Kundera, Václav Zikmund) k jej 50. výročiu založenia, pod názvom QUOD TEMPUS? QUI LOCUS?

V Rotunde Kvetnej záhrady sme počuli premiéru „Pašijí podľa evanjelia Lukáša“ od **Petra Vaculoviča**, ktoré sú moravským pendantom rokovej opery Jesus Christ Superstar s tonálnymi a rokovými časťami s expresívnym výrazom hraným a spievaným Ekumenickým komorným súborom a detskými sólistami Kreatívneho centra Getsemany Hodonín za dirigovania autora.

Aj v nasledujúcom koncerte sme aplaudovali klaviristke so širokou farebnou škálou a technikou, Martine Mergentalovej, v jej vynikajúcom podaní klavírnej „Sonáty č.7 “Z Provence“ (1997) a „Sonáty č.9 a moll“ (2003) od **Juraja Laburdu**.

V **Petrovi Ebenovi** („Sonatina semplice“ pro housle a klavír) a **Janu Novákovi** („Sonáta “Hoson Zes”) mladuška huslíčka **Hana Blahová** pôsobila výrazovou istotou a intonačnou čistotou.

Skutočne pravou duchovnou hudbou boli české premiéry štyroch skladieb **Massimiliana Messieriho** v pomalých, uvoľnených tempách až rituálneho charakteru s pianissimovými plochami a zmyslom pre farbu a trvanie jednotlivých tónov – „...Con la luna apparsa nel cuore...“, „Lamed I“ meditácia, „E.S.“ 5 variácií na báseň Edoarda Sanguinetiho, a druhá meditatívna variácia „Lamed II“ s krásne znelým sopránom Rusky **Eleny Teresčenko**. Ako kontrast zazneli známe pohyblivé „Facades“ a „Saxofónový kvartet“ z r. 1995 od **Philipa Glassa** s dramatickým priebehom zmien akcentov a posunu metriky, na ktorej sa zrúti celý priebeh pulzácie jednotlivých línií saxofónov. **Eugènom Bozzaom** skomponované muzikálne živé vtípné „Andante a Scherzo“ s jazzovým nádychom zaznelo v podaní **Valeria Barbieriho**, **Cristiny Roffi** a Mascagniho saxofónového ensemblu z Talianska.

V koncerte **Speváckeho zboru Gaudeamus** Brno za dirigovania Martiny Kirovej zo Slovenska vynikli skladby s triezvou posttonálnou harmóniou Estónky **Galiny Grigorjevny** - „Molítva“ pre violončelo a zmiešaný zbor (2013) a dramatická „Stabat Mater“, op. 111 pre violončelo a zmiešaný zbor Nóra **Knuta Nysteda** (1915-2014), ktoré boli koncipované ako koncert pre čelo so sprievodom vokálneho „orchestra“. Ostatné skladby s výnimkou premiéry subtílnych „Monochromes, Points of Departure and Return“ od Američana **Daniela Kessnera**, mali tradičný charakter s diatonickými modami (**František Emmert** „Cantate Domino“ (2009), **Edwin Fissinger** „By the Waters of Babylon“ (1975), Poliak **Paweł Łukaszewski** (*1968) „Memento mei, Domine“, č.1 z cyklu „Lent Motety“).

Klaviristka **Mia Elezovic** z Chorvátska priniesla zaujímavú koncertnú dramaturgiu troch súčasných autorov 27 etúd. Po českých premiérach Chorváta **Dubravka Detoniho** „12 Etúd“, Angličana **Nica Muhlyho** „Three Etudes“ (všetky tri sa páčili aj publiku) a Američana **Williamu Bolcoma** „12 New Etudes“, ktoré boli odmenené Pulitzerovou cenou v r.1988, sme zmenili názor: etudy môžu pokryť celý koncert. Chorvátska umelkyňa hrala mysteriózne z troch notových osnov neobvykle ťažké „technické“ štruktúry s bravúrou a nadhľadom.

SOLARIS 3 - klavírne trio prednieslo skladby mladých autorov - **Jakuba Rataja** „Klavírní trio „Es, dva, tři“, **Františka Chaloupka** „Klavírní trio“, **Lukáša Sommera** „X cape“ a verziu pre klavírne trio chromatizujúcu nádhernú „Zjasnenú noc“ od **Arnolda Schönberga**, ktorá bola pravým pôžitkom a klincom programu. Má stále príťažlivosť aj v úprave pre klavírne trio od Eduarda Steuermanna.

V podaní altistky **Romany Feiferlíkovej** a **Vievy Müllerovej** - klavír, zazneli nemeckí a českí autori **Holmer Becker** „Tři písně na texty českých básníků“ pre mezzosoprán a klavír, **Karel Pexidr** „Sonáta č.4“ pre klavír, **Jiří Bezděk** „Čtyři zimomřivé písně“ na básne Moniky Haenhel, Švajčiar **Frédéric Bolli** „Tři písně na básne Karly Erbovej“, **Gideon Klein** (1919-1945) úžasná „Sonáta pre klavír“ a **Karel Pexidr** „Morgensterns Streiche“.

Inšpiratívnym koncertom s ideou tichej, stíšenej hudby bol súbor **Konvergence** a jej autori: **Tomáš Pálka** (subtílné dielo „Silentio“ pre husle, violu, klavír), **Radim Bednařík** („Mikrosvěty IV“ pre violu sólo, s otvorenou kvartovou harmóniou a „messiaenovskými“ modmi), **Toru Takemitsu** („Quatrain II“ pre klarinet, husle, čello, klavír), **Jiří Lukeš** (v komornej skladbe pre klarinet, 2 huslí, violu, kontrabas a gitaru), **Sofia Gubajdulina** – („Et expecto“ pre akordeón sólo) a **Ondřej Štochl** (záverečný „Septet“ pre klarinet, 2 huslí, čelo, kontrabas, klavír a gitaru s prepracovanou, pretransformovanou jemnou štruktúrou).

Orchestra d'archi Pardubice s umeleckým vedúcim – Jiří Kuchválekom uviedol koncert k 70.výročiu založenia Konzervatória P.J.Vejvanovského v Kroměříži. Na programu ansámblu boli kompozície **Luboša Sluky**, **Petera Grahama**, **Davida Matthews**, **Josefa Suka**, **Luboša Fišera** a **Iši Krejčího**.

Irena a Vojtěch Havlovi zahrli svoje skladby pre violu da gamba, violončelo, spev, tibetské misy a zvonky. Hudba akoby inšpirovaná modami východných kultúr vyznievania - akord d-fis-a-b.

Posledný koncert patrilo klavírnemu recitálu s objavnou dramaturgiou. **Lorenzo Meo** zo Švajčiarska priniesol nový výrazový svet Estónca **Jaana Räätsa**, ktorý okamžite zaujal dobré ucho už prvou skladbou z „24 Marginálií, op. 65“ (1979), ktorá začína štvrt'ovými notami v oboch líniiach v miernom tempe s pohybom nahor. Taký zápis nevidno, iba ak v tvorbe Johna Cagea. Sme v súčasnom svete postmodernej, príjemnej hudby, antiromantickej, nekomplikovanej, nedramatickej, nedrásajúcej. Prináša malé postupné nepatrné zmeny a život v mieri. Räätsova „Sonata No 5“ op.55 (1975 / 1978) je už rytmicky bohatejšia.

Gyorgy Kutág v „Játékok“ – v „Hrách“ akoby napodobňoval hru detí, ich malé rozpätie a nemotorné držanie ruky. Melodický materiál spracováva maďarské melódie (dielo je z rokov 1979 – 2003). Fínka **Kaija Saariaho** v „Prelúdiu“ (2007) a „Balade“ spracováva zložité rytmy. Talian **Gianluca Deserti** uvádza po prostom „Nokturne“ (2009) kaskády farebných zvukov a obstinantnej rytmickej figúry vo „Feuer II“ (2012). Klaviatúra sa rozozvučí ako Debussyho posledné zvukové a technicky náročné Prelúdium.

Za veľký čin Lorenza Mea považujem zaradenie **Galiny Ustvolskej** so zvukovo najexpresívnejšou skladbou Forfestu – „Sonátou číslo 6“ (1998), ktorá nie je dlhá, ale jej duchovný a fyzický účinok prekračuje medze. Celá skladba je zostavená z klastrov v 3-6 forte, jednotlivé tóny sú hrané tromi prstami pre silný účinok a v strede je krátka pomalá časť ako spomienka na normálny čas. Ostatok je zasa gniaviaci tank, väznica a ťažký životný osud. Je to výnimočná autobiografická Sonáta, podobne ako klavírne dielo Sonáta českého odsúdenca Gideona Kleina.

A koľko bolo na festivale premiér? 10 skladieb odznelo vo svetovej premiére a 30 zahraničných v premiére českej. Forfest si udržuje svoju vysokú úroveň v ich počte aj v interpretačných výkonoch sólistov a súborov. Vďaka vedeniu festivalu podujatie pokračuje, čo si želajú predovšetkým mnohí českí aj zahraniční skladatelia.

Reflexie nad životom a dielom maliarky Evy Trizuljakovej **Reflection on the Life and Work of a Painter Eva Trizuljaková**

Mgr. art. Pavla Lazárková Trizuljaková, PhD /SK/ - visual artist, painter, author of installations

Akademická maliarka Eva Trizuljaková /1926-2019 v Bratislave/ bola významná slovenská maliarka, grafička, textilná výtvarníčka, spisovateľka a publicistka. Študovala u prof. Jána Mudrocha, Ľudovíta Fullu a Vincenta Hložníka. S manželom, sochárom Alexandrom Trizuljakom, mali spolu osem detí. Ako 92 ročná zomrela v decembri 2018 v Bratislave.

Vo svojom tvorivom živote prešla viacerými výtvarnými technikami od grafiky a maľby cez textil a pastel. Venovala sa textilnej tvorbe art-protisu, v ktorej vytvorila množstvo rozprávkových postáv, ale aj obsiahlych cyklov na motívy slovenskej literatúry, Jána Bottu, Pavla O. Hviezdoslava, Jána Hollého, či rozprávok Pavla Dobšinského. Ojedinelý je súbor Krvavé sonety – štrnástich veľkorozmerných tapisérií na motívy básní Pavla O. Hviezdoslava. V maliarskej technike suchý pastel sa inšpirovala témou Apokalypsy sv. Jána, Krížovej cesty a starozákonnými spismi, najmä knihou proroka Izaiáša. V poslednom období vytvorila pozoruhodné dielo v technike textilná koláž.

Ťažiskom tvorby autorky bola sakrálna a figurálna tvorba, ktorá popri abstraktných cykloch tvorí podstatnú časť jej diela. Kolekcia šesťnástich art-protisov na tému Loretánske litánie predstavuje vrchol jej umeleckého úsilia. Téma prednášky sa zameriava na Mariánsku tematiku a podobu Matky Božej, tak ako si ju predstavovala a vytvorila počas svojho umeleckého aj osobného života. V Mariánskej tematike sa v Trizuljakovej tvorbe prelínala úloha matky, kresťanky a umelkyne.

Bežala prvá polovica sedemdesiatych rokov, doba normalizácie. Eva Trizuljaková bola vtedy uznávaná výtvarníčka, žena v stredných rokoch, manželka sochára Alexandra Trizuljaka, matka ôsmich detí. Okrem toho sa jej koncom šesťdesiatych rokov nečakane prejavila prudká alergia na terpentín. Manžel bol bez práce a na oboch doliehala neľahká rodinná situácia. Umelkyňa sa v tej chvíli nečakane naskytná nová príležitosť. Začiatkom šesťdesiatych rokov vznikla v Brne technika artprotisu⁹, ktorá patrí do kategórie netkaných textílií. Do vlnárskych závodov Vlněny¹⁰ v Brne, kde sa táto nová metóda realizovala, Evu Trizuljakovú po prvýkrát v roku 1971 pozvala kolegyňa, maliarka Mária Filová¹¹.

Pre výtvarníkov bola vo Vlněne vyhradená celá výrobná hala. Umelci si mohli prenajať na prácu jeden alebo dva stoly. Zo začiatku sa maliarky, kolegyne a kamarátky delili o jeden stôl. Neskôr, keď si už Eva Trizuljaková osvojila určitú zručnosť, jeden stôl nestačil. V posledných rokoch, kedy navštevovala Vlněnu, mala vyhradený priestor na konci haly na zemi, kde mohla vytvárať veľkoplošné diela.

Art-protis je textilná technika podobná koláži. Na základné nespradené ovčie rúno sa kladú farebné kúsky vlny, vrstvia sa a kombinujú s inými textilnými materiálmi. Vznikajú tak pôvabné, maliarsky ladené obrazy. Diela sa ďalej finalizovali prešivaním na strojoch, čím v celej šírke tapisérie fixovali vytvorenú kompozíciu. Vlna je neobyčajne živý a pohyblivý materiál, preto autorka musela vyvinúť obzvlášť veľké majstrovstvo, často improvizovať a počítať s možnými posunmi, ktoré vznikali pri prešivaní. Pohyblivosť materiálu dodávala textíliám dynamiku a expresivnosť. Art-protis má preto veľmi silný maliarsky potenciál. Tento postup preferuje abstraktné námety, pri ktorých modifikácie oproti pôvodnému autorskému zámeru nie sú až takou nevýhodou. Autorka však čoskoro naplno využila a rozvinula umelecké možnosti techniky aj v oblasti figurálnej tvorby.

Okrem ovčieho rúna poskytovala výtvarníčke materiál na štruktúrne dotváranie tapisérií najmä zbierka odložených starých omšových rúch - paramentov, ktoré po liturgických reformách Druhého Vatikánskeho koncilu¹² neboli potrebné a podľa cirkevných zvyklostí sa mali spáliť. Autorka ich s manželom Alexandrom Trizuljakom zbierala a triedila. Cennejšie odložila do archívu, menej cenné časti textílií a výšiviek však používala vo svojich prácach. Ďalším kreatívnym prvkom boli originálne ručne zhotovené pleteniny, ktoré do autorkinej tvorby priniesla dcéra Michaela Trizuljaková. Všetky tieto "cudzorodé" textilné prvky dodávali voľnej maliarskej štruktúre kresbu, textúru alebo presnejšie detaily.

Eva Trizuljaková navštevovala Vlněnu takmer dvadsať rokov. V priebehu tohto obdobia vytvorila vyše tisíc tapisérií. Figurálne témy tvoria podstatnú časť jej diela a zahŕňajú rozprávkové postavy, víly, nevesty či Madony. Ťažiskom tvorby sa čím ďalej tým viac stáva postava Matky Božej. Koncom osemdesiatych a na začiatku deväťdesiatych rokov tvorivé úsilie umelkyne vyvrcholilo vo veľkolepom cykle šesťnástich tapisérií na tému Loretánskych litánií. "Do témy Loretánskych litánií – starodávnej formy modlitieb pozostávajúcich z krátkych prosieb alebo vzývaní, zakomponovala Eva Trizuljaková všetky svoje bolesti, starosti matky, skrivodlivosti komunistického režimu, pocity smútku, ale najmä dôveru v materinskú ochranu Matky Božej a nádej, že Boh neopúšťa svoj ľud. Ako ideová osnova jej poslúžila teologicko-historická štúdia Loretánske litánie – ich rozbor a výklad, dielo Jozefa Kútnika – Šmálova (1974 – 1976), ktorá ju inšpirovala k bohatej obrazotvornosti, žiarivej farebnosti a hre svetla a farby."¹³ Pre umelkyňu to znamenalo novú, rozhodujúcu etapu tvorby.

Autorka hľadala "nový obraz Madony, vedomá si toho, ako sa jej podoba dejinne posúvala vždy do novej polohy, vyjadrujúcej vnímanie tvorcu i dobové cítenie. Umelci ju postupne stvárnňovali ako Bohorodičku, Útočisko hriešnikov, ale aj Ženu slnkom odetú, Matku nebeskú, Sedembolestnú či Matku milosrdenstva – raz ako modrookú blondínu, inokedy ako černošku, ženu z ľudu či vznešenú kráľovnú..."¹⁴

Zdá sa, že Eva Trizuljaková posunula ikonografiu Matky Božej do novej dimenzie.

⁹ Art protis je textilní technika charakterem patřící do oblasti netkaných textílií. Umožňuje realizaci netkaných nástěnných kobereců. Technologie byla vyvinuta Výzkumným ústavem vlnářským v Brně jako československý patent. Technologii vynalezli František Pohl, Václav Škála a Jiří Haluza v brněnské Vlněně v roce 1964. In: https://cs.wikipedia.org/wiki/Art_protis

¹⁰ VLNĚNA, vlnářské závody, státní podnik byl socialistický textilní podnik v Brně vyrábějící vlněné látky. Podnik navázal a využíval budovy, stroje a know-how několika tradičních brněnských i mimobrněnských textilních továren, jejichž přímá historie sahá do 18. století. In: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Vln%C4%9Bna>

¹¹ Mária Filová, (*1927-2014) <https://www.webumenia.sk/katalog?author=Filov%C3%A1%2C+M%C3%A1ria>

¹² Liturgická reforma sa realizovala prostredníctvom konštitúcie o posvätej liturgii Sacrosanctum concilium, zo dňa 4. decembra 1963.

¹³ PIATROVÁ, A.: Galéria Trnavskej arcidiecézy, Trnava, Arcibiskupský úrad, Jána Hollého 10. In: <http://nzs.trnava.sk/?q=node/605>

¹⁴ PIATROVÁ, A.: Galéria Trnavskej arcidiecézy, Trnava, Arcibiskupský úrad, Jána Hollého 10. In: <http://nzs.trnava.sk/?q=node/605>

Ako sama hovorí: *“Tak veľmi som chcela zanechať pre budúcnosť viditeľný prejav mojej viery, nádeje a lásky.”*¹⁵ Opustila všetky konvencie a vytvorila nový typ Madony utkanej zo svetla a farby. Centrálné komponované postavy zaberajú celú plochu formátu. Akoby sa vznášajú, no zároveň zostávajú kompaktné a pevne posadené v obrazovom rámci. Madony sa strácajú pod jemnými vrstvami ovčieho rúna. Sú akoby zaliate a opradené svetlom. Nehmotné telá sa ocitajú na hranici s abstrakciou. Jediným anatomicky identifikovateľným prvkom sú ich ľúbezne tváre. V časoch krízy, počas socializmu mama hovorievala: *“To akoby sa Panna Mária na nás usmievala”*¹⁶. Kľúčovým momentom k pochopeniu tvorby autorky je vnímanie farby. Priestorovosť farby, jej pulzovanie z hĺbky dáva plošnému objektu kvalitatívne odlišný život. Farba sa stáva hybným prvkom umeleckého diela. Predstavuje kúsok z pokladu stvorenia. ... Je symbolom Božej štedrosti.¹⁷ Podobne ako v pasteloch z tohto obdobia, tak aj v art-protisoch sa kolorit presvetľuje. Eva Trizuljaková používala čisté farby farebného kruhu vo všetkých svojich nuansách. S poznaním a systematickým skúmaním fenoménu farby ako svetla získavajú Trizuljakovej diela novú kvalitu a naliehavosť. Na umeleckom výraze sa významným spôsobom priamo podieľa aj samotný materiál. Ovčie rúno nanášala na pripravený podklad v hrubších i celkom tenkých lazúrnych vrstvách. Priesvitné farebné pavučinky ovčieho rúna sa zľahka prelínajú s voľne štrikovanými sieťami. V obrazovej skladbe sa objavujú geometrické obrazce i voľne prelínajúce sa a vlniace sa vrstvy farebnej vlny, či tzv. *“strihancov”*. Vlnené rúno poskytuje farbe určitý hmotný základ. Farba vyžaruje zvnútra. V tom spočíva Trizuljakovej jedinečný novátorský štýl.

Po roku 2009 sa Eva Trizuljaková opäť začína venovať tvorbe textilu. Liturgické textilie, ktoré Trizuljakovci zbierali v sedemdesiatych rokoch, sa stali zdrojom novej inšpirácie a dali podnet k autorkinmu neskorému dielu - textilným kolážam. Sakrálna textilie tvoria akúsi zlatú niť, ktorá prepája celú textilnú tvorbu. *“Autorka skladá do jedného súvislého celku použité a odložené „nepotrebné“ materiály ktorým dáva ďalšiu šancu. V novom kontexte sa tu stretávajú výstrižky starodávnych tkanín, paramentov, výšiviek, ojedinele produkty ľudovej umeleckej tvorby, textilné tlače, alebo batika. Kompozície získavajú prekvapivo silný postmoderný ráz.”*¹⁸ Vyblednuté sakrálna textilie majú svoju históriu a svoj príbeh. Sú dôkazom zbožnosti predchádzajúcich generácií. Maliarka sa snažila používaním starých sakrálnych textílií zúročiť množstvo zbožnosti a práce ľudských rúk. Čiastočne sa vracia k estetike raných textilných prác, omnoho viac však v obrazoch vytvára novú syntax. Vystrihované fragmenty majú presné tvary a spočiatku zdanlivo neumožňujú takú umeleckú slobodu, ako pri tvorbe artprotisov. Eva Trizuljaková však aj tentokrát narába s textilným materiálom, s jeho štruktúrami a textúrami ako maliar s farbami na plátne. Pohráva sa s rôznymi textilnými väzbami a vzormi. Vytvára tlmenejšie pastelové i bohaté farebné škály. Obrazy majú tisíce odtienkov a tých najdelikátnejších nuansí. Trizuljakovej tvorba sa stišuje, zjemňuje. Kým pri Loretánskych litániách zaznieval mohutný zvuk orchestra, v textilných kolážach počujeme šumenie vánku. Madony aj teraz majú láskavý a prívetivý výraz. Sú plné jemnosti a nehy. Mnohé z nich, oproti cyklu Loretánske litánie, majú dekoratívnejší charakter.

Eva Trizuljaková prežila plnohodnotný a plodný život ako matka a výtvarníčka. Bol to príbeh štedrý na talenty, rozmanitý čo sa týka tém a maliarskych a textilných techník, bohatý na potomstvo v troch generáciách. Jej tvorivý a ľudský prínos predstavuje obdivuhodné svedectvo viery, integráciu vlastnej zbožnosti s úlohou matky veľkopočetnej rodiny a viery v silu a zmysel života. Celý jej život bol veľkou vďakou a úžasom nad darmi Stvorenia. Bol darom, darom života a umenia.

Zdroje:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Art_protis

<https://old.katolickenoviny.sk/37-2011-eva-trizuljakova-loretanske-litanie/>

<https://www.teraz.sk/kultura/bratislava-eva-trizuljakova-vystava/179820-clanok.html>

Katalóg k výstave: *Eva Trizuljaková*, Dom kultúry Bratislava, 1976

Katalóg k výstave: *Eva Trizuljaková - Kresby, pastely, artprotisy*, Požitavská galéria Nové zámky, 2000

Katalóg k výstave: *Eva a Alexander Trizuljakovci*, PGU Žilina, 2006

TRIZULJAKOVÁ, E.: *Údiv, úcta, úžas. Spomienky*. Rukopis.

¹⁵ TRIZULJAKOVÁ, E.: *Údiv, úcta, úžas. Spomienky*. s. 171. Rukopis.

¹⁶ LAZÁRKOVÁ TRIZULJAKOVÁ, P.: *Spomienky na mamu, Evu Trizuljakovú*. Rukopis.

¹⁷ Por.: TRIZULJAKOVÁ, E.: *Údiv, úcta, úžas. Spomienky*. s. 162. Rukopis.

¹⁸ Por.: LAZÁRKOVÁ TRIZULJAKOVÁ, P.: *Znamenie ženy, príhovor na vernisáži výstavy Evy Trizuljakovej, Quo Vadis*, 2016

Reflection on the Life and Work of a Painter Eva Trizuljaková

Mgr. art. Pavla Lazárková Trizuljaková, PhD /SK/ - visual artist, painter, author of installations

Eva Trizuljaková /1926-2019, Bratislava/ was a famous artist, painter, graphic artist, textile artist, publicist. She studied in ateliers of famous Slovak artists like Ján Mudroch /1909-1968/, Ľudovít Fulla /1902-1980/ and Vincent Hložník /1919-1997/. She was a mother of eight children, and her husband, Alexander Trizuljak /1921-1990/ was a well-known Slovak sculptor. She lived, and died at 92 in Bratislava. In her professional life she worked with variety of art techniques: graphics, oil painting, pastel, textile. The big part of her professional life she dedicated to a textile technique called "art-protis", a Czecho-Slovak patent, technique of textile woolen collage. She was focused on Slovak poetry and her most important work is inspired by "Krvavé sonety" by Pavol Országh Hviezdoslav, the famous poet from the first half of the 20th century. Another source of inspiration for her was the Holy Scripture, above all The Old Testament. In the last period of her life, she continued in her work using original textile technique of textile collage, where she used ancient liturgical textiles. The Loreto Litanies was her most important artwork where she incorporated and intertwined her believes as a Christian, her sorrows as a mother and her artistic skills altogether.

In the first half of the seventies in Czechoslovakia there was a period of "normalization". Her husband, Alexander Trizuljak had to leave the Academy of Fine Arts because of his Christian faith. Moreover Eva Trizuljaková developed a strong allergy to turpentine oil she used in her oil paintings. She had to finish with oil painting completely. The family was incomeless and therefore in difficult financial situation. At this moment unexpectedly came an opportunity. In Brno textile factory Vlněna had been developed a new textile art technique named art-protis. This technique was based on putting of layers of coloured wool on unspun sheep wool combining it with other textile materials. The composition was, after the artist had finished her work, fixed industrially by sewing in needle machine. The author came to Vlněna for the first time with her art friend, the painter Mária Filová.

Art-protis is a technique similar to paper collage. The artist can use dyed woolen layers and combine them with other textile materials, e.g embroidery, knitwork, etc. Eva Trizuljaková originally used to decorate her artwork with fragments of ancient liturgical textiles - paraments. With liturgical reform after Vatican II. there was a plenty of inutile paraments, which were supposed to be burnt. She had been collecting these old textiles since the 20th century's seventies. Eva Trizuljaková applied in her tapestries also a special hand needlework which was produced and brought in by her daughter Michaela Trizuljaková.

Eva Trizuljaková had been attending the factory in Brno for over twenty years. She created a large-scale art work of more than 1000 tapestries. Her most important motif of work was a human figure. In her archive we can find a fairy tale figures, faves, Slovak brides and Mothers of God. The Loreto Litanies is the most famous cycle of her work in the field of art-tapestry. This cycle was inspired by theological and historical study of Laurentian Litanies - their analysis and interpretation by Slovak theologian Jozef Kutník - Šmálov. The author - Eva Trizuljaková searched for a new form and artistic expression of this traditional theme. Her figures of Mother of God look like they were intertwined with light. The wool, the material, with which a tapestry is created, has an enormous capacity of absorbing a dye. The colour emanates from the depth of a textile material. Eva Trizuljaková was deeply interested in studying and comprehension of a colour as a substance of light. For her, the colour was the symbol of light of the God. She used a large-scale palette of bright spectral colours. She created a new figure of Mother of God. The figure is completely hidden in colour shadows and nuances. The only anatomical detail is a caring face of Our Holy Lady. As she commented, she desired to leave a visible manifestation of her faith, hope and love for oncoming generations.

After 2009, Eva Trizuljaková again began to create textiles. The liturgical textiles collected by the artist in the 1970s, became for her a source of new inspiration and expressed in the artist's late work - textile collages. Her sacral textiles form a kind of golden thread that interconnects her whole textile production. The author composes into one coherent whole the used and deferred "unnecessary" materials and gives them a new importance. Faded sacral textiles have a story. They are a proof of the piety of previous generations. By using old sacral textiles, the painter tried to give honour on the depth of piety and work of the human hands. In a new context, cuttings of ancient fabrics, paraments, embroidery, unique products of folk art, textile prints, or batik meet there. The compositions acquire a surprisingly strong postmodern character.

Eva Trizuljaková lived a full and fruitful life as a mother and as an artist, as well. She lived a generous talent story, diverse in terms of themes, painting and textile techniques, rich in offsprings in three generations. Her creative and human contribution is an admirable testimony of faith, an integration of one's piety with the role of mother of large family, and the belief in the sense of life.

All her life was a great gratitude and wonder for the gifts of Creation.

Sources:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Art_protis

<https://old.katolickenoviny.sk/37-2011-eva-trizuljakova-loretanske-litanie/>

<https://www.teraz.sk/kultura/bratislava-eva-trizuljakova-vystava/179820-clanok.html>

Exhibition Catalogue: *Eva Trizuljaková*, Dom kultúry Bratislava, 1976
Exhibition Catalogue: *Eva Trizuljaková - Kresby, pastely, artprotisy*, Požitavská galéria Nové Zámky, 2000
Exhibition Catalogue: *Eva a Alexander Trizuljakovci*, PGU Žilina, 2006
TRIZULJAKOVÁ, E.: *Údiv, úcta, úžas. Spomienky*. Manuscript.

From Image to Sound. Searching for New Parallels and Intersections Between the Visual Arts and Music Od obrazu k zvuku; Hledání nových paralel a křížovatek mezi výtvarným uměním a hudbou

Prof. PhD Liviu Marinescu / USA / - composer, California State University Northridge, Los Angeles

The intricate connections between the visual arts and music have been revealed by a plethora of philosophers, as far back as the antiquity. So much of who we are is defined by what we see and hear, and whether we choose to create art through images or sounds, the bonds between these two modes of expression are strong. They are also enigmatic.

Starting with our very first steps learning a language, we seamlessly connect images with sounds. Within the anarchic world of child play, before the rules of life and art are imposed, drawing, architecture, and music are all intertwined. This fertile world is governed by pure ludic pleasure, spontaneity, and unpurposeful playfulness. During childhood, we are all artists and musicians, driven solely by imagination and the pleasures of instant gratification. Only later on, when we learn how to paint or play a musical instrument, we are taught to divide the study of visual arts and music into techniques and styles, periods and systems of valuation, assigning everything and everyone to categories and boxes. Mastering the rules of the canon has remained the promised path to attaining the sublime, it seems. Yet, for children, the arts and the intersections between images and sounds are innocent and harmonious. For us, they seem complex and mysterious. Why is it that the early energies of artistic freedom are all boxed as we grow, until we need to unbundle them back, once we become older and wiser?

Music doesn't come from music. For composers, much more often, the birth of a musical idea carries the desire to express what words cannot. For the epigone, composing music is an exercise. For the artist, it is a transcendental experience. We observe, reflect, and eventually engrave our ideas into sound during a mysterious process that often, we cannot explain ourselves. We wonder what inspiration is, especially when Euterpe is away. As we strive to create unique sonic landscapes, our work is minute at times, concerned with the meticulous shaping of the unseen and its ultimate realization into sound. We are at times watchmakers, working with imaginary mechanisms. But we are also architects, seeking balance and concord. For many of us, music comes from image, which makes us feel like translators without a language, living within an illusive world.

Occasional intersections between image and sound have occurred throughout the last few centuries, when composers aimed to move beyond the realm of absolute music. From the technique of word painting in choral Renaissance works, opera, ballet, program music, Wagner's *Gesamtkunstwerk*, to the fascinating world of multimedia, so many composers aimed to bridge music with the visual world and story-telling. Reaching out towards image and the narrative was meant to enhance the musical experience, help it grow, with the ultimate goal of adding new layers of meaning. Yet, like poetry, music thrives on its suggestive powers. It plays with semantics, because meaning in music is so elusive. Regardless of genre or style, musical ideas are represented by everyone's imagination in a variety of unique ways, which fuse together a myriad of personal experiences, emotions, and images.

Quite often, composers create elaborate drawings before starting a new piece. Such sketches describe the general shape of a work, the growth of an idea, changes in texture, volume, or register. In many cases they tend to have a linear aspect, with time passing from left to right. Darker colors generally imply intensity, or a heavier sonic fabric within the piece. Although most of these sketches are of little aesthetic value, they help with the visual representation of sound and the overall design of the work. Composers also talk about the color of sound, especially when describing the unique qualities of orchestral instruments. In fact, in most orchestration books musical timbre is a synonym with sound color, with instruments, strings, and mutes being described as dark, bright, brilliant, well-rounded, and so on. More recently, the variety of microphones and speakers used in electronic music is also associated with colors, in order to provide the composer a more poetic description of specific acoustic properties. Even concert halls are described in this fashion by conductors and performers.

The parallels between painting and music can be constructive, at least as far as the interpretation of visual and sonic objects. There are also quite a few points of intersection. For centuries, in representational painting, the strong bond between reality and the artists' interpretations offered a solid functioning framework. Portraying specific objects, people, and situations offered a solid anchor into reality, with little room for semantic questions. A common

ground existed between reality and art, before viewers were called upon to evaluate the artists' skills and imagination. No matter the period, style, or brush technique, in representational paintings, trees are always going to be trees, and hats shall remain hats. Only later on, the question whether a pipe is actually a pipe, was cleverly asked by René Magritte. In similar ways, during the common practice era in music, tonality and motivic development provided a strong foundation for composers. Within this system, the main themes in a composition were musical characters to be identified by the listener and followed on, as they developed. I like to call them sonic objects, because the listener was expected to focus on them and recognize their identity. The use of major and minor keys or binary and ternary meters provided an archetypal foundation for working out contrasting musical characters. Thus, a certain amount of speculative storytelling through music became possible through the use of these specific elements, commonly agreed upon. Together with the growth of representational painting after the Renaissance, tonal music and motivic development blossomed in Europe starting with the Baroque era. In music history, the term "common practice" describes this relatively stable period of about three hundred years, which ended roughly at the beginning of the 20th century.

As tonality gave way to new musical frameworks, the works of Debussy and Schoenberg were often compared with and placed within the context of impressionism and expressionism. Such a parallel would be a mistake in the case of Debussy, who actually disliked the comparison. By the time Debussy developed his unique compositional style, towards the turn of the century, impressionist painters were no longer in vogue. In fact, a more meaningful connection should be made with symbolist poets, especially Baudelaire and Mallarmé. While the association between Debussy's music and impressionist paintings may have some pedagogical benefits for the amateur music lover, this remains, in my opinion, a classic example of an artificial bridge between the arts.

In the case of Arnold Schoenberg, who was also a painter, the parallel with expressionism has much more substance, especially when looking at his works from the first two decades of the 20th century, prior to the development of the twelve-tone system. Schoenberg's music from this period is tumultuous at times, displaying moments of intense anxiety, and involving unexpected changes of direction and emotion. His paintings exhibit many common features with the expressionist movements originating in Dresden and Munich, so it is quite natural to search for such links. A unique case-study for the relationship between image and sound is the third movement from his *Five Pieces for Orchestra* of 1909, called *Farben* (Colors), a static, non-developmental piece that employs slowly moving chords describing a summer morning by a lake. Later on, Schoenberg developed a new compositional technique called *Klangfarbenmelodie* (sound-color melody), which involves repeated timbre changes within a melodic line. All these multifaceted links between image and sound place Schoenberg at the very center of the organic symbiosis between painting and music.

The freedom to finally challenge the relationship between reality and the visual arts emerged towards the end of the 19th century, as artists moved away from representational art. Picasso, Marc Chagall, and Paul Klee were pioneers, in similar ways with Schoenberg, Webern, and Varèse, a bit later. From the intensity of abstract art and the Second Viennese School in music to the white paintings of Robert Rauschenberg and John Cage's 4'33, many fundamental questions were asked, especially by the artists of the avant-garde. In music, the dissolution of tonality led to the development of new compositional techniques, involving modes, the use of intervals, and the manipulation of textures. Beginning with the 1920s, Schoenberg's twelve-tone system captured the interest of many composers, who started to gradually abandon tonality and motivic writing. In painting, representational art gave way to the appearance of abstract and non-objective art. Regardless of style of technique, painting and music continued to move in parallel ways, as both of them challenged the multiple meanings and interpretations of reality.

During the 20th century, numerous composers attempted to create drawings of their music, as the translation from image to sound was particularly useful when writing textural music. Iannis Xenakis was a mathematician and architect, so he often talked about this process. In the early 1960s, György Ligeti's linear drawings and sketches prior to the composition of *Atmosphères* show the rupture between the high and the low registers in the orchestra. Clearly, his prior experience working with Stockhausen in the electronic studio played an important role, since tape manipulation involves a two-dimensional approach to musical time. Similar connections between image and sound can be found in the scores of John Cage, Krzysztof Penderecki, and Morton Feldman. Witold Lutosławski's unique approach to musical notation, for example, was developed with the help of his wife, Danuta, who was a graphic designer and the daughter of an architect. This is where the visual arts and music intersect in enigmatic ways. This is where, for practical purposes, musicians can become visual artists at times. In fact, many composers, including Mendelssohn, Schoenberg, Gershwin, and Luigi Russolo, were quite accomplished painters themselves. All of them knew how important time is in music, but also understood that with visual arts, having a sense of perspective is paramount.

Olivier Messiaen's system of connecting chords with colors represents a particularly unique chapter in the history of modern music. Contrary to what has been written by uninformed musicologists, Messiaen did not have synesthesia, which is a condition involving the involuntary stimulation of the brain that triggers unintentional links between sounds and colors. Following in the footsteps of Debussy, Messiaen looked at harmony from a completely different angle. As tertian chords and the tension-release constructions from the tonal era were replaced by the use of modes and other intervals, he developed a novel system of composition, which he taught for many decades at

the Paris Conservatory. Messiaen's connections between harmony and colors were clearly intentional, and were based on the interaction between intervals within chords, the spacing between voices, and the resonance of these chords in different registers. Although subjective, this remains in my opinion one of the most systematic attempts to connect sound with color in a logical and coherent way. One wonders what would have happened with Scriabin's "keyboard with lights", if only he lived a longer life.

A unique sense of synergy between the visual arts and music came about in the 1960s, with the proliferation of graphic scores. Through a mix of traditional music notation and drawings, performers were given the freedom to interpret and improvise, thus creating works of music that would sound different with every new performance. These scores ranged from small graphic modifications in George Crumb or Helmut Lachenmann to the use of surreal and abstract drawings in John Cage, Sylvano Bussotti, Karlheinz Stockhausen, and Roman Haubenstock-Ramati.

Today, the wide spectrum of bonds between visual arts and music is rich and multifaceted, with numerous painters, architects, and composers continuing to bridge their unique modes of expression. From all the new artistic avenues in front of us, at the beginning of a new millennium, one is particularly promising: multimedia. It is no secret anymore that computer technology is a fascinating new tool for the arts, albeit a fairly dangerous one, which could even enslave our imagination one day. Yet, if we can forge a meaningful and organic connection between our creative instincts and the tools of our time, the possibilities are limitless. For the first time in centuries, we, visual artists and composers have a new companion, ready to help us unravel the enigmatic bonds between what we see and what we hear.

ART AND SOCIETY - PAST SHAPES THE FUTURE

Analýza vztahů mezi současným skladatelem a společností

Prof. Massimiliano Messieri / San Marino / – composer, Conservatory of San Marino

We can say that art is not just a reflection of the society but also a dreamlike meditation on future.

We can take various example to demonstrate this concept but the most impressive and objective one, if not closer to us, may be the creative idea that the film director Stanley Kubrick had in 1964 for his film "2001: A Space Odyssey". It was written both by Kubrick and by the British writer Arthur C. Clarke, who published the homonymous novel in the same year the film was released (Washington, 2 April 1968). The path of man's history and his future are seen through partial but suggestive film-like shots, that are almost always fiction. Despite this, the movie anticipates technologies that were unknown in the 60s, such as people's voice identification, the use of spaceships and their launch and the A.I., the artificial intelligence (listening: an excerpt by "2001: A Space Odyssey, *HAL 9000 I'm sorry Dave*, 1968). We must take into account that both the director and the writer lived in the same historical period when space travels were something ordinary. Just think about Laika, the Space Dog that was put into orbit from the Soviet Union in November 1957, or Yuri Gagarin, the first human to journey into outer space on the 12 April 1961.

Now that this concept is clear, what role has the composer into the society? We have seen in recent history and nowadays, that the path taken by composers during the Avant-garde led the "Music", or better, the algorithmic combination of notes, to a dead-end. I can't deny that this wasn't necessary, and that the composers who were close to the horrors of hatred towards other men, the Holocaust, the tragedies of the First World War and the Second World War and later on, if that wasn't enough, the Korean and the Vietnam War (just to mention a couple of them), were embarrassed to write about other topics, and the atavic screams that came out from those scores were cries of distress (listening: Luigi Nono, 1924-1990, "Como una ola de fuerza y luz" for soprano, piano and orchestra, 1971/72).

In opposition to it, can we say that in nowadays society, that is still not blended and globally connected, the composers of different nationalities saw the society through different eyes? (listening: Toru Takemitsu, 1930-1996, "Requiem" dedicated to the Japanese people, for string orchestra, 1957; listening: Luigi Nono, "Canti di vita e d'amore: sul ponte di Hiroshima" for soprano, tenor and orchestra, 1962).

These two examples show how a musician's culture as well as his music, have always been influenced by the social history of the period when the composer lived. But in a globalized society like ours, where new media permit us with a click to listen to Maori or Aboriginal music while remaining seated in an armchair, is it really important to belong to a particular society or nationality rather than another? I believe that the cultural belonging of a musician is more the result of his own expressive-cultural personality rather than his nationality. A clear example regarding this aspect is Toru Takemitsu, born in Japan but later he became European in the expressive sense, absorbing musically other cultures (listening: Toru Takemitsu, 1930-1996, "Nostalghia" for violin and string orchestra, 1987). Another composer as great as the former, not just because he is a colleague of mine, but because of his ability to transcend musical emotionality, is Laurence Sherr (1953). He was born in the US but having Hebraic-Polish origins,

he directed his musical research towards his origins, shaping his expressiveness that later became Middle-European. (listening: an excerpt by II movement from the Sonata for cello and piano "Mir zaynen do!", Nicola Baroni, cello; Lorenzo Meo, piano, 2014).

Coming back to Kubrick's common thread, on the decisions he made in the past, we notice that the society where we live, that shapes our creativity, is defined just by ourselves, by our free will. We are constantly looking for the deepest answer in our Ego: "why do I exist?" And the choices we made in our past define the way we write; the same choices that showed us a path rather than another.

It could be an absurd analysis reflecting on what could have happened to history if it took different paths, if we lived in a multiverse where it was possible to travel from a reality to another and it could surely be interesting listening to a kind of music coming from a parallel world; even if the interaction of a Multiverse (*the concept of Multiverse was firstly proposed in a strict way by Hugh Everett III in 1957 with the "many-worlds interpretation of quantum mechanics". Later it was underlined as a possible consequence of some scientific theories, especially the "String theory" and the "Bubble theory". From a philosophic point of view, the theory is really old, having been referred as "plurality of worlds similar to earth" from the Greek atomists; it found new vigour after the Copernican Revolution with the discovery of the effective size of the universe, containing billions of galaxies. A forerunner of the modern idea of Multiverse was the Renaissance philosopher Giordano Bruno*) could provoke a universal collapse because of the spread of many unknown, denier and subversive theories like the Flat Earth or the revisionism. If the Second World War hadn't happened and the atomic bomb hadn't been dropped on Hiroshima and Nagasaki, would we have listened to the two previous scores? Of course not. Here is the possible answer: we are all linked like a perfect global harmony, and every choice a person makes, even if not directly linked to us, influences, in the past and in the future, the society that feeds our creativity. To sum up, every musical score is the effect of an action that happened in the past like the acquaintance of an emperor or a magnificent voice that becomes your muse. (listening, Massimiliano Messieri, 1964, "ЛАВИНА" Lyric poem for female voice and piano based on a poem by Irina Kotova, Elena Tereshchenko, soprano; Anastasiya Zimina, piano; 2017).

(Italian text translated in English by Martina Berardi)

Petr Pokorný, život a dílo (1932 – 2008)

Duchovnost a duchovní díla Petra Pokorného

Spirituality and spiritual works of composer Petr Pokorný

MgA. Petr Matuszek /CZ/ - konzervatoř / Conservatory Teplice

„Věčné, věčně tajemné jsou zahrady umění. Není v nich cest dobrých a špatných, cest hlavních a vedlejších, není v nich trvalého směru putování. Tvořivé mlhy se nekonečně převalují, houstnou a řídnou, tvoří víry. Náhle se protrhnou a hle: slunné palouky voní jahodami a senem, temné houštiny čiší vlhkým chladem prastarých kapradin, měsíčně září hluboké tůně vedle blátivých kaluží a slaná tříšť bouřných moří se štiplavě usazuje na tváři, na ruku...

*A vše se neustále blíží i vzdaluje pod světly a stíny, jež vyzařuje duše poutníkova.*¹⁹

23. března roku 2006 měla v rámci mezinárodního festivalu Pražské premiéry ve Dvořákově síni pražského Rudolfinu premiéru Lyrická symfonie Petra Pokorného. Po přibližně tři čtvrtě hodině proudu hudby panovalo v hledišti několik vteřin užaslého ticha; potom vypukly spontánní ovace, odevšad se ozývalo volání „bravo“ a potlesk nebral konce.

V kuloárech se vzápětí na mnoha místech rozproudila překvapená diskuse na téma, kde se takové obrovské dílo v tvorbě tohoto nepříliš známého českého autora vzalo, neboť hudba to byla ve svém posluchačském dopadu přímočará, místy záměrně směřovaná k nekomplikované hudební secesní nádheře, barevnosti a velkoleposti se záměrnou výstavbou zřetelného hudebně-epického (i když ne dějového) procesního oblouku... – nedivme se: doposud pro ty, kteří kdy slyšeli Pokorného skladby (a myslím teď posluchače nezátížené potřebou odborného posuzování), se skladatel jevil jako tichý introvertní autor přinášející ve svém díle posluchačsky spíše hůře stravitelné statické a komplikované hudební plochy obsahově vyjadřující introvertní obrazy křehké a zranitelné melancholie. Kde se tedy vzalo ono mocné citové vzepětí, které tak uchvátilo posluchače v Lyrické symfonii?

Pro správné analytické uchopení uměleckého díla Petra Pokorného je potřeba odhalit a pojmenovat dva základní myšlenkové či „duchovní“ proudy, které jeho hudební jazyk vytvářely: nelze oddělit vlastní stavební hudební materiál od obsahového (často jen těžce dohledatelného či skrytého) výpovědního záměru. Ano, lze samozřejmě zjednodušeně a souhrnně charakterizovat Pokorného hudbu jako „osamocení hudební poetismus“, ovšem to by bylo pojmenování příliš jednostranné a vycházelo by pouze z jednoho úhlu pohledu, byť poslechové (a v podstatě i analytický) asi nejvíce pochopitelného.

¹⁹ POKORNÝ, Petr. Vstup. In: *Texty: souborné vydání poezie Petra Pokorného*, s. 1 (v elektronické podobě v majetku Petra Matuszka, nedatováno).

O životě a díle Petra Pokorného nebylo mnoho napsáno: v tištěných lexikách je jeho jméno opomíjeno, informačním zdrojem byl až v porevoluční době pouze propagační leták *Petr Pokorný* vydaný Hudebním informačním střediskem Českého hudebního fondu.²⁰ Od roku 2008 lze o skladateli poněkud aktuálnější informace najít díky internetovým zdrojům v *Českém hudebním slovníku osob a institucí*²¹ a na portálu *Musica.cz, váš průvodce současnou českou hudbou*,²² stručnější výtah informací pak lze dohledat i v internetovém archivu partitur a nahrávek skladeb české vážné hudby vzniklé převážně po roce 1945 Hudebního informačního střediska *Musicbase.cz*.²³

Skladatelskému odkazu Petra Pokorného jsem se začal průběžně analyticky věnovat od roku 2008. Nejrozsáhlejšími studii jsou disertační práce z roku 2019 *Dílo Petra Pokorného a podstata narativní symboliky v jeho tvorbě*²⁴ a předcházející diplomová práce *Narativní vzorce v rámci hudebního výraziva Petra Pokorného*.²⁵ K *Lyrické symfonii*, monumentálnímu vokálně-symfonickému dílu, jsem napsal pro Hudební rozhledy samostatnou analytickou stat²⁶ a duchovní tematicev Pokorného tvorbě byl věnován můj příspěvek pro hudebněvědnou konferenci v rámci festivalu současného umění FORFEST v Kroměříži.²⁷ Je třeba do výčtu mých prací o tomto skladateli zařadit i Zprávu o současném stavu výzkumu pro revue pro hudební vědu ACTA MUSICOLOGICA v roce 2015.²⁸

Život skladatele Petra Pokorného

RNDr. Petr Pokorný se narodil 16. listopadu roku 1932 v Praze na Smíchově v částečně židovské rodině. Jeho dětství v kultivované bilingvní (česko-německé) rodině bylo šťastné.

Matka Ludmila Pokorná, rozená Obrhelová (1904 Drážďany – 1979 Praha) pocházela sice z chudé rodiny českého řemeslníka a měla pouze válečnou osmiletku, ale díky četbě a sebevzdělávání se stala kultivovanou a vzdělanou dámou. V roce 1918 se otec Josef Obrhel stal úředníkem na nově zřízeném konzulátu Československém v Drážďanech. Od útlého mládí jí tvarovalo mnohavrstevné kulturní prostředí: před válkou tancovala v Semperově opeře v Drážďanech u Maxe Reinhardta (dráhu sólové tanečnice ukončila ve dvaceti letech pro zranění kolena), vystupovala veřejně i jako pianistka (hrála na lužickosrbských koncertech Bjarnata Krawce).²⁹ Po první světové válce se její rodina stýkala s avantgardou (Paul Klee ad.); přibližně v té době začala „Ludí“ (jak signovala své obrazy) kreslit. Roku 1924 se rodina vrátila do Čech a tím ztratila veškeré dosavadní umělecké kontakty. Po smrti obou rodičů se Ludmila Obrhelová vdala za Alfréda Pokorného. Za druhé světové války živila celou širší rodinu obchodem s papírnickým zbožím.

Malbě se věnovala od poloviny padesátých let. Za posledních dvacet pět let svého života vytvořila kolem stovky olejomalb a barevných grafik širokého inspiračního záběru. Její naivistická tvorba zahrnuje široké tematické spektrum – od dětsky naivního pohledu (život rodiny, portréty) přes biblickou, antickou a exotickou tematiku až po barevně hýřivou abstraktní malbu.³⁰ Od počátku šedesátých let vystavovala své obrazy v Československu

²⁰ *Petr Pokorný*. Praha: Hudební informační středisko Českého hudebního fondu, 1991.

²¹ ČÍHAL, Petr. Pokorný, Petr. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity, ©2008 [cit. 2013-04-05]. Dostupné z:

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=5263

²² *Skladatelé: Pokorný, Petr*. In: *Musica.cz: váš průvodce současnou českou hudbou* [online]. Praha: Hudební informační středisko, ©2011 [cit. 2013-04-05]. Dostupné z: <http://www.musica.cz/skladatele/pokorny-petr.html>

²³ *Pokorný, Petr* [databáze partitur Petr Pokorného]. In: *Musicbase.cz* [online]. Praha: Hudební informační středisko, © 2012-2013 [cit. 2013-04-05]. Dostupné z: <http://www.musica.cz/skladatele/pokorny-petr.html>

²⁴ MATUSZEK, Petr. *Dílo Petra Pokorného a podstata narativní symboliky v jeho tvorbě. Podrobný katalog hudebního díla Petra Pokorného s analytickým vhledem do komorních děl posledních deseti let jeho tvorby*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2019.

²⁵ MATUSZEK, Petr. *Narativní vzorce v rámci hudebního výraziva Petra Pokorného*. Magisterská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2013 [cit. 2019-03-30]. Dostupné z:

http://is.muni.cz/th/333782/ff_m/

²⁶ MATUSZEK, Petr. *Petr Pokorný: Lyrická symfonie*. Hudební rozhledy. 2008, č. 10, s. 48. – 49.

²⁷ MATUSZEK, Petr. *Duchovní směřování ve skladbách Petra Pokorného z posledních let*. In: *Festival Forfest Czech republic: Kolokvium [2009]*, online [cit. 2018-04-05]. Dostupné z:

<http://www.forfest.cz/?id=32&action=text&presenter=Colloquy>

²⁸ MATUSZEK, Petr. *Petr Pokorný: aktualizovaný seznam skladeb – současný stav výzkumu*. In: ACTA MUSICOLOGICA.CZ, revue pro hudební vědu. Brno, 2015, ISSN 1214-5955 [online, cit. 2019-03-30]. Dostupné z:

<http://acta.musicologica.cz/14-02/09.htm>

²⁹ Možnosti hry na klavír později ovlivnila špatně srostlá zlomenina levého zápěstí.

³⁰ POHRIBNÝ, Arsén. *Rusalka vystupuje z tůně – naivní a fantaskní obrazy z Čech a Moravy*. Katalog. Brno: Dům umění města Brna, 1968.

DOLEJŠ, Jirí. *Naivní malířky Československa*. Katalog. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 1977.

MATYÁŠOVÁ, Eva. *Naivní malířství*. Praha: Odeon, 1986.

Festival Uprostřed Evropy – Mitte Europe. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice (nedat.).

KOSTROVÁ, Zita a Katarína ČIERNÁ. *Návraty k insite: pocta Štefanovi Tkáčovi 1931-1989 : insitné umenie zo zbierok SNG*. Katalog. Bratislava: Slovenská národná galéria, 1992.

JIRÁČEK, Antonín. *Zrcadlo srdce, zrcadlo duše*. Katalog. Cheb: Státní galerie výtvarného umění v Chebu, 2001.

i v zahraničí. Její obrazy byly reprodukovány v různých časopisech a ve všech tehdejších publikacích o naivním umění. Období rostoucího zájmu o její obrazy vyvrcholilo velkou soubornou výstavou na Staroměstské radnici v létě roku 1969. Sedmdesátá léta přinesla pro Ludmilu Pokornou nikde nepsaný zákaz vystavování, který byl jen s jedinou výjimkou menší výstavy v roce 1975 striktně dodržován. Zhoršující se nemoc a umělecká izolace poznamenaly poslední roky jejího života. Její obrazy najdeme např. ve sbírkách Musée d'art naif de l'Île de France ve Vicq u Paříže, Slovenské národní galerie v Bratislavě, v Galerii hlavního města Prahy, v Galerii výtvarného umění v Litoměřicích a mnoha dalších.

Otec Alfréd Pokorný (1906 Jindřichův Hradec – 1989 Praha) se narodil jako třetí dítě do rodiny židovského velkoobchodníka s obilím v Jindřichově Hradci. Roku 1909 zemřel jeho otec Gustav. Obchod dále vedla jeho matka Malvina až do roku 1916, kdy při státním bankrotu přišla o většinu majetku. Se svými třemi dětmi se přestěhovala zpět do Prahy, svého rodného města. Alfréd Pokorný studoval na gymnáziu, avšak z finančních důvodů, kdy matka vdova živila sama 3 děti, nemohl dostudovat. Vyučil se zlatníkem, získal tovaryšský list a pracoval krátce jako zlatnický dělník. Dále se vzdělával v oborech reklama a průmyslový design v různých večerních kurzech apod. V letech 1926 - 1929 se mj. zabýval kreslením návrhů na šperky. Tyto návrhy prý otiskovaly německé odborné časopisy.

Roku 1932 se oženil s Ludmilou Obrhelovou, s níž měl dvě děti; Petra a o 16 let mladší Kateřinu. Ve 30. letech se už plně věnoval reklamní a designérské činnosti. Byl společníkem reklamní agentury Hofbauer-Pokorný,³¹ pracoval pro Baťu, drogerii Vítek, výrobce baterií Pálu (Palaba), mýdlo Pilnáček a další. Kolem roku 1938 vynalezl skládanou papírovou tubu, patent od něj odkoupila firma SOLO Sušice.³²

Alfréd Pokorný nadále nemohl kvůli svému židovskému původu volně vydělávat a tak si jeho žena otevřela velkoobchod s papírnickým zbožím. Zpočátku zde tajně pracoval, vymýšlel novinky (např. vánoční gratulace se vztyčujícím se stromečkem), později našel zaměstnání na Židovské obci. Společně s ženou se zapojili do odboje. Protože jejich svazek patřil do kategorie tzv. smíšených manželství, byl Alfréd Pokorný internován v Terezíně až koncem války. V květnu 1945 převzal vedení obchodu, firma však byla po roce 1948 znárodněna a zlikvidována a on nemohl zastávat zaměstnání odpovídající jeho kvalifikaci; pracoval jako pomocný dělník a teprve po několika letech se mu podařilo dosáhnout alespoň toho, že směl pracovat jako aranžér mlékárenských výloh. Na přelomu 50. a 60. let se konečně mohl znovu vrátit k samostatné práci, ne už ovšem v oblasti reklamy (taková činnost se neslučovala se socialistickým hospodářstvím), ale výhradně v oblasti průmyslového designu. Získal mnohá ocenění,³³ s jeho jménem se váže 15 patentů a mnoho průmyslových vzorů,³⁴ jeho modely jsou v různých muzeích. Po sovětské okupaci 1968 se situace Alfréda Pokorného opět zhoršila. Během 70. let odešel do důchodu, dále však dělal drobnější designérské návrhy a zabýval se drobnými vynálezy. V současné době je vnímán jako nestor českého designu (vysoce ceněné jsou i jeho šperky).³⁵

Petr Pokorný se začal zajímat o hudbu díky matce, se kterou měl velice blízký vztah.³⁶ Vyrůstal ve vysoce kulturním a kultivovaném prostředí plném hudby. Po ní zdědil i lásku k opeře, která ho neopustila po celý život – byla vždy v centru jeho zájmů: sledoval aktuální dění jak na všech dostupných hudebních scénách, tak v rámci současné tvorby po celém světě. Je zajímavé, že úcta a pokora k hudebnímu divadlu jako k zásadní formě uměleckého vyjádření mu nedovolila nikdy žádnou operu dokončit, i když po tom velice toužil a minimálně na dvou začal v různých obdobích pracovat.³⁷

Během nacistické okupace země zemřela velká část jeho rodiny v koncentračních táborech. Tato hrůzná zkušenost navždy zůstala v jeho hudbě ve formě podprahového, tichého smutku.

MALÝ, Zbyšek a Alena MALÁ. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2010*, sv. 11, Pau-Pop. Vyd. 1. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2003. ISBN 80-86171-16-7.

³¹ Společné podnikání s A. Hofbauerem (do roku 1936) dopadlo neslavně – jeho společník utekl s penězi.

³² Firma za něj Alfrédu Pokornému splatila pouze část dohodnuté ceny, k dalšímu placení nedošlo; nacistická okupace nejspíš umožnila firmě nedodržet závazky vůči občanovi židovského původu.

³³ Vítězství v soutěži Díla na návrh šicího stroje Minerva, mezinárodní uznání na 2. Biennale v Lublani za měřicí přístroj typu Li (1966) atd.

³⁴ Návrh a model šicího stroje, telefonu, řada měřicích přístrojů pro Metru Blansko s jednotnou stupnicí ad.

³⁵ Pokorný Alfréd. In: *abART* [online]. Praha: Archiv výtvarného umění, © 2005-2006 [cit. 2013-04-05] Dostupné z <http://abart-full.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=osobanavystavach&IDosoby=27324>

Tschechische Angewandte Kunst und Industrial Design von 1918-1968: Verzeichnis der Ausstellungsgegenstände [kolektivní katalog]. 1969.

RABAN, Josef. Alfréd Pokorný. *Tvar: časopis pro užité umění a průmyslové výtvarnictví*. 1970, roč. 21, č. 1, s. 28-32

MALÝ, Zbyšek a Alena MALÁ. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2010*, sv. 11, Pau-Pop. Vyd. 1. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2003. ISBN 80-86171-16-7.

Český filmový plakát 20. století [kolektivní katalog]. Brno: Moravská galerie, 2004.

³⁶ Ze vzpomínek Kateřiny Adámkové, sestry Petra Pokorného: „*Petr s mámou vášnivě hráli hry: halmu, pak go, karty kvarteto jsem hrávala s nimi. Petr každý večer vytáhl figurky a desku a šel s mámou hrát dlouho do noci. Hodně chodili do divadel, v 50 letech byli členy klubu E. F. Buriana D 34. Máma a Petr byli hodně společenštii. Táta a já ne; raději něco dělat než jít mezi lidi. Hry nás bavili jenom někdy...*“ (z psaných poznámek Kateřiny Adámkové, 4. 11. 2011, stylisticky upraveno. Kopie v majetku P. Matuszka.)

³⁷ Jmenujme alespoň záměr napsat operu *Litice* o 7 obrazech na vlastní libreto (podle parafráze antické tragédie Pavla Naumana z roku 1961), na které pracoval mezi lety 1979-1982 (podle datování skic).

Rodina se během války i po ní velmi často stěhovala.³⁸ 10. března 1948 se Petrovi narodila sestra Kateřina (provdaná Adámková, Ing. arch.). Vzhledem k tomu, že Petr se nikdy neoženil a neměl vlastní rodinu, sestra a její děti mu vždy byly tolik potřebným rodinným zázemím.³⁹ Nejmladší syn Kateřiny Ondřej Adámek pak převzal od svého strýce pomyslnou štafetu hudebního tvůrce a přes své mládí patří mezi nejvýznamnější současné české skladatelské osobnosti v zahraničí.⁴⁰

Petr Pokorný po válce získal všestranné vzdělání na klasickém gymnáziu (1945 – 51), následovalo studium klavíru na Pražské konzervatoři u Václava Holzknechta⁴¹ (1951 – 54) a později soukromě u Ilony Štěpánové-Kurzové. Koncertní dráze se ovšem věnovat nemohl – kvůli onemocnění páteře a nejspíš i kvůli trémě. Vystudoval tedy na Vyšší hudebně pedagogické škole obor „učitel hudby“, ale další studium (především muzikologie, ale toužil i po studiu jazyků⁴² a filozofie) mu již nebylo vinou špatného „kádrového“ posudku komunistickým režimem povoleno. Byl tedy rád, že mohl v letech 1954 – 59 vystudovat na Univerzitě Karlově přírodní vědy⁴³ (promoce 25. 6. 1959, RNDr. 15. 12. 1976) a skladbu studoval soukromě – u Miloše Nedbala, Zdeňka Hůly a Pavla Bořkova.⁴⁴ Po ukončení studia biologie nesměl dělat vědu, jak zamýšlel, a tak mezi roky 1959 – 75 pracoval jako učitel chemie a biologie⁴⁵ – v roce 1959 dostal umístěnku na základní školu v Unhošti, od roku 1962 pak učil na Střední průmyslové škole chemické v Praze.⁴⁶ Z této doby se dochovalo několik Pokorného vzpomínek, které dokládají skladatelovu komplikovanou (až) přecitlivělost na společensko-sociální impulzy společnosti. Dlouhotrvající niterný dopad těchto emočně silných prožitků a jejich ventilace je pak hlavním výpovědním směřováním celé autorovy tvorby.

V letech 1975 – 91 byl Pokorný zaměstnán jako pracovník Výzkumného ústavu odborného školství⁴⁷ a napsal několik učebnic chemie. Od roku 1991 pobíral skromný invalidní důchod, plně se věnoval kompozici a aktivně se zapojil do organizace současného hudebního dění.

³⁸ 1934 Řeš, 1936 Podolí, 1936 nábřeží v Holešovicích, 1945 U Smaltovny.

³⁹ Ze vzpomínek Kateřiny Adámkové: „*Když jsme s Petrem navzájem přišli na návštěvu, tak jsme si hned někam sedli a mluvili a mluvili až do večera, kdy byl rozchod. Ten, kdo hostil, předem uvařil jídlo. Aby nás nezdržovalo. [...] Vdala jsem se a nic neměla. Oba studenti bez peněz. Petr mi dal svůj nábytek. [...] Petr byl neuvěřitelně vzdělaný a celý život mi vyprávěl: od pohádek, přes antické báje a dějiny, historii... vše. I biologii a chemii, jazykovědu atd. V Motole na JIP, týden před smrtí se mu udělalo lépe a začal recitovat Ilias v originále. A smál se. [...] Miloval moje děti a prvního vnuka Vojtu.*“ (z psaných poznámek Kateřiny Adámkové, 4. 11. 2011, kopie v majetku P. Matuszka.)

⁴⁰ Ondřej Adámek již během studia pražské Akademie múzických umění začal paralelně studovat skladbu na Conservatoire National Supérieur v Paříži. Postupně získal Cenu Mezinárodní edice Editions Musicales Européennes (2006), cenu Brandenburg Sinfoniker Biennale (2006), první cenu Metamorphoses (Belgie 2002, 2004) a IMEB (Bourges 2003), stipendium Culturesfrance (Kjóto Villa Kujoyama 2007/2008), Conservatoire de Paris (2005-2006). Adámkovu hudbu hrálo mnoho předních světových orchestrů a ansámbků; jedním z posledních úspěchů bylo provedení *Endless Steps* na sedmdesátém ročníku prestižního festivalu ve švýcarském Lucernu. Provedení řídil Pierre Boulez, který byl i objednavatelem skladby.

⁴¹ Václav Holzknecht navštěvoval Pokorného rodinu již za války, Petr Pokorný tedy využil této známosti a na konzervatoř nastoupil do jeho třídy.

⁴² Státnice z němčiny získal až 25. 11. 1974.

⁴³ Ze vzpomínek Kateřiny Adámkové: „*Petr často dělal něco za někoho [...] Typické pro Petra bylo, že dělal pokusy k diplomce na biologii Jirkovi Horkému. To byl záletník, který neměl čas na školu a Petrův kamarád. [...] Skončilo to až v 90. letech, když pomohl založit Atelier, Schubertovu společnost, [aktivně se zapojil do činnosti] Umělecké besedy a další a pak nějak, když bylo hotovo, stál vedle. Nevím přesně, jak to bylo, vím, že z toho byl nešťastný a byl nemocný a nechtěl na takové věci dávat svůj čas. Měl pocit, že už má času málo.*“ (z psaných poznámek Kateřiny Adámkové, 4. 11. 2011, kopie v majetku P. Matuszka.)

⁴⁴ Kateřina Adámková píše o tom, že Pavel Bořkovec jejímu bratrovi po letech řekl: „*Já už nemám nic dalšího, co bych Vám mohl sdělit...*“ (z psaných poznámek Kateřiny Adámkové, nedatováno, kopie v majetku P. Matuszka.)

⁴⁵ Z vzpomínek Kateřiny Adámkové: „*Jak to bývalo u nás doma, cca 1959 a dál? Přišla jsem ze školy a po obědě jsem si sedla ke stolu s mámou, psala jsem si úkoly nebo něco dělala (kreslila, studovala Jana Husa, herbář apod.). Pak přišel domů Petr (učil v Unhošti) a taky si k nám sedl a opravoval sešity apod. A pak když jsme měli už gramofon, pouštěli jsme si desky Naše první deska byla Malá noční hudba a pak písně Paula Robesona. Pak přišly další a další desky vážné hudby a opery. Když jsme byli malí, máma nám předzpívala celé opery. Pak řekla – 'a teď jsme přišli my' – tj. balet opery drážďanské. Ta idyla! Táta většinou pracoval – dělal modely.*“ (z psaných poznámek Kateřiny Adámkové, 4. 11. 2011, kopie v majetku P. Matuszka.)

⁴⁶ Z vzpomínek Kateřiny Adámkové: „*Ředitelem té školy byl Rudolf Kucler – Petrův přítel. Ten měl po 1969 problémy a chtěli [KSČ] školu zrušit. A tenkrát Petra přemluvil, aby šel do strany a tím Kuclera a školu zachránil. Petr dělal zástupce ředitele za tu Neumannovou (poznámka autora: Neumannová, aktivní – dle výrazu K. Adámkové „extra tvrdá“ – komunistka, t.č. na mateřské dovolené). [V té době] taky začal kouřit [...] a celá další léta se tím trápil. Vrátila se ta Neumannová, něco bylo a Petr musel odejít z té školy [...] Tohle mu v životě vadilo – nebyl to totiž on. Na přelomu 1988-9 podepsal Chartu, vystoupil z KSČ a se Skalníkem a Kořánem založili Artforum...*“ (z psaných poznámek Kateřiny Adámkové, 4. 11. 2011, kopie v majetku P. Matuszka.)

⁴⁷ Zde se aktivně zabýval rozmnožováním a rozšiřováním samizdatové literatury – ze vzpomínek Kateřiny Adámkové: „*Doma schoval i kufr knih J. Kořánovi. Měla jsem tak [k dispozici] jak Revolver Revue, tak Informační servis, četla jsem vždy Havlovy hry a tak...*“ (z psaných poznámek Kateřiny Adámkové, 4. 11. 2011, kopie v majetku P. Matuszka.)

Počáteční hudební organizační i tvůrčí aktivity Petra Pokorného jsou spjaty především s avantgardní skupinou vytvořenou kolem klarinetisty Milana Kostohryze⁴⁸ (společně s Rudolfem Komorousem, Arnoštem Wilde,⁴⁹ Zbyňkem Vostřákem, Petrem Kotíkem ad.). V šedesátých letech byl v centru pražského hudebního dění: připravoval večery poezie a hudby (např. pro scénu Poetické vinárny Viola), spolupracoval s legendárním ansámblem Musica Viva Pragensis, který pravidelně uváděl jeho skladby. Vše skončilo sovětskou okupací země. Za normalizace byl Pokorný znovu na černé listině. Jeho hudba byla ignorována, uváděna byla jen sporadicky a převážně v zahraničí. To následně utlumilo i Pokorného tvůrčí aktivitu.⁵⁰ Autorsky se začíná probouzet až v druhé polovině osmdesátých let, kdy se podílel na činnosti Foersterovy společnosti a navazuje nové kontakty s interprety. Pokorný o tom sám vypráví: „*Na počátku 70. let, kdy většina mých přátel odešla do zahraničí, jsem se ocitl v naprosté izolaci. Mé skladby se (v Československu) přestaly hrát, přestal jsem mít možnost pořádat večery hudby a poezie. Poprvé (opět) zazněly mé skladby v roce 1982, na koncertě k mým 50. narozeninám. Večery hudby a poezie pak byly obnoveny v říjnu 1989 v Chodovské tvrzi.*“⁵¹

Kompoziční exploze přichází po uvolnění „okovů“ na počátku devadesátých let. Pokorný se s vervou vrhl i do organizace a tvorby nové hudební současnosti: stojí u zrodu a dlouhá léta ve vedení mezinárodního pražského festivalu Musica Iudaica, zasedá v komisích Ministerstva kultury, Nadace Český hudební fond a Ochranného svazu autorského, je zakládajícím členem skladatelského a interpretačního spolku „Ateliér 90“, později „Sdružení ppp“ (Petr Pokorný, Peter Graham, Pavel Zemek Novák), je spoluzakladatelem Společnosti Franze Schuberta v Praze, organizuje koncerty, píše kritiky a hudební úvahy do časopisů Hudební rozhledy a Rozhlas, přednáší na hudebních konferencích (např. v rámci kroměřížského festivalu soudobé duchovní hudby FORFEST) ad. Navazuje kontakty s předními českými i zahraničními interprety (Petersen Quartett, klarinetisté Georgina Dobreé, Kamil Doležal, Ludmila Peterková, Karel Dohnal a Vít Spilka, klavíristé Steven Wray, Rudi Spring, Francesco Lotoro, Norbert Heller a Jarmila Mrazíková Češková, sopranistka Stephanie Haas, violoncellista Jiří Bárta, soubory DAMA-DAMA, Konvergence, MonEns, Ars Incognita, ...), jeho skladby byly hrány na prestižních festivalech (Pražské jaro, Musica Iudaica, Starý zákon v umění, Kontrasty Lvov, Mozartstädte Salzburg, FORFEST) a na koncertech ve Velké Británii, Holandsku, USA, Německu, Rumunsku, Maďarsku, Itálii.

Petr Pokorný vydal dvě profilová CD (Happy Music Production⁵²) a na mnoha dalších se autorsky podílel.⁵³ 21. 11. 1997 získal cenu SENIOR PRIX INTERGRAM za dlouholetou uměleckou činnost. Když 4. února 2008 po operaci srdce v pražské motolské nemocnici zemřel, měl spoustu naplánované autorské práce a několik připravovaných koncertů a premiér.

Hudební dílo Petra Pokorného

„*Petr Pokorný je ve své tvorbě bytostním lyrikem. Formován kultivovaným židovským prostředím a poznačen krutými zážitky holocaustu i "reálného socialismu" inklinuje ke křehké, introvertní výpovědi, jejíž konstantou je hluboký smutek. Zranitelnost a senzibilita jeho hudby i její zvláštní nostalgie, směřující kamsi do času mládí jeho rodičů, dělá z Petra Pokorného zcela ojedinělý typ hudebního samotáře.*“ (Z charakteristiky skladatelova kompozičního stylu od Jaroslava Šťastného - zkráceno.)⁵⁴

Petr Pokorný se věnoval převážně komorní tvorbě, přičemž výrazný podíl v jeho díle mají skladby pro sólové nástroje a dua. Více vokálních děl a skladeb pro početnější nástrojová obsazení začalo vznikat až v průběhu 80. let. Nárůst využívaného interpretačního aparátu vyvrcholil rozsáhlou *Lyrickou symfonií* z roku 2001 (světová premiéra se konala na přehlídce vybrané soudobé hudby v Praze „Pražské premiéry 2006“). Pro kompozice z let šedesátých je příznačné užití dodekafonie, později se zabýval časomírou, postupně však autor jakákoliv striktní pravidla opouští a stále více se přiklání k „volnému proudění myšlenek“, jak svou hudbu charakterizoval v roce 1990.⁵⁵ V šedesátých a sedmdesátých letech využíval k zápisu systémy proporční notace nebo experimentální značení dle Nikolaje Obuchova,⁵⁶ v pozdější době pro snadnější interpretační čtení většinu těchto skladeb přepsal do běžně používané „klasické“ notace.

Pokorného hudba, nevýbojná, protože opravdově básnivá, nacházela i v době pro skladatele nejtěžší kladný ohlas alespoň v zahraničí. O uvedení jeho skladby pro basetový klarinet *Nacházení těžiště smutku* Milanem Kostohryzem

⁴⁸ S ním se přátelil již od r. 1945.

⁴⁹ 1968 emigroval.

⁵⁰ Mezi roky 1970 a 1985 napsal pouze 7 skladeb.

⁵¹ Petr Pokorný. Praha: Hudební informační středisko Českého hudebního fondu, 1991.

⁵² *Umlkání* – komorní skladby; DAMA DAMA, Kocianovo kvarteto, Modschein, Saxofonové kvarteto Bohemia, Petr Jiříkovský, Petr Matuszek ad. (1997, HMP 4020). *Klavírní skladby* – Jarmila Mrazíková Češková (2007, HMP 0822 P).

⁵³ Např. *Czech Comporatory Clarinet Music* (Panton 1995, 81 1397-2 131; interpreti Ludmila Peterková a Kamil Doležal), *Na prahu světla* (Happy Music 1996, HMP 0012 P; interpreti Petr Matuszek a Amy Lynn Barber), *Česká soudobá hudba – Ateliér I.* (Český rozhlas 1999, CR0115-2 131; interpreti Petr Matuszek a Novákovo trio), *Solo for voice* (INDIES 2000, MLM918-2; interpreti Petr Matuszek a Martin Kos), *Ars Incognita – Artificial Intelligence* (Wolf Records 2001, WORE 200117-2) ad.

⁵⁴ In: Jaroslav Šťastný. *Solo for voice*. Booklet k CD Petra Matuszka. Brno: Indies Records, 2000, MLM918-2, s. 4.

⁵⁵ Petr Pokorný. Praha: Hudební informační středisko Českého hudebního fondu, 1991, s. 2.

⁵⁶ „*Samozřejmě existuje zápis plně vyhovující, Obuchovova notace. Tu však interpreti nemají rádi. Při zápisu volím spíše horizontální logiku, zápis, který odpovídá logice vedení hlasů. Tím se ovšem dostávají do vertikály, do souzvuku tóny snížené i zvýšené, které mají z hlediska znějícího souzvuku identickou platnost.*“ (Z průvodního textu autora ke Dvěma zpěvům na básně Rainera Marii Rilka, 1993, v elektronické podobě v majetku P. Matuszka)

(spolu s díly J. K. Vaňhala, J. Brahmse, B. Martinů a J. Klusáka) na „The 1975 International Clarinet Clinic“ v severoamerickém Denveru napsala do časopisu *The Clarinet* Mary Jungmann: „Ze všech děl, která byla na programu, byla Pokorného skladba nejuspěšnější. Tato krásná, melancholická hudba byla napsána před šesti lety pro prof. Kostohryze po smrti jeho ženy. K úspěchu díla jistě přispělo i osobní zaujetí interpreta.“⁵⁷

V transpozici pro svůj nástroj zařadila *Nacházení těžiště smutku* do svého repertoáru také britská virtuoska na basetový roh Georgina Dobreé, která si na základě úspěchů s touto skladbou vyžádala od Petra Pokorného další. Ta dostala název *Music for Georgina* a její premiéra v dubnu 1990 na veřejném koncertě britského rozhlasu v Londýně se setkala s tak vřelým přijetím, jakého se skladatel nedočkal ani ve své vlasti.

V posledních deseti letech života Petra Pokorného byl o jeho skladby takový zájem (interpretační i posluchačský), že zdaleka nestíhal pokrývat poptávku. I díky tomu se v tomto období až hektické tvůrčí aktivity postupně velmi rozšiřuje autorovo interpretační zacílení: od klasických nástrojů či uskupení, jakými jsou např. klavír (Steven Wray, Rudi Spring ad.) či smyčcový kvartet (Petersen Quartett) přes hlasové či nástrojové monology (violoncello – inspirací mu byli především Jiří Barta a Jozef Lupták, klarinet – pro Kamila Doležala, Karla Dohnala, Víta Spilku, hlas – směřováno Stephanii Haas, Kristýně Valouškové, Gabriele Eibenové nebo Petrovi Matuszkovi – dále pak cimbál, housle, saxofony a mnoho dalších nástrojů), příležitostná nebo účelově vybraná seskupení (soubory DAMA-DAMA, MonEns, Ars Incognita, Ars Cameralis, švýcarské Orches-Trio, saxofonový kvartet Bohemia aj.) až po velká obsazení symfonicko-vokálního charakteru.

Díky rozsáhlé autocenzuře se mnohá díla převážně z prvních let Pokorného tvorby nedochovala. V pozůstalosti najdeme rukopisy, kopie a tisky 93 opusů a několik skladeb (většinou příležitostných) bez opusového značení. Dílo Petra Pokorného je zařazeno do unikátního a neustále se rozšiřujícího projektu elektronické databáze MUSICBASE, který archivuje partitury a nahrávky skladeb české vážné hudby vzniklé převážně po roce 1945. Zde jsou volně ke stažení partitury i mnoha Pokorného skladeb.⁵⁸

Literární tvůrčí aktivity Petra Pokorného

Umělecká literární tvorba Petra Pokorného není příliš obsáhlá, všeho všudy 14 titulů básní v próze a prózy. Vrcholem je rozsáhlá epická báseň ve formě smyšlených deníkových záznamů s názvem *Cestář*. Mezi umělecké texty je třeba ještě započítat autorovu báseň v próze psanou ke kantátě pro soprán, baryton a smyčce *Jozefova smrt* op. 51.⁵⁹ Všechny texty prochází jednotlívým motivickým prvkem „cesty“, která je zde nositelem poznání a duchovního probuzení.

Do literární tvorby autora lze zařadit také několik česky nebo německy psaných úvah oscilujících mezi obecným a uměleckým textem, dvě eseje pro kolokvium při mezinárodním festivalu FORFEST Kroměříž,⁶⁰ mnoho kritik koncertů a nahrávek pro hudební periodika a v neposlední řadě i několik vzpomínkových textů, které balancují na hranici deníkových výřezů a uměleckých črt. Ryze vzpomínkovým dílem je pak rozsáhlá kniha genealogického typu *Historie rodu*.⁶¹

Pojďme se blíže podívat na již zmíněné Pokorného básnické dílo. Jednotlivé části se dochovaly i v tištěné formě, souborně (kromě *Cestáře*) je shrnuto v elektronické podobě pod názvem *Texty*. Jednotlivé hlavní části sbírky jsou: *Cesta*, *Soumrak*, *Bloudící duch secese (Vůně)*. Z hlediska narativního směřování (a i z hlediska pomyslné hierarchie umělecké hodnoty autorovy literární výpovědi) je třeba se především zaměřit na první část cyklu *CESTA (Tři texty o poznání)*, který obsahuje tři texty s uměleckou retrospekcí starozákonních tematických výseků: 1. *Abel a Kain*, 2. *Ezau a Jákob*, 3. *Josef a Ruben*. Máme zde – i pro hudební dílo autora – typické jednotlívé couleur locale v rámci konkrétního tableaux, v němž se odehrává zvěcnělý výsek určité latentně vnímané příběhové linie. Hláskové a slovtvorné formulace odkazují k archaickému poetickému slovosledu s básnickým akcentem na zvýraznění jazykové malebnosti asonance. V rámci sémantiky je zřejmá inklinace k archetypální podstatě metonymie a metafory. Zřetelná (tematická i systémově-stavební) souvislost s výpovědním zacílením skladeb (především vokálních) autora (a to nejenom z pohledu narativního charakteru či narativních systémových znaků) bude pro nás během následných textů a rozborů čím dál zjevnější.

⁵⁷ Petr Pokorný. Praha: Hudební informační středisko Českého hudebního fondu, 1991.

⁵⁸ Pokorný, Petr [databáze partitur Petr Pokorného]. In: *Musicbase.cz* [online]. Praha: Hudební informační středisko, © 2012-2013 [cit. 2013-04-05]. Dostupné z: <http://www.musica.cz/skladatele/pokorny-petr.html>

⁵⁹ Věnováno Dr. Dvorah and Dr. Moshe Yegar. Prvně provedeno 7. 9. 1995 v rámci festivalu Starý zákon v umění, kostel sv. Šimona a Judy v Praze (Kristýna Valoušková – soprán, Petr Matuszek – baryton, orchestr Atlantis, dir. Vítězslav Podrazil. V témže obsazení nahráno na CD vydavatelství Oliverius *The Old Testament In Music*. 1995, OL 0003-2 131).

⁶⁰ POKORNÝ, Petr. Duchovní hudba – útočiště!? In: *Festival Forfest Czech republic: Kolokvium [2003]* [online]. [cit. 2013-04-05]. Dostupné z: <http://www.forfest.cz/?id=142&action=text&presenter=Colloquy>

POKORNÝ, Petr. Může být hudba nositelem ideologie? In: *Festival Forfest Czech republic: Kolokvium 2005* [online]. [cit. 2013-04-05]. Dostupné z: <http://forfest.cz/colloquium/2005/12.htm>

⁶¹ POKORNÝ, Petr. *Historie rodu. Rodinné historky*. 2. vydání (rozšířené o několik fotografií). Nákladem 7 kusů vyd. Jakub Adámek a Eva Kalová. Praha: vánoce 2002, 152 s. Čtvrtá část knihy *Historie rodu Léta klamných nadějí (květen 1945 – únor 1948)* nevydána, pouze v elektronické podobě (34 s., dopsáno 10. 11. 2006). Obojí v elektronické podobě v majetku P. Matuszka.

Všeobecná charakteristika tematických okruhů v tvorbě Petra Pokorného

Abychom pochopili do důsledků všechny aspekty Pokorného tvorby, musíme si uvědomit, že se nejedná o izolovaného jedince zahloubaného do svých tvůrčích duchovních mystérií, ale o člověka společensky aktivního a plně začleněného do současného kulturního prostředí, který o umělecké tvorbě vážně přemýšlí a reaguje na reálné podněty své doby.

Mnohé nám napoví jeho publikační činnost: ve svých teoretických esejích se Pokorný zabýval především dopadem hudby na posluchače, a to z mnoha hledisek. Často zde navazoval na myšlenky „hudebního disidenta“ klavíristy Tomáše Tvaroha: „*Myslím, že největší zážitek nám dává takové umění, které definuje to, co se již v jakési amorfní podobě vyvinulo v nás samých ... S tím souvisí i pojmy „pochopit“ a „procítit“. Pochopit lze jakékoliv umění, pokud na to člověku stačí inteligence, zatímco procítit je možné jen umění, které nějakým způsobem souzní s naším nitrem*“.⁶²

V Pokorného skladbách se dají vystopovat dva základní duchovní proudy. Tím prvním je již zmíněný pro skladatele charakteristický „křehký niterný poetismus“, tedy ryze osobní rovina, kterou sám skladatel tematicky charakterizoval – místy symbolicky, místy doslovně – jako téma poutníka, putování, cesty... Tento odkaz k archetypu starých gnostických textů najdeme v konkrétní formě již v komorní kantátě *Hadí královna veršů* op. 18 z roku 1983, později v monodramatu *Krajinou prochází pištec* op. 40 z roku 1991, v hudební scéně *Putování* op. 55 z roku 1999 a v mnoha dalších vokálních skladbách.⁶³ Dalo by se říct, že motiv „věčného osamoceneného poutníka“ prochází dílem Petra Pokorného opravdu kontinuálně a v posledních patnácti letech byl čím dál zřetelnější a zásadnější.⁶⁴ Velmi často se postava poutníka spojila s postavou „Pištee“ – ten předznamenává vždy jasně čitelný autobiografický prvek: jeho motiv se objevuje tehdy, když je autorova výpověď natolik křehká, že potřebuje pro své sdělení prostředníka.

Citát z poezie Petra Pokorného, básní v próze Josef a Ruben, osvětlí tematickou symboliku autorova hudebního vyjadřování lépe, nežli zdoluhavé slovní popisování:

„Zmocnili se mne a vsadili mne do studny. Sedaje na jejím téměř vyschlém dně, pozoroval jsem v příšeří – neboť studna byla hluboká – postupně narůstající hmotnost kamenů ve stěně, uschlých trsů tuhé trávy a drobného hmyzu mezi hroudami ztvrdlého bláta. Rozkošatělá hmotnost mého tehdejšího světa – a byl to můj svět – mne obklopovala, zavalovala mne, prorůstala mnou. V nehnuté srozumitelnosti příčinných drah jsem nalézal velkou krásu. A v obdivu nad dokonalostí zákonů studny jsem již zcela zapomněl, že ke mně pronikalo jen velice chabé světlo.

I stalo se, že k okraji studny přišel Ruben. Ale nevztáhl ruku a nenutil mne vyjít ze studny, ačkoli byl silný a statečný. Což věděl, že vyšed, lítoval bych ztráty svého světa, stoje v mohutném jasu slepý a neschopný vidět cestu? Naklonil se přes obrubeň a promluvil ke mně. Mluvil o čtyřcestí, které je křížovatkou i středem, které od věků dělí i pojí nekonečné zahrady ducha. O čtyřcestí, které je chladem i žárem, jasnem i tmou. Tehdy jsem zatoužil ihned stoupat do světlých výšin i klesat do mlhavých hlubin, ihned se procházet oněmi zahradami. Tehdy jsem zatoužil ihned vystoupit ze studny, ale Ruben mne přiměl setrvat. Dlouho jsem ještě žil v kypivé hmotnosti svého světa, jeho dokonalost se však počala naplňovat netrpělivou předtuchou světlých prostor. Teprve tehdy, až jsem se zbavil vši netrpělivosti, teprve tehdy jsem porozuměl, že mi tak Ruben, zabrániv mému odchodu ze studny, umožnil prožívat postupující přeměnu každého kamene, každého stébla trávy, každé žilky hmyzího křídla, celého mého světa. Pozvolné prosvěcování jednotlivých věcí se tak slévalo v jediný obrovský jas, jenž naplňoval veškerý vnitřek studny. A tehdy jsem poznal, že stěny studny mne již nikterak neomezují v pohybu a že – aniž bych ze studny vyšel – jdu. Jdu po cestě. Po cestě odchodu i návratu, po cestě přiblížování i vzdalování.“⁶⁵

Samozřejmě se nesmíme v hledání tematické jednotnosti zaměřovat pouze na vokální díla; pokud je ovšem nejdříve využijeme jako klíč a text jako vodítko k porozumění skladatelova hudebního jazyka, zjistíme, že určitá konkrétní vnitřně křehká výpověď je často jednotně zakódovaná v charakteru použitého melodického a rytmického materiálu. Ten pak nalezneme v mnoha dalších instrumentálních skladbách, zejména z posledního autorova tvůrčího období. A mimo jiné právě i díky „přejímání“ charakteristických výrazových hudebních prvků přichází do tvorby Petra Pokorného v posledním období větší srozumitelnost a zjednodušení hudebního jazyka ve všech aspektech.

Tyto hudební výrazové „stopy“ můžeme nacházet téměř ve všech komorních opusech z posledního období. Nejvíce čitelné pak jsou v cyklech pro sólový klavír, který se po roce 1995 stal jakýmsi autorovým „intimním deníkem“.⁶⁶ Vyvrcholením těchto niterných duchovních výpovědí je trivětá klavírní skladba *Tristia* op. 79 z let 2003

⁶² Z korespondence Petra Pokorného, bez bližšího bibliografického údaje.

⁶³ Také vrcholné symfonicky-vokální dílo *Lyrická symfonie* z let 2000 – 2001 patří mezi skladby, kde je myšlenka „osamělého poutníka“ základní linií.

⁶⁴ Nelze místy nevidět myšlenkovou podobnost s tematickou paralelou v cyklu písní *Zimní cesta* od Franze Schuberta na básně Wilhelma Müllera nebo v knize Josefa Čapka *Kulhajíci poutník*.

⁶⁵ V majetku Petra Matuszka, nedatováno.

⁶⁶ Do té doby napsal Petr Pokorný pouze jedinou skladbou pro klavír, a tou je *Umlkání* z roku 1969 (později jí autor přiřadil opusové číslo 13a), která byla ovlivněna jednak šokem ze sovětské okupace Československa, jednak upálením Jana Palacha. Pro její zápis skladatel použil kombinaci Obuchovovy notace a grafického záznamu.

– 2004, kterou Pokorný považoval za svoje vůbec nejdůležitější dílo. Je to poprvé, kdy se skladatel vědomě vyrovnává s nejbolestivějším tématem svého života, s nacistickým holocaustem.

Tou druhou „duchovní“ rovinou v díle Petra Pokorného je určitá univerzálnost veřejných výpovědí ve skladbách z posledních let. Zde můžeme dekódovat zřetelnou potřebu duchovního veřejného vyznání, která je ovšem pro většinu posluchačů doposud skrytá. Marně bychom ji hledali v konkrétním textovém nebo hudebně - citačním vyjádření, ale najdeme ji skrytou v harmonických vazbách, ve formálním rozvržení (toto je výborně čitelné v některých autorských úpravách starších opusů!) a v celkovém vyznění směřujícím k potřebě všeobecného splynutí s jednotou božského poznání a tím i se všeobecnou harmonií. Touhu po duchovním sjednocení ovšem autor nechápal jako primárně osobní záležitost, ale jako záležitost celku, celého společenství a jeho duchovních i intelektuálních potřeb. Pro Petra Pokorného je jedinec pro Boha příliš zanedbatelnou jednotkou, aby se jí zabýval, ale každý jedinec spoluvytváří obraz společnosti jako takové, která pak jako celek předstupuje před Boží tvář. Skladatelova potřeba duchovní deklarace (byť skrytá) šla ruku v ruce se ztotožněním se s některými prvky humanistických ideálů a můžeme ji nacházet například v evoluční práci s motivy a tématy, která ve svém ideovém (a tím i částečně tvůrčím) procesu připomíná Beethovena. „Rozklíčovat“ tyto vazby znamená pochopit tvůrčí práci skladatele, jeho dílo a hlavně souvislosti a kontinuitu vývoje v jeho tvorbě.⁶⁷

Pokud spojíme tyto dva pohledy na duchovní směřování Pokorného díla, dojdeme k syntéze ve dvou posledních velkých orchestrálních skladbách: v *Lyrické symfonii* op. 75 a v *Madrigalech léta (Madrigali dell'Estate)* op. 86. Pro obě skladby je myšlenka „osamělého poutníka“ základní linií. Obě přinášejí do doposud spíše poslechově těžší hudby Petra Pokorného radostnější tóny. Hudba se stává průzračnou a formálně i harmonicky zřetelně uchopitelnou. Skladatel se zde přihlásil ke specifickému secesnímu orchestrálnímu zvuku s jasnou návazností na Gustava Mahlera nebo ještě spíše Alexandra Zemlinského oproštěného od veškeré pompéznosti, a zároveň i bez jakékoliv inklinace k eklekticismu; autor na těchto základech vědomě postavil vlastní kompaktní a originální kompoziční styl, který je svěží, neotřelý a plný barev. Je srozumitelný a přehledný, přestože se nijak nepodbízí. Tyto dvě do značné míry rozličné skladby mají ve svém vyznění zřetelnou společnou gradaci definující až Beethovenskou vzpouru proti smrtelnosti a nevyhnutelnosti osudu, která vede ke katarzi harmonického smíření v představě všeobecného duchovního sjednocení.

Poslední symfonické skladby zaujímají v tvorbě Petra Pokorného výjimečné místo: skladatel zde představil nový styl svého rukopisu, tj. zjednodušení hudebního jazyka a zprůhlednění harmonicko-melodického myšlení. Zároveň přinesly do jeho doposud spíše pochmurné (i když vždy poetické!) tvorby více projasnění, prostoty a radosti. Škoda jen, že smrt nedala autorovi možnost tento nový směr ve své tvorbě (a i ve svém životě) více rozvinout.

Mých 35 let se zvukovým záznamem **My Thirty five Years with Sound Recording**

PhDr. Vojtěch Mojžíš /CZ/ - composer, musicologist

Tento rok je rokem mých 70. narozenin. Je to důvod k ohlédnutí a k rekapitulacím. Koncert Kvarteta Martinů na letošním Forfestu uvedením mých dvou smyčcových kvartetů přinesl ukázky z mé kompoziční tvorby. V rámci letošního kolokvia bych chtěl poukázat i na jinou oblast svých aktivit, které souvisejí s hudbou.

Na začátku 70. let jsem odešel z rodné Moravy. Bylo to po završení kompozičních studií na brněnské JAMU. V Praze jsem našel uplatnění jako hudební režisér, pokračoval v hudebních studiích na Karlově univerzitě, zapojil se do činnosti Svazu českých skladatelů a koncertních umělců.

S hudební režii jsem začal ve firmě Supraphon. Tam jsem získal nejen dobrou vstupní školu v oboru, ale tam jsem natočil i své první závažné zvukové tituly. Většinu svého režiséřského působení, až do politického převratu v roce 1989, jsem však pracoval pro firmu Panton. Podílel jsem se tam nejen na tvorbě zvukových nahrávek, ale i na jejich redakčním a komerčním využití. V Pantonu jsem byl zapojen rovněž editorsky. Pracoval jsem tam více, jak 10 let jednak v redakci zvukového záznamu, jednak v redakci hudebnin a knih o hudbě. Počet titulů, na nichž jsem se podílel buď režijně, nebo editorsky je zde podstatně větší, než v Supraphonu, byly jich desítky. Spolupracoval jsem při tom s našimi předními soudobými skladateli a interprety vážné hudby.

⁶⁷ Tyto aspekty lze najít nejvíce v jeho posledních symfonických skladbách, jako jsou *Lyrická symfonie* op. 75 pro soprán, tenor, violoncello a orchestr na slova Pauly Ludwig a Ivana Golla z let 2000 - 2001, *Madrigali dell'Estate (Madrigaly léta)* op. 86 pro hlas a komorní orchestr na texty italského secesního básníka Gabriele d'Annunzia z roku 2006, ale i v jeho posledním saxofonovém kvartetu a v dalších komorních skladbách pozdního tvůrčího období (mimo jiné i v *Galantních písních* op. 91 na básně Václava Lucemburského z roku 2007, kde by tento způsob skryté výpovědi člověk jen těžko předem hledal).

Začátkem 90. let, po politickém převratu, jsem sice svoje pražské aktivity soustředil na činnost pedagogickou, v polovině 90. let jsem se však vrátil ke zvukovému záznamu. Až do odchodu do důchodu jsem totiž zakotvil v Českém muzeu hudby na pozici kurátora sbírek fonotéky.

Moje práce v oblasti zvukového záznamu tedy započala nahráváním a byla završena archivací. Ve své podstatě tedy vedla stejným směrem, v jakém se odvíjí zvukový reprodukční řetězec. Ten začíná nahráváním zvukového snímku, pokračuje jeho zpracováním a končí hotovým nahráním zvukovým nosičem, který je, při dobré redakční práci, nejen komerčně vhodným obchodním artiklem, ale i specifickým kulturním statkem, tedy i specifickou archiválií, užitečnou pro budoucí generace.

Zatím, co při nahrávání jsem se pohyboval v prostředí tvořeném tou nejmodernější profesionální nahrávací zvukovou technikou a kolektivem spolupracovníků nejvyšší zvukařské profesionální úrovně, v archivu jsem se začal zabírat zvukovými záznamy technologicky staršími, v kolektivu, jehož znalosti a dovednosti v oblasti umělecké práce se zvukem jsou prakticky nulové.

Časovou shodou okolností byla obě tato moje pracovní působení (angažmá) výrazně ovlivněna tím, že jsem je absolvoval v době technické revoluce v oboru, v době nástupu digitálních záznamových a reprodukčních zvukových technologií. Moje první režijní snímky ze začátku 80. let tak vznikaly ještě výhradně prostřednictvím analogového záznamu na magnetofonový pás, ty poslední, z konce 80. let byly již zcela digitální. Zatím, co moje první archivační aktivity (začátkem 90. let) se týkaly jen záznamů analogových (fonováleček, gramofonových desek, audiokazet), v závěru mé práce ve fonotéce již i sem, na závěr zvukového reprodukčního řetězce, konečně dorazily digitální technologie. Neovlivnily však jen sortiment zvukových nosičů (postupně v archivu začala objevovat první CD, DVD, R-dat kazety, kazety VHS a další) a práci se zvukem, počítačová technologie vstoupila i do evidence, tedy do práce s daty, která se záznamem zvuku a s archivní evidencí souvisejí. I zde jsem mohl dobře uplatnit svoje hudebně praktické (kompoziční), a hudebně teoretické (muzikologické) znalosti a dovednosti.

Při práci ve zvukovém archivu jsem se však nejprve musel soustředit na optimální fyzické uložení zvukových nosičů. Musel jsem při tom respektovat tvary, velikosti a vlastnosti každého z nich. Měl jsem na starosti všechny druhy zvukových nosičů ze všech stádií dosavadního, více, jak stoletého vývoje tohoto oboru lidské činnosti (fonoválečky, gramofonové desky, magnetofonové pásky, audiokazety, ozvučené filmy, CD, DVD, R-dat kazety).

V těsném sledu za uložení nebo dokonce současně s ním jsem se musel zabývat hledáním optimálních forem jejich evidence a uspořádáním údajů, které s archivovaným zvukovým záznamem bezprostředně souvisejí.

Archivnictví je obor, který má u nás velkou, několik století dlouhou tradici a tedy i dobře propracovanou metodikou. Historie zvukového záznamu je naopak se svými jen několika málo desetiletími proti tomu úplným začátečníkem. Je proto logické, že jsem byl kolegy z oboru veden k tomu, abych ty jejich archivní postupy, osvědčené v minulosti na literárním materiálu, převzal a aplikoval je i do oblasti zvukového záznamu.

Při srovnávání svých hudebně režijních a muzikologických zkušeností se zvukovým materiálem jsem však došel k názoru, že archivní evidence nosičů zvukových záznamů má oproti evidenci nosičů literárních záznamů (knihy, hudebniny, rukopisy...) několik závažných odlišností.

K tomuto závěru mne přivedla zkušenost, kterou jsem získal jako pracovník ve vydavatelství Panton. Vedle sebe, na jedné chodbě, tam stály dveře do dvou různých redakcí. Jedny dveře vedly do redakce zvukového záznamu, ty druhé do redakce hudebnin a knih o hudbě. Protože jsem byl pracovně zainteresován za oběma dveřmi, měl jsem možnost srovnávat. Měly něco společného. Do obou vcházeli skladatelé, či autoři a nabízeli tam svoje **hudební (literární) díla, budoucí ediční tituly**. Z obou se pak po určitém čase na světlo světa dostaly **výsledky ediční činnosti, tedy knihy, noty nebo nahrané zvukové nosiče**, tedy i, jinak řečeno, **budoucí archiválie** (v době mého působení to byly zejména gramofonové desky, audiokazety, CD, hudebniny). V tomto smyslu zde tedy panovala shoda. Odlišností si však mohl všimnout jen ten, kdo si hlouběji všímal toho, co se děje uvnitř, za těmito dveřmi.

Za dveřmi pro hudebniny a knihy o hudbě seděli hudební redaktori, kteří měli na práci dva úkoly: Vybírat **ediční tituly**, přijaté texty pak podrobit pečlivé **odborně redakční a technicko výrobní přípravě**. Za dveřmi pro gramofonové desky (pro zvukové nosiče) rovněž seděli redaktori, kteří vybírali ediční tituly, ty přijaté pak podrobovali pečlivé **ediční a výrobní přípravě**. Než však bylo možné, aby i jejich podklady odešly do výroby a odtud na pulty obchodů, bylo nutné zajistit ještě dvě velmi důležité věci, které za sousedními dveřmi neznají: **interpretační výkon** a následně **práce se zvukem**. Proces se zvukovými nosiči je tedy delší než proces s textem, o dvě vsunuté etapy, o dva úkony, které jsou do té míry závažné, provozně a odborně náročné, že se za jedny dveře redakční budovy ani nevejdou. Byly proto řešeny externě, najímáním hudebních umělců, interpretů a zvukových mistrů i s jejich zvukovými nahrávacími studii.

Oproti redakci notovin a knih o hudbě, kde jsou etapy jen dvě (volba titulu a jeho ediční a výrobní příprava), jsou tedy v redakci zvukové etapy hned čtyř - volba titulu, jeho interpretace, práce se zvukem a edičně výrobní příprava zvukového nosiče – budoucí archiválie.

Při práci v redakci notovin a knih o hudbě je jako svébytný umělecko tvůrčí akt považován pouze podíl autorský, tedy ediční titul skladatele, či spisovatele. Veškerá následující výrobně editorská činnost je zde chápána jako služebná. Pro práci redakce zvukové však před tou závěrečnou výrobní editorskou etapou jsou svébytné umělecko tvůrčí akty hned tři, (autorský, interpretační a zvukově tvůrčí).

A nyní se vrátím k archivaci a evidenci zvukových dokumentů. Tradiční evidenční a archivační postupy konvenují a navazují na práci redakce notovin a knih o hudbě. Jsou tedy vytvářeny pro případ, kdy stojí vedle editora jen jeden tvůrce - autor. Všechny údaje o díle se proto vztahují jen k němu. Tato metodika je však v případě většího počtu

samostatných autorských rovin (aktů), tedy v případě archivace zvukových nosičů, značně složitá, nelogická, matoucí až nepřehledná.

Pro přehlednější přesnější a jednodušší práci ve zvukovém archivu se však nabízí vhodné řešení, takové, kdy veškerou agendu zvukového záznamu metodicky rozdělíme do čtyř zcela samostatných kapitol:

- 1) skladatelsky tvůrčí,
- 2) hudebně interpretační,
- 3) zvukově technické
- 4) edičně výrobní.

Kapitoly zde uvádím v takovém pořadí, v jakém po sobě v praxi, při vzniku naší nové archiválie následují, tedy od skladatelova titulu po vyrobený zvukový nosič. Pro archivní evidenci, kde se nezačíná autorem, ale tou již hotovou fyzickou věcí, která je předmětem archivace, však bude vhodnější posloupnost obrátit, tedy postupovat od již hotoveného vyrobeného zvukového nosiče (předmětu archivace) na prvním místě, až po skladatelův tvůrčí akt na místě posledním.

Tímto rozčleněním, kdyby se je podařilo prosadit v archivní praxi, by se práce ve fonotékách výrazně zjednodušila, zpřehlednila a urychlila. Kdyby se pracovník každé fonotéky, i ten bez široké odborné způsobilosti v dalších kapitolách, kromě fyzické péče o archivované zvukové nosiče přednostně soustředil jen na evidenční problematiku zvukového nosiče, snadno, rychle a kvalifikovaně by zvládl i velké objemy práce a dostatečně tak zpřístupnil materiál pro příslušné odborné badatele. Vzhledem k tomu, že převážná většina zvukových nosičů jsou komerční multiplikáty uložené a tedy i snadno dostupné i v jiných podobných archivech, o další zpracování titulů (v rámci následujících kapitol – práce se zvukem, interpretace, autorství), by se mohl podělit buď se svými kolegy z oboru, nebo s cílevědomě angažovanými externími specialisty z oblasti zvukového záznamu, hudební interpretace a hudební tvorby.

Agenda okolo archivace a evidence zvukových nosičů v sobě skrývá ještě jednu záležitost (zvláštnost). Při vstupu do depozitáře hudebnin, nebo knih nás ihned zaujme, jak jsou regály zaplněny kostrbatým archivním materiálem nejrůznějších rozměrů a tvarů, zatím, co při vstupu do depozitáře gramofonových desek uvidíme přehledně seřazené položky jednotných tvarů, radost pohledět.

Ta kostrbatost uspořádání je u zvukových nosičů přítomna rovněž. Není ale vidět na regálech, protože je až uvnitř nosičů jednotných tvarů. Tvar a velikost každého knižního svazku, nebo notoviny je přizpůsobena jeho obsahu. Velké literární, nebo zapsané hudební dílo je i fyzicky velké, naopak drobnost je zpravidla i fyzicky malá. U notovin a knih o hudbě není výrobně obtížné poskytnout redakci libovolně velký prostor pro příslušnou písemnou dokumentaci titulu, jejich obchodních parametrů a výrobních procesů. Zejména u gramofonových desek je tomu však jinak. Jsou to totiž v podstatě **kontejnery** o konstantní kapacitě, které jsou zaplňovány různě velkým (dlouhým) zvukovým „materiálem“. Redaktoři při jejich sestavování musí proto řešit neobyčejně obtížné úkoly, jak skladby různých délek do těchto kontejnerů standardizované kapacity umístit. Musí hledět na to, aby každá ze stran jejich desek měla přibližně stejnou hrací dobu. Tituly proto musí v některých případech neorganicky sdružovat, jindy zase kouskovat souvislé stopáže a pak je rozmísťovat na více kotoučů. Promítneme-li si do této situace ještě agendu s metadaty, tedy s tím, co se v notovinách a knihách bez omezení a přehledně nachází v tiráži, a uvědomíme-li si, že autor zde není jeden, ale že je třeba informovat o autorství hned ve třech samostatných oborech, teprve potom nám dojde, jak rozmanitá, náročná byla práce editora za dvěma redakce zvukového záznamu.

Ke zdárnému zvládnutí archivní práce se zvukovými nosiči je třeba dosti hlubokých odborných hudebních znalostí. Týkají se hned několika dílčích disciplin: hudebních forem, dějin hudby, nauky o hudebních nástrojích a instrumentace a v neposlední řadě všeobecné hudební nauky. Hudebně nekvalifikovaný pracovník zde tedy nutně musí tápat.

Popisky gramofonových desek, středovky, či etikety, tedy ty gramofonové „tiráže“, jsou pro nekvalifikované velmi záležitou a tajuplnou záležitostí. Pro amatérské diskofily mají až magický charakter, který jim dodali sběratelé gramofonových desek. Ty zpravidla nezajímají hudebně odborné a zvukově technické aspekty, ale libují si na místo toho v různobarevných obrázcích a magických názvech firem. V některých případech se jedná o lidi znalé ve svém úzce vymezeném oboru do značné hloubky, chybí jim však nezbytný širší muzikologický a zvukově technický kontext.

Podíváme-li se totiž na věc pohledem muzikologa, nebo zvukového mistra, tedy v tom širším kontextu, mnohé se projasní. To ale není vše. Editor knihy může každou svoji publikaci opatřit tiráží libovolných rozměrů, do které může vždy snadno vepsat vše potřebné. Je-li titul stručný a není-li třeba k němu moc co dodávat, postačí jen jeden odstavec, či jedna stránka tiráže. Je-li toho zapotřebí oznámit víc (dlouhé názvy, podtituly, překlady titulů, autorské týmy, dedikace...) není problém nejeden list tiráže do publikace přidat. U gramofonové desky (zejména té standardní) však máme k dispozici vždy jen těch několik málo centimetrů čtverečních na každé straně desky v kolečku kolem středové dírký. Vejít by se tam přitom mělo všechno: logo firmy, technické údaje obchodního charakteru, údaje o nahrávce, údaje o interpretech o skladatelích. Tento vážný problém částečně vyřešila až praxe s příbalovými letáky, nebo s hustě popsanými obaly, se kterou se setkáváme u posledních generací gramofonových desek.

V důsledku kontejnerového charakteru gramofonové desky může být na jedné straně desky hned několik samostatných snímků, nebo naopak pro jeden snímek nestačí ani několik stran desky. Redaktorovi, který takovýto rébus musel při redakční přípravě titulu řešit, není co závidět. Jak co formulovat, co lze zamlčet, co v žádném případě nesmí chybět, to jsou časté otázky. Práci mu zde nejednou znepříjemní jeho kolegové, firemní manažér, nebo reklamní pracovník, kteří si vždy v první řadě přejí, aby text na té malé středovce byl dostatečně atraktivní, hned na první pohled tak efektní, aby dostatečně motivoval zákazníka k nakupování. Zejména v gramofonovém průmyslu totiž vždy v první řadě platilo, že kšeft je kšeft, že na odbornou důslednost se nehledí, protože pro obchodní úspěch není tím nejdůležitějším. Čtení textů na středovkách některých standardních desek je proto pro odborného muzikologa mnohdy dosti složitou záležitostí, při níž musí zmobilizovat veškeré svoje znalosti. Když důležité údaje nenachází, nebo když nalézá bizarní zkomoleniny k pouštění, musí zdroje důležitých informací hledat jinde.

Vážnou věcí však je to, že dokumentátor ve fonoarchivu, který vychází jen z doslovné citace textů na středovkách, je bez znalostí a orientace v širších souvislostech při své práci značně nejistý a nutně musí tápat. Snadno přehlédne důležitou věc a současně se s vážnou tváří zabývá nepodstatnými margináliemi.

Vznik zvukového nosiče s hudebním obsahem, ať již se jedná o komerční multiplikát, nebo o jedinečný originál, je třeba chápat jako v čase probíhající reprodukční řetězec dílčích kapitol, který má, jak již bylo řečeno, začátek v nahrávání a konec v archivní jednotce. Digitalizace se do tohoto procesu dostávala postupně. Když jsem na začátku 80. let minulého století pracoval jako hudební režisér u gramofonové firmy, ovládla zatím jen nahrávání, přičemž další, následné články řetězce zůstaly ještě po staru analogové. Z té doby si mnozí pamatují na gramofonových deskách symboly DAA, DDA. Diskofila informovaly o tom, do jaké míry již digitalizace prostoupila reprodukční řetězec. Poněkud komicky proto zapůsobilo snažení některých nekvalifikovaných archivních „novátorů“, ještě v druhé polovině druhé dekády 21. století, kteří se s vážnou tváří a se zjevným pochopením svých nadřazených snažili, ke všemu ještě, rovněž s neodborným přístupem, na svých archivních pracovištích digitalizovat analogové gramofonové desky, které vznikly s již digitální technologií pořízených snímků.

Smysl digitalizovat staré analogové snímky uložené na starých analogových nosičích smysl jistě má, a to z mnoha důvodů. O záchraně kulturního dědictví skrytého na starých nosičích, o níž se v té době (druhá dekáda 21. století) v nekvalifikovaných archivních kruzích s nadsázkou hovořilo, lze uvažovat pouze v případě, že ji budou na vysoce sofistikovaných zařízeních provádět kvalifikované týmy složené z odborníků na digitální technologie, na práci se zvukem a ze vzdělaných a zkušených hudebníků (muzikologů, skladatelů a dirigentů). Tato práce je, jak ukázala praxe, neobyčejně složitá a nevděčná, protože ani odborník, pokud se dobře neseznámí s konkrétním materiálem, nedokáže určit a ohodnotit, kolik užitečné práce bylo do akce vloženo a do jaké míry je vlastně daná digitalizace úspěchem. Představa, že budeme digitalizovat způsobem 1:1, jak se s úspěchem a oprávněně aplikuje například při digitalizaci textů, nebo jednoduchých obrázků, je při práci se zvukem a s hudebními snímky zcela iluzorní záležitostí (zrnitost signálu, vyšší harmonické).

To ale neznamená, že digitalizační zařízení do zvukových archivů nepatří. Měla by být všude, byť i jen jako velmi jednoduchá zřízení komerčního charakteru, která budou sloužit jen k vytváření náhledů. Archivní praxi velmi pomohou. Pro badatelskou praxi v oblasti záznamu zvuku je v převážné míře případů zcela dostačující i ta velmi jednoduchá digitalizace. Nejen proto, že vysoce kvalitní digitalizaci badatelé ani nepotřebují, ale i proto, že se snímkem digitalizovaným se badatelé mnohem lépe pracuje, přičemž analogová předloha zůstává degradačnímu zatížení způsobenému zbytečným mnohonásobným analogovým přehráváním ušetřena. Pořizovat do fonoarchivů nákladná zařízení špičkové úrovně je nezodpovědným plýtváním finančních prostředků, které by bylo možné účelněji použít jinde.

Korunovační hudba 20. a 21. století **Coronation music of the 20th and 21st centuries in Europe**

PhDr. Marek Pavka PhD /CZ/ - art historian, political scientist, Czech Television

Skládání korunovační hudby ve 20. a 21. století je omezeno třemi faktory. První spočívá v tom, že mnoho monarchií bylo ve 20. století zrušeno. Druhým faktorem jsou korunovační skladby z předchozích století, které jsou využívány v moderní době. Nejstaršími jsou gregoriánské zpěvy jako Te Deum, Introit nebo Veni Creator Spiritus využívané po celé Evropě, můžeme zmínit i renesanční hudbu využívanou papeži a lucemburskými velkovévody nebo korunovační kompozice Händela, Mozarta, Liszta, Glazunova či Čajkovského.

Třetí skutečností limitující možnosti moderních skladatelů jsou politické konstelace. Někdy se monarchie snaží nevyprovokovat republikánskou reakci nebo chce dokonce získat sympatie skeptické části politické scény, takže se monarchové snaží příliš nevystřikovat hlavu. Proto ceremonie tendují k tomu, že jsou velmi jednoduché,

a korunovační klenoty jsou využívány střídavě nebo vůbec ne nebo dokonce, jako v Belgii a Monaku, ani neexistují a pojem „korunovace“ je obcházen. Můžeme zmínit korunovaci španělského krále Juana Carlose v roce 1975, k níž došlo v napjaté atmosféře konce diktatury caudilla Franca, kdy se nový král snažil získat sympatie socialistů a komunistů, takže obřad byl velmi civilní. Podle britského periodika „Daily Express“ „nastolení Juana Carlose na trůn proběhlo s menšími ceremoniemi než nástup londýnského starosty.“ Obdobná strohost nástupu jeho syna Filipa VI. se vysvětluje hospodářskou krizí Španělska a skandály jeho příbuzných.

Mohou zde hrát roli i významné mezinárodní aspekty. V Dánsku se od 18. století používala královská hymna „Kong Christian stod ved højen mast“, která líčí hrdinství Dánů v bojích proti Švédsku. Když Švédsko přestalo být nepřítelem, organizátoři královských ceremonií museli ¾ hymny vypustit, protože byla příliš nepřátelská vůči Švédsku.

Choulostivou otázkou je role církve, neodmyslitelná při tradičních korunovacích, která je v dnešní éře sekularizace a laicky též podrobena politickým tlakům. I kvůli tomu jsou ceremonie jednodušší než v minulosti. Španělský král Filip VI. narozdíl od svého otce zcela vypustil všechny náboženské prvky při nástupu na trůn – takže neměl mši a při přísaze nepoužil kříž ani bibli.

Zatímco oficiální královské obřady tendují k tomu, že jsou sekularizované, jednoduché a civilní, tradiční korunovační hudba má čím dál tím větší roli v interpretaci dějin, kterou podává shobyznys. Zde musím uvést citát C. S. Lewise, který prohlásil: „Když lidem znemožníte uctívat krále, budou namísto toho uctívat milionáře, sportovce či filmové hvězdy, ba dokonce i prostitutky a gangstery.“

Takže Händelova korunovační mše „Kněz Sádok“ inspirovala hymnu fotbalové Ligy mistrů, Te Deum Hectora Berlioze bylo využito pro olympijské hry v Sidney a Te Deum Marca Antoina Charpentiera využila televizní show Hry bez hranic nebo film „Richard III.“ při fiktivní korunovaci anglického krále Richarda. A abychom nezapomněli na gangstery: komunističtí prezidenti Československa, kteří byli velmi často také generálními tajemníky komunistické strany, sídlili v tradičním sídle českých králů či dokonce římských císařů na Pražském hradě, používali korunovační klenoty podle tradičního středověkého rituálu a při nástupu do funkce jim v pražské katedrále byla sloužena mše Te Deum.

Kdo tedy měl to štěstí, že mohl psát korunovační hudbu ve 20. a 21. století?

Můžeme začít skladateli, kteří tvořili pro ty nejpompéznější královské ceremonie moderní Evropy, což byly korunovace britských vládců. Charles Villiers Stanford psal hudbu pro korunovaci Eduarda VII. v roce 1902 a Jiřího V. v roce 1911. Korunovace krále Eduarda VII. využila také hudbu Johna Stainera a Huberta Parryho. Při následující korunovaci, Jiřího V., bylo použito Parryho Te Deum, nová hymna Fredericka Bridge a skladba Edwarda Elgara. Pro korunovaci Jiřího VI. byla zvolena hudba Ralpha Vaughana Williamse, Williama Waltona, Arnolda Baxe, Arthura Blisse, Granvilla Bantocka, George Dysona, Edwarda Germana, Edwarda Bairstowa a Williama Harrise. Při korunovaci Alžběty II. zněla hudba Ralpha Vaughana Williamse, Williama Waltona, Healeyho Willana, Arthura Blisse a Arnolda Baxe.

Také korunovace norských králů se vyznačují značným leskem. Mezi hudebníky, kteří pro ně skládali, patří Johan Halvorsen, Christian Haslerud a Egil Hovland, zatímco Edvard Grieg v roce 1906 odmítl složit korunovační kantátu pro krále Haakona VII., protože byl republikán. (Na druhou stranu švédský skladatel Carl Wilhelm Strandberg, který byl též republikán, napsal text Kungssången, kompozice používané při nástupu švédských králů na trůn). V roce 2013 Bjørn Vidar Ulvedalen napsal korunovační hymnu pro budoucí využití v Norsku. Švédsko nabízí méně možností, protože jeho královské obřady jsou střídavější a na rozdíl od Norska švédští králové nejsou nastoleni v kostele. Jejich nástup na trůn se odehrává v královském zámku, kde se pak na balkonu ukážou lidu, jenž zpívá a capella hymny z 18. a 19. století. V Lucembursku je využívána skladba Fernanda Mertense „Sonnerie Nationale“ hraná při Te Deu. V Dánsku nový panovník pouze ohlásí svůj příchod k moci z balkonu královského zámku. Jeho řeč je doprovázena zpěvem písně „I Danmark er jeg født“, jejíž text napsal Hans Christian Andersen, zatímco melodii složil v roce 1928 Poul Schierbeck.

Papežové upustili od korunovace po druhém vatikánském koncilu, ale stále existuje obřad inaugurace. Ten je doprovázen především gregoriánskými zpěvy, ale Benedikt XVI. také využil „Toccato“ od Théodora Dubois, zatímco při nástupu papeže Františka zněly skladby Lorenza Perosiho, Maurice Duruflého, Colina Mawbyho, Domenica Bartolucciho, Massima Palombelly a Luigiho Molfini. Inaugurace papežů je jedinečná, protože na rozdíl od jiných monarchií je papež volen a do poslední chvíle se neví, kdo bude inaugurován. Proto když po zvolení Karola Wojtyły Krzysztof Penderecki a Roman Palester pro něj složili Te Deum, nemohli to stihnout před jeho nástupem do funkce.

Jak už bylo zmíněno, některé monarchie se stali obětí politické konstelace, takže obřady v Belgii postrádají jakoukoli pompu i příležitosti pro skladatele. Pro Španělsko platí to samé, když Felipe V. učinil svou ceremonii ještě střídavější, než měl jeho otec, takže nepoužil korunovační hymny, které pro něj složili Jacinto Carlos Hidalgo León nebo Gaspar Ángel Tortosa Urrea.

Nejbizarnějším případem vůbec je Nizozemí. Zatímco královna Beatrix v roce 1980 použila Mozartovu „Korunovační mši“, její nástupce Vilém Alexandr, či spíše organizační výbor jeho inaugurace, najal Johna Ewbanka, který napsal text a hudbu své „Koningslied“, přičemž použil návrhy, které mu občané Nizozemí zasílali prostřednictvím sociálních sítí, a skladbu nahrál s mnoha hvězdami nizozemské pop-music, včetně rapperů, producentů hip-hopu nebo účastníků televizních talentových show. Výsledek byl přinejlepším kontroverzní. Skladba vyvolala silnou kritiku, byla parodována a 38 tisíc občanů podepsalo petici proti ní.

Budoucnost skládání korunovační hudby je nejistá. Budou monarchové podléhat politickým tlakům tak jako španělský král Filip VI. a obětují ceremonii? Budou se snažit zalíbit davu tak jako nizozemský král Vilém Alexandr? Nebo budou mít odvahu a dají šanci hudebníkům, jako je Bjørn Vidar Ulvedalen, Jacinto Hidalgo León nebo Gaspar Ángel Tortosa Urrea?

To nevíme. Víme však to, že zatímco někteří panovníci se uchylují k popkultuře, popkultura se uchyluje k monarchiím. Členové současných vládnoucích dynastií se snaží držet při zemi, ale jejich dvojníci ze světa showbizny jsou nyní hvězdami televizních seriálů nebo hollywoodských filmů. A to není všechno. Sportovci, popové hvězdy a dokonce Stalinovi pohunci imitují krále. Jinými slovy, bez ohledu na politický a historický vývoj je jisté, že stále existuje latentní poptávka po královské pompě a rituálech – a pravděpodobně i po korunovační hudbě.

Coronation music of the 20th and 21st centuries in Europe

PhDr. Marek Pavka PhD /CZ/ - art historian, political scientist, Czech Television

Composing of coronation music in 20th and 21st century is limited basically by three issues. The first lies in the fact, that number of monarchies has been in 20th century abolished. The second is the volume of coronation compositions from previous centuries, which are used in royal ceremonies in modern times. The oldest are gregorian chants like Te Deum, Introit or Veni Creator Spiritus used throughout Europe, popes and grand dukes of Luxembourg use music from 16. century, very popular are coronation compositions of Händel, Mozart, Liszt, Glazunov or Tchaikowski.

The third fact limiting opportunities of modern composers are political considerations. Sometimes the monarchies try not to provoke republican reactions or even want to gain sympathies for new ruler among sceptical part of political scene, so the monarchs try to keep low profile. Therefore the ceremonies tend to be very simple and the crown jewels are used with moderation or are not used at all or even do not exist like in Belgium and Monaco and the term „coronation“ is avoided and replaced by terms like consecration, accession, proclamation, investiture, enthronement or benediction. We may mention coronation of Spanish king Juan Carlos in 1975, which took place in highly volatile atmosphere of the end of dictatorship of caudillo Franco, when the new king tried to win the sympathies of socialists and communists, so the ceremony was very civil. According „Daily Express“ „the enthronement of Juan Carlos I. has been held with fewer ceremonial than the Lord Mayor of London“. Similar simplicity of the accession of his successor Felipe VI. has been explained by economical crisis of Spain and scandals of his relatives.

There can be also influential international aspects. In Denmark has been since 18. century used royal anthem „Kong Christian stod ved højen mast“, which depicts the heroism of Danes in fights against Sweden. When Sweden ceased to be an enemy, organizers of royal ceremonies had to omit 3 of 4 parts of the anthem, because they have been considered as too hostile to Sweden.

Very delicate question is the role of church, indispensable by traditional coronations, which can be now in times of secularization and laicity also subjected to political pressures. This also means, that the ceremonies are more simple than in the past. Felipe VI. of Spain, unlike his father, completely omitted any religious aspects in his accession – so there was no Mass and no crucifix or Bible, when he took the oath.

While the official royal ceremonies tend to be desacralized, low-profile and civil, the traditional coronation music has increasing role in showbusiness interpretation of history. Here I have to mention the quote of C. S. Lewis, who said: „Where men are forbidden to honour a king they honour millionaires, athletes, or film-stars instead: even famous prostitutes or gangsters.“

So Händel's coronation anthem „Zadok the Priest“ has inspired the anthem of UEFA football Champions League, Te Deum of Hector Berlioz has been used for Olympic Games in Sydney and Te Deum of Marc Antoine Charpentier has been used for Eurovision Song Contest of Jeux sans frontieres and for fictional coronation of English king Richard in movie Richard III.. And to mention the gangsters: Communist presidents Czechoslovakia, who also happened to be secretaries general of the Communist Party, resided in traditional seat of Bohemian king or even Roman Emperor in castle of Prague, handled the crown jewels according to traditional medieval ceremony and by their official accession to power celebrated Te Deum Mass in the Cathedral of Prague.

So who had the fortune to write coronation music in 20th and 21st century?

We can start with composers of the most exuberant royal ceremonies of modern Europe, the coronations of British rulers. Charles Villiers Stanford wrote music for coronation of Edward VII. in 1902 and George V. in 1911. King Edward VII. coronation used also music of John Stainer and Hubert Parry. In next coronation, of George V. has been used Parry's composition, his Te Deum, new anthem of Frederick Bridge and composition of Edward Elgar. For the coronation of George VI. was chosen music of Ralph Vaughan Williams, William Walton, Arnold Bax, Arthur Bliss, Granville Bantock, George Dyson, Edward German, Edward Bairstow, William Harris. For coronation of

Elizabeth II. was the music composed by Ralph Vaughan Williams, William Walton, Healey Willan, Arthur Bliss and Arnold Bax.

We can find a lot of splendour also by coronations of kings of Norway. Musicians composing for these ceremonies include Johan Halvorsen, Christian Haslerud and Egil Hovland, while Edvard Grieg in 1906 refused to compose a coronation cantata for king Haakon VII., since he was a republican. (On the other hand Swedish writer Carl Wilhelm Strandberg, who was also republican, wrote the lyrics of Kungssången, composition used by enthronement of Swedish kings). In 2013 has Bjørn Vidar Ulvedalen written coronation anthem, for future use in Norway. Sweden offers less opportunities, since its royal celebration is more simple and unlike Norway, the Swedish kings omit the church. They are enthroned in royal palace and then show themselves on the balcony to people, which sings a capella hymns from 18. and 19. century. In Luxembourg is used the composition of Fernand Mertens called „Sonnerie Nationale“, played during Te Deum. In Denmark there´s not even an enthronement and the new ruler only announces his accession from balcony of the royal palace. His speech is accompanied by singing of the song „I Danmark er jeg født“ which has the lyrics from H. C. Andersen, while the melody was composed in 1928 by Poul Schierbeck.

Popes abandoned the coronation after Second Vatican Council, but the still have the ceremony of inauguration. It is accompanied mainly by gregorian chants, but Benedict XVI. used also „Toccata“ from Théodor Dubois and pope Francis used compositions of Lorenzo Perosi, Maurice Duruflé, Colin Mawby, Domenico Bartolucci, Massimo Palombella and Luigi Molfino. Inauguration of pope is unique since unlike in other monarchies, is pope elected and until the last moment no one knows, which person is going to be inaugurated. Therefore when after the election of Karol Wojtyła have Krzysztof Penderecki and Roman Palester composed Te Deums for him, they could not manage it before the inauguration.

As was already mentioned, some monarchies are victims of political constellation, therefore ceremonies in Belgium are without any really splendour and opportunities for composers. For Spain applies the same, as Felipe V. made his ceremony even more simple than his father, so he did not use coronation anthems composed for him by Jacinto Carlos Hidalgo León and by Gaspar Ángel Tortosa Urrea.

The most bizarre case is the Netherlands. While queen Beatrix used in 1980 Mozart´s „Coronation Mass“, her successor Willem Alexander, on the commission for his inauguration, hired John Ewbank, who wrote lyrics and music of his „Koningslied“ using suggestions sent through social media and recorded the song with many stars Netherland pop-music including rappers, hip-hop producers or participants of TV talent shows. The result was controversial at best. The composition was strongly criticized and even ridiculed and 38 thousand people signed petition against it. Moreover John Ewbank was accused of plagiarism and his critics said, that he copied song of another author.

The future of composing for coronation ceremonies is uncertain. Will the monarchs yield to political pressures to such extent like Felipe VI. of Spain and sacrifice the ceremony? Will they pander to the mob like Willem Alexander of Netherlands? Will they have the courage of pope Francis I. and give a chance to musicians like Bjørn Vidar Ulvedalen, Jacinto Carlos Hidalgo León and Gaspar Ángel Tortosa Urrea?

We don´t know. But we do know, that while some royals may go pop-cult, it´s pretty certain, that pop-cult goes royal. Members of contemporary ruling dynasties may try to keep low-profile, but their showbusiness doppelgangers are now stars of TV series and Hollywood blockbusters. And it does not stop there. Athletes, pop-stars and even Stalin´s henchmen imitate royals. In other words – despite of political and historical developments, it´s sure that there´s still latent demand for royal pomp and rituals – and probably also for coronation music.

QUOD TEMPUS, QUI LOCUS / JAKÝ ČAS? JAKÉ MÍSTO?

Q Association - Výstava k 50. výročí založení

Exhibition to commemorate 50th anniversary

Ak.mal. Marek Trizuljak / CZ-SK / – visual artist, Union of Visual Artists CZ

Umělecká tvorba neznamená opakování již známého. Nemá za cíl přinášet hotové odpovědi, jejím smyslem je spíše klást otázky. Dotýkat se neznámého. Dante Alighieri v Božské komedii zmiňuje plavbu do neznámých, nikdy předtím neprozkoumaných vod.

Název kroměřížské výstavy „*Quod tempus, qui locus – Jaký čas, jaké místo?*“ navazuje na odkaz zakladatelských osobností Sdružení Q. Myšlenkou založit mezioborový umělecký spolek se zabýval malíř Bohdan Lacina s několika dalšími profesními kolegy už od doby kolem roku 1964. Seskupení se potom konkrétně utvářelo v několika etapách mezi říjnem 1968 a březnem 1969. Mezi zakládajícími členy byli zejména výtvarní umělci, vedle Bohdana Laciny např. Marie Filippovová, Jan Rajlich st., Vilém Reichmann a Miroslav Šimorda. Brzy se přidali zástupci dalších oborů. Spisovatel a básník Ludvík Kundera dal sdružení název, v němž písmeno Q evokuje latinská tázací zájmena a v širším smyslu celý civilizační okruh, který po mnoho staletí používal latinský jazyk k jednotnému shrnutí všeho podstatného vědění.

S nástupem (ab)normalizace bylo Sdružení Q zrušeno, ale někteří členové se dál setkávali v soukromí a pokračovali v neformálních aktivitách. Tím se udržel soudržný, kolegiální duch, který napomohl obnově oficiální činnosti v r. 1989. Dodnes je to velmi inspirativní seskupení literátů, dramatiků, fotografů, filmařů, architektů, hudebníků a výtvarných umělců.

Smyslem tradice není uchovávat popel, je jím udržovat živý oheň a otevřenost k dalšímu pokračování cesty. V jaké kvalitě doby se ocitáme a nakolik jsme schopni najít v ní své místo? Jaká je role tvůrčích lidí v době proměn? Máme v ní vlastní specifický úkol? I když latinu razantně vytlačuje angličtina, jde především o obměnu komunikačního nástroje při pokračování kultury, která je syntézou několika dobře se doplňujících světů: židovského, křesťanského, řeckého a římského; je průnikem realizmu a vysokých idejí, racionality a emočnosti, duchovnosti, obrazovosti, definiční preciznosti, právního vědomí, technického umu, systému správy veřejných věcí, úcty k lidské bytosti, její svobodě a důstojnosti. V této civilizaci dosud žijeme. Z jejích kořenů čerpáme, jsme její součástí. A dodnes je to syntéza otevřená, stále se vyvíjející. Dokladem toho je i obrovský rozmach přírodních věd. Bez konce však přitom narážíme na hranice světů, o nichž zatím můžeme říci pouze *hic sunt leones*. I když nové prostory svým poznáním uchopíme, nic tím nekončí, dotkneme se vzápětí hranice dalších neprobádaných oblastí.

Terra incognita. Ani člověk sám o sobě není provždy hotovou, definitivní odpovědí. Je celým svým bytím jednou velkou otázkou. To, čím je, nezměříte kupeckými počty. Můžete rozebrat celou šroubovici DNA na jednotlivé stavební kameny, stejně to nebude celá odpověď. Analogicky byste mohli spočítat písmena knihy, roztrždit je do skupin a pak prezentovat v přehledných tabulkách, ale přitom vám mezi prsty proteče děj a úplně minete duši autora.

Šedesátá léta 20. století se nesla ve znamení optimizmu a jedním z jeho projevů se stal projekt vitálního mezioborového uměleckého sdružení. Určitě se té vitality a optimizmu nemáme vzdávat, přestože dny na konci druhé dekády 21. století pozitivními očekáváními nehyří. Je čas znepokojivých otázek. Co je bez chvění, není pevné. Možná právě básníci to pochopili s předstihem, připomněl bych např. Vladimíra Holana a jeho báseň „Poslední“.

Poslední list se třese na platanu,
neboť on dobře ví, že *co je bez chvění, není pevné*.
Třesu se, Bože můj, neboť tuším,
že brzy umřu a pevný měl bych být.
Z každého stromu spadne i ten nejposlednější list,
neboť on není bez důvěry k zemi.
Z každého člověka spadne i ta poslední přetvářka,
neboť prkno v márnici je docela prosté.
List nemusí tě, Bože, prosit o nic,
dal jsi mu růst a on to nepokazil.

Ale já...

V určitém smyslu lze vytušit, že celý náš myšlenkový a kulturní svět spěje k další syntéze, kdy všechny obory lidského poznání budou muset znovu a na novém, vyšším horizontu uznat platnost prastaré věty: „vím, že nic nevím“. To není nihilismus, ani rezignace, ani konec pozitivizmu. Je to jen a jen návrat k pokoře, (k pokoře před Boží tváří, chtělo by se říci). A to je ve skutečnosti velmi optimistická zpráva.

Závěrem poznámky:

1/ V době, kdy se lež bez zábran šíří a staví se na roveň pravdy (údajně v zájmu vyváženosti!) je nesmírně potřebná pravdivost umělecké tvorby. Jistě, pojem pravdy je opakovaně zneužíván, přestože umění nesmí být zatahováno do bojů o prosazení té či oné mocenské a politické teze. „Umělecké avantgardy“ jako podpůrná falanga jakési „politické avantgardy“ nepřinesly nic extra dobrého a zůstává po nich pusto. Pravdivost umělecké tvorby je úplně jiná. Kdo sám zažil, jaký je to rozdíl, když vám vyjde z rukou věc dobře odpracovaná či naopak prolhaná a povrchní, ten ví, o čem je řeč. A vězte, že rozdíl poznají i ostatní. Některé dílo „září“ a přitahuje, jiné ani náhodou.

2/ Od sochaře Čestmíra Sušky jsem zaslechl tyto dvě věty: „*Umění je nejvíce potřeba právě v době, která se domnívá, že umění nepotřebujeme. Doba se rychle mění, zatímco umění zůstává.*“

The Q Association 50th Anniversary Exhibition

22.6 - 25.7.2019 KROMĚŘÍŽ, Rotunda of Flower Garden and Orlovna

Ak.mal. Marek Trizuljak /CZ-SK/ – visual artist, Union of Visual Artists CZ, Association Q Brno

The artistic work does not mean repetition of the already known. It is not intended to give ready answers, but rather to ask questions. Touching the indefinite. In the Divine Comedy, Dante Alighieri mentions an expedition to unknown, never-before-explored seas.

The title: **“Quod tempus, qui locus - What time, which place?”** follows the legacy of the Q Association founding personalities. Since 1964, the idea of establishing an interdisciplinary art association has been dealt with by the painter Bohdan Lacina with several professional colleagues.

The Association was then designed in 2 or 3 stages between October 1968 and March 1969. Among the founding members were mainly visual artists, besides Bohdan Lacina, eg. Marie Filippovová, Jan Rajlich, Vilém Reichmann and Miroslav Šimorda. Representatives of other artistic fields soon joined: poets Jan Skácel and Bohdan Mikolášek, teatrologist Bořivoj Srba etc. The writer and poet Ludvík Kundera gave to the association a name in which the letter Q evokes Latin inquest pronounces and, in a broader sense, the whole civilization circuit, which for many centuries used the Latin language to unite a summary of all the essential knowledge.

With the onset of so-called ‘normalization’, Q Association was abolished by the communist regime, but some members continued to meet in private and developed informal activities. This has maintained a coherent, collegial spirit that has helped to re-establish official work in the famous year of 1989. To date, Q Association is a very inspiring group of writers, theatre artists, photographers, filmmakers, architects, musicians and visual artists.

...

The purpose of tradition is not to preserve the ashes, it is to keep alive the fire and openness to the further continuation of the journey.

In which quality of the time we find ourselves and how are we able to recognize in it our distinctive place? Which is the rule of creative personalities in the time of change? In such époque, do we find our own specific target?

Although Latin is now strongly pushed out by English, the purpose of this transformation is primarily to change the communication tool: always continuing the culture that is a synthesis of several well-complementary worlds or traditions: Jewish, Christian, Antique Greek and Roman. This culture is an intersection of realism and high ideas, rationality and emotion, spirituality, capability of symbolic or artistic imagination, technical skill, definition precision, respect for the law, governance system, respect for the human being, for its freedom and dignity. This is the civilization in which we still live. We draw continuously from its roots To this day; it is an open synthesis, still evolving. Evidence of this is, i.e., the enormous boom of natural sciences. Without end we are confronted with the borders of worlds, of which we can only say *‘hic sunt leones’*.

Although, if we grasp the new spaces with our knowledge, nothing ends there, we will immediately touch the boundaries of other unexplored areas. *Terra incognita*.

Even a man is not a definite answer forever. He is one big question in himself, in his whole being. What the man is, you cannot measure by merchant numbers. Probably you can disassemble the entire DNA molecule into the individual building elements, but it won't be the definitive answer. Analogously, you could count the letters of the book, sort them into groups, and then present them in clear tables, but the story will flow through your fingers and you will completely miss the soul of the author.

The 1960s were marked by optimism and one of its manifestations was the project of a vital interdisciplinary artistic association such as the Q Association. Certainly we should not give up that vitality and optimism even today, although the second decade of the 21st century does not exude positive expectations. It's time for disquieting questions. Maybe the poets understood it in advance. I would remind Vladimír Holan and his words from the poem entitled "The Last".

*„not strong enough, what's without tremor“
co je bez chvění, není pevné*

We can guess that our whole intellectual and cultural world is moving towards another synthesis: when all fields of human knowledge will have to recognize the validity of the ancient sentence again at a new, higher horizon: *“I know that I know nothing”* (Socrates).

This is not a nihilism neither resignation nor the end of positivism. It is only a return to humility (to humility before God's Face, one would like to say). And this is actually a very optimistic finding.

Conclusion notes:

1/At a time when the lie is spreading without restraint, trying to equal the truth (supposedly for the sake of balance!), the truthfulness of artistic creation is extremely necessary. Suddenly the term of truth is repeatedly abused, although the art must not be drawn into the struggles to enforce one or another political power thesis. "Artistic avant-gardes" if working as supporting phalanx of some "political avant-garde" did not bring anything extra good.

The honesty of artistic creation is completely different. Who has experienced the difference, when it comes out of your hands a well-worked or lying and superficial thing, he knows what we are talking about. And know that others will recognize the difference: Some works "shine" and attract, others not at all.

2/ When the Q Association was abolished and could not operate publicly, its crucial members created an area of inner liberty. They continued unofficial private meetings, talked together, developed ideas, discussed ... No one will steal your freedom of heart. The era of totalitarian regime needs mature people who defend their independence and autonomy. Outside, in public space, there is impossible to do lots of things, but at the same time almost everything is possible.

Paradoxically, at the time of great external liberty, the inner freedom is even more important. Nearly anything can be done (*anything goes*), but it is a very contradictory situation in which the person without a constant pillar loses orientation.

This may result in concern and uncertainty. *Not everything I can, I can really do.*

3/ I have heard these two sentences from the Czech sculptor Čestmír Suška: *"Art is most necessary at the moment when the common feeling says that we don't need art. Time is changing rapidly, the art remains."*

Fra Angelico – Zvěstování aneb O přítomnosti

Ak.mal. Petr Veselý / CZ / - visual artist, painter, Střední škola umění a designu a Vyšší odborná škola Brno / High School of Art and Design and Higher Vocational School Brno

Fra Angelico, mnich, dominikán, vlastním jménem Quido di Pietro. Narodil se kolem roku 1395 a zemřel 18. února 1455. Již za svého života byl nazýván Il Beato, blahoslaven byl 3. října 1982 Janem Pavlem II. Následně byl uveden v Římském martyrologiu jako Požehnaný Giovanni Fiesole, přezdívaný Angelico. Zároveň byl ke stejnému datu „pasován“ na patrona umělců. (x1)

Ve florentském klášteře San Marco je v celách, na chodbách a v refektáři na padesát Fra Angelicových fresek. Pocházejí z let 1436–1445. Patří k nim také freska *Zvěstování Panně Marii* v cele č. 3, namalovaná pravděpodobně mezi prvními... Rozměrnější fresku namaloval Fra Angelico ještě na klášterní chodbě a s tématem zvěstování vytvořil také několik maleb na dřevěných deskách.

Na naší fresce zcela absentují tradiční atributy s tématem spojované, tedy bílá holubice jako symbol Ducha svatého, paprsek světla (přítomný např. na Fra Angelicově deskové malbě, která je dnes v madridském Pradu), případně okno, kterým paprsek proniká, dále svitek s textem proroctví z Izaiáše (7/14), který cituje evangelista Lukáš (1/35) a které dále čteme v evangeliu Matoušově: „Hle, panna počne a porodí syna.“ (1/23) Například na desce *Zvěstování Panně Marii* Mistra Vyšebrodského oltáře je vyobrazen také Bůh otec, dívající se „odjinud“, z jiného světa, oddělen jakousi obrubou od ostatního nebeského i pozemského prostoru. Jak píše Zdeněk Neubauer, „Svět Boží leží mimo svět viditelný i neviditelný, v naprosté skrytosti a oddělenosti. Bůh je přítomen ve své skrytosti“.

Na fresce Fra Angelicově tedy žádná „nápověda“, nic zjevného, co by zprostředkovalo Boží přítomnost nebo atributy proroctví není. Malba dotváří či stvrzuje prostotu cely. Jen přítomnost postavy anděla odkazuje ke sdělení, jehož je prostředníkem, poslem... Vedle postav zásadních pro příběh, tedy Archanděla Gabriela a Panny Marie je dále na fresce jen lapidárně vyjádřené prostředí, části dvou sloupů podpírajících klenbu na levé straně, klenba, stolička, na které klečí Panna Maria s rozevřenou knihou (evangeliem) v náručí. Můžeme možná zmínit také to, jak stolička, na které Panna Maria klečí, kontrastuje s trůnem na zmíněné desce Mistra Vyšebrodského. Dále jen nenápadný pravouhý otvor vpravo ve stěně, naznačující snad horizontální pohyb, který ve scéně podporuje také zleva, z okraje fresky přihlížející postava zakladatele řádu, sv. Dominika. Tmavý stín otvoru ve zdi může poukazovat k nočnímu, temnému světu, světu upadlému do hříchu. Sepnuté ruce sv. Dominika směřují prsty vzhůru, vepředu založené ruce archanděla potom směřují pohybem pravé ruky nahoru a levé dolů. Mariiny ruce jsou na hrudi zkřížené, zároveň drží otevřená evangelia, na něž ukazuje prstem pravé ruky, vlastně ve směru archandělova (tedy poslova) pohledu a odkazuje k textu proroctví. Okraj stínu na stěně za postavou Panny Marie je prodloužením linie hlav anděla a její. I takto, inverzí, je vlastně přítomno světlo... „Sestoupí na tebe Duch svatý a moc Nejvyššího tě zastíní.“ Ve chvíli zvěstování se Slovo stalo tělem v Mariině lůně...

Také vyjadřovací prostředky malby jsou zdánlivě omezené, projevují se i relativně střídmou barevností. Ve skutečnosti už v rukopisu (tazích štětce) využívají širokou škálu možností od lehce načrtnutých linií Mariina pláště, které působí jako podkresba, a napovídají snad, že malba je nedokončená, až po pečlivě modelované objemy inkarnátů a ostatních drapérií. (Barva křídel archandělových je ve škále od studených zemitých zelení po teplé tóny přírodních okrů.) Giorgio Vasari ve svých *Životopisech* mimochodem píše, že Fra Angelico malbu nikdy neopravoval a nepředělával, že ji nechával vždy tak, jak vznikala od prvního tahu štětce, neboť věřil, že taková byla

Boží vůle. I takto se připomíná významovost přítomného, okamžiku protnutí se *tady a ted'* – prostřednictvím právě tohoto malířského gesta - s věčností.

Pokud fresku zvěstování interpretujeme pomocí geometrie a postihujeme její konstrukční kompoziční prvky, zjistíme, že kruhy kopírující v horní části oblouky klenby, mají svůj střed v úběžníku perspektivy podlahy na stěně namalované chodby. Tímto středem probíhá i pomyslná diagonální příčka spojující obličej anděla a Panny Marie. Rovnoběžně s tímto směrem, v pohledu anděla, je také osa knihy v Mariině náručí. Duch a slovo *tady* souzní. Obraz, jeho rozvrh, je do formátu fresky vepsán, vložen (uložen), je výslednicí vztahů, které sahají také vně formátu, obecně odkazuje k univerzalitě (prostoru a času). Geometrize, k níž můžeme přiřadit také perspektivu, tedy *konceptualizace* smyslové skutečnosti, nás však od skutečnosti neodvádí, naopak dává intenzitě *přítomného okamžiku* další rozměr, jako *okamžiku na místě věčnosti*. (Vincent van Gogh v dopisu bratru Theovi poznamenává: „...místo, abych maloval banální zeď [...], maluji nekonečno.“)

Na zmíněnou střední část fresky se soustřeďuje Didi-Huberman, když píše: „Jestliže není v tomto zvěstování **nic** mezi andělem a Pannou Marií, právě ono nic nese poselství nedosažitelného božského hlasu, jemuž se – podobně jako Panna Maria – Angelico zcela nutně musel podřídít. Říct ale něco takového znamená nedívat se, znamená spokojit se pouze s tím, co je k vidění. To neznámá, že tam nic není, protože je tam bílá. To neznámá, že tato bílá není ničím, protože (ona) nás zasáhla, aniž bychom si to uvědomili, a protože nás obaluje, objímá, aniž bychom ji mohli polapit do sítě nějaké definice.“

Konstrukci celé kompozice můžeme do jisté míry vnímat jako raně renesanční *trompe l'oeil*, klam oka, neboť freska je opticky skutečně jakousi nikou ve stěně. Zároveň však je součástí zdi fyzicky. Ten, kdo v klášterní cele přebýval – byl to zřejmě právě autor malby, a dotknul se zdi cely, dotknul se zároveň stěny namalované na obraze, tedy místa v obraze a atributu scény, byl jejím účastníkem fyzicky, dotknul se **místa**.

Jaksi náhodným, takříkajíc nesystémovým, ale překvapivě zlidšťujícím prvkem, jsou pozdější praskliny v omítce, na které je freska namalována. Ani ty nejsou jen prasklinou ve stěně, totiž v podložce malby, tato zeď je zadním prostorovým plánem, jemuž jsou postavy klečící Panny Marie a Archanděla Gabriela opticky předzazeny a tato namalovaná zeď je zároveň reálnou stěnou cely. Prasklina ve stěně je tak skutečnou prasklinou také ve stěně namalované.

V tomto místě se pokusím poukázat na jistou souvislost s gotickou malbou deskovou. Tu můžeme – zdánlivě oproti nástěnné malbě - charakterizovat jako **objekt**. Už proto, že byla součástí oltáře nebo relikviáře, nebo sloužila jako přenosný oltář. Většinou je tak nějak přiznána a ve vazbě na lícovou stranu malířsky pojednaná také strana rubová. Malba na desce je tedy oboustranná a obě strany jsou vůči sobě zpravidla v přímém obsahovém vztahu. Hana Hlaváčková píše ve své úvaze: *Středověký obraz jako posvátný objekt*, že gotický obraz „není pouze dvojrozměrný, deska má i tloušťku, která je přiznána, a má i svou zadní stranu, která je součástí tohoto objektu...“ Renesanční a pozdější obrazy, malované na plátně, žádnou zadní stranu nemají a rám, do něhož jsou zasazeny, není součástí obrazu, ale něčím, co tento obraz odděluje od našeho světa, co jej činí výlučným... Zatímco středověký obraz, obsahem duchovní, je výrazně hmotným objektem, je renesanční obraz, často plný smyslovosti, pouhou mimesí, jejíž hmotná složka je jen jakousi nedůsledností: tenké plátno je nezbytnou podložkou, která fixuje nehmotnou mimesi. Středověký obraz je však hmotný a je tedy přirozenou součástí našeho hmotného světa (jak o tom svědčí právě i přiznaná existence jeho zadní strany).

Na rubu deskové malby *Madony Mostecké* je vyobrazeno iluzivní okno s pergamenovými výplněmi a uprostřed křížení jeho břevna je písmeno M – Maria. Vztah mezi lící a rubovou stranou je v samotném motivu okna, které je Mariiným příměrem. Odkazuje jednak ke zvěstování, jehož je tedy atributem, jednak v tomto případě ke kříži, k ukřižování.

K dalším možným souvislostem s naším tématem patří také vztah viditelného a neviditelného, respektive touha po poznání neznámého, „prolomení se“ za jevový svět, vztah plochy nebo iluzivního prostoru a reálného prostoru... Příkladem může být detail Giottovy fresky *Posledního soudu* v Padově s postavou odkrývající v horní levé části fresky „jiný svět“ za hlavní namalovanou scénou a dále třeba dřevorez z 16. stol., na kterém postava poutníka nahlíží za reálnou krajinu do jakési kosmické scenérie. Obdobným „vytržením“ z reálného místa a času může být také nimbus, na naší fresce zvláště u Panny Marie, kde skutečně vyvolává dojem průhledu do nějakého virtuálního prostoru „za“ a svým způsobem (jako u zrcadla) i před zobrazenou scénou.

Trochu proměněný kontext pak nabízejí ukázky z umění druhé poloviny 20. století, např. u Lucia Fontany. Ten svým prořiznutím plochy plátna v širších souvislostech navazuje na téma potřeby poznání, touhy „pohlédnout za“, ale především prolamuje do prostoru relativní podmíněnost plochy plátna, tedy k obrazu jako dvourozměrnému objektu, jehož součástí je reálný prostor. Můžeme se však zmínit i o fenoménu zraňování, s nímž například zase souvisí kolorovaný dřevoryt *Božské srdce* z roku 1470, s reálným prořiznutím motivu srdce.

Přidám odbočku, odkazující právě k několika příkladům tematizování obrazu jako objektu, respektive zadní strany obrazu a rámu, tedy k tomu, co běžně vnímáme jako skryté a podružné, „nutné zlo“. Tady mohou být příkladem *Druhá strana fotografie* (1969) od Jana Svobody, *Zadní strana obrazu* Cornelia van Gysbrechtse (kolem 1670) nebo objekt nazvaný *24 napínacích rámu* Imi Knoebela (1968–1969), v tomto případě tedy radikální pojetí toho, co ještě je (nebo není) obraz, zviditelnění toho, co je běžně skryté, technická nezbytnost, tematizovaná zde jako nová komunikační i estetická kvalita...

Příkladem významovosti rámu může být také „příběh“ *Madony Čenstochovské*. Její kopie (z roku 1956), putovala téměř dvacet let po polských farnostech. V roce 1966 polští komunisté téměř na osm let ikonu zakázali ukazovat. Farníci ovšem nechali putovat samotný rám s tím, že k ikoně bezprostředně odkazuje, přičemž se na něj zákaz nevztahuje (přítomnost nepřítomného).

Jiným příkladem je objekt *Pověsit* od Evy Hesseové (1966). Rozměrný, více jak dvoumetrový rám na stěně, jakoby „ošetřený“ (je snad přiznána jeho potřebnost, starost o něj) omotaným plátným pruhem a s ocelovým drátem, který z rámu obloukem vystupuje do místnosti. Snad aby vymezil prostor, naznačil auru neexistujícího obrazu, jeho nedostupnost (Ortega y Gasset píše, že „rám neustále volá po obrazu, nemá-li ho, učiní obrazem to, co je v něm vidět“) nebo naopak aby vymezoval pomyslný vnitřní prostor diváka, vůči kterému však divák takto stojí vně. Virtuální obraz je vlastně na rozdíl od fresky v cele nedostupný, nedosažitelný, „nedosažnutelný“, nedotknutelný... Podobně jako u dalších prací zde Hesseová odkazuje k závěsnému obrazu i k prostorovému objektu, respektive propojuje je. Vyprazdňuje obsah, obraz svým způsobem limituje na konvenci zavěšení na stěnu.

Pokud se vrátíme k tématu obrazu, jako k oboustranně pojednanému objektu, k němuž se vztahujeme z vnějšku, v cele kláštera San Marco jde o obraz, který je přímou součástí prostoru jako objektu, k němuž jsme v pozici **uvnitř**. Stěna, na níž je namalována freska zvěstování, není libovolnou podložkou, není vůči malbě indiferentní. Malba je jí – stejně jako nevelkým prostorem cely – vlastně podmíněna.

Scéna zvěstování je v cele přítomná a opakovaně zpřítomňovaná. Ona „materializace“ je podpořena fyzickou přítomností – zdi (která je zároveň – jak jsme si již řekli – atributem malby), ale také fyzickou přítomností malby. Jsou svým způsobem jedno, oboje dotknutelné, přítomné. (Možná se zde nepřímou připomíná potřeba fyzického dotyku jako u nevěřícího Tomáše, přesvědčit se.) Spíše než o zobrazení jde právě o přítomnost zobrazené scény jako malby **tady a teď**, o její identifikaci se stěnou cely. Zobrazený výjev tedy není nezávislý na prostoru cely, na její časové souběžné přítomnosti. Je s ním naopak propojený. Nestal se, nýbrž se společně s celou právě děje. A je to tedy i ona stěna s freskou, která je fyzicky přítomná, která je hmotná, stěna, jež je zároveň jakousi *matricí* i schránou zobrazení. Vnímáme téma, atributy tématu, specifika konkrétního řešení, kompoziční vlastnosti, ale také přítomnost malby, místo jako takové, jeho vlastnosti, vnímání, sebe sama jako vnímajícího, tedy „měřítka“ času; vztah „vnější a vnitřní existence“.

V cele jsme tedy (jak již řečeno) – a to i zprostředkovaně – přítomní. Ne něčemu, co je třeba exaktně pojmenovat, k čemu je třeba se nejprve nějak přihlásit, přestože zobrazený výjev je zřejmý. Nejsme blízko tomu, co se stalo, k něčemu již minulému, ale tomu, co se právě děje, **stává**.

Stojíme-li před freskou, spíše než že bychom se na ni dívali, **jsme s ní**.

(Provokativně teď asi zapůsobí naznačená poznámka, že přítomnost, kterou mám na mysli v této souvislosti, není zřejmě podmíněna reálnou fyzickou přítomností na místě...)

Domnívám se, že mimetická stránka, iluze trojrozměrné skutečnosti i naznačená souvislost s *trompe l'oeil* je jen vnější stránkou vlastností fresky. Podstatnější je spíše samotná fyzická přítomnost malby, kterou můžeme vnímat (slovy Hany Hlaváčkové) jako „mezni jsoucno“, svým přesahováním hmotného světa nabývající výlučný charakter, vnímatelný snad jako posvátný.

Odvolat se můžeme také na tezi francouzského básníka a esejisty Yvese Bonnefoye, který v souvislosti s raně renesančními malíři píše, jak obraz vymanili z jeho středověkého zaklenu, ale neupírali přítom předmětu jeho podstatnost a „ve skutečnosti soustřeďovali jeho rozptýlenou evidenci a směle vnášeli do smyslové zkušenosti světlo a jednotu posvátného“. Jak dále uvádí v doslovu k překladu Bonnefoyovy poezie Jiří Pelán, „setkání s italským uměním znamenalo pro něj zásadní poznání, že umění na svém vrcholu může být místem, v němž se prolne tělesné s duchovním, jevové s matematicky esenciálním, že dokáže sevřít, ‚ztělesnit‘ (inkarnovat) i konečnost existence, onu ‚přítomnost‘, z níž se rozevírá znovu výhled na jednotu bytí“.

Již citovaný Georges Didi-Huberman dále píše: „Před obrazem je naše přítomnost jedním rázem uchopena a současně se ve zkušenosti pohledu obnovuje. [...] Před obrazem – ať už je jakkoliv starý – se přítomnost nikdy nepřestává znovu utvářet, nepřestává se před ním ustavičně přetvářet také minulost. Před obrazem si konečně musíme ponížene přiznat, že nás pravděpodobně přetrvává [...]. Obraz má často více paměti a více budoucnosti než bytost, která se na něj dívá.“ „Právě miji jedna minuta světa,“ říká Paul Cézanne, „můžeme ji uchovat jen tehdy, staneme-li se jí samotnou“.

Rád bych zde ještě zastavil u způsobu vnímání. Sice právě u významu konkrétního času s bezprostředním vnímáním spojovaného. Často je zmiňována potřeba spíše dlouhodobé soustředěné pozornosti. Chtěl bych však poukázat ke vnímání jaksi mimoděčnému, k vjemu, který má povahu okamžiku, vteřinového záblesku. „Něco“ uvidíme, ve zlomku vteřiny, který může být zásadním vhledem... Náhle, náraz (*náraz*), vjem se jaksi trychtýřovitě vpálí v jednom okamžiku, nezměřitelném zlomku času, čili ve věčnosti... Okamžik není popřením věčnosti, ta je v něm obsažena. Děj zobrazený na fresce se tak děje nepřetržitě, nepřetržitě se počíná. Okamžik je projevem věčnosti.

Aleš Novák v *Epifanii věčného návratu téhož* píše: „Jestliže je jednání v každém okamžiku vyhocením celého času a bytí v jednotě jejich náhlostní povahy, pak je každý čin a každé rozhodnutí samotnou realitou a nejsou jedinečné a neodvolatelné proto, že ‚žijeme jen jednou‘, nýbrž proto, že žijeme věčně a žijeme věčnost.“

Podobně je vlastně ustavováno, počínáno místo, *místo cela*, *místo stěna*... Událost, která tento prostor ustavuje a posvěcuje, není její stopou, odkazem, ale její přítomností... Událost je možno chápat jako časovou zkušenost, tedy jako zkušenost přítomnosti, zážitek zpřítomnění. (Zdeněk Neubauer)

Někdy uvádím ještě další rovinu takového „uvidění“, sice Lukášův verš (24/31) při večeři v Emauzích: „Tu se jim otevřely oči a poznali ho; ale on zmizel jejich zrakům.“ Dotkli jsme se něčeho, co náhle mizí, ne však nenávratně nebo aby se znovu stalo, neboť zůstává v naší hluboké vnitřní zkušenosti, v naší paměti... (Před lety před mým rozmalovaným obrazem *Večeře v Emauzích* k bočnímu oltáři kaple ve Vratislavicích náhle jáhen Václav poznamenal: „A co kdybyste to namaloval o vteřinu později, tedy když už zmizel?“)

Podle Giorgia Vasariho Fra Angelico, než započal malbu, odříkal modlitbu. Práci předcházela důkladná duchovní příprava, soustředění, usebrání, *přítomnost k dílu...*, Boží přítomnost, přítomnost sebe samého... Snad můžeme Fra Angelicovu fresku *Zvěstování Panně Marii* vnímat jako „záblesk milosti“. Prolomení přítomnosti, „reálného“ času, do bezčasí, do „před časem“.

x1

Dalšími patrony malířů, tedy vedle sv. Lukáše, jsou svým způsobem Andrej Rublev (1360 nebo 1370–1430), který byl kanonizován v pravoslavné církvi v roce 1988, a původně malíř Albert Chmielowski (1845–1916), svatořečený společně s Anežkou českou 12. 11. 1989, zakladatel řádu Albertini, starajícího se o lidi bez přístřeší.

Fra Angelico – Annunciation or On the Presence

Ak.mal. Petr Veselý / CZ / - visual artist, painter, High School of Art and Design and Higher Vocational School Brno

Fra Angelico, a Dominican monk, born Quido di Pietro. He was born around 1395 and died on 18 February 1455. He was beatified on 3 October 1982 by John Paul II, but was already called Il Beato during his lifetime. Subsequently, he was listed in the Roman Martyrology as the Beatified Giovanni Fiesole, called Angelico. At the same time, he was made the patron saint of artists. (x1)

There are some fifty frescoes by Fra Angelico in the cells, corridors and refectory of the San Marco Monastery in Florence. They date from 1436–1445. One of them is the fresco *Annunciation to the Virgin Mary*, probably among the first ones made. Fra Angelico made another, larger fresco in the monastery corridor, and also several paintings on wooden boards with the theme of the Annunciation.

Our fresco completely lacks traditional attributes associated with the theme, i.e. a white dove as a symbol of the Holy Spirit, a beam of light (present e.g. in Fra Angelico's panel painting that is today in Prado, Madrid), or a window through which the beam would penetrate; there is neither the scroll with the prophecy of Isaiah (7:14), cited by Luke the Evangelist (1:35), which can be read in the Gospel of Matthew: "Behold, a virgin shall be with child, and shall bring forth a son." (1:23) For example, the panel with the *Annunciation to the Virgin Mary* made by the Master of Vyšší Brod also includes a depiction of God the Father, looking on from another world, separated by a kind of trim from the rest of the celestial and earthly space. Zdeněk Neubauer comments: "The world of God lies outside the world, both visible and invisible, in total concealment and separation. God is present in His concealment."

In Fra Angelico's fresco, though, there is no "hint", nothing obvious to convey God's presence, nor the attributes of a prophecy. The painting complements or affirms the simplicity of the cell. Only the presence of the angel figure refers to the message of which he is the mediator, the messenger... Besides the two figures essential for the story, i.e. Archangel Gabriel and the Virgin Mary, the fresco shows only a concise image of the setting, parts of two pillars supporting the vault on the left side, the vault itself, and a stool on which the Virgin kneels with an open book (the Gospel) in her arms. It may be worth mentioning how much the stool on which the Virgin Mary is kneeling contrasts with the throne on the above-mentioned panel by the Master Vyšší Brod. Further, there is an inconspicuous rectangular opening on the right in the wall, perhaps indicating a horizontal movement, supported in the scene by the figure of the founder of the order, St. Dominic, watching the scene from the left, from the edge of the fresco. The dark shadow of the opening in the wall may point to a nightly, dark world, a world fallen into sin. The fingers of St. Dominic's clasped hands point upwards, while the archangel's arms are folded in front of his body, the right hand moving upwards and the left downwards. Mary's hands are crossed on her chest, at the same time holding the open gospel, to which she points with the finger of her right hand, actually in the direction of the archangel's (i.e. the messenger's) gaze and thus referring to the text of the prophecy. The edge of the shadow on the wall behind the figure of the Virgin Mary is an extension of the line of the angel's head and hers. The light is actually present even in this way, by inversion... "The Holy Spirit will come upon you, and the power of the Most High will overshadow you." At the time of Annunciation, the Word became flesh in Mary's womb...

The painting's means of expression are seemingly restricted, manifested by relatively sparse colours, among other things. In fact, the artist uses a wide range of possibilities in the very vocabulary (brush strokes), from the lightly sketched lines of Mary's cloak, making the impression of an underpainting and perhaps suggesting that the work is unfinished, to the carefully modelled volumes of human skin and draperies. (The colour of the archangel's wings ranges from cold earthy greens to warm tones of natural ochres.) By the way, in his *Lives* Giorgio Vasari writes that Fra Angelico never corrected nor remade his painting, always leaving it as it originated from the first brushstroke on, because he believed this to be God's will. This is another way to point to the *semantics of the present*, to the moment of intersection of the *here and now* – through this specific painting gesture – with eternity.

If we interpret the fresco of the Annunciation geometrically and analyse its construction and composition elements, we find that the circles of the arches of the vault in the upper part have their centre in the vanishing point of the floor perspective of the corridor painted on the wall. The imaginary diagonal line connecting the faces of the angel and the Virgin runs through this centre. Parallel to this direction, in the angel's view, is also the axis of the book in

Mary's arms. The spirit and the word resonate here. The picture, its layout, is inscribed or inserted (deposited) into the format of the fresco; it is the result of relationships that extend outside the format, generally referring to universality (of space and time). However, geometrisation, to which perspective can also be assigned, in the sense of *conceptualisation* of sensory reality, does not divert from reality; on the contrary, it provides another dimension to the intensity of the *present moment* – as a *moment in the place of eternity*. (Vincent van Gogh notes in a letter to his brother Theo: "... instead of painting a trivial wall [...], I paint infinity.")

Didi-Huberman concentrates on the central part of the fresco when he writes: "If there is nothing between the angel and the Virgin in his Annunciation, it is because *the nothing* bore witness to the indescribable and unfigurable divine voice to which Angelico, like the Virgin, was obliged to submit completely. But to say something like this means not to look, it means to be content only with what is to be seen. There is not nothing because there is white. It is not nothing, because it reaches us without our being able to grasp it, and because it envelops us without our being able, in our turn, to catch it in the snare of a definition."

To some extent, the construction of the whole composition can be perceived as an early Renaissance *trompe l'oeil*, an illusion of the eye, since the fresco is indeed an optical niche in the wall. At the same time, it is physically part of the wall. The person who dwelled in the monastery cell – probably the artist who made the painting – and touched the wall of the cell, touched at the same time the wall painted in the picture, i.e. the place in the picture and the attribute of the scene; he physically participated in it, he touched the **place**.

Later cracks in the plaster on which the fresco is painted constitute a somewhat random, so to speak non-systemic, but surprisingly humanizing element. These cracks too are not mere cracks in the wall, i.e. in the backing of the painting; this wall is the background plan with the figures of the kneeling Virgin Mary and Archangel Gabriel being optically mounted on it – and this painted wall is at the same time the real wall of the cell. A crack in the wall is therefore a real crack in the painted wall, too.

At this point I will try to point out a certain connection with Gothic panel painting, which can be – apparently in contrast to mural painting – characterized as an **object**. One of the reasons is that the panels used to be part of an altarpiece or reliquary, or served as portable altars. The reverse side was usually prepared in some way and painted with respect to the front side. Panel paintings are therefore double-sided and the contents of both sides are usually in direct relation to each other. In her essay *Středověký obraz jako posvátný objekt* [Medieval painting as a sacred object], Hana Hlaváčková writes that the Gothic painting "is not only two-dimensional, the panel has its thickness that is acknowledged, and it also has its rear side, which is part of the object..." Renaissance and later paintings painted on canvas have no rear side, and the frame in which they are set is not part of the painting, but instead something that separates it from our world, making it exclusive... While the medieval painting, spiritual in its content, is a distinctly material object, the Renaissance painting, often full of sensuality, is a mere mimesis, with its material component being merely some sort of inconsistency: the thin canvas is a necessary backing that fixates the immaterial mimesis. However, the medieval painting is material and therefore constitutes a natural part of our material world (as evidenced among others by the admitted existence of its rear side).

On the back of the panel painting of the *Madonna of Most* there is an illusive window with parchment fillings and in the middle of its crossbars there is the letter M – Mary. The relationship between the obverse and the reverse is in the very motif of the window, which is an analogy to Mary. It refers on the one hand to the Annunciation, of which it is an attribute and, in this case, also to the cross, to the crucifixion.

Other possible connections with our topic include the relationship of the visible and the invisible, or the desire to know the unknown, to "break through" the phenomenal world; the relation between the surface or illusive space and the real space... A detail from Giotto's fresco of the *Last Judgement* in Padua, with a figure in the upper left part of the fresco uncovering "another world" behind the main painted scene, as well as for instance a woodcut from the 16th century, where the figure of a pilgrim looks beyond the real landscape into a kind of cosmic scenery, can be taken as examples. The nimbus, too, can be a similar "distraction" from the real place and time; in our fresco especially that of Virgin Mary, where it gives the strong impression of an opening into some virtual space "behind" and, in a way (like a mirror) before the depicted scene as well.

A slightly transformed context can be seen in examples of art from the second half of the 20th century, e.g. in Lucio Fontana. By cutting through the canvas, he follows up with the theme of the need for knowledge, the desire to "look behind" in a broader context, but he primarily addresses the relative conditionality of the canvas in three-dimensional space, i.e. the image as a two-dimensional object with real space being part of it. However, the phenomenon of wounding should also be mentioned here, represented for example by the coloured woodcut of the *Divine Heart* from 1470, with a real cutting through in the shape of a heart.

I will add a digression referring to a few examples of the thematizing of the painting as an object, or rather of the back side of the painting and the frame, i.e. what we commonly perceive as hidden and subsidiary, as a "necessary evil". Examples include Jan Svoboda's *The Other Side of a Photograph* (1969), *The Back Side of a Painting* by Cornelius van Gysbrechts (around 1670) or the object called *24 Stretcher Frames* by Imi Knoebel (1968–1969) – in this case radical concepts of what is (or is not) a painting, making visible what is commonly hidden, a technical necessity, themed here as a new communicative and aesthetic quality.

The "story" of the *Madonna of Częstochowa* can serve as another example of the semantics of the frame. A copy of the *Madonna* (from 1956) travelled among Polish parishes for almost twenty years. In 1966, Polish Communists prohibited showing the icon for almost eight years. The parishioners, however, decided to continue touring the frame only, based on the presumption that it directly referred to the icon and that the prohibition did not apply to it (the presence of the absent).

Another example is the object *To Hang* by Eva Hesse (born 1966). It is a large, more than two-meter-high frame on the wall, as if "treated" (perhaps as an acknowledgement of its necessity, the care for it) with a wrapped strip of cloth and an arched steel wire that protrudes from the frame into the room. Maybe to delineate the space, to indicate the aura of a non-existent painting, its inaccessibility (Ortega y Gasset writes that "the frame constantly demands to have a painting inside it, and if it does not then the section of the world one sees through the empty frame often appears as a painting in itself") or, on the contrary, to delimit the viewer's imaginary inner space – but in this case with the viewer standing outside of it. In fact, unlike the fresco in the cell, a virtual image is inaccessible, unreachable, "unattainable", inviolable... As in her other works, Hesse refers here to both the hanging picture and the three-dimensional object, interconnecting them. She voids the content, limiting the painting in a way to the convention of its hanging on the wall.

If we return to the theme of the painting as an object conceived from both sides to which we relate from the outside, what we see in the cell of the San Marco Monastery is a painting that is a direct component of the space as an object to which we are positioned from *within*. The wall on which the fresco of the Annunciation is painted is not an arbitrary backing, it is not indifferent to the painting. The painting is actually conditioned by it, as well as by the small space of the cell.

The Annunciation scene is present, and repeatedly represented in the cell. The "materialization" is supported by the physical presence of the wall (which, as we have already mentioned, is at the same time an attribute of the painting), but also by the physical presence of the painting. The two make a whole, both being touchable, present. (Perhaps this is an indirect reminder of the need for physical touch as in Doubting Thomas – to make sure.) Rather than a depiction, what matters here is the presence of the depicted scene as a painting *here and now*, its identification with the wall of the cell. Therefore, the depicted scene is not independent of the cell's space, of its simultaneous presence in time. On the contrary, it is connected with it. It has not already happened in the past, it is happening now, just like the cell is happening. It comprises the wall with the fresco, which is physically present, which is material, the wall is both a kind of *matrix* and a container of the image. We perceive the topic, the attributes of the topic, the specifics of a particular approach, the compositional qualities, but also the presence of the painting, the place itself, its qualities, its perception, ourselves as those who perceive, i.e. the "benchmark" of time; the relation between "external and internal existence".

As already mentioned, we are present in the cell – even indirectly. Not present with something that needs to be precisely named, that we need to adhere to, even though the scene we see is obvious. We are not close to what had happened, to something already past, but to something that is just occurring, that is *happening* now.

When we face the fresco, we *are with it* rather than looking at it.

(The remark that I am going to suggest now may seem provocative: the presence that I have in mind in this context does not seem to be conditioned by real physical presence on the site...)

I believe that the mimetic aspect, the illusion of three-dimensional reality and the implied link to *trompe l'oeil* are merely the outer aspects of the fresco's properties. What is more important is the physical presence of the painting as such, which can be perceived (in the words of Hana Hlaváčková) as "terminal being" acquiring an exclusive character through its transcendence of the material world, which may be perceived as sacred.

We can further refer to the thesis of the French poet and essayist Yves Bonnefoy, who writes in connection with early Renaissance painters that they freed the painting from its medieval vaulting without denying the object its essence and "in fact concentrating its dispersed evidence and bravely introducing the light and unity of the sacred in sensory experience". Jiří Pelán notes in the afterword to the translation of Bonnefoy's poetry: "the encounter with Italian art brought him the fundamental knowledge that art at its top may be a place of blending the physical with the spiritual, the phenomenal with the mathematically essential, that it is able to grip, incarnate even the finality of existence, the 'presence' that reopens an outlook on the unity of being."

Georges Didi-Huberman, cited above, writes: "Before an image, our presence is grasped at once and at the same time it renews itself in the gaze's experience. [...] Before an image – however old it may be – the present never ceases to reshape, and the past never ceases to reshape as well. Before an image, finally, we have to humbly recognise this fact: that it will probably outlive us [...]. The image often has more memory and more future than the being who contemplates it." "One minute in the life of the world is going by," says Paul Cézanne, "and we can only preserve it if we become it."

I would like to stop and deal with the way of perception, specifically with the meaning of a particular time associated with the immediate perception. The need for rather long-term focused attention is often mentioned. I would like to point out, however, some sort of unwitting perception, when the nature of the perception is momentaneous, like a one-second flash. "Something" that we see in a split second can be a fundamental insight... All at once, suddenly, the perception is somehow burnt in, funnelled in a single moment, an immeasurable fraction of time, which is eternity... The moment is not a denial of eternity, it includes eternity. The action depicted on the fresco is thus happening continuously, it begins continuously. The moment is an expression of eternity.

Aleš Novák writes in his *Epifanie věčného návratu téhož* (Epiphany of the Eternal Return of the Same): "If our conduct is at any moment the culmination of the entirety of time and being in unity of their instantaneous nature, then every act and every decision stand for reality itself, and are not unique and irrevocable because 'we live only once', but because we live eternally and we live eternity."

The place, *place cell*, *place wall*, is established, conceived in a similar manner... The event that establishes and sanctifies this space is not its trace, legacy, but its presence... The event can be understood as an experience in time, i.e. an experience of the presence, an encounter with representation. (Zdeněk Neubauer)

Sometimes I mention yet another level of such "seeing", namely Luke's verse (24:31) at the supper at Emmaus: "Then their eyes were opened and they recognized him, and he disappeared from their sight." We have touched something that suddenly disappears, but not forever, or to happen again, for it remains in our deep inner experience, in our memory... (Years ago, deacon Václav, standing before my work in progress, a painting of the *Supper in Emmaus* for the side altar in the chapel of Vratislavice, suddenly remarked: "And what if you painted it a second later, that is, when He already disappeared?")

According to Giorgio Vasari, Fra Angelico said a prayer before he began painting. His work was preceded by a thorough spiritual preparation, concentration, contemplation, *presence for the work*..., God's presence, presence of oneself...

Fra Angelico's fresco of the *Annunciation to the Virgin Mary* may be perceived as a "flash of grace" breaking through the present, "real" time, into timelessness, into "before time."

x1
Besides St. Luke, Andrei Rublev (1360 or 1370–1430), canonized in the Orthodox Church in 1988, and Albert Chmielowski (1845–1916, canonized together with Agnes of Bohemia on 12 November, 1989), originally a painter and founder of the Albertini Order, caring for homeless people, can be considered as other patrons saints of painters.

(Translation Kateřina Danielová)

Význam, síla a moc duchovní hudby v současném světě

MgA. Jan Vrkoč /CZ/ - composer, music writer

motto:

*„Skrze Ducha Svatého je Bůh přítomen.
Bez něho je nám Bůh vzdálený,
Kristus zůstává v minulosti,
Evangelium je mrtvou literou,
Církev pouhou institucí,
autorita se stane nástrojem ovládnání lidí,
misie budou pouhou propagandou,
liturgie vzpomínkovým rituálem
a z křesťanství nám zbude ztročující morálka.“*

(Ignatios IV.) *1

Na festivalu FORFEST jsme se po léta pokoušeli o různé definice duchovní hudby, více či méně výstižné. S duchovní hudbou je potíže. Vždycky bylo nesnadné rozlišit a definovat, která hudba je duchovní a která už není. Takové tápání kolem podstaty duchovní hudby mi připadalo odjakživa směšné. Považuji přece za „duchovní“ takovou hudbu, které se dotkl „Duch“, která nese znaky inspirace Duchem Svatým. Mně to tak bylo jasné odjakživa. Bohužel ne každému je taková definice pochopitelná a dostačující. Zřejmě se těžko posuzuje, zdali konkrétní hudba nese v sobě „pečeť Ducha“, či nikoliv. Ukázalo se také, že inspiraci Duchem Svatým chápou křesťané zcela jinak než jiná náboženství. A úplně odlišnou představu mají nevěřící. Židovský starozákonní „Duch Boží, který se vznášel nad vodami“ (srov. Gn 1,2)*2 je patrně cosi jiného než křesťanský Duch Svatý, který přebývá v srdci Božích služebníků... (srov. 1 Kor 3,16-17). *3

Za sebe zůstanu u víry křesťanské. Nezajímají mě jiné cesty, velmi mě ale zajímá Duch křesťanský. Velmi mě zajímá duchovní hudba křesťanská, nejlépe autorů křesťanů. Tedy – vyznání hudebníků není vždycky bez problému: podívejme se třeba na Bacha, napsal přece katolickou Hohe Messe, ale přitom byl protestant...; a všimněme si, nakolik křesťanství ovlivnilo dílo židovských autorů Mendelssohna nebo Mahlera...? Jak je to možné?

Podívejme se, jaký je tedy ten křesťanský Duch Svatý, který ovlivňuje celý křesťanský svět?

Už jsem se zmínil, že starozákonní Duch Boží, který se vznášel nad vodami stvoření, je zřejmě něco jiného než Duch křesťanský, Duch Svatý, který je inspirací celé křesťanské kultury. V čem je tedy podstata? Zdá se, že každý křesťan by měl tohoto Ducha Svatého znát, nosit v sobě a rozumět mu do takové míry, aby mohl bez těžkostí odpovědět na zásadní otázku: Známe Ducha Svatého?

1. Duch křesťanství promlouvá k člověku **z jeho nitra**, je duchem „zvnitřnění“. Všichni víme, jak působí. Radí nám, abychom žili křesťansky a „byli svatí“. Nehovoří k nám zvenčí, ale zevnitř! Je přece v našem srdci, v našem svědomí. Zajímavě to vystihuje Tomáš Špidlík:

„...V životě světců mělo zvláštní důležitost tzv. rozlišování duchů. Stanovili různá pravidla, aby se člověk dobře orientoval v této oblasti. Z mnoha pravidel připomeňme jedině: autoři se snažili rozlišovat myšlenky, které přicházejí

„zvenčí“ od těch, které přicházejí „zevnitř“. Ty vnější jsou velmi hojné a mají vnější příčinu: nějaký viditelný předmět, slyšené vyprávění, úryvek přečtené knihy, anebo vliv někoho, s nímž jsme mluvili, který nám „vnukl“ nějakou myšlenku či obraz. Tyto myšlenky se liší od těch, které přicházejí z nitra, otcové to zjišťují. Jejich vznešenost přesvědčuje staré mnichy, že je to sám Duch Svatý, který žije v srdci a dává slyšet svůj hlas „v hradu nitra našeho já“; jeví se jako nějaké osvícení plné pokoje. ... Syrští autoři o tom často mluví a popisují tuto zkušenost metaforou. Říkají: „Srdce se podobá fontáně, je-li čistá, zrcadlí se v ní nebe. Tak i v čistém srdci se zrcadlí božské myšlenky.“
*4

Uvědomme si, že před Boží tvář nemá nic samo o sobě žádnou hodnotu. Bůh si cení vztahy. Je psáno „království Boží je mezi vámi.“ (Lk 17, 21) *5 Tak tedy umělecké dílo nemá cenu tím, má-li originální a efektní vnější formu, důležité je, když zůstává věrné svému základnímu skrytému poslání a tím rezonuje v srdcích druhých lidí. V umění je vcelku samozřejmé, že Duch promlouvá z nitra umělcova směrem k druhým lidem. Takový tvůrce, který by jen kopíroval nějaký vnější vzor, byl by rychle nazván epigonem. Pro hudebního skladatele je prvním zákonem „z vlastního nitra růst“, jak říkal Leoš Janáček. Důležité je to i pro hudebního interpreta, pro malíře nebo spisovatele, pro vědce a pro každého, kdo něco tvoří. Křesťanská kultura je tedy tvořena zevnitř a může ji vytvářet pouze křesťansky pevná duše.

2. Dalším znakem Ducha Svatého je **láska**. Duch křesťanství je duchem lásky. Křesťané nevěří v kulturu bez lásky. Nevěřící v kulturu konzumu, kulturu smrti, jak to připomínal papež Jan Pavel II. Evangelium zmiňuje tento Ježíšův výrok: „Oheň jsem přišel uvrhnout na zemi, a jak si přeji, aby se už vzňala!“ (Lk 12,49) *6 Nemluví na tomto místě v evangeliu Ježíš o ohni jako výhni lásky, není tento oheň láska sama?

Je to pro skladatele velký závazek. Duchovní hudba má být proniknuta ohněm lásky. Jsme s tím vlastně srozuměni, posloucháme-li skladby Bachovy, Mozartovy, Dvořákovy a jiných velikánů. Kolik lásky dokázali tito tvůrci vložit do svých partitur!

Tak se ukazuje, že každé umění bez lásky nemá zřejmě valnou duchovní hodnotu, je zřejmě neúplné, nedokonalé. Jak je psáno v První knize Korintským: „Kdybych mluvil jazyky lidskými i andělskými, ale lásku bych neměl, jsem jenom dunící kov a zvučící zvon.“ (1 Kor 13,1-2) *7

3. Třetím znakem Ducha Svatého je **skutečné poznání**, křesťanství přináší poznání, je duchem hlubokého vnímání a pochopení často i neviditelných skutečností. „*Správně vidíme jen srdcem . Co je důležité, je očím neviditelné*“, říká Exupéry. *8

„*Platón tvrdil, že lidský intelekt je svou přirozeností božský, a proto může poznávat i nekonečné krásy. Křesťané opravují tento názor. Nejsme schopni povznést se vzhůru svou přirozeností, nýbrž milostí, to je osvícením Duchem Svatým. Platón však pochopil velmi dobře, že člověk žijící na této zemi, zvláště je-li mladý, potřebuje vidět před svými očima nebeský ideál, aby nezabředl do nečistoty. Snažte se mít ideál, mějte ho stále na očích, napomínají vychovatelé. Avšak všechna napomenutí budou marná, bude-li chybět světlo Ducha Svatého.*“ *9

Člověk má schopnost jemného rozlišování, vnímání, díky němuž je mu umožněno vidět Boha jako dobro a poznávat všechno božské na světě. Je to veliký dar, ale ne každý ho dokáže ocenit a užít.

Uvažme, jak mnoho úžasných a inspirativních skladeb nám odkázali třeba barokní skladatelé. Ale dnes jen málokdo jim naslouchá. Kupodivu daleko víc lidí si pouští do sluchátek bezduchý střední proud, ten ale k Bohu nepovznese. Není to škoda?

„*Dostojevskij vypráví starou legendu o křišťálovém paláci. Postavil si jej jeden vědec. Připustil použití ke stavbě jen to, co je dokázané, jasné a rozumné. Co je tajemné, to bylo vyhozeno ven jako nehodné vědce. Učenec se do nového domu přestěhoval a byl na něj patřičně hrdý. Chlubil se jasností, průzračností, která ho obklopovala. Ale brzo se začal nudit, protože tam nenacházel dvě věci, které obveselují život: svobodu a lásku. Tyto dvě věci nemohou být nikdy jasné.*“

(...) Teolog Pavel Florenskij učí, že jsou dva odlišné způsoby poznání: poznání věcí a poznání osob. U věcí nejprve poznáváme, co je zřejmé, jasné, pak se postupuje k méně jasnému, přitom se logicky uvažuje. Nakonec zbývají jen čiré domněnky, kterým příliš nedůvěřujeme. Jinými slovy, stavíme „křišťálový palác“.

Ale jak dokonale poznávat skutečnosti nekonečné? Úplně jiná situace nastane, jestliže se setkáme s osobami. Ty nejsou nikdy „jasné“. Jejich srdce, jejich úmysly nejsou nikdy zřejmé. Nezbyvá než jiný přístup, totiž dát jim zpočátku důvěru. Jen později, po nějaké době, kdy s nimi žijeme v důvěrném vztahu, se odhalí, dají se poznat tím, že dají svou důvěru i nám.“ *10 Tak nás Duch Svatý učí a vede k poznání.

4. Další znak Ducha Svatého: křesťan tvořivě **naplňuje vhodnou formu**. Duch křesťanství je duchem tvůrčího naplňování formy. „Nedomnívejte se, že jsem přišel zrušit Zákon nebo Proroky; nepřišel jsem zrušit, nýbrž naplnit.“ (Mt 5,17) *11

Vezměme si takový příklad: V dějinách hudby vidíme, že mnoha tvůrcům je jakoby vymezena jedna oblast jejich působení, drží se „svého kopyta“. Málokdo se umí věnovat různým žánrům, spíše se každý tvůrce jakoby specializuje na to „své“: Rossini nebo Wagner psali jen opery, ale nepsali symfonie. Chopin nepsal opery, ale klavírní díla, Paganini se nevěnoval operám, a Liszt nepsal nic pro sólové housle. Možná právě Duch Svatý už předem určil těmto hudebníkům obor jejich činnosti, jistě je inspiroval a posvětil jejich úsilí, aby co nejvíce vynikli jim

svěřený talent. Pak jsou ovšem výjimky, všestranní hudebníci, kteří píší hudbu v širokém záběru. To jsou velikáni, například Purcell, Bach, Mozart, Dvořák nebo Martinů, v novější době třeba Hindemith, Messiaen...

5. A poslední, důležitý znak Ducha Svatého: Duch křesťanství je duchem **zdokonalování se**, stálého učení se. „Buďte tedy dokonalí, jako je dokonalý váš nebeský Otec“ (Mt 5,48) *12
„Křesťan má před svým duchovním zrakem Boží dokonalost, jíž měří všechny pozemské věci a životní situace. (...) Vnímá Boží dokonalost a sám si ukládá nutně se zdokonalit. Duch křesťanství obrací věřícího člověka k Bohu na nebi a k Boží činnosti na zemi.“ *13

Toto je právě jedinečnost Ducha Svatého, starozákonní lidé neměli před očima tento ideál, také ateista se nemá vůbec s čím poměřovat. To je právě výsada jen křesťanů. Tak Duch Svatý vnáší křesťanství do rodinného života, do služby, do vzdělání, do politiky i do umění a vědy.

„Často slýcháme tvrzení: ‚umělci vyjadřují ve svém díle sami sebe.‘ Avšak sami umělci s touto definicí nesouhlasí. Když totiž tvoří, chtějí vyjádřit něco, co ji přišlo jako inspirace. Antičtí Řekové mluvili o Múzách a viděli v inspiraci tajemný božský hlas. Umělec cítí, že je nucen přijmout hlas, svobodně se s tím hlasem ztotožní, chce s ním spolupracovat. Hlas mluví neviditelně, a umělec chce dát hlasu viditelnou, konkrétní formu v malbě, soše, básni, hudbě... Není to nijak snadné. Umělec trpí, je jako posedlý tím hlasem, donucen poslouchat ho. Přichází-li inspirace od Ducha Svatého, pak nepřichází ‚zvenčí‘, protože Duch Svatý je ‚duší naší duše‘, patří k našemu ‚já.‘“ *14

Na začátku jsme uvedli jako motto: „Skrze Ducha Svatého je Bůh přítomen.“ Dovolím si to parafrázovat: „Duchovní hudba sama je Boží přítomnost.“ Hudba totiž má takovou moc, že nám přibližuje živého Boha. Mějme před sebou vždycky vysoké ideály!

„Přijď, Duchu Svatý, naplň srdce svých věrných a zapal v nich oheň své lásky...“

poznámky:

1. Výrok patriarchy Ignatia IV. na Čtvrtém shromáždění Ekumenické rady církví roku 1968 ve švédské Uppsale
2. Bible, Gn 1, 2: „Ale nad vodami vznášel se Duch Boží“. (Ekumenický překlad, vyd. česká biblická společnost, Praha 1985)
3. Bible, 1. Kor 16-17: „Nevíte, že jste Boží chrám a že Duch Boží ve vás přebývá?“
4. Špidlík, Tomáš: *Duch Svatý... znáš ho?* str. 15, vydala Konference vyšších řeholních představených, Praha 1997
5. Bible, Lk 17,21
6. Bible, Lk 12,49
7. Bible, 1 Kor 13,1-2
8. Saint-Exupéry, Antoine de, *Malý princ*, str. 44, Praha 1989
9. Špidlík, Tomáš: *Duch Svatý... znáš ho?* str. 20
10. Špidlík, Tomáš: *Duch Svatý... znáš ho?* str.23
11. Bible, Mt 5,17
12. Bible Mt 5,48
13. Ilijin, Ivan Alexandrovič: *Základy křesťanské kultury*, str. 34, vydalo Refugium, Velehrad-Roma, s.r.o. 1997
14. Špidlík, Tomáš: *Duch Svatý... znáš ho?* str. 28

Importance, strength and power of spiritual music in the present-day world

MgA. Jan Vrkoč /CZ/ - composer, music writer

motto:

*“Through the Holy Spirit God is present to us.
Without him, God is far away,
Christ stays in the past,
The Gospel is a dead letter,
The Church is simply an organization,
authority is a matter of domination,
mission is a matter of propaganda,
the liturgy is no more than an evocation,
Christian living a slave morality.”*

(Ignatios IV.) *1

For years we have attempted at FORFEST to define spiritual music. There is a difficulty with spiritual music. It has always been difficult to distinguish and to define which music is spiritual and which music is not. Searching around the essence of spiritual music has always seemed ridiculous to me. After all, I consider “spiritual” music to be touched by “the Spirit” that bears the signs of inspiration by the Holy Spirit. It has always been crystal clear to me. Unfortunately, the description is not understandable enough to everyone. Obviously, it is difficult to determine whether a particular music carries the “seal of the Spirit” or not. It also appeared that Christians have a different understanding of inspiration from the Holy Spirit than other religions. And the atheists have a completely different idea. The Jewish Old Testament: “Spirit of God, who hovered over the waters” (cf. Gen 1: 2) *2 is probably something different from the Christian Holy Spirit who dwells in the heart of God's servants... (cf. 1 Cor 3: 16-17). *3 Personally, I will remain by the Christian faith. I am not interested in other perceptions, but I am very much interested in the Christian Spirit. I am greatly interested in Christian spiritual music, preferably composed by musicians, who are Christians. But – the religion of musicians is not always straightforward: for example, let's look at Bach, he wrote the Catholic Hohe Messe, but he was a Protestant...; and take notice how much Christianity influenced the work of the Jewish composers Mendelssohn or Mahler...? How is it possible? Let's have a look. What is the Christian Holy Spirit that affects the whole Christian world? I have already mentioned that the Old Testament Spirit of God, which hovered above the waters of creation, is apparently something other than the Christian Spirit, the Holy Spirit, which is the inspiration of the whole Christian culture. What is the core of the matter? It seems that every Christian should know, carry inside and understand this Holy Spirit to such an extent that he can answer without difficulty the fundamental question: Do we know the Holy Spirit?

1. The spirit of Christianity speaks to man **from within**, He is the spirit of “inwardness.” We all know how it operates. He advises us to live as a Christian and “be holy”. He does not speak to us from the outside, but from the inside! After all He is in our heart, in our conscience. Tomáš Špidlík describes it interestingly:

*“... In the life of saints, the so-called distinction of spirits was of particular importance. They have laid down different rules for a man to become familiar in this area. Of the many rules, let us remind ourselves of how the authors have tried to distinguish thoughts that come 'from the outside' from those that come 'from the inside'. The outer ones are very abundant and have an external source: some visible object, heard story, an item read from a book, or the influence of someone we talked to, who instigated some thought or image. These thoughts are different from those that come from within, priests find out. Their brilliance convinces the old monks that it is the Holy Spirit himself, who lives in the heart and makes his voice heard 'in the castle within ourselves', appears as some rooms full of enlightenment. Syrian writers often talk about it and describe this experience with a metaphor. They say: 'The heart resembles a fountain; if it is pure, the sky is reflected in it. In the same way a pure heart reflects divine thoughts'” *4*

Let us realize that nothing by itself has any value before God's face. God values relationships. It is written “the kingdom of God is in your **midst**.” (Lk 17, 21) *5 Therefore a work of art is worthless just because of its original and effective external form, but it is important that it remains true to its fundamental hidden purpose and through it resonates in the hearts of others. It is quite obvious in art that the Spirit speaks from within the artist towards other people. Such an artist who would just copy an external pattern would quickly be called an epigone. For a composer, the number one rule, is “a growth from within”, as Leoš Janáček said. It is also important for a musician, painter, writer, scientist and for anyone else who creates something. Christian culture is therefore created from within and can only be created by an unyielding Christian soul.

2. Another symbol of the Holy Spirit is **love**. The spirit of Christianity is the spirit of love. Christians do not believe in a culture without love. They do not believe in the consumer culture, the culture of death, as Pope John Paul II reminded us. The Gospel mentions this quote that Jesus spoke: “I have come to ignite the fire on the earth, and how I wish it were already kindled!” (Lk 12:49) *6 Doesn't Jesus speak in this place in the Gospel about fire as a hearth of love, isn't this fire love itself?

It is a great commitment for the composer. Spiritual music must be penetrated by the fire of love. In fact, we understand this by listening to Bach, Mozart, Dvořák and other renowned names. How much love these composers managed to instill in their sheet music!

It turns out that every art without love does not seem to have a great spiritual value. It is obviously incomplete, imperfect. As it is written in the First Book of Corinthians, “If I speak in the tongues of men or of angels, but do not have love, I am only a resounding gong or a clanging cymbal.” (1 Cor 13: 1-2) *7

3. The third symbol of the Holy Spirit is a **real knowledge**. Christianity brings knowledge, it is a spirit of deep perception and understanding of often even invisible facts. “*We only see properly with the heart. What is important is invisible to the eyes*”, says Exupéry. *8

*“Plato claimed that human intellect is divine in nature, and therefore he can experience unlimited beauty. Christians correct this view. We are not able to rise upwards by our nature, but by grace, which is through the enlightenment of the Holy Spirit. But Plato understood very well that a man living on this earth, especially if he is young, needs to see the heavenly ideal before his eyes in order not to get stuck in impurity. Try to have the ideal, constantly in front of you, educators preach. But all admonitions will be in vain if the light of the Holy Spirit is missing.” *9*

Man has the ability of subtle distinction, perception that enables him to see God as a goodness and to experience all divine in this world. It is a great gift, but not everyone can appreciate it and enjoy it.

Let us consider how many wonderful and inspiring compositions have been handed down to us by Baroque composers. But today only few people listen to them. Surprisingly, many more people listen a dull mainstream through their headphones, but that will not lift us up to God. Isn't it a pity?

"Dostoevsky tells the old legend of the crystal palace. It was built by a scientist. For the construction, he permitted to use only what was proven, clear and reasonable. What was mysterious was thrown away as an unworthy object. The scholar moved into the new house and was proud of it. He boasted of the clarity, the translucency that surrounded him. But soon he got bored, because there were two things missing that make us rejoice in life: freedom and love. These two things can never be 'clear'.

(...) The theologian Paul Florensky teaches that there are two different ways of knowledge. Knowledge of things and knowledge of people. By objects we first perceive what is obvious, clear, then proceed to the less clear, while logically thinking. In the end, there are only clear assumptions that we do not trust much. In other words, we are building a 'crystal palace'.

*But how to cognize infinite facts perfectly? A completely different situation occurs when we meet people. These are never 'clear'. Their hearts, their intentions are never obvious. There is no other approach but to trust them at first. Only later, after some time when we live in intimate relationship with them, will they reveal themselves and they can be recognized by returning their trust to us." *10* This way the Holy Spirit teaches us and leads us to knowledge.

4. Another sign of the Holy Spirit: a Christian who creatively **fulfills a suitable form**. The spirit of Christianity is the spirit of creative fulfillment of form. "Do not think that I have come to abolish the Law or the Prophets; I have not come to abolish them but to fulfill them." (Mt 5: 17) *11

Let's take an example: In the history of music we see that the most authors seem to be defined by one area in their work, sticking to what they are best at. Very few can devote themselves to different genres, each author seems to specialize in his "own": Rossini or Wagner wrote only operas but did not write symphonies. Chopin did not write operas but piano compositions, Paganini did not devote himself to operas, and Liszt did not write solo for violin. Perhaps it was the Holy Spirit that had previously determined the musicians' field of calling, which surely inspired them and sanctified their efforts to excel in their entrusted talent. But then there are exceptions, versatile musicians who write music in a wide range. These are the greats, such as Purcell, Bach, Mozart, Dvořák or Martinů, more recently Hindemith, Messiaen...

5. And the last, important sign of the Holy Spirit: The spirit of Christianity is the spirit of improving, constant learning. "Therefore, you shall be perfect, just as your Father in Heaven is perfect" (Mt 5: 48) *12

*"A Christian has before his spiritual eye God's perfection, by which he measures all earthly things and situations in life. He perceives God's perfection and strives badly to improve. The spirit of Christianity turns a believer to God in heaven and to God's work on earth." *13*

This is precisely the uniqueness of the Holy Spirit. The people from the Old Testament did not have this ideal before their eyes, and the atheist has nothing at all to compare with. Only Christians have this privilege. The Holy Spirit brings Christianity into the family life, ministry, education, politics, art and science.

*"We often hear the statement: 'artists express themselves in their work.' But artists disagree with this definition. When they create, they want to express something that already came as an inspiration. The ancient Greeks spoke of the Muses and saw in the inspiration a mysterious divine voice. The artist feels he is forced to accept the voice, willingly identifies with the voice and wants to cooperate with it. The voice speaks invisibly, and the artist wants to give the voice a visible, concrete form in painting, sculpture, poem, music... It's not easy at all. The artist suffers, is obsessed with the voice, forced to listen to him. If inspiration comes from the Holy Spirit, then it does not come 'from outside', because the Holy Spirit is the 'soul of our soul', it belongs to our 'self.'" *14*

In the introductory motto we stated: "Through the Holy Spirit God is present to us." Let me make a paraphrase: "Spiritual music itself is God's presence." The music is so powerful that it brings us closer to the living God. Let's always have high ideals!

"Come, Holy Spirit, fill the hearts of Thy faithful and enkindle in them the fire of Thy love..."

Comments:

1. Statement of Patriarch Ignatius IV. on the World Council of Churches (WCC) Fourth Assembly in Uppsala, Sweden, 1968
2. Bible, Gen. 1: 2: "But the Spirit of God was hovering over the waters." (Ecumenical translation, edited by the Czech Biblical Society, Prague 1985)
3. Bible, 1 Corinthians 3:16-17: "Don't you know that you yourselves are God's temple and that God's Spirit dwells in your midst?"
4. Špidlík, Tomáš: *Holy Spirit... do you know him?* p.15, published by the Conference of Higher Religious Superiors, Prague 1997
5. Bible, Lk 17: 21
6. Bible, Lk 12:49
7. Bible, 1 Cor 13: 1-2
8. Saint-Exupéry, Antoine de, *Little Prince*, p.44, Prague 1989
9. Špidlík, Tomáš: *Holy Spirit... do you know him?* p.20
10. Špidlík, Tomáš: *Holy Spirit... do you know him?* p.23
11. Bible, Mt 5:17
12. Bible Mt 5:48

L'art et la société Umění a společnost.

Prof. Nicolas Zourabichvili / France / - composer, Conservatory Paris

Pour la clarté de mon propos, je ne parlerai que des rapports entre l'art et la société en Europe, parce que c'est la seule civilisation que je connaisse assez bien.

Cependant, comme il m'est difficile de parler « de l'art et de la société », dans la mesure où l'art est une production alors que la société est un ensemble d'hommes, j'envisagerai surtout les rapports de l'artiste avec la société. N'additionnons pas les pommes et les poires !

Qu'est-ce que l'art ? Et quel est son rapport avec la société ?

« L'art c'est d'abord la production d'une société donnée, à un moment donné de l'Histoire et de son histoire. L'art est historiquement et sociologiquement défini : c'est le style. La production artistique est d'abord une production sociale, comme l'artisanat, le savoir, l'industrie, les arts ménagers, la recherche, la langue et toutes les institutions qui font cette société. » (Pierre Maillot ⁶⁸)

Au premier abord, le mariage de l'art et de la société devrait aller de soi et ne pas constituer un problème. En effet, si l'on considère les principaux arts – architecture, littérature, peinture et musique – leurs débuts sont précisément placés sous le signe de la communauté : l'architecture est d'abord religieuse, on construit des temples, puis des églises, puis des cathédrales, qui sont destinés à réunir la communauté des croyants. La littérature, jusqu'à Gutenberg, ne concerne que les textes liturgiques et l'exégèse religieuse. Certes, les exégètes ne sont pas légion, mais ils travaillent avec la pleine conscience d'œuvrer pour la communauté religieuse tout entière. Quant aux textes liturgiques, ils sont par définition destinés à la communauté des croyants et donc copiés, puis reproduits grâce à Gutenberg, à de très nombreux exemplaires. La peinture – si l'on ne tient pas compte des peintures rupestres dont il est à ce jour impossible de définir la destination tant on ignore ce que pouvait être la vie sociale des hommes de la préhistoire – la peinture, donc, est à peu près exclusivement religieuse jusqu'à la Renaissance (avec cependant de grandes exceptions : portraits individualisés d'hommes ou de femme, dits « portraits du Fayoum », bustes des empereurs romains, etc.). Cependant, du fait des très grandes dimensions des fresques, il est évident qu'il ne s'agit pas de peintres qui peignent pour eux-mêmes mais bien d'œuvres destinées à une collectivité. Là encore des exceptions existent, comme par exemple les fresques et les mosaïques romaines. En particulier, les édifices religieux évoqués plus haut étaient sculptés et peints à des fins pédagogiques, puisque les fidèles du Moyen-âge étaient presque tous illettrés. La musique, enfin, est strictement encadrée par l'Église qui veille jalousement sur son exclusivité ; et là encore, il faudra attendre longtemps pour voir apparaître la musique profane.

Tous ces arts contribuent donc essentiellement à la vie religieuse qui est, dans ces temps reculés, la seule vie sociale, centrée sur la communauté d'une paroisse. On peut donc penser que le mariage de l'art avec la société a été longtemps une chose qui allait de soi. L'exemple le plus frappant en est pour moi l'époque de Jean Sébastien Bach. Non que les choses aillent de soi. On connaît les déboires de Bach (et de tous ses collègues) avec ses supérieurs hiérarchiques, et les difficultés qu'il eut à surmonter tout au long de sa vie pour imposer son art. Mais il reste que son activité de compositeur se confondait pleinement avec son activité au sein de sa communauté et donc avec son statut social. Il y a là une osmose unique dans l'Histoire.

L'irruption de l'art profane, par la suite, ne change rien à cet état de choses, tout au moins au début.

Les architectes construisent alors des châteaux, des palais, des maisons luxueuses, des bâtiments administratifs, qui tous concourent à la vie sociale.

La littérature fait dès le début exception de par sa nature même : un livre est fait pour être lu, certes, par le plus grand nombre possible ; mais toutes ces personnes ne lisent pas le même ouvrage ensemble. Chacun lit pour soi, c'est donc par essence un exercice solitaire, en marge de la société. Mais il serait risqué de prétendre que c'est sans effet sur la société. J'y viendrai plus loin.

La peinture, à l'instar de l'architecture, consiste alors essentiellement à décorer les palais et les riches demeures, où se rencontreront nombre de personnes pour les admirer, et c'est là que ce que j'appelais plus haut l'exception romaine prend sa place.

La musique, quant à elle, – nous sommes maintenant à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles – est prisée par les rois et les riches seigneurs qui entretiennent des orchestres (et donc des compositeurs), souvent moins par amour de la musique que pour briller devant la société qu'ils invitent à leurs concerts, concerts privés naturellement, mais

⁶⁸ Pierre Maillot est philosophe et historien du cinéma

qui réunissent beaucoup de monde. On peut alors considérer que les compositeurs et les musiciens sont pleinement engagés dans la vie sociale. Mais on ne se doute pas encore que le ver du divorce des arts avec la société est déjà dans le fruit.

C'est le Romantisme (d'abord anglais, puis allemand, enfin français) qui va sonner le glas. L'irruption, avec Goethe et Schiller, du « je », de l'ego, va finir par bouleverser cet ordre si bien établi. La règle, pour les écrivains comme pour les compositeurs, va être d'exprimer désormais leurs propres sentiments, de mettre leur propre personne en valeur et donc, par là-même, de s'éloigner des préoccupations non seulement de l'Église, mais de la société en général. Ce courant traverse tout le XIX^e siècle en s'intensifiant, et va aboutir à l'aube du XX^e à l'art abstrait. Chez les romanciers, cela ne prête guère à conséquence car, comme je l'ai dit plus haut, il s'agit d'un art solitaire. Mais il n'en va pas de même pour la musique.

Je vais donc poursuivre ce tour d'horizon à partir de la musique. Certes, le compositeur accomplit, comme le peintre et le romancier, un travail solitaire ; mais alors que jusqu'à la fin XX^e siècle il s'insérait dans la vie sociale grâce à la popularisation de ses œuvres, désormais la course après l'avant-garde, après l'originalité à tout prix, et pour couronner le tout l'apparition de la musique atonale, vont le couper progressivement d'une part de plus en plus grande de son public, et donc l'isoler de la société.

Il faut ici être précis : des hommes comme Schönberg, Berg et Webern ne couraient certainement pas après l'avant-garde, ils n'avaient nul souci de quelque mode que ce soit. Leur évolution vers la musique atonale était en réalité une conséquence logique de l'évolution de l'harmonie et particulièrement du chromatisme. Il n'y a au fond aucune rupture entre Wagner et Schönberg, tout au moins dans les conséquences que celui-ci tirait des avancées de celui-là. Mais force est de constater que le public, lui, ne l'a pas entendu de cette oreille et a plus ou moins rejeté – et rejette toujours – une musique où il ne retrouvait plus les repères harmoniques du système tonal, les mélodies faciles à retenir. Claude Debussy, dans *Monsieur Croche*, a dénoncé cette tendance avant tout le monde. Nombre de compositeurs du milieu des années vingt, d'importance moyenne, jouirent alors d'une popularité bien plus grande que des compositeurs beaucoup plus importants. Je mets à part Igor Stravinski, Béla Bartók et Serge Prokofiev, dans la mesure où ils n'ont jamais renoncé à la tonalité – fût-elle malmenée par des combinaisons complexes comme la polytonalité –, laquelle les rendait de ce fait relativement accessibles. Seul Stravinski est devenu sériel et atonal au soir de sa vie, écrivant quelques chefs d'œuvre qui, précisément, restent en marge de sa popularité, probablement pour cette raison-même. Le coup de grâce, si j'ose dire, a été porté par ce que l'on appelle la « troisième école viennoise » (bien que, contrairement aux deux précédentes, Haydn-Mozart-Beethoven et Schönberg-Berg-Webern, elle n'eût rien de viennois). Il s'agit du mouvement de la série généralisée, illustré en France par Pierre Boulez, en Allemagne par Karlheinz Stockhausen et en Italie par Luciano Berio – pour ne nommer bien sûr que les principaux. L'immense majorité des compositeurs qui les ont suivis n'étaient donc par essence que des suiveurs dans une voie où il fallait à tout prix faire quelque chose de nouveau, surprendre, étonner. La conséquence quasi-immédiate de ce phénomène – une fois passé l'effet de mode qui a évidemment drainé de grandes foules – a été la désertification des salles de concerts, au fond très logique si l'on considère que les compositeurs ne composaient finalement plus que des œuvres accessibles seulement à eux-mêmes et à leur petit cénacle.

Tout cela a naturellement entraîné un isolement progressif des compositeurs qui ont par conséquent peu à peu perdu tout statut social et se sont de plus en plus isolés, faute de public.

Il reste à définir ce qu'est la société pour un artiste. Est-ce la vie sociale, au sens des réceptions mondaines, des dîners en ville et de l'appartenance à une coterie ? Certainement pas. Je pense que c'est plutôt la manière ou les critères selon lesquels l'artiste définit lui-même son statut social. Or celui-ci est actuellement à peu près inexistant.

On peut du reste remonter au tournant des XIX^e et XX^e siècles pour constater que les grands peintres de cette époque – Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Amedeo Modigliani et nombre d'autres n'ont généré de l'argent, et donc de la « réussite sociale », que bien après leur mort. Mais de leur vivant ils n'existaient pas socialement. De même, le compositeur est aujourd'hui, comme eux, une espèce de paria. Il y a bien sûr des alternatives, mais elles ne sont pas en faveur de l'art : tel compositeur qui écrit pour un film à grand succès une musique délibérément facile touchera un grand public et donc de gros droits d'auteur, mais quel rapport y a-t-il dans ce cas entre cette démarche et l'art, et quel profit réel cela apportera-t-il à la société ?

Cela m'amène au 7^e art, le cinéma, que je n'ai pas encore abordé, car il constitue un cas tout à fait à part. Dès son apparition au début du siècle dernier, le cinéma est devenu un art extrêmement populaire, et pas du tout au détriment de la qualité. Buster Keaton et Charles Chaplin, pour ne citer qu'eux, ont réalisé dès le début des années vingt des chefs-d'œuvre d'une haute qualité. Puis est venu l'expressionnisme allemand, avec des cinéastes comme Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang ou encore Georg Wilhelm Pabst. Ces cinéastes ont réalisé des œuvres d'une très grande exigence artistique, ne cédant jamais à la facilité ; mais le cinéma étant dans ces années-là le seul art de masse, et donc l'une des rares distractions possibles, ils ont tous joui d'un immense succès populaire. On peut parler là d'une véritable réconciliation de l'art et de la société. Enfin, parmi les miracles absolument improbables, il y a le phénomène assez incroyable du cinéma américain d'Hollywood qui était essentiellement, dans les années quarante à soixante du siècle dernier, une industrie destinée à rapporter le plus d'argent possible. On aurait pu croire que cela donnerait des œuvres mineures, d'autant plus que la notion de « cinéma d'auteur » n'existait pas encore, et que la plupart des films étaient réalisés par des cinéastes souvent interchangeable, au gré des caprices des producteurs – seuls maîtres de cette énorme machinerie industrielle. Les scénaristes, qui étaient rarement les réalisateurs – ce qui aurait dû exclure *a priori* toute cohérence dans la

production d'un objet où chacun tirait à hue et à dia –, changeaient eux aussi très souvent dans un même film ; pour peu que le texte du premier scénariste ne plût pas au producteur, celui-ci le licenciait et en choisissait un autre à la place. Ces conditions de travail, assez absurdes, auraient dû ne produire que des résultats catastrophiques au plan de la qualité. Or, malgré cela, nombre des plus beaux films américains de cette époque, réalisés dans ces conditions déplorables, comptent parmi les plus grands chefs-d'œuvre de l'histoire du cinéma. Ces réalisateurs-là ont su négocier avec les producteurs – lesquels connaissaient les goûts du public. Guidés par les producteurs avides, les auteurs malins trouvaient leur route. C'est probablement aussi de cette manière que naît le grand art : quand des règles s'imposent et contraignent les artistes. André Gide l'a bien formulé en disant : « L'art naît de la contrainte ... vit de luttes et meurt de liberté ! »

Mais tout cela n'eut qu'un temps. Très vite, des hommes comme Orson Welles (mais aussi, faut-il le rappeler, Erich von Stroheim bien avant lui), ou plus tard John Cassavetes, Jean-Luc Godard, ou plus tard encore Terry Gilliam ou Otar Iosseliani, entrent en conflit avec la toute puissance des producteurs lorsqu'ils veulent réaliser des films selon leur goût propre, et c'est alors la chute. Plus de crédits, plus de possibilité de tournage.

Si l'on s'en tient à ma définition de la raison d'être de l'art, à savoir qu'il a pour fonction de permettre à l'homme de réfléchir sur sa condition, il faut bien admettre que malgré une industrie cinématographique qui fonctionne à plein régime et draine d'immenses foules dans les salles obscures, l'art cinématographique, du fait de la marchandisation qui règne désormais sur le monde comme la seule valeur de référence, est globalement mort. Il reste certes encore quelques cinéastes isolés qui tentent de faire réfléchir leur public ; mais l'ensemble de l'industrie cinématographique que j'évoquais plus haut ne travaille plus qu'à faire des films de distraction, et a de ce fait complètement marginalisé les véritables artistes.

Il reste cependant que l'histoire du cinéma offre globalement l'image de la meilleure réussite du mariage de l'art et de la société prise dans son ensemble en tant qu'elle consomme cet art, pendant une période qui va de la création du cinéma jusqu'aux années 70 du XX^e siècle.

Dès lors, qu'en est-il du rapport de l'art à la société ?

On peut affirmer sans grand risque d'erreur qu'il est pratiquement inexistant en ce qui concerne le fond.

En peinture, l'art est devenu exclusivement le domaine des marchands, qui font la loi sur la base quasi-exclusive du profit. Il en va pratiquement de même en ce qui concerne les acheteurs, dont bon nombre n'achètent des toiles que pour les ranger aussitôt dans leurs coffres à la banque, en ne les considérant que comme un placement financier parmi d'autres. On est bien loin de la démarche des mécènes de la Renaissance, ou plus près de nous des Chtchoukine ou Trétiakov du début du XX^e siècle, qui achetaient parce qu'ils aimaient réellement la peinture, et voulaient donc la montrer.

Cette marchandisation va peu à peu envahir également la musique.

En musique, les compositeurs n'ayant pas davantage de mécènes, dépendent presque exclusivement des commandes que peuvent leur passer les ministères de la culture ou quelques festivals. Les radios, en tous cas Radio-France, qui avaient il y a encore une trentaine d'années toute une politique de commandes et donc de création, ne commandent plus rien ou presque. Les compositeurs sont donc obligés d'avoir un autre métier : soit ils dirigent des conservatoires, soit ils enseignent la musique, soit ils exercent quelque autre métier sans rapport avec la musique mais qui leur permet au moins de vivre. On peut dire sans exagérer qu'ils sont au ban de la société. Je connais un compositeur d'opéras, de première valeur, dont trois opéras ont déjà été montés en France avec succès, et qui, lorsqu'il envoie une partition à une quinzaine d'organisateur de concerts, ne reçoit même pas l'aumône d'une réponse ; la politesse est partie avec la considération... Et pourtant, le temps n'est pas bien loin – milieu du XIX^e siècle – où un opéra qui avait du succès assurait la fortune de son auteur !

Certes, quelques compositeurs ont compris l'impasse dans laquelle ils se trouvaient et, en quête d'une issue, n'ont rien trouvé de mieux que de revenir au système tonal pour retrouver le public. Mais on ne revient pas en arrière impunément, le temps n'avance malheureusement que dans un seul sens, et cette musique tonale est d'une pauvreté d'invention comme personne n'aurait osé en écrire il y a deux cents ans. Arnold Schönberg avait certes dit, avec raison, qu'il y avait encore beaucoup de musique à écrire en ut majeur. Mais encore faut-il avoir quelque chose à y mettre et ne pas répéter ce qui a déjà été écrit.

En ce qui concerne la forme, c'est un rapport assez ambigu. Si la société a un besoin structurel de l'art, l'artiste lui demeurera toujours quelque peu suspect. Toute société se veut avant tout stable, elle aspire à « persévérer dans son être », comme disait Spinoza. Elle est donc fondamentalement conservatrice. L'artiste, en revanche, ne peut être réellement considéré comme tel qu'en tant qu'il conteste dans son art l'ordre établi et aspire naturellement à la nouveauté, au jamais dit. Et il serait innocent de croire qu'on peut séparer cette contestation naturelle de l'artiste à l'intérieur de son art de la vie de la société en général. Les révolutions sont toujours nées d'une activité intellectuelle antérieure ; la Révolution française, en particulier, est bien fille des Lumières. Et les responsables politiques ont bien quelques raisons de s'en méfier. Il n'est que de repenser à la liste interminable des ouvrages littéraires soumis à la censure sous les régimes autoritaires. La musique a subi le même sort, en particulier en URSS, et la peinture également. Sous le régime nazi, l'« art dégénéré » (die entartete Kunst) ne visait pas uniquement les peintres juifs, mais d'une façon générale tous ceux qui représentaient sur leurs toiles un monde douloureux ou tragique qui ne répondait pas aux canons idylliques de l'idéologie. Était « dégénéré » tout art qui ne reproduisait pas la nature de façon fidèle, tout art qui marquait une recherche, et impliquait donc une contestation de la vision commune. La vision socialiste, en URSS, a fonctionné à peu près de la même manière, allant jusqu'à instaurer un code à respecter scrupuleusement par les artistes : le « réalisme socialiste ».

Aujourd'hui, la situation a changé à bien des égards mais il est impossible de dire qu'elle s'est améliorée. Certes, à part quelques derniers bastions, loin de l'Europe, où l'on conserve encore le mythe du communisme, ce ne sont plus les États qui imposent le terrorisme, mais la commercialisation effrénée de l'art, fût-il le plus élevé et donc, dans sa structure-même, le plus élitiste. On organisera par exemple une grande exposition Monet qui s'accompagnera d'une quantité incroyable de gadgets de toutes sortes reproduisant des morceaux de nymphéas. Cela permet de rapporter beaucoup d'argent sans que les malheureux possesseurs de ces objets n'aient la moindre idée de ce qu'était l'art de Monet. En musique, on vend des CD de Beethoven ou de Mozart avec en couverture une photo de la pianiste pourvue d'une généreuse poitrine bien mise en valeur. On invitera à peu près systématiquement des musiciens qui se sont fait remarquer par quelque clownerie spectaculaire, au détriment d'interprètes bien supérieurs qui végéteront dans une carrière modeste. Et pour ce qui est de la « musique de masse », la culture rock et ses dérivés ont depuis longtemps supplanté la musique contemporaine, et l'immense majorité des jeunes qui écoutent « de la musique » sur leur smartphone n'imaginent pas que la musique puisse être autre chose que cela et n'ont jamais entendu parler de Bach ou de Xenakis. On ne peut cependant nier que le rock a restauré une véritable relation avec la société au sens le plus fort du terme, dans la mesure où il a drainé des courants de pensée qui ont fortement pesé sur la politique.

Dans cette relation paradoxale entre l'art et la société, on ne peut passer sous silence le problème de l'éducation.

La fin du XIX^e siècle, particulièrement en France (sous la conduite de Jules Ferry), tout comme la mise en place du régime communiste en Russie à partir de 1917, a coïncidé avec des politiques d'éducation très poussées, à commencer par l'alphabétisation. Or tout le monde sait que l'alphabétisation ouvre grandes les portes d'accès à la littérature et par extension à tous les autres arts. Mais dans les pays du bloc communiste, cette intention de départ a très vite été contredite par la politique culturelle, qui sélectionnait selon la ligne du Parti ce que les gens qui avaient enfin accès à la lecture avaient le droit de lire, si bien que la censure a partiellement brisé ce que l'alphabétisation était par définition censée apporter : la liberté de se construire par soi-même, et n'a apporté que l'obligation d'être construit de façon autoritaire par l'État. Par ailleurs les pays de l'Est communiste européen ont développé des politiques d'éducation musicale particulièrement soignées : en URSS, tous les enfants apprenaient à lire la musique dès l'âge de sept ans, ce qui explique, en particulier, que les salles de concert étaient toujours pleines, y compris lorsqu'on y jouait de la musique contemporaine, comme en Pologne, mais aussi en Allemagne de l'Est ou en Tchécoslovaquie. Mais là encore, la censure a joué son rôle néfaste et a paralysé la création originale de façon drastique. En France, l'accès à la musique a toujours été – et reste toujours, d'une certaine manière, – le privilège d'une « élite », globalement bourgeoise. Et le prix des places de concert était – et reste toujours – relativement cher. Le régime soviétique, à l'inverse, a décidé que tout le monde devait y avoir accès, et les concertistes, y compris les plus célèbres, avaient l'obligation d'aller jouer dans les villes les plus reculées, dans les crèches, dans les écoles, les usines, voire, dans certains cas, les prisons. D'où vient donc que cet immense effort soit désormais globalement abandonné, si ce n'est parce que la marchandisation issue de la Seconde guerre mondiale et de l'arrivée des Américains en Europe a fait basculer les goûts et a entraîné une désaffection progressive pour la musique classique ? Ce phénomène s'est reproduit quasiment à l'identique à la chute du communisme, lorsque la musique américaine a pu pénétrer en masse en Russie. Cette marchandisation, qui a envahi toute la société, constitue bien l'une des origines du divorce actuel entre la société et l'art.

Quelles leçons peut-on tirer de cet aperçu des rapports de l'art avec la société ? Avant tout, que les objectifs que poursuit l'art ne sauraient se confondre avec ceux de la société. L'art vise le plus haut possible, il tend à nous donner l'image du monde la plus instructive, la plus féconde, afin que nous puissions poursuivre une réflexion sur notre être et notre devenir, ainsi que je l'ai dit plus haut. C'est à mon sens sa seule raison d'être. La société, elle, est par essence passive, conservatrice ; elle n'aime pas qu'on la dérange et privilégie en tout le divertissement. C'est dans cette antinomie insoluble que me semble résider le lieu du conflit de l'artiste avec la société.

Obsah / Content

Úvod / Introduction:

<i>Doc. Jan Grossmann /CZ/ - composer, OPUS MUSICUM 4-2019</i>	
Forfest 30 let tvůrčí svobody od zrodu festivalu do dnešních dnů	1
Forfest 30 years of creative freedom from the birth of the festival to the present day	4
<i>Tommy Barr / Ireland / - painter</i>	
A spiritual orientation	
Duchovní orientace	5
<i>Ph.D. Vojtěch Dlask /CZ/ - composer, musicologist, Czech Television Brno</i>	
Hana dramaturgie – Shame of dramaturgy or logo and expression	5
<i>MgA. Štěpán Filípek, PhD. /CZ/ - cellist, composer, publicist and organizer</i>	
Aktuální kompoziční zdroje v žánru klavírního tria	11
Actual compositional resources in the piano trio genre	16
<i>Mgr. Antonín Gavlas /CZ/ - Association IN SIGNUM – Union of Visual Arts CZ</i>	
Opilá stařena současného umění	21
The Old Drunkard of contemporary art	24
<i>Assoc. Prof. Vladislav Grešlík, PhD. /SK/ - art historian, Prešov University</i>	
Tvorba Ivana Šafranka (od reality a experimentov k duchovnu)	26
Ivan Šafranko's work (from reality and experiments to spiritualit)	27
<i>Lajos Huszár /Hungary/ – composer, music writer</i>	
Problematika religioznej hudby v XX-XXI. storočí	
Problems of religious music in the XX-XXI. Century	29
<i>Doc. PhDr. Elena Letňanová /SK/ - art historian, concert pianist, musicologist STU Bratislava</i>	
Nástup Generácie 60. rokov na Slovensku, skladatelia a spoločnosť	32
The advent of the 60s generation in Slovakia, composers and society	
Premiéry na XXX. FORFESTE 2019 – Hudobný život Bratislava	36
<i>Mgr. art. Pavla Lazárková Trizuljaková, PhD /SK/ - visual artist, painter, author of installations</i>	
Reflexie nad životom a dielom maliarky Evy Trizuljakovej	38
Reflection on the Life and Work of a Painter Eva Trizuljaková	41
<i>Prof. PhD Liviu Marinescu /USA/ - composer, California State University Northridge, Los Angeles</i>	
From Image to Sound.	
Searching for New Parallels and Intersections Between the Visual Arts and Music	42
Od obrazu k zvuku.	
Hľadání nových paralel a křížovatek mezi výtvarným uměním a hudbou	
<i>Prof. Massimiliano Messieri / San Marino / – composer, Conservatory of San Marino</i>	
ART AND SOCIETY - PAST SHAPES THE FUTURE	44
Analýza vztahů mezi současným skladatelem a společností	

<i>MgA. Petr Matuszek /CZ/ - konzervatoř / Conservatory Teplice</i> Petr Pokorný, život a dílo (1932 – 2008) Duchovnost a duchovní díla Petra Pokorného Spirituality and spiritual works of composer Petr Pokorný	45
<i>PhDr. Vojtěch Mojžíš /CZ/ - composer, musicologist</i> Mých 35 let se zvukovým záznamem My Thirty five Years with Sound Recording	52
<i>PhDr. Marek Pavka PhD /CZ/ - art historian, political scientist, reporter of Czech Television</i> Korunovační hudba 20. a 21. století Coronation music of the 20th and 21st centuries in Europe	55 57
<i>Ak.mal. Marek Trizuljak /CZ-SK/ – visual artist, Union of Visual Artists CZ, Association Q Brno</i> QUOD TEMPUS, QUI LOCUS / JAKÝ ČAS? JAKÉ MÍSTO? Q Association - Výstava k 50. výročí založení Exhibition to commemorate 50th anniversary	58 60
<i>Ak.mal. Petr Veselý /CZ/ - visual artist, painter, Střední škola umění a designu a Vyšší odborná škola Brno / High School of Art and Design and Higher Vocational School Brno</i> Fra Angelico – Zvěstování aneb O přítomnosti Fra Angelico – Annunciation or On the Presence	61 64
<i>MgA. Jan Vrkoč /CZ/ - composer, music writer</i> Význam, síla a moc duchovní hudby v současném světě Importance, strength and power of spiritual musicin the present-day Word	67 69
<i>Prof. Nicolas Zourabichvili /France/ - composer, Conservatory Paris</i> L'art et la société / Umění a společnost	72

FESTIVAL FORFEST CZECH REPUBLIC
UMĚNÍ A SPOLEČNOST 2019

Kolokvium / Colloquium 2019 – International Conference
Umění a společnost / Art and Society
24 – 26 June 2019

Vydavatel Umělecká iniciativa
děkuje za pomoc při realizaci projektu mezinárodní konference těmto institucím:
Ministerstvo kultury ČR, Nadace Českého hudebního fondu,
Nadace Gideona Kleina, OSA Partnerství a Fondu kultury Zlínského kraje



9 788090 629387

ISBN 978-80-906293-8-7