

**FESTIVAL FORFEST
CZECH REPUBLIC
DUCHOVNÍ PROUDY
V SOUČASNÉM
UMĚNÍ 2024**

SPECIFIKA VNÍMÁNÍ SOUČASNÉHO
UMĚNÍ

THE SPECIFICS OF THE PERCEPTION
OF CONTEMPORARY ART

XXXV. FESTIVAL FORFEST CZECH REPUBLIC 2024

**Mezinárodní festival současného umění s duchovním zaměřením
International Festival of Contemporary Arts with Spiritual Orientation**

**Kolokvium / Colloquium 2024 – International Conference
Specifika vnímání současného umění 2024 /
The Specifics of the Perception of Contemporary Art**

**Muzeum Kroměřížska – Museum of Kroměříž
24 - 26 June 2024**

Ve čtvrtek 4. července 2024 v podvečer se v přednáškovém sále Muzea Kroměřížska koncertem elektroakustické hudby uzavřel 35. ročník mezinárodního festivalu současného umění s duchovním zaměřením FORFEST CZECH REPUBLIC 2024.

Jaký tento letošní jubilejní ročník byl, co přinesl?

Jeho stěžejní součástí bylo 19 koncertů, uspořádaných převážně v Kroměříži. Pod značkou Forfest se však letos uskutečnily i tři koncerty mimo toto hanácké kulturní centrum, jeden v nedalekém Kojetíně, druhý v Hodoníně, třetí v Olomouci. Formu poslechové přednášky měl cyklus devíti Rozhovorů o hudbě, do programu letošního ročníku byly zařazeny rovněž i dvě muzikologické přednášky. Převážně muzikologicky bylo zaměřeno dvacet příspěvků do kolokvia „Duchovní proudy v současném umění“, které bylo v rámci Forfestu uspořádáno v Muzeu Kroměřížska.

1. Koncerty

Se značným předstihem oproti hlavnímu dění Forfestu 2024, již 25. dubna odpoledne, se v koncertním sále ZUŠ Kojetín uskutečnil koncert klavírního dua Janna Polyzoides (Rakousko) a Markus Koropp (Německo). Ač věkově a genderově poněkud nesourodé, hrálo duo kompaktně, přesně, zaujatě, soustředěně.

Umělci si vybrali skladby svým charakterem a kompozičním slohem blízké k neoklasicismu a evropské Nové hudbě 60. let minulého století. Na úvod zařadili čtyřvětý cyklus krátkých kontrastních vět s názvem Malá suita pro 20 prstů, op. 61b od Ivána Eröda. Následovala rovněž neoklasicistní jednovětá stručná skladbička Ecossaisen pro klavír na čtyři ruce od Hermanna Markuse Pressla, hříčka postavená na efektu kratičkých motivků, oddělených od sebe výraznými pomlkami jakoby čekáním na nevyslovenou odpověď. Třetím číslem programu bylo Pět kusů pro klavír na čtyři ruce „EZLO oder die Vernichtung von Gok“, cyklus Görgy Ligetiho. Začíná v pochodovém tempu, které je náhle utnuto. Druhá část je polyfonní, čtyřhlas s postupným nástupem hlasů, končí rezolutním akordem. Třetí je kratička, burleskní, čtvrtá lyricky zasněná. Pátá je rozverným lidovým popěvkem. Následovala skladba Drásnění moravského soudobého skladatele Víta Zouhara. Dílo, nejprve v nízké dynamické rovině velmi úspornými, až punktualistickými prostředky drží posluchače v neustálém napětí, zakončeno však je razantním arpeggiem ve forte. Rezolutním, motorickým nástupem se vyznačuje jednovětá, vnitřně výrazně členěná, opět čtyřruční skladba Ironien op. 34 Erwina Schulhoffa. Skladatel zde intenzivně zaměstnává všechny čtyři ruce interpretů. Kontrastní motorická ostinata jakoby odbíjejí čas, jsou v silné dynamice. Kompozičně to byl vrchol celého koncertu. Jeho závěr však patřil rozsáhlé skladbě Serynade Helmuta Lachenmanna, zazněla v podání Markuse Koroppa. Je eruptivní, ametrická, plná krátkých expresivních, převážně na témbrech postavených nápadů, dramaticky od sebe oddělovaných clusterovými údery. Interpret pečlivě rozlišoval kontrastní výrazy a dbal na herní preciznost. Skladba je to ovšem příliš dlouhá, její forma postrádá soudržnost a jakoukoliv vývojovou logiku.

Druhý koncert Forfestu 2024 se konal v sobotu 15. června odpoledne v Galerii Sdružení výtvarných umělců moravských v Hodoníně. Právě sem dramaturgie Forfestu umístila vystoupení souboru Trio Euterpe, hrající ve složení Barbara Tolarová – housle, Štěpán Filípek – violoncello a Ondrej Olos – klavír.

Umělci přišli s dobře promyšlenou dramaturgií. Na úvod zařadili Dvě meditace pro sólové violoncello (Tajná stezka, Dárek) od Vojtěcha Mojžíše. Následovalo slavné Klavírní trio g moll Bedřicha Smetany, jako připomínka probíhajícího čtyřkového Roku české hudby. Po krátké pauze, ve druhé polovině tohoto horkého jihomoravského sobotního odpoledne, zazněla obdobná dramaturgická sestava, jako v části předešlé, tedy nejprve skladba pro sólové violoncello - Martin Smolka: Like Ella, potom celý soubor s provedením monumentálního Klavírního tria Dmitrije Šostakoviče.

Mojžíšův diptych je sestaven z původně zcela samostatně vytvořených meditací. V obou případech jde o intimní výpovědi, do logických celků seřazené sledy kontrastních myšlenek. Filípek dílo provedl s mimořádným zaujetím, využil nabízející se možnosti zdůraznit ostré kontrasty, polaritu subtilních, jemných emocionálně vypjatých pasáží na jedné straně a bravurních, až brutálních erupcí na straně druhé. Naléhavostí a vervou se vyznačovalo provedení Smetanova komorního díla. Silně na posluchače zapůsobilo hned úvodní, hluboce prociťené sólo houslí. Svoji hutnou barvitostí a razancí předznamenalo dobře zvolený interpretační výklad celého třívětého cyklu. Martin Smolka svoji stručnou skladbičku věnoval vzpomínce na legendární jazzovou zpěvačku Ellu Fitzgerald. Ve své skladbě se soustředil na důmyslnou práci s omezeným výběrem jemných flažoletových dvojjzvuků v kontrastu s energickými souzvuky. Všechny důmyslně volené flažoletové kombinace sólista zahrál zněle a s naprostou jistotou. Šostakovičovo komorní dílo vytvořilo kontrast, protipól k obdobně koncipovanému

triu Smetanovu. Zatím, co Smetana se vyjádřil stylově čistými prostředky romantismu, u Šostakoviče nalézáme celou směsici náznaků stylových vývojových trendů hudebního myšlení poloviny 20. století, sahající od expresionismu k neoklasicismu, od tragiky a patosu, až k náznakům sarkasmu. To vše umělci náležitě zdůraznili ve svém soustředěném a strhujícím interpretačním výkonu.

Třetí koncert Forfestu 2024 se konal v úterý 18. června v barokním, centrálně rozvrženém Chrámu svatého Jana Křtitele v Kroměříži. Violista Petr Vaculovič na něm provedl svoji skladbu Stabat Mater. Jedná se o odvážně koncipované dílo, které se snaží úspornými vyjadřovacími prostředky jednoho jediného smyčcového nástroje vyjádřit a na prostoru celého odpoledního koncertního programu čistě hudebními prostředky tlumočit průběh závažné, dramatické a emocionálně nesmírně hluboké události novozákonního příběhu. Skladatel a současně i interpret plně využil nabízejících se akustických předností sakrálního prostoru, který vzácně souzní nejen s námětem skladby, ale i s barvitostí sólové violy, zejména s jejími nejhlubšími polohami. Koncert vzbudil hluboký dojem.

Sobotní podvečerní koncert 22. června patřil flétnistce Lence Kozderkové. Se svým sólovým recitálem vystoupila v inspirativním prostředí Muzea Kroměřížska, v jeho výtvarné expozici věnované dílu Maxe Švabinského. Se zaujetím přednesla čtyři soudobé kompozice stejného žánru, „živé elektroniky“, kdy je posluchač v auditoriu vystaven hudební kreaci složené z živého interpretačního výkonu, v tomto případě tedy flétnového, a z předem připravené elektroakustické stopy.

Nejprve zazněla skladba s názvem Podoby noci od nedávno zesnulého pražského skladatele Hanuše Bartoně. Je to jeho poslední dílo, vyslechli jsme je ve světové premiéře. Následovala Survivor od skladatelky Petry Šuško. Jaroslav Šťastný je autorem kompozice Goelan pro flétnu a pás. Koncert uzavřel Paradise lost (Ztracený ráj) od Miroslava Pudlák. I obě dvě posledně jmenované skladby měly letos na Forfestu světovou premiéru.

Kozderková je instrumentalistka, kterou soudobá experimentální tvorba vysloveně baví. S nevšedním zaujetím se vyrovnává s různými formami souhry flétny se zvukovou stopou, jak jí uchopili čtyři autoři jejího vystoupení. Bartoň pečlivě vypsál do partitury oba hlasy, takže interpretce za účelem dokonalé souhry stačilo bedlivě sledovat paralelní hlas v partituře. Ve skladbě Petry Šuško si interpretka musela za účelem koordinace vzít na pomoc stopky. U Jaroslava Šťastného, který kalkuluje s poměrně velkou improvizací volností a svoje záměry v partituře udává jen rámcově, poetickým verbálním komentářem, nebylo nutné o naprostou přesnost souhry obou složek až tak důsledně dbát. Naopak u Pudlák musela flétnistka stanovený vteřinový rastr sledovat velmi pečlivě. Tento autor se ve své skladbě omezil jen na tradiční, i když virtuózně pojatou nástrojovou sazbu, čímž se odlišil od ostatních tří kolegů, kteří vyjadřovací arzenál flétny v hojně míře rozšířili o inovativní virtuózní prvky, zejména o celou škálu zvuků netónové povahy.

Duo akordeon a housle je spojením zdánlivě nesourodým. Zatím, co housle se mohou pochlubit bohatou historií, trvající od období barokních mistrů až po současnost, akordeon je pro kultivovanou tradiční hudební sféru nováčkem. Konstruktivně se stále ještě vyvíjí, jeho nadšenci z řad interpretů však již dnes vytvářejí i ty nejvyšší umělecké hodnoty. Není proto divu, že se objevují soudobí skladatelé, kteří pro nástroj píší a že pro něj hledají a nalézají vhodná komorní partnerství. Jednou z pozoruhodných variant je spojení akordeonu s houslemi.

Na současný 35. ročník Forfestu zavítalo duo ve složení Jarmila Vlachová – akordeon a Miroslav Vilímc - housle. Interpreti si pro kroměřížský festival připravili bohatý program, sestavený výhradně ze soudobé tvorby relativně malého regionu, Západních Čech. Jejich recitál se uskutečnil v prostorách výtvarné expozice Muzea Kroměřížska v neděli 23. června odpoledne. Na program zařadili skladby Jiřího Bezděka, Jiřího Temla, Miroslava Vilímce, Patrika Kotlára, Pavla Samiece a na úplný závěr pak kompozici polské skladatelky Grazyny Bacewiczové.

Z pera Jiřího Bezděka a Jiřího Temla vzešly skladby rozsáhlé, obsahem závažné. Bezděk nalezl pro svoji třídílnou kompozici inspiraci v dávné české minulosti, sáhnul po reáliích týkajících se vlády Přemysla Otakara 1. Jeho třídílná skladba nese název Sonáta pro královnu Dagmar pro housle a akordeon. Jiří Teml ve své inspiraci nebyl až tak konkrétní, svoji dvouvětou skladbu nazval Menueto a tanec pro housle a akordeon. Prvním intermezem koncertu bylo zařazení vlastní sólové houslové kompozice skvělého virtuosa Miroslava Vilímce, který, inspirován houslovou tvorbou Johanna Sebastiana Bacha a Nicolo Paganiniho, vytvořil neobyčejně obtížnou fantasii s názvem Bachaniniana pro sólové housle. Skladba obsahuje neskryvané, ovšem se vši pokorou vybrané reminiscence na známá houslová díla obou velikánů hudební minulosti. Něco takového by nebyl schopen vytvořit a interpretovat nikdo jiný než opravdový mistr houslové hry, jakým nesporně Vilímc je. Sonáta piccola Patrika Kotlára je třívětá kompozice s klasickým rozvrhem, kde úvodní větě dominuje rezolutní a důstojný výraz, druhé převážně akordická sazba a třetí taneční gioccosní charakter. Rovněž i akordeonistka, Jarmila Vlachová program koncertu zpestřila sólovou skladbou pro svůj nástroj. Přednesla Sonatu da chiesa od dalšího plzeňského skladatele Pavla Samiece. I tento autor zvolil pro svoji krátkou skladbu hravý tón, z technického hlediska suverénně zrovnoprávnil oba manuály nástroje. Ač se nevyhnul použití tónově indiferentních efektů, zejména clusterů, jeho vyjadřovací jazyk lze v podstatě označit jako tonální.

Zejména ve dvou úvodních skladbách (Bezděk a Teml) je patrná snaha autorů po sblížení a prolnutí specifických výrazových prostředků houslí a akordeonu. Patrné je to například v oblasti dynamického průběhu, kdy je akordeon v dlouhých hodnotách neobyčejně tvárný. Houslovou protiváhu oba autoři často nalézají v hustém, dynamicky propracovaném tremolu. Interpreti byli po celou dobu produkce dokonale sehraní, vzájemně vstřícní, nicméně je třeba konstatovat, že akordeon svým výrazným zvukovým potenciálem, silou zvuku, tedy dynamicky, nad houslemi mnohdy až příliš převažoval.

Poněkud neobvyklou událostí letošního ročníku Forfestu se stal recitál dvou asijských umělkyně, Číňanky Xiao Dong Wei, hrající na erhu a Japonky Yuki Mack, která ji doprovázela na klavír. Erhu je orientální smyčcový nástroj, známý rovněž pod názvem čínské housle. Nad malým soudkovitým rezonančním korpusem opřeným o koleno hráče, se zvedá dlouhý tenký krk, na němž jsou ukotveny dvě struny. Svírají mezi sebou žíně smyčce. Struny se za účelem intonační změny zkracují nikoliv přitisknutím prstů na krk, ale jen citlivým dotekem. Nástroj má specifický, barevně podmanivý, hutný tón, jeho tónový rozsah sahá do vyšších poloh.

Recitál se konal v sále Muzea Kroměřížska v pondělí 24. června odpoledne. Do programu Forfestu byly tyto umělkyně zařazeny patrně na základě podnětu ze strany Massimiliana Messieriho, skladatele a dirigenta ze San Marina, dlouholetého příznivce a častého hosta kroměřížského festivalu. Na Moravu vždy přijíždí s originálním programem postaveným na nápaditém uplatnění těch nejnovějších hudebních trendů, zpravidla spojených s užitím nových realizačních prostředků (například zvukový záznam, který je bezprostředně začleňován do konkrétního interpretačního výkonu). Nyní jsme jej však měli možnost poznat z úplně jiné stránky, jako tvůrce, hledajícího pro sebe nové vyjadřovací možnosti ve spojení s etnickou hudbou. Teoretická zdůvodnění svých nových tvůrčích činů naznačil téhož dne dopoledne ve svém teoretickém příspěvku v rámci festivalového kolokvia.

Xiao Dong Wei a Yuki Mack do svého koncertního vystoupení zařadily dvě Messieriho kompozice - „Scents“ - šest capricií pro erhu a klavír a „Kojo no Tsuki Variations“ – což jsou variace na japonskou píseň. Na základě Messieriho přednášky na letošním kolokviu lépe pochopíme jeho zde uplatněné tvůrčí postupy. Na koncertě zazněla za klavírního doprovodu rovněž autentická, nicméně stylizovaná orientální hudba pro erhu. Klavírní party všech těchto skladeb jsou napsány decentně, na evropský způsob. Klavíristka Yuki Mack k jejich realizaci přistupovala s uměřeným odstupem. V tomto bloku jsme vyslechli Candle Dance od Tianhua Liu, Ripening of grapes od Wei Zhou, San Men Gorge Caprice od Wenjin Lu, Poem of Spring od Yiliang Zhong, Birds in the Hollow Mountain od Tianhua Liu, Butterfly lovers od Zhanhao He, Gang Chen a Sunshine on Taxkorgan, rovněž od Gang Chen.

Jen čtyři dny po letním slunovratu, v pondělí 24. července večer se v rámci Forfestu v Chrámu sv. Mořice uskutečnil koncert brněnského souboru Ensemble VERSUS, komorního souboru studentů brněnské Filozofické fakulty Masarykovy university. Program s odkazem na Hod Boží Svatodušní nazvali Letnice v soudobé hudbě.

Na úvod a dále jako účelné zpřehledňující rozčlenění koncertního vystoupení zněly varhanní improvizace vstupy Františka Fialy.

Šestnáctičlenný komorní sbor řízený Patrikem Buchtou stál při produkci v kostelní lodi před oltářem. Provedl čtyři a cappellové kompozice dvou skladatelů a dvou skladatelek - František Fiala: Venite exultemus Domino, Tereza Opálková: Spiritus Domini, Markéta Brothánková: Veni Sancte Spiritus, Ondřej Kukul: Veni, Creator Spiritus.

Hudební jazyk všech těchto čtyř kompozic vykazuje poměrně velké množství podobných rysů. Často se v nich vyskytují sekundové a kvintové souzvuky, jejich clusterové plochy mají diatonický základ, což v nízkých dynamických polohách a pomalých tempech přináší jemný výraz klidu a usebrání. Nevyhýbají se chorálnímu typu melodiky, střídavému užití homofonie a polyfonních struktur, těží z až opojného doznívání sborového zpěvu v chrámových prostorách.

Na úplný závěr programu zaznělo z kůru Fialovo slavnostní Te Deum Laudamus pro smíšený sbor a varhany. Publikum ocenilo zejména výrazovou adekvátnost všech kompozic, znalost sborové sazby i tvůrčí profesionalitu, zaujatý, a přitom sebejistý přístup všech interpretů.

V Německu žijící česká akordeonistka Julie Hirzbergerová vystoupila v úterý 25. června odpoledne v prostorách výtvarné expozice Muzea Kroměřížska. Připravila si program sestavený převážně z extrémně náročných soudobých kompozic, kladoucích důraz na netradiční akordeonovou interpretační techniku.

Vyslechli jsme, Breathless od izraelského skladatele Netta Aloniho, Melodii od Japonce Toshio Hosokawy, Tak riekol Izajáš od rusko-ukrajinského skladatele žijícího na Slovensku Jevgenije Iršaje. Vrcholem vystoupení Julie Hirzbergerové se stalo provedení skladby De profundis od tatarské skladatelky Sofie Gubaiduliny. Nároky tohoto

expresivního díla interpretka zvládla s přehledem díky svému houževnatému přístupu a akcentu na mimohudební obsah, který se opírá o duchovní tematiku. Jako jistý protipól k tomuto typu výrazového vzepětí lze označit dvě skladby, vstupní lyrický cyklus Gedicht von Trude Köcherl od Herrmanna Markuse Pressla a vánočně meditativní Alleluja, Vidimus Stellam od finského skladatele Tomia Juhanni Kellöna. Obě jsou napsány pro obsazení housle a akordeon. Houslový part a recitaci příslušné literární součásti Julie Hirzbergerová světila své dceři Anně Hirzbergerové, která celkovému vyznění koncertu dodala mladickou křehkost.

Ten večer, ve středu 26. června 2024, příroda ukázala Kroměříži svoji odvrácenou tvář. Po dni těžkého, dusného ovzduší, který celý účastníci Forfestu strávili v Muzeu Kroměřížska sledováním závěrečných referátů kolokvia, nastal moment, kdy se na město a jeho široké okolí snesly těžké bouřkové mraky. Šlehalo z nich blesky, zvedl se silný vítr a začalo hustě pršet. Na klima uvnitř Chrámu sv. Mořice to však nemělo téměř žádný vliv. Snad jen takový, že vstup do svatostánku, pod jeho gotické klenby vyvolal dojem ještě hlubší intimity, nadčasovosti a klidu než kdykoliv předtím.

Koncertovalo zde mezinárodní duo – japonská sopranistka Nao Higano a brněnský varhaník Petr Kolař. V jejich programu se střídaly vstupy sólových varhan se zpěvními, podloženými varhanním doprovodem. Skladby pro varhany sólo byly celkem čtyři. Na úvod jsme vyslechli Chorální fantasii mladého, teprve dvacetiletého Leoše Janáčka. Je mistrně napsána v intencích své doby a žánru, lze v ní tedy vysledovat melodicko-harmonické myšlení poloviny 19. století a projev hluboké skladatelovy zbožnosti. Přibližně o sto dvacet let mladší Fantasie pro varhany Toshi Ichianagiho je napsána jazykem zcela odlišným, současným. Setkáváme se zde s glissandy, clustery, pasážemi toccatového charakteru, vše ovšem zasazeno do pevného řádu. I Jan Šimíček napsal svoje varhanní Intermezzo teprve nedávno, v roce 2023. Jsou v něm zvuková varhanní pléna, chvějící se husté, naléhavé figurativní plochy, tvořené jemnými disonantními souzvuky v barvitě registraci. Victimea paschali laudes brněnského skladatele Vladimíra Wernera je kompozice, která navazuje na vznešenost varhanní tvorby Johanna Sebastiana Bacha. Všechny tyto varhanní skladby spojuje jemný lyrismus a vznešený klid. Nao Higano do tohoto kontextu vstoupila svým kulatým, mírně provibrovaným hlasem sytého tónu. Za doprovodu varhan provedla strofickou skladbu Jaromíra Hniličky Ave Maria pro soprán a varhany. Dílo vzniklo v roce 2010, je melodicky prosté, vokální part se vine nad decentním doprovodem. Zato vokální part skladby Claudio, Nao, Leo pro zpěv a varhany od Miloše Štědrone klade nezvykle vysoké nároky na intonaci a hlasovou techniku. Oba party se vyvíjejí relativně samostatně, tedy jako dva paralelní světy. Dílo je sestaveno ze samostatných, svým charakterem vzájemně odlišných epizod, zakončených zpravidla konsonantně formulovanou pointou. Skladba zazněla na Forfestu ve světové premiéře. Jako specifický typ vokální fantasie by bylo možné označit L'ombre qui viendra pro soprán a varhany od Juraje Beneše. I tato skladba zde zazněla vůbec poprvé. Klade vysoké nároky na provedení vokálního partu. Nao Higano jej zvládla bezpečně, s vyrovnaným klidem a zaujetím. Žádné potíže jí nečinily časté nezpěvné intervaly. Její měkký, jemný a barevný soprán se mohl rozvíjet v plné kráse. Zvuk varhan je ve skladbě zastoupen jen minimálně, spíše, než jako doprovod vytváří jakési dialogické mezivstupy. Večer byl uzavřen krátkou skladbou Vocalise pro hlas a varhany Oliviera Messiaena. Zapůsobila jako jemné, převážně melismatické vyprávění vokalistky, nesoucí se nad klidovými plochami varhan.

Ve čtvrtek 27. června v odpoledním čase se v Muzeu Kroměřížska uskutečnil komorní koncert, na němž vystoupila trojice zdejších umělkyň: Martina Macko – soprán, Aneta Kořínková – flétna a Martina Mergentálová – klavír. Svůj program sestavily převážně ze soudobé české hudby. Sopranistka celý koncert provázela slovním komentářem.

Nejprve jsme vyslechli Písničky s flétnou Ili Hurníka, což je třídílný cyklus přívětivé, radostné hudby. Drobnými glosami v něm flétna doplňuje vokální linku, která se klene nad klavírním doprovodem. Šest písní v lidovém tónu pro soprán a klavír na slova lidové poesie napsal Pavel Haas. Vokální part se vyznačuje prostotou, zato ten klavírní je po technické stránce nezvykle náročný. Následující Dva valčíky pro klavír Luboše Sluky hýří vtipnou stylizací. Autor se zde výrazně přiblížil k lehčímu žánru. Jan Novák je autorem rozsáhlé skladby Sonáta Hoson zes pro flétnu a klavír. Vyjadřovací prostředky se zde autor přiblížil jazyku svého učitele, Bohuslava Martinů. Jak velmi blízko k sobě oba autoři mají, o tom jsme se mohli přesvědčit srovnáním, které nabídlo další číslo programu, což byly Martinů Dvě písně. Pět hebrejských písní napsal skladatel Eric Whitacre. Z tohoto cyklu jsme vyslechli píseň Temuná. Na závěr programu zazněla píseň La betulla z cyklu Aikio Songs. Jejím autorem je Paolo Ugoletti. Všechny tři interpretky muzicírovaly přirozeně a s lehkostí.

Páteční odpoledne 28. června v kroměřížském Muzeu patřilo komornímu souboru Trio Aperto. V podstatě se jedná o dechové kvinteto bez flétny a lesního rohu. Tvoří je hobojistka Barbora Šteflová, klarinetista Jan Charfeitag a fagotista Pavel Horák. Bylo založeno v Olomouci, má však velmi blízko k brněnskému hudebnímu provozu. Členové tria hrají oduševněle, s lehkostí.

Na úvod zařadili Žalm 150, skladbu od Markéty Brothánkové. Využívá netradiční způsoby nástrojové artikulace, hned v úvodu se ozve i lidský hlas - hobojistka pronese sentenci „Vše, co má dech, ať chválí Hospodina“. Nejen lidský dech, ale i dýchání skrz nástroje je začleněno do této tajuplné kompozice. Má gradující průběh, dominují v ní dlouhé držené tóny v hlubokých polohách. Autorka byla zdařilému provedení této skladby osobně přítomna. Mikrosvětly č.10, op. 24 zkomponoval pro Trio Aperto Radim Bednařík. I on byl na Forfestu provedení své skladby přítomen. Napsal cyklus kratších, převážně pomalých vět, v nichž se výrazně prosazují sekundové souzvuky a hlasové mixtury. Nechybí aleatorní plochy, slyšíme však i procítěnou diatonickou melodiku. Zejména z tohoto důvodu skladba vyznívá v celku lyricky, místy až melancholicky. Trialog Kateřiny Szymeczkové v sobě metaforicky skrývá diskusi, vzrušený rozhovor a jakýsi latentní příběh. Autorka jej zapsala neobvyklým typem rastrové notace, která interpretům nabízí značnou volnost herního projevu. Hráči na určitou dobu svoje nástroje zaměnili za dřívka, čímž dlouhé tóny a rubatovou melodiku nahradili perkusivními prvky. Skladbu Urban son napsal mladý mexický skladatel Omar Rojas, student brněnské JAMU. Včlenil do ní elektroakustickou složku. Z reproduktorů slyšíme útržky autentické mexické hudby jako protiváhu k trojici reálných nástrojových partů. Predefinovaná zvuková složka zde však svým rozsahem mnohde až příliš převažuje nad živou hudbou. Na závěr zazněla Hudba pro tři Jiřího Matyše, jednoho z reprezentantů silné generace brněnských skladatelů druhé poloviny 20. století. Je to exemplární ukázka autorova tvůrčího stylu, kdy svoje komorní skladby označuje slovem „hudba“. Rozumí tím ten typ tvořivosti, v němž dominuje spontaneita a hravá hudebnost.

Výhradně z české tvorby byl sestaven koncert violisty Pavla Březíka a jeho syna, varhaníka Pravoslava Březíka. Uskutečnil se v chrámu svatého Mořice v pátek 28. června večer. Na úvod zaznělo Cantabile pro violu a cembalo od Zdeňka Lukáše. Oba nástroje, jak viola, tak i cembalo (zde nahrazené elektroakustickým nástrojem) zněly z kůru, takže jejich zvuk měl dostatečnou sílu a průbojnost, barvitě se nesl celou chrámovou lodí. Pro Lukáše je příznačné diatonické myšlení a přirozená zpěvnost. Takto je koncipován zejména violový part jeho skladby. Nechyběly však ani kontrastní, živé chromatické pasáže. Ty našly uplatnění zejména v cembalu. Rovněž z kůru zaznělo rozsáhlých Pět ranních modliteb pro violu sólo od Ivana Kurze. Tuto hudbu je možné charakterizovat jako introvertní a meditativní. Ač se zde skladatel omezil jen na jeden nástroj, napsal dílo myšlenkově hluboce závažné. Vánoční toccata pro varhany Otmaro Máchy v podání Pravoslava Březíka vyzněla monumentálně. Její začátek je v jemném, tichém rejstříku, jen postupně se skladba rozvíjí do živelné toccaty. Závěr však přinesl projasnění. Myšlenková soustředěnost a naléhavost je charakteristickým rysem celého díla Klementa Slavického. Tento svůj přístup uplatnil i v poměrně rozsáhlé skladbě, kterou nazval Rhapsodie pro violu sólo. Do kratších rozměrů svoji invenci vtělil Jan Jirásek, skladatel o celou generaci mladší. Svoji skladbu Symbiosis pro varhany opatřil apartní zvukovostí, při volbě faktury se ani on nevyhnul toccatovým běhům, které použil jako protipól k nenápadné vstupní části. Následující skladbu Labyrint pro violu sólo napsal Kryštof Mařatka. I on je ve svých vyjádřeních stručný, nicméně i takový prostor mu stačil k vyjádření značně kontrastních světů. Účelně využívá všechny struny nástroje, tedy nejen tu nejhlubší, opojně nosnou „c“. Sonáta chiesa pro violu a varhany Jana Nováka je rozsáhlé cyklické, čtyřvěté dílo s až symfonickým tahem. V náznacích lze v hustém předivě zaslechnout i moravskou modulaci. Stín smutku, tak blízký charakteru violy však v poslední větě vygraduje do jasných, čistě tonálních poloh. Závěrečnou skladbou večera se stalo Motto ostinato z cyklu Nedělní hudba pro varhany Petra Ebena. Svým hutným toccatovým tokem v plénu završila tento vkusně sestavený, myšlenkově soustředěný program.

Komorní sestavy tvořené dvojicemi nástrojů jsou v letošním ročníku Forfestu častým jevem. Slyšeli jsme již duo akordeon housle, erhu a klavír, zpěv a varhany, violu a varhany, čeká nás ještě duo flétna a kytara. Sobotní odpoledne 29. června patřilo v konferenčním sále Muzea Kroměřížska duo housle a kytara Na housle hrál Pavel Popelka, na kytaru Lukáš Herůdek. Oba jsou to ještě mladí interpreti, narozeni v roce 2000, tedy v posledním roce 20. století, oba nastoupili na konzervatorní studia teprve až po maturitě na střední průmyslové škole, na svoji uměleckou dráhu se připravují velmi svědomitě, mají velké umělecké plány do budoucna. Svoje umělecké partnerství chápou zcela rovnocenně, patrné je to již z programové sestavy, kterou nabídli dramaturgii Forfestu.

Uvedli se rozsáhlou skladbou Sonata serenata Jana Nováka. Připomeňme, že jinou skladbu tohoto autora do svého programu zařadila jen o den dříve v chrámu sv. Mořice dvojice viola a varhany Pavla a Pravoslava Březíků. Dále zařadili skladbu Pražský kaleidoskop rusko-židovského skladatele Jana Freidlina. Inspiraci autor načerpal v našem hlavním městě. I dílo Jiřího Matyše jsme měli možnost již slyšet, o den dříve, na jiném koncertě. Provedl ji souboru Trio Aperto. Nyní jsme vyslechli Matysovu Suitu pro housle sólo. Všechny následující skladby dvojice Popelka - Herůdek byly ve znamení především virtuózně pojatých kytarových kreačí. Autorem tří skladeb pro sólovou kytaru se souhrnným názvem Fandango je slavný Joaquín Rodrigo. Pětidílný cyklus krátkých charakteristických vět Manuel de Falla nazval Siete canciones populares españolas. Následovalo dílo pro sólovou kytaru z pera Ástora Piazzolly, nese název Historie tanga. Ještě jednu skladbu tohoto autora jsme na koncertě vyslechli, byl to závěrečný koncertní přídavek. Ovšem deklarovanou závěrečnou skladbou koncertu byly Rumunské tance Bély Bartóka. Vyslechli jsme je ve zdařilé úpravě pro housle a kytaru, jejímž autorem je Lukáš Herůdek.

VientoMarero duo, flute + guitar je soubor ostravských umělců, flétnistky Michaely Meca a jejího chotě, kytaristy Jiřího Meca. Na koncertních pódiih toto seskupení není nováčkem, získalo již dostatek cenných zkušeností. Příznivou shodou okolností právě toto vystoupení je dvoustým koncertem souboru. Na kroměřížský Forfest přijeli s bohatým, v mnoha směrech objevným repertoárem. Přednesli jej 30. června odpoledne v Muzeu Kroměřížska.

Českou skladbou v programu je Pohlazení. Napsal ji ostravský skladatel Eduard Schiffauer. A to pohlazení je v průběhu skladby opravdu slyšet. Je pomalým, rozvážným dialogem, končícím smírným gestem, obsaženým v závěrečném konsonantním akordu. Dalším z českých skladatelů je Franczisek Humel, jeho skladba nese název Espuna marina. Ze slovenské tvorby jsme vyslechli kompozice inspirované přírodou. Světovou premiéru měla skladba ...a voda byla opět čirá od Petera Machajdíka, stejnou provenienci lze přiznat i na Slovensku působícímu ruskému skladateli a klavíristovi Jevgeniji Iršaiovi. V průběhu koncertu zazněly dvě jeho kompozice Luna e barca, vento e mare a Morning Rainbow. Širší mezinárodní hudební scénu v programu dua VientoMarero zastupují dva skladatelé, Řek Michalis Andronikou se dvěma kompozicemi – Flow a Journey to Harmony, a Francouz Alexandre Glizé s trojvětým cyklem Vientos.

Jiří Meca je kytarista velmi dobře technicky vybavený. Hraje přesně, vyrovnaně, suverénně zvládá všechny specifické nástrahy kytarové hry, zejména flažolety odstupňovaná vibrata, různé dynamické úrovně. Je proto i pevnou oporou flétnovým partům své umělecké i životní partnerky Michaely Meca. Ta dobře zvládá netradiční způsoby flétnové artikulace, hraje plným tónem, s citem a grácií. Oba s přehledem interpretují jak rozsáhlé, cyklické kompozice (Sonáta č. 1 in E Luboše Bernátha, Vientos Alexandra Glizé), tak i ty poněkud kratší (Michalise Andronikou, Franczisek Humel).

Michal Novenko je profesorem Pražské konzervatoře, systematicky se věnuje tradičním kompozičním technikám a varhanní hře. Do programu letošního Forfestu jsou zařazeny dva jeho varhanní koncerty. Ten první se konal v neděli 30. června ve 20 hodin u svatého Mořice za okolností mimořádně dramatických, dokonce dramatičtějších, než jaké příroda přinesla minulou středu na stejném místě duu Higano, Kolař. Již odpoledne se nebe setmělo a nad Kroměříž se přihnaly černé mraky, nastala silná bouře s přívalovými dešti. Před koncertem však živly na krátko utichly, takže posluchači mohli do Mořice přijít téměř suchou nohou. Živel však zcela neustal a zlověstné blesky o sobě nechaly vědět skrze gotická chrámová okna po celou dobu koncertu.

Obě svá vystoupení Michal Novenko pojal v podstatě autobiograficky, tedy jako autorské recitály. Má totiž vskutku co nabídnout. Začal Preludiem pro F. L. Věka. Touto svojí meditací připomenul starobyloou krásnou duchovní píseň, kterou před ním, v oblíbeném českém televizním seriálu z období národního obrození, adaptoval skladatel Jiří Srnka. Koncert pokračoval skladbou Jitky Snížkové Středověká reminiscence č. 2., variací na chorál Svatý Václave. Michal Novenko zařazením tohoto titulu vyjádřil svoje sympatie nejen ke skladatelce, ale i k dané tématice. Vokální party koncertu přednesla Jana Koucká. Její sonorní hlas bylo slyšet v Novenkově skladbě In honorem Sanctae Ludmilae. Hrubý zvuk i tichá pianissima nabídla další kompozice zkušeného autora a interpreta, Sfogava con le stelle, fantasie na motivy C. Monteverdiho. Svůj obdiv k dílu Bohuslava Martinů Michal Novenko vyjádřil zařazením tří jeho drobností, Písně nábožné, Panna Maria a Vigilie. Panna Maria pochází z Martinů Písníček na jednu stránku, zpívala opět Jana Koucká. Prosadila se rovněž v Novenkově písni Ave Maria. Sólovou varhanní kompozicí je Fantasia Mallorquiana, jedná se o jakousi duchovní reminiscenci. V premiéře na koncertě Forfestu zaznělo Novenkovo Benedicamus Domino. Toto zvolání interpretovala zpěvačka při důstojné chůzi chrámovou lodí směrem k oltáři. Závěr tohoto dramatickými přírodními okolnostmi poznamenaného koncertu patřil vzpomínce na Novenkova oblíbeného učitele, profesora Františka Kovaříčka. Jeho Díkůvzdání začíná nenápadně, z ticha, a končí velkolepým chorálně pojatým plénem.

V podstatě stejný program, ale bez vokálních skladeb, přednesl varhaník o den později v Dómu svatého Václava v Olomouci na svém druhém koncertě v rámci letošního Forfestu.

Our Young Orchestra je projekt studentů konzervatoře Bruno Maderny v italské Ceseně. Jsou do něho zapojeni hudebníci z několika zemí, ze San Marina, Ruska, Japonska a Itálie. Poprvé se tento orchestr představil v roce 2021 v bazilice San Domenico v Ceseně s barokním repertoárem. Letos jeho členové do Kroměříže na Forfest přijeli výhradně se soudobou hudbou.

Jejich koncert se konal v úterý 2. července 2024 v barokním Chrámu sv. Jana Křtitele a byl uspořádán ve spolupráci s Maskfest International festival San Marino. Členové OYO vystoupili, všichni decentně oděni v bílém, ve složení Anastasia Egorova – soprán, Constanza Dalmonte – trubka, Umberto Frisoni a Viola Muzzi – housle, Antonio Giola – viola a Sofia Camazzini – violoncello. Na programu jejich vystoupení bylo sedm kompozic, vybraný repertoár vykazoval vzácnou jednotu použitých kompozičních prostředků. John Luther Adams: „Dream of the canion wrean“ pro smyčcové kvarteto, Stefano Benvenuti: „Meat Ticket“ pro ženský hlas, trubku a smyčcové trio, Antonio Gioia: „Chiaroscuro“ pro ženský hlas a smyčcové kvarteto, Giulio Piras: „La forza della luce“ pro smyčcové kvarteto, Silvia Colasanti: „Alle piccole e grandi ombre“ pro lidský hlas a violoncello, Massimiliano

Messieri: „Liriche Sacre“ jedenáct veršů ze Starého zákona pro ženský hlas a smyčcové kvarteto, Shai Cohen: „Circle of time“ pro trubku a smyčcové kvarteto.

Bylo patrné, že interpreti jsou v provádění soudobé hudby velmi dobře vyškoleni, že ji zvládají stejně dobře, jako tradiční hudební směry. Hráli se zaujetím, z jejich výkonu vyzařovala radost a sebeuspokojení. Adamsův Smyčcový kvartet je skladba krátká, ve volbě nápadů velmi úsporná. Prostřednictvím sestupných glissand autor vytváří až snovou náladu. Benvenutiho skladba kombinuje a prolíná tři různé barevné elementy – smyčcové trio, ženský hlas a trubku. Slyšíme zde dlouhé držené tóny i punktuální vstupy. Violista souboru, Antonio Gioia je autorem skladby Chiaroscuro. Ženský hlas se v ní nenápadně, až tajuplně vynořuje ze sekundových souzvuků a pianissima hraných glissand smyčců. Smyčcový kvartet Giulia Pirase ve třech částech přináší jemnou, až snovou náladu. V první převažují zvuky netónové povahy (poklepy a jiné, zejména šumové prvky), postupně se však v předivu začínou prosazovat melodické elementy, které v cyklu nakonec výrazně převládají a navodí dojem až Schubertovské zpěvnosti. Lidský hlas v duu Silvie Colasanti není zpěvný, ale recitační. Přednesla jej sekundistka kvarteta. Nadřazený part violoncella je zádumčivý a přitom virtuózní, stavba díla má gradační průběh, posledním vyřčeným slovem je „morte“. Starozákonní téma ve své vokálně instrumentální kompozici zhudebnil Massiliano Messieri. I on začíná tajuplně sekundovými souzvuky smyčcového kvarteta v nízké dynamice a končí naléhavě projasněným tonálním souzněním. Spojení smyčcového kvarteta s trubkou v závěrečné skladbě koncertu, v Cohenově „Circle of time“, zejména ve virtuózních pasážích, evokuje koncertantní princip. V celkovém vyznění, zejména díky rezonančnímu potenciálu chrámového prostoru svatého Jana Křtitele, však mnohem více převládá dojem důstojnosti a vznešenosti.

Díky za tento neobyčejně poutavý a kultivovaný program. Byl ve volbě kompozičního stylu a jeho výrazových prostředků velmi neobvyklý, poutavý.

Předposlední koncert Forfestu 2024 se uskutečnil 3. července v Chrámu sv. Mořice. Spolupodílely se na něm dvě výrazné skladatelské osobnosti české duchovní hudby, Martin Flašar a Karel Hiner.

Úvodní část večera patřila souboru Ensemble Serpens Cantat, tvořeném vokální dvojicí Alice Ondřejková a Jan Ondřejka, varhanicí Ilonou Růčkovou a houslistou Martinem Flašarem. Vyslechli jsme v ní tři Flašarovy kompozice. Nejprve Salve Regina pro soprán a varhany, následovala skladba White pro varhany. Te Deum laudamus Flašar zkomponoval pro obsazení celého souboru. Jeho hudba není nikterak výbojná, následuje hudební myšlení mistrů 19. století, je však prochnuta poklidem a hlubokou zbožností. Ve druhé části večera zněla v autorské interpretaci varhanní hudba Karla Hiner. Na programu byla jeho skladba s dlouhým názvem Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic a na Pecce, op. 21. Celou jí postupuje podmanivé téma převzaté ze staré duchovní písně. Autor je zpracovává variačním způsobem, obklopuje barvitě registrovanými epizodami. I zde se pohybujeme převážně na úrovni vyjadřovacích prostředků hudby 19. století. Nelze si nevšimnout náznaků popisnosti, souvislostí s mimohudebním tématem, naznačeným v titulu skladby. Zbožnost spojená s vlastenectvím je charakteristickým rysem Hinerovy rozsáhlé varhanní cyklické kompozice nazvané České nebe, op. 20. Má sedm částí s výmluvnými názvy: Výkřik – sv. Ludmila, Sv. Václav – tři meditace, Odhodlání – sv. Vojtěch a bratr Radim, Boží zbrojnoš – sv. Prokop, Královská dcera – sv. Anežka česká, Žena to mocná – sv. Zdislava, Stvoření. Autor v tomto svém díle účelně střídá homofonní a polyfonní úseky, historizujícího dojmu dosáhl zejména častým užíváním kvintových souzvuků. Jednotlivé části cyklu byly od sebe oddělovány až příliš dlouhými přestávkami (patrně za účelem zásadních změn v registraci), což ovšem bylo na škodu plynulému vyznění díla.

Letošní Forfest byl zakončen v konferenčním sále Muzea Kroměřížska ve čtvrtek 4. července odpoledne koncertem elektroakustické hudby. Za zpěvu ptactva a místy i za hlaholu věžních hodin, doléhajících dovnitř od sv. Mořice na něm zaznělo šest kompozic dvou výrazných osobností české elektroakustické scény, reprezentujících dvě generace tohoto specifického hudebního žánru. V kontextu vývoje evropské hudby je to žánr velmi mladý. Jeho počátky spadají do padesátých let, minulého století, nicméně i za tak krátkou dobu již prošel bouřlivým vývojem jak technickým, tak i estetickým. Ten technický je patrný velmi výrazně, neboť jde ruku v ruce s bouřlivým vývojem v oblasti reprodukce a záznamu zvuku posledních desetiletí. V současné době však zde začíná být výrazně patrný i vývoj v oblasti estetické.

Přímo hmatatelné doklady tohoto vývoje můžeme nalézt v programu koncertu. Rudolf Růžička (ročník 1941), patří do zakládající generace elektroakustické hudby u nás. V průběhu koncertu zazněly tři jeho skladby Celula, Arcanum a Discordia. Michal Rataj (ročník 1975), byl zastoupen skladbami Oratorium electronicum, Dreaming life a Spectral shapes.

Zatím, co Růžička začínal tvořit hluboko v éře analogové, prací s magnetofonovým pásem a tónovými generátory v rozhlasových studiích, Rataj pracuje již výhradně s digitálními technologiemi a datovými soubory v počítači, které má k dispozici mnohem snadněji. Růžičkova řeč je kontinuální, z hlediska výrazových prostředků úsporná.

Rataj, právě díky tomu, že má k dispozici mnohem rozmanitější a snadněji ovladatelný arzenál, může svým příznivcům nabízet efektnější zpracování. Nevzdává se použití tónových struktur a netransformovaných tónů tradiční hudební řeči. Co je však oběma skladatelům společné, to je seriózní přístup k hudební tvorbě, invence a neutuchající tvůrčí hledačství.

V této souvislosti však nelze nepřipojit jednu poznámku: Koncert elektroakustické hudby nelze do hudebního festivalu se standardizovanou provozovací praxí (běžný koncertní sál s obvyklými akustickými parametry) začlenit jen tak. Elektroakustická produkce, tedy taková, která spočívá výhradně jen na akustickém parametru, vyžaduje specifickou péči při své prezentaci. V první řadě je třeba adekvátního poslechového prostředí, koncertní sál, který musí být akusticky zcela izolovaný od okolí a má nulovou vlastní akustickou charakteristiku. Neméně důležité je však i vhodné reprodukční zařízení, které nabízí dostatečný ambitus jak frekvenční, tak i dynamický a příslušnou prostorovost (vícekanálovou reprodukci). To se organizátorům Forfestu nepodařilo zajistit. Nicméně prozřetelnost a odvaha, s jakou se tento koncert i v méně příznivých podmínkách letos podařilo uskutečnit svědčí o inspirativní a mimořádně kvalifikované dramaturgické práci. Díky za to.

2. Rozhovory o hudbě

Nedílnou součástí Forfestu se staly pořady s názvem Rozhovory o hudbě. Konají se v posledních letech během každého ročníku ve Sboru Jana Blahoslava na Riegrově náměstí, nebo v intimním prostředí kroměřížského Zahradního ateliéru. Jejich dramaturgyní je prof. Zdena Vaculovičová. Jsou to neformální zamyšlení nad životní dráhou a uměleckou tvorbou skladatelů, kteří si během let vytvořili hlubší vztah k tomuto festivalu a k jeho ústřední myšlence.

Loňský festival formou Rozhovorů připomenul život a dílo takových skladatelských osobností, jako například Ivana Loudová, Ilja Hurník, Jan Novák, Milan Slavický.

V rámci letošního pětatřicátého ročníku Forfestu se Rozhovorů uskutečnilo celkem devět. Až na tři to byly vzpomínky na osobnosti, které nás již opustily. Patří mezi ně Miloslav Ištvan, Jiří Matys, František Emmert, Alois Piňos, Josef Adamík, Ilja Zeljenka. Osobně o svých osudech a o své kompoziční tvorbě přišli pohovořit tři skladatelé: Vít Zouhar, Jan Grossmann a Jan Vrkoč.

3. Přednášky

Na programu letošního ročníku Forfestu Kroměříž byly i dvě přednášky. První z nich připravil Ivan Bierhanzl, konala se v sobotu 22. června odpoledne v Muzeu Kroměřížska. Referent přiblížil životní osudy a uměleckou tvorbu význačného českého dirigenta a skladatele Karla Ančerla. Připomenul zejména období válečných let, kdy byl jako žid spolu s ostatními členy rodiny krutě pronásledován. Přežil jako jediný. Po odchodu Rafaela Kubelíka do exilu stál jako dirigent téměř celá dvě desetiletí v čele České filharmonie.

Americký muzikolog a skladatel Laurence Sherr referoval v neděli 23. června v přednáškovém sále Muzea Kroměřížska o jiném bolavém tématu z válečných dějin poloviny dvacátého století. Jeho přednáška měla název Hrdinové holokaustu: Vzpor v Terezínském gettu. Soustředil se zejména na osudy skladatelů Hanse Krásky a Viktora Ullmanna. Při té příležitosti prezentoval i svoje vlastní kompoziční dílo. Jeho skladba Elegie a vize pro violoncello byla inspirována holocaustem, přednesl ji Štěpán Filípek.

4. Kolokvium

Ve dvouročním cyklu se v rámci Forfestu v Kroměříži konají mezinárodní kolokvia, na nichž muzikologové, teoretici umění a publicisté referují na témata spojená s ideou festivalu – Duchovní proudy v současném umění. Konkrétní zadání letošního ročníku znělo: Specifika vnímání současného umění.

Během tří dnů 23. až 25. červnem zaznělo v přednáškovém sále Muzea Kroměřížska celkem 20 příspěvků. V tištěné podobě jsou zahrnuty do tohoto sborníku...

PhDr. Vojtěch Mojžiš - composer, OPUS MUSICUM 4/ 2024

Thirty-fifth year of Forfest Kroměříž

<https://www.polyharmonie.cz/forfest-kromeriz-35/>

Forfest - International festival of contemporary arts with spiritual orientation was founded in Kroměříž on the initiative of the husband and wife Zdenka and Václav Vaculovič almost immediately after the Velvet Revolution. Its founders came up with the idea of creating a festival of artistic creation in Moravia dealing with music and

visual arts, created in close connection especially with religious themes. Something like this was so noticeably missing in our Czech culture after the revolutionary period.

Forfest takes place every year, always at the beginning of summer in the beautiful surroundings of the city of Kroměříž, the capital of Haná, which can boast of a rich musical tradition created for centuries mainly by church institutions. Around them, they created an abundance of valuable monuments, not only musical, but also natural, artistic and architectural.

This year was the 35th year of this festival. It is organized in modest conditions, but has the highest artistic and ethical goals. During so many years, it created many unique artistic values and created a rich tradition..

A total of 19 performances were included in the Forfest concert cycle, at which 12 compositions were performed in the world premiere. The most played author was Michal Novenko, we listened to four of his compositions. The work of Jan Novák and Martin Flašar received a total of three versions. The compositions of Bohuslav Martinů, Jiří Matys, Jevgenie Iršai, Massimiliano Messieri, František Fiala, Markéta Brothánková, Michalis Andronika and Karel Hiner were performed twice.

However, Forfest is not only concerts, it also includes other types of events. The Sdružení Q – Brno Exhibition was opened in the Silesian Ostrava gallery in Ostrava on Wednesday, June 12, and lectures held in the Kroměřížska Museum were noteworthy. On Saturday, June 22, it was possible to listen to Ivan Bierhanzl, who told about the fate of the important Czech conductor Karel Ančerl. American composer and musicologist Laurence Sherr gave a systematic lecture on the fate of Jewish musicians in Terezín during the Nazi oppression on Sunday, June 23.

The traditional Conversations on Music also took the form of lectures, which are essentially medallions of composers who have made a significant mark in the history of Forfest. There were a total of nine of these Interviews and they took place either in the Jan Blahoslav Choir or in the Garden Atelier. Six of them were dedicated to the deceased (Miloslav Ištvan, Jiří Matys, František Emmert, Alois Piňos, Josef Adamík, Ilja Zeljenka), they were expertly led by Zdeňka Vaculovičová, three Interviews were organized with the artists present (Vít Zouhar, Jan Grossmann and Jan Vrkoč) .

As a biennial, this year a colloquium was held as part of Forfest with the broadly conceived topic of Specifics of the perception of contemporary art. In three morning sessions, traditionally moderated by Slovak musicologist and pianist Dr. Elena Letňanová, there were twenty contributions from domestic and foreign participants. Thanks to the long-term and systematic preparation of the colloquium, all lectures are gathered and published in a special

Michaela Augustinová /CZ/ – musicologist

Tonus peregrinus, fénix mezi melodiemi

Vážení posluchači,

pro dnešní multikulturní, názorově pluralitní dobu je charakteristické pátrání po minulosti, snaha o to ji pochopit a vzít si z ní to nejlepší. Mnoho rodnin si dnes platí genealogické výzkumy a určitá genealogie se ukazuje také na poli hudebním. Chtěla bych mluvit o konkrétní starobylé rodnině melodií, nazvané tonus peregrinus.

Tento devátý žalmový tón znají zejména příznivci církevní hudby. Tonus peregrinus se vymyká všem osmi standardním církevním modům, neboť ve druhé polovině verše obsahuje tenor o sekundu nižší než v první polovině. Melodie obvykle začíná kvintu nad finálou.

Podle židovského etnomuzikologa Cvi Idelsohna, ale i podle Curta Sachse, Erica Wenera a dalších vznikla archaická podoba tonu peregrinu ještě za dob druhého jeruzalémského Chrámu. Podle těchto autorů se jedná o nejstarší dochovanou žalmovou melodii, která byla jednohlasně zpívána při chrámové bohoslužbě. Joshua R. Jacobson koneckonců upozorňuje na podobnost s několika současnými židovskými žalmy, což podle něho dokazuje společný původ.

Po předpokládaném starověkém vývoji následuje dlouhá etapa středověku, kdy se melodie předávala ústně a pravděpodobně došlo k jejím transformacím. O středověkých osudech a proměnách tonu peregrinu nelze s jistotou mnoho říci, neboť gregoriánský chorál neměl prvních osm staletí notaci. Po jejím vzniku byly zachyceny různé geografické varianty melodie tonu peregrinu, z nichž se vyčleňovaly dvě základní větve: germánská a pyrenejská. Ty se od sebe liší zejména intervalem v incipitu – zdá se, že germánská podoba tíhne k širším intervalům, a tak už na začátku obsahuje místo „pyrenejské“ velké sekundy malou tercii.

Tonus peregrinus byl v liturgii západní církve díky dvěma recitačním tónům netypický a používal se zejména v *Žalmu 114* „Když vyšel Izrael z Egypta“ během velikonočních nešpor. V 17. století se ve Vatikánu pojil též se *Žalmem 56* „Smiluj se nade mnou, Bože, neboť po mně šlape člověk“. Dále existovalo spojení s apokryfním starozákonním chvalozpěvem *Benedicite* – v raných zvyklostech se *Žalm 56* a *Benedicite* objevují společně, a tak je jejich spojení nejspíše velmi staré. Krom toho se společně zpívaly chvalozpěvy z 5. kapitoly Lukášova evangelia, *Magnificat* a *Benedictus*, ale poslední zmíněný chvalozpěv není s tonem peregrinem spojen tak úzce jako *Benedicite*. *Žalm 114* a *Magnificat* se možná v průběhu času hudebně ovlivňovaly kvůli tradičnímu sousedství v nešporách, a tak žalmový tón pronikl do *Magnificat*.

Dalším vývojovým článkem do bohaté historie přispěla hudba protestantské církve. Ta katolický žalmový tón převzala a zařadila do tzv. německého *Magnificat* mnohých autorů, ale také do zpracování *Žalmu 114*, do *Requiem*, kantát, varhanních skladeb atd. Dominovala zde germánská varianta s tercií v incipitu a uvedené podoby melodie se chopil např. Michael Praetorius, Johann Sebastian Bach nebo Heinrich Schütz. Původně jednohlasý žalmový tón se objevoval v polyfonní faktuře, a k vícehlasému zpracování tíhl i v následujících etapách, ať už v klasicismu u Haydna či Mozarta nebo v romantické éře u Liszta. Franz Liszt ve své skladbě *Evocation á la Chapelle Sixtine* rází mysticko-symbolický přístup a v zájmu vytvoření požadované atmosféry se nebojí devátý žalmový tón směle chromaticizovat.

Coby odpůrce lisztovskému svobodomyšlnému stanovisku vystupuje Josef Gabriel Rheinberger se svou *Varhanní sonátou č. 4 a moll, op. 98*. Tonus peregrinus nechává zaznít ve druhém tématu fugy, a ačkoliv augmentuje rytmus, projevuje na svou dobu mimořádný respekt vůči melodickým a výrazovým charakteristikám starodávné melodie. Hudba 19. století přikyvuje spíše fantazijním modifikacím Liszta a s oblibou využívá tonus peregrinus pouze jako kulturní referenci. S tou se zachází dosti volně, lze ji měnit dle potřeby a přisoudit jí jakýkoliv charakter. Německý varhaník Martin Weyer na základě analýz těchto děl dokonce vyslovil názor, že jsou žalmové tóny recitačními formulami bez specifického obsahu či asociací.

Než se dostaneme k soudobé tvorbě, dovolte mi malé zamyšlení o merituu věci: Tonus peregrinus celým svým životním cyklem připomíná fénixe – jakkoliv by se zdálo, že musí zaniknout, vždy se probudí k životu v jiné době, v jiné zemi, popřípadě také v jiné melodické variantě. Umírá předchozím etapám, aby se zrodil v těch nadcházejících. Ve třetím tisíciletí po Kristu můžeme s větším nadhledem než kdokoliv před námi sledovat, nakolik se jeho vnímání v průběhu času proměnilo, co shořelo a co přetrvalo. Tón bloudící dějinami křesťanské i židovské kultury by se dost dobře mohl stát alegorií nadčasovosti...

Současné evropské umění zpravidla vnímá vzácný žalmový tón jako cosi starobylého, spjatého spíše s křesťanskou církví než s židovskými kongregacemi. Ve 20. století rozkvetl zájem katolických autorů o tonus peregrinus, který se stal součástí několika mší. Jako příklad může posloužit *Missa peregrina* pro smíšený sbor od Paula Berthiera. Neobvyklý žalmový tón dále zpracoval např. George Bonavia Hunt v *Dies irae*, v pozměněné podobě rovněž Fritz Schieri v *Offertoriu*. V tradici využití tonu peregrinu v liturgii hodin pokračoval Alfred Whitehead ve skladbě *Benedicite* pro sbor a varhany z roku 1936 a zpracování pro smíšený sbor a varhany s názvem *Choral Prelude: God, be Merciful* se ujal Daniel Moe. Tonus peregrinus v souvislosti s již několikrát zmiňovaným *Žalmem 114* obsahuje *Liber usualis* a ve šlépějích této tradice zřejmě kráčí Bohuslav Korejs, který ovšem po vzoru řecké Septuaginty spojuje *Žalm 114* se *Žalmem 115*. Tonus peregrinus v jeho pojetí tedy podkládá oba tyto žalmy, určené k bohoslužbě za zemřelé.

Co se týče judaistického prostředí, melodie nápadně podobné tonu peregrinu zůstaly uchovány v kantilačních tradicích mnoha židovských diaspor, např. v litevské, sefardské nebo jemenské. Vyskytuje se v nich ve spojení s textem různých žalmů, a v případě litevské tradice dokonce přímo se *Žalmem 114*.

Když odhlédneme od oblasti liturgické hudby, ať už křesťanské či židovské, Louis Vierne ve varhanní skladbě *Verset fugué sur "In exitu Israel"* chromaticizuje téma z tonu peregrinu. Koncertních varhanních skladeb vzniklo o něco více, např. Everett Titcomb zkomponovala *Improvizaci: Toccato na „Tonus Peregrinus“* a Hermann Schroeder *Variace na tonus peregrinus* a rovněž *Gregoriánské miniatuře*, v nichž je žalmový tón opět citován. Identita tonu peregrinu, ať už daná geograficky (germánská, pyrenejská), nebo nábožensky (židovská, křesťanská), v dnešní době více než kdy dříve nabývá symbolických rozměrů. Název *Tonus Peregrinus* nese britský vokální soubor, specializující se na spirituální hudbu historických epoch i současnosti. Název vykazuje tendenci pojímat speciální žalmový tón až coby reklamní symbol. Název vokálního uskupení přiznává žalmovému tónu dle mého názoru jistou prestiž a současně výjimečnost.

Přála bych si zmínit ještě jiné uskupení, a to *Ensembl Inégal*. Ten v roce 2022 uvedl pod vedením Adama Viktory některé neznámé skladby Jana Dismase Zelenky, a to včetně *In exitu Israel*, obsahujícího citaci tonu peregrinu. Kéž by se provedení dočkaly také jiné málo hrané skladby, které jsou nositeli hudebního pokladu mnoha generací!

Doba přinesla nový pohled na hudební dědictví a možnost zkoumat ho podrobněji, než se snilo našim předchůdcům. Změnila mnohé, ale některými milníky pohnout nedokázala – nejobvyklejším nástrojem pro zpracování tonu peregrinu jsou stále varhany a lidský hlas a skladatelé věřící. Teoreticky nazrává doba, kdy by mohli řady skladatelů inspirovaných žalmovým tónem rozšířit i ti, kteří se pohybují výhradně či převážně v hudbě koncertní. Jejich tvorba by mohla vyjadřovat nový odstín spirituality a individualismus typický pro naši dobu. Rok 2024 by taktéž mohl přinést propojení s vizuálním uměním – tento přístup by byl v daném kontextu novátorský, všechna dostupná zpracování tonu peregrinu se totiž omezují pouze na auditivní složku.

Závěrem: Mnohokrát opakované latinské sousloví „tonus peregrinus“ doslova znamená „putující“ nebo „toulavý“ tón. Putuje současná hudba ke konci dlouhé, úzké cesty s tonem peregrinem? Nechme se překvapit, dostaví-li se komponisté, kteří devátý žalmový tón hrdě ponosou dál a nenechají jej zapadnout do propadliště dějin.

Michaela Augustinová/ AMU

Michaela Augustinová /CZ/ – musicologist

Tonus peregrinus, the phoenix among melodies

Dear listeners,

today's multicultural, pluralistic times are characterised by a search for the past, an attempt to understand it and to take the best from it. Many families nowadays pay for genealogical research, and a certain genealogy is also showing itself in the field of music. I would like to talk about a particular ancient family of melodies, called tonus peregrinus.

This ninth psalm tone is especially familiar to fans of church music. The tonus peregrinus departs from all eight standard church modes because it contains a tenor a second lower in the second half of the verse than in the first half. The melody usually begins a fifth above the final.

According to the Jewish ethnomusicologist Zvi Idelsohn, as well as Curt Sachs, Eric Werner, and others, the archaic form of the peregrine tone originated in the time of the Second Temple of Jerusalem. According to these authors, it is the earliest extant psalm melody that was sung in unison during the Temple service. Joshua R. Jacobson, after all, points out the similarity to several contemporary Jewish psalms, which he believes proves a common origin.

The presumed ancient development is followed by a long medieval phase, when the melody was transmitted orally and probably transformed. Not much can be said with certainty about the medieval fate and transformation of the tonus peregrinus, since Gregorian chant had no notation for the first eight centuries. After its inception, different geographical variations of the melody of the tonus peregrinus were recorded, from which two basic branches were distinguished: the Germanic and the Iberian. These differ from each other mainly by the interval in the incipit – the Germanic form seems to gravitate towards wider intervals, and so already at the beginning contains a minor third instead of the 'Pyrenean' major second.

The tonus peregrinus was unusual in the liturgy of the Western Church, due to its two recitative tones, and was used especially in *Psalm 114 "When Israel came out of Egypt"* during the Easter Vespers. In the 17th century it was also associated in the Vatican with *Psalm 56 "Have mercy on me, O God, for man treads upon me"*. There was also a connection with the apocryphal Old Testament hymn *Benedicite* – in early custom, *Psalm 56* and *Benedicite* appear together, so their connection is probably very old. In addition, the hymns of Luke 5, the *Magnificat* and the *Benedictus* were sung together, but the last-mentioned hymn is not as closely associated with the tone of the peregrine as the *Benedicite*. *Psalm 114* and the *Magnificat* may have influenced each other musically over time because of their traditional adjacency in Vespers, and so the psalm tone has permeated the *Magnificat*.

The music of the Protestant Church was another developmental contribution to this rich history. The latter adopted the Catholic psalm tone and incorporated it into the so-called German *Magnificat* by many authors, but also into settings of *Psalm 114*, *Requiems*, cantatas, organ pieces, etc. The Germanic variant with a third in the incipit dominated here, and this form of the melody was taken up, for example, by Michael Praetorius, Johann Sebastian Bach or Heinrich Schütz. The originally monophonic psalm tone appeared in polyphonic texture, and the polyphonic treatment was also used in subsequent phases, whether in the Classical period with Haydn or Mozart or in the Romantic era with Liszt. In his composition *Evocation à la Chapelle Sixtine*, Franz Liszt takes a mystical-symbolic approach and is not afraid to boldly chromaticise the ninth psalm tone in order to create the desired atmosphere.

As an opponent of the Lisztian free-thinking position, Josef Gabriel Rheinberger stands out with his *Organ Sonata No. 4 in A minor, Op. 98*. He lets the tonus peregrinus ring out in the second theme of the fugue, and although he augments the rhythm, he shows extraordinary respect for the melodic and expressive characteristics of the ancient melody for his time. Nineteenth-century music nods more to Liszt's fanciful modifications and is fond of using the tonus peregrinus only as a cultural reference. It is treated quite freely, and can be changed as needed and given any character. The German organist Martin Weyer, based on his analyses of these works, has even expressed the opinion that the psalm tones are recitative formulas without specific content or associations.

Before we get to the contemporary works, let me reflect a little on the merits of the matter: The tonus peregrinus resembles a phoenix throughout its life cycle – however much it might seem that it must die out, it always comes to life in a different time, in a different country, or in a different melodic variant. It dies to previous stages in order to be reborn in the coming ones. In the third millennium after Christ, we can observe with more insight than anyone before us how much his perception has changed over time, what has burned and what has endured. The

tone wandering through the history of Christian and Jewish culture could well become an allegory of timelessness...

Contemporary European art generally perceives the rare psalm tone as something ancient, connected more with the Christian Church than with Jewish congregations. In the 20th century, Catholic writers' interest in the tonus peregrinus blossomed, and it became part of several Masses. Paul Berthier's *Missa peregrina* for mixed choir serves as an example. The unusual psalm tone was further elaborated, for example, by George Bonavia Hunt in his *Dies irae*, and also in a modified form by Fritz Schieri in the *Offertorium*. The tradition of using the peregrine tone in the Liturgy of the Hours was continued by Alfred Whitehead in his 1936 composition *Benedicite* for choir and organ, and the setting for mixed choir and organ, *Choral Prelude: God, be Merciful*, was undertaken by Daniel Moe. Tonus peregrinus in connection with *Psalm 114*, already mentioned several times, is contained in *Liber usualis*, and Bohuslav Korejs seems to follow in the footsteps of this tradition, though he combines *Psalm 114* with *Psalm 115*, following the example of the Greek Septuagint. The Tonus peregrinus in his conception thus underlies both these psalms, intended for the service of the dead.

As far as the Judaic milieu is concerned, melodies strikingly similar to the tonus peregrinus have been preserved in the cantillation traditions of many Jewish diasporas, such as those of Lithuania, Sephardic, and Yemen. It occurs in them in conjunction with the text of various psalms, and in the case of the Lithuanian tradition even directly with *Psalm 114*.

Leaving aside the realm of liturgical music, whether Christian or Jewish, Louis Vierne chromatizes the theme from the tone of the peregrine in the organ piece *Verset fugué sur "In exitu Israel"*. Concert organ works were composed somewhat more widely, e.g. Everett Titcomb composed *Improvisation: a Toccata on the "Tonus Peregrinus"* and Hermann Schroeder *Variations on the Tonus Peregrinus*, as well as *Gregorian miniatures* in which the psalm tone is again quoted.

The identity of the tonus peregrinus, whether determined geographically (Germanic, Iberian) or religiously (Jewish, Christian), takes on more symbolic dimensions today than ever before. The name *Tonus Peregrinus* is borne by a British vocal ensemble specialising in spiritual music of historical eras and contemporary times. The name tends to conceptualise the special psalm tone as a promotional symbol. In my opinion, the name of the vocal group confers a certain prestige and at the same time uniqueness to the psalm tone.

I would like to mention another group, *Ensembl Inégal*. In 2022, under the direction of Adam Viktora, the latter performed some unknown compositions by Jan Dismas Zelenka, including *In exit Israel*, which contains a quotation of the tonus peregrinus. If only other little-performed pieces, which are the carriers of musical treasures for many generations, would also receive a performance!

Time has brought a new perspective on musical heritage and the opportunity to explore it in greater detail than our predecessors dreamed of. It has changed many things, but failed to move some milestones – the organ and the human voice are still the most common instruments for processing the tone of the peregrine, and composers are believers. Theoretically, the time is coming when the ranks of psalm tone-inspired composers could be extended to those who are exclusively or predominantly in concert music. Their work could express a new shade of spirituality and individualism typical of our time. The year 2024 could also bring a connection with the visual arts – an approach that would be novel in the context, since all available treatments of the peregrine tone are limited to the aural component.

In conclusion: the oft-repeated Latin phrase "tonus peregrinus" literally means "wandering" or "wandering" tone. Is contemporary music wandering towards the end of a long, narrow journey with the tonus peregrinus? Let us be surprised if there are composers who will carry the ninth psalm tone proudly forward and not let it fall into the dustbin of history.

Michaela Augustinová/ AMU

PhDr. Vojtěch Dlask /CZ/ - musicologist, composer

Nad texty Josefa Adamíka – avantgarda tehdy a dnes
Above the texts of Josef Adamík – the avant-garde then and now
Texts of an important Czech composer

úvod

1 Sedím ve velké místnosti chalupy, kterou jsem zdědil po svém dědovi, venku hoří oheň, je 30. března 2024. Přemýšlím nad zmlknutím vnitřního hlasu. Nad tím, že „kde končí naše domýšlivost, začíná náš trest.“¹ Nad tím, že to, že máme dar něco zobrazit, se u jednoho málokdy opakuje do vícera figur, takže například u dvou z mých skladatelských vzorů – Ukrajinec Valentin Silvestrov umí ve své hudbě vyjádřit ornament fraktálového pohybu

¹ Julio Cortázar, *Nebe, peklo, ráj*, Praha, Dokořán, 2019, ISBN 978-80-7363-910-5, str. 82.

vesmíru anebo Čech Pavel Zemek-Novák umí vytvořit v hudbě povlovnou gradaci, která se může metaforicky vztáhnout k pouti duše za vykoupením anebo k čemukoliv, co se rozplyne, roztříští, anebo naopak k tomu, co směřuje k jedinému bodu. Podobně přemýšlím o tom, jaký dar, s byt' dávno menším talentem, mám já a jaké dary mají ti, kteří svírají svá officia, „mannové svých officii“.² Přemýšlím nad tím, zda se talent a umělecký vklad dá změřit úspěchem v kulturním provozu... Mezinárodním úspěchem? Uchováním díla v čase? A jakou víru musí mít autor, který nezmilka, a jak silní musí být úspěšní, aby nezpívali jen z opojení vítězstvími. A co že jsou ta vítězství?

2 Josef Adamík (1947–2009) patřil k nadějším československé hudby. V sedmdesátých a osmdesátých letech si vydobyl respekt u nastupující generace autorů překonáváním principů tzv. nové hudby, neotřelými řešeními kompozic, ale rovněž svou svobodomyšlností a nechotou následovat běžný osud umělce své doby. Už potřetí v krátké době za sebou poslouchám jeho *Druhou symfonii* (1983). Barvy v ní jsou jak ze Smetany; občas se jak kdyby omylem objeví beethovenový začátek věty; témata se stíídají ad absurdum propojena uchu známými výplněmi, to vše se mixuje se zbytky avantgardní palety; mahlerovská bolavost je prorážena žebříky ornamentálních sekvencí, které by v běžné hudbě dávno skončily coby zbytné a z hlediska „rein“ strukturální čistoty (rok 1950) by neměly být přítomny vůbec; jsou to ornamenty, zkusmé čáry uvolněné ruky, snad dráha obsese, která opakuje vzorek jakéhosi prázdného fraktálu; automatické kresby.

Hudba celku Adamíkovy 2. symfonie vypovídá o smutku, o něze, stojí stylově někde opodál světa duchovních symfonií AlemdaraKaramanova, ale je oproti nim mnohem skromnější, nedokonalejší, rukodělná; opravdový artefakt, tak jak to Adamík zřejmě chtěl: porcelánový, psy štvání jeleni, sem tam v nich vtavená žiletka disonance, nitka touhy, překrytí jsou závojíčkem témbrových struktur, občas mají nepatřičný abstraktní vzor na glazuře a stojí na solidním podstavci romantického patosu a symfonické farchy. Distance od materiálu, a přesto přijetí vlastní záliby v něm, zvnitřnění toho, co bylo zaručeně v české hudbě té doby pociťováno jako zastaralé. Velká svoboda i odvaha. Vnímám hudbu Adamíkovy *Druhé symfonie* jako dodnes živou; zestárla šťastně a od ní se odvíjí můj zájem: hovoří i o mně, o touze překročit zadávku „současná symfonie“: nacházím v té hudbě vzrušující řešení otázek a hudebních problémů, které jsem sám zkoušel řešit, a kladu si otázku po tom, čím toho Adamík dosáhl.

3 Procházím si už poněkolkáté také stránky Adamíkových teoretických diplomních prací a rozhovorů; zvažuju tón jehopromluvy, porovnávám tehdy a teď, některé odstavce mi přijdou zpozdilé, anebo rovnou idealisticky naivní, ba mimo;³ k už tak potemnělému Adamíkovu osudu přidávají děsivou perspektivu let, která neznal, netušil, nemohl vědět, co se stane s českou hudbou – že po ní v Brně brzy filharmonický pes neštěkne; že bude přežívat v pár izolovaných institucích atd. Jiné kusy textů mi ale přijdou pozoruhodně přiléhavé, opakuje se stále totéž, co řešíme i dnes, co řeším i já dnes, jen posunuto o generaci. Ach, otcové, naši otcové!: a to bude také téma tohoto textu...

4 V Adamíkových teoretických pracích pro JAMU mi oči utkvívají na formulacích, při kterých mrazí: „*Soudobá hudba se mi nelíbí. Je to vážné prohlášení, které mohu ospravedlnit pouze svým dílem. Nepodaří-li se mi to, není mi pomoci.*“⁴ A o dvě stránky dál čtu zřejmě klíčový citát ze zápisků a estetických proklamací jiného skladatele, Brňáka Josefa Berga: „*Zaobírat se tóny, ale ne jako hudebník: jako amatér, který s nimi zachází, jak se mu líbí, bez slohotvorných a čistototvorných skrupulí, které vyžadují pancíř důstojnosti mistrů. Jako úplný blb. Nedělní tónomalíř.*“⁵

5 Rozhoduji se postavit vedle sebe některá Adamíkova východiska se svými. Juxtaponovat některé Adamíkem formulované odstavce reflektující jeho postoje, úvahy o fungování uměleckého světa, názory na fungování uměleckého puzení s tím, jak danou situaci vnímám sám. K čemu mě samotného dnes pudí můj úspěch/neúspěch. Pokusím se na základě takové juxtapozice rozkrýt linku, která nám chybí: alespoň vnější linku toho, proč se Adamík ztratil (vnitřní, opakují, zůstane pozakryta). Pod úspěchy a neúspěchy udělal ráznou čáru svým zmknutím. Kdy je ten moment, v němž se rozhoduje, na jaké straně lodního můstku zůstaneme? Jak se popasovat s principem zla, který potkáme na obou z těch konců, a kam to zlo pak směřovat? Jak se vyvinut z vlnění zisků a ztrát? Úspěch a neúspěch je totiž třetí téma tohoto textu. Ale napadají mě i konkrétnější otázky: kam že vlastně zmizela hudební avantgarda 80. let 20. století? Adamíkovi generační souputníci přeci, jak se zdá, obstáli před výzvami doby i umění – tito akademici generace mých otců se k Adamíkovi prokazatelně upínali. Možná je to na tento text příliš rozsáhlý úkol, ale rád bych aspoň trochu ohledal a prozkoumal pozice tehdejšího muže mladšího, než jsem dnes já (Adamíkovi bylo v roce dokončení symfonie 37 let, mně je již 45), ten věk si na sobě ještě živě pamatuji a mám k němu co říct. Avantgarda tehdy a avantgarda dnes jako téma závěrečné?

²Vazalové svého úřadu, otroci své funkce. Srovnej *Mannové svého „officia“* in: Ladislav Klíma, Sebrané spisy V, „Bel“letrie, Praha, Torst, 2022, ISBN 978-80-7215-697-9, str. 18.

³„*Je nezbytně nutné, aby „lidé ducha“ zaujímali ve státě významné a silné postavení, aby jejich hlas byl slyšen, aby byli respektováni.*“ (1), Rozhovor Petra Kofroně a Martina Smolky s Josefem Adamíkem, Ticho: současník hudby, č. 11, Brno, Skleněná louka 1998, str. 22.

⁴(2), Josef Adamík, Novotvary hudební formy, struktury a významu, příspěvek k řešení problému, diplomní práce, JAMU, Katedra skladby, hudební teorie a dirigování, postgraduální studium, 1979, rukopis, str. 16

⁵(2), str. 18

I hudba

6 „Avšak svoboda je pro mě nadále nejvyšším duchovním ideálem a při tomto slovu se vždycky probudím a uvědomím si... Pro mě má smysl jen svobodná hudba. Přísně vzato, na tomto poli je každý kompromis hanebnost.“⁶

Mám to totiž stejně. Svoboda je pro mě rodnou sestrou pravdy. Pravdu jsem ale dávno hledat přestal – příliš snadno se schová za mou vlastní vůli. Zato svobodu dodnes cítím, jen se ji snažím vyvážit tak, aby nebyla pouhou svévolí.

[...ještě tak] „...3. věta jediné může jakžtakž reprezentovat autora jakožto odchovance moderní kompoziční školy šedesátých a sedmdesátých let 20. století ... avšak pointa a zarámování nám zase vrací ty archaismy... Připouštím, může to být zarážející.“⁷

Jestliže v Adamíkově *První symfonii* anebo *Dechovém kvintetu* vnímám autorovu touhu po novosti, touhu avancovat, v jeho *Druhé symfonii* vnímám ale svobodu bez normativů, bez potřeby být ten nejmodernější, a naopak zde cítím přitakání vlastní *malosti*: přijetí vlastního bídného vesmírku coby stavebního materiálu: naplňuje mě to velice. A oproti tomu se mi zde okamžitě vybaví pojem experimentalismus, který jsem si zavedl pro druhý extrém, pro hudbu, která chce ukazovat, jak je nová a radikální, a činí to prostředky 70 let starými.

7 „Dechový kvintet jsem psal dlouho, od května 1977 do ledna 1979, tedy asi 20 měsíců. ... Můj úkol byl relativně mimořádně obtížný a složitý...“⁸

„...je možné, že právě Dechový kvintet, plod nesmírného úsilí a velké, tiché trpělivosti, plod bolestných, téměř tragických zážitků, bude provokovat. Je to totiž něco výrazně jiného než všechno to, co můžete slyšet v koncertních sálech a síních.“⁹

Když jsem se po absolutoriu JAMU uchýlil do hor a začal plánovat svůj další život, věděl jsem, že se nechci stát velkovýrobcem hudby, že nechci honit zvuk pro peníze a kariéru.“¹⁰

Tady vnímám u Adamíka pro sebe řadu let nezažitou hrdost na vlastní práci, nařemeslo; sebevědomí dané tím, že tvůrce ještě věří, že jeho práce kohokoliv zajímá, že má smysl pro druhé. Přikládám to Adamíkovu talentu, ale také společenské situaci „tehdy a dnes“.

Co se týče matérie, sám to mám tak, že zvu po dlouhém oťukávání to „své“ téma do svého prostoru, hluboko k sobě, a nechávám jej tak žít i řadu let – neudivuje mě dlouhá letitá práce na jedné věci – někdy jsem na kompozicích pracoval i mnohem déle než Adamík. Je to zčásti i tím, že o ně nikdo nestál a neměl jsem před sebou datum možné premiéry. Je to však i pocit, který popsal Paul Valéry v kontextu své básně *Hřbitov u moře* – smysl takové tvorby je v neustálém kombinování, zlepšování, ba proměňování sebe v ní. A to může trvat dlouho... Tak dlouho, dokud má autor víru.

Při tvorbě rozlišuji pět základních fází, bez nichž se dílo neobejde: 1. schopnost talentu, vnitřního puzení něco přinést a vymezit, 2. schopnost sednout si nad téma jako řemeslník a vytvořit jej do partitury, 3. schopnost dílo prosadit, přesvědčit těch pár dobrých lidí okolo sebe, že stojí za to jej zkusit provést, 4. sehnat pro provedení takového díla náležitý prostor a dát vědět lidem, ať si jej zkusí přijít poslechnout, 5. pokusit se přesvědčit někoho, o kom se domnívám, že hudbě rozumí, aby na provedení přišel a dílo posoudil, případně se o tento posudek podělil – kritika. Následují však další „body“, na které už vliv nemám: nahrávky, reprízy díla, „silná produkce“, jak se dnes říká: protože bez nich zůstane, byť dobrá skladba, v uších, myslích a srdcích lidí, kterým se líbila, jen velmi omezený čas.

V horách je letos jaro o měsíc dřív, ale přišla studená fronta a květiny spálí mráz. Jen velmi obtížně nacházím uživení se v oboru. V tomhle bodě byl Adamík se svým angažmá v místní LŠU dávno přede mnou. Jednou bych to rád měl podobně: prožít život na jediném místě, mít do práce kousek. Žít mezi zelení a zvířaty.

8 „Mám dvě bydliště, obě na venkově. Předpokládaný klid venkova je v obou případech zkrušujícím způsobem znehodnocen velmi častým obtěžováním hudbou z tlapačů. Několikrát jsem se proti tlapačům rozvázně ohradil, a jsem považován za cvoka. Bohužel, pro skladatele znamená tlapač konec práce. ... Kromě zřetelu ekologického a osobní stížnosti, poukazují na bezmyšlenkovité obžerství hudbou, které běžně provozuje náš lid.“

⁶ (3) Josef Adamík, *Úvahy (1979–1983)*, Na hudbu č.3, červen 1990, str. 5.

⁷ (4), *Konfese Josefa Adamíka „Hudba může být jakákoliv“* in *Opus musicum* č. 1, roč. 1985, str. 26.

⁸ (2), str. 3

⁹ (3), str. 6

¹⁰ ibidem

Bůhví, čím ji vnímá. Tlampači považují za své samozřejmé právo vyhrávat a skoro se zdá, že jiné úkoly se hudbě nepřisuzují. Duchovní život našeho lidu pak pozůstává z chrápání a prdění u pořadů čs. televize.¹¹

Kamkoliv dnes ve veřejném prostoru vkročím: do obchodů, do restaurace, kavárny, do tělocvičen, na ulici v centru města, všude zní hlasitá hudba. Je jí strašně moc, je agresivní a jsou to stále tytéž kousky. Zní při jídle, při sexu i milování, začasťe i při spánku. Je to pro mě zvukový smog. Zní mi v uších ještě dlouho poté, co ji neslyším (i když už mi do uší zní jiná – stále stejná hudba). Echolálie? Misofonie?¹² Písní, s nimiž na rtech jsme se rozhodli jako civilizace zemřít,¹³ je v rádiích pouštěno pouze omezené množství – tak se marketingem určují pravidla pro to, co budou chtít mladí slyšet. Tímto zvukovým smogem jsou podmalovávány zprávy v rozhlase i televizi, zní v každém filmu, pod většinou klipů na platformách, jako je X (twitter), instagram, tik-tok... Mladí lidé ji chápou jako nutnou součást svého vědomí. Staří, hloupí, dosud nepochopili, že jejich záliby v nosičích a „fandovství“ té a té kapely je denně smetáno z povrchu tímhle smogem. „Zkusme do zvukem nasyceného prostoru dosadit například Mahlerovu symfonii. Pianissima a jemné dynamické nuance smyčců se ztrácejí ve skřípění zatáčející tramvaje, okamžiky kontemplace téměř duchovního charakteru narušuje spolucestující, která telefonicky konzultuje obsah zamýšleného nákupu atd. V čem je tedy problém? Odpověď je poměrně jednoduchá: v míře redundance hudební informace. Čím je tato míra vyšší, tím je hudba vhodnější pro mobilní přehrávače. Obzvláště dobře z konfrontace s veřejným prostorem vychází populární hudba, která běžně disponuje vysokou mírou redundance. Píseň ve vyšší dynamické hladině o několika hudebně totožných slokách doprovázená monotónní smyčkou bicích, prostou basovou linkou a nekomplikovanou harmonií utrpí jistě daleko méně než rafinovaně strukturovaný Mahler. Dosadíme-li do takové situace např. hip-hop, posluchač nebude ochuzen prakticky o nic. Volba repertoáru pro vlastní přehrávač tedy bude napříště jasná. Jasná je také odpověď na otázku, jaký dopad mají mobilní technologie na náročnější artifiální či experimentální hudbu: likvidační.“¹⁴

9 „Věřím ve velkou renesanci hudby v dohledné době, možná přibližně na přelomu tisíciletí, tentokrát ve světovém měřítku.“¹⁵

Věřím, že masivní obliba elektronické taneční hudby u tvůrčí části mladých generací a dostupnost její tvorby bez znalosti jakýchkoliv kompozičních technik povede k zániku starého řemesla skladby a následně k obnově autentické hudební kultury, kterou lidé potřebují, chtějí a jsou ochotni do ní investovat. Hudba sama si pak znovu vydobude automatickou prestiž a pozene se milovými kroky vpřed: zrodí se jako fénix z popela avantgard a toho, co jsme vznešeně a pyšně nazývali artifiálností. Na jedné straně skomírající neposlouchatelná a pro hrstku sektářů výtečně vyživená „vysoká kultura“ a na straně druhé všudypřítomná, často pitomá a neumělecká, agresivní a stále se opakující hudba „nízká“. Cosi musí vyhnít a zaniknout, aby se to zrodilo v opravdu nové, silné podobě.

10 „Co obvykle cítím při veřejné prezentaci svých skladeb a své osoby jako skladatele, jsou rozpaky, stud, pocit nemístnosti. Jako by například byly zveřejňovány moje intimní úkony z koupelny nebo WC.“

Mnohokrát se mi stalo, že hráči mou kompozici nesevčili dokonale, že se v ní vyskytovala místa problematická z hlediska skladebného, výrazového. Nejhorší zážitky pak zpravidla byly, když se tyto aspekty spojily a já slyšel, jak se od sebe vzdalují elementy, které měly být nad sebou a v souvislosti – cítil jsem, jak se kompozice, kterou jsem si nesl v mysli v její dokonalé podobě hladké, kompaktní a lesklé tváře, mění v jakési debilní dítě; může to být téměř psychedelický zážitek.

11 „Proč je česká hudba neustále tak málo radikální? Jako první mi vyvstal v mysli Leoš Janáček, žijící po desetiletí se zařatými zuby uprostřed národa, který nechtěl nic slyšet. Pak jsem si vzpomněl, jak byl veleben Vítězslav Novák za to, že od Debussyho a spol. převzal jenom ‚zdravé‘ podněty a impresionismu jako celku úspěšně odolal. Malá ukázka toho neboli extrémismu, jakkoliv strašný v politice, může být v umění velice pozitivní, když se vyvede.“¹⁶

Extrémismus v hudbě se stal dnešním akademismem, fetišem, zlatým teletem; podmínkou k přijetí mezi vyšší duchy. V českém provozu soudobé artifiální hudby dnes vládne diktát „radikality“, abstrakcionismu, konceptualismu, redukcionismu, gesta; čti: vládne styl určený experimentalismem a ekonomikou: kompozice by měla být nazkoušitelná na jedno, dvě setkání daného ansámblu, kdy si hudebníci přečtou party a zahrají je z listu. Nejlépe, aby se nebazírovalo na souhře a dobré by byly mikrointervaly či nějaké alternativní způsoby vyluzování

¹¹ ibidem

¹² „Aha, vy máte defekt...“, řekla mi s jistým pohrdáním hudební režisérka České televize Jitka Vavřichová, když jsem jí vysvětloval, proč nemohu jen tak procházet stovky CD a hledat deset sekund zvuku k představení soutěžících AZ-kvízů.

¹³ srovnej rozhovor s Janem Švankmajerem: „...tý hudby je najednou strašně moc. najednou to působilo jako kdyby tahle civilizace chtěla zemřít s písní na rtech“ in: Hudba, Zdeněk Liška, režie Pavel Klusák, Česká televize, 2017, dostupné online: <https://prehrajto.cz/hudba-zdenek-liska-2017-czdab/609ed092adce0>, [cit. 2024-04-06], stopáž 33:09.

¹⁴ Martin Flašar, Příliš hlučná samota. MP3 přehrávače a konstrukce individuálního prostoru, rukopis, str. 6.

¹⁵ (1) str. 19

¹⁶ (3), str. 5

zvuku. A mělo by to být aspoň trochu improvizované a konceptuální! Mělo by to být redukcionistické (čili sem tam ťuk). Pokud takto nepíšete, nemáte moc šancí na provedení: soubory specializované na soudobou hudbu vás při pohledu do partitury automaticky vyřadí ze soutěže. Běžné orchestry hrající současnou hudbu z důvodů prestiže a portfoliauvádějí za spíš autorypečlivě prošlé úzkým sítím konexí a zájmových skupinek.

Skladatel Martin Smolka jako pedagog JAMU opakovaně razí (ba stanovoval jako podmínku dobré kompozice sine qua non), že pouze nová technologie, že pouze *novost* může přinést nová sdělení. „Nové věci nelze říkat starým jazykem,“ zněla ta proklamace. Vnější rysy experimentu přecházející z hudby padesátých (!) let však dávno přebily to, co dělal experiment experimentem: autoři tímto stylem dnes už nepodstupují riziko, že se jim materiál rozpadne pod rukama (s tím se předem počítá), neriskují v podstatě jisté odmítnutí širším publikem (jede se na granty), zmizel imperativ vnitřního přerodu (a zde jen tři vykřičníky, protože toto je nejdůležitější aspekt). Evokovalo mi to vždy onen otřepaný vtíp, kdy pedagog říká adeptovi skladby: Vaše hudba je dobrá i nová. Problém je, že když je dobrá, není nová, a naopak. Smolkovi studenti napříč českou hudební publicistikou snaživě svědčí o tom, jaký kladou akcent na novost, jak tráví až ¾ času své kompozice osekáváním těch kusů hudby, o nichž mají pocit, že už je někde slyšeli.¹⁷ Prokrustovská činnost. Pro mě ale tohle nemá s tvořením příliš společného! Přijde mi, že novost takového jazyka nutně končí u pár slabik – tak tomu ostatně bylo u Artauda, který s tím koncem 40. let přišel. Jako gesto to bylo úchvatné – tělo bez orgánů, nový jazyk. Co s tím ale dál – co dál se 4.33 minutami ticha? Ale především: sám bych si kvůli novosti nikdy nenechal vzít kontakt se svým vnitřním hlasem, i kdyby tento měl zpívat zastarale.¹⁸ Radikalita stylu ku radikalitě vnitřního zpěvu. Chci zpívat za sebe. Jsem přesvědčený, že lidský výtvar hudby prochází inovacemi i bez tlačných radikálních změn celkového paradigmatu, i bez bezpodmínečného akcentu na novost. Hudba se promění v závislosti na tom, jak bohatě a *soucítivě* tvůrce prožívá. Má představa příští podoby umělé hudby je ta, že se obrátí k náročným, dokonale ustrojeným strukturám, které přitom budou plně zakotveny v harmonické a formální tradici vývoje hudby do obratu k abstrakci. Bude podobná té Silvestrovově, ale kvůli mnoha hlediskům bude patrně elektronická, což ji osvobodí od úlibet nástrojových a provozních omezení a rozhybe ji k závratným tempům. Myslím si, že vedle hudby repetitivní (ať už ve smyslu reichovském, či feldmanovském) poroste náročnější větev hudby, a to ta ustrojená lineárním způsobem: bez nutnosti obsedantních opakování modelů, která jsou mnohdy jen snadným slitováním se nad vlastní neinventivností. Rituál v hudbě, kterou si představují nicméně přítomen bude, a to v přesné rytmice, i ta bude ale často polypásmová.

Čítávám pravidelně v programech a konfesích svých kolegů o tom, kolik má jejich hudební partitura vrstev, kolik významů nese, jaké citace a témata používá, všechny ty vznešené a vzdělané aluze, alegorická pletiva – koncepty –, třeba jakože se technologie kompozice blíží tomu a tomu sportu, šachové partii, sportu curlingu anebo kolik a jakých spektrálních řad použili, jaký integrál či počet pravděpodobnosti při výpočtu toho kterého znějícího tónu, jak vyšli z frekvencí mávnutí křidel kolibříka, z harmonického spektra, které jim nějaký program vypočítal z nahrávky vyzvánění zvonů... Už vím, co to znamená: čtyři z pěti těch kompozic mají úplně stejný nicotný výraz. Copak těmto autorům opravdu nedochází, že když budou – dnes již coby akademici – stále jen držet prst na tepu světové doby, budou mimo jiné všichni úplně stejní? Že onen tep je tím pravým akademismem dneška? Oním „mezinárodním stylem“, kdy se podobně jako v jednom proudu architektury dneška seká jeden Tugendhat vedle druhého? Tento obložený dřevem, tamten veliký jak mrakodrap? Nevidí, že když je pro mnohé v umění nejvyšší meta být avantgardistou, který rezignuje na rytmus, ladění i melodické linky anebo je bezpodmínečně radikální jinak (dělá hudební instalace, libuje si v industriálních zvukových stěnách vzniklých mimovolně v určitých prostorech, bezpochyby performuje, improvizuje ve skupinách atp. atd.), že jsou náhle ti všichni avantgardisté tak nějak úplně titíž?! Copak sítihle up to date akademici při svém akademickém byznysu opravdu nevěšili, že to co dělají, nikoho nezajímajícího neoslovuje, protože to není odprožité? Motivované? Protože to nicového nesdělují? A zde citát nikoliv od Adamíka:

„Existují různé, i když souběžné časy. V tomto smyslu se některý z časů takzvaného středověku může shodovat s některým z takzvaného novověku. Právě tento čas vnímají a zabydlují malíři a spisovatelé, kteří se nemíní opírat o nahodilost, být ‚moderní‘ v onom smyslu slova, jak je chápou jejich současníci, což znamená, že by dali přednost anachronismům; zůstávají proto na okraji povrchního času své epochy, a z onoho jiného času, kde všechno bere na sebe podobu figury, kde všechno vystupuje jako znamení, a ne jako námět k popisu, pokoušejí se

¹⁷ SPISAROVÁ, Renáta. Vizitka. Vltava Český rozhlas. [online]. 20. srpen 2021 [cit. 2024-04-05]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/neslysel-jsem-uz-probiranim-a-zamitanim-napadu-stravim-tak-devadesat-procent-8559034?fbclid=IwAR20mg-gA6DdmBZFHRTe4TS-lN8oryciG6xaPOxI6YiT5hTUAkswqsuArHk>

¹⁸ ... a věřím, že pokud by si někdo z oněch „avantgardistů“ vyznávajících kult novosti tento text přečetl, právě výraz „vnitřní hlas“ bude pro ně nejlákavějším terčem posměchu. Nuže: nevěřím, že oni nějaký vlastní mají. „Kéž by básníka, stejně jako kohokoliv jiného, ... nenapadlo přizpůsobit se ostatním, splynout s okolím a promluvit jazykem současnosti. Pak se promění v pokušitele, zničí však jenom sebe, protože jakmile básník začne mluvit jazykem současníků, ztrácí schopnost „sežhnout slovem lidská srdce“. Jazyk a názory dnešního dne vydrží pouze ten jediný den a vyhovují pouze těm, kdo aktivně vytvářeli jak tento jazyk, tak tyto názory.“ Naděžda Mandělštamová, Dvě knihy vzpomínek, Brno, Atlantis, 1996, ISBN 80-7108-128-0, str. 484.

*o dílo, které době a dějinám, jež je obklopují, může připadat cizí nebo protichůdné, a které je přesto zahrnuje a vysvětluje a koneckonců je obrací k transcendenci, na jejímž konci čeká člověk.*¹⁹

Il lidé

12 „Rozhodující posuzující profesionál je vždy silně konzervativní a díky svému postavení a vlivu atd. atd. ovlivňuje mínění méně významných. Kompletní sestava rozhodujících konzervativních profesionálů, drží v hrsti celou kulturní obec.“²⁰

Kdysi na JAMU – na platformě univerzity, která by přeci měla být nejsvobodnější – nás tehdejší padesátníci vyhazovali od zkoušek za to, že píšeme „jako naši dědečkové“. Nehlásit se ke svému rodu po otcovské linii, to je velice východní záležitost. Nenávist k mužské linii předků způsobilav Rusku podle Martina Putnypodmínky k bolševické revoluci: smrtelná *nenávist k otcům*, uznávání svého původu pouze z Matky...²¹ Skladatel Jaroslav Pokorný-Šťastný alias Peter Graham, který vyhodil dle svědectví mého profesora s výše citovanými slovy od přijímaček na navazující magisterský stupeň mého spolužáka Vratislava Zochra, je ročník 1952. Nelíbil se mu neoklasicismus Zochrovy bakalářské kompozice. Pokorného dědečkové byli ale přeci dávno jiní než dědečkové chlapce, kterému bylo okolo roku 2005 dvacet?! Pokorný je ročník 1952, brojil tedy opravdu proti stylu Vítězslava Nováka. Kde ale vzal tu jistotu, že je to špatně v roce 2005? Typ vzácně vyrovnaný pro nakládání s osudem druhých!

13 „V tomto kontextu upozorňuji na nezaviněnou negativní roli zesnulého skladatele Bohuslava Martinů, jehož život i dílo se v rukou profesionálů i laických ctitelů stalo bičem, který má korigovat fantazii žijících autorů.“²²

V tomto kontextu upozorňuji na nezaviněnou negativní roli zesnulého skladatele Johna Cage, jehož život i dílo se v rukou profesionálů i laických ctitelů stalo bičem, který má korigovat fantazii žijících autorů.

14 „I v poslední době jsem byl několikrát zaražen, když se moji známí muzikologové (muzikolog a hráč) jaksí „poděklí“ v tom smyslu, že to, co se dělá na pražské AMU – podle mě ubohé a bezperspektivní a neověřitelně nudné a impotentní přežvykování věcí převzatých přinejmenším ze 150. ruky –, je logické, niterné a jaksí vůbec samozřejmě O.K. navázání na tradice ... Pražská AMU má, obávám se, podle četných českých hudebních odborníků vyhrát konečný soud dějin.“²³

Známi muzikologové mi dnes ztišeným hlasem přiznávají, že hudba, kterou produkuje brněnská JAMU, je podle nich slabá a nepoužitelná pro nic než pro naplnění grantové loupeže. Vzpomenu si vždy, jak mě obešel lehký děs, když jsem četl korespondenci Johna Cage s Mortonem Fedmanem, v níž si jeden druhému pochvaloval, jak ovládli hudební dění avantgardně naladěných kruhů USA: „teď už nám zbývá jen strašně moc práce“ – parafrázuji – *strašně moc toho napsat, aby se námi zalidnil svět hudby*. Vzpomenu si u toho vždy na vítězného Miloše Zemana, jak po druhém zvolení zlověstně hlásil: „Příštích pět je naše a my si je užijeme!“

15 „V neděli dne 14. srpna jsem náhodou přišel k televiznímu aparátu, když ukazovali dirigenta Václava Neumanna. Krásný stařec se chystal řídit Čajkovského 5. symfonii a hovořil úvodem o vrcholných výkonech fyzických i psychických, ke kterým Čajkovskij nutí své interprety. Ze zvědavosti jsem se posadil s úmyslem vyslechnout část 1. věty jako malou informaci, protože Čajkovského práce znám málo.

Hudba začala a já jsem zůstal sedět celých 25 nebo kolik minut, prostě vyslechl jsem to od začátku do konce. Dlouho jsem nemohl uvěřit svým uším. Užasl jsem nad absolutní bezduchostí díla velkého ruského symfonika. Pořád jsem čekal, že musí přijít nějaká pořádná myšlenka, která všechnu tu veteš ospravedlní. Marně. Jinak ovšem bylo všechno, jak se patří: důstojná vycpanina, plná harmonií a instrumentace, závažnost, délka, majestátní gesta dirigenta, soustředění hráči, zbožně naslouchající publikum, působivé záběry kamer. ... K těmto lidem nepatřím a nikdy nemohu patřit.“

Zašel jsem tak nedávno na koncert Ostravských dnů nové hudby, já, intelektuál, posluchač hudby, kterou denně neslychám, zvědavý milovník umění. O koncertě jsem se dozvěděl z obrovitého inzerátu v levicovém časopise A2 – ten rok onen festival sponzoroval uhlobaron Zdeněk Bakala – a to jsem zase já, ano ten, který okradl „své“ dělníky o domovy a o práci. Inzerce jsou prachy a ty ospravedlňují vše, včetně pomíšení ideologických východisek. Kšeft je svatá věc. Úvodní slovo jsem měla já (taky já, protože já znám tuhle volbu: upsat se ďáblu a být insiderkou, anebo se neupsat a zůstat vyplavena příbojem na břehu; znám to velmi dobře: kdysi mě oslovil

¹⁹ Julio Cortázar, Nebe, peklo, ráj, Praha, Dokořán, 2019, ISBN 978-80-7363-910-5, str. 116

²⁰ (3), str. 6

²¹ „...syn Velké Matky, který nemá otce“, srovnej in Martin C. Putna, Obrazy z kulturních dějin ruské religiozity, Praha, Vyšehrad, 2022, ISBN 978-80-7601-658-3, str. 52 a Georgij Fedotov: The Russian Religious Mind I., Harvard University Press, Cambridge, MA. 1966, str. 19.

²² (3) str. 6

²³ (3), str. 5

sám rektor JAMU a nabídl mi členství v umělecké skupině Q – „byla v šedesátých letech velmi progresivní, ale dnes už to nějak vyprchalo, já bych tě tam doporučil a ty bys mi pak nosila informace, co se tam tak jako děje, abych měl přehled“ – s úsměvem hodným Mefista), a tedy znovu já: hovořím k publiku. Já: manželka majitele festivalu, ve své vedlejší funkci také umělecká ředitelka a toho času také ještě hlavní redaktorka pořadů o soudobé hudbě ve veřejnoprávním Českém rozhlasu, kam nahrávky z festivalu posouvám, firma musí nějak vydělávat, takhle to sype a PR máme skoro zdarma též. Na programu jsme my: kamarádi dramaturga festivalu, což jsem já: praprasynovec Franze Werfela, česká umělecká elita, byť ob tři generace a kolena. Mám díky praprastrýcovi otevřeno řadu dveří a svírám pár důležitých funkcí včetně té kamaráda ředitele Hudebního informačního střediska, což jsem já, z undergroundu vzešlý teoretik a skladatel, zázračné dítě, které od samého počátku své dráhy umělo stát vždy na té správné straně a znalo všechny, které mu mohli pomoci. Pod hlavičkou své obecně prospěšné organizace vydávám profilová CD sobě a svých spřátelených vlků s nimiž vyji. Vyj aj pij a budeš VIP. Ale zpět ke koncertu: na programu jsme dnes totiž také my: švagři a synci zasloužilých akademiků, leckdy již třetí generace papalášů a činovníků. Porvali jsme se o tu možnost jak Ensorovi kostlivci o slanečka a voilà, hrají nás dnes tu. ... a dirigentem jsem já: vysloužilý americký dědóšek, kterého ulovili, aby na závěr své kariéry zlatil svým jménem lokální orchestrík z východní Evropy. Dnešek je pro mě trochu výjimečný, protože jinak se o českou soudobou tvorbu nezajímám ani za mák: proč taky, hudební kultura téhle země se té americké snaží léta dorovnat jak stylem, tak prostředky a když dva dělají totéž... – znáte to... Navíc mi to tu trochu splývá s Turkmenistánem, jsem už starý... Především tu ale potřebuju dostat slušně zaplacené za uvedení kompozic kamošů z domoviny – ti jsou sice umělecky dávo za zenitem, ale jakýkoliv obolus, byť ve východních měnách, je pro ně ok. Holím to tu tímhle stylem, aby se alespoň trochu dorovnala má dolarová sazba. Hraje se *5.44 minut ticha pro orchestr* známého zdejšího autora – pardon, to se od něj hrálo loni, letos je to *6.44 minut ticha pro orchestr* (bavíme se přeci o hranici toho co je a co není hudba už 70 let: vida, to je překvapení! to je avantgarda!) – a já, sám autor, zasloužilý akademik-avantgardista, léta bojující proti komunismu, jsem nakonec vděčný za šestimístnou částku, kterou mi ve stejný rok jako Karlu Gottovi předal v rámci vyznamenání prezident Klaus („*Je třeba skoncovat s obrazem Československa jako země umění a kultury.*“). A jsme tu samozřejmě i my, hudebníci, kteří ráno vstaneme na zkoušku v divadle, pak jdeme učit do lidušky a večer si střihneme tyhle špatně zaplacené pitomosti – klepeme si často tajně na čelo, ale tady aspoň nikdo nepozná, že jsme nic pořádně nesevčili... Hlavním číslem programu bude dnes *Trombónový koncert* děkana jedné z našich akademií. Byl sice proveden už dostkrát, a to přímo za peníze oné akademie, ale part trombónu tentokrát zahráju já: význačná cestující americká virtuoska. Proto se to znovu hraje: protože jsem přijela já, která pak na oplátku pozvu onoho děkana anebo rektora, aby si k nám do slunné Kalifornie zajel už poněkolikáté odpřednášet o funkcích v hudbě se svou momentální mlkou z řad studentstva. Akademický byznys.

A hudba spustí: vidím do partitury, nehrají to vůbec tak, jak je to zapsané, ale s tím se počítá, nepozná to sám autor, podle not se to ostatně ani zahrát nedá. Výraz toho je tak či tak úplně nicotný, nic to neříká: ale hýká to ve feldmanovských brackets, svíjí se to v scelsiovských unisonech, zmítá se to v murailovských křečích, dělá to grimasy víc, než kdy uměl Wagner... Ovšem většinu času – přinejmenším posledních dvacet minut –, je to čistý konceptualismus, v partituře už ani noty nejsou, pouze čtyři trombóny drží o čtvrtóny rozladěný jediný souzvuk a my, posluchači, kterým už vysvětlili, že toto je to moderní, my držíme nábožně též. Je to velmi akademické (je to po pravdě úplně jalové, vymyšované), ale po koncertě přijdeme my, hysterky s nevyrovnanými vztahy k mužům, adeptky multimediálních studií a performerky s blízkým vztahem k vedení akademie a budeme po zbytek večera obdivovat nového proroka: „To chvění, ta vibrace!“ A já, onen rektor či děkan, stále jarý-sedmdesátník-vždy-avantgardista, vyběhnu na pódium v čapce bekovce, to aby bylo zřejmé, jak blízko jsem americké avantgardě v její nehledanosti. A příští týden se mé velké, krásné foto objeví v plátku o té nejsoučasnější hudbě, který vedu já: konečně insider a konečně slušně zaplacený kritik; nedávno jsem konvertoval k tomuto náboženství, abych se taky už mohl přestěhovat z Brna do Prahy a tam být konečně viděn a doceněn.

K těmto lidem patřím, jsem to také já: ale nakolik? Jsou z branže, občas bych býval rád za provedení vlastní kompozice na nějakých *Ostravských dnech*: ale za jakou cenu? Patřit k tomu cirkusu jen kouskem a zbytek si chránit? V tom případě k němu nikdy patřit nebudu; rozhodně ne tak, aby mi lidé z něj pomohli k provedení, protože rank soudobé hudby je v Česku v situaci obleženého území a v obležené citadele je jakákoliv forma disidentství zradou (a navíc: kapustička je tenoučká). Psát kvůli tomu hudbu jinak, než mi zní? Už jsem slyšel takové úlitby a nedopadá to dobře. Na koncerty dnes takřka nechodím, občas ze zvědavosti na premiéry kompozic, a i zde jsem mnohem radši, když se mi zpětně podaří získat nahrávku. Láska k hudbě kontra alergie na kulturní provoz. Dělá mi zle celý koncept kulturní obce a veřejného koncertu: přifouknutí filharmonici, kterým před dvaceti léty nabídli jejich pedagogové z akademie konkurz a fleka po jiném jejich pedagogovi, a kteří od té doby sedí v oné instituci a bobtnají vlastní důležitostí. Nedávám ani kultury-milovné snoby, kteří se tetelí, že Hruša anebo Radok s Koženou tentokrát opět uvedou Mahlera anebo Strausse (což vlastně s Čajkovským glosoval Adamík). K tomu připočteme doporučení nějak se obléct a pak strávit s těmito lidmi čas v uzavřeném prostoru. Sdílet s nimi svou emoci. Nedovedu se vymanit ze znechucení kulturním provozem a jeho nešvary. A uvědomuji si palčivě, že lidské plémě vyje rádo ve sboru a svým vytím se vzájemně ujišťuje, že je tu správně. Vzájemně se ujišťuje v té základní nejistotě o tom, kdo jsme, odkud přicházíme a kam jdeme. Ve společném pelechu se náš sbor konejší ze strachu před nocí mrazu, kde možná dlí skutečné Dílo. Anebo tam Dílo není, kdo ví. Leží tam ale hranice, ke které je bez oběti obtížné být jen přistoupen. Ke které se ale chtě-nechtě rychleji blíží ten, který ve sboru nedovede výt. Jak můra ke žhavé lampě.

16 „Minulé dvacetiletí bylo především zkouškou charakteru. Podle mých měřítek to byla zkouška relativně snadná: nešlo o životy či zdraví, šlo o postavení, peníze, vliv.“²⁴

„Přimlouvám se za důslednou reformu školství, včetně neúprosne očisty vedoucích míst od lidí spjatých s komunistickým režimem. Přimlouvám se za rázné skoncování s pytlíkováním všeho druhu.“²⁵

Nejzajímavější Adamíkovy kompozice, jeho umělecké zrání a vrchol spadají do doby normalizace. Tato má své kořeny hluboko v padesátých letech, ba bychom kořeny její strategie našli až ve 20. letech 20. století, kdy poprvé část českých komunistů přitakala třídnímu teroru bolševiků. Normalizace je především stav ducha jedince a společnosti: společnosti ujařmené, spokojené konzumem, zkrácené pohružkou. Podobně normalizovanou společnost vnímám v dnešním Rusku – jen málo lidí se tam zajímá o další vývoj, většina doufá jen, že přežije. Nemá naději. Je popsán fenomén, v němž, když se činovníci po několika letech pravidelně nestřídají, ať už na základě daných pravidel, anebo demokratických voleb, dříve nebo později okolo sebe utvoří gang, který danou oblast ovládá silou. Tento gang pak znemožňuje rovný přístup k informacím a příležitostem, ovládá finanční a jiné toky a také likviduje opozici.

Po době normalizace nastala v Československu a v Česku doba privatizace, v níž jsem vyrůstal já. Byla to také doba, která zasáhla všechna odvětví a trvala daleko přes léta, kdy reálná privatizace státního majetku probíhala. A podobně i ona má své kořeny: ty jsou přesně v době předešlé. Jestliže za normalizace kradl kdekdo materiál pro své chaty, melouchařil, aby si přivydělal na dovolenou v západnějších zemích, případně veksloval, aby měl možnost nákupu v Tuzexu, za privatizace už se dalo zabezpečit nejen sebe, ale celý svůj rod na několik generací dopředu. Udělat se pro sebe. Kořeny úspěšných privatizérů byly vesměs pevně v minulém systému: byli to draví potomci funkcionářů a činovníků režimu, ti, kteří sice dobře cítili a často nenáviděli jeho umřičinu, ale dovedli se přitom šikovně odrazit od platformy, kterou jim jejich otcovéci matkyposkytli. Podobně v kulturní oblasti: stačí se porozhlédnout po nejznámějších jménech současné hudby, po autorech, kteří dnes hýbou naším kulturním provozem, abychom viděli, že se jako děti ředitelů galerií anebo vedoucích kateder dostávali od nejtěplejšího věku k tomu nejlepšímu vzdělání anebo vyjížděli jako mladí adepti kompozice s těmi nejznámějšími českými tvůrci na Západ, na festivaly v Darmstadtu anebo Donaueschingenu. Tam si začali poprvé rozšiřovat portfolia o své budoucí zahraniční interprety, producenty a vydavatele, aby pak v roce 1989 zvonili klíči a vraceli se vzrušení nad novou dobou ještě jednou přespat do luxusních vil svých komunistických otců. Říkávali jsme jim s přáteli *tatrdi*, aby se vypíchlo, jak moc jsou tatínkům podobní (dosaďte ti stejný tvar na matky). „*Syn nezodpovídá za otce*,“²⁶ psal kdysi básník Tvardovskij, ale co když je syn horší gauner, než byl kdy jeho otec? Co když se to jen v danou chvíli hned nepozná anebo je doba tak pokřivená, že křivost přijímá za bernou minci? Rozhlédněme se po dnešní politické scéně, najdeme okamžitě analogie k situaci, kterou popisuji – to, že systém umožní někomu, aby si z nakradeného anebo z pozice budované pomocí nečestných praktik vytvořil cosi jako gang, který díky sociálnímu či peněžnímu kapitálu postupně plíživě ovládne názorovou většinu včetně vrstvy kriticky naladěných, aby posléze zdánlivě demokraticky třímal otěže; to považuji za jednu z nejnebezpečnějších výslednic privatizačního myšlení. V kultuře vnímám dobu privatizace velmi obdobně: s generací umělců, kteří se po nucené odmítnutí vrací na akademie a do kulturního života nastupují mladí *grundeři*, často studenti oněch „navrátilců“, kteří si ovšem hbitě zakládají soukromé platformy: orchestry, které je budou hrát („ať se každý postará sám o sebe“), časopisy, nadace. *Besserwisseri*, kteří se rychle poučili z „krizového vývoje“ svých prvních neúspěchů na trhu, přijali nová pravidla a naučili se psát granty. Posléze ovládli pro svůj prospěch instituce, které dřív v adekvátní podobě zajišťovaly přežití jejich stranickým otcům („karavana táhne dál“). „*Artifciální hudba se vytratila ve prospěch byznysu na jedné straně a na straně druhé ve prospěch skladeb, které nejsou prožité, které jsou vnějškové, ale možná že přinášejí nějaký velký efekt – možná že finanční anebo společenský*.“²⁷ Neviditelná ruka trhu. To vše pod korouhví návratu do světové kultury. Rozdíl samozřejmě jsou: jeden z nich je ten, že zatímco Svaz čs. skladatelů choval v nemilosti autory, kteří nesouhlasili s ideologií komunismu a různým způsobem jim komplikoval život, jejich kompozice zněly.²⁸ V naší době po privatizaci autoři stojící mimo hlavní proud ovládaný 30 let těmi samými lidmi de facto přestali existovat: gangy ředitelů/dramaturgů, kurátorů/uměleckých šéfů/rektorů a – docentů/profesorů skladby s názorovými odpůrci nepočítají – ti jednoduše nedostanou příležitost, neobjeví se na pořadu dne; jsou mimo, nejsou.

²⁴ (1) str. 16

²⁵ (1) str. 17

²⁶ Ivana Ryčlová, Alexandr Tvardovskij – básník redaktorem, in: Kontexty 3/2013, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno, dostupné online: <https://casopiskontexty.cz/wp-content/uploads/2020/11/kontexty-3-2013.pdf>, [cit. 2024-04-06], str. 18.

²⁷ Z nepublikované části rozhovoru s historičkou hudby Jindrou Bártovou pro Českou televizi; archiv V.D.

²⁸ „*každá skladba, ať komorní, tak orchestrální, každého člena svazu skladatelů – a to byli všichni skladatelé, kteří se tam přihlásili, ale nebyl, kdo by se nepřihlásil; všechno zaznělo*.“ Z nepublikované části rozhovoru s historičkou hudby Jindrou Bártovou pro Českou televizi; archiv V. D. Srovnej rovněž: „*Já jsem byl v nemilosti, ale ta nemilost se dala slušně přežít: málo příležitostí, málo peněz, žádné skutečné postihy*.“ (1) str. 17. Podobná svědectví přinášel můj profesor: ruku na srdce, který z tehdejších akademiků, byť demokraticky naladěných, se nepohyboval do jisté míry v oně šedé zóně. Připomínám zde podpisy Anticharty osobnostmi, jako byl Marek Kopelent. Participace na výhodách systému se netýkala snad jen nejzarytějších a těch, kteří se rozhodli sestoupit do undergroundu.

Privatizéři si při práci na svém vzestupu neuvědomili, že ignorují nutnost systémově prosadit současnou českou hudbu zpět do pravidelného provozu českých orchestrů. A tam panovala samozřejmě léty rostoucí nechuť k „práci navíc“ (vzniklá snad ještě ze sedmdesátých let, kdy musela tělesa „befélem“ – podobně jako šla část rozpočtu při stavbách na uměleckou výzdobu – soudobé kompozice provádět pravidelně). Samozřejmě že při zmizení tohoto befélu naskočily orchestry radostně na omílání Dvořáka a nad českou orchestrální soudobou hudbou se definitivně zavřela voda. Když k tomu připočteme paralelní privatizaci, při níž se do čela těchto orchestrů dostali ti nejdravější obchodníci s kulturou a snobi, kteří funkci šéfa filharmonie vnímají především jako marketingovou příležitost zpropagovat svou tvář a životní styl na všemožných reklamách napříč veřejným prostorem, když nad nimi není žádný kompetentní hlídač-úředník, který by měl je (– ty, co by ve skutečnosti správně měli sami být hlídači nezištnosti a dobrého vkusu –) hlídat,²⁹ byl zánik orchestrální tváře soudobé české hudby sečten a podržen. „*Je nezbytně nutné, aby „lidé ducha“ zaujímali ve státě významné a silné postavení, aby jejich hlas byl slyšen, aby byli respektováni,*“³⁰ psal naivní Adamík.

A nakonec přichází fakt, že když něco není, další generace už to nepostrádají: v Brně neprovedla Filharmonie Brno více jak 10 let žádného žijícího moravského autora. V civilizovaném světě by to automaticky znamenalo, že dramaturg takového orchestru ztratí prestiž, ba žezodpovědná ředitelka bude odvolána. Zde „táhne karavana“ nerušeně dál a „významné“ brněnské osobnosti se pro média bijí do prsou, kdy že pro ni vznikne nový sál! Zničili brněnskou hudbu a teď pro ni shánějí sál. Dobu privatizační střídá doba marketingová. Pokud kdy nastanou změny, udá se to dle mého až v řádu několikere generiční výměny. Když k tomu přijde navíc ještě rétorika ražená dokonce i částí českých skladatelů –že totiž starší česká hudba pro orchestr, hudba „našich otců“ je vlastně nicotná, že zaspala dobu, anebo rovnou, že to je hudba našich dědečků –, jímá mě vztek.

III akademie

17 „*Přítom jsme to byli my, kdo míval při mezinárodních setkáních pravidelně větší úspěchy. Pozoroval jsem ... pražské prominenty: viděl jsem, že někteří jsou svým zjevným neúspěchem dočasně otřeseni, ale rychle se vzpamatovávali. Uvědomovali si, že po návratu do Prahy bude zase všechno, jak bývalo.*“³¹

Snažím si vždy vzpomenout si na Weinerovy verše: „*Leda by čtenář byl velkomyslný / a spoléhal, že pozděj' porozumí / a jestli ne, pomni že básník ve své struny / sáhá jak nejlíp umí.*“³² Znamenají pro mě naději, že se okolo mě nevyskytují kompozice odyté, na kšeft; že se skladatel vždy snaží, ač ho více či méně tlačí bota. Nesměju se jinému stylu, jako se nesměju špatně narostlému, pizizubému tloušťkovému se silnými brýlemi a nohama do X: nesměju se tomu, jaký je, smál bych se až, kdyby chtěl být tak strašně moc jiný, až by nebyl autentický: věřím, že i on je schopen napsat skvělou stylově třeba pizizuboukompozici a to, i když nebude třímat moc. Jednou jsem šel staršímu kolegovi gratulovat ke skladbě, která se mi moc líbila: byla velmi expresivní, pouze pro trombon a bicí. Zněla velmi středověce a přišlo mi, že v ní slyším esenci jakési primární agresivity. Zmiňovaný kolega byl ale v osobním styku celý nešťastný: ve skutečnosti neznělo to, co napsal. Najevo to nedal. Odnesl jsem si poznatek, že *poker face* je pro autora hudby jeden ze znaků profesionality. Aspekt tohoto je však i sociologický: k dobrým provedením mají více přístup mocní tohoto světa. Zajistí si více zkoušek, nabídnou více peněz lepšímu hráči, většinou dosáhnou vydání svých nahrávek (a já sám vím, jakjako posluchač mezi nahrávkami pečlivě vybírám). Vyslovit soud o skladateli po jednom provedení jeho kompozice zkrátka nelze. A lze vůbec ZPĚV poměřovat dichotomií úspěch/neúspěch? Vždyť jsou to vše jen jakési normy. I dílo na první poslech nedořešené, špatně zahrané a nemístné může obsahovat vzpínání se k transcendentnu. Snad jen, pokud z něj trčí zakázka anebo snaha zalíbit se tomu kterému festivalu, katedře či orchestru, to by bylo jak ostnatý drát mezi ním a tím, k čemu se toužíme přiblížit.

18 „*Naproti tomu se obávám, že brněnská katedra je na cestě k postupnému poztrácení toho, co bylo vybojováno v 60. letech. Impozantní sestava pedagogů Kapr-Piňos-Ištván-Kohoutek (v pozadí Berg!) je dávno minulostí. Ačkoliv v čele katedry dnes stojí Alois Piňos, muž, který může sloužit jako vzor učitele skladby, zdá se mi, že katedře chybí mladší osobnosti schopné přitáhnout studenty. Jako velmi neblahý signál se mi jeví rozdělení úvazku po zemřelém Miloslavu Ištvánovi mezi dva lidi, a vůbec příliš mnoho drobení mezi pedagogy, kteří mají plné úvazky na jiných školách. Nemám z toho dobrý pocit a budu rád, když budoucnost ukáže, že jsem měl příliš velké oči.*“³³

Když jsem studoval v letech 2000–2009 JAMU, byli pro mě staří pedagogové takřka jedinou útěchou. Hlavním hybatelem přístupu generace mých otců k nám studentům,³⁴ ke mně a mým spolužákům-přátelům (Janu Dobiášovi, Zdeňkovi Ehrenbergerovi, Vratislavu Zochrovi a dalším), byl privatizační instinkt zničitbyť jen

²⁹ Srovnej film Karla Vachka z roku 2002 *Kdo bude hlídat hlídače aneb Klíč k chaloupce strýčka Toma*.

³⁰ opět (1), str. 22

³¹ (1), str. 24

³² Weiner, Richard. *Mezopotámie*. Praha: Alois Srdce v Praze, 1930, str. 7.

³³ (1), str. 25

³⁴ A zde důrazně vyjímám tři pedagogy, kteří byli z JAMU značně potupně vystřnaděni anebo radši odešli, Daniela Forró, Michala Košuta a Pavla Zemka-Nováka – ti se chovali jinak.

potenciální konkurenci! Projevovalo se to na mnoha úrovních: od deklasování pokusu promýšlet věci („váš názor nikoho nezajímá!“, řekl mi můj konzultant bakalářky na úvod), od okázalého nezájmu budoucího děkana-skladatele při přijímačkách (stojí u okna, kouká lhostejně ven a dává najevo svou bohorovnou nudu), přes nevyžádané tykáni, které naprosto neodpovídalo ani nenačatému vztahu mezi oním konzultantem-skladatelem-zenovým mistrem, přes jednotlivosti typu různých útoků na seminářích a při zkouškách, přes arogantní ostudná seřvání na chodbách fakulty, po němž dotyčný nabral kurz ke svému děkanátu a nechal za sebou odpovídajícího potupně panáčkovat a vysvětlovat, aniž by mu věnoval víc než zabouchnutí děkanských dveří... a musím také zmínit naprostou ignoraci našich osob a děl stran možností účastnit se *mezinárodních setkání*, konferencí anebo festivalů anebo se dostat blíže k zahraničním hostům: to bylo umožněno jen *užšímu stranickému vedení* jeho blízkým. Snad to bylo opravdu tím, že jsme nebyli TAK talentovaní jako *jejich* studenti, snad se o to měl starat náš hlavní pedagog, snad to bylo i tím, jak právě jej tito „mladí“ padesátníci po celá desetiletí nesnášeli: byl úplně jiný... A ostrakizace je, jak známo, nejmírnější formou opatření. Každopádně se s námi nepočítalo; nedostávali jsme se tak často ani na navazující magisterské studium a ona tehdy nastupující garda našich otců nás jednoduše nebrala v potaz. Hudebník Tomáš Vtípil mi v diskusi na toto téma nabídl řešení: co když se to dělo pouze kvůli *vertikálnímu vztahu*, který k nám měli? Je to ale tak, že pokud mám možnost druhého ztrápit díky své pozici, užiju si to? Je to velmi lidské, snad příliš lidské...

19 „*My jsme byli něco jako sirotci, o které nikdo nestojí. Naši učitelé byli prakticky stejně bezmocní jako my ... Toto postavení nás manévrovalo k vzdornému opozičnictví nebo naopak do rezignace, podle povahy.*“³⁵

Vypsat se z těchto zkušeností ještě po 20 letech – a že jich je! *Nemusíš to vydržet*, jmenovala se iniciativa, která otevírala téma podobného bossingu na pražské DAMU před pár lety. Okolo roku 2003 na JAMU jsme prostě drželi. Ostrakizace má nakonec ten účinek, že se vytěsňený nechce vpašovat do platform, kde není vítaný – chci zde ale svědčit, že tato generace mých otců zcela propásla svou možnost být mi otcovskou figurou. Za celé mé studium se tito pánové nikdy nezajímali ani o mě, ani o nikoho z mých blízkých, byl jsem sirotek před vlastními potenciálními otci. Hleděli si svého světa a kumulace moci a prestiže a lidí, kteří jim v tom mohli pomoci anebo hráli podobnou hru. Samozřejmě tomu tak nebylo směrem ke všem: ti, kteří se *zajímali* ototěž, o co oni, jejich přízeň obdrželi.

Když předseda poroty skladatelské soutěže Generace 2003 či 2004,³⁶ Alois Piňos, dovolil umístit na prvních třech místech svého syna, svou snachu a svého soukromého žáka, nikdo ani nemrknul: privatizace už byla v plném proudu, jen jsme tomu úplně nerozuměli...

Co vlastně dluží umělec své době. Hlubokost? Moderní díla? Ne: ale jestliže učí, měl by se prostě ke svým studentům alespoň pokusit chovat slušně.³⁷ Přestože je, a možná právě proto, že je, jinak ve svých vlastních očích zenový mistr. Pro svou pedagogickou praxi jsem si odnesl imperativ, jak se nikdy nechovat. A jak se chovat? Poslouchat, snažit se porozumět, být k dispozici se svými znalostmi a sdílet je.³⁸

Nikdy nezapomenu na to, jak na den, kdy byla na JAMU naplánovaná jediná celodenní hlavní zkouška na doktorské kompozice mě a mého spolužáka Edgara Mojdlu (– dva dirigenti, ansámbl o 16 lidech, 3 zpěváci, stěhování varhan, bicích, dělené paralelní zkoušky podle přesného časového rozpisu atp.); jak právě na tento den týden předtím vyhlásil tehdejší děkan JAMU celofakultní volno. Nezbyvalo než za ním jít – škodil sice léty, jak se dalo, ale musel jsem za ním jít (snažil se mj. předtím už jednou celý projekt zastavit oficiálně přes koncertní oddělení jako příliš drahý, tam mi ale pak řekli, že mu na místě spočítali, kolik utratil fakultních peněz, když si krátce předtím nechal provést vlastní premiéru s Filharmonii).

³⁵ (1) str. 24

³⁶ Šlo o roky 2002–4, dohledatelný byl ten letopočet donedávna na stránkách soutěže.

³⁷ „...aby lidé pochopili, v jaké spouště marnosti se topí a že není nutné ani být asketou, drásajícím si kůži, jen být trochu k sobě slušný, nebýt nenasytní a nemučit jeden druhého záměrně, což ani zvířata nedělají.“ Z dopisů básníka Jana Kameníka in: Revolver Revue 20, Praha, 1992, ISSN-1210_2881, Bedřich Fučík, Jeden český básnický osud str. 98.

³⁸ Ostatně podruhé: proč že vlastně Adamík? O jeho existenci jsem věděl od svých dvaceti let, ale osvěžila se mi díky Forfestu v roce 2017, kdy se v Kroměříži provedly jeho Nebeské pastviny. A s rozrůstajícími se svědectvími o jeho světě, o světě jeho kompozic, které se tu a tam vynořily, mě napadlo nabídnout mému studentovi z hudební vědy MUNI, Petru Mečkovskému, téma Adamík k jeho magisterské práci. A zde nastávají boje: dvougenerační míjení se, Petrovo úsilí o pochopení toho, co Adamík řešil v roce 1977 (jedná se o edici partitury kantáty Song), vlastní střetávání se s tím, co v Adamíkovi zestárlo, co zestárlo ve mně... Střetávání se s Petrovou bohémností, ba leností, i s jiskrou a mládí v něm, které jasnozřivě prohlédají leckterou zatuchlou neautentičnost. A má touha nadchnout ho pro Adamíkovo téma. Otcové a synové, učitelé a žáci. A obraz sebe v jeho věku, dychtivého, obezřetného až k neuróze, nedůvěřivého, zraněného, toužícího po blízkosti, uznání starších, po přijetí. Ideální situaci z pozice otce/pedagoga popisuje Hesse: „Nakonec dosáhl cíle a boj vyhrál, byla to velká práce se s takovou elitou vypořádat, cvičit ji až do únavy, zkrotit snaživce, nerozhodné získat pro sebe, zaimponovat domýšlivcům; nyní byla práce vykonána, kandidáti hráčekého městečka uznali svého Mistra, podrobili se mu, najednou šlo všechno hladce, jako by byla chyběla jen kapička oleje.“ Hermann Hesse, Hra se skleněnými perlami, Praha, Argo, 2002, ISBN 80-7203-403-0, str. 178

Při schůzce trval na tom, ženás do budovy pustit nemůže, že to není možné, že zde nikdo nebude, ani vrátný – a tak nám nikdo ani při nejlepší vůli nemůže ani půjčit klíče od místností – leda...– leda by můj (tehdy 67letý) profesor skladby, kterého tehdejší děkan patrně celá desetiletí nenáviděl: leda by on sám si šel – ale na celý den! – sednout do skleněné kukaně pro vrátného – a měl na svou zodpovědnost celou budovu. Můj profesor byl člověk, který těm svým studentům (zejména chlapcům), kteří o to stáli, poskytl maximální otcovskou vlídnost a povzbuzení. Sám ale potřeboval ochranu, nedovedl čelit zlu, celý jeho život měl čelení zlu jako téma, ke kterému se postupně učil postavit. Tak vytočeného joko tehdy jsem ho ale neviděl – ono totiž: odpoledne se najednou na JAMU jako náhodou objevil onen děkan s celou suitou svých studentských milců (kteří už měli mj. v té době na JAMU své pevné úvazky: dostatek loajální, aby nerušili kruhy, dostatek umělecky impotentní, aby se na jejich výkonu nereliéfovala bída jejich ochránců). Šli společně zkontrolovat, zda opravdu „vkukani“ sedí ten starý smradlavec, který se stejně na nic jiného nehodí. Pobavitsenad staříkem, který i tehdy v té vrátnicelý den jen psal noty...

20 „Ačkoliv v čele katedry dnes stojí Alois Piňos, muž, který může sloužit jako vzor učitele skladby, zdá se mi, že katedře chybí mladší osobnosti schopné přitáhnout studenty.“³⁹

Úvazky, stárnutí...

V roce 2010 se katedra kompozice smluvila a v čele se svým tehdejším doyenem Leošem Faltusem (ročník 1937) mého učitele kompozice Františka Emmerta vyhodila. Prý kvůli věku, pro přestárlost a pro senilitu. Emmertovi bylo tehdy sedmdesát, celoživotně hůř mluvil a začínal se špatně pohybovat. Nesl ten vyhozov velmi těžce, učení bylo jeho život. Přineslo to ale své plody: za těch pět let, které mu zbývaly, napsal překrásnou 25. *symfonii*, a ještě další dvě symfonie k tomu. Napsal oratoria, koncerty a řadu svých vrcholných komorních děl. Po vyhazovu Emmerta se katedra JAMU stala konečně jednobarevná, inbreeding se stal skutečností: žádný potomek Kohoutka, žádný potomek Kapra ani Ištvana – zmizeli všichni jiní autoři než ti, kteří byli přímými žáky Aloise Piňose (a jejich příznivci, stážisti, ti k zaopatření, různí příbuzní, přátelé, milí a loajální). Konkurence byla zničena, zmizela pestrost té katedry, definitivně se privatizovala.

Celá řada autorů, která dnes působí na katedře kompozice JAMU a *umí noty*, přestala kupodivu komponovat. A mají přitom ty nejlepší podmínky! Jako by tam visela jakási temná clona. Ano vlastně: dělají koncepty, improvizují, prý tam mají někoho na multimédia... S vědomím, jak procvičím bránci těch oblastních čertů, jak se budou chechtat, až jim budou chřestit kosti, obracím se zde k nim s otevřeným vzkazem vyzývám je: ctihodní akademici na katedře kompozice, JAMU 2024! Většina z Vás, mí otcové, už překročila důchodový věk. Některým z Vás je už dávno přes sedmdesát, všem z Vás bude sedmdesát do pěti let, ale stále JAMU zdobíte. Opusťte pašalíky! Nevidíte, že na záhonku avantgardy kvetete dávno sezóně? Že bystesnad neměřili Emmertovi stejným metrem jako sobě??? Udělejte to stejně elegantně jako Pavel Zemek-Novák, který s úderem možnosti odejít do důchodu opustil svůj úvazek na konzervatoři a píše noty. Vyvažte: domy jste postavili, i to poslední dítě, co vám porodila vašebývalá studentka, zabezpečili, prebendy pro věrnéze země vydupali; udělejte teď něco pro českou hudbu. Copak uvnitř opravdu věříte, že těch vašich 30 let bojů za socialistickou poesiiniky neskončí? Ale jděte! Jděte a přenechte úvazky, komu všemu už jste v mezidobí „dali“ konkurzy. Jděte a obohaťte českou hudbu aspoň o tři symfonie. Bude to pěkná tečka za českouhudební privatizační generací.

IV závěr

21 „Soudobá hudba se mi nelíbí. Je to vážné prohlášení, které mohu ospravedlnit pouze svým dílem. Nepodaří-li se mi to, není mi pomoci.“⁴⁰

Pokud některé věci nebudou tak, jak je chci, jsem ztracen. Parafrázuji si v mysli už měsíc dva stále dokola tu drtivou větu. V jejím originálu je nejistota, ale také touha po uznání, touha po další práci na sobě, na svém umění, stejně jako odmítnutí toho, čeho jediného se mohu zdát být součástí. Jak se ukázalo, Adamík byl ztracen. Pro svět kultury, pro konec života takový, jaký si ho představíme, pokud o něm přemýšlíme z hlediska úspěch/neúspěch: konec života uprostřed rodiny anebo alespoň: poblíž milovaných lidí. S pocitem, že věci, které se mi v životě udály *snad – třeba – možná* – stály za to, ba že jich bylo dost (že odcházím v pokoji?). Že mé momentální neštěstí, mé umírání o samotě, má vůle umřít, můj běs, mé neštěstí před Bohem bude omilostněno možnostmi umřít „až zítra“, a ne z vlastní vůle, teď; aktem beznaděje, lucifersky svobodným.

22 „Z nahledu vidím, že mé práce jsou o malinko víc, než hromada popsaného papíru.“⁴¹

Jak se dá vykročit z nůžek nerovnice úspěch/neúspěch? Jak by Adamík obstál v oněch třiceti letech, kdy se pro provedení kompozice staly důležitější jiné věci než to, aby byla dobrá? Tak těžká věc v naší krajině perspektiv a poměřování, kde vlny zisků a ztrát určují pohyb vpřed, často iluzorní. Brzy po dokončení *Třetí symfonie* (1984), se

³⁹ opět (1), str. 25

⁴⁰ (2), str. 16

⁴¹ (1), str. 22

kerou dle svědectví vícera skladatelových blízkých sám nebyl spokojen,⁴² přestal Adamík komponovat a až na krátké etapy návratů ke komorní hudbě už se k větším pracím nevrátil. Svůj život ukončil vlastní rukou o dvacet let později, dávno tvořící pouze svůj denní život uprostřed přírody bez nenáviděné elektřiny coby pedagog na ZUŠ Valašské Klobouky. Co to bylo za věci, které mu bránily uspět, když se mi zdá, že v *Druhé symfonii* umělecky obstál? Podstatnou úlohu hrála zřejmě jeho duševní pohoda, ale o té zde hovořit nemůžeme – nejsme lékaři. Jsem ale přesvědčen, že stav ducha je reakcí na svět okolo nás. Existují samozřejmě podmínky vnitřní a vnější, ale zdá se mi, že jedna podmiňuje druhou. A co by Adamíka zničilo ve světě, pokud by se do něj vydal? Jak by naložil se svou kariérou a každodenním osudem umělce za běhu privatizace české hudby a v rámci akademií – pokud by jej jeho dravější kolegové ke spoluúčasti přizvali? Na uměleckou touhu zanevřel, skladatelsky se odmlčel a žil – den za dnem – mimo kulturní centra, chodil kamsi do práce, a třeba snil o nových obzorech... Rdousila ho ale nepohoda, a nakonec si sáhl na život. Nebylo mu pomoci. O tom, co mu práci na skladbách nahrazovalo, hovoří v pozdějších rozhovorech: příroda. Procházky přírodou, zvířata, okolí v čisté krajině. Hvězdná obloha v sobě navečer s ohněm, který určuje svobodu pokračování anebo uchování si vlastního světa.

Brno 6.4.2024

prameny

(1), Rozhovor Petra Kofroně a Martina Smolky s Josefem Adamíkem, Ticho: současník hudby, č. 11, Brno, Skleněná louka 1998.

(2), Josef Adamík, Novotvary hudební formy, struktury a významu, příspěvek k řešení problému, diplomní práce, JAMU, Katedra skladby, hudební teorie a dirigování, postgraduální studium, 1979, rukopis.

(3) Josef Adamík, Úvahy (1979–1983), Na hudbu č. 3, červen 1990.

(4), Konfese Josefa Adamíka „Hudba může být jakákoliv“ in Opus musicum č. 1, roč. 1985.

Julio Cortázar, Nebe, peklo, ráj, Praha, Dokořán, 2019, ISBN 978-80-7363-910-5.

Ladislav Klíma, Sebrané spisy V, „Bel“letrie, Praha, Torst, 2022, ISBN 978-80-7215-697-9.

Hudba, Zdeněk Liška, režie Pavel Klusák, Česká televize, 2017, dostupné online: <https://prehrajto.cz/hudba-zdenek-liska-2017-czdab/609ed092adce0>, [cit. 2024-04-06].

Martin Flašar, Příliš hlučná samota. MP3 přehrávače a konstrukce individuálního prostoru, rukopis.

SPISAROVÁ, Renáta. Vizitka. Vltava Český rozhlas. [online]. 20. srpen 2021 [cit. 2024-04-05]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/neslysel-jsem-uz-probiranim-a-zamitanim-napadu-stravim-tak-devadesat-procent-8559034?fbclid=IwAR20mg-gA6DdmBZFHRte4TS-IN8oryciG6xaPOxI6YiT5hTUAkswqsuArHk>

Naděžda Mandělštamová, Dvě knihy vzpomínek, Brno, Atlantis, 1996, ISBN 80-7108-128-0.

Ivana Ryčlová, Alexandr Tvardovskij – básník redaktorem, in: Kontexty 3/2013, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno, dostupné online: <https://casopiskontexty.cz/wp-content/uploads/2020/11/kontexty-3-2013.pdf>, [cit. 2024-04-06].

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

Z dopisů básníka Jana Kameníka in: Bedřich Fučík, Jeden český básnický osud, Revolver Revue 20, Praha, 1992, ISSN-1210_2881.

Hermann Hesse, Hra se skleněnými perlami, Praha, Argo, 2002, ISBN 80-7203-403-0.

⁴² Tato skladba působí jakoby nedokončená, jak kdyby autor ustal ve zpěvu před vyslovením jádra sdělení. Stylově je oproti předešlé okrok zpátky, zpět v tzv. nové hudbě: s výhradou, že se tu v hodnocení blíží právě oné nechtěné nerovnici úspěch/neúspěch. Většinu partitury zabírají clusterové struktury a hudba témbřů; velmi zajímavé je však nakládání s „rázy“ zvuku a trubková sóla postavená v závěru proti plénu smyčcových souzvuků připomínají trochu svět 4. *symfonie* Valentina Silvestrova.

CO OČEKÁVÁ DNEŠNÍ POSLUCHAČ OD HUDBY v technologiích, koncertním životě, stylovém vývoji?

Prezentace: Forfest 2024, Kroměříž, mezinárodní konference

Rámcové podmínky

Potřeba predikce vývoje a udržitelnosti je v obecné rovině spojena s existenciální funkcí lidského vědomí⁴³ a byla a je dlouhodobě v novodobé společnosti aktuální.⁴⁴ Dnes se nacházíme pravděpodobně v její zásadní hodnotové proměně, protože na společnost dopadají v praktické rovině realita a plány globalizace. Rizika zplošťování kulturní rozmanitosti, nárůstu socioinženýringu souvislosti s rozvojem technologií a strategiemi WEF sdružujícího nejbohatší globální podnikatele v propojení na politickou sféru, rozlom společnosti na ty, kteří „stíhají“, vyhovuje jim koncept „smart(mega)cities“, mobilita i technologické a časové nároky, a ty, kteří „nestíhají“, nebo chtějí žít pomaleji a primárně v rytmu a přímém styku s přírodou a konkrétní lokalitou, tj. potřebují „zakořenit“ a zjednodušit životní styl.⁴⁵ Tyto sklony lze vidět už u dětí ve vzdělávacím procesu. Jsou děti, které zřetelně potřebují pohyb v přírodě a při sedavém stylu se někdy jeví falešně jako ADHD, a děti, kterým, zdá se, dlouhodobý pobyt u počítačů až tak nevadí a projevují zde svůj talent.

Globalizace také zvyšuje dopad politicky a mediálně protěžovaných klíčových témat a slov ve strategických dokumentech, které nenápadně překódují ohýbají interpretaci reality. K takovým např. v kultuře patří spojení jako „zábavný“ a „kulturní průmysl“, „zážitkový průmysl“, do nichž byla, nejprve v britském okruhu začleněna i performing arts (tj. i koncertní provoz klasické hudby), které nejen reflektují reálně (zčásti) aktuální stav, ale také svou akcentací a finančními toky veřejné podpory modelují další vývoj a jeho recepci. V kulturní praxi se to pak odráží na úrovni EU i v ČR např. vysokou bonifikací návštěvnosti i u klasické a současné tvorby (tj. de facto prodejnosti), nebo začleňováním prvků masové show do formátů, které se dříve více věnovaly reflexi a kvalitě dramaturgie. Na sociální postavení profesionálních umělců měla také vliv vyšší akcentace vnímání profese jako „veřejné služby“, zatímco v 60. letech čerpala svůj kredit (a předjímal a rizika) především z image „svědomí“ nebo „rebela“ společnosti, což vedlo ke změně rétoriky a zaměření i samotných umělců.⁴⁶ Umění díky enormní snaze získat pozornost a finance se, podobně jako i vědě, nevyhýbá tzv. bullshit („žvanění“)⁴⁷, které se nedá omezit jen na jazykové promluvy. T. W. Adorno jeho konzum dával, podobně jako W. Allen v komediích, do souvislosti se snobstvím a potřebou vydělat.

Co se týče perspektivy kontextu fungování uměleckého/úžeji hudebního provozu, tak na jedné straně tady máme socioinženýrskou a technokratickou vizi globalistů ve „smartcities“ zejména v megapolích s vysokou závislostí na funkční IT/AI a elektřině (v tvrdé i „měkké“ variantě)⁴⁸, na druhé straně současně projekty malých ekologicky soběstačných lokalit sdružujících své know-how vnehierarchických sítích (Globalecovillage network)⁴⁹. Není zřejmé, jak reálná je představa propojení těchto dvou konceptů zejména v oblasti prostupnosti finančního systému a monetizaci práce.

Kde a jakým způsobem se v těchto vizích ocitá umění a jeho profesionální „provoz“? Obavy umělců a zvláštnost jejich pozice se projevil i v době Covidu a vyústila v aktualizaci tématu tzv. Statusu umělce⁵⁰. Počet stálých míst

⁴³ Př. Havlík M., Kozáková E., Horáček J.: *Why and How. The Future of the Central Questions of Consciousness*. Ed. VU University Amsterdam, Netherlands, 11.10.2017, in:

<https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2017.01797/full>

⁴⁴ Př. *Téma Udržitelnost v České republice – Sustainability Sector Index*, agentura Kantar, in:

<https://cz.kantar.com/2022/03/tema-udrzitelnosti-v-ceske-republice-sustainability-sector-index/>

Téma udržitelnosti „sektoru“ se objevuje pravidelně po r. 2000 také na velkých hudebních veletrzích jako je MIDEM, ClassicalNext, WOMEX apod.

⁴⁵ Př. Vrolijk K.: *How Does Globalisation Affect Social Cohesion*, IDOS, German Institut of Development and Sustainability, 5/2023, in: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.idos-research.de/uploads/media/DP_5.2023.pdf

Honore C.: *In Praise of Slowness: Challenging the Cult of Speed*, Edge, 6.9.2005, in:

<https://www.amazon.com/Praise-Slowness-Challenging-Cult-Speed/dp/0060750510>

⁴⁶ Př. Dohnalová L.: *Zaklínadla v kulturní politice*, in: A2, 35/2007 <https://www.advojka.cz/archiv/2007/35/zaklínadla-v-kulturni-politice>

⁴⁷ V r. 2005 vydal americký filosof H.G. Frankfurt knihu „Bullshit“, které podobně jako Fr. Koukolík ve své publikaci *Bullshit: o žvanění v organizacích, médiích, politice a ve vědě* (Galén, 2021) neomezuje na nevzdělanost, ale spíš ji dává do souvislosti potřeby upoutat pozornost a získat nějaké prostředky. Bullshit má v tomto smyslu blízko ke kyčli, který může využívat i nejsoučasnější experimentální a technologické prostředky.

⁴⁸ Sadowski J., Pasquale F.: *The Spectrum of Control: A Social Theory of the Smart City*, First Monday.org, in:

<https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/5903/4660?curator=TechREDEF>

Česka se, zatím, týkají měkká řešení: *Smart Cities v Česku*, in: <https://budtesmart.cz/>

⁴⁹ *Global Ecovillage Network*, in: <https://ecovillage.org/about/about-gen/concepts/>

⁵⁰ *Status umělce*, in: <https://www.czechmobility.info/cs/temata/status-umelce>

se v EU i USA na uměleckém trhu snížil, zanikaly i menší umělecké agentury.⁵¹ Na vysokých uměleckých školách se posílily programy self-managementu. Na významu získal koučink, aby profesní portfolio bylo nastaveno v souladu se silnými osobnostními rysy umělců a respektem k nedostatkům.

Formát konference chápou spíše jako příležitost reflexe a diskuse než převážně prezentaci fakt, které si můžeme přečíst. Z tohoto důvodu si kladu za cíl hledat možné perspektivy a jejich příležitosti i rizika.

Formáty provozovací praxe

Současná situace v hudbě je taková, že stále ještě fungují tzv. tradiční formáty, tj. koncertní život v koncertních sálech a hudebně dramatická/operní produkce, které čerpají především z historicky osvědčeného repertoáru.

Vedle toho fungují různé, většinou menší komorní a experimentální projekty, které pracují i s širší škálou zvukových zdrojů, než jsou hudební nástroje (např. Tomáš Žižka se svojí hrou na ozvučený kořen, i jiné objekty). Největší objem konzumu ovšem zahrnuje poslech studiového záznamu hudby s využitím technologií. V oblasti popu jsou tradičními formáty klubová produkce, koncerty in i out-doorové a festivaly.

Podle mezinárodních výzkumů až 80% mladých ve věku pod 30 let poslouchá hudbu (nejčastěji ve sluchátkách) při práci, sportech, studiu. Je tedy všudypřítomná (podrobněji dále). Můžeme nalézt výzkumy, které se týkají vlivu poslechu hudby na sport, práci i studium, i když z pohledu muzikologa je kritérium hudby obecně bez specifikace hrubé.⁵²

Očekávání kvality zvuku a dostupnosti repertoáru

To, co je tedy očekáváním a požadavkem „doby“ většiny populace je dostupnost a kvalita záznamu. Vzpomínám si na každoroční diskuse na platformách MIDEM, WOMEX, ClassicalNext a dalších právě o podmínkách dostupnosti a kvalitě záznamu a metadat zejména po r. 2005, kdy vznikl youtube kanál. Dnes je dostupná vysoká kvalita za dostupnou cenu jak v domácích kinech (př. DolbyAtmos, systém 5.1.2.), tak ido sluchátek (SD DolbyAtmos u streamingových platform Apple Music⁵³, Tidal⁵⁴, Amazon). Zvuk je v tomto systému pohyblivý v prostoru nejen v horizontální, ale i vertikální rovině. Ve veřejných prostorách (kinech) se může realizovat až v 64 kanálech.

Pokud není dostatečně kvalitní zvuk, např. při outdoorových produkcích (týká se to především outdoorových festivalů), zákazníci oceňují spíše atmosféru setkání své sociální skupiny a smyslově a emocionálně intenzivní dopad (to se týká i klubových produkcích).

Na vývoj kvality zvuku a zvukové projekce měl významný vliv výzkum elektroakustické hudby a filmový průmysl. Takový integrovaný výzkum sluchové percepcce, akustiky, informatiky a prostorové projekce byl např. od 70. let s napojením na praxi realizován v IRCAMu. (od 1974, Paříž). S výzkumem zvuku je spojena i ekologická otázka jeho dopadu na lidský organismus a psychiku a netýká se pouze hlukové hladiny, ale komplexního přístupu k parametrům zvuku a hudby (přirozené vlny/digitalizovaný zvuk v souvislosti s intenzitou, polohou, strukturací⁵⁵). Elektroakustická hudba a s ní spojený výzkum měl vliv i na estetiku instrumentální hudby (I. Xenakis, spektrální hudba, K. Saariaho a další).

V současné zvukové tvorbě vidíme dvě zásadní prostorové projekce: tzv. akusmonium, tj. multikanálovou zvukovou projekci v reálném prostoru, která má i mobilní formát (např. projekt HAMU⁵⁶), nebo formát tzv. binaurální, který simuluje fyziologicky reálné prostorové slyšení a je efektivní např. při radioartu.⁵⁷ Akusmonium dovoluje konstruovat zvuk kreativním surreálným způsobem. Zvuk může prostorem kroužit, pohybovat po spirále, jeho topologie může být rozmanitá a vrstvená, čímž se otevřela tvorba i novým tématům a perspektivám (z Musica nova 2023 uveďme jako příklad skladbu MariluTheologiiti *Solace – EmpathyforTrees*, která symbolicky

Dohnalová L., Peší-Šilerová L: *Uplatnitelnost na trhu práce v oblasti klasické hudby v ČR*, IDU 2022, in:

<https://prospero.idu.cz/publikace/uplatnitelnost-umelcu-na-trhu-prace-v-oboru-klasicke-hudby-v-kontextu-eu/>

Vláda schválila, jak by měl fungovat status umělce, Advokátní deník 25.4.2024

<https://advokatnidenik.cz/2024/04/25/vlada-schvalila-jak-by-mel-fungovat-status-umelce/>

9/ Př. *The Big Freelancer Report*, kompilace kolektivu cca 50 autorů, ed. ArtsCouncilEngland,

in: <https://freelancersmaketheatrework.com/bigfreelancersurvey/>

⁵² Př. BallmannChr. G. a kol. *The Influence of Music Preference on Exercise Responses and Performance*, 8.4.2021, NLM, in:

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8167645/>

Sanseverino D, Caputo A., Cortese C.G., Ghislieri Ch.: „Don't Stop Music“ Please: *The Relationship between Music Use*

at Work, Satisfaction, and Performance, in MDPI, 13 00015, 2023, in: chrome-

extension://efaidnbmnnnibpajpcglclefindmkaj/https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC9855069/pdf/behavsci-13-00015.pdf

⁵³ *Prostorový zvuk DolbyAtmos v Apple Music*, in: <https://support.apple.com/cs-cz/109354>

⁵⁴ *DolbyAtmosTidal*: in: <https://support.tidal.com/hc/cs/articles/360004255778-Dolby-Atmos>

⁵⁵ Př. Pedersen M: *How Sound Affects the Brain*, Inmotions.com, in: <https://imotions.com/blog/insights/how-sound-affects-the-brain/>

Další publikace např. na <https://researchgate.net>

⁵⁶ Dohnalová L.: recenze publikace Rataj M., Hořinka S., Trojan J., Dvořák T. *Zvukoprostor-Prostorozvuk*, Hudební rozhledy 2019/06, s. 97, in: http://www.horinka.cz/uploads/1/1/2/1/112157017/zvukoprostor_rezence.jpg

⁵⁷ *Binaurální nahrávky*, in: https://cs.wikipedia.org/wiki/Binaur%C3%A1ln%C3%AD_nahr%C3%A1vky

simuluje propojenou komunikaci stromů). Nároky na kvalitní poslech se přenesly i do požadavků na prostorovou akustiku koncertních sálů.

V ČR se současně realizují projekty velkých koncertních hal zejména pro klasickou symfonickou hudbu v Praze (Vltavská filharmonie), Brně a Ostravě s cílem tzv. přirozeného zvuku ve všech místech sálu. Většina současných projektů akustiky koncertního sálu včetně ČR, je zadána firmě *NagataAcoustics*, která má ve svém portfoliu na 50 akustických designů koncertních hal. Vedle toho se provozuje zejména experimentální a současná hudba obvykle v menších prostorách strohé technicistního vzhledu s dobrým vybavením pro modelaci akustických parametrů. V Praze získal oblibu prostor DOX+. Přesto Praze (a nejen jí) chybí dostatečně akusticky flexibilní prostory pro provozování např. zvukové tvorby v nejširším smyslu slova.

Využitelnost velkokapacitních sálů pro klasickou (vážnou/artificiální) hudbu

Vzhledem k trendům a změnám dominantních funkcí hudby (myšleno – poslech hudby do sluchátek jako náladotvorného podkresu) se zejména po Covidové době zvyrazňují rizika provozu velkých a nákladních koncertních sálů (nad tisíc míst).

Statistiky národní, EU i USA ukazují na stárnutí koncertního publika, pokles návštěvnosti, stoupaní cen (problematické u důchodců a návštěv rodin). K tomu se přidružuje také menší ochota pasivně vydržet více než hodinový poslech tradičních dramaturgií. Přičteme-li k tomu, např. v ČR, většinou chabé doplňující společenské služby s možností učinit před a po koncertě akci místem setkání s přáteli namísto dlouhých stísněných front na předraženou skleničku pití během přestávky, jeví se výstavba velkokapacitních koncertních sálů primárně pro artificiální produkci jako riziková. Kam se tedy vývoj může ubírat? Stanou se koncerty v těchto prostorách návštěvou zakonzervovaného „kulturního dědictví“ pro sváteční akce? Stanou se formou exkluzivního dárku? Akcí pro bohaté turisty (což by zřejmě u nás splnila a naplnila pouze pražská Vltavská filharmonie)?

Stěžejní téma grantů EU posledních let byla „práce s publikem“. Většinou byla pochopena jako funkční marketing, nikoli jako zlepšení doplňkových služeb, které by zajistily během přestávky alespoň dostatek židlí pro starší publikum ve foyer. Další změnou jsou proměny dramaturgie směrem k chytlavějším druhům hudby, tj. především zařazení filmové hudby, multimedálních produkcí, pronájmy sálů pro komerční akce hudebního i nehudebního charakteru. K pronájmům se uchýlilo u nás např. Kongresové centrum ve Zlíně (E. Jiříčné), dokončené 2010, ve kterém za běžného koncertního provozu (Filharmonie B. Martinů je zde v pronájmu) nefunguje ani restaurace, ani občerstvení a další možné služby. Prostory poskytuje třeba i koncertní sál Orchestre de Paris (např. v r. 2019 pro psychadelickou house music show).⁵⁸

Na druhou stranu, právě uvádění soundtracků a větší podíl klasické hudby na streamových platformách skutečně po Covidové době přivádí opět více mladých k zájmu o vážnou hudbu.⁵⁹

Festivalová produkce

Festivally zřejmě zůstanou formátem, který přetrvává. Velké festivaly jsou podporovány politikou EU (EFFE) i států a měst (viz kritérium návštěvnosti). U publika je primární funkcí společenský charakter, setkávání vlastní zájmové „bubliny“. Cesty, jak získat publikum, se žánrově a druhově liší. Masové pop a elektro akce staví na technologických efektech a masivním smyslově-emocionálním dopadu, menšinové žánry populární hudby na pocitu sounáležitosti. Festivaly klasické/vážné/alternativní⁶⁰ hudby se snaží získat především top umělce, speciální prostory a festival doplňují řadou akcí typu setkání s umělci, konference a diskuse, výstavy, popř. akce pro děti apod. Menší návštěvnost výjimečnějšího náročnějšího repertoáru (off) pak zvyrazňují marketingově jako exkluzivitu a službu kulturní rozmanitosti.

Největší problém mají malé akce ve velkých městech. Ve všech žánrech buď živoří kvůli malé veřejné i soukromé finanční dotaci, nebo jsou nápady obsahově kastrovány nebo zahrnuty velkými festivaly, někdy i s problémem proplacení nákladů těchto „přidružených“ akcí, a to zejména v praxi populární hudby. Je to podobný proces, který nacházíme v mechanismu průmyslu technologických inovací v dynamice malých a velkých subjektů. V tomto smyslu je skutečně na místě odkazovat na to, že produkce živého umění se pohybuje v prostředí, které nese konkurenční a marketingové rysy průmyslové produkce, a to i v klasické hudbě⁶¹.

Komunitní, klubové a lokální aktivity mimo centrum, site-specific

Podobně jako je zde jeden z obecných vývojových trendů trend k decentralizaci a svébytnosti menších lokalit, existuje v posledních letech řada uměleckých a tvůrčích aktivit mimo centrum, často ve velmi specifických lokalitách i mimo malá města. Hlavním smyslem je sdílení, interaktivita, propojování druhů umění a řemesel, lidí různého věku a původu, neformální spiritualita a vazba na tradice místa, popř. ekologická témata. Tyto projekty nevyžadují mnoho finančních prostředků, často hledaných i formou crowdfundingu a sítí. Propojují profesionální a neprofesionální umělce.

⁵⁸ *The Electro Show is Making the Philharmonie Vibrate*, in: <https://www.doitoinparis.com/en/show-philharmonie-24346>

⁵⁹ Př.: *Blog Reimagining Classical Music: Engaging a New Generation of Music Enthusiasts*, in: <https://tutanentertainment.com/reimagining-classical-music/>

Př. Aster H.: *Why the Popularity of Classical Music is Suddenly Rising*, 20.11.2023, in: <https://www.shortform.com/blog/popularity-of-classical-music/>

⁶⁰ Mimořádnou akcí v žánru alternativní hudby je Meltingpot při Coloursof Ostrava, který se rozrostl do velkého projektu. Vzpomínám na jeho počátky, kdy Zlata Holušová zakládala jeho koncept, který měl rozvinout myšlenku Fóra 2000 V. Havla. Neobvyklý byl nápad využít vysoké návštěvnosti Festivalu.

⁶¹ Př. Puffett Neil: *Arts Sector Finances Investigation*, in: <https://www.artsprofessional.co.uk/news/smaller-arts-organisations-facing-worst-financial-struggles?>

Relativně novým trendem je také advokacie v řadách špičkových umělců, aby se do takových lokálně a sociálně motivovaných aktivit zapojovali a zvyšovali přirozeně jejich „viditelnost“ i bez honorářů. Odměnou jim má být skutečné spojení s recipiency, zpětná vazba, která je prevencí proti jejich profesnímu „vyhoření“ a zvýšení vlastního etického image.⁶²

Umělci hledají svoji vyživující bublinu

V době, kdy je umělecký trh v hudbě relativně v převisu nabídky nad poptávkou, musí umělci lépe odhadnout možnosti uplatnění v souladu se svou osobností a dispozicemi (význam mentoringu a koučinku). Jejich vyživující „bublina“ může mít charakter jak lokální, tak transnacionální, až globální. Ze studie „uplatnitelnosti na trhu práce“ je zřejmé, že většina umělců má více profesí, tj. tzv. portfoliovou kariéru nejčastěji v kombinaci s pedagogickou prací. České umělecké školství v tom zatím není příliš inspirativní, jak ukazují diskuse organizované *Českou hudební radou* na českých konzervatořích.⁶³ Jako příklad úspěšné kariérní kreativity zde uvedu např. švédskou varhanici, zpěvačku a skladatelku v různých stylech *Annu von Hauswolff* (*1986)⁶⁴. Její vizuální image je obdobně proměnlivá, jako její hudební styl. V ČR se úspěšně o všestrannost snaží např. klavíristka *Nikol Bóková*⁶⁵. Cesty ale musejí být individuální a kariéra může být, naopak, velmi vyhraněná. Dnes se otevírají i různé nezvyklejší kariérní kombinace pro umělce např. s arteterapiemi, fyzioterapiemi apod.⁶⁶

Folklor, neprofesionální tvorba a sborový zpěv

Při diskusích o profesionální „statusu umělce“ se, samozřejmě, naráží také na kontext neprofesionální tvorby a muzicírování, které jsou spojeny s kreativní podstatou lidského vědomí bez ohledu na dobu i místo. České země patří k těm, kde se živý folklor stále provozuje, zejména na Moravě a v Jižních Čechách, a to i u mladé generace. Podobně je tomu se sborovým zpěvem. Relativní novinkou postcovidové doby je cílenější advokacie oboru na evropské i lokální úrovni, podložená vědeckým výzkumem o vlivu zpěvu na psychosomatiku a sborového zpěvu na sociální integraci a well-being⁶⁷. Takovou soustředěnou mezinárodní akcí bude např. *Choraliama* festival a mezinárodní konference 16.-20.1.2024 v Hradci Králové. Otázkou je, nakolik si lidé dnes ještě spontánně zpívají, hrají nebo tancují mimo organizované aktivity.

Technologie, AI – nové možnosti a rizika?

Zdá se, že největším rizikem je překotná exponenciální implementace AI, typická pro modernistické myšlení. Řada hudebníků zejména z oblasti popu protestuje proti masivnímu využití AI generátorů pro hudební tvorbu i provedení (nápodoba hlasu, image), které jsou stále dostupnější a sofistikovanější a přispívají k laicizaci tvorby a rozmlžení hranice mezi realitou a virtuálním fakem.⁶⁸

Jedná se především o několik rozporovaných faktů: 1) k tréninku generátorů byly a jsou využity reálné autorské skladby 2) v pop music je podstatné aranžmá, celkový studiový sound, hlasový tón a individuální feeling a image. Registrace autorské skladby u ochranných organizací ale neobsahuje všechny tyto charakteristické parametry, 3) tvůrcům se jedná, jak o možnost zablokovat využití svých skladeb jako tréninkového materiálu (to už je možné), tak případný podíl na monetizaci. Je zde samozřejmě také strach z kolování nekvalitního nebo neetického materiálu s image konkrétního autora a performerů a z toho, že lidé přestanou žádat od hudby originalitu. Navíc, originálních, těžko napodobitelných umělců je opravdu málo.

Generování zejména standardních formátů (např. tradiční blues) je v AI generátorech mimořádně snadné a úspěšné a snadno se může „podobat“ dobrým autorským produktům⁶⁹. AI také odhaluje, že právě v mainstreamovém popu jsou často základní melodika, harmonie, rytmika i texty velmi triviální a neinventivní, a tedy snadno napodobitelná v podobě, která je zastupitelná.

Masovější využití AI při tvorbě hudby také nahrává změnám funkcí hudby, které se objevily s její snadnou dostupností, totiž že je hudba využívána masově jako emoční modulans. Podle mezinárodních statistik: cca 86% lidí poslouchá hudbu při práci, 28% pro zlepšení nálady, 59% při relaxaci, 64% pro vytvoření atmosféry, 65% pro snížení stresu a úzkosti, 73% při sportu, zejména běhu, 42% pro zvýšení energie, 68% pro reminiscenci

⁶² Př. Gigstarte Team: *Music Industry and Social Responsibility*, music blog, in: <https://www.gigstarter.ie/blog/music-industry-and-social-responsibility-ie>

⁶³ Př: *III Setkání expertů se studenty – kariéra hudebníka 2022*, in: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.chr-cmc.org/download/2022-12-15_TZ_kariera_hudebnika.pdf

⁶⁴ Jako příklad uveďme její známé provedení vlastní varhanní minimalistické skladby *All Thoughts Fly*, kterou využil např. český Design Blok na Fashion show v r. 2024, což svědčí o infiltraci do širšího kreativního prostředí, in: <https://www.youtube.com/watch?v=1x11nd1Ft-4&t=1723s>

⁶⁵ Nikol Bóková, in: <https://www.nikolbokova.com/>

⁶⁶ Konference *Kariéra hudebníka V*, ČR, in: <https://www.chr-cmc.org/cs/kariera-hudebnika?idx=5>

⁶⁷ Př.: Bigand E., Tillmann B.: *La symphonie neuronale*, 16.9.2020, in: <https://www.amazon.com/symphonie-neuronale-Quoi-sciences-French/dp/2379310815>

Také mezinárodní konference ČR *The Complex Impact of Sound and Music on Humans in the Pedagogical Process*, 10.11.2022, in: https://www.chr-cmc.org/cs/cimpp_2022

⁶⁸ *Zneužívání umělé inteligence (AI) v hudební průmyslu*, 4.4.2024, in: Věda, technika, auta.

Škopek P.: *Umělci se bouří proti zneužití AI. Chtějí ochránit před krádeží svých hlasů*, 5.4. 2024 in: mobilizujeme.cz

⁶⁹ Viz třeba moje 3,5 minutové *Midnight Blues* i s textem během několik minut v Suno, které trénovalo na 280 tis. hodinách hudby různých žánrů. In: <https://suno.com/song/5727b2fd-91bb-43b4-9bc5-82979afa46df>

minulosti, 56% jako izolans proti okolí. Je zřejmé, že některé funkce se kombinují (tj. zároveň několik funkcí u jedné osoby).⁷⁰

Zvyšuje se tedy význam tzv. sound designu, a k tomu je AI mnohdy velmi efektivní, zvláště pokud budou lépe prozkoumány vazby vlivu na tělo a mysl člověka exaktnějším způsobem a hudba a zvuk se tak dostanou více do role aplikovaných dostupných prostředků pro psychosomatickou harmonizaci. Není to úplně nová role, jak víme z její pozice v kvadriviu. Znamená to nové příležitosti, ale také hrozby pro objemný provoz živé produkce. Jaké v tomto prostředí bude postavení performerů?

Podívejme se na stylové rozvrstvení velkého festivalu nových uměleckých technologií v rakouském Linci, který začínal jako malý festival elektroakustické hudby. V současnosti zde najdeme kategorie (ve všech stylech napříč): Audiovizuální produkce, zvukové sochy (sculpture), filmové soundtracky, zvukové instalace, zvukové prostorové projekty, radioart, netmusic a generativní AI hudbu. Atraktivní jsou zejména interaktivní projekty, které propojují zvuk, pohyb a světlo, i když se jedná spíše o technické hříčky.

Pro vysvětlení, připomeňme si příklady tzv. zvukových soch: patří k nim např. *Zpívající zvonící strom* (TheSingingRinginTree) vytvořený z trubek v r. 2006 v BurnleyLancashire v UK. Jinou takovou skulpturou jsou mořské varhany v Zadaru. Většina takových skulptur využívá fyzikální kvality použitého materiálu a kvality prostředí (vítr, vodu). Člověk je tvůrcem, ale do ozvučení neintervenuje, to se „děje“. Tento trend může narůstat.⁷¹ Oproti tomu tzv. zvukové instalace přímo vyzývají k součinnosti. Příkladem mohou být třeba ozvučené zahrady různými objekty, které návštěvníci rozeznávají. Tvůrce instalací je u nás např. Jiří Suchánek.⁷²

Zvuková tvorba – rozšíření témat, struktur a funkcí

Zvuková tvorba rozšířila materiál (přírodní zvuk, zvuky sociálního původu, „quasi kosmické“ elektronické zvuky), jejich zpracování. Přinesla také nové nenarativní a objektivizující symbolické struktury a procesy, proměnu temporalitu hudby. Zasáhla styl současné hudby, která mnohem více než dříve nepracuje s narativní strukturou sonátové, nebo koncertní formy, jako tradiční klasická hudba, ale často spíše se „zvukovými situacemi“, ikonicitou přírodních, nebo sociálních procesů apod.

V posledních dvaceti letech se intenzivněji zkoumá samotná sonodiagnostika a sonoterapie (např. na Akustické konferenci 2023 v Sydney 4.12. 2023 byla představena bezbolestná ultrazvuková injekce). To jen na okraj. Zdá se, že hranice mezi funkcemi hudby a zvukem jako estetickým a uměleckým projevem a aplikovaným zvukem a hudbou se rozmlží do fuzzy přechodů. Už se to děje.

AI je zrcadlem našeho lidství a tvořivosti

Jak jsem uvedla: řada umělců se obává, že míra jejich kreativity se dostává do konkurence s tvorbou pomocí AI generátorů. Na druhou stranu např. projekt napodobující styl A. Dvořáka v AI kompozici *FromtheFutureWorld* (2019, provedení Ivo Kahánek s PKF – Prague Philharmonia)⁷³ dobře ukazuje, že skutečná umělecká tvořivost je „někde jinde“. Skladatel má dobře pocitovaný kompoziční smysl, vynalézavé detaily, „chytrou syntax“ apod., zatímco i celkem zdařilá napodobenina pomocí AI je kompilací typických idiomů skladatele, ale odvíjí se bez celkové konzistence, občas s velmi banálními „přechody“. Je to podobné, jako projekt *FutureWorldImage*⁷⁴, který konstruuje pomocí AI image budoucích hlavních měst. Také kombinuje stávající známé segmenty a styl s lidskou futuristickou představou a můžeme si být jisti, že to dopadne „jinak“. ⁷⁵ Kdo by si např. v 60. letech představil, že v r. 2024 budou jezdit po městech muži s plnovousy v krátkých kalhotách na malých koloběžkách.

Souhrn příležitostí a rizik AI pro uměleckou praxi a recipienty

Na jedné straně jsou zde příležitosti: rozvoj kvality zvukových projekcí, usnadnění studiové práce, pomoc při sonifikaci pro skladatele, laicizace tvorby ve smyslu pochopení principů kompozice, výzkum mozku a percepce s užitkem pro terapie, reflexe o tom, co je vědomí a tvořivost, nové příležitosti pro umělce.

Na straně druhé rizika nárůstu rozmlžení a schopnosti vnímat rozdíl mezi reálným a virtuálním, eskalující závislost na technologiích, pokles vkusu, výzkum, který bude směřovat ke zneužití a manipulaci (nahrávky pro laciný „pocit štěstí“), ohrožení pozice performerů a problém s autorskými a licenčními právy.

Téma má svoji historii např. v zajímavé novele JevgenijeZamjatina: *My* (1920/21), kdy lidé už dostávají pouze kód a číslo a je vytvořen „fonolektor“, který na základě matematických principů vytváří během hodiny tři sonáty v novém, matematicky podloženém stylu.“⁷⁶

Stále se nám tu láme paradox lidské mysli, a tím i společnosti, mezi trend depersonalizace, socioinženýringu, neuromarketingu a manipulativního využití tématu well-beingu a na druhé straně smyslu a touhy po individualitě, reálných sociálních vztazích, aktivní odpovědnosti a praktické etice.⁷⁷

⁷⁰<https://worldmetrics.org/listening-to-music-statistics/>

⁷¹Dohnalová L: *Proměny hudebního sektoru vlivem nových technologií*, IDU 2015, in:

<https://prospero.idu.cz/publikace/promeny-hudebniho-sektoru-vlivem-novych-technologii/>

⁷²Jiří Suchánek: in:<https://www.jiri-suchanek.net/en/>

⁷³*FromtheFutureWorld*, in: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=FKZWNH5awMw>

⁷⁴*FutureWorld Image*, in:

<https://www.youtube.com/watch?v=GZuhAYUqtJo&list=PLkG0CmGfUAUyLFWN3WxzLE-1m7JHm1&index=4>

⁷⁶Zamjatin J.: *My*, in: <https://www.databazeknih.cz/knihy/my-11395>

⁷⁷ K problematice např: Nehls M.: *TheIndoctrinated Brain*, SkyhorsePublishing, NY, 2024, nebo práce o praktické etice P. Singera, in: https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Singer

Tyto rozlomy se snaží zajímavě překonat např. AI umělec RashaadNewsome (USA), který vytvořil humanoidního robota neobvyklého etnoměleckého image. Vystavuje jej učení se v komunikaci s lidmi o otázkách jako je autenticita, identita, realita. Robot je tak existenciálním zrcadlem lidské hloubky/povrchnosti.⁷⁸ Učí se i lidé, kteří s ním komunikují. A je tomu tak i v umění.

Udržitelnost?

Máme víc nejistot a otázek, než odpovědí, protože žijeme v době změn, a jak říká psychiatr prof. Jiří Horáček, potřebujeme se učit žít s nejistotou. Hudba je přitom doložitelně základním antropologickým nástrojem potřeby rytmu a vyjádření emocí. To, co nám zůstává jako silné složky hudební kultury je bezesporu individuální i kolektivní zpěv ve spojení s pohybem, využití dostupných nástrojů, popř. festivaly, jako druh rituálního setkání. Vše ostatní, odvislé od technologií je závislé na nepřerušené prosperitě současné společnosti a není prozíravé, pokud se naše vzdělávání orientuje lineárně-exponenciálním modelem vývoje jedné perspektivy. Může nastat i fakt, že hudba bude plnit více onu roli sociální tmelu, rituálu, nebo emocionálního ventilu, než programování a konzumu s pomocí technologií.

2.9.24

PhDr. Lenka Dohnalová, Ph.D. /CZ/ - musicologist, Institute of Arts Prague, Czech Music Council

WHAT DOES TODAY'S LISTENER EXPECT FROM MUSIC in technologies, concert life, style evolution?

Presentation: Forfest 2024, Kroměříž, international conference

FRAMEWORK CONDITIONS

The need to predict development and sustainability is generally connected to the existential function of human consciousness⁷⁹ and has been topical in modern society for a long time⁸⁰. Today, we are probably in fundamental value transformation, because society is affected by the reality and plans of globalization on a practical level. These risks of the flattening of cultural diversity, the rise of social engineering in connection with the development of technologies and the strategies of the WEF, which brings together the richest global entrepreneurs with connections to the political sphere, the division of society into those who "keep up with things", who are comfortable with the concept of "smart (mega)cities", mobility and technological and time demands, and those who "can't keep up" or want to live more slowly and primarily in rhythm and direct contact with nature and a specific location, i.e. they need to "take root" and to simplify their lifestyle⁸¹. These tendencies can already be seen in children in the educational process. There are children who clearly need movement in nature and with a sedentary lifestyle, they sometimes falsely appear to have ADHD, and children who do not seem to mind a long stay at computers and show their talent here.

Globalization also increases the impact of politically and media-promoted key themes and words in strategic documents that subtly re-code and bend the interpretation of reality. For example, in culture, these include terms and collocations such as "entertainment" and "cultural industry", "experience industry", into which, first in the British context, performing arts (i.e. also concert performance of classical music) were included, which apart from reflecting (in part) the real status quo, but also, with their emphasis and financial flows of public support, they model further development and its reception. In cultural practice, this is then reflected at the level of the EU and in the Czech Republic, e.g. by the high attendance bonuses even for classical and contemporary works (i.e. de facto marketability), or by the inclusion of mass "show" elements in formats that were previously more devoted to reflection and the quality of dramaturgy. The social status of professional artists has also been influenced by the greater emphasis on the perception of the profession as a "public service," whereas in the 1960s, it mainly drew its credit from (and anticipated risks based on) the image of the "conscience" or "rebel" of the society, which led to a change in rhetoric and the focus of the artists themselves.⁸² Art, thanks to the enormous effort to gain attention

⁷⁸<https://www.artnews.com/art-in-america/features/artificial-realness-an-ai-made-by-rashaad-newsome-learns-to-perform-its-identity-60212>

⁷⁹E.g. Havlík M., Kozáková E., Horáček J., Why and How. The Future of the Central Questions of Consciousness, ed. VU University Amsterdam, Netherlands, 11.10.2017, in:

<https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2017.01797/full>

⁸⁰Udržitelnost v České republice – Sustainability Sector Index, agency Kantar [in Czech only], in:

<https://cz.kantar.com/2022/03/tema-udrzitelnosti-v-ceske-republice-sustainability-sector-index/>

⁸¹E.g. Vrolijk K.: How Does Globalisation Affect Social Cohesion, IDOS, German Institut of Development and Sustainability, 5/2023, in: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.idos-research.de/uploads/media/DP_5.2023.pdf

⁸²E.g. Dohnalová L.: Zaklínadla v kulturní politice [Incantations in Culture] [in Czech only], in: A2, 35/2007

<https://www.advojka.cz/archiv/2007/35/zaklínadla-v-kulturni-politice>

and finance, similarly to science, does not avoid the so-called bullshit⁸³, which cannot be limited only to linguistic utterances. T. W. Adorno associated consumerism, as W. Allen did in comedies, with snobbery and the need to make money.

As for the perspective of the context of the functioning of artistic/more narrowly musical operations, on the one hand, we have the socio-engineering and technocratic vision of globalists in "smart cities", especially in megapolises with a high dependence on functional IT/AI and electricity (in both "hard" and "soft" variants)⁸⁴, on the other hand, at the same time, projects of small ecologically self-sufficient communities combining their know-how in non-hierarchical networking⁸⁵. It is not clear how realistic the idea of connecting these two concepts is, especially in the area of the permeability of the economic and financial system and monetization of the work. Where and how do art and its professional "operation" find themselves in these visions? The concerns of artists and the peculiarity of their position were also manifested in the time of Covid and resulted in the update of the topic of the so-called "status of the artist"⁸⁶. The number of permanent positions in the EU and USA on the art market has decreased, smaller art agencies have also disappeared⁸⁷. Self-management programs have been strengthened at art colleges. Coaching has gained importance to ensure that the professional portfolio is set in accordance with the strong personality traits of the artists and respect for the shortcomings.

I see the format of the conference as an opportunity for reflection and discussion rather than mainly a presentation of facts that we can read. For this reason, I aim to look for possible perspectives and their opportunities and risks.

FORMAT AND OPERATION PRACTICE

The current situation in music is such that the so-called traditional formats, i.e. concert life in concert halls and musical dramatic/opera productions, which draw primarily from historically proven repertoire, still work. In addition, there are various, mostly smaller chamber and experimental projects that work with a wider range of sound sources than musical instruments (e.g. Tomáš Žižka with his sounding-root playing, as well as other objects). However, the largest volume of consumption involves listening to studio recordings of music with the use of technologies. In the field of pop, the traditional formats are club production, indoor and outdoor concerts and festivals.

According to international research, up to 80% of young people under the age of 30 listen to music (most often with headphones) while working, playing sports, or studying. It is therefore omnipresent (more details below). We can find research that relates to the influence of listening to music on sports, work and studies, although from the point of view of a musicologist, the criterion of music is generally unspecified⁸⁸.

SOUND QUALITY AND REPERTOIRE AVAILABILITY

What are therefore the expectation and demand of the "times" for the majority of the population is the availability and quality of the recording. I remember the annual discussions on the MIDEM, WOMEX, Classical Next and other platforms about the conditions of availability and quality of the recording and metadata, especially after 2005, when the YouTube channel was created. Today, high quality is available at an affordable price both in "home cinema" (e.g. Dolby Atmos, 5.1.2 system) and in headphones (SD Dolby Atmos on streaming platforms Apple Music⁸⁹, Tidal⁹⁰, Amazon). In this system, sound is mobile in space not only horizontally, but also vertically. In public spaces (cinemas), it can be realized in up to 64 channels.

If the sound is not of sufficient quality, e.g. in outdoor productions (this mainly applies to outdoor festivals), customers rather appreciate the atmosphere of meeting their social group and the sensory and emotional impact (this also applies to club productions).

Electroacoustic music research and the film industry have had a significant influence on the development of sound quality and sound projection. Such integrated, practice-related research into auditory perception, acoustics, informatics and spatial projection has, for example, been started at IRCAM in the 1970s (since 1974, Paris). Sound research is also connected to the ecological question of its impact on the human organism and psyche, and it does not only concern the noise level, but a comprehensive approach to the parameters of sound and

⁸³In 2005, an American philosopher H.G. Frankfurt published a book called *Bullshit*, which, like Fr. Koukolík, does not limit his publication *Bullshit* (Galén 2021) to illiteracy, but rather relates it to the need to attract attention and get some funding. In this, *Bullshit* is close to kitsch, which can also use the latest experimental and technological means.

6 Vláda schválila, jak by měl fungovat status umělce [the government approved how artist status should work [in Czech only], *Advokátní deník* 25.4.2024 <https://advokatnidenik.cz/2024/04/25/vlada-schvalila-jak-by-mel-fungovat-status-umelce/>

⁸⁴ in both "hard" and "soft" variants

⁸⁵ Global Ecovillage Network, in: <https://ecovillage.org/about/about-gen/concepts/>

⁸⁶ Status of artist, in: <https://www.czechmobility.info/cs/temata/status-umelce>

Dohnalová L., Peší-Šilerová L: *Uplatnitelnost na trhu práce v oblasti klasické hudby v ČR*, [in Czech only], IDU 2022, in: <https://prospero.idu.cz/publikace/uplatnitelnost-umelcu-na-trhu-prace-v-oboru-klasicke-hudby-v-kontextu-eu/>

⁸⁷ e.g. The Big Freelancer Report, ed. Arts Council England, ca 50 authors in:

<https://freelancersmaketheatwork.com/bigfreelancersurvey/>

⁸⁸ E.g. Ballmann Chr. G. and composite authors: *The Influence of Music Preference on Exercise Responses and Performance*, 8.4.2021, NLM, in: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8167645/>

⁸⁹ Dolby Atmos in Apple Music in: <https://support.apple.com/cs-cz/109354>

⁹⁰ Dolby Atmos in Tidal, in: <https://support.tidal.com/hc/cs/articles/360004255778-Dolby-Atmos>

music (natural waves/digitized sound in connection with intensity, position, structuring)⁹¹. Electroacoustic music and related research also had an impact on the aesthetics of instrumental music (e.g. I. Xenakis, spectral music, K. Saariaho and others).

In contemporary sound creation, we see two essential spatial projections: the so-called acousmonium, i.e. multi-channel sound projection in real space, which also has a mobile format (e.g. the Music Academy of Arts project)⁹², or the so-called binaural format, which simulates real spatial hearing physiologically and is effective, for example, in radioart⁹³. Acousmonium allows us to construct sound in a creative surreal way. Sound can circle through space, move in a spiral, its topology can be diverse and layered, which opened the creation to new themes and perspectives (from *Musica nova 2023*, let's cite Marilu Theologiti's composition *Solace – Empathy for Trees*, which symbolically simulates the connected communication of trees). The requirements for quality listening have also been transferred to the requirements for the spatial acoustics of concert halls.

In the Czech Republic, large concert-hall projects are currently being implemented, especially for classical symphonic music in Prague (Vltava Philharmonic), Brno and Ostrava with the goal of so-called natural sound in all seats of the hall. Most of the current concert-hall acoustic projects, including the Czech Republic, are assigned to Nagata Acoustics, which has 50 concert-hall acoustic designs in its portfolio. In addition, mainly experimental and contemporary music is performed, usually in smaller spaces with an austere technical design and good equipment for modeling acoustic parameters. The DOX+ space has gained popularity in Prague. Nevertheless, Prague (and not only Prague) lacks sufficiently acoustically flexible spaces for operating, for example, sound production in the broadest sense of the word.

USABILITY OF LARGE-CAPACITY HALL FOR CLASSICAL/SERIOUS/ARTIFICIAL MUSIC

Due to the trends and changes in the dominant functions of music (i.e. listening to music through headphones as a mood-creating undertone), the risks of operating large and expensive concert halls (over a thousand seats) are highlighted, especially after the Covid era.

National, EU and US statistics show an aging concert audience, a drop in attendance, and a rise in prices (problematic for pensioners and family visits). This is also accompanied by a lower willingness to passively endure more than an hour of listening to traditional dramaturgies. If we add to this, e.g. in the Czech Republic, mostly weak complementary social services with the possibility of making the event a meeting place with friends before and after the concert instead of long cramped lines for an overpriced glass of drink during the break, the construction of large-capacity concert halls appears risky, primarily for artificial production. So where can the development go? Will the concerts in these spaces become a visit to the preserved "cultural heritage" for holiday events? Will they become an exclusive gift? An event for rich tourists (which apparently only Prague's Vltava Philharmonic could offer and deliver in our country)?

The central theme of EU grants in recent years has been "working with audiences". It has mostly been understood as functional marketing, not as an enhancement to ancillary services that would at least ensure enough seats for the older audience in the foyer during break. Another change is the transformation of the dramaturgy towards more catchy types of music, i.e. primarily the inclusion of film music, multimedia productions, hall rentals for commercial events of a musical and non-musical nature. For example, the Congress Center in Zlín (architect E. Jiříčková), completed in 2010, in which neither the restaurant, nor the refreshments, etc., operate during normal concert operations (the B. Martinů Philharmonic is rented here) resorted to rentals. Another example of a concert hall renting out premises is the Orchestre de Paris (where a psychedelic house music show took place on a rental basis in 2019).⁹⁴ On the other hand, it is the release of soundtracks and a greater share of classical music on streaming platforms that is really getting more young people interested in "serious" music again after the Covid era.⁹⁵

FESTIVAL PRODUCTION

Festivals will probably remain a format that will endure. Large festivals are supported by the policy of the EU (EFFE) as well as states and cities (see attendance criteria). With the audience, the primary function is a social character, meeting their own interest "bubble". The ways to get an audience vary by genre and type. Mass pop and electro events rely on technological effects and massive sensory-emotional impact, minority genres of popular music count on a sense of belonging. Classical/serious music festivals mainly try to attract top artists; special spaces and the festival are complemented by a number of events, such as meetings with artists, conferences and discussions, exhibitions, etc. events for children, etc. The smaller attendance of the more exceptional, more demanding repertoire (off) is then emphasized in terms of marketing as exclusivity and a service to cultural diversity.

⁹¹E.g. Pedersen M: How Sound Affects the Brain, In motions.com, in: <https://imotions.com/blog/insights/how-sound-affects-the-brain/> Further publication see.g. in: <https://researchgate.net>

⁹²Dohnalová L.: review of the publication Rataj M., Hořinka S., Trojan J., Dvořák T. *Zvukoprostor-Prostorozvuk* [in Czech only], *Hudební rozhledy* 2019/06, s.97, in: http://www.horinka.cz/uploads/1/1/2/1/112157017/zvukoprostor_rezence.jpg

⁹³Binaural recording, in: https://en.wikipedia.org/wiki/Binaural_recording

⁹⁴The Electro Show is Making the Philharmonie Vibrate, in: <https://www.doitinparis.com/en/show-philharmonie-24346>

⁹⁵E.g.: Blog Reimagining Classical Music: Engaging a New Generation of Music Enthusiasts, in: <https://tutanentertainment.com/reimagining-classical-music/>

E.g. Aster H.: Why the Popularity of Classical Music is Suddenly Rising, 20.11.2023, in: <https://www.shortform.com/blog/popularity-of-classical-music/>

Small events in big cities have the biggest problem. In all genres, they either struggle to survive due to small public and private financial subsidies, or ideas are neutered in terms of content or included by large festivals, sometimes with the problem of reimbursing the costs of these "affiliated" events, especially in the practice of popular music. It is a similar process that we find in the mechanism of the technological innovation industry in the dynamics of small and large bodies. In this sense, it is indeed appropriate to refer to the fact that the production of live art operates in an environment that bears the competitive and marketing features of industrial production, even in classical music.⁹⁶

COMMUNITY, CLUB AND LOCAL ACTIVITIES OUTSIDE THE CENTERS, SITE-SPECIFIC

Just as one of the general development trends here is the trend towards decentralization and the individuality of smaller localities, in recent years, there has been a number of artistic and creative activities outside the center, often in very specific localities even outside small towns. The main purpose is sharing, interactivity, connecting types of arts and crafts, people of different ages and origins, informal spirituality and connection to local traditions, or ecological topics. These projects do not require a lot of funds, which are often sought in the form of crowdfunding and networks. They connect professional and non-professional artists.

Advocacy among top artists to engage in such locally and socially motivated activities and naturally increase their "visibility" even without royalties is a relatively new trend. Their reward should be a real connection with the recipients, feedback that is a prevention against their professional "burnout" and an increase in their own ethical image⁹⁷.

ARTISTS ARE LOOKING FOR THEIR NURTURING BUBBLES

At a time when the art market in music is experiencing a relative excess supply over demand, artists must better estimate their professional opportunities in accordance with their personality and dispositions (importance of mentoring and coaching). Their nurturing "bubble" can be local, transnational, or even global in nature. The study of "employability on the labor market" shows that most artists have multiple professions, i.e. a so-called portfolio career most often combined with teaching work. Czech art education is not yet very inspiring in this regard, as shown by the discussions organized by the Czech Music Council at Czech conservatories⁹⁸. As an example of successful career creativity, I will mention here, for example, the Swedish organist, singer and composer in various styles, Anna von Hauswolff (*1986)⁹⁹. Her visual image is as variable as her musical style. In the Czech Republic, the pianist Nikol Bóková¹⁰⁰, for example, successfully strives for versatility. However, the paths must be individual, and a career can, on the contrary, be very specific. Today, various more unusual career combinations for artists are also open, e.g. with art therapies, physiotherapy, etc.¹⁰¹

FOLKLORE, NON-PROFESSIONAL CREATIVITY AND CHORAL SINGING

In discussions about the professional "status of the artist", the context of non-professional creation and music-making, which are connected to the creative essence of human consciousness regardless of time and place, is, of course, also referred to. The Czech countries are among those where living folklore is still practiced, especially in Moravia and South Bohemia, even among the younger generation. The same applies to choir singing. A relative novelty of the post-covid era is the more targeted advocacy of the field at the European and local levels, supported by scientific research on the effect of singing on psychosomatics and choral singing on social integration and well-being¹⁰². Such a concentrated international event will be, for example, the Choralia magna festival and international conference on January 16-20, 2024 in Hradec Králové. The question is to what extent people today still sing, play or dance spontaneously outside of organized activities.

TECHNOLOGIES, AI – NEW POSSIBILITIES AND RISKS

The biggest risk seems to be the rampant exponential implementation of AI, typical of modernist thinking. A number of musicians, especially in the field of pop, protest against the massive use of AI generators for music

⁹⁶ E.g. Puffett Neil: Arts Sector Finances Investigation, in: <https://www.artsprofessional.co.uk/news/smaller-arts-organisations-facing-worst-financial-struggles/>

⁹⁷ E.g. Gigstarte Team: Music Industry and Social Responsibility, music blog, in: <https://www.gigstarter.ie/blog/music-industry-and-social-responsibility-ie>

⁹⁸ 3rd Meeting of experts with students – Career of musicians series, 2022, in: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.chr-cmc.org/download/2022-12-15_TZ_kariera_hudebnika.pdf

⁹⁹ Let's give as an example performing of her own excellent organ minimalist composition All Thoughts Fly used for example in Czech Design Blok for Fashion show v r. 2024. It shows her infiltration to broader creative milieu, in: <https://www.youtube.com/watch?v=1x11nd1Ft-4&t=1723s>

¹⁰⁰ Nikol Bóková, in: <https://nikolbokova.com/>

¹⁰¹ Conference Career of Musician V, CMC [in Czech only], in: <https://www.chr-cmc.org/cs/kariera-hudebnika?idx=5>

¹⁰² E.g. Bigand E., Tillmann B.: La symphonie neuronale, 16.9.2020, in: <https://www.amazon.com/symphonie-neuronale-Quoi-sciences-French/dp/2379310815>

International conference of Czech Music Council *The Complex Impact of Sound and Music on Humans in the Pedagogical Process*, 10.11.2022, in: https://www.chr-cmc.org/cs/cimpp_2022

creation and performance (imitation of their voice, image), which are increasingly available and sophisticated and contribute to the broadening access to creativity and the blurring of the border between reality and virtual fakes¹⁰³. There are primarily several disputed facts: 1) real original compositions have been used to train generators, 2) arrangement, overall studio sound, voice timbre and individual feeling and image are essential in pop music. However, the registration of the author's composition with the protection organizations does not cover these characteristic parameters, 3) creators are concerned with both the possibility to block the use of their compositions as training material (this is already possible) and a possible share in monetization. Of course, there is also the fear of the circulation of low-quality or unethical material with the image of a specific author and performer, and of the fact that people will stop demanding originality from music. In addition, there are really few original, hard-to-imitate artists.

The generation of especially standard formats (e.g. traditional blues) is extremely easy and successful in AI generators and can easily "look like" good original products.¹⁰⁴ AI also reveals that in mainstream pop, the basic melody, harmony, rhythm and lyrics are often very trivial and uninventive, and therefore easily imitated in a form that is replaceable.

The more massive use of AI in music creation also lends itself to the changes in the functions of music that have emerged with its easy availability, namely to the massive use of music as an emotional modulator. According to international statistics: approx. 86% of people listen to music while working, 28% to improve mood, 59% to relax, 64% to create an atmosphere, 65% to reduce stress and anxiety, 73% during sports, especially running, 42% to increase energy, 68% for reminiscence of the past, 56% as isolation from the surroundings. It is obvious that some functions are combined (i.e. several functions in one person at the same time)¹⁰⁵.

Therefore, the importance of so-called sound design is increasing, and AI is often very effective in this, especially if the links of influence on the human body and mind are better explored in a more exact way, and music and sound will thus come more into the role of applied available means for psychosomatic harmonization. It's not an entirely new role, as we know from its position in the quadrivium. It means new opportunities, but also threats to the volume of live production. What will be the position of performers in this environment?

Let's take a look at the stylistic stratification of a large festival of new artistic technologies in Linz, Austria, which started as a small electroacoustic music festival. Currently, we can find the following categories here (in all styles across): Audiovisual production, sound sculptures (sculpture), film soundtracks, sound installations, sound-spatial projects, radio art, net music and generative AI music. Interactive projects that connect sound, movement and light are especially attractive, even if they are more technical puns.

To explain the above, let's recall examples of so-called sound sculptures: they include, for example, The Singing Ringing Tree created from pipes in 2006 in Burnley Lancashire, UK. Another such sculpture is the sea organ in Zadar. Most of such sculptures use the physical qualities of the material used and the qualities of the environment (wind, water). Man is the creator, but he does not intervene in the sound system, it "happens". This trend may increase¹⁰⁶. In contrast, so-called sound installations directly call for cooperation. An example can be sound gardens with various objects that resonate with visitors. Jiří Suchánek is, for example, the creator of some installations¹⁰⁷.

SOUND CREATIVITY – EXPANSION OF THEMES, STRUCTURES AND FUNCTIONS

Sound production has expanded the material (natural sound, sounds of social origin, "quasi-cosmic" electronic sounds), and its processing. It also brought new non-narrative and objectifying symbolic structures and processes, a transformation of the temporality of music. Sound production has affected the style of contemporary music that has been increasingly turning away from the narrative structure of the sonata or concert form, as used in the traditional classical music, toward "sound situations", the iconicity of natural or social processes, etc.

In the last twenty years, sonodiagnosis and sonotherapy itself have been investigated more intensively (e.g. at the Acoustic Conference 2023 in Sydney on December 4, 2023, a painless ultrasound injection was presented). That's just a side note. The boundaries between the functions of music and sound as aesthetic and artistic expression, and applied sound and music seem to blur into fuzzy transitions. It's already happening.

AI AS A MIRROR OF OUR HUMANITY AND CREATIVITY

As I mentioned before, many artists are concerned that their level of creativity is competing with AI generators. On the other hand, for example, a project imitating the style of A. Dvořák in the AI composition From the Future World (2019, performed by Ivo Kahánek with the PKF – Prague Philharmonia)¹⁰⁸ clearly shows that real artistic creativity is "somewhere else". The composer has a well-felt compositional sense, inventive details, "clever

¹⁰³ Zneužívání umělé inteligence (AI) v hudební průmyslu [in Czech only], 4.4.2024, in: Věda, technika, auta.

Škopek P.: Umělci se bouří proti zneužití AI. Chtějí ochránit před krádeží svých hlasů [in Czech only] 5.4. 2024 in: mobilizujeme.cz

¹⁰⁴ E.g. my own 3,5 minutes Midnight Blues with lyrics made in few minutes in Suno (generator training on ca 280 000 hours of existing music in many genres). In: <https://suno.com/song/5727b2fd-91bb-43b4-9bc5-82979afa46df>

¹⁰⁵ Listening to Music Statistics, in: <https://worldmetrics.org/listening-to-music-statistics/>

¹⁰⁶ Dohnalová L: Changes in Music Sector under the Influence of New Technologies, IDU 2016, in:

<https://prospero.idu.cz/publikace/changes-in-the-music-sector/>

¹⁰⁷ Jiří Suchánek, in: <https://www.jiri-suchanek.net/en/>

¹⁰⁸ From the Future World: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=FKZWNH5awMw>

syntax", etc., while even a fairly successful AI imitation is a compilation of the composer's typical idioms, but it unfolds without overall consistency, sometimes with very banal "transitions". It is similar to the Future World Image project, which uses AI to construct images of future capitals. It also combines existing familiar segments and style with human futuristic imagination and we can be sure that it will turn out "differently"¹⁰⁹. Who would have imagined, for example, in the 1960s that in 2024 men with beards in short pants on small scooters would be riding around the cities.

SUMMARY OF AI OPPORTUNITIES AND RISKS FOR ARTISTIC PRACTICE AND RECIPIENTS

On the one hand, there are opportunities: development of the quality of sound projections, facilitation of studio work, help with sonification for composers, broadening access to creative working in the sense of understanding the principles of composition, research on the brain and perception with benefiting therapy, reflection on what consciousness and creativity are, new opportunities for artists.

On the other hand, there are risks of an increase in blurring and to the ability to perceive the difference between real and virtual, escalating dependence on technologies, a decline in taste, research that will lead to abuse and manipulation (recordings for a cheap "feeling of happiness"), a threat to the position of performers and a problem with copyright and licensing rights.

The theme has its history, for example, in Yevgeniy Zamyatin's interesting novella: *We* (1920/21), where people are only given a code and a number, and a "phonolector" is created, which, based on mathematical principles, creates three sonatas in a new, mathematically based style within an hour¹¹⁰.

We are still faced with the paradox of the human mind, and thus of society, split between the trend of depersonalization, social engineering, neuromarketing and the manipulative use of well-being and, on the other hand, the meaning and desire for individuality, real social relationships, active responsibility and practical ethics.¹¹¹

AI artist Rashaad Newsome (USA), who created a humanoid robot with an unusual ethno-artistic image, tries to overcome these divisions in an interesting way. He exposes the robot¹¹² to learning, through communication with people, about issues such as authenticity, identity, reality. The robot is thus an existential mirror of human depth/superficiality. People who interact with it also learn. And it is the same in art.

SUSTAINABILITY?

We have more uncertainties and questions than answers, because we live in a time of changes, and as psychiatrist Prof. Jiří Horáček says, we need to learn to live with uncertainty. At the same time, music is demonstrably the basic anthropological tool of the need for rhythm and the expression of emotions. What remains for us as strong components of musical culture are undoubtedly individual and collective singing in connection with movement, the use of available instruments, or festivals, as a kind of ritual meeting. Everything else that depends on technology is dependent on the continued prosperity of the current society and it is not prudent if our education is guided by a linear-exponential model of the development of one perspective. It may also be the case that music will fulfill the role of a social sealant, ritual, or emotional valve, rather than that of programming and consumption with the help of technologies.

2.9.24

MgA. Štěpán Filípek, Ph.D. /CZ/ - violoncellist, composer, publicist and organizer

Brněnské kompoziční týmy v 90. letech 20. století

Stručná historie brněnských kompozičních týmů

Pod pojmem týmová kompozice dnes v hudbě na obecné rovině chápeme umělecké útvary vytvořené společnými silami. Tento žánr, jehož kořeny můžeme hledat v evropské meziválečné hudební avantgardě, se v průběhu 20. století stal velmi populární také mezi brněnskými skladateli. Trend společných kompozic se na brněnské scéně začal pozvolna rozvíjet od 60. let 20. století, přičemž první experimenty na tomto poli jsou spojovány s aktivitami Skupiny A (Jan Novák, Miloslav Ištvan, Alois Piňos, Josef Berg, Zdeněk Pololáník). Na přelomu 60. a 70. let pak v těchto aktivitách pokračoval zejména tzv. Brněnský kompoziční tým (Alois Piňos, Josef Berg, Miloš Štědroň,

¹⁰⁹FutureWorld Image, in: <https://www.youtube.com/watch?v=GZuhAYUqtJo&list=PLkG0CmGfUAUUytLFWN3WxzLE-1m7JHm1&index=4>

¹¹⁰Zamyatin J.: *My*, in: <https://www.databazeknih.cz/knihy/my-11395>

¹¹¹Nehls M.: *The Indoctrinated Brain*, Skyhorse Publishing, NY, 2024, or publications written by P. Singer, in: https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Singer

¹¹²An AI Made by Rashaad Newsome Learns to Perform its Identity, in: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/artificial-realness-an-ai-made-by-rashaad-newsome-learns-to-perform-its-identity-60212>

Rudolf Růžička) a někteří další spříznění autoři. Důležitou platformou pro uvádění týmových prací se pro tuto generaci stala roku 1969 nově založená Expozice experimentální hudby¹¹³. V průběhu normalizačních 70. let vzniklo v Brně, i přes experimenty a nepřilíhající nakloněnému establishmentu, několik dalších prací. V započatém úsilí dále pokračovali jednak autoři z okruhu Aloise Piňose (dvoučlenný tým Miloš Štědroň/Arnošt Parsch) a nově také další dvoučlenný tým Jiří Bárta/Leoš Faltus¹¹⁴. Jaroslav Šťastný k dění na brněnské kompoziční scéně v 70. letech poznamenává: „Přes všechny překážky a přes nepřízeň vnějších podmínek se však podařilo Piňosovu týmu řadu skladeb vytvořit a co víc – myšlenkou týmové kompozice nadchnout i další autory...“¹¹⁵. V letech 80. nabral vývoj teamworku na brněnské scéně nové impulsy spolu se zformováním kompoziční skupiny Camerata a ansámblu pro Novou hudbu nazvaného Art Incognito (Ivo Medek, Jaroslav Šťastný, Daniel Forró, Zdeněk Plachý), ze kterého se později osamostatnila bicí sekce s názvem DAMA DAMA (Dan Dlouhý, Adam Kubíček, Martin Opršál, Josef Blaha). V porevolučních 90. letech je pak zdokumentována týmová tvorba dvou nezávislých trojic. První z nich (Alois Piňos, Miloš Štědroň, Ivo Medek) se prezentovala komorními operami *Anály avantgardy dokořán aneb věc Cagea Anály předchůdců avantgardy aneb setkání Slovanských velikánů*. Druhá trojice (Leoš Faltus, Radomír Ištvan, Arnošt Parsch) zase uvedla balet nazvaný *Setkávání a míjení*. Přelom 20. a 21. století se následně nesl v dozvucích předchozích aktivit a rozvinutím nových uskopení. Teamwork tehdy novým směrem rozvíjeli např. Ivo Medek a jeho tehdejší doktorandi (Jan Kavan, Markéta Dvořáková) v rámci ansámblu Marijan. V posledních 20 letech pak vznikla řada rozsáhlejších skladeb tohoto typu, když týmy Medek/Dvořáková a následně Zouhar/Medková/Medek uvedlo několik mezinárodně úspěšných oper (např. *Alice in Bed*, *Věčná slečna bledá*, respektive *Tiamo*, *Sára smile* aj.), vytvořených kooperativním způsobem.

Rozvoj brněnských kompozičních týmů v 90. letech 20. století

V průběhu 90. let vývoj uměleckých týmových kompozic vyústil do vytvoření dvou nových týmů, které se oba prezentovaly na festivalu Expozice Nové hudby¹¹⁶ v roce 1995. Dodám, že oba týmy byly složeny z autorů skupiny Camerata Brno. Tým Leoš Faltus/Arnošt Parsch/Radomír Ištvan prezentoval balet *Setkávání a míjení*, který vznikl na základě scénáře a v choreografii Jany Veselé. Tým Alois Piňos/Miloš Štědroň/Ivo Medek zase představil komorní operu *Anály avantgardy dokořán aneb Věc Cage*, která byla vytvořena na libreto Miloše Štědroňe. Tým následně ve spolupráci pokračoval, přičemž roku 1997 vzniklo volné pokračování opery nazvané *Anály předchůdců avantgardy aneb Setkání slovanských velikánů*. Také toto dílo bylo uvedeno v rámci festivalu Expozice Nové hudby (ročníku 1997). Na přelomu 20. a 21. století pak tento tým vypracoval na zakázku Filharmonie Brno orchestrální skladbu *Byly časy, byly*. V ní humorným způsobem autoři reflektovali hudební vývoj v uplynulém tisíciletí. Náměty a způsob týmové práce při tvorbě těchto oper popisuje Jindřiška Bártová: „Obě opery čerpají z hudebního prostředí a zakládají se na skutečných událostech – setkání Leoše Janáčka s Henry Cowellem ve 20. letech 20. století v Brně a na setkání Antonína Dvořáka s P. I. Čajkovským v 80. letech 19. století v Praze a v Moskvě. Autorem obou libret je Miloš Štědroň, ve druhém případě s využitím námětu Detlefa Gojowého; libreta jsou založena na volné fabulaci a humorných nadsázkách. V první opeře pracovali spoluautoři tak, že každý z nich vytvořil party určitých rolí: Piňos Janáčka a jeho žáků, Štědroň Cowella a historika, Medek party Janáčkovy služky, psa a slepic. Každý z nich komponoval zároveň hudbu přimykající se k těmto rolím. Ve dvořákovské opeře si autoři předem rozdělili kompozici určitých scén mezi sebe. V obou případech předcházely podrobné předběžné konzultace a byly dohodnuty hudební prostředky, charakteristiky osob a scén, výraz atd. Rozdílné metody vyplynuly z rozdílného charakteru libret, obě se však osvědčily, závěrečné montáže vkladů všech tří autorů byly podle jejich vyjádření bezproblémové.“¹¹⁷

Pro rozvoj brněnských týmů byla velmi důležitá historie skupiny Art Incognito, respektive tří vývojových proudů, které vznikly po jejím rozpadu. Prvním z nich byla evoluce původního sdružení Art Incognito z 80. let do modernizované podoby s mírně pozměněným názvem Ars Incognita. Na rozdíl od původního, experimentálního formátu sdružení byla nová Ars Incognita pojata více konzervativněji, a šlo v zásadě o komorní orchestr zaměřený primárně na brněnskou komponovanou tvorbu. Soubor inicioval roku 1994 Ivo Medek, dirigovali jej Petr Šumník a později od roku 1996 Pavel Šnajdr. Jádro souboru bylo víceméně stabilní a tvořili jej klarinetista Libor

¹¹³ Expozice experimentální tvorby zanikla již roku 1971 po smrti Josefa Berga.

¹¹⁴ Pro úplnost je třeba dodat, že kromě toho v 70. - 90. letech vzniklo na brněnské hudební scéně několik, spíše non-artifciálně zaměřených týmových kompozic z podnětu Pavla Blatného (např. filmová hudba ve spolupráci s Milanem Slimáčkem, několik skladeb s Daliborem Spilkou a později také se synem Markem Blatným).

¹¹⁵ ŠTĚSTNÝ Jaroslav: *Otázky tvůrčího myšlení u skladatelů Aloise Piňose a Romana Bergera*, JAMU, Brno, 2000. (s. 71)

¹¹⁶ Festival Expozice Nové hudby byl založen v Brně roku 1987 jako součást MHF Brno (Moravský podzim, Expozice Nové hudby, Velikonoční festival duchovní hudby). S původní Expozicí experimentální hudby, která se konala na přelomu 60. a 70. let z podnětu autorů Skupiny A, Studia autorů a Brněnského kompozičního týmu nemá na organizační rovině nic společného. Názvem a myšlenkou však částečně k původnímu festivalu odkazuje.

¹¹⁷ BÁRTOVÁ Jindřiška: *Camerata Brno*, JAMU, Brno, 2003. s. 36-37

Novotný, flétnistka Kateřina Novotná, violoncellistka Pavlína Hluchá (Jelínková), houslista Lukáš Mrovjev (Šenk), violista Petr Pšenica, perkusionista Martin Opršál a klavírista Petr Hala. Kromě vystoupení na brněnských pódii se ansámbl prezentoval také na specializovaných festivalech v České republice, např. na Forfestu v Kroměříži, Dnech soudobé hudby v Ostravě aj. Jedním z důležitých uměleckých vrcholů souboru bylo vydání CD nazvaného Artificial Intelligence roku 2001.

Druhý vývojový proud zde reprezentuje soubor DAMA DAMA, který vznikl roku 1990 osamostatněním bicí sekce Art Incognito. Dan Dlouhý a Adam Kubíček spolu poprvé pod novým názvem vystoupili na Darmstädter ferienkurse. Záhy se DAMA DAMA vyprofilovala jako kvarteto bicích nástrojů, kdy se k původním členům připojili také Martin Opršál a Josef Blaha. Roku 1991 pak posledně zmíněného vystřídal Ctibor Bártek. K významným vystoupením v roce 1995 patřila obnovená premiéra skladby *Brána slunce* pro sólové bicí nástroje a symfonický orchestr Víta Zouhara v rámci abonentní koncertní řady Státní filharmonie Brno, v květnu samostatný koncert v rámci MHF Pražské jaro 95. V říjnu 1995 na MHFB Expozice nové hudby DAMA DAMA realizoval celovečerní hudebně-vizuální show Dana Dlouhého *Vlnoplochy*. V roce 1996 soubor absolvoval kromě několika desítek vystoupení v České republice koncert na Dnech české kultury v Jeně, slavnostní závěrečný koncert na Mezinárodních kompozičních kurzech v Českém Krumlově, spolupracoval se známým ohňostrůjčným souborem Theatrum pyroboli, hostoval na několika CD s hudbou českých skladatelů a natočil řadu rozhlasových a televizních vystoupení. V roce 1997 vydal tři profilová alba: *DAMA DAMA 3, 4* a *KONVERGENCE* a mimo jiné vystoupil na MHF v německém Wolfsburgu.

Zajímavým směrem se v 90. letech vydal další bývalý člen skladatelské skupiny Art Incognito Zdeněk Plachý, jehož tvorba reprezentuje třetí z vývojových proudů. Plachého tehdejší tvorba výrazně souvisela s aktivitami experimentálně a alternativně zaměřeného prostoru v domě Skleněná louka na Kounicově ulici 23 v Brně. Jedním z velmi ambiciózních týmových projektů, které Zdeněk Plachý inicioval, bylo také uvedení skladby *Těžké doby bez taktu*, která byla realizována 5. 6. 1997 v divadle Husa na Provázku. Na této kompozici spolupracoval s výtvarníkem Josefem Daňkem a dle dostupných údajů byla pojata opravdu velkoryse – účinkovala Posádková hudba Brno za řízení Jiřího Volfa, alternativní rocková kapela Morodochium, zpěvačka Luisa Rzymanová, kytarista Peter Varso a básník Marian Palla. V časopisu Ticho k uvedení projektu Julo Fujak říká: „*Určitě ne náhodou si za podtitul skladby „TĚŽKÉ DOBY BEZ TAKTU“ zvolili jeho autoři Zdeněk Plachý a Josef Daňek spojení: „koncertní užití vojenské hudby“ – tedy užití si toho, jak je kdokoliv z nás schopný vypořádat se s faktem existence této absolutně účelové hudby a jak si to umí užít například i v nečekaných kontextech, které se objevují v rámci tohoto vskutku pozoruhodného projektu. Ačkoliv prvoplánově teatrálně a populisticky nejvděčněji se v souvislosti s tematikou vojenství vnucuje jen její absurdně parodické pojetí, Z. Plachý a J. Daňek jdou ve svých „Těžkých dobách bez taktu“ mnohem hlouběji a někam úplně jinam. Pokud v předchozích akcích, kterými byly „Poslech Habrovského lesa“, nebo „Stmívání v lomu“ se jejich východiskem stalo určité „místo činu“ a komunikace s ním, v tomto případě základní koncepce projektu tkví v nastolené situaci a v její (vše)možných životních reflexích.*“¹¹⁸

Týmová kompozice se na našem území začala formovat 60. letech 20. století, a jakožto životaschopný žánr se aktivně rozvíjí i v současnosti. Bude zajímavé sledovat, kam se tento tvůrčí trend bude ubírat dále.

MgA. Štěpán Filípek, Ph.D. /CZ/ - violoncellist, composer, publicist and organizer

Brno composition Teams in the 1990s

A brief history of the Brno composition teams of the 20. century

By the term Team composition in music, we generally in music today understand artistic products created by joint forces. This genre, whose roots can be found in the European interwar musical avant-garde, became very popular during the 20th century also among composers from Brno. The trend of joint compositions began to develop slowly on the Brno scene from the 1960s, while the first experiments in this field are associated with the activities of Group A (Jan Novák, Miloslav Ištvan, Alois Piňos, Josef Berg, Zdeněk Pololáník). At the turn of the 1960s and 1970s, the so-called Brno Composition Team (Alois Piňos, Josef Berg, Miloš Štědroň, Rudolf Růžička) and some other related authors continued these activities. The newly established Exposition of Experimental Music¹¹⁹ in 1969 became an important platform for presenting teamwork for this generation. In the course of the normalization 1970s, several other works were created in Brno, despite the establishment not particularly inclined to experiments. Authors from Alois Piňos's circle (two-member team Miloš Štědroň/Arnošt Parsch) continued the

¹¹⁸ FUJAK Julo: *Těžké doby bez taktu*, Ticho současník hudby 6-7/97, s. 29; Skleněná louka, Brno, 1997.

¹¹⁹ The Exposition of Experimental Creation disappeared in 1971 after the death of Josef Berg.

efforts that had been started, and also another two-member team Jiří Bárta/Leoš Faltus¹²⁰. Jaroslav Šťastný comments these events on the Brno composition scene in the 1970s: "*Despite all the obstacles and adverse external conditions, however, Piňos' team managed to create a number of compositions and what's more - to inspire other authors with the idea of team composition...*"¹²¹. In the 1980s, the development of teamwork on the Brno scene took on new impulses with the formation of the compositional group Camerata and the ensemble for New Music called Art Incognito (Ivo Medek, Jaroslav Šťastný, Daniel Forró, Zdeněk Plachý), from which the drum section called DAMA DAMA later became independent (Dan Dlouhý, Adam Kubíček, Martin Opršál, Josef Blaha). In the post-revolutionary 1990s, the formation of two independent trio teams is documented. The first of them (Alois Piňos, Miloš Štědroň, Ivo Medek) presented the chamber operas *Annals of the avant-garde wide open* or *The Cage thing* and *Annals of the predecessors of the avant-garde or the meeting of the Slavic giants*. The second trio (Leoš Faltus, Radomír Ištvan, Arnošt Parsch) presented a ballet called *Meeting and Passing*. The turn of the 20th and 21st centuries was subsequently carried in the echoes of previous activities and the development of new groupings. Teamwork was then developed in a new direction by, for example, Ivo Medek and his doctoral students at the time (Jan Kavan, Markéta Dvořáková) as part of the Marian ensemble. In the last 20 years, a number of larger compositions of this type were created, when the teams Medek/Dvořáková and then Zouhar/Medková/Medek staged several internationally successful operas (e.g. *Alice in Bed*, *Věčná slečna bledá*, respectively *Tiamo*, *Sára smile* etc.), created in a cooperative manner.

The development of Brno composition teams in the 1990s

During the 1990s, the development of artificial team compositions resulted in the creation of two new teams, both of which were presented at the New Music Exhibition festival¹²² in 1995. I will add, that both teams were founded by some of the authors from group Camerata Brno. The Leoš Faltus/Arnošt Parsch/Radomír Ištvan team presented the ballet *Meeting and Passing*, based on the script and choreography of Jana Veselá. The team of Alois Piňos/Miloš Štědroň/Ivo Medek in turn presented the chamber opera *Annals of the Avant-Garde Wide Open, or The Cage thing*, which was created to a libretto by Miloš Štědroň. The team subsequently continued their cooperation, and in 1997 a free continuation of the opera called *Annals of the Predecessors of the Avant-Garde or Meeting of the Slavic Greats* was created. This work was also presented as part of the Exposition of New Music festival (year 1997). At the turn of the 20th and 21st centuries, this team created the orchestral composition *There were times, there were...* commissioned by the Brno Philharmonic. In it, the authors humorously reflected on the musical development of the past millennium. Jindřiška Bártová describes the themes and method of teamwork in the creation of these operas: "*Both operas draw from the musical environment and are based on real events - Leoš Janáček's meeting with Henry Cowell in the 1920s in Brno and Antonín Dvořák's encounters with P. I. Tchaikovsky in the 1880s in Prague and Moscow. The author of both librettos is Miloš Štědroň, in the second case using the theme of Detlef Gojowé; the librettos are based on free fabulation and humorous exaggerations. In the first opera, the co-authors worked in such a way that each of them created parts of certain roles: Piňos Janáček and his pupils, Štědroň Cowell and the historian, Medek the part of Janáček's maid, dog and hens. At the same time, each of them composed music related to these roles. In Dvořák's opera, the authors divided the composition of certain scenes among themselves in advance. In both cases, detailed preliminary consultations preceded and agreed on the musical means, characteristics of people and scenes, expression, etc. The different methods resulted from the different nature of the librettos, but both proved successful, according to their statements, the final montages of contributions by all three authors were without problems.*"¹²³

For the development of the Brno composition teams, the history of the Art Incognito group and the three development lines that arose after its breakup, were very important. The first of these lines was the evolution of the original Art Incognito group from the 1980s into a modernized form with a slightly changed name - Ars Incognita. In contrast to the original, more experimental format of the group, the new Ars Incognita was conceived more conservatively and was basically a chamber orchestra focused primarily on interpretation of composed works by Brno's composers. The ensemble was initiated in 1994 by Ivo Medek, conducted by Petr Šumník and later from 1996 by Pavel Šnajdr. The core of the ensemble was more or less stable and consisted of clarinetist Libor Novotný, flutist Kateřina Novotná, cellist Pavlína Hluchá (Jelínková), violinist Lukáš Mrovjev (Šenk), violist Petr Pšenica, percussionist Martin Opršál and pianist Petr Hala. In addition to performances on stages in Brno, the ensemble also performed at specialized festivals in the Czech Republic, e.g. at Forfest in Kroměříž, Days of Contemporary Music in Ostrava, etc. One of the important artistic highlights of the ensemble was the release of a CD called *Artificial Intelligence* in 2001.

¹²⁰ For the sake of completeness, it should be added that in the 1970s - 1990s several, rather non-artificially focused team compositions were created on the Brno music scene at the initiative of Pavel Blatný (e.g. film music in collaboration with Milan Slimáček, several compositions with Dalibor Spilka and later also with his son Marek Blatný).

¹²¹ ŠŤASTNÝ Jaroslav: *Questions of creative thinking of composers Alois Piňose and Roman Berger*, JAMU, Brno, 2000. (p. 71)

¹²² The New Music Exposition festival was founded in Brno in 1987 as part of the MHF Brno (Moravian Autumn, New Music Exposition, Easter Sacred Music Festival). On the organizational level, it has nothing in common with the original Exposition of Experimental Music, which took place at the turn of the 1960s and 70s at the initiative of the authors of Group A, the Studio of Authors and the Brno Composition Team. However, the name and idea partly refers to the original festival.

¹²³ BÁRTOVÁ Jindřiška: Camerata Brno, JAMU, Brno, 2003. pp. 36-37

The second development line is represented here by the DAMA DAMA ensemble, which was founded in 1990 by the independence of the drum section from the Art Incognito group. Dan Dlouhý and Adam Kubíček performed together for the first time under the new name at the Darmstädter Ferienkurse. DAMA DAMA soon emerged as a percussion quartet, when the original members were joined by Martin Opršál and Josef Blaha. In 1991, Blaha was replaced by Ctibor Bártek. Important performances in 1995 included the renewed premiere of the composition *The Sun Gate* by Vít Zouhar for solo percussion instruments and the symphony orchestra, which took part at the concert series of the Brno State Philharmonic, and also a solo concert as part of the Prague Spring festival. In October 1995 DAMA DAMA realized a full-length music-visual show by Dan Dlouhý *The Wavefronts* at the Exposition of new of music. In 1996, in addition to several dozens of performances in the Czech Republic, the ensemble performed a concert at the Days of Czech Culture in Jena, a celebratory final concert at the International Composition Courses in Český Krumlov, collaborated with the well-known firework ensemble *Theatrum pyroboli*, made guest appearances on several CDs with the music of Czech composers and recorded a number of radio and television appearances. In 1997, ensemble released three profile albums: *DAMA DAMA 3, 4* and *KONVERGENCE* and, among other things, performed at the Wolfsburg festival in Germany.

In the 1990s, another former member of the composition group Art Incognito, Zdeněk Plachý, went in an interesting art direction. His works represents the third of the development lines. Plachý's work at that time was strongly related to the activities of the experimental and alternative oriented space in the *Skleněná louka* (Glass meadow) house at Kounicová street 23 in Brno. One of the very ambitious team projects, that Zdeněk Plachý initiated, was also the presentation of the composition *Hard beats without tact*, which was realized on 5 June 1997 in the *Husa na provázku* (Goose on a string) theatre. Plachý collaborated on this composition with the artist Josef Daňek, and according to the available data, it was conceived really generously - the Brno Military Band led by Jiří Volf, the alternative rock band Morodochium, the singer Luisa Rzymanová, the guitarist Peter Varso and the poet Marian Palla performed together. Julo Fujak says in the Ticho magazine about the premiere of the project: *"It is certainly not by chance that its authors Zdeněk Plachý and Josef Daňek chose the combination: "concert use of military music" - that is, enjoying the way anyone from us able to deal with the fact of the existence of this absolutely purposeful music and how it can be enjoyed, for example, even in the unexpected contexts that appear within the framework of this truly remarkable project. Although primarily theatrically and populistically, only its absurdly parodic concept is imposed in connection with the topic of military service, Z. Plachý and J. Daňek go much deeper and somewhere completely different in their "Hard times without tact". If in previous events such as "Listening to the Habrovský forrest" or "Dusk in the Quarry" their starting point was a certain "place of crime" and communication with it, in this case the basic concept of the project lies in the established situation and its (all) possible life reflections.*¹²⁴

Team composition is a phenomenon which started to groove in Czech lands in 1960s and as a viable genre, it is actively developing even today. It will be interesting to see, where will this creative trend go in the future.

Mgr. Antonín Gavlas /CZ/ - visual artist, Association Signum

Umění jako diagnóza společnosti

Paradox současné doby je, že nikdy jsme se neměli tak dobře, nikdy nebylo tolik jídla na stole, tolik zboží v regálech, tolik aut před domy, tolik televizních kanálů, tolik volna k zájezdům po celém světě..

Jenže paradoxně jsme o to více nespokojeni a více nemocní, a nemyslím tím jen moderní alergie, cukrovky, či kardiovaskulární nemoci.

Myslím tím převážně psychické nemoci – protože z takového postmodernistického bláznince, co je okolo nás, aby se jeden opravdu zbláznil.

Podle belgického psychiatra Prof. Dirka Wachtera existuje v každé době, v každé společnosti nějaká převažující psychická nemoc, nějaká diagnóza, která je způsobena dobou a která naopak charakterizuje tuto dobu.

Podle tohoto vědce jde dnes o hraniční poruchu osobnosti s množstvím dalších psychických poruch - od drobných úchylek, po deprese, nespokojenost, osamělost, nesmyslnost, labilitu a frustraci až po sebevražedné sklony.

Jakoby skončily Normální časy a nastala jakási nová Doba bláznivá.

Svět je plný krizí, napětí, zmatků, paradoxů a protichůdných názorů – je obrovsky polarizován. Je to denně vidět v politice, v médiích – které jej samy samozřejmě taky polarizují.

¹²⁴ FUJAK Julo: *Hard times without tact*, Silence contemporary music 6-7/97, p. 29; Glass Meadow, Brno, 1997.

Některé strany a jednotliví politici mají rozeštvávání společnosti jako svůj hlavní program..! Dojít dnes v něčem ke konsenzu – to je spíše zázrak než běžná praxe.

A jak je to v umění??

V umění najít společnou řeč je ještě mnohem těžší, protože zde se pohybujeme na zcela individualistické rovině. Vše se dotýká nitra člověka a jeho jemných emotivních reakcí, jeho individuálních zkušeností a preferencí – a hlavně je zde obrovské množství možných úhlů pohledu.

Jen k vymezení pojmu umění již byly napsány stovky knih, k charakteristice současného umění pak další tisíce článků a recenzí a filozofických úvah – které samozřejmě nemůžeme vůbec obsáhnout.

A tak nevíme, jestli je právě doba postmoderní, postkonceptuální, postavantgardní, postinformální, neoliberalní, jestli je postavantgardní irealismus či už zcela nová transmodernita.

Podle naší filozofky Terezy Matějčkové již skončilo postmoderní zacyklení do sebe a mlžící teorie a ocitáme se v transmoderně, kdy už v praxi překračujeme všechny dosavadní meze.

??

S tím překračováním mezí mohu souhlasit - ale nevím, jestli v nějakém pozitivním duchu.

Zpochybnění všeho, relativizace všech možných cílů, veškerého smyslu konání a rozdrobenost názorů, kde hranice mezi objektivním a subjektivním se smývají tak, že není už vidět žádný jasný cíl, žádná perspektiva.

K tomu vám ještě vědci třeba dokazují, že 1 elektron může být současně na 2 místech..!

Lidem dnes opravdu chybí základní jistoty – v politice, ve společnosti, v osobním životě. A když ty jistoty bourá navíc i umění, cítíme se všichni ztraceni v chaosu a zmatku.

Chaos, zmatek a přehnaná polarizace a individualizace současné doby zrušily všechny dosavadní normy!!

Prožíváme doslova hodnotová zemětřesení a chaos ve významu slov. –

- zaměňuje se právo a povinnost, překrucuje se pojem mravnost.

Pýcha je nazývána zdravým sebevědomím.

Nestřídmost = vyšší životní úroveň.

Okrádání = svobodný trh.

Lakomství = zájem ekonomiky.

Hulváctví = svoboda projevu.

Právě tu svobodu projevu můžeme v umění dobře sledovat – a velmi často bych to opravdu nazval nejen hulváctvím, ale nechutnými sprostěrnami bez viditelných očištěných přesahů.

= jak jinak nazvat obraz Jiřího Davida – na němž není nic, než slovo kurva..??

Podobně se již dlouho vyjadřuje Václav Stratil . . . a samozřejmě je kopírují jejich studenti...

Vrátím se jen 2 větami ke svému příspěvku, který jsem zde na Forfestu měl před 5 lety.

Jmenoval se OPILÁ STAŘENA SOUČASNÉHO UMĚNÍ.

Krátce - šlo o přirovnání vývoje v antickém umění ke dnešnímu stavu. Tenkrát v době klasického Řecka, kdy se řecké státy formovaly a rozvíjely, vždy umělci zobrazovali pouze krásné ideály, ideální postavy bohů a heroů, kteří dodávali společenství řád a důležitosti.

Kdežto později, v době helénismu, kdy už nastával úpadek řecké společnosti i kultury – tu se najednou objevují i znetvořené postavy, hrbáči, karikatury, nemocní a starci – a typickým příkladem je známá Opilá stařena = škaredá, zkroucená vrásčitá postava staré ženy se džbánem vína.

Kdo navštěvuje současné výstavy, které jsou plné zrůdností, násilí, šokujících zvráceností či depresivních výjevů - tak musí vidět, že se současné umění podobá daleko více těm Opilým stařenám, než nějakým krásným ideálům.

Slovo KRÁSA či HARMONIE je už samo o sobě synonymem něčeho nemoderního, překonaného, kýčovitého a zavrženého.

Daleko modernější (nebo postmodernější?) jsou díla vulgární, zrůdná, iritující, šokující, plná rozřezaných či deformovaných těl či jiných destruktivních výjevů...

(Často je to skryto v barevné džungli – jako např. u Borise Jirků. Jeden z našich nejznámějších českých umělců – a jaké hrůzy jsou v jeho obrazech.) jaká diagnóza se nad ním vznáší?

Co to vypovídá o našem vědomí? O naší společnosti? O současném umění?

Nezračí se v tom rozpad a rozklad, jako tenkrát v antice???

Ano, podle tohoto přirovnání je naše společnost už dávno ve fázi rozkladu, dosud vžité hodnotové systémy se rozplynuly v nenávratnu a konec civilizace se blíží...

Když to tak shrnu – tak je div, že tady ještě vůbec sedíme a diskutujeme!

Ale tu otázku – proč tady diskutujeme – tu položím ještě z jiné strany:

Proč vůbec existuje nějaký festival DUCHOVNÍHO umění???

Znamená to, že je někde nějaké neduchovní umění, a tady je duchovní?

Samozřejmě toto je trochu zavádějící a zálužná otázka, která se vrací ke vzniku umění, k jeho smyslu, k jeho významu, k jeho důležitosti a využití, někdy ke zneužití apod.

Ale dá se na ni klidně odpovědět, že ano, že mnohé dnešní umění je opravdu spíše ve sféře zábavního průmyslu či nekalého byznysu s mediálními bublinami, než opravdové duchovní umění.

To vede i k otázce zodpovědnosti a závaznosti každého člověka – za svůj život, za svoje postoje, za svět, který tvoříme, ale i za svoje umění – které buď produkuje, anebo konzumuje (když už použiji současný jazyk...)

Jakou mají zodpovědnost mnozí slavní umělci – to je vidět např. na citátu Jiřího Davida:

„...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. ... Plnej sladkobolných moudrých hoven, které 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...“

Jsem přesvědčen, že i kdyby tento Davidův citát neexistoval, že většině diváků na většině světových výstav je tento postoj jasný: Dělal si z nás blázny, vypouští nám tady svoje hovna – a my jim to máme žrát?

Bohužel to množství ochočených pisálků a kurátorů převládalo zdravý rozum většiny galeristů a sběratelů a již po mnoho desetiletí se výtvarná scéna projevuje právě takto...

Podle Igora Malijevského tak vznikl jakýsi VNITŘNÍ OKRUH umělců a kurátorů, kteří mezi sebe už žádné další nepustí, jen oni jsou ti vyvolení a jen oni rozhodují, co se kde vystavuje. A aby tyto nesmysly ještě více lidí strávilo, vznikla v každé větší galerii funkce mediátora – který to má lidem patřičně vysvětlit.

K tomu však Malijevský dodává: „Zasvěcený divák by měl vědět, že to, co se vystavuje v galeriích současného umění, není umění...“

Jistě – ten pojem UMĚNÍ je těžko definovatelný, ale i přes různé přísliby NOVÉ DOBY vidím ve výtvarné praxi stále převažující jen ty negativní jevy. Zaměření na zrůdnosti, na šokování diváka různými nechutnostmi, brutálními výjevy, nebo naopak bezduchým omíláním vyprázdněného obsahu.

Žádná pozitivní perspektiva, žádný vstřícný pohled do budoucnosti. Víze pokroku, kdy se hledalo nové téma, nový způsob zpracování - která byla hnací silou moderny, ta se v postmoderně přelila ve skepticismus, protože když je vše dovoleno, tak vlastně nic nemá význam a smysl, vše je vyprázdněno, bez hodnoty, bez cíle.

= Bez pozitivního cíle.

Protože individuální a egoistické cíle, ty se bohatě naplňují hrou na slávu, hrou o peníze, hrou na výlučné postavení umělce – který si může dovolit všechno, každou hromadu střepů či přilepený banán na zdi může vydávat za umění. Není zde už žádný morální konsenzus, který by to označil za hloupost, za nemístný exhibicionismus, předstírající velikost myšlenky tam, kde žádná není.

A díky tomu, že postmoderna umožňuje – ba přímo vybízí k opakování, rozměňování, napodobování a kopírování – tak jsou v galeriích stále dokola Duchampovy pisoárové mísy, rozřezané krávy či vycpaní žraloci...

U nás v menším měřítku jsou to aspoň kočky zalité v epoxidu anebo vlci v galerijní kleci.

Umění je dnes spíše byznysem, bojem o prestiž, jakoby nějaké ŠOU – kde se musíme předvádět v tom nejhorším světle, aby si nás někdo všimnul. A navíc je tu to neustálé zrychlování. Už nestačí obraz nebo fotografie, už ani video – protože vše musí být zrychlené, klipovité, stroboskopické...

Bohužel tyto projevy můžeme vidět po celém světě. Od Prahy, Vídně, Berlína či Paříže, přes Benátky, New York po Tokio či Soul.

Byl jsem nedávno v Jižní Koreji a Japonsku – a nenašel jsem téměř žádnou galerii, kde by se vystavovalo něco jiného, než varianty a rozmnoženiny těchto nesmyslů.

Po rozhovoru s mladým výtvarníkem v Soulu, který vystavoval umělohmotné slepeniny různých medvídků, balónek a plastických brček, mj řekl, že on se cítí být velkým umělcem, protože dělá to, co se dělá v Evropě. Globalizace opravdu pokročila do všech koutů světa, bohužel ty negativní ukázky jsou vidět na každém kroku... Všude je vše jako přes kopírák.

I když postmoderna umožnila obrovskou pluralitu, mnohotvárnost a proměnlivost názorů i vyjadřovacích prostředků, při bližším pohledu však převažuje spíše jen kopírování a bezduché napodobování nějakých aktuálních trendů, které pak jsou v danou chvíli vidět po celém světě. Tak to byli donedávna různí medvídci a plyšáci na obrazech všech „velkých“ umělců. Stejně tak jsou již 1000x napodobovány jakési neurčité špinavošedé rozmazané plochy s občasnými barevnějšími skvrnami. Někdy se jim nedá upřít nějaká abstraktní estetika, ale smysl těchto rozplizlých skvrn se hledá jen velmi těžce.

(zde uvedu historickou analogii = Michelangelo údajně také pozoroval náhodné skvrny na zdech a jeho fantazie v nich hledala konkrétní tvary, kompozice a inspiraci pro další tvorbu.

Jenže současné cíleně vytvořené mazanice žádnou fantazijní intelektuální hru nenabízejí a jsou pravým opakem Michelangelova tvůrčího přístupu.

Jakási neurčitá plocha by teoreticky mohla něco značit či naznačovat, ale nic neznačí, protože už tak byla vlastně vyrobena - aby jen něco opakovala a předstírala ...

Podobně je po celém světě vidět rozmnoženiny zlatých, stříbrných či lesklých zelených zajíčků či labutí od Jeefa Kunze. Jsou malé, velké, v různých barvách a různých cenách. Ale jinak všechny stejné..!

Někdy tyto rozmnoženiny nějakých vzorů rozšiřují další umělci svým napodobováním, jindy si slavný umělec vystačí sám – jako Damien Hirst. Ten v r. 2016 vytvořil (na takové skoro tovární lince) desetitisíce puntíkových obrázků, jeden jako druhý, a nyní znovu šokoval tím, že tisíce těchto neprodaných obrázků spálil.

Pluralita postmoderny se opravu jen zacyklila do různých intelektuálních problémů a zmatků, konceptuální roztržitost nemůže najít žádnou soudržnost, sjednocující myšlenku či přijatelnou perspektivu a kulturní vizi. Stále se hledá nějaká „Nová identita“ – a stále se nemůže najít.

Převládá chaos neslučitelných výkladů a vše se vzájemně popírá a překřikuje.

Ve výtvarné tvorbě pak vše přehlušuje právě ta hra na velké umění – ačkoliv jde pouze o nové pisoárové mísy či Opilé stařeny +

Kdyby už tu tak byla ta slibovaná TRANSMODERNA – snad by se dalo najít nějaké východisko a třeba by se ten blázeň uklidnil. Takto musíme bohužel přijmout diagnózu nemocné doby – ale diagnózu musí přijmout i každý sám za sebe...

Je tu ale otázka, jestli to množství různých pohledů, perspektiv a zmatků bude dále pokračovat – až snad do úplného sebezničení a apokalypsy, anebo se v tom bohatém kvasu najde životaschopná myšlenka s novým světonázorem, která nás přenesení do zcela jiné éry, do nějaké nové civilizace, s nějakými novými principy a ideály. ??

Zatím je toto ale zdaleka v nedohlednu a když se to všechno řečené shrne, tak opravdu zbývá malé procento umělecké tvorby, která se dá nazvat duchovní.

Těžko se hledá, je tichá, skromná, je zasunutá pod horami sebevědomých manažerů a uměleckých gangsterů, kteří si přivlastnili všechny velké světové galerie, všechny milionové aukční síně, všechen byznis a slávu.

Takže si velmi vážím toho, že mohu být součástí DUCHOVNÍHO FESTIVALU – a že zde můžeme hledat nějaké smysluplnější cíle a opravdu jiné duchovní rozměry tvorby, než neustálé opakování nechutných výjevů a obehnaných provokací.

Bude to ale hledání těžké. Je daleko jednodušší přilákat pozornost diváka nějakou extravagancí, nějakým výstřelkem do tmy, než dobrat se hloubky myšlenky, přiblížit se základům lidství, sdělit patřičnou formou nějaký zásadní nový názor.

A nějaký nový cíl pro celý svět opravdu už potřebujeme..!

Nevím, proč si všichni neuvědomují, že žijeme na velmi malém kousíčku vesmíru, že život na naší planetě je zázrak v okolní mezihvězdné entropii a že je potřeba ho chránit.

Vše ve vesmíru je z hvězd, my všichni jsme také prachem z hvězd, který se náhodou spojil ve velmi nepravděpodobné uskupení – a tak tu náhodou žijeme, máme svoji vůli a inteligenci. Jsme pravděpodobně jediná civilizace v okolním vesmíru – a nevážíme si toho, stále o něco bojujeme a ničíme přírodu i sebe.

Lidstvo se už konečně musí dostat z tohoto neurotického a sebedestrukčního kolotoče někam dál, musí najít novou cestu, nový smysl života, musí nabrat sílu k nějaké očistě a nové integraci..

Už bylo dost válčení, boje všech proti všem, ničení planety a matení lidstva.

Už jsme snad jako civilizace dospěli k nějaké rozumnější myšlence, k nějakému smysluplnějšímu cíli. Musíme se už shodnout na společných hodnotách a přijmout rozumnou společenskou smlouvu. Je to v zájmu lidstva.

Jen překročit ten Rubikon...!

A umění se tohoto hledání může účastnit, spíše musí zúčastnit..!

Musí se vypěstovat nový smysl pro pravdu a krásu, znovu se k ní vrátit jako k pramáti, k praformě, prapodstatě vesmíru.

A pokud už dnes v okolním všeobecném chaosu nacházíme nějaké nové duchovní myšlenky, nové proudy poctivého uměleckého vyjádření, nějakou novou arteterapii, pak jsme na správné cestě.

Ale je to celé o vyzrálosti lidstva, a v individuálních případech o vyzrálosti každého jednotlivého umělce. Protože každé dílo umělce vypovídá o jeho rozpoložení, o jeho názorech, o jeho duchovním životě. Každé dílo zračí vnitřní hlubinnou rovinu autora i jeho aktuální myšlenky. Proto můžeme při pohledu na dílo vyjádřit diagnózu tvůrce samého, i společnosti, kterou zastupuje. A někdy opravdu stačí jen pohled na dílo – a diagnóza se sama nabízí...

Ale bohužel – stále je vidět spíše ta hraniční porucha osobnosti, než nějaká empatie a zdravý filosofický nadhled a směřování ke zdrojům duchovnosti.

Antonín Gavlas, 2024

.....

José Pijoan: Dějiny umění, 2. díl, str. 180
Dirk de Wachter: Hraniční doba
Tereza Matějčková: z knihy Bůh je mrtev, nic není dovoleno
Igor Malijevský: Vnitřní okruh, z knihy Něco se muselo stát (*Novela bohemica 2014*)
Jiří David: katalog výstavy Nová intimita, Praha, 1991

Mgr. Antonín Gavlas /CZ/ - visual artist
ART AS A DIAGNOSIS OF SOCIETY

The paradox of the modern world is our abundance. We have never had so much food on the table, so many goods on the store shelves, so many cars in front of our houses, so many TV channels, so much time off to travel around the world.

However, we are more dissatisfied and sicker. I don't mean just modern allergies, diabetes or cardiovascular diseases. I mean mainly mental illnesses - because from such a postmodern madhouse that is around us, one can really go crazy.

According to Belgian psychiatrist Prof. Dirk Wachter, in every era, in every society, there is some predominant mental illness, some diagnosis of the time, which characterizes this era. Currently it is borderline personality disorder and several other psychological disorders - from minor deviations, to depression, dissatisfaction, loneliness, lability and frustration to suicidal tendencies. It seems the Normal Times had ended, and a new Crazy Age had begun.

The world is full of crises, tensions and contrary opinions. It is hugely polarized. It can be seen daily in politics and in the media.

And how is it in art??

Finding a common language is even more difficult because art comes from the inside of a person and its subtle emotional reactions. And most importantly, there is a huge number of possible points of view.

Hundreds of books have already been written just to define the concept of art. However, we are not sure if this era is postmodern, post-conceptual, post-avant-garde, post-informal, neo-liberal, if it is post-avant-garde irrealism or a completely new transmodernity.

According to Czech philosopher Tereza Matějčková, we find ourselves in transmodernity.

We are facing the questioning of everything and the relativization of all the meaning of action. Boundaries between objective facts and subjective thoughts are washed away so no perspective can be seen. In addition, scientists found 1 electron can be in 2 places at the same time...!
People today really lack basic certainties - in politics, in society, in their personal lives. And when those certainties are also destroyed by art, we all feel lost in chaos.

The confusion, excessive polarization and individualism have revoked all previous norms.

We are experiencing also chaos in the meaning of words.

Words such as right and duty are swapped.

Pride is called self-esteem.

Self-indulgence is called a higher standard of living.

Vulgarity is called a freedom of speech.

We can observe such freedom of expression in art. I would very often call it not only vulgarity but rather disgusting profanity without visible purgative overtone.

What else to call Jiří David's painting which shows nothing except the word 'whore'?

Václav Stratil has been expressing himself similarly for a long time...and unsurprisingly their students follow them in their footsteps.

Now, I'll go back shortly to my post I had here on Forfest five years ago.

It was called THE DRUNKEN OLD WOMAN OF CONTEMPORARY ART.

In short, it was a comparison of the development of ancient art to the present. Back then, in the time of classical Greece, when the Greek states were forming and developing, artists always depicted beautiful ideals, ideal figures of gods and heroes who gave the community order and importance.

Whereas later, during the Hellenistic period, when the decline of Greek society and culture was already beginning - deformed figures, hunchbacks, caricatures, sick and old people suddenly appear here. A typical example is the well-known Drunken Old Woman = an ugly, twisted, wrinkled figure of an old woman with a jug of wine.

Anyone who visits contemporary exhibitions that are full of violence, shocking perversions, dismembered bodies or depressing scenes must see that contemporary art is much more like the Drunken Old Women than some beautiful ideals.

The idea of BEAUTY and HARMONY is outmoded. It is replaced by modern (or postmodern?) idea TO SHOCK.

What does it say about our consciousness? About our society? About contemporary art?

Doesn't it show a decay as much as in antiquity?

Yes, according to this, our society has long been in the phase of decay. The value system has dissolved irretrievably, and the end of civilization is coming...

In fact, it's a wonder we're still sitting here and discussing!

I will ask the question - why are we discussing here - from another point of view:

Why is there even a festival of SPIRITUAL art???

Does it mean that here is spiritual art and somewhere else is non-spiritual one?

We can safely answer yes. Today's art is rather more about entertainment industry and business than true spiritual art.

This leads to the question of the responsibility of each person – for his life, for his attitudes, for the world we create and for his art, too. The art we either produce or consume.

What responsibility do famous artists have?

As an example, this can be seen in Jiří David's quote:

"...I wonder from where more and more idiots are coming ... and that no one has revealed us although we make a fool from everyone and on top of that they pay money for it. And if you can keep fooling them long enough with all kinds of pure ideas, grandeur and non-conformity, they are paying even more. ... Full of such bullshit which you skilfully let out into the faces of all these idiots, and you can't help but wonder how they eat it up... And if you get on your side a few experts, journalists, you'll be taken care of for a few years..."

Unfortunately, a lot of journalists and curators prevailed over the common sense of most gallerists and collectors. According to Igor Malijevsky, an INNER CIRCLE of artists and curators was created. It is not allowed others to join them. Only they decide what is exhibited and where.

However, Malijevský adds: "An informed observer should know that what is exhibited in contemporary art galleries, is really not art..."

The concept of ART is difficult to define. However, I see negative phenomena in artistic practice. Especially, focusing on shocking the audience with various disgusting and brutal scenes. I can't see any positive view of the future. The vision of progress, seeking new topics, new artistic rendering was the driving force of modernity. In postmodernism, it spanned into scepticism. As everything is allowed, nothing has meaning. Everything has no value, no positive purpose.

In the present, an artist can do whatever he wants, every pile of shards or a banana stuck to the wall can be passed off as art. There is no longer a moral consensus to call this a stupidity.

And thanks to the fact that postmodernism allows (even directly encourages) repetition and imitation such as Duchamp's urinal bowls, dismembered cows and stuffed sharks, such artworks are in the galleries.

In the Czech Republic, they are cats covered in epoxy or wolves in a gallery cage.

Unfortunately, we can see such exhibitions all over the world - from Prague, Vienna, Berlin or Paris, via Venice, New York to Tokyo and Seoul.

I've been to South Korea and Japan recently - and I've found almost all galleries exhibit variants of these nonsenses.

I was talking to a young artist in Seoul who exhibited plastic conglomerates of various teddy bears, balloons and plastic straws. He said he felt like a great artist because he was doing what was done in Europe.

Although postmodernism has enabled a huge plurality, multifacetedness, variability of opinions and means of expression, rather copying and mindless imitation of trends prevail in the art. Such as example above - various teddy bears or stuffed animals can be found in the paintings of all 'great' artists. As well as some dirty grey blurred surfaces with occasional colourful spots are imitated repeatedly. Sometimes you can't deny that they have an abstract aesthetic, still the meaning of these messy spots is hard to find.

Similarly, reproductions of golden, silver or shiny green bunnies or swans by Jeef Kunz can be seen all over the world. They are sometimes small, sometimes large, in different colours and different prices. But otherwise, all the same!

Sometimes the imitating is done by famous artist alone - like Damien Hirst. In 2016, he created (it looks like on a factory line) tens of thousands of dotted images, one after the other. And now he shocked again by burning thousands of these unsold images.

The plurality of post-modernity has spiralled into conceptual fragmentation. Any coherence or unifying idea is missing. An artistic community is looking for some "New Identity", however still can't find it.

In visual art, the game of great art stands out. However, it is only about new urinal bowls or Drunken Old Women

If TRANSMODERNA is already here, perhaps a way out could be found and maybe the madness would calm down. Unfortunately, we must accept the diagnosis of the present time. On the top of that, everyone must accept the diagnosis for themselves...

Will the number of different views and perspectives continue? And how long? Perhaps until complete self-destruction? Alternatively, will a viable idea, a new worldview be found to take us to a completely different era with some new principles and ideals?

However, this is out of sight now. When I summed up all that has been said here, a small percentage of artistic creations can be called spiritual.

Such creations are hard to find, they are quiet, modest, tucked under mountains of self-confident managers and art gangsters who have appropriated all the world's great galleries and auction houses.

Therefore, I greatly appreciate the fact that I can be a part of the SPIRITUAL FESTIVAL, and that here we can look for some more meaningful goals and other spiritual dimensions of creation than the constant repetition of disgusting scenes and played-out provocations.

However, the search will be difficult. It is much easier to attract the attention of the viewer with some extravagance, than to get to the depth of the thought, to get closer to the basics of humanity, to convey a new opinion in an appropriate form.

And we really need a new goal for the whole world!

I don't know why no one realizes that we live in a very small piece of space, that life on our planet is a miracle in the surrounding interstellar entropy and it needs to be protected.

Everything in the universe is made of stars, we are also all dust from stars that came together by chance. Thus, it happened we live here, have our will and intelligence. We are probably the only civilization in the surrounding universe, and we do not appreciate it. Instead, we are always fighting for something, we destroy nature and ourselves.

Humanity should find a new direction, a new meaning of life, and it should gain strength for purification and new integration.

Enough of warfare, fighting against everyone and destroying planet.

We must agree on common values. It is in the interest of humanity.

Just cross that Rubicon...!

And art should participate in this search, rather it must participate!

A new sense of truth and beauty should be cultivated. We must return to principle of the universe.

If we can already find some new spiritual ideas, new artistic expressions, then we are on the right track.

This all is about the maturity of humanity and the maturity of each individual artist. Every work of an artist talks about his perception, opinions and his spiritual life.

Therefore, looking at the work itself, we can identify the diagnosis of the creator and the society he represents.

Unfortunately, we still see the borderline personality disorders rather than some empathy and healthy philosophical insight and heading to spirituality.

Mgr. Antonín Gavlas 2024

José Pijoan: Dějiny umění

Limit time. Dirk de Wachter

Tereza Matějčková (from the book God is dead, nothing is allowed)

Igor Malijevský: Vnitřní okruh, z knihy Něco se muselo stát (*Novela bohemica* 2014)

Jiří David: katalog výstavy Nová intimita, Praha, 1991

Vladislav Grešlík / Prešovská univerzita, Prešov, Slovensko

Súčasná tvorba výtvarných umelcov z východného Slovenska a jej vnímanie

Východné Slovensko ako súčasť Uhorského kráľovstva vraj bolo po stáročia akosi kultúrnou a umeleckou perifériou periférie. Samozrejme, môžeme namietať, že aj tu vznikli mnohé vynikajúce diela, ktoré boli alebo sú prezentované v expozíciách viacerých svetových galérií. Patria sem predovšetkým gotické tabuľové maľby, sochy Majstra Pavla z Levoče, ikony z chrámov (cerkví) byzantsko-slovanského obradu, ktoré obdivovali na výstavách v Montreale, Ósake i Paríži. Takže predsa len, v konečnom dôsledku, to napriek dlhodobej konzervatívnosti až taká periféria ducha nebola?

Napln sa dobové aktuálne trendy v umení prejavili po vzniku Československej republiky. Veď v prvej tretine 20. storočia boli vytvorené obrazy Antona Jaszuscha, Júliusa Jakobyho, neskôr Dezidera Millyho a iných autorov, ktoré by mohli byť súčasťou významných expozícií moderného umenia. Veľký podiel na tvorivom vzopätí umelcov východného Slovenska mala v 20. rokoch internacionálna skupina autorov, ktorá je známa pod názvom Košická moderna (napr. František Foltýn, Sándor Bortnyik, Eugen Krón).

Aj v období po roku 1945, napriek umelo, zhora nasadenému socialistickému realizmu, nájdeme výrazné osobnosti, ktoré napodiv pomerne úspešne realizovali vlastný tvorivý program. Uvedieme aspoň niektorých umelcov: sochári Ján Mathé, František Patočka, Juraj Bartusz, Dušan Pončák, maliar a grafik Alexander Eckerdt.

Generačne mladší autori, ktorí začali rozvíjať svoju tvorbu v 80. rokoch 20. storočia, kedy bola predsa len priaznivejšia doba pre umenie, spravidla už nemuseli riešiť otázku politického tlaku.

V súčasnosti na východnom Slovensku pôsobia desiatky umelcov, ktorí v období totality boli ešte v detskom veku alebo sa narodili až po roku 1989. Väčšina z nich sa snaží, a úspešne, rozvíjať vlastný tvorivý program. Oproti umelcom predchádzajúcich desaťročí treba pri nich zdôrazniť snahu aj teoreticky reflektovať svoju tvorivú cestu a prezentovať také pohľady a názory verejnosti.

Na príklade diel niektorých z nich poukážeme na vybrané trendy v aktuálnom výtvarnom dianí na východnom Slovensku. Nájdeme tu nielen svojsky využívané klasické média a postupy, ale aj experiment a konceptuálne riešenie problematiky.

Sochár Ján Zelinka (1978, Vranov nad Topľou) svojou tvorbou presiahol pomyselné hranice regiónu už dávnejšie. Svedčí o tom aj aktuálna výstava jeho diel v jednej z kroměřížských galérií¹²⁵.

Ján Zelinka sa pomerne skoro výrazne autorsky vyprofiloval. Prakticky od začiatku samostatnej tvorby sa snaží väčšinou v tradičných, aj nekonvenčných prírodných materiáloch zhmotňovať tému krehkosti života a stavu po smrti človeka, Boho-človeka i zvieratá. Ako sa sám sochár kedysi vyjadril, „hľadá podstatu“. Je to hľadanie podstaty bytia, podstaty tvaru. Dostáva sa problematike doslova pod kožu, keď niektoré svoje sochy vytvára liatím sadry do kože nájdených uhynutých zvierat.

Inklinácia k prírode sa vinie celou tvorbou autora. Práve materiály, predovšetkým špeciálne upravená rašelina, ktorú prvýkrát použil v roku 2003, potvrdzujú jeho životné a tvorivé východisko: „Každý jednotlivec má svoju hodnotu. Na rašelinu sa mení všetko organické. To je práve ten stav, kde všetky organizmy sú si rovnocenné.“¹²⁶

¹²⁵Kroměříž, Galerie Pekelné sáně, 12.4.-30.6.2024.

¹²⁶Petronela. Ján Zelinka a jeho tvorba na hranici života a smrti. In KUNSTARTUM. Blog o výtvarnom umení a architektúre. Vytvorené 17.5.2021 [online]. Dostupné na: <https://kunstartum.com/tvorba-jan-zelinka>

Koniec života a smrť sú v dielach Jána Zelinku spojené s tragickým momentom. Je to aj koniec ešte prakticky nezačatej, iba niekoľkohodinovej životnej púte troch ľudských jedincov, súrodencova tiež okolím takmer nepovšimnuté nehybné telá zvierat v okolí ciest. Toto všetko a ešte niečo navyše sa objavuje v sochách a kresbách Jána Zelinku. Autor vytvára cykly diel, v ktorých sa snaží čo najplnšie vyjadriť svoj zámer. Sadrové odliatky tiel koňa, kravy a menších živočíchov z cyklu Hľadám podstatu (2006 – 2014) obnažujú realitu takmer až po kosti týchto organizmov.

Rovnocennosť ako princíp u tohto umelca, ako už bolo uvedené, savorahuje nielen na svet zvierat, ale tiež na človeka. Reminiscencie na staroegyptskú kultúru, sarkofágy posvätných zvierat, či príslušníkov všetkých vrstiev spoločnosti našli odozvu v olovených „obaloch“. V dielach z cyklu Rekviem pre organizmy (od roku 2010) súv takých súčasných sarkofágoch voľne kopírujúcich nepriehušne uväznené telá líšky, mačky, včiel a iných živočíchov.

Náznaky tvarov, zdanlivá neukončenosť, neopracovanosť použitého materiálu – to je tiež súčasť charakteristiky súčasnej Piety – súsošia Obrazoborectvo (oddelené súvislosti), 2010. Pred časom ho do svojich zbierok získala Slovenská národná galéria v Bratislave. V súčasnosti je umiestnené v jej novej stálej expozícii, kde sa v jej susedstve nachádzajú rozmerovo oveľa menšie ľudové drevené sochy s tým istým motívom. Vznikol tak veľmi zaujímavý prienik tradičných ľudových diel s dôrazom na mimetický prvok vyobrazenia a dnešného variantu expresívneho videnia stáročného motívu blízkeho vzťahu Matky a Syna.

Svoj vzťah k prírode, jej ochrane a zachovaniu života, klimatickej kríze migrácii inými, akčnými, konceptuálne zameranými dielami sa vyjadruje Oto Hudec (1981, Košice), multimediálny umelec, performer. Vďaka dlhodobým tvorivým pobytom v zahraničí (Portugalsko, Južná Kórea, Španielsko, USA) O. Hudec získal, okrem iného, bezprostrednú skúsenosť s odlišným sociálnym a kultúrnym prostredím. Autor „dôsledne rozširuje antropologický model umenia a jeho inštalácie vedú k sebareflexívnym procesom vnútri našej kultúry prostredníctvom prisvojovania si a hlbokého porozumenia Iného a Druhých“.¹²⁷

Najnovšie je to projekt Floating Arboretum prezentovaný na Benátskom bienále, ktorý je „venovaný ľuďom, ktorí sa postavili proti moci, aby chránili stromy a lesy pred ich zničením“¹²⁸. Kládol si tu otázku kam sa podejú stromy (a život vôbec), keď sa Zem pre nich stane miestom, kde nedokážu prežiť. A ani človek nebude mať kam vyliezť, aby sa zachránil pred nebezpečenstvom. Dá sa predpokladať, že práve taký postoj umelca viedol čelných štátnych predstaviteľov Slovenska ku kritike a neprijatiu nimi nepochopenému projektu.

Tomuto snaženiu O. Hudeca predchádzali projekty, na ktorých sa významne podieľal: Make Art with Purpose (San Francisco / Dallas, USA, 2009 – 2012), ktorý sa týkal dizajnu zameranom na človeka, ktorý sa zaoberá sociálnymi a environmentálnymi problémami na celom svete, Karavan (2014, spolu s Danielou Krajčovou), zameraný na prácu a výtvarnú činnosť so žiakmi z marginalizovanej rómskej komunity.

Ďalšiu podobu súčasnej umeleckej výpovede predstavuje tvorba Adama Macka (1989, Levoča). Podobne ako dvaja predchádzajúci autori z východného Slovenska aj A. Macko svojou tvorbou je tesne spojený s prírodou. Na rozdiel od nich viac priestoru u neho dostáva maľba, ktorej podstatná časť je sústredená na skúmanie telesnosti, vzťahu obrazu a jeho okolitého prostredia. Napriek tomu, že jeho obľúbenými umelcami sú neoexpresionisti a im blízki autori (F. Bacon, G. Baselitz), darmo by sme u A. Macka hľadali vizuálne podobné diela. Spoliehajúci sa vo veľkej miere na svoju intuíciu, nevyhýbajúci sa ani náhode, vytvára diela naplnené náznakmi, odkazmi na archetypy, v ktorých obdobne ako vo francúzskom maliarstve matérie s obľubou skúma samotný povrch plochy obrazu. Jeho slová o vnímaní seba a svojich súputníkov dali by sa pokladať za hlas generácie: „...nechceli sme byť jednoliatym hlasom, ale generáciou, ktorú baví babrať sa v tom, čo bývalo človekom, kecať o tom, tvoriť v tom, žiť to, a ak je to náhodou zaujímavé, posunúť to ďalej“.¹²⁹ Hoci aj na umelej koži.

Vladimír Ganaj (1990, Prešov), najmladší zo štvorice vybraných umelcov, svojou tvorbou je príkladom prepojenia realistických tradícií, mimetického postupu s digitálnym médiom. Bytostný maliar a kresliar vytvára krajiny, zátišia, figurálne kompozície naplnené intímnou expresivitou výrazného gestického rukopisu, ktorý niekedy prechádza do abstraktného kaligrafického znaku.

Uvedení štyria umelci pôsobiaci na východnom Slovensku sú zosobnením mnohvrstevnatosti súčasného výtvarného diania v niekdajšom v mnohých ohľadoch zaostalom kúte republiky, kde vraj „nič nie je“. Aj na týchto príkladoch sa môžeme presvedčiť, že je tu plnohodnotný kultúrny život, porovnateľný s inými časťami európskeho umenia.

¹²⁷Grúň, Daniel. Súostrovie neznamená izoláciu, ale spájanie sa. In: ARTBASE. Databáza súčasného slovenského vizuálneho umenia 2019 [online]. Cit. 30.4.2024. Dostupné na: <https://artbase.kunsthallebratislava.sk/umelec/417>

¹²⁸Stanovisko tímu Floating Arboretum na Benátskom bienále 2024. In: Artalk. 18.4.2024 [online]. Cit. 30.4.2024. dostupné na: <https://artalk.info/news/stanovisko-timu-floating-arboretum-na-benatskom-bienale-2024>. Pozri tiež: Kukurová, Lenka. Slovenská „hanba“ na Bienále v Benátkach? In: Artalk. 23.4.2024 [online]. Cit. 30.4.2024. dostupné na: <https://artalk.info/news/slovenska-hanba-na-bienale-v-benatkach>

¹²⁹Macko, Adam. 4 stupne od(vy)lúčenia. In: Časopis 3 / 4, 2020. [online]. Cit. 30.4.2024. Dostupné na: <https://34.sk/4-stupne-odvylucenia>

Contemporary work of visual artists from eastern Slovakia and its perception

Eastern Slovakia, as part of the Kingdom of Hungary, was said to be a kind of cultural and artistic periphery of the periphery for centuries. Of course, we can argue that many excellent works were created here as well, which were or are presented in the expositions of several world galleries. These include mainly Gothic panel paintings, statues of Master Pavle from Levoča, icons from temples (churches) of the Byzantine-Slavic rite, which were admired at exhibitions in Montreal, Osaka and Paris. So after all, in the end, despite the long-term conservatism, it wasn't such a peripheral spirit?

Contemporary trends in art were fully manifested after the creation of the Czechoslovak Republic. After all, in the first third of the 20th century, paintings by Anton Jaszusch, Július Jakoby, later Dezider Milly and other authors were created, which could be part of important exhibitions of modern art. In the 1920s, an international group of authors known as Košická moderna (e.g. František Foltýn, Sándor Bortnyik, Eugen Krón) played a major role in the creative upsurge of artists in eastern Slovakia.

Even in the period after 1945, despite the artificial, top-down socialist realism, we find prominent personalities who, strangely enough, quite successfully implemented their own creative program. We will mention at least some artists: sculptors Ján Mathé, František Patočka, Juraj Bartusz, Dušan Pončák, painter and graphic artist Alexander Eckerdt.

Generationally, younger artists who began to develop their work in the 1980s, a time that was more favourable for art, generally no longer had to deal with the issue of political pressures.

Today, there are dozens of artists working in Eastern Slovakia who were still children during the totalitarian period or were born after 1989. Most of them are trying, and successfully, to develop their own creative programme. Compared to artists of previous decades, it is necessary to emphasize the effort to reflect theoretically on their creative path and to present such views and opinions to the public.

The works of some of them will be used as examples to highlight selected trends in the current art scene in Eastern Slovakia. Here we will find not only the peculiar use of classical media and procedures, but also experimentation and conceptual solutions to the problem.

The sculptor Ján Zelinka (1978, Vranov nad Topľou) exceeded the imaginary borders of the region with his work long ago. This is evidenced by the current exhibition of his works in one of the Kroměříž galleries¹³⁰.

Ján Zelinka profiled himself as an author quite early. Practically from the beginning of his independent work, he has been trying to materialize the theme of the fragility of life and the state after death of man, God-man and animal in both traditional and unconventional natural materials. As the sculptor himself once said, he is "searching for the essence". It is a search for the essence of being, the essence of form. He literally gets under the skin of the subject when he creates some of his sculptures by casting plaster into the skin of found dead animals.

The inclination to nature runs through the whole of the author's work. It is the materials, especially the specially treated peat, which he first used in 2003, that confirm his life and creative starting point: "Each individual has its own value. Everything organic turns into peat. This is precisely the state where all organisms are equal."¹³¹

The end of life and death are associated with a tragic moment in Jan Zelinka's works. It is also the end of a life pilgrimage of three human individuals, siblings, that has not yet practically begun, which lasted only a few hours, and also of the motionless bodies of animals around the roads, almost unnoticed by their surroundings. All this and more appears in Jan Zelinka's sculptures and drawings. The author creates cycles of works in which he tries to express his intention as fully as possible. The plaster casts of the bodies of a horse, a cow and smaller animals from the series *Seeking the Essence* (2006-2014) lay bare the reality almost down to the bones of these organisms.

Equivalence as a principle in this artist, as already mentioned, applies not only to the animal world, but also to man. Reminiscences of ancient Egyptian culture, sarcophagi of sacred animals or members of all strata of society found an echo in the leaden "wrappings". In the works from the series *Requiem for Organisms* (since 2010), the bodies of foxes, cats, bees and other animals are loosely trapped in such contemporary sarcophagi, loosely replicating the airtight bodies of foxes, cats, bees and other animals.

The hints of shapes, the seeming incompleteness, the unfinishedness of the material used - this is also part of the characteristic of the contemporary *Pieta* - sculpture *The Imagery* (separate contexts), 2010. Some time ago, the Slovak National Gallery in Bratislava acquired it for its collections. It is currently housed in its new permanent exhibition, where it is adjacent to much smaller wooden folk sculptures with the same motif. This has created a very interesting intersection of traditional folk works with an emphasis on the mimetic element of

¹³⁰ Kroměříž, Galerie Pekelné sáně, 12.4.-30.6.2024.

¹³¹ Petronela. Ján Zelinka and his work on the border of life and death. In: A blog about art and architecture. Created 17.5.2021 [online]. Available at: <https://kunstatum.com/tvorba-jan-zelinka>

depiction and today's variant of the expressive vision of the centuries-old motif of the close relationship between Mother and Son.

Oto Hudec (1981, Košice), multimedia artist, performer, expresses his relationship to nature, its protection and preservation of life, the climate crisis and migration through other action-oriented, conceptual works. Thanks to long-term creative stays abroad (Portugal, South Korea, Spain, USA) O. Hudec gained, among other things, direct experience with different social and cultural environment. The artist "consistently expands the anthropological model of art and his installations lead to self-reflexive processes within our culture through appropriation and deep understanding of the Other and the Other".¹³²

The most recent is the Floating Arboretum project presented at the Venice Biennale, which is "dedicated to the people who stood up against power to protect trees and forests from destruction".¹³³ It asks the question of where trees (and life in general) will go when the Earth becomes a place where they cannot survive. Nor will man have anywhere to climb to save himself from danger. It can be assumed that it was this attitude of the artist that led the leaders of Slovakia to criticize and not accept the project that they did not understand.

This effort by O. Hudec's efforts were preceded by projects in which he participated significantly: Make Art with Purpose (San Francisco / Dallas, USA, 2009 - 2012), which involved human-centred design that addressed social and environmental issues around the world, Karavan (2014, together with Daniela Krajčová), which focused on work and artistic activity with pupils from the marginalised Roma community.

Another form of contemporary artistic statement is represented by the work of Adam Macko (1989, Levoča). Similarly to the two previous authors from eastern Slovakia, A. Macko's work is closely connected with nature. Unlike them, he gives more space to painting, a significant part of which is focused on the exploration of physicality, the relationship between the image and its surrounding environment. Despite the fact that his favourite artists are the Neo-Expressionists and authors close to them (F. Bacon, G. Baselitz), we would not find in A. Macko's works would be visually similar. Relying heavily on his intuition, not shying away from chance, he creates works filled with hints, references to archetypes, in which, similarly to French informel painting, he likes to explore the very surface of the painting's surface. His words about the perception of himself and his contemporaries could be considered the voice of a generation: '...we didn't want to be a monolithic voice, but a generation that enjoys poking around in what used to be human, talking about it, creating in it, living it, and if it happens to be interesting, moving it on'.¹³⁴ Even if it's on artificial skin.

Vladimír Ganaj (1990, Prešov), the youngest of the four selected artists, exemplifies the interconnection of realistic traditions, mimetic process and digital media. A painter and draughtsman, he creates landscapes, still lifes, figurative compositions filled with the intimate expressiveness of a distinctive gestural handwriting, which sometimes transitions into an abstract calligraphic mark.

The four artists working in eastern Slovakia personify the multilayered nature of contemporary art in what was once in many ways a backward corner of the country, where supposedly "there is nothing". We can see from these examples that there is a full cultural life here, comparable to other parts of European art.

Mons. Josef Hrdlička, biskup Olomouc

Úvodem k hudbě Karla Hinera a obrazům Marka Trizuljaka

"Sníl jsem o knize, jež by byla zázračná, protože každé slovo by bylo slovem vysloveným v Nebi a od anděla přeneseným na zem (...). Kniha byla i ilustrována, ale nebylo znáti, kde je obraz a kde slovo..."
Tato věta z textů P. Jakuba Demla se mi znovu vybavila při mém setkání a uměleckým poselstvím varhanního umělce a skladatele Karla Hinera a malíře Marka Trizuljaka. Umění je jedním ze 7 darů Ducha svatého. Pravé, pravdivé, naplněné umění vzniká v nebi a skrze dary Bohem svěšené umělcům směřuje od Boha k lidem. Obraz, slovo, a také hudba. Ano, i hudba je vzácný Boží dar, který v tónech varhan evokuje a předává mystické sdílení. Podobně umění obrazu vypovídá svým vlastním způsobem o tajemství, které neseme v sobě a které v nás rezonuje skrze barvy, tvary, stíny a odstíny a všechno, co se v nás hlásí o slovo a co v nehlubších vrstvách našeho bytí hledá základní odpověď na otázku po smyslu života: Proč tu jsme a kam směřujeme? Tam, kde tato otázka a odpověď jsou vytěsněny ve vědomí a svědomí člověka či národa, otevírá se stále hlubší propast

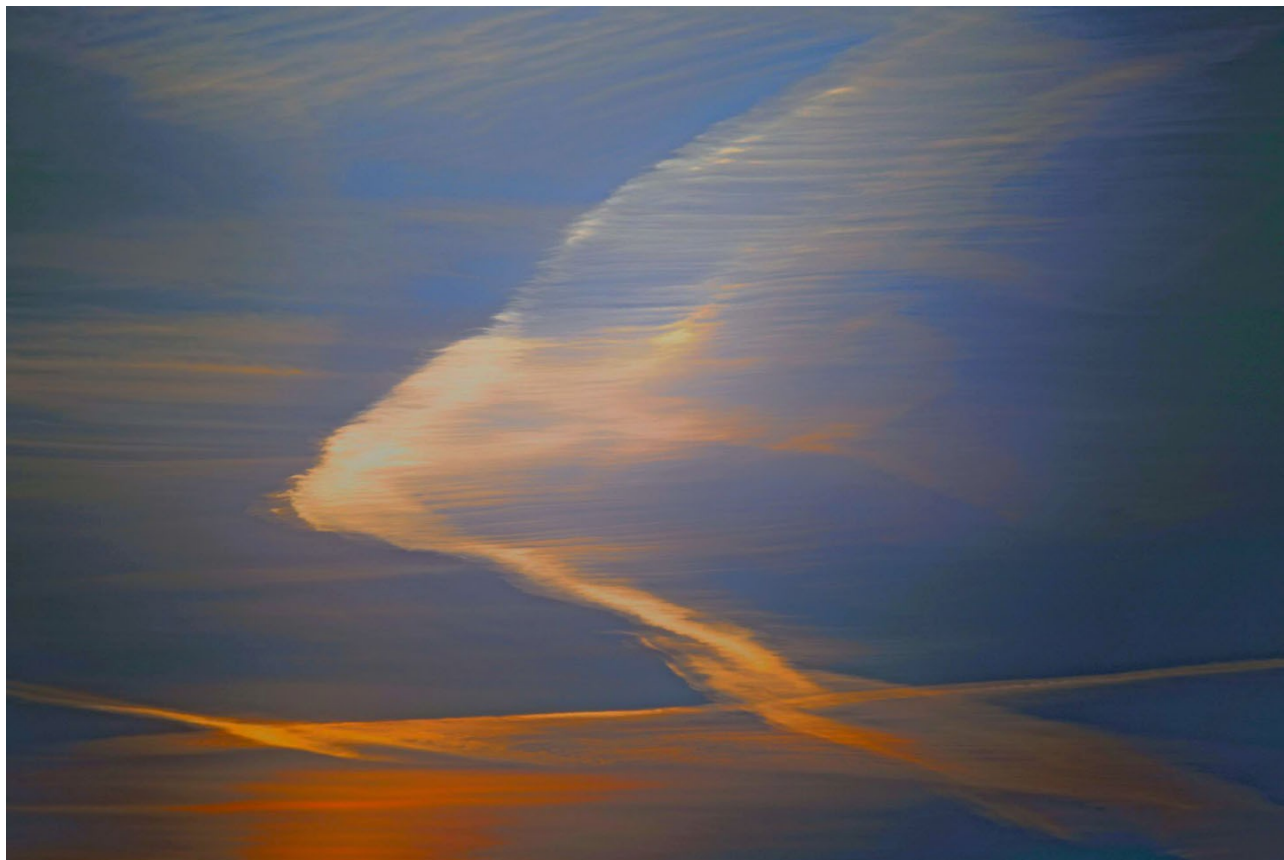
¹³² Grúň, Daniel. Archipelago does not mean isolation, but connecting. In: Database of Contemporary Slovak Visual Art 2019 [online]. Available from: <https://artbase.kunsthallebratislava.sk/umelec/417>

¹³³ Floating Arboretum team's statement on the Venice Biennale 2024. In: Artalk. 18.4.2024 [online]. Cit. 30.4.2024. Available at: <https://artalk.info/news/stanovisko-timu-floating-arboretum-na-benatskom-bienale-2024>. See also: Kukurová, Lenka. Slovak "shame" at the Venice Biennale? In: Artalk. 23.4.2024 [online]. Cit. 30.4.2024. available at: <https://artalk.info/news/slovenska-hanba-na-bienale-v-benatkach>

¹³⁴ Macko, Adam. The 4 stages of separation. In: The Magazine 3 / 4 [online]. Cit. 30.4.2024. Available from: <https://34.sk/4-stupne-odvylucenia>

bezduché prázdnoty. Ale "Duch svatý vane", podobně jako vzduch pod tlakem v královském nástroji varhan vysílá své tóny schopné rozeznít nástroje píšťal a vyslat své poselství jak v tichém sledu akordů, tak v dramatickém plénu v souznění s tématy tak nadčasovými, jako je víra v Boha, úžas nad stvořením, kde Svatá Rodina a milosrdný Bůh se s námi touží důvěrně sdílet jako otec s dětmi. Zve nás k radostné, byť někdy i protrpěné účasti na svém životě i tvůrčím díle. I v tomto poselství hudby, slova a obrazu cítíme, že autorům nejde ani v nejmenším tvořit umění, které se snaží předvést, zalíbit či zpeněžit, ale je v pokorné službě a v adoraci vůči Tomu, jemuž náleží nejvyšší dík a chvála. Meditace k Duchu svatému nám připomíná i verš z Písma svatého, že "Duch svatý se za nás přimlouvá vzdechy, které nelze vyslovit." (Řím. 8, 26). Jakou lepší útěchu si můžeme přát?

Josef Hrdlička, biskup



Introduction to the music of Karel Hiner and the pictures of Marek Trizuljak

"I dreamed of a book that would be miraculous, because every word would be a word spoken in Heaven and brought to earth by an angel (...). The book was also illustrated, but it was impossible to tell where the picture was and where the word was..."

This sentence from the texts of P. Jakub Deml came to my mind again during my meeting and the artistic message of the organist and composer Karel Hiner and the painter Marko Trizuljak. Art is one of the 7 gifts of the Holy Spirit. True, fulfilled art originates in heaven and goes from God to people through the gifts entrusted to artists by God. Paintings, word, and also music. Yes, even music is a precious gift of God, which in the tones of the organ evokes and transmits mystical sharing. Similarly, the art of painting speaks in its own way about the mystery that we carry within ourselves and that resonates in us through colors, shapes, shadows and shades and everything that speaks for itself in us and that in the deepest layers of our being seeks a fundamental answer to the question of meaning of life: Why are we here and where are we going?

Where this question and answer are displaced in the consciousness and conscience of a person or a nation, an ever deeper chasm of soulless emptiness opens up. But the "Holy Spirit Blows," like the pressurized air in the royal instrument of the organ, sends out its tones capable of ringing the instruments of the pipes and sending its message both in a quiet succession of chords and in a dramatic plenum in tune with themes as timeless as faith in God, wonder at creation, where the Holy Family and the merciful God long to share with us intimately like a father with children. He invites us to joyful, even if sometimes painful, participation in his life and creative work. Even in this message of music, word and image, we feel that the authors are not in the least able to create art that they try to show off, please or monetize, but is in humble service and adoration to the One to whom the highest thanks and praise belongs. Meditation on the Holy Spirit also reminds us of a verse from Holy Scripture

that "The Holy Spirit intercedes for us with sighs that cannot be uttered." (Rom. 8, 26). What better consolation could we ask for?

Josef Hrdlička, bishop



Mag.art. Julie Hirzbergerová /Germany/ - akordeon / accordion

Zamyšlení: Quo vadis, musica contemporanea?

Po rozvolnění různých covidových zákazů a omezení jsem po několika letech opět měla možnost navštívit koncert soudobé hudby v blízkosti svého bydliště. Provedený program klavírního recitálu mě z různých důvodů inspiroval k zamyšlení nad budoucností soudobé hudby – takovému uvažování na téma „quo vadis“, „už jen samá pozitiva a sociální jistoty“ nebo „konec básníků v Čechách“?

Přestože to byl večer rozdělený mezi novou tvorbu mladých skladatelů z oblasti Balkánu (Řecko, Makedonie, Albánie) a retrospektivu německých autorů, zdála se mi většina skladeb povědomá. Když jsem se pak začetla do životopisů hraných autorů, objevila jsem snad u každého z nich inspiraci získanou na interpretačních kurzech nebo ze studia u známých a renomovaných skladatelů mé generace (několik z nich a jejich hudební řeč jsem osobně poznala během svého vlastního studia).

Ze vzpomínání na studentská léta se stalo „bilancování“ toho, co jsem vlastně já sama zažila jako posluchač v oblasti soudobé hudby. A otázka, co tu vlastně ještě nebylo? Kam chce nová hudba ještě směřovat? Ráda bych zde zmínila některé své dojmy jako příklady k zamyšlení. Budou to sice jen nesourodé střípky, ale všechny svým způsobem zapadají do obrovské (a asi i nepřehlédnutelné) mozaiky toho, čemu říkáme soudobá, nebo dokonce nová vážná hudba.

Jeden kolega ze studií nedlouho po magisteriu v oboru skladba změnil své zaměření s odůvodněním, že v nových generacích stejně chybí povědomí o hudbě jako takové, zvláště pak o hudbě vážné. Proto podle něj není potřeba nových skladeb, ale spíše přiblížit hudbu již vytvořenou ostatním. Dnes se naplno velice úspěšně věnuje práci s dětskými sbory. Jiný spřátelený skladatel se se začátkem nového tisíciletí navzdory úspěšně nastartované kariéře ve svém oboru rozhodl, že se skladbou končí. Důvod: vše stěžejní už bylo napsáno. Bylo

snad opravdu už vše složeno? Abych si na tuto otázku mohla odpovědět, začala jsem uvažovat o tom, které počiny by mohly mít pro určité přiblížení se tomuto problému význam.

První příklad pochází z mého oboru. V roce 1998 měla ve Štýrském Hradci premiéru *Schrift 3* pro akordeon Bernharda Langa, skladba z roku 1997. Tato dvanáctiminutová kompozice se vyznačuje komplexní polyrytmickou složkou, vyhraněnou dynamikou (především směrem k nejtišším tónům), až na ostří nože vyhranou virtuozitou při maximálním možném hratelném dosahu ruky v obou manuálech, obojí ve stejně virtuózním tempu. *Schrift 3* svou náročností a vznikem na konci minulého století jaksi symbolicky uzavírá celé století existence nové hudby pro klasický akordeon, neboť i první skladba tohoto určení, *Sieben neue Spielmusiken* Hugo Herrmanna z roku 1929, čekala tehdy kvůli své obtížnosti na premiéru dva roky, než se prokázalo, že není „nehratelná“. Krassimir Sterev – první interpret *Schrift 3* – se na první uvedení připravoval více než rok.

Samozřejmě můžeme tyto kapacitní hranice (rozsah, dynamika, hratelnost atd.) najít už i v jiných obdobích (nejen) soudobé hudby u mnohých dalších nástrojů. Jako názorný příklad se pro své maximální využití už tak ohromných dispozic varhan i se svou smyšlenou historkou o požáru a roztavených pišťalách nabízí *Volumina* (1962) Györgyho Ligetiho.

Zajímavým příkladem využití maximální kapacity instrumentária bicích nástrojů pro mě byla skladba Floriana Geßlera *Glocken für drei Percussionisten und zehn Grazer Geläute* (2002). Výjimečné na této skladbě bylo použití velkých kostelních a městských zvonů a zvonkoher ne jako pasivní hudební barvy, nýbrž jako plnohodnotných hudebních nástrojů zakomponovaných do díla s přesnými výškami tónů, rytmizací nebo alespoň přesným časovým údajem v partituru.

Jako příklad klavírní tvorby bych ještě ráda zmínila *Kanon für Autoklavier* Petera Lacknera z roku 2003. Přestože toto dílo na rozdíl od předchozích již přesahuje do kategorie hudby elektronické, chtěla bych ho popsat na základě využití klavíru jako takového. Zde je asi nutné v krátkosti vysvětlit princip takzvaného automatického klavíru: Tento přístroj zkonstruoval Winfried Ritsch. Nechá se přidělat na jakýkoli běžný klavír. Díky 88 elektromagnetickým relé může přístroj zahrát i všechny klávesy najednou. Přitom je možné regulovat různé parametry jako délku, sílu, hloubku a intenzitu úderu nebo i rychlost repetice tónu pro každou klávesu jednotlivě a nezávisle (<https://www.zhdk.ch/forschungsprojekt/klavierautomat-555271>).

Stavebním kamenem konkrétně této skladby je magický čtverec se 64x64 poli. Smyslem magického čtverce je vytvořit kombinace čísel tak, aby jejich součty, zapsané do čtvercové mřížky, sečtené jak vodorovně, tak svisle, vydaly vždy stejný výsledek a čísla se nikde neopakovala.

Převedeme-li 64x64 – tedy 4096 číselných údajů – do binární soustavy čísel, získáme kód, který klavírnímu automatu umožní ve dvanáctitónovém systému zahrát všechny možné kombinace od pomlky (tedy nuly) po všech dvanáct tónů najednou. Lackner podložil svůj magický čtverec ještě mřížkou pro dynamiku a další grafikou pro počet hraných oktáv. Na tom místě, kde hraje všech dvanáct kláves ve všech oktávách, zní tedy všech 88 tónů najednou. Tím je de facto využito mechanické maximum klavíru. K otázce elektroniky se ve svých úvahách vyjádřím ještě později.

Fyzické hudební nástroje mají logicky své fyzické možnosti. Pojmeme fyzické hudební nástroje myslím nástroje s přirozenou tvorbou tónu bez využití elektricky nebo elektronicky generovaného zvuku. Nejinak je tomu i s fyzickými možnostmi člověka – jak na straně posluchače, tak na straně interpreta – zde mám samozřejmě na mysli fyzické hranice, které zdaleka přesahují úvahy o technické zdatnosti hudebníka.

V rámci jednoho studentského projektu byla například na koncertě Štýrského spolku učitelů akordeonu uvedena skladba pro akordeon a živou elektroniku od místního mladého skladatele. Knoflíkový akordeon zde dostal novou klávesnici – počítačovou – a tóny hrané jakoby na knoflíkách byly ihned generovány do jiných tónů a zvuků. Použití elektroniky ani v tomto případě nezmiňuji jako relevantní skladební techniku, ale pouze jako zesilovač zvuku. Autor se orientoval možnostmi reproduktorů, překročil však (ať už náhodně, či záměrně) somatické možnosti lidského sluchu. V průběhu skladby všichni posluchači opustili koncertní sál, někteří nevydrželi hlasitost díla ani ve vestibulu. Dodnes nevím, zda tato skladba byla provedena až do konce.

Nejen na straně diváka, ale i interpreta nelze neuvést jako markantní příklad *Vexations* Erika Satieho. I když je to skladba napsaná pravděpodobně již v roce 1893, *Vexations* by se obecně daly chápat jako jeden ze symbolů snažení soudobé hudby. Toto třířádkové dílko Satie nikdy nevysvětlil a nekomentoval, takže se stále uvažuje o jeho pravém smyslu. Jedná se o skladbu zamýšlenou k běžnému provedení (se svými 840 repeticemi)? Je to snad filozofické zamyšlení v podobě notového zápisu či pouhá satira, hudební vtip a kreativní hříčka? Do dnešních dní se skladba dočkala již několika veřejných provedení – i od interpretů jednotlivců – v délce čtrnáct až pětadvacet hodin, i nedokončených pokusů a různých provedení mechanických. Verzi, která se hrála ve Štýrském Hradci, si rozdělilo deset klavíristů a trvala devatenáct hodin. Jako posluchač jsem vyslechla několik částí koncertu – odpoledne, pozdě v noci i poslední hodinový oddíl, který skončil v poledne druhého dne za závěrečného doprovodu zvonů tamějších kostelů. I když jsem svůj poslech vícekrát přerušila, bylo zajímavé si uvědomovat stav, že jedna jediná skladba stále pokračuje, někdy i zcela bez přítomnosti publika.

Od Satieho je už jen krůček k dílu Johna Cage, respektive k jeho v tomto smyslu stěžejním dílům. Zatímco 4 '33'' už patří k typickým didaktickým příkladům, jak někomu přiblížit chápání soudobé hudby a její přesah nad běžný poslech „tónů“. I já jsem se s ní nejednou setkala v rámci různých přednášek (samozřejmě jsme ji také aktivně provedli). Jeho skladbu *ORGAN2/ASLSP* jsem objevila teprve nedávno. Na víkendovém výletě do okolí jsme v mému bydlišti blízce pohoří Harz navštívili městečko Halberstadt. Při návratu k autu jsem tam objevila turistický ukazatel k jednomu z kostelů s podtitulkem John Cage Organ. Když jsem si vše dohledala (na www.universes.art/en/specials/john-cage-organ-project-halberstadt), zjistila jsem, že 5. září 2001 (v den Cageových 89. narozenin) tam začalo provedení jeho *ASLSP* (as slow as possible) pro varhany. Po sedmnáctiměsíční pomlce pak zazněl první tón skladby, která je organizátory koncipovaná na 639 let. Nejaktuálnější změna zvuku proběhla letos 5. února. Pořadatelé se rozhodli určit 639 let jako dobu provedení. Chtějí tak symbolicky oslavit existenci první dvanáctitónové klaviatury dnešního typu doložené právě v Halberstadtu před 639 lety. Významný je tento projekt především svým časovým dosahem sedmi století do budoucnosti (reálně sice utopickým, ale idealisticky výjimečným) i sedm století starou inspirací k nastartování tohoto projektu, a tedy velkým přesahem časového prostoru několika generací, směřujícím k transcendentálnímu vjemu tohoto díla. Pro naše vnímání se zde otevírá takové malé nekonečno. Samozřejmě při své další návštěvě Halberstadtu počítám s návštěvou „koncertu“.

Takto neobvyklé skladby přesahují svým významem i do roviny čistě teoretické, jako třeba do oboru filozofie, historie, teorie umění a psychologie. Mimo to mají ovšem i svá zcela profánní úskalí – ať už jde o problematiku organizace a financování nebo legitimaci provádění umění pro ono promile populace, které se o takto vyhraněné počiny zajímá, až samozřejmě zpět do filozofické roviny legitimace umění v dnešní době vůbec (především umění evropského či umění tzv. západního světa).

Po rekapitulaci zmíněných skladeb je také zřejmé, že s vyčerpáním fyzických možností člověka i nástroje se stále častěji neobejdeme bez pomoci techniky. Byť se jedná o „pouhý“ elektrický proud, anebo o začlenění různých mechanických automatických strojů. Využití technických pomůcek vrcholí vstupem počítačové techniky, a především umělé inteligence, na scénu umění. Já osobně se nemohu zbavit dojmu, že budeme (nebo už jsme?) postavami nějakého sci-fi románu s apokalyptickým vyvrcholením a koncem světa (tedy kulturní epochy). Se vstupem možností AI (umělé inteligence) do snad všech odvětví umění, ale i jiných částí lidského počínání, jsme my vstoupili do cizího, neznámého a nepřehlédnutelného prostoru, který pro nás připravuje mnohem více otázek než odpovědí.

Stačí načrtnout jen několik z mnoha témat běžného hudebního chápání: duševní vlastnictví, globální rozšíření bez mechanismu kontroly, kreativita a originalita díla, finanční stránka věci, právní otázky vůbec, legitimita takového „umění“, dopady na existenci hudebníků, potažmo skladatelů, respektive umělců vůbec. S tím spojené právo na ochranu osobnosti a řada problémů, které s postupným rozmachem a zdokonalováním (se) umělé inteligence teprve vyvstanou. Pravděpodobně bude umělá inteligence – jako ostatně mnoho dalších novinek – využita, zneužita a časem i přežita. Zda její vliv budeme s odstupem času hodnotit pozitivně jako přínos pro umění, nebo negativně jako zkázu naší hudební řeči, ukáže čas.

Celou otázku elektronické hudby bych ráda uzavřela anekdotou k zamyšlení, kterou v rámci mého recitálu pro koncertní řadu „Göttinger Abende zeitgenössischer Musik“ vyprávěl čestný host večera, korejská skladatelka Younghee Pagh-Paan: Na jednom koncertě, kde byla interpretována její skladba, mělo dojít i k premiérovému provedení elektronických skladeb jiných autorů. Po skončení první z nich se k děkovačce zvedli hned tři potencionální autoři v přesvědčení, že to byla právě jejich skladba...

Myslím, že když se odvážím tvrdit, že člověk z našeho momentálního pohledu už využil všechny fyzické možnosti jak své, tak svého technického vybavení, dosáhl hranic současných kreativních a emočních možností, v rovině estetické vyčerpal všechny nuance krásna i oškliva, hranice – jak se kdysi říkalo – „vkusu a dobrých mravů“ (ať už je tím myšleno cokoli) – nechal daleko za sebou a vládu nad svým počínáním „předal“ mrtvé hmotě, můžu alespoň teoreticky uvažovat snad ne hned o konci naší civilizace, ale možná o konci jedné kulturní epochy a ptát se: Bylo už vše složeno?

Možná moje vlastní zkušenost a fantazie dostatečně neobsáhnou toto téma a většina skladatelů odpoví jasným ne. A přestože já osobně tíhnu k opačné odpovědi, musím přiznat, že když jsem tento článek domýšlela, dostala se mi do rukou knížka makedonského spisovatele Vladimira Jankovského *Skrytá přání, neklidná putování* z vydavatelství O.LEANDR, 2023. (Do češtiny ji přeložil můj bratr a jeden výtisk mi daroval). Tam mě zaujala úvaha hlavního hrdiny Martina: „Myšlenka, že všechny příběhy jsou již převyprávěné, je totální hloupost. Permutace života jsou nekonečné!“

Tak snad můžeme dále napjatě čekat, co přinese budoucnost soudobé hudby, co přineseme my jí a občas se zamyslet otázkou: Quo vadis, musica contemporanea?

Reflection: Quo vadis, musica contemporanea?

After all Covid 19 prohibitions and restrictions were abolished. I obtain after several years break the chance to visit a contemporary music concert near my today's home again. The performed piano recital inspired me in different ways to think about the future of contemporary music – movie titles „Quo vadis” or „The end of poets in Bohemia...” will be the headline of my thoughts.

Even if the evening was divided between compositions by young Balkan composers (Greece, Macedonia, Albania) and, on the other hand, a part with a retrospective of German authors, I thought to recognize a lot of these pieces. So I searched for the composer's curricula and found out that almost everybody was inspired by master classes or studies by renowned composers of my generation (some of these people or their musical language I personally got to know during my own studies).

In this way the memories of my student's life has become a summary of what I have experienced as an auditor of contemporary music. And the question, what has not actually been here before? Where will contemporary music direct? I would like to share here some experiences as examples for cogitation. Even if they will be only like small incoherent shards all of them somehow show pieces in a big (and I think also obvious) mosaic of the whole development, we use to call contemporary or modern serious music.

A colleague from my studies changed his major not long after completing his master's degree in composition, arguing that the new generations lack awareness of music as such, especially classical music. Therefore, in his opinion, there is no need for new compositions, but rather to bring the music already created closer to others. Today, he is very successful in his work with children's choirs. Another friendly composer decided to quit composing at the beginning of the new millennium, despite a successful career in his field. The reason: everything essential had already been written. Was everything really already composed? In order to answer this question, I began to think about which ventures might be relevant to approaching this issue in some way.

The first example comes from my field. In 1998, *Schrift 3* for accordion by Bernhard Lang, a piece from 1997, was premiered in Graz. This twelve-minute composition is characterized by a complex polyrhythmic component, distinct dynamics (especially toward the quietest notes), and knife-edge virtuosity at maximum playable hand reach in both manuals, both at an equally virtuosic tempo. *Schrift 3*, with its difficulty and its composition at the end of the last century, somehow symbolically closes a whole century of new music for the classical accordion, since even the first piece of this designation, Hugo Herrmann's *Sieben neue Spielmusiken* of 1929, waited two years for its premiere before proving itself "unplayable" because of its difficulty. Krassimir Sterev – the first performer of *Schrift 3* – prepared for the first performance for more than a year.

Of course, we can find these capacity limits (range, dynamics, playability, etc.) in other periods of (not only) contemporary music for many other instruments. György Ligeti's *Volumina* (1962) offers itself as an illustrative example for its maximum use of the organ's already enormous dispositions, even with its fictional story of fire and melted pipes.

An interesting example of using the maximum capacity of the percussion instrumentarium for me was Florian Geßler's *Glocken für drei Percussionisten und zehn Grazer Geläute* (2002). What was exceptional about this piece was the use of large church and town bells and carillons, not as passive musical colour, but as full musical instruments incorporated into the piece with precise pitches, rhythmicisation or at least precise timings in the score.

As an example of piano works I would like to mention Peter Lackner's *Kanon für Autoklavier* from 2003. Although this work, unlike the previous ones, already crosses over into the category of electronic music, I would like to describe it on the basis of the use of the piano as such. Here it is probably necessary to briefly explain the principle of the so-called automatic piano: this instrument was designed by Winfried Ritsch. It can be attached to any ordinary piano. Thanks to 88 electromagnetic relays, the instrument can play all the keys at once. In doing so, it is possible to control various parameters such as the length, strength, depth and intensity of the beat or even the speed of the repeating tone for each key individually and independently (<https://www.zhdk.ch/forschungsprojekt/klavierautomat-555271>).

The building block of this particular piece is a magic square with 64x64 cells. The purpose of the magic square is to create combinations of numbers so that their sums, written in a square grid, added both horizontally and vertically, always give the same result and the numbers are not repeated anywhere.

If we convert 64x64 – i.e. 4096 numerical data – into a binary number system, we get a code that allows the piano automaton to play all possible combinations from a dash (i.e. zero) to all twelve notes at once in a twelve-tone system. Lackner has backed his magic square with a grid for dynamics and another graphic for the number of

octaves played. At the point where all twelve keys play in all octaves, all 88 notes sound at once. This is the de facto mechanical maximum of the piano. I will address the question of electronics later in my reflections.

Physical musical instruments logically have their physical possibilities. By physical musical instruments I mean instruments with natural tone production without the use of electrically or electronically generated sound. The same is true of the physical capabilities of the human being – both on the part of the listener and on the part of the performer – here, of course, I am referring to physical limits that go far beyond considerations of the musician's technical ability.

For example, one student project featured a piece for accordion and live electronics by a local young composer at a concert of the Styrian Accordion Teachers' Association. Here the button accordion was given a new keyboard – a computer keyboard – and the played notes were immediately generated into other tones and sounds. I do not even mention the use of electronics in this case as a relevant compositional technique, but only as a sound amplifier. The author was guided by the possibilities of loudspeakers, but he exceeded (either accidentally or deliberately) the somatic possibilities of human hearing. During the course of the piece, all the listeners left the concert hall, some of them could not stand the volume of the piece even in the lobby. To this day, I do not know whether this piece was performed to the end.

Not only on the side of the spectator, but also on the side of the performer, Erik Satie's *Vexations* is a striking example. Although this piece already was written at 1893, *Vexations* could generally be understood as one of the symbols of the efforts of contemporary music. Satie never explained or commented on this three-line piece, so its true meaning is still being pondered. Is it a piece intended for mainstream performance (with its 840 repetitions)? Is it a philosophical musing in the form of a musical score or merely satire, musical wit and creative play? To date, the piece has received several public performances – including by individual performers – lasting between fourteen and thirty-five hours, as well as unfinished attempts and various mechanical performances. The version performed in Graz was shared by ten pianists and lasted nineteen hours. As a listener, I heard several parts of the concert - the afternoon, the late night, and the last hour-long section, which ended at noon on the second day to the final accompaniment of the bells of the local churches. Although I interrupted my listening more than once, it was interesting to note the state of one single piece still going on, sometimes without the audience present at all.

From Satie it is only a step to John Cage's work, or rather to his seminal works in this sense. While 4'33'' is already one of the typical didactic examples of how to bring someone closer to the understanding of contemporary music and its transcendence beyond the ordinary listening to "tones". I, too, have encountered it more than once in various lectures (of course, we also actively performed it). I have only recently discovered his composition *ORGAN2/ASLSP*. On a weekend trip, we visited the small town of Halberstadt in Saxony-Anhalt close to where I live. Returning to my car, I discovered a tourist signpost to one of the churches there with the subtitle John Cage Organ. When I looked it all up (at www.universes.art/en/specials/john-cage-organ-project-halberstadt), I discovered that on September 5, 2001 (Cage's 89th birthday), a performance of his *ASLSP* (as slow as possible) for organ began there. Then, after a 17-month hiatus, the first note of the piece, conceived by the organizers to last 639 years, was played. The most recent change of sound took place on February 5 this year. The organizers decided to designate 639 years as the performance time. They want to symbolically celebrate the existence of the first twelve-tone keyboard of today's type documented in Halberstadt 639 years ago. This project is significant above all for its temporal extent of seven centuries into the future (realistically utopian, but idealistically exceptional) and for the seven-century-old inspiration for starting this project, and thus for the great overlap of the period of several generations towards the transcendental perception of this work. A kind of small infinity opens up for our perception. Of course, on my next visit to Halberstadt I am counting on attending the "concert".

Such unusual compositions go beyond the purely theoretical, such as philosophy, history, theory of art and psychology. Beyond that, they also have their profane pitfalls – whether it is the issue of organization and financing or the legitimation of the performance of art for the one per mille of the population that is interested in such distinct ventures, all the way back to the philosophical level of the legitimation of art in general today (especially European art or the art of the Occident).

After recapitulating the above-mentioned compositions, it is also clear that as the physical capabilities of men and instruments are exhausted, we increasingly cannot do without the aid of technology. Whether it is "mere" electricity or the incorporation of various mechanical automatic machines. The use of technical aids is culminating in the entry of computer technology and, especially, artificial intelligence into the art scene. Personally, I can not get rid of the impression that we will be (or are already?) characters in a science fiction novel with an apocalyptic climax and the end of the world (i.e. a cultural epoch). With the entry of artificial intelligence capabilities into perhaps all branches of art, as well as other parts of human endeavour, we have entered an alien, unfamiliar and uncharted space that holds many more questions than answers for us.

It is sufficient to outline just a few of the many topics of common musical understanding: intellectual property, global dissemination without a control mechanism, creativity and originality of the work, the financial side of the

matter, legal issues in general, the legitimacy of such "art", the implications for the existence of musicians, or composers, or artists in general. The related right to protection of personality and a number of problems that are yet to arise with the gradual expansion and improvement of artificial intelligence. It is likely that artificial intelligence – like many other innovations – will be used, abused and eventually outlived. Time will tell whether its influence will be judged in hindsight as a positive contribution to the arts or as a negative blight on our musical language.

I would like to conclude the whole question of electronic music with an anecdote for reflection, which was told by the guest of honour, the Korean composer Younggi Pagh-Paan, in my recital for the concert series "Göttinger Abende zeitgenössischer Musik": At the concert, where one of her compositions was interpreted, there was to be a premiere performance of electronic compositions by other composers. After the first of them was over, three potential composers stood up to give thanks, convinced that it was their composition...

If I dare to say, that – from our current view – man has exploited his own technical possibilities and also of his technical equipment, he has reached the limit of his mental, creative and emotional possibilities, on the estetic plane he has exhausted the nuances of the beautiful and the ugly, he left behind the boundaries of taste and good manners, he handed over control of his incineration to dead matter, so I, theoretically, can contemplate, perhaps not immediately, the end of civilization, the end of a cultural epoch. So I can ask: Has everything been written?

Perhaps my own experience and fantasy cannot extensively conceive this question. Most of the composers would definitely say no although I prefer the opposite answer. I must say, after I completed this article, I held a helpful book in my hands. It was *Hidden Wishes, Restless Travels* from the Macedonian author Vladimir Jankovski (Czech version translated by Zdeněk Andrlé and published in O.LEANDR, 2023). I was impressed by a thought of the main character Martin: „The idea, all stories are already told, is total stupid. Permutations of life are endless.”

Hopefully we can wait with tense for what the future of contemporary music will bring and what can contribute to it. Thus, we can ask now and then: „Quo vadis, musica contemporanea?”

Doc. PhDr. Elena Leňanová /Slovak Republic/

Beethoven na Slovensku (1796-1802)

Niektoré výroky skladateľa: „Hudba nemôže zostávať na jednom mieste, musí sa vyvíjať“, povedal Friesovi. „Hudba je vyššie stvorenie než všetka múdrosť sveta a filozofia...”

V mojom príspevku sa pokúsim načrtnúť stále neprebádanú tému „Beethoven na Slovensku, diela, priatelia a mecenáši“. Jeho omšové diela, symfonické, komorné a sólové, okrem tancov, menuetov, scherz, trií a podobne, nesú duchovný náboj v takej miere, že ovplyvnili celú symfonickú tvorbu nastupujúceho romantizmu od Schumanna, Brahmsa, Brucknera po Mahlera a niektorých súčasných skladateľov. Len jeden príklad: rytmus vo Veľkej fúge, v jednom z posledných sláčikových kvartet, opus 130, pripomína zložitú rytmiku v Schumannových Symfonických etudách pre klavír. Dokladom trvácej hodnoty a duchovnosti jeho hudby je ustanovenie „Ódy na radosť“ v závere Finále 9. symfónie za hymnu, znelku Európskej únie v 1985.

V 60. a 70. rokoch boli v Bratislave vytvorené dva filmy, jeden muzikologičkou, druhý režisérom, nehudobníkom televízie, ktorí sa zamerali na životopisné príbehy skladateľa z územia Slovenska a opisy omší a šírenie hudby ešte za Beethovenovho života od 20 rokov 19. storočia v Bratislave, vtedy Pressburgu. Nadväzujem na nich a dodávam nové faktá, ktoré priniesol výskum v Chorvátsku, v archíve mesta Varaždín, týkajúce sa Beethovenovho pobytu v Bratislave cez dva listy jeho viedenského priateľa Johanna Daniela Ribiniho, narodeného v Bratislave. Uvádžam dostupné informácie o dielach, ktoré Beethoven venoval svojim 10 priateľom narodeným na Slovensku, vtedy v Hornom Uhorsku, za vlády rakúskych cisárov Jozefa II a Leopolda. Uvádžam aj mená jeho mocných podporovateľov, narodených vo Viedni a tiež v Čechách, ktorí ho objednávkami diel a finančne zabezpečovali vo Viedni. Venovaných diel je až 15, sú medzi nimi Klavírny koncert, Klavírne trio, klavírne sonáty, sláčikový kvartet, piesne pre hlas a klavír, variácie pre klavír, variácie pre klavír na štyri ruky, omša, kánon a kánonické témy. Mladý Beethoven od svojho 26. roku po 31. bol na Slovensku na 6 miestach, v palácoch, zámkoch, kaštieľoch a iných rezidenciách, v ktorých pobýval v lete a na jeseň, komponoval, koncertoval a liečil sa od roku 1796 po 1802. Neskoršie dáta sa vzťahujú na Čechy a Moravu. Od roku 1820 máme záznamy v jeho konverzačných zošitoch už 50 ročného, nepočujúceho Beethovena o osobných vizitách slovenských hudobníkov u neho vo Viedni, aby si zaobstarali jeho publikované symfónie, niektoré klavírne sonáty a vokálne skladby, napr. Omšu C dur, op. 87 a Missu Solemnis D dur, op. 123, venovanú olomouckému

arcibiskupovi Rudolfovi II, rakúskemu korunnému princovi, ktorej najstarší opis z 1827 máme z archívov Katedrály Sv. Martina, kde je aj pamätná tabuľa predvedení tejto omše od rokov 1833 a mená dirigentov od Kossova po skladateľa Albrechta. Návštevy profesora hudby z Bratislavy, Heinricha Kleina, skladateľ mu venoval Omšu C-dur, ďalej regenschoriho Webera v Kostole U milosrdných bratov v Bratislave a riaditeľa Mestského divadla v Bratislave, ako aj bratislavského skladateľa F. Pfeifera, ktorého úprava pre hlas a gitaru Beethovenovej piesne „Adelaide“, vydali tlačou vo Viedni. V Košiciach dokonca dirigoval Beethovenov žiak

1/ Prvá cesta a koncertné vystúpenie v Uhorsku ho viedlo do Bratislavy, v r. 1796, ktorým si urobil meno ako klavirista a improvizátor. Prvý verejný koncert pre verejnosť, tzv. Akadémiu, hral v Pálffyho Záhradnej sále na Zámockej ulici (dnes č. 47) pod bratislavským Hradom, druhý koncert pre pozvaných hostí mal v Keglevichovskom paláci v Bratislave, na Panskej 27. S istotou môžeme tvrdiť, Dr. Ľuba Ballová a PhDr. Bugalová, SNM, že komponoval a pravdepodobne aj hral v kaštieli Brunsvikovcov v Dolnej Krupej, vtedy Niedrige Korompa a koncertoval pred cisárom Franzom II. v Empírovom divadle zámku grófkyni Márie Anny a Petra Erdodyovcov v Hlohovci, v Piešťanoch - kúpeľoch a Vile Bacchus nad Piešťanmi podľa Antona Klodnera na muzikologickej konferencii v Piešťanoch v 1966 a bol aj v Leštínach na Orave, na severe Slovenska, kde navštívil miestny evanjelický kostol a sídlo grófa nižšej šľachty Mikuláša von Zmeskala, celoživotného verného priateľa, právnika a vysokého úradníka Uhorskej kráľovskej komory na cisárskom dvore vo Viedni. Posledné miesto návštevy u grófa Nicolausa von Zmeskala von Domanowitz, je publikované v miestnej tlači podľa ústnej tradície v obci a výrokov poslednej žijúcej grófkyni tohto rodu, ktorá tam bývala donedávna. Mená 10 priateľov a ďalších podporovateľov ako sú Nicolaus II Esterházy von Galanta z tohto územia uvediem spolu s dielami, ktoré im venoval.

1/ Prvým je gróf z Oravy, narodený v Leštínach, Mikuláš von Zmeskal, úradník na viedenskom dvore Uhorskej dvorskej kancelárie, skladateľ 16 hodnotných sláčikových kvartetov a uznávaný violončelista, absolvent viedenského Tereziáneja, vzdelanec, právnik, navštevoval evanjelické lýceum v Banskej Bystrici, kde žila jeho matka. Na premiéru 9. symfónie Beethovena prišiel v horúčke na nosidlách a proti zákazu lekárov. Vo svojom byte vo Viedni usporadúval komorné koncerty, kde prežil svoje šťastné chvíle aj Beethoven. K dispozícii máme 150 listov, ktoré si písali vo Viedni, niekedy pôsobia ako naše sms-ky, sú vtipné, odrážajú ich spoločné záujmy, účinkovanie v Klavírnom kvartete. Beethovenovi pomáhal od jeho príchodu do Viedne v 1792 do smrti v 1827. Bol dedikantom Sláčikového kvarteta f mol, opus 95. Bol to on, ktorý zoznamoval mladého skladateľa so šľachtickými rodinami vo Viedni, napr. Brunsvikovcami a tak mu pomáhal byť učiteľom klavíra a prvým „slobodným umelcom, na voľnej nohe“, nezávislým od miestneho šľachtica ako bol Jozef Haydn, jeho učiteľ vo Viedni. Haydn musel ráno nastúpiť do rady sluhov spolu s kuchármi, krajčírmi, pohoničmi u Esterházyho v Eisenstadte, vtedy bol chorvátsky názov mestečka „Železno“. Beethoven žil len z koncertov, vydania svojich diel, Artariom vo Viedni, Simrockom v Bonne, Breitkopfom und Härtelom v Leipzigu, a hodín klavíra a podpory viedenských šľachticov.

2/ Druhým priateľstvom, ktoré „uzavreli na celý život“, ako povedala Terézia, boli súrodenci grófkyni Terézia (nar. 1775) a Jozefína Brunsvikové (nar. 1779) a ich brat, gróf František (Franz) Brunsvik (nar. 1777), všetci sa narodili v Bratislave, na Rybnom námestí 11, kde bola mramorová pamätná tabuľa s menom Terézie v maďarskej reči ešte v roku 1910. Je prekvapujúce, že tejto rodine, ktorú navštevoval v kaštieli v Dolnej Krupej pri Trnave, venoval svoje najdôležitejšie klavírne sonáty, a iné diela. Teréziu a Jozefínu Brunsvikové učil vo Viedni od r. 1799 a v tomto roku im obom venoval Pieseň s variáciami pre klavír pre štyri ruky „Ich denke an“, Myslíš na Teba, prvé zhudobnenie básne Goetheho, v máji 1799. Staršej Terézii venoval jednu Sonátu Fis dur, op. 78 z roku 1809. Štyri skladby Jozefíny- Andante favori pre klavír sólo, keď zomrela vo Viedni mladá, v 1821, pieseň An die ferne Geliebte-Vzdialenej milienke pre hlas a klavír, Variácie ?? a ?? Franzovi, ktorého oslovoval v listoch môj drahý brat, venoval Fantáziu g mol pre klavír, op. 77, komponoval ju v r. 1809 a Klavírnu sonátu tzv. Appassionatu f mol, op. 57, komponoval v Doblingu-časť Viedne, podľa Ferdinanda Riesa, jeho študenta, ju komponoval ju v 1804. V roku 1806 mu daroval aj svoj najkrajší portrét, keď miloval jeho sestru Jozefínu, o čom svedčia jeho listy v čase od jesene 1804-1806. V tom čase 1804, odložil komponovanie 5. symfónie c mol „Osudovej“ a začal komponovať 4. Symfóniu, naplnenú radosťou zo života. Dnes je časť Rybného námestia zbúraná spolu s neogotickou synagógou. V letných mesiacoch v Dolnej Krupej pri Trnave (vtedy Niedrige Korompa), navštívil Brunsvikovcov v roku 1801 na pozvanie Jozefa brunsvika, majiteľa kaštiela. Podľa muzikologičiek Dr. Luby Ballovej a PhDr. Bugalovej, 30 ročný Beethoven komponoval prvú časť Sonáty cis mol, opus 27, nazývanej aj „Sonáta mesačného svitu“ („Mondschein Sonate“) cis mol, v Dolnej Krupej a venoval ju ich sesternici komtesse Giuliette Guicciardiovej, ktorá tam bola pozvaná a bola aj jeho žiačkou od 16. roku života vo Viedni. Rozlúčkový list s ňou po jej odmietnutí lásky sa našiel spolu s listom tzv. Heiligenstadtského testamentu ako dodatok v roku 1802. Je veľmi dojemný. Tlačené vydanie sonáty cis mol vo Viedni z 1802 má na titulnom liste napísané Sonata quasi una Fantasia per il Clavicembalo Piano-Forte composta, e dedicata all Demigella Contessa Giulietta Guicciardi. Venovania v skladbách mával aj vo francúzskom jazyku, napr. Tri triá pre knieža Carla Lichnowského, ale po nástupe obávaného ministerského predsedu Clemensa Metternicha a po Viedenskom kongrese v 1814/15 Beethoven písal názvy aj tempá a interpretačné výrazy v nemčine. Odmietnutia mladého skladateľa grófkami nebolo nič nové, Giulietta sa vydala v 1803 a odišla s manželom do Talianska. Spolupracovala s metternichovskou tajnou políciou, záznam sa našiel vo viedenskom archíve. Sonáta cis mol je jednou z najpoetickejších skladieb, začiatok romantizmu v lone klasicizmu, najmä prvá časť Adagio sostenuto s una

cordou pedálom, v pianissimovej dynamike, triolovým doprovodom pod ikonickou melódiou v pravej ruke s basmi v oktávach, dodnes pôsobí magnetickým dojmom. Tretia časť po scherze a triu nastúpi v attacca prestissimo tempe a búrlivom výraze nemeckého kultúrneho hnutia Sturm und Drangu.

3/ Ďalší priatelia, dobrodinec, podporovateľ Peter a hlavne Mária Anna Erdodyová, rodená Nitzky, sa narodila v Oradee (v Arade, Sedmohradsku, dnes v Rumunsku, bola Beethovenovou žiačkou vo Viedni, vynikajúcou klaviristkou a neskoršie dôverníčkou, ktorej vďačí za pokyn zložiť jeho celoživotnú rentu z príspevkov troch kniežat, ročne 4000. zlatých, vyplácaných dva krát ročne, čo mu umožňovalo slobodne tvoriť a byť zbavený materiálnych starostí. Zachránila ho pre Viedeň pred výhodným vysokým postom kapelníka na kráľovskom dvore vo Vestfálsku, ktorý mu ponúkol kráľ Jerom Bonaparte, brat Napoleona, na nemeckom už okupovanom území francúzskymi vojskami. Bol slobodným umelcom „na voľnej nohe“. Dokonca u nich býval istý čas v 1808 vo Viedni. keď ju manžel opustil s 3 deťmi. A strávil s ňou aj leto v Jedlersee na jej majetku. Poznámam, že vo Viedni sa sťahoval 36 krát. Bettina von Brentano, spisovateľka, s ktorou „vybočil z tóniny“ v liste, vydatá za básnika von Arnim, tvrdila, že mal 60 bytov, „niekedy aj dva naraz, mohol sa skrývať v nich“. Nevie sa detail o Beethovenovi, ktorý mal veľký súcit s telesne nemocnými ženami.

4/ Ďalším priateľstvom bola grófka Babeta Keglevich, narodená v Bratislave. Ich palác je na Panskej 27, kde 26 ročný Beethoven vystupoval súkromne pre pozvaných hostí po svojom koncerte na Uhorskom sneme, ktorý sa konal v Bratislave 23.nov. 1796. Beethoven venoval Babette po zoznámení sa s jej hrou, ktorá ho udivila, v paláci otca Karla Keglevicha, až 4 skladby.

Bola tak nadaná, keď ju po prvý raz počul v Bratislave v 1796 po koncerte na Uhorskom sneme, že jej zveril a venoval premiéry svojich štyroch skladieb, Klavírneho koncertu C dur, číslo 1, opus 15, ktorý má nádhernú, vrúcnu druhú vetu, tretia veta je scherzovitá, veselá, v rýchlom tempe, ešte v klasicistickom štýle, dokument virtuózných, improvizáčnych schopností mladého Beethovena. Beethovenove klavírne koncerty počnúc tretím, štvrtým a piatym, tvoria dnes nedeliteľnú súčasť svetového repertoáru hudobníkov. Tak isto to platí o jeho symfóniách, počnúc tretou, Eroicou Es dur, piatou „Osudovou“ c mol, až po Deviatu d mol, s „Ódou na radosť“ podľa Friedrichovej Schillerovej básne. V osemdesiatych rokoch sa stala hymnou Európskej únie.

Ďalšou venovanou skladbou pre Babettu Keglevich je klavírna Sonáta č. 4, opus 7, Es dur, trojčasťová, ktorú mylne vydávajú bedekre za „zalúbenú“ sonátu. Babetta sa vydala za významného podporovateľa slovanskej kultúry, šľachtica Erba d'Odiscalchiho. Mali v Bratislave svadbu a žili aj vo Viedni, mali 8 detí, zomrela mladá, 31 ročná. Je pochovaná v rodinnej hrobke v Topolčiankach, kde mali rozsiahly kaštieľ. *Medzi skladbami pre Babettu sú aj Variácie na tému z opery Salieriho a pieseň. Dopis aj venovanie 2-3 vety LB v Sonáte Es dur, „na pamiatku v P. „teda Pressburgu. Ani významným šľachticom vo Viedni, kde žil od 22. roku života až do smrti, nevenoval až 4 skladby ako Babette.*

5. Miesta a rezidencie: Pálffyho palác v Bratislave na Zámockej 47 a záhrada, sú miestom, kde hral 26 ročný Ludwig van Beethoven 23. novembra 1796 na akadémii usporiadanej pri príležitosti Uhorského snemu v Prešporke. Sála Uhorského snemu sa nachádzala na Michalskej ulici a dnes patrí Univerzitnej knižnici Bratislavy. Doklad mieste koncertu Beethovena v Pálffyovskej záhradnej sále, ktorá postupne chátrala a bola *zbúraná* sa našiel nedávno v publikácii Anny Schirlbauerovej-Grossmannovej. V rozhovore s ňou sa našiel aj dôkaz o Beethovenovom pobyte v Bratislave v paláci u Karla Keglevicha, slovenskej (uhorskej) šľachty chorvátskeho pôvodu. V ňom líči na základe objavu 2 listov Johanna Daniela Ribiniho priateľke, stretnutie Ribiniho, rodáka z Bratislavy, s Beethovenom na hradbách vo Viedni, kde mu Beethoven hovoril o svojich zážitkoch a koncerte v Bratislave, kde strávil viacero dní, ako aj o neobyčajnom talente bratislavskej rodáčky, Babetty Keglevičovej, 17 ročnej dcéry Keglevicha, vysoko postaveného šľachtica vo Viedni aj v Bratislave. Vyjadril sa o jej *klaviristických* schopnostiach, že hrá lepšie jeho skladby ako on sám. Potom ju učil vo Viedni, bývali blízko seba, skladateľ mal prejsť k nim iba cez ulicu. Dátum koncertu mladého skladateľa a improvizátora v Bratislave od čias jeho prvého významného koncertu vo Viedni v 1795, musel byť posunutý z 23. na 24. novembra práve pre rokovania Uhorského snemu, na ktorom sa stretla viedenská a uhorská politická a spoločenská šľachta, Esterházy, Pálffy, Appónyi, Erdódy, atď., a Karol Keglevich sa chcel ukázať práve koncertom Beethovena nielen na Akadémii, kde hral aj bratislavský rodák, slávny klavirista a skladateľ vo Viedni Johann Nepomuk Hummel, ale aj vo svojej súkromnej rezidencii, v paláci na dnešnej Panskej č. 27. Doklad s budúcim dátumom koncertu 23. nov. 1796 sa stretávame v liste Beethovena do Viedne, p. krstné Johannovi Johannovi Andreasovi Streicherovi, známemu viedenskému staviteľovi klavírov, ktorý mu poslal svoj klavír loďou po Dunaji pre tento koncert, ktorý sa potom predal v Prešporke. Bola to dobrá reklama pre neho.

Program koncertu na Akadémii v Prešporke, v Pálffyovskej Záhradnej sále v novembri (23), 1796. Vieme, že tu hralo Klavírne kvarteto vystupovalo s tzv. zmiešaným programom, sláčikovými kvartetami, asi beethovenovými, sólovými skladbami-improvizáciami Beethovena. Piesne tu neodznali, nie je známy vokálny part, ani účinkujúci. V skladbách účinkovali priatelia L.B. I. husle Ignáz Schuppanzigh, známy viedenský huslista, učiteľ Beethovena na husliach, iniciátor samostatných koncertov sláčikových kvartet v Augarten vo Viedni, 2. husle úradník Karl Holz, priateľ Beethovena a určitý čas jeho sekretár, violoncello Mikuláš von Zmeškal (Nicolaus von Zmeskal), syn stoličného oravského sudcu, úradník v cisárskej kancelárii na viedenskom dvore. O tom, že hrali na Akadémii

v Bratislave, máme dva dôkazy, jeden, ktorý písal Streicherovi, staviteľovi klavírov vo Viedni, 19. nov. z Bratislavy do Viedne a nový dôkaz-dva listy Beethovenovho dobrého priateľa vo Viedni Johanna Daniela Ribiniho, vzdelanca narodeného v Bratislave, v rodine evanjelického kňaza, ktoré zaslal priateľke Pásztóryovej do Chorvátska, kde boli preložený s manželom vo vysokom postavení do Rijeky, Fiume. Petersburgu, iniciátor samostatných koncertov sláčikových kvartet, učiteľ husľovej hry L.B. vo Viedni, 2. husle Carl Holz, úradník, po smrti Beethovena napísal o ňom faktograficky presné a cenné spomienky, 3. violoncello Mikuláš von Zmeškal (Nicolaus von Zmeskal), syn oravského stoličného sudcu a skladateľ (16. sláčikových kvartet), vzdelaním právnik. Klavír hral Beethoven.

6/ K týmto slovenským šľachticom Je nutné spomenúť tajomníka či skôr osobného sekretára Beethovena, Antona Felixa Schindlera, v prípade „Listu nesmrteľnej milej“, súvisí s Teréziou a Jozefínou Brunsvikovými. Od roku 1819 viedol osobnú korešpondenciu, zadával partitúry vydavateľom, staral sa o jeho ceruzky a lekárov, o právnické záležitosti. Pochádzal z Medlovej pri Uničove na Morave a bol autorom prvej biografie o Beethovenovi v roku 1840. Vykonával toto povolanie bez honoráru, na navštívenke mal vytlačené „ami de Beethoven“ - priateľ Beethovena. Bol pri otvorení tajnej zásuvky písacieho stola po skladateľovej smrti v marci 1827, v ktorej sa našiel slávny List Nesmrteľnej milienke a list svojim dvom mladším bratom, známy ako Heiligenstadtská záveť, z roku 1802, kľúčové dokumenty o Beethovenovom vnútornom rozpoložení - začínajúcej hluchote, o myšlienke na samovraždu a o hlbokom citovom a realistickom prežívaní lásky ku vzdialenej milienke, preložený aj ako list Nesmrteľnej milej (Die unsterbliche Geliebte), zo 6 a 7. júla, rok nie je uvedený, ktorý neodoslal, alebo odoslal a mu bol vrátený alebo poslal ručne písanú kópiu a originál, písaný ceruzkou, si nechal do konca života. O tomto nádhernom liste, o hlbokom cite vzdialenej milej, svedčiacom o reálnej láske, nie fantazírovaní a predstavách, sa sporia muzikológovia, spisovatelia, hudobní historici, psychológovia a lekári viac ako 150 rokov. O tomto neskoršie pri tvorbe skladateľa.

Spolu s listom Heiligenstadtskej záveti, ktorý si želal otvoriť až po smrti sa našli riadky listu- jeho rozchodu s Giuliettou Guicciardiovou z roku 1802, o ktorej sa domnieval Anton F. Schindler, že je adresátkou listu Nesmrteľnej milej. Až po 150 rokoch sporov európskych a amerických autorov, po uverejnení neznámych 13 listov v roku 1957, ktoré písal Beethoven Jozefíne Brunsvikovej, sa podarilo identifikovať miesto odkiaľ bol tento list písaný a kam bol adresovaný (do K., teda do Karlových Varov alebo do Krupej, Dolnej Krupej, vtedy Niedrige Korompa) ako aj dátum roku, kedy ho písal. V Prahe pred 6. júlom alebo v Tepliciach kúpeľoch v severných Čechách, 4. júla odchádzal z Prahy do Teplic. Jozefína si vybavovala pas vo Viedni do Prahy a cestovala začiatkom júla do Prahy, čo vieme iste z listu Terezy, Anton Klodner bol zástancom miesta písania listu v Piešťanoch - kúpeľoch a mal byť odoslaný do Dolnej Krupej na Slovensku. Kto mal byť neznámou adresátkou listu, nesmrteľnou milou je dodnes sporom a osciluje medzi Jozefínou, Máriou Annou Erdodyovou, rodenou Nitzsky. Paláce Esterházyho, Pálffyho, Erdódyho, Appónyiho ukazujeme ako mocných podporovateľov skladateľa vo Viedni a subskriptov niektorých skladieb. Beethoven žil nejaký čas 1808 v byte vo Viedni u grófa Petra Erdódyho, manžela Márie Anny Erdodyovej, rodenej Nitzky v Oradei (Arad v Sedmohradsku), nadanej klaviristke, ktorá je jednou z troch mladých žien na portrétoch, ktoré sa našli po smrti skladateľa v jeho tajnej zásuvke písacieho stola spolu s listom „Nesmrteľnej milej“, tiež ako „Vzdialenej milienke“ vyznal svoje úzkosti nad strácajúcim sa sluchom. Pravdepodobne nebol nikdy odoslaný. Ani list vzdialenej milej. Ostal neodoslaný alebo ho milienka vrátila, ale to je len dohad.

Vzdelaná a krásna Terézia Brunsvik bola vylúčená ako tretia kandidátka, ako sa domnievali autori v 19. storočí do roku 1957. Tajená láska Jozefíny a Beethovena sa musela tajiť od roku 1804- 1807, keď ju matka odvieďla do Budína, (Budapešť) do Dolného Uhorska, najprv v 1806 do Mártonvášáru, aby ich rozdelila. Spoločenský status to nedovoľoval. Aj Beethoven sa o tom sám vyjadril v rozhovore s riaditeľom školy, ktorú navštevoval jeho synovec Karl, že „som zaviazaný jednej, ktorá nikdy nebude moja, lebo nie je z môjho stavu“. Na portrétoch v tajnej zásuvke bol portrét Terézie Brunsvikovej, s venovaním na zadnej strane, staršej sestry Jozefíny a sesternice Giuliette Guicciardiovej, ktorá bola na druhom portréte. Tretí portrét patrila po sporoch Márii Anne Erdodyovej, rodenej Nitzky, narodenéj v Oradei, v Sedmohradsku, dnes v Rumunsku.

7/ *Úryvky z listov L.B. Zmeškalovi:* „Pekne na mňa myslíte, prekliaty je pre mňa život v tejto rakúskej barbarskej ríši...“. List: Jeho blahorodiu pánu Zmeškalovi. Môj veľavážený priateľ. Tisíc krát vďaka za Vašu účasť, ja nezmalomyselne, pre mňa je však najbolestnejšie úplné prerušenie mojej činnosti...“ List: „Zostaňte mojím priateľom, ako ja zostávam Vaším...“ „Dúfam, že budete dobre odpočinutý, najmilší šarmantný gróf, -ó najdrahší jedinečný gróf. Najneobyčajnejší gróf.“ Podpisoval sa mu Bthvn. Vynechával samohlásky. Jeho obraz je v stredoslov. Múzeu v Banskej Bystrici.

Z listu chorého Beethovena Hummelovi: „ Ty si, chlapče, šťastný, máš manželku, stará sa o teba, má ťa rada... Ale ja, ... som chudák...“ List: „Nechod' už ku mne. Si falošný pes a falošných psov nech vezme ďas“. A neskoršie: „Srdiečko. Nácinko. Si statočný chlap a mal si pravdu...Tak príď odpoludnia ku mne...Bozkáva Ťa Tvoj Beethoven ináč nazývaný Múčka“ Asi z roku 1799.

Z listu Franzovi Brunsvikovi: „ Milý priateľ, brat. ... dožič mi, aby som skoro počul o Tebe...“ asi 1813. V 1813, presne po 9. mesiacoch sa narodila Jozefína dcéra Minona, tajne v chate, ktorá do konca života nevedela, že je

dcérou Beethovena, nosila meno Christiana Stackelberga, nakoľko to bolo stavovsky neúnosné, Jozefína by stratila poručnicke práva nad jej 8 deťmi. Jozefína sa preto rozviedla až v roku 1815, hoci Stackelberg vzal všetky tri deti do Estónska po 2 rokoch manželského stavu, v 1812. Minona čítaná odzadu Anonym. Otec.

Z listu Goethemu: „Vašej Excelencii. ... veľký ctiteľ.. Ludwig van Beethoven, 12.4. 1811

Z listu arcivojvodovi Rudolfovi II: „Vašej Cisárskej Výsosti., najposlušnejším najvernejší služobník ,
Beethoven, 1819

8/ Beethoven bol odchovancom francúzskej osvietenskej filozofie, dnes by sme povedali bol demokratom. V Bonne mal luteránskeho učiteľa Neefeho, ktorý patril k iluminátom, odnoži slobodných murárov, freie Mauer, vo Viedni, kde bol aj Haydn a protežoval pri vstupe Mozarta. Beethoven nebol členom tejto elitnej spoločnosti, skôr priateľom viedenskej kultúrnej spoločnosti, stretávajúcej sa pri káve a rozhovoroch. Tu sa zoznámil s básnikom Stollom, ktorého básne zhudoňoval (Milenke, an die Geliebte, 1811). Ale súkromné prvé premiéry Ludwigových diel boli práve u šľachticov, Karla Lichnowského v Čechách, u Lobkovica, Schwarzenberga v Prahe, či Razumovského, ruského veľvyslanca vo Viedni.

9/ Film o Beethovenovi a jeho vzťahom so Slovenskom sa nevenoval českým a moravským materiálom, ktoré máme nielen z Prahy, kúpeľov Teplice, Františkových Lázní, Karlových Varov, lokality Jezeří, ale aj z Olomouca, Hradca u Opavici, kde mali sídla Beethovenovi viedenski subskribenti diel a mocní podporovatelia, ako bol knieža Karl Lichnowski, Rudolf II, olomoucký arcibiskup, žiak Beethovena a brat rakúskeho cisára Svätej ríše rímskej a Nemeckého národa Františka I, ktorý dostal cisárske meno Franz II. Ďalej tu boli kniežatá Kinsky, Lobkovicz, Schwarzenberg, v ich palácoch neraz odznali neverejné premiéry komorných, symfonických diel a opery Fidelio mladého Beethovena. Hudba na počúvanie v tom čase nebola bežnou praxou, ani pre davy, väčšinou sa odohrávala v salónoch a divadlách tejto šľachty. Cisár Franz II sa na rozdiel od týchto vzdelaných šľachticov nezaujímal o viedenské premiéry skladateľa. Neprišiel ani na premiéru 9. symfónie.

Pravdepodobne hrala Terézia Brunsvik v paláci Erdodyovcov Beethovenov Klavírny koncert C dur, č. 1., opus 15, podľa výroku bratislavského muzikológa Zoltána Hrabussaya v roku 1965/66.

Výroky iných o L.B. (napr. Grillparzer, R. Roland, Rita Steblin, Franz Wegeler, Ferdinand Fries).

*PhD Liviu Marinescu /USA/ - composer, Professor of Music Composition and Theory
California State University Northridge*

From Abstract to Absurd
How Romania's Émigrés Joined and Twisted Modernity

Romania arrived at the gates of modernity after being mostly absent from the lessons taught by the Renaissance and Enlightenment. While Transylvania maintained strong bonds with the west, the southern and eastern principalities of Wallachia and Moldova remained tied to the Ottoman Empire up until 19th century.

After centuries of foreign domination, themes like despair, hopelessness, skepticism, or nihilism were deeply embedded in the national psyche of Romanians. The absurd was also present. One would only need to examine the effects of the Phanariots in the development of a national identity. For more than a hundred years, between 1715 and 1821, Wallachia and Moldova were ruled by a series of Greek princes from the Phanar quarter in Istanbul, who did little to emancipate their people. At a time when the American and French Revolutions brought a renewed sense of hope for many people across the world, the Phanariots kept these two principalities mostly a sleep.

The slumbering status quo quickly changed during the 1820s, when the Romanian bourgeoisie decided to replace its kaftans and oversized headgear with the more fashionable suits and top hats one could find in Paris and Vienna. This radical shift did not take long to catch on within the better circles of Bucharest, intellectuals and politicians included. Transforming the inner core of an entire nation would take much longer though, which is why the disparities between the west and the two principalities continued for decades. Yet, such a wide leap forward, blessed since 1866 by a series of German monarchs, led to miraculous developments in all aspects of life, including the arts. Following the unification of all Romanian provinces in 1918, a plethora of new trends and ideas sprouted in Bucharest. Under the umbrella of modernism, a few Romanian sculptors, painters, and writers eventually embraced more abstract concepts, usually inspired by western models. Surprisingly, an even smaller group of writers pushed these newly discovered boundaries even further, by toying with the unattainable and the illogical. It took just about a hundred years.

By the time Romanian writers became interested in absurdism, this philosophical theory was widely spread throughout Western Europe. A founder of Existentialism, the Danish philosopher Søren Aabye Kierkegaard was among the first to examine the world through this lens, followed by Beckett, Kafka, and Camus, among others. The absurdists saw the universe and life as irrational, with no possible meanings outside what we create ourselves. Romanians resonated with the absurd through a sense of hopelessness that had deeper roots, going back centuries. This was a known dimension for them. It all came naturally, intuitively, and without much reflection and soul searching.

The present article puts the spotlight on four eminent Romanians of the modern era: a poet, a playwright, a philosopher, and a composer, all of them enchanted by the absurd. Despite a common ground, the authors discussed in this article had to leave Romania in order to explore this theme, and when they did, they wrote in French, or they wrote music. Were these émigrés mostly driven by an immediate need to succeed in the grand capitals of Europe? Was the attraction for the absurd an older but dormant phenomenon within the Romanian psyche? Was it also about being anti-government, anti-war, and eventually anti-communism? It was likely about all these, as well as many other personal reactions and frustrations, as I shall point out below.

The origins of this brief study are multifaceted. After more than thirty years as an émigré myself, I am still amused that for the average ignorant of the world, Vlad Dracula and Ceaușescu continue to remain among the most notorious Romanians today. In literature and the arts, the more illustrious names come from the 20th century, and they often include writers who distinguished themselves by promoting radical and unconventional views. Romanians embraced modernism without a long history of innovation in the arts, and when they did, the most successful ones took extreme positions. Clearly, a natural progression from traditional representations to abstract concepts did not happen in a predictable way. I sensed a common theme and proceeded to further investigate.

Tristan Tzara (1896-1963) was among the first Romanians to achieve some notoriety in the west by taking a radical anti-establishment position. Widely known today as the father of the Dada movement, Tzara (born as Samuel Rosenstock) was mainly a poet and performance artist, but also a journalist, art critic, and composer. While in Bucharest, his work as a co-founder and editor of the short-lived *Simbolul* journal set the stage in 1912 for the first avant-garde movements in Romania. After some years of study at the University of Bucharest, and several publications in other short-lived Romanian journals, Tristan Tzara left for Zurich in 1915, at the beginning of World War I.

The birth of the Dada movement took place in early 1916 at the *Cabaret Voltaire* in Zurich, when Tristan Tzara appeared in front of an audience singing sentimental songs and handing crumpled paper balls to a shocked audience. Few details remain about this first Dada show. Following a few other actors walking on stilts, Tzara reappeared on stage dressed as a clown in a show that had no story, no logic, and no specific purpose besides challenging everything and everyone. From its very first days, the Dada movement ridiculed structure, categories, governments, religion, art, and all the bourgeois who created and enjoyed them. Many of these shows ended with riots and protests, sometimes even involving the police. Tzara also rebelled against his upbringing, the outdated views in provincial Moldova, and authority in general. His nihilistic views were even more radical than Hugo Ball's, who was a co-founder of Dadaism. Two years after the first show, in "Dada Manifesto 1918" Tristan Tzara said:

*"Dada means nothing [...] Dada was born of a need for independence, of a distrust toward unity. Those who are with us preserve their freedom. We recognize no theory."*¹³⁵

After moving to Paris in 1919, Tzara's writings on Dadaism became even more absurd:

*"Everything is Dada, too. Beware of Dada. Anti-dadaism is a disease: self-kleptomania, man's normal condition, is Dada. But the real Dadas are against Dada."*¹³⁶

While in Paris, Tzara's views on the Dada movement led to an eventual split with André Breton and Francis Picabia, with whom he collaborated on numerous early shows. The movement eventually became linked with Surrealism, and despite Tzara's activism up until the end of this life, Dadaism lost most of its steam by the mid 1920s. Throughout its short life, the Dada movement included performance shows, publications, public gatherings, protests, and concerts that put a spotlight on the absurdity of bourgeois life, government, and traditional art.

Tristan Tzara's work was very much admired by Eugène Ionesco (1909-1994), a younger fellow Romanian writer. Despite a prolific career as a poet and literary critic in Bucharest, Ionesco's foremost contributions to 20th century culture came after World War II in Paris, when at the age of 40 he began writing short plays in French. His

¹³⁵ Tzara Tristan "Dada Manifesto". 1918

¹³⁶ Tzara, Tristan "VII". *La Vie des Lettres* (in French). Paris, 1920.

understanding of language subtleties came from an early age. With a Romanian father and a mother of French origins, Ionesco spent much of his childhood in France, followed by high school and university studies in Bucharest. He was a great admirer of the Dada movement, the Surrealists, and was a good friend of Emil Cioran from his early years in Bucharest.

The first success came in 1950 when *The Bald Soprano* premiered in Paris, followed soon after by *The Lesson*, and *The Chairs*. Beginning in 1954 Ionesco started writing long theatre plays as well, among which *The Killer* and *Rhinoceros* are still widely staged today. These absurdist gems, which Ionesco sometimes called anti-plays underscore the futility of human communication. Despite proper grammar and syntax, the dialogue is often pointless, with characters that seem to exist in parallel worlds. In this theatre of the absurd, Ionesco's features alienated individuals, driven by mechanical gestures and incoherent behaviors. Such illogical statements and dialogues abound in *The Bald Soprano* for example:

Mr. Smith: A conscientious doctor must die with his patient if they can't get well together. The captain of a ship goes down with his ship into the briny deep. He does not survive alone.
Mrs. Smith: One cannot compare a patient with a ship.
*Mr. Smith: Why not? A ship has its diseases too.*¹³⁷

From the very beginning of the play, Mr. Smith, described as a middle-class Englishman living in an English house with his English wife, appears to be quite a thoughtful intellectual. Through proper vocabulary and grammar, he only excels at a useless form of dialogue: *"Here's a thing I don't understand. In the newspaper, they always give the age of deceased persons but never the age of the newly born. That doesn't make sense."*¹³⁸

Ionesco's plays came at a time when the role of language in society was examined by many writers, among which Albert Camus and Samuel Beckett are the most prominent. Unlike Tristan Tzara, Ionesco was not a pioneer. Yet, his plays gave life to a deep sense of social alienation that permeated many layers of western culture. The absurd was now on stage, on display for everyone to examine.

Almost thirty years after his death, Emil Cioran (1911-1995) remains one of the more revered continental philosophers, especially within the Romanian and French circles of intellectuals. Like Ionesco, he achieved notoriety in Paris after World War II, by publishing in French. The two of them met while studying at the University of Bucharest in the late 20s and became lifelong friends.

The major themes in Cioran's philosophy are pessimism, skepticism, nihilism, and failure. These themes appear in many titles of his works, from *"A Short History of Decay"* (1949), to *"History and Utopia"* (1960), and *"The Trouble of Being Born"* (1973). They can also be found in various aspects of his life, from his early failures as a teacher in Romania, to his life as a perpetual student in Paris until the age of 40. Cioran lived a very secluded life, without a family around, while suffering from chronic insomnia.

A variety of quotes and words of wisdom from Cioran have remained, many of them pointing to the absurdity of life:

*"When all the current reasons—moral, esthetic, religious, social, and so on—no longer guide one's life, how can one sustain life without succumbing to nothingness? Only by a connection with the absurd, by love of absolute uselessness, loving something which does not have substance, but which simulates an illusion of life."*¹³⁹

Such deep questioning of life, the human condition, our society, and its values can also be found in Tristan Tzara's early *Dada* manifestos. What Tzara attempted to point out through his cabaret shows, humor, poetry, and writings, became a lifetime mission for Cioran, infused with a strong dose of pessimism. At different times in the

20th century, and for different reasons, both Tzara and Cioran became absorbed by the absurdity of life.

The fourth Romanian discussed in this article is a composer. Towards the end of the 20th century, few Romanian émigrés who managed to make waves in the Western Europe had a more controversial aura than Horațiu Rădulescu (1942-2008). Following his graduation from the Bucharest Conservatory in 1968, Rădulescu moved to France, where he started composing solo and chamber works based on a new type of sonic texture, which he called sound plasma. While the concept of plasmatic music can be explained quite easily, many of its dimensions remain intangible, not because of our inability to comprehend them, but because this is how they were meant to be. Rădulescu adored the in-between and the unattainable. Among the complex features of plasmatic music, the most important one relies upon hiding the cause-and-effect relationship. By using graphic scores, drawings, and

¹³⁷ Ionesco, Eugène *"The Bald Soprano"*, Grove Press, 1958, page 11 (translated from French by Donald M. Allen).

¹³⁸ Ionesco, Eugène *"The Bald Soprano"*, page 11.

¹³⁹ Cioran, Emil *"On the Heights of Despair"*, Editura "Fundatia pentru Literatură și Artă", Bucharest 1934

poetic suggestions with hints of mysticism, Rădulescu sought to move beyond the traditional way of writing music with dots and lines (short versus long notes), in order to create a sonic texture that was mostly amorphous. The outcome, always fluid, in motion, was achieved by making sure the players would always fight their immediate desire to be in full control of their sound. While the concept can be grasped quite easily, the path towards breaking the cause-and-effect relationship remained mysterious. "*I hide the cause-and-effect relationship through divinization*"¹⁴⁰ he said, during an interview with fellow Romanian composer Iancu Dumitrescu, an equally fascinating figure in the world of 20th century avant-garde music.

Rădulescu's music and world of ideas are equally fascinating and nebulous, reason for which describing them in all their complexity and richness remains a problematic task. Many contemporary composers found them at least controversial, quite bizarre, often even absurd. His works can open unseen doors to the surreal and sublime, by defying most people's expectations of what music ought to be. Haunting concert experiences are commonplace. References to divinity, ancient rituals, Byzantine chant, and the Far East, paint a fantastic panorama of far-away places and times. Yet, one wonders why no other composer has showed any interest in writing plasmatic music, more than 50 years after Rădulescu introduced his radical ideas and works to Parisian audiences.

This brief panorama of the absurd in the 20th century captures only four portraits. Was this a unique Romanian phenomenon? Was it Parisian chic? Tzara, Ionesco, and Cioran's writings were in French, while Rădulescu's compositions were written mostly in Paris, always for western performers.

A few parallels and intersections can be observed between the four Romanians discussed here. Despite living in different eras, Tristan Tzara and Emil Cioran took equally wide swings at everything and everybody. Tzara ridiculed the entire structure of the modern society, including governments, religion, and art, while Cioran questioned the purpose of life itself. For us, coming into contact with such titanic missions can be amusing as well as terribly depressing, depending on which text one reads, or the time of day when that reading occurs. With a more sense of purpose, Ionesco remained focused on playing with the absurdity of language, followed decades later by Rădulescu, who introduced a new type of music language. Altogether, these four Romanians joined modernity with passion and skepticism at the same time, only to end up twisting it in radical ways.

Although faint, various political dimensions connect a few of these authors as well. Tristan Tzara moved from Bucharest to Zurich in order to escape the horrors of World War I, the authority of the state, and the army. At the end of his life, he joined the French Communist Party, became an anti-fascist, and in 1960 protested the Algerian War. On the other hand, Cioran took an interest in the *Iron Guard* during his youth, which was a World War II far-right nationalist movement in Romania. Horațiu Rădulescu's father was actually a member of this organization, reason for which he was imprisoned after World War II. This happened when Horațiu was very young, but decades after, he was expelled from the Bucharest Conservatory because of his father's activities. We also know from Eugène Ionesco that his father was fascinated by authority: "*For him, as soon as a party got the power, the party was right. Therefore, he was with the Iron Guard, he was a democrat, franc mason, a nationalist, and a Stalinist. For him, every opposition was wrong. For me, the opposition was right.*"¹⁴¹ At different times during the 20th century and for different reasons, these four authors rejected authoritarian movements on multiple sides of the political spectrum.

Not that long ago, we bid farewell to a century that arrived with a taste for the abstract but took us on the heights of the absurd: two world wars, communism, and so many other endless struggles. From Tzara to Cioran and Ionesco to Rădulescu, such radical questioning during a century that brought few answers may appear at times pointless. What can we build on these new foundations? Is radical questioning going to bring progress? Is there even progress in the arts? In a poetic way, these new art forms remain absurdly beautiful. Today, at a time when more and more of what we do is governed by machines and algorithms, we need not forget that life's pleasures come and go unexpectedly, and often without a reason. Life is beautiful, with or without meaning. Every now and then, life is also absurd.

Liviu Marinescu
Los Angeles, June 2024

¹⁴⁰ Iancu Dumitrescu, "*Dialog cu Horațiu Rădulescu: Musique spectrale, composition, creation, vie,*" (in Romanian) YouTube, accessed on July 12, 2010.

¹⁴¹ Ionesco "*Present-Past, Past-Present*" (in Romanian). Editura Humanitas, Bucharest, 1993.

Od abstraktního k absurdnímu
Jak se rumunští emigranti spojili a přehodnotili modernitu

Rumunsko dorazilo k branám modernity poté, co většinou chybělo na lekcích renesance a osvícenství. Zatímco Transylvánie udržovala silné vazby se západem, jižní a východní knížectví Valašsko a Moldavsko zůstaly svázané s Osmanskou říší až do 19. století.

Po staletích cizí nadvlády byla témata jako zoufalství, beznaděj, skepse nebo nihilismus hluboce zakořeněna v národní psychice Rumunů. Nechybělo ani absurdno. Stačilo by jen prozkoumat účinky Fanariotů na rozvoj národní identity. Více než sto let, mezi lety 1715 a 1821, ovládala Valašsko a Moldavsko řada řeckých knížat z istanbulské čtvrti Phanar, kteří pro emancipaci svého lidu udělali jen málo. V době, kdy americká a francouzská revoluce přinesla obnovený pocit naděje pro mnoho lidí po celém světě, Fanarioti tato dvě knížectví většinou spali.

Dřímající status quo se rychle změnil během 20. let 19. století, kdy se rumunská buržoazie rozhodla nahradit své kaftany a příliš velké pokrývky hlavy módnějšími obleky a cylindry, jaké lze najít v Paříži a Vídni. Tento radikální posun na sebe nenechal dlouho čekat v lepších kruzích Bukurešti, včetně intelektuálů a politiků. Transformace vnitřního jádra celého národa by však trvala mnohem déle, a proto rozdíly mezi Západem a oběma knížectvími přetrvávaly po desetiletí. Přesto takový široký skok vpřed, požehnán od roku 1866 řadou německých panovníků, vedl k zázračnému vývoji ve všech aspektech života, včetně umění. Po sjednocení všech rumunských provincií v roce 1918 se v Bukurešti vyvíjelo množství nových trendů a nápadů. Několik rumunských sochařů, malířů a spisovatelů nakonec pod deštníkem modernismu přijalo abstraktnější koncepty, obvykle inspirované západními modely. Překvapivě ještě menší skupina spisovatelů tyto nově objevené hranice posunula ještě dále, když si pohrávala s nedosažitelným a nelogickým. Trvalo to asi sto let.

V době, kdy se rumunští spisovatelé začali zajímat o absurdismus, byla tato filozofická teorie široce rozšířena po celé západní Evropě. Zakladatel existencialismu, dánský filozof Søren Aabye Kierkegaard, byl mezi prvními, kdo zkoumal svět touto optikou, následovali mimo jiné Beckett, Kafka a Camus. Absurdisté viděli vesmír a život jako iracionální, bez možných významů mimo to, co si sami vytvoříme. Rumuni rezonovali s absurditou díky pocitu beznaděje, který měl hlubší kořeny, sahající staletí zpět. Byla to pro ně známá dimenze. Všechno to přišlo přirozeně, intuitivně a bez velkého přemýšlení a hledání duše.

Tento článek se zaměřuje na čtyři významné Rumuny moderní doby: básníka, dramatika, filozofa a skladatele, všechny okouzlené absurditou. Navzdory společnému základu museli autoři diskutovaní v tomto článku opustit Rumunsko, aby mohli toto téma prozkoumat, a když tak učinili, psali francouzsky nebo psali hudbu. Byli tito emigranti většinou hnáni okamžitou potřebou uspět ve velkých hlavních městech Evropy? Byla přitažlivost k absurditě starší, ale dřímající fenomén v rumunské psychice? Bylo to také o tom, že byl protivládní, protiválečný a nakonec antikomunismus? Bylo to pravděpodobně o všech těchto, stejně jako o mnoha dalších osobních reakcích a frustracích, jak uvedu níže.

Původ této krátké studie je mnohostranný. Po více než třiceti letech jako emigrant mě stále baví, že pro průměrného ignoranta světa Vlad Dracula a Ceaușescu nadále zůstávají mezi nejznámějšími Rumuny současnosti. V literatuře a umění pocházejí slavnější jména z 20. století a často mezi ně patří spisovatelé, kteří se vyznačovali prosazováním radikálních a nekonvenčních názorů. Rumuni přijali modernismus bez dlouhé historie inovací v umění, a když se tak stalo, ti nejúspěšnější zaujali extrémní pozice. Je zřejmé, že přirozený postup od tradičních reprezentací k abstraktním konceptům neproběhl předvídatelným způsobem. Vycítil jsem společné téma a pokračoval v dalším zkoumání.

Tristan Tzara (1896-1963) byl jedním z prvních Rumunů, kteří dosáhli určité proslulosti na západě tím, že zaujali radikální postoj proti establishmentu. Tzara (narozený jako Samuel Rosenstock), dnes široce známý jako otec hnutí Dada, byl především básník a performer, ale také novinář, umělecký kritik a skladatel. Během pobytu v Bukurešti jeho práce spoluzakladatele a redaktora krátkodobého časopisu Simbolul připravila v roce 1912 půdu pro první avantgardní hnutí v Rumunsku. Po několika letech studia na univerzitě v Bukurešti a několika publikacích v dalších krátkodobých rumunských časopisech odešel Tristan Tzara v roce 1915, na začátku první světové války, do Curychu.

Zrod dadaistického hnutí se odehrál na počátku roku 1916 v Cabaret Voltaire v Curychu, kdy se Tristan Tzara objevil před publikem, zpíval sentimentální písně a rozdával šokovanému publiku zmačkané papírové koule. O tomto prvním Dada show zůstalo jen málo podrobností. Po několika dalších hercích kráčejších na chůdách se Tzara znovu objevil na jevišti oblečený jako klaun v představení, které nemělo žádný příběh, žádnou logiku a žádný konkrétní účel, kromě toho, že zpochybňovalo všechno a všechny. Od svých prvních dnů se hnutí dada

vysmívalo strukturu, kategoriím, vládám, náboženství, umění a všem buržoazním, kteří je vytvořili a užívali si je. Mnoho z těchto pořadů skončilo nepokoji a protesty, někdy i s policií. Tzara se také bouřil proti jeho výchově, zastaralým názorům v provinčním Moldavsku a autoritě obecně. Jeho nihilistické názory byly ještě radikálnější než názory Huga Balla, který byl spoluzakladatelem dadaismu. Dva roky po prvním představení, v „Dada Manifesto 1918“ Tristan Tzara řekl:

„Dada nic neznamená [...] Dada se zrodilo z potřeby nezávislosti, z nedůvěry k jednotě. Ti, kteří jsou s námi, si zachovávají svou svobodu. Neznáme žádnou teorii.“

Po přestěhování do Paříže v roce 1919 se Tzarovy spisy o dadaismu staly ještě absurdnějšími:

„Všechno je taky Dada.“ Pozor na Dádu. Antidadaismus je nemoc: sebekleptomanie, normální stav člověka, je dada. Ale skuteční dasové jsou proti Dádovi.“

Tristan Tzara (1896-1963) byl jedním z prvních Rumunů, kteří dosáhli určité proslulosti na západě tím, že zaujali radikální postoj proti establishmentu. Tzara (narozený jako Samuel Rosenstock), dnes široce známý jako otec hnutí Dada, byl především básník a performer, ale také novinář, umělecký kritik a skladatel. Během pobytu v Bukurešti jeho práce spoluzakladatele a redaktora krátkodobého časopisu Simbolul připravila v roce 1912 půdu pro první avantgardní hnutí v Rumunsku. Po několika letech studia na univerzitě v Bukurešti a několika publikacích v dalších krátkodobých rumunských časopisech odešel Tristan Tzara v roce 1915, na začátku první světové války, do Curychu.

Zrod dadaistického hnutí se odehrál na počátku roku 1916 v Cabaret Voltaire v Curychu, kdy se Tristan Tzara objevil před publikem, zpíval sentimentální písně a rozdával šokovanému publiku zmačkané papírové koule. O tomto prvním Dada show zůstalo jen málo podrobností. Po několika dalších hercích krácejících na chůdách se Tzara znovu objevil na jevišti oblečený jako klaun v představení, které nemělo žádný příběh, žádnou logiku a žádný konkrétní účel, kromě toho, že zpochybňovalo všechno a všechny. Od svých prvních dnů se hnutí dada vysmívalo strukturu, kategoriím, vládám, náboženství, umění a všem buržoazním, kteří je vytvořili a užívali si je. Mnoho z těchto pořadů skončilo nepokoji a protesty, někdy i s policií. Tzara se také bouřil proti jeho výchově, zastaralým názorům v provinčním Moldavsku a autoritě obecně. Jeho nihilistické názory byly ještě radikálnější než názory Huga Balla, který byl spoluzakladatelem dadaismu. Dva roky po prvním představení, v „Dada Manifesto 1918“ Tristan Tzara řekl:

„Dada nic neznamená [...] Dada se zrodilo z potřeby nezávislosti, z nedůvěry k jednotě. Ti, kteří jsou s námi, si zachovávají svou svobodu. Neznáme žádnou teorii.“

Po přestěhování do Paříže v roce 1919 se Tzarovy spisy o dadaismu staly ještě absurdnějšími:

„Všechno je taky Dada.“ Pozor na Dádu. Antidadaismus je nemoc: sebekleptomanie, normální stav člověka, je dada. Ale skuteční dasové jsou proti Dádovi.“

Když byl Tzara v Paříži, jeho názory na hnutí Dada vedly k případnému rozkolu s André Bretonem a Francisem Picabiou, s nimiž spolupracoval na mnoha raných představeních. Hnutí se nakonec spojilo se surrealismem a navzdory Tzarově aktivismu až do konce tohoto života ztratil dadaismus většinu své síly do poloviny dvacátých let. Během svého krátkého života zahrnovalo hnutí dada představení, publikace, veřejná shromáždění, protesty a koncerty, které upozorňovaly na absurditu buržoazního života, vlády a tradičního umění.

Rădulescova hudba a svět myšlenek jsou stejně fascinující a mlhavé, důvod, proč je popsat v celé jejich komplexnosti a bohatosti zůstává problematickým úkolem. Mnoho současných skladatelů je považovalo za přinejmenším kontroverzní, značně bizarní, často až absurdní. Jeho díla mohou otevřít neviditelné dveře surreálnému a vznešenému tím, že vzdorují očekáváním většiny lidí o tom, jaká by hudba měla být. Strašidelné koncertní zážitky jsou samozřejmostí. Odkazy na božství, starověké rituály, byzantský chorál a Dálný východ vykreslují fantastické panorama vzdálených míst a časů. Přesto se člověk diví, proč žádný jiný skladatel neprojevil zájem o psaní plasmatické hudby, více než 50 let poté, co Rădulescu představil své radikální myšlenky a díla pařížskému publiku. Toto krátké panorama absurdna 20. století zachycuje pouze čtyři portréty. Byl to jedinečný rumunský fenomén? Byl to pařížský šik? Tzara, Ionesco a Cioranovy spisy byly ve francouzštině, zatímco Rădulescovy skladby byly napsány většinou v Paříži, vždy pro západní umělce. Mezi čtyřmi zde diskutovanými Rumuny lze pozorovat několik paralel a průniků. Navzdory tomu, že žili v různých dobách, Tristan Tzara a Emil Cioran se pustili do všeho a do všech stejně široce. Tzara zesměšňoval celou strukturu moderní společnosti, včetně vlád, náboženství a umění, zatímco Cioran zpochybňoval smysl života samotného. Pro nás může být kontakt s takovými titánskými misemi zábavný i děsivě depresivní, podle toho, jaký text člověk čte, nebo podle denní doby, kdy k tomu čtení dochází. S větším smyslem pro účel se Ionesco soustředil na hraní si s absurditou jazyka, po desetiletích jej následoval Rădulescu, který představil nový typ hudebního jazyka. Celkově se tyto čtyři Rumuni spojili s modernou s vášní a zároveň s skepticismem, ale nakonec ji překročili radikálními způsoby. I když slabé, různé politické dimenze spojují také několik z těchto autorů. Tristan Tzara se přestěhoval z

Bukurešti do Curychu, aby unikl hrůzám první světové války, státní autoritě a armádě. Na sklonku života vstoupil do francouzské komunistické strany, stal se antifašistou a v roce 1960 protestoval proti alžírské válce. Na druhou stranu se Cioran během svého mládí zajímal o Železnou gardu, což bylo krajně pravicové nacionalistické hnutí z druhé světové války v Rumunsku. Otec Horațiu Rădulescu byl ve skutečnosti členem této organizace, a proto byl po druhé světové válce uvězněn. Stalo se to, když byl Horațiu velmi mladý, ale po desetiletích byl vyloučen z Bukurešťské konzervatoře kvůli aktivitám svého otce. Od Eugèna Ionesca také víme, že jeho otec byl fascinován autoritou: „Pro něj, jakmile strana získala moc, strana měla pravdu. Proto byl u Železné gardy, byl demokratem, franským zednářem, nacionalistou a stalinistou. Pro něj byla každá opozice špatná. Pro mě měla opozice pravdu.“ V různých dobách 20. století az různých důvodů tito čtyři autoři odmítali autoritativní hnutí na různých stranách politického spektra. Není to tak dávno, co jsme se rozloučili se stoletím, které přišlo s chutí pro abstrakt, ale zavedlo nás do výšin absurdna: dvě světové války, komunismus a mnoho dalších nekonečných bojů. Od Tzary přes Ciorana a Ionesca po Rădulesca se tak radikální otázky během století, které přinesly jen málo odpovědí, mohou občas zdát zbytečné. Co můžeme na těchto nových základech stavět? Přinese radikální zpochybňování pokrok? Existuje vůbec pokrok v umění? Poetickým způsobem zůstávají tyto nové umělecké formy absurdně krásné. Dnes, v době, kdy je stále více toho, co děláme, řízeno stroji a algoritmy, nesmíme zapomínat, že životní radosti přicházejí a odcházejí nečekaně a často bez důvodu. Život je krásný, se smyslem i bez něj. Každou chvíli je život také absurdní. ”

Liviu Marinescu Los Angeles, červen 2024

Prof. Massimiliano Messieri /San Marino/ - composer, music writer, Conservatory San Marino

Vertical music and horizontal music:

Divergences and similarities between Chinese music and European music

The concept of Music must be recovered in antiquity when it was still considered the supreme art of man's non-verbal expression. An expression that imitated human language and developed sound after sound (Melos). Both in the East and West of Europe, other advanced civilizations used music in a melodic way as an expression of the human soul, and as an expression towards the divine. So what led to the total rupture and distance between vertical and horizontal absolute music?

The definition of horizontal music is melodic music, while that of vertical music is harmonic music, which makes extensive use of sets of overlapping consonant or dissonant sounds (harmony).

History teaches us, erroneously or partially, that it was the evolution of man that made music develop vertically, harmonically and architecturally. In reality all this was dictated by a mistake. Even though centuries have passed, this still appears today, a single melody sung by two people of different sexes involuntarily produces a timbral-harmonic embryo (like the possible beats produced in the monody of Gregorian Chant, 8th century, and the intonation errors). Therefore, paradoxically, it cannot be said that it was human evolution that oriented European music towards vertical architecture but rather mistakes produced by the singers, while other populations as ancient as the European one continued along the evolutionary path. And even more paradoxical is the system that was created in the last century when a group of musicians (mostly European) decided what was good music and what was not, denying the various attempts to rejoin the evolutionary path of populations non-European.

Chinese music is often considered "horizontal" because it places a strong emphasis on melody rather than harmony, with relatively little rhythmic complexity compared to other musical genres. In traditional Chinese music, melodies are often based on pentatonic scales and melodic patterns rich in emotional overtones. These melodies can be elaborate and ornate, with subtle variations in key and pitch. Furthermore, harmony is present but is more subtle and implicit than in Western musical styles, with a greater emphasis on the balance between melodic lines and the use of traditional instruments, such as the guqin, erhu, pipa and the guzheng to create complex harmonious textures.

To summarize, it can be said that there are several significant differences between Chinese and European music, which derive from their respective cultures, traditions and musical styles. Some of the main differences (in addition to the instrumental ones that use traditional indigenous instruments such as the guqin, pipa, erhu and guzheng) include:

1. Scales and intonation. Traditional Chinese music often uses pentatonic scales and modes different from those used in European music. For example, the Chinese pentatonic scale consists of five notes, while the European diatonic scale has seven notes. Furthermore, the intonation and modulation of notes can vary significantly between the two traditions. The pentatonic scale has historically been very important in Chinese music and is

used in a variety of musical contexts, from folk music to more sophisticated compositions. Chinese music often uses different modalities than European music. Chinese modes, or "melodic dialects", can vary from region to region and are characterized by different combinations of tones and semitones that create distinctive atmospheres and sensations. For example, the "Gong" mode is considered one of the most common and important modes in Chinese music and has a solemn and majestic quality. It is also known as the "Gongchihui" mode

(宫尺徽, Gōngchǐhuī) or "Gōng mode" (宫调, Gōng diào). This mode is fundamental in Chinese music theory and has a long history of use in traditional Chinese music. The "Gong" mode is based on the root "Gong", which corresponds to the root note of a scale. In Chinese music theory, the "Gong" is considered the central tone or tonic of the modality. This basic tone serves as a starting point for building a modal scale, which can include additional tones to create a specific mode with a distinct melodic character. The "Gong" mode is often associated with a solemn, majestic and stable quality. It is widely used in traditional Chinese music in a variety of contexts, including folk music, ceremonial music, and more elaborate compositions. This mode can be used to create a variety of emotions and atmospheres, depending on the context and the musician's interpretation. In addition to the "Gong" mode, there are other important modes in traditional Chinese music, each with its own distinctive characteristics and melodic qualities. For example, there are modes such as "Shang", "Jiao", "Zhi" and "Yu", each with its own specific emotional scale and connotations. While the "Gong" mode plays a crucial role in traditional Chinese music, helping to create a wide range of musical compositions that reflect China's rich history and cultural diversity, the "Yu" (律, Lǜ) mode is another among the most important modalities in traditional Chinese music. It is also known as the "Yuè" mode (乐律, Yuèlǜ) or "fullness mode" (丰律, Fēnglǜ). This mode has a long history of use in Chinese music and plays a significant role in creating emotional atmospheres and specific sound atmospheres.

Regarding intonation, traditional Chinese music often uses a different intonation system than European music. For example, the Chinese "Jianpu" pitch system is based on a different set of intervals than the equal pitch used in Western music. This pitch system affects the melody and tonal relationships in Chinese music, creating a unique and distinctive sound. Overall, scales and intonation are key elements that contribute to the distinctive sound of traditional Chinese music and significantly differentiate it from European music.

2. Harmony and polyphony. While European music often emphasizes harmony and polyphony, with complex chords and counterpoint, traditional Chinese music focuses more on melody and implicit harmony. Although there are examples of polyphony in Chinese music, such as in traditional choirs or instrumental ensemble pieces, its main emphasis is on melodies and rich sound textures. In many forms of Chinese music, melody is the dominant element, with instruments such as the guqin or guzheng creating complex harmonic textures through the use of implicit chords and note overlaps. Additionally, polyphony, or the presence of multiple independent melodic lines played simultaneously, is more common in European music than in Chinese music. In Chinese music, there is often a predominant melody that the other instruments focus on, creating a "main melody and accompaniment" effect. Although there are examples of polyphony in Chinese music, such as in traditional choirs or instrumental ensemble pieces, polyphony is not as widespread as in the European tradition.

3. Form and structure: Traditional musical forms in China, such as "qu" (Chinese opera), "guqin" (Chinese lute music), and "Chinese symphony", often have a different structure and form than of classical European music. For example, the "qu" is a dramatic form that combines music, singing, dance and acting, while the European symphony for example is often structured into distinct movements. In Chinese music, forms and structures can be more fluid and flexible, with less rigidity in their organization. For example, traditional Chinese music may follow narrative or descriptive forms that suit the story or emotional content of the music. An example of this is the "qu" (Chinese opera) form, which combines music, singing, dancing and acting into a single dramatic work with a complex narrative structure. Furthermore, different approaches to structure and form can be used, depending on the musical genre or context. For example, while some solo instrument pieces such as guqin may be improvised and lack a fixed structured form, other genres such as chamber music or Chinese symphony may follow a more defined structure with clearly delineated sections.

I mention only some Chinese composers who in their compositional path have kept the Chinese musical tradition alive in their works even if "infected" with European music (agreeing with the thoughts of the sociologist and anthropologist Dan Sperber in "*The contagion of ideas - naturalistic theory of culture*"). Perhaps the most renowned composer is certainly Tan Dun (Changsha, 1957), as well as his contemporary Qigang Chen (Shanghai, 1951), but before them we must remember two masters who "infected" Chinese music with European music such as Luo Zhongrong (1924-2021) and even before Tan Xiaolin (Shanghai, 1912-1948). You can find an extensive description of their biographies on Wikipedia.

In chronological order

Tan Xiaolin (Shanghai, 1912-1948), one of the most innovative Chinese composers of the first half of the 20th century, wrote a series of highly original art songs that are now part of the standard repertoire of this genre in China, yet remain virtually unknown outside the country. Tan's production through the lens of identity politics is as influenced by the Freudian concept of 'dream work' (traum arbeit). Analyzing these works and the period to which they belong, it can be stated that his poetics are divided between the two poles: China and the West (mainly the United States).

String Trio (1944/45)

<https://youtu.be/PHivzjYZARo?si=U2ro2iAN11wThLhX>

Duet for violin and viola (1943)

<https://youtu.be/W8JjbkBzwoo?si=UwFxnwkPXXkidyJE9>

Parting (1946)

<https://youtu.be/0fyFmb73QUc?si=aZsPlwtH5NwIWsj4>

Luo Zhongrong (1924-2021) was a distinguished composer, theorist, professor and doctoral supervisor at the Chinese Conservatory of Music. He also received the Lifetime Achievement Honorary Medal of the 4th China Music Golden Bell Awards. Born in Santai County, Sichuan Province, Luo began his musical studies in 1942 at the Sichuan Provincial Art School in Chengdu, specializing in violin and composition. In 1944 he moved to the Shanghai National Conservatory of Music to continue his violin studies and also studied composition with Professor Tan Xiaolin. Luo composed his first work, the song "Shan Na Bian Yo Hao Di Fang", in 1947, which quickly became popular throughout the country. This marked his gradual transition from violin playing to composition. Two years later, he studied counterpoint with Ding Shande and taught himself composition. In 1951 Luo moved to Beijing to work in the composition group of the Central Orchestra. In 1958 he composed his first symphonic work, "Overture to the Completion Ceremony of the Thirteen Tombs Reservoir," followed by his "First Symphony" in 1958-59. Both works, conducted by the famous Chinese conductor Li Delun and performed by the Beijing Central Symphony Orchestra, achieved great success. During the Cultural Revolution, Luo, despite being politically persecuted, composed the famous "Shajiang" symphony choir. His works are known for their vibrant colors and conciseness, and even during his incarceration for 2 years, Luo continued to study Hindemith's "The Art of Musical Composition", eventually developing his unique theory of "pentatonic row of twelve tones". In 1985, Luo became a professor in the composition department of the Chinese Conservatory of Music and received a scholarship from the German Academic Exchange Service (DAAD), which led him to visit West Berlin for creative work and other musical activities. He also gave a concert of his works there. In 1988, he participated in the historically significant "Cross-Strait Composers Symposium" in New York. In 2004, Luo received the Lifetime Honor Award of the China Music Golden Bell Awards. He died on September 2, 2021, aged 97.

Symphony No.1 (1950)

<https://youtu.be/VcXbH2vQNfU?si=VVdhJtCubEbhFOPp>

Three Cantonese scenes (1981?)

<https://youtu.be/uCl-aLUD6kU?si=LncvZWDuoJuDAimd>

Qigang Chen (Shanghai, 1951) is a Chinese composer with French citizenship. He has lived in France since 1984 and obtained French citizenship in 1992. Coming from an intellectual family, Qigang Chen began his musical studies as a child. When he was a teenager he faced the Cultural Revolution and spent three years locked up in a barracks, undergoing "ideological re-education". However, his passion for music remained unshakable and, despite social pressure and anti-cultural politics, he continued his training in composition. In 1977 Qigang Chen was one of 26 out of two thousand applicants to be accepted into the composition class at the Beijing Central Conservatory. After five years of studies with Luo Zhongrong, in 1983 he was nominated for the national competition where he came first. As a result, he was the only one in his field to be allowed to go abroad to pursue graduate studies in composition. He was Olivier Messiaen's last student, from 1984 to 1988. His first five years in France allowed him to broaden the scope of his culture and gain new knowledge about 20th century music.

Wu Xing - The five elements (1999)

https://youtu.be/aGyaemEWYFI?si=T_6NQ4rkntJdKH_B

Yuan – Origins (1987/88)

https://youtu.be/b2nqNqlCWel?si=bCMePGPWxk_-btDM

Tan Dun was born in 1957 in a village in Changsha in Hunan, China. As a child, he was fascinated by the village shaman's rituals and ceremonies, which were typically accompanied by music made from natural objects such as rocks and water. Due to bans enacted during the Cultural Revolution, he was discouraged from pursuing music and was sent to work as a rice planter in Huangjin commune. He joined a group of other commune residents and learned to play traditional Chinese string instruments. Following a ferry accident that killed several members of a

Beijing opera company, Tan Dun was called upon as a violist and arranger. This early success earned him a place in the orchestra, and from there he went to study at the Beijing Central Conservatory of Music in 1977. While at the Conservatory, Tan Dun came into contact with composers such as Toru Takemitsu, George Crumb, Alexander Goehr, Hans Werner Henze, Isang Yun and Chou Wen-Chung, all of whom influenced his sense of musical style. In 1986, he moved to New York City as a doctoral student at Columbia University, studying once again with Chou Wen-Chung, who had studied with Edgard Varèse. At Columbia, Tan Dun discovered the music of composers such as Philip Glass, John Cage, Meredith Monk, and Steve Reich and began to incorporate these influences into his compositions. He completed his thesis, *Death and Fire: Dialogue with Paul Klee*, in 1993. Inspired by a visit to the Museum of Modern Art, *Death and Fire* is a short symphony in dialogue with the paintings of Paul Klee. On June 15, 2016 he created the opening theme for the Shanghai Disney Resort. Since August 1, 2019 he has been appointed dean of the Bard College Conservatory of Music.

Water Concerto for water percussion and orchestra (1998)

<https://www.youtube.com/watch?v=dp3Q4EDaogs>

Concerto for string orchestra and guzheng (1999)

<https://www.youtube.com/watch?v=Vz8uFugb1MY>

Water Music for 4 percussionists (2004)

<https://www.youtube.com/watch?v=nmtRoZ8pgrs>

The next link contains a series of 100 conservatory-trained modern Chinese composers from 1912 onwards who wrote symphonic, ensemble and solo instrumental music using Western instruments, as well as solo choral and vocal music, adopting Western keys or avant-garde techniques. They are considered key historical figures and drivers of the history of modern Chinese music.

[https://globalmusicalmodernisms.hcommons.org/category/uncategorized/#:~:text=Chinese%20music%20history.-,Luo%20Zhongrong%20\(1924.12.,China%20Music%20Golden%20Bell%20Awards](https://globalmusicalmodernisms.hcommons.org/category/uncategorized/#:~:text=Chinese%20music%20history.-,Luo%20Zhongrong%20(1924.12.,China%20Music%20Golden%20Bell%20Awards)

In conclusion, it can be asserted that Chinese music has continued from its origins in a very specific direction despite the influences of Western music, only in the composers who wanted to return to their native land, so that the musical culture could be passed down.

(Massimiliano Messieri)

Prof. Massimiliano Messieri /San Marino/ - composer, music writer, Conservatory San Marino

The perceptive relationship between the contemporary European and non-European music and art - Vertical music and horizontal music: divergences and similarities between Chinese music and European music

Vertikální hudba a horizontální hudba:

Rozdíly a podobnosti mezi čínskou hudbou a evropskou hudbou

Pojem hudby musíme hledat ve starověku, kdy byl ještě považován za vrcholné umění neverbálního projevu člověka. Výraz, který napodoboval lidský jazyk a rozvíjel zvuk za zvukem (Melos). Na východě i na západě Evropy využívaly jiné vyspělé civilizace hudbu melodickým způsobem jako výraz lidské duše a jako výraz k božskému. Co tedy vedlo k totálnímu zlomu a vzdálenosti mezi vertikální a horizontální absolutní hudbou?

Definicí horizontální hudby je hudba melodická, zatímco definicí vertikální hudby je hudba harmonická, která široce využívá soubory překrývajících se souhláskových nebo disonantních zvuků (harmonie).

Historie nás mylně nebo částečně učí, že to byl vývoj člověka, který způsobil, že se hudba vyvíjela vertikálně, harmonicky a architektonicky. Ve skutečnosti to všechno bylo diktováno omylem. I když uplynula staletí, stále se to objevuje dnes, jediná melodie zpívaná dvěma lidmi různého pohlaví nedobrovolně vytváří timbrální harmonické embryo (jako možné úderky produkované v monodii gregoriánského chorálu, 8. století a intonační chyby). Proto paradoxně nelze říci, že to byla lidská evoluce, která orientovala evropskou hudbu na vertikální architekturu, ale spíše chyby produkované zpěváky, zatímco jiné tak staré populace jako ta evropská pokračovaly v evoluční cestě. A ještě paradoxnější je systém, který vznikl v minulém století, kdy skupina hudebníků (převážně

evropských) rozhodovala o tom, co je dobrá hudba a co ne, a popírala různé pokusy znovu se zapojit do evoluční cesty neevropských populací.

Čínská hudba je často považována za „horizontální“, protože klade velký důraz na melodii spíše než na harmonii, s relativně malou rytmickou složitostí ve srovnání s jinými hudebními žánry. V tradiční čínské hudbě jsou melodie často založeny na pentatonických stupnicích a melodických vzorcích bohatých na emocionální podtext. Tyto melodie mohou být propracované a zdobené, s jemnými variacemi tóniny a výšky. Kromě toho je přítomna harmonie, ale je jemnější a implicitnější než v západních hudebních stylech, s větším důrazem na rovnováhu mezi melodickými liniemi a použitím tradičních nástrojů, jako je guqin, erhu, pipa a guzheng k vytvoření komplexních harmonických textur. .”

Abychom to shrnuli, lze říci, že mezi čínskou a evropskou hudbou existuje několik významných rozdílů, které vyplývají z jejich příslušných kultur, tradic a hudebních stylů. Některé z hlavních rozdílů (kromě instrumentálních nástrojů, které používají tradiční domorodé nástroje, jako je guqin, pipa, erhu a guzheng) zahrnují: 1. Stupnice a intonace. Tradiční čínská hudba často používá pentatonické stupnice a režimy odlišné od těch používaných v evropské hudbě. Například čínská pentatonická stupnice se skládá z pěti not, zatímco evropská diatonická stupnice má sedm not. Kromě toho se intonace a modulace not mohou mezi těmito dvěma tradicemi výrazně lišit. Pentatonická stupnice byla historicky velmi důležitá v čínské hudbě a používá se v různých hudebních kontextech, od lidové hudby až po sofistikovanější skladby. Čínská hudba často používá jiné způsoby než evropská hudba. Čínské režimy neboli „melodické dialekty“ se mohou region od regionu lišit a vyznačují se různými kombinacemi tónů a půltónů, které vytvářejí osobitou atmosféru a pocity. Například režim „Gong“ je považován za jeden z nejběžnějších a nejdůležitějších režimů v čínské hudbě a má slavnostní a majestátní kvalitu. Je také známý jako režim „Gongchihui“.

(宫尺徽, Gōngchǐhuī) nebo „režim Gōng“ (宫调, Gōng diào). Tento režim je základem čínské hudební teorie a má dlouhou historii používání v tradiční čínské hudbě. Režim "Gong" je založen na kořeni "Gong", který odpovídá základní notě stupnice. V čínské hudební teorii je „Gong“ považován za ústřední tón nebo tonikum modality. Tento základní tón slouží jako výchozí bod pro stavbu modální stupnice, která může obsahovat další tóny pro vytvoření specifického módu s výrazným melodickým charakterem. Režim „Gong“ je často spojován se slavnostní, majestátní a stabilní kvalitou. Je široce používán v tradiční čínské hudbě v různých kontextech, včetně lidové hudby, ceremoniální hudby a propracovanějších skladeb. Tento režim lze použít k vytvoření různých emocí a atmosfér v závislosti na kontextu a interpretaci hudebníka. Kromě režimu „Gong“ existují v tradiční čínské hudbě další důležité režimy, z nichž každý má své vlastní charakteristické vlastnosti a melodické kvality. Například existují režimy jako „Shang“, „Jiao“, „Zhi“ a „Yu“, z nichž každý má svou vlastní specifickou emocionální škálu a konotace. Zatímco režim „Gong“ hraje klíčovou roli v tradiční čínské hudbě a pomáhá vytvářet širokou škálu hudebních skladeb, které odrážejí bohatou historii Číny a kulturní rozmanitost, režim „Yu“ (律, Lǜ) je další z nejdůležitějších modalit. v tradiční čínské hudbě. Je také známý jako režim „Yuèlǜ“ (乐律, Yuèlǜ) nebo „režim plnosti“ (丰律, Fēnglǜ). Tento režim má dlouhou historii používání v čínské hudbě a hraje významnou roli při vytváření emocionální atmosféry a specifické zvukové atmosféry.

Pokud jde o intonaci, tradiční čínská hudba často používá jiný intonační systém než evropská hudba. Například čínský systém tónů „Jianpu“ je založen na jiné sadě intervalů, než je stejná výška tónu používaná v západní hudbě. Tento pitch systém ovlivňuje melodii a tonální vztahy v čínské hudbě a vytváří jedinečný a výrazný zvuk. Celkově jsou stupnice a intonace klíčovými prvky, které přispívají k osobitému zvuku tradiční čínské hudby a výrazně ji odlišují od evropské hudby.

2. Harmonie a polyfonie. Zatímco evropská hudba často zdůrazňuje harmonii a polyfonii se složitými akordy a kontrapunktem, tradiční čínská hudba se zaměřuje spíše na melodii a implicitní harmonii. Ačkoli existují příklady polyfonie v čínské hudbě, jako jsou tradiční sbory nebo instrumentální soubory, hlavní důraz klade na melodie a bohaté zvukové textury. V mnoha formách čínské hudby je melodie dominantním prvkem, přičemž nástroje jako guqin nebo guzheng vytvářejí složité harmonické struktury pomocí implicitních akordů a překrývání not. Navíc, polyfonie nebo přítomnost více nezávislých melodických linek hraných současně, je běžnější v evropské hudbě než v čínské hudbě. V čínské hudbě často převládá melodie, na kterou se zaměřují ostatní nástroje, čímž vzniká efekt „hlavní melodie a doprovodu“. Ačkoli tam jsou příklady polyfonie v čínské hudbě, takový jak v tradičních sborech nebo instrumentálních souborech kusů, polyfonie není tak rozšířená jako v evropské tradici.

3. Forma a struktura: Tradiční hudební formy v Číně, jako je „qu“ (čínská opera), „guqin“ (hudba čínské loutny) a „čínská symfonie“, mají často jinou strukturu a formu než klasická evropská hudba. Například „qu“ je dramatická forma, která kombinuje hudbu, zpěv, tanec a herectví, zatímco například evropská symfonie je často strukturována do odlišných vět. V čínské hudbě mohou být formy a struktury plynulejší a flexibilnější, s menší rigiditou ve své organizaci. Například tradiční čínská hudba může sledovat narativní nebo popisné formy, které vyhovují příběhu nebo emocionálnímu obsahu hudby. Příkladem toho je forma „qu“ (čínská opera), která spojuje hudbu, zpěv, tanec a herectví do jediného dramatického díla se složitou narativní strukturou. Kromě toho lze použít různé přístupy ke struktuře a formě v závislosti na hudebním žánru nebo kontextu. Například, zatímco

některé sólové nástroje, jako je guqin, mohou být improvizované a postrádají pevnou strukturovanou formu, jiné žánry, jako je komorní hudba nebo čínská symfonie, mohou sledovat více definovanou strukturu s jasně vymezenými sekcemi.

Uvádím pouze některé čínské skladatele, kteří na své kompoziční cestě udrželi ve svých dílech živou čínskou hudební tradici, i když byli „nakaženi“ evropskou hudbou (v souladu s myšlenkami sociologa a antropologa Dana Sperbera v „Nákaze myšlenek – naturalistická teorie“ kultury“). Snad nejrenomovanějším skladatelem je určitě Tan Dun (Changsha, 1957), stejně jako jeho současník Qigang Chen (Shanghai, 1951), ale před nimi musíme vzpomenout na dva mistry, kteří „nakazili“ čínskou hudbu evropskou hudbou jako Luo Zhongrong (1924-2021) a ještě před Tan Xiaolinem (Šanghaj, 1912-1948). Obsáhlý popis jejich životopisů najdete na Wikipedii.

V chronologickém pořadí Tan Xiaolin (Shanghai, 1912-1948), jeden z nejnovativnějších čínských skladatelů první poloviny 20. století, napsal řadu vysoce originálních uměleckých písní, které jsou nyní součástí standardního repertoáru tohoto žánru v Číně, přesto zůstávají v zahraničí prakticky neznámé. Tanova produkce optikou politiky identity je stejně ovlivněna freudovským konceptem „práce snů“ (traum arbeit). Při analýze těchto děl a období, do kterého spadají, lze konstatovat, že jeho poetika je rozdělena mezi dva póly: Čínu a Západ (především Spojené státy). Smyčcové trio (1944/45) <https://youtu.be/PHivjYZARo?si=U2ro2iAN11wThLxH> Duet pro housle a violu (1943) <https://youtu.be/W8JbkBzwoo?si=UwFxNwkPXKjdyJE9> Rozloučení (1946) <https://youtu.be/0fyFmb73QUc?si=aZsPlwtH5NwIWJs4>

Luo Zhongrong (1924-2021) byl významný skladatel, teoretik, profesor a školitel doktorského studia na Čínské hudební konzervatoři. Získal také čestnou medaili za celoživotní dílo 4. ročníku China Music Golden Bell Awards. Luo se narodil v okrese Santai v provincii Sichuan a svá hudební studia začal v roce 1942 na umělecké škole provincie Sichuan v Chengdu se specializací na housle a skladbu. V roce 1944 se přestěhoval na Shanghai National Conservatory of Music, aby pokračoval ve studiu houslí a také studoval skladbu u profesora Tan Xiaolina. Luo složil své první dílo, píseň „Shan Na Bian Yo Hao Di Fang“, v roce 1947, která se rychle stala populární po celé zemi. To znamenalo jeho postupný přechod od hry na housle ke skladbě. O dva roky později studoval kontrpunkt u Dinga Shandeho a učil se kompozici. V roce 1951 se Luo přestěhoval do Pekingu, aby pracoval ve skladatelské skupině Ústředního orchestru. V roce 1958 zkomponoval své první symfonické dílo „Předehra ke slavnostnímu dokončení nádrže Třinácti hrobek“, po níž v letech 1958-59 následovala „První symfonie“. Obě díla pod taktovkou slavného čínského dirigenta Li Deluna a v podání Pekingského ústředního symfonického orchestru zaznamenala velký úspěch. Během kulturní revoluce Luo, přestože byl politicky pronásledován, složil slavný symfonický sbor „Shajiabang“. Jeho díla jsou známá svými zářivými barvami a stručností, a dokonce i během 2 let uvěznění Luo pokračoval ve studiu Hindemithova „Umění hudební kompozice“ a nakonec rozvinul svou jedinečnou teorii „pentatonické řady dvanácti tónů“. V roce 1985 se Luo stal profesorem na katedře kompozice na Čínské hudební konzervatoři a získal stipendium od Německé akademické výměnné služby (DAAD), které ho vedlo k návštěvě Západního Berlína za tvůrčí prací a dalšími hudebními aktivitami. Tam také koncertoval ze svých děl. V roce 1988 se zúčastnil historicky významného „Cross-Strait Composers Symposium“ v New Yorku. V roce 2004 obdržel Luo Lifetime Honor Award v rámci China Music Golden Bell Awards. Zemřel 2. září 2021 ve věku 97 let.

Symphony No.1 (1950)

<https://youtu.be/VCXbH2vQNfU?si=VVdhJtCubEbhFOpP>

Three Cantonese scenes (1981?)

<https://youtu.be/uCI-aLUD6kU?si=LncvZWDuoJuDAimd>

Qigang Chen (Shanghai, 1951) je čínský skladatel s francouzským občanstvím. Od roku 1984 žije ve Francii a v roce 1992 získal francouzské občanství. Qigang Chen pocházel z intelektuální rodiny a začal studovat hudbu jako dítě. Když byl teenager, čelil kulturní revoluci a strávil tři roky zavřený v kasárnách, kde procházel „ideologickou převýchovou“. Jeho vášeň pro hudbu však zůstala neotřesitelná a navzdory společenskému tlaku a antikulturní politice pokračoval ve studiu kompozice. V roce 1977 byl Qigang Chen jedním z 26 ze dvou tisíc uchazečů, kteří byli přijati do kompoziční třídy na Pekingské ústřední konzervatoři. Po pěti letech studií u Luo Zhongronga byl v roce 1983 nominován do celostátní soutěže, kde se umístil jako první. Výsledkem bylo, že jako jediný ve svém oboru směl odjet do zahraničí, aby se věnoval postgraduálnímu studiu kompozice. V letech 1984 až 1988 byl posledním žákem Oliviera Messiaena. Prvních pět let ve Francii mu umožnilo rozšířit záběr jeho kultury a získat nové znalosti o hudbě 20. století.

Wu Xing - The five elements (1999)

https://youtu.be/aGyaemEWYFI?si=T_6NQ4rkntJdKH_B

Yuan – Origins (1987/88)

https://youtu.be/b2nqNqICWeI?si=bCMePGPWxk_-btDM

Tan Dun se narodil v roce 1957 ve vesnici Changsha v Hunan v Číně. Jako dítě byl fascinován vesnickými šamanskými rituály a obřady, které byly typicky doprovázeny hudbou vytvořenou z přírodních objektů, jako jsou kameny a voda. Kvůli zákazům přijatým během kulturní revoluce byl odrazován od hudby a byl poslán pracovat jako pěstitel rýže v obci Huangjin. Připojil se ke skupině dalších obyvatel obce a naučil se hrát na tradiční čínské strunné nástroje. Po nehodě trajektu, která zabila několik členů pekingské operní společnosti, byl Tan Dun povolán jako violista a aranžér. Tento brzký úspěch mu vynesl místo v orchestru a odtud odešel v roce 1977 studovat na Pekingskou ústřední hudební konzervatoř. Během studia na konzervatoři se Tan Dun dostal do kontaktu se skladateli jako Toru Takemitsu, George Crumb, Alexander Goehr, Hans Werner Henze, Isang Yun a Chou Wen-Chung, kteří všichni ovlivnili jeho smysl pro hudební styl. V roce 1986 se přestěhoval do New Yorku jako doktorand na Kolumbijské univerzitě, kde znovu studoval u Chou Wen-Chunga, který studoval u Edgarda Varèse. V Columbiu objevil Tan Dun hudbu skladatelů jako Philip Glass, John Cage, Meredith Monk a Steve Reich a začal tyto vlivy začleňovat do svých skladeb. Svou diplomovou práci nazvanou *Death and Fire: Dialogue with Paul Klee* dokončil v roce 1993. Inspirovaná návštěvou Muzea moderního umění *Death and Fire* je krátká symfonie v dialogu s obrazy Paula Kleea. 15. června 2016 vytvořil úvodní téma pro Shanghai Disney Resort. Od 1. srpna 2019 je jmenován děkanem Bard College Conservatory of Music.

Water Concerto for water percussion and orchestra (1998)

<https://www.youtube.com/watch?v=dp3Q4EDaogs>

Concerto for string orchestra and guzheng (1999)

<https://www.youtube.com/watch?v=Vz8uFugb1MY>

Water Music for 4 percussionists (2004)

<https://www.youtube.com/watch?v=nmtRoZ8pgrs>

Další odkaz obsahuje sérii 100 moderních čínských skladatelů vyškolených na konzervatoři od roku 1912, kteří psali symfonickou, souborovou a sólovou instrumentální hudbu pomocí západních nástrojů, stejně jako sólovou sborovou a vokální hudbu, přejímající západní tóniny nebo avantgardní postupy. Jsou považováni za klíčové historické postavy a hybatele dějin moderní čínské hudby.

[https://globalmusicalmodernisms.hcommons.org/category/uncategorized/#:~:text=Chinese%20music%20history,-,Luo%20Zhongrong%20\(1924.12.,China%20Music%20Golden%20Bell%20Awards](https://globalmusicalmodernisms.hcommons.org/category/uncategorized/#:~:text=Chinese%20music%20history,-,Luo%20Zhongrong%20(1924.12.,China%20Music%20Golden%20Bell%20Awards)

Závěrem lze konstatovat, že čínská hudba pokračovala od svých počátků velmi specifickým směrem i přes vlivy západní hudby pouze u skladatelů, kteří se chtěli vrátit do své rodné země, aby se hudební kultura mohla předávat dál.

(Massimiliano Messieri)

Bc. Petr Mečkovský /CZ/ - musicologist

Josef Adamík: Song

Úvod

Jádrem mojí připravované magisterské diplomové práce je vytvoření katalogu děl Josefa Adamíka. Některé z kapitol se ovšem budou věnovat jeho životu, osobnosti a skladatelskému stylu. Ačkoliv by takový obsah dost možná pro diplomovou práci stačil, rozhodl jsem se zeditovat a pro koncertní provedení připravit jeho kompozici *Song*, jejíž partitura¹⁴² mi byla laskavě nabídnuta manželí Vaculovičovými ke zpracování. Edice bude zhotovena včetně všech partů v notačním programu sibelius. V následujícím textu se budu věnovat výhradně této skladbě, informacím o ní, popisu pramenu a kompozici se pokusím přiblížit pomocí analytických sond. Text je doplněn notovými ukázkami, které jsou bez výjimky vyňaty z kopie Adamíkovy rukopisné partitury.

Song

Informace o skladbě

Kompozice *Song* Josefa Adamíka, s podtitulem *Cantata for mixed choir, oboe, trombone and percussion instruments*, vznikla v roce 1976 na tři různé texty Walta Whitmana. Skladba je napsána pro smíšený sbor (SATB), přičemž hlasy se ještě dělí na další skupiny a každý hlas potřebuje zastoupení šesti zpěváků. Ke sboru je dále napsaný hoboje, trombon a perkuse. Pro obsluhu perkusí je zapotřebí čtyř hráčů. Jeden hraje na 3 tom-

¹⁴² Jedná se o sken rukopisné partitury. V dalších částech bude o pramenu psáno jako o rukopisu.

tomy, druhý na 3 tom-tomy a jazzový buben¹⁴³, třetí na velký buben a čtvrtý na tympany, jejichž ladění je volitelné.

Song je třívětá kompozice, přičemž jednotlivé věty jsou označeny římskými číslicemi I., II. a III. a nenesou žádné další označení. V první větě vystupuje pouze hoboj a sbor, v druhé pak všechny nástroje a ve třetí pouze sbor. Skladatel předepsal požadovanou duratu explicitně s přesností na sekundy. I. věta 4' 20", II. 7' 40" a III. 3' 37", celková délka by pak měla být patnáct minut a třicet sedm sekund. Audio vytvořené notačním programem sibelius se liší pouze o několik sekund a jeho délka je 15' 21".

Text

Kantáta *Song* je napsána na texty amerického básníka Walta Whitmana (1819–1892).¹⁴⁴ Všechny tyto básně pocházejí ze sbírky *Leaves of Grass (Stébla trávy)*, ovšem pouze poslední věta zhudebňuje báseň celou.

I.

První věta zhudebňuje první sloku básně *Out of the cradle endlessly rocking (Z kolébky věčně se houpající)*, vynechává ovšem 20. a 21. verš.

originální text:

*Out of the cradle endlessly rocking,
Out of the mocking-bird's throat, the musical shuttle,
Out of the Ninth-month midnight,
Over the sterile sands and the fields beyond, where the child
leaving his bed wander'd alone, bareheaded, barefoot,
Down from the shower'd halo,
Up from the mystic play of shadows twining and twisting as
if they were alive,
Out from the patches of briars and blackberries,
From the memories of the bird that chanted to me,
From your memories sad brother, from the fitful risings
and fallings I heard,
From under that yellow half-moon late-risen and swollen
as if with tears,
From those beginning notes of yearning and love there in
the mist,
From the thousand responses of my heart never to cease,
From the myriad thence-arous'd words,
From the word stronger and more delicious than any,
From such as now they start the scene revisiting,
As a flock, twittering, rising, or overhead passing,
Borne hither, ere all eludes me, hurriedly,
A man, yet by these tears a little boy again,
Throwing myself on the sand, confronting the waves,
A reminiscence sing.*¹⁴⁵

český překlad:

*Z kolébky věčně se houpající,
Z hrdélka drozda, z melodie člunku,
Z půlnoci uprostřed září,
Nad neúnosnou písčinou a daleko v polích, kde dítě vstalo
z lože a bloudí samo prostovlasé a bosé,
Dole z deště měsíční záře,
Nahoře z tajemné hry stínů tančících a kroužících, jako by
byly živé
Z porostů hloží a ostružiní,
Ze vzpomínek na ptáka, který mi zpíval,
Ze vzpomínek na tebe, zarmoucený bratře, z křečovitého
stoupání a klesání hlasu, který jsem slyšel
Zpod toho žlutého půlměsíce, pozdního, oteklého jako od slz,
Z prvních znamení touhy a lásky tam v mlze,
Z tisícerych odpovědí mého neumlkajícího srdce,
Z myriád od této chvíle vyburcovaných slov,
Ze slova silnějšího a lahodnějšího než cokoliv,
Z těch, již nyní vystupují a znovu navštěvují ta místa,*

¹⁴³ V originálu označeno jako *cassa di jazz*. Není blíže specifikováno, o jaký přesně buben se jedná, pravděpodobně to ale bude nástroj o průměru 16–18 palců a hraný bude nohou pomocí šlapky.

¹⁴⁴ *Walt Whitman*. in: poets.org [online]. cit. 25. 4. 2024. dostupné z: <https://poets.org/poet/walt-whitman>.

¹⁴⁵ ADAMÍK, Josef. *Song*. Rukopisná partitura. s. 3.

*Jak šveholící, vzlétající hejno nebo táhnoucí nad hlavou,
Unášené sem, rychle, rychle, až mi vše unikne,
Já, muž, však těmito slzami znovu malý chlapec,
Vrhám se do písku a nastavuji se vlnám,*

[...]

*Vzpomínku zpívám.*¹⁴⁶

II.

Druhá věta zachází s původní Whitmanovou básní nejvolněji. Ze 76 veršů, rozdělených do osmi slok, rozsáhlé básně *The Mystic Trumpeter* (*Tajemný trubač*) vybral Adamík veršů 15 – první dva z první sloky a poté celou strofu pátou. Jako zajímavost uvádím, že tato báseň byla zhudebněna také například Gustavem Holstem

originální text:

*Hark, some wild trumpeter, some strange musician,
Hovering unseen in air, vibrates capricious tunes to-night.
Blow again trumpeter! and for thy theme,
Take now the enclosing theme of all, the solvent and the
setting,*

*Love, that is pulse of all, the sustenance and the pang,
The heart of man and woman all for love,
No other theme but love—knitting, enclosing, all-diffusing
love.*

*O how the immortal phantoms crowd around me!
I see the vast alembic ever working, I see and know the
flames that heat the world,*

*The glow, the blush, the beating hearts of lovers,
So blissful happy some, and some so silent, dark, and
nigh to death;*

*Love, that is all the earth to lovers—love, that mocks
time and space,*

*Love, that is day and night—love, that is sun and moon
and stars,*

*Love, that is crimson, sumptuous, sick with perfume,
No other words but words of love, no other thought but love.*¹⁴⁷

český překlad:

*Slyš, nějaký divoký trubač, nějaký podivný hudebník
Vznáší se ve vzduchu neviděný a rozechvívá rozmarné
nápěvy dnes večer*

[...]

Trub dál, trubači! a za námět

*Zvol si ten všeobsažný, v němž je řešení i doprovod,
Lásku, která je tepem všeho, živinou i souzněním,
Srdce muže a ženy naplněnou láskou,
Žádný jiný námět než lásku – svazující, zahrnující
a vše prostupující lásku.*

*Ó jak se kolem mne tísňí ty nesmrtelné přízraky!
Vidím to neutichající čerpadlo, vidím a znám ty plameny
zahřívající svět*

*Ten žár, rumělec, tlukoucí srdce milenců,
Někteří tak blažení a šťastní, někteří tak zamlklí, temní
a blízko smrti;*

*Lásku, která je jediným srdcem milenců – lásku, vysmívající
se času i prostoru,*

*Lásku, která je dnem i nocí – lásku, která je slunce, měsíc
i hvězdy,*

*Lásku, která je šarlat, nádhera i závrať z vůní,
Žádná jiná slova mimo slova lásky, žádnou myšlenkou mimo
lásku.*

¹⁴⁶ WHITMAN, Walt. *Stébla trávy*. Přeložili Jiří Kolář a Zdeněk Urbánek. s. 225. Praha: Odeon, 1969. Dostupné také z: <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:f65e4d50-a2c1-11e3-b833-005056827e52>.

¹⁴⁷ ADAMÍK, Josef. *Song*. Rukopisná partitura. s. 20.

[...] ¹⁴⁸

III.

Poslední věta jako jediná zhudebňuje Whitmanův text, báseň *The Voice of the Rain (Hlas deště)*, bez dalších zkracování a úprav. I tato Whitmanova práce vyšla jako součást jeho rozsáhle sbírky *Stébla trávy*.

originální text:

*And who art thou? said I to the soft-falling shower,
Which, strange to tell, gave me an answer, as here
translated:*

*I am the Poem of Earth, said the voice of the rain,
Eternal I rise impalpable out of the land and the
bottomless sea,
Upward to heaven, whence, vaguely form'd, altogether
changed, and yet the same,
I descend to lave the drouths, atomies, dust-layers
of the globe,
And all that in them without me were seeds only, latent,
unborn;
And forever, by day and night, I give back life to my
own origin, and make pure and beautify it;
/For song, issuing from its birth-place, after fulfilment,
wandering,
Reck'd or unreck'd, duly with love returns./* ¹⁴⁹

český překlad:

*A kdo jsi ty? zeptal jsem se tiše padajícího deště,
Který, k údivu, dal mi odpověď, kterou překládám:
Jsem báseň země, řekl hlas deště,
Věčně stoupám, nehmatatelný, z půdy a bezedného moře,
Nahoru k nebi, odkud neurčitě ztvárněn, naprosto změněn,
a přece týž.
Sestupuji opláchnout sucho, vyschlá těla, prachové vrstvy
zeměkoule
A vše, co je v nich, bylo by beze mne jen skrytým
a nenarozeným semenem;
A na věky, dnem i nocí, vracím život svému vzniku
a očišťuji jej a krásším
(Neboť zpěv, který vychází ze svého rodiště, po naplnění
a putování,
Povšimnut, nepovšimnut, po zákonu s láskou se vrací.)* ¹⁵⁰

¹⁴⁸ WHITMAN, Walt. *Stébla trávy*. Přeložili Jiří Kolář a Zdeněk Urbánek. s. 410–411. Praha: Odeon, 1969. Dostupné také z: <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:f65e4d50-a2c1-11e3-b833-005056827e52>.

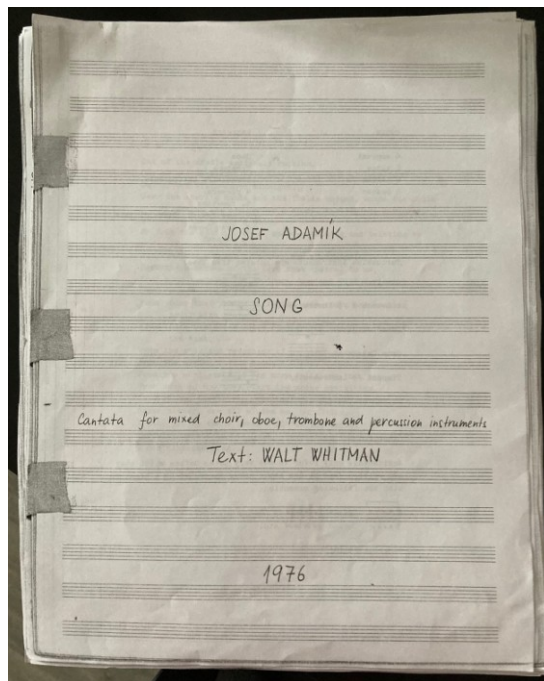
¹⁴⁹ ADAMÍK, Josef. *Song*. Rukopisná partitura. s. 53.

¹⁵⁰ HITMAN, Walt. *Stébla trávy*. Přložili Jiří Kolář a Zdeněk Urbánek. s. 459. Praha: Odeon, 1969. Dostupné také z: <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:f65e4d50-a2c1-11e3-b833-005056827e52>.

Popis pramene

Rukopisná partitura je vyhotovena na velkém formátu o něco menším, než je A3. Jelikož se mi do rukou dostal zatím pouze sken rukopisu, je těžké odhadnout přesný formát, na kterém byl původní rukopis zhotoven. Partitura čítá 67 stran včetně strany titulní, obsazení a vysvětlivek k provozu. Před každou větou se také nachází její text v anglickém originále. První věta se rozkládá stranách 4–19, druhá na 21–53 a třetí pak na stranách 54–67. Titulní strana je opatřena jménem autora, názvem skladby, jejím podtitulem, jménem autora textu a datem vzniku.

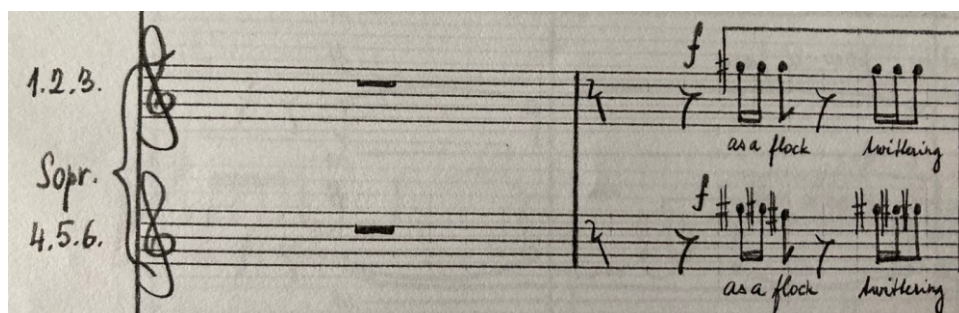
ukázka titulní strany:



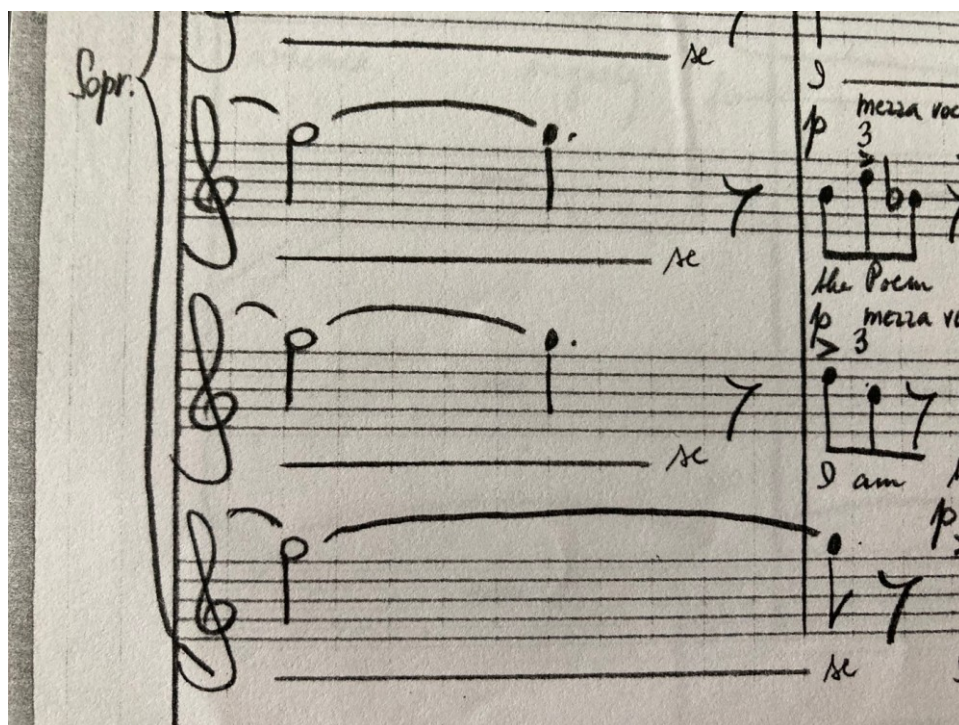
ukázka strany s obsazením a vysvětlivkami:

A photograph of a handwritten page containing an instrument list and musical notation. The page is divided into two columns: "CHOIR:" and "ENSEMBLE:". Under "CHOIR:", it lists "6 soprani", "6 altos", "6 tenore", and "6 basse". Under "ENSEMBLE:", it lists "Oboe", "Trombone", "Percussion instruments, 4 players:", and a numbered list: "1. tom-toms 1", "2. tom-toms 2, Cassa di jazz", "3. Gran Cassa", and "4. Timpani". Below this, there is a section titled "Percussion instruments are notated like this:" followed by musical notation for "tom-toms 1 / 3 instruments:", "tom-toms 2 / 3 instruments:", "Cassa di jazz:", "Gran Cassa:", and "Timpani / 3 instruments:". A note says "Tuning of the tympani is optional." Below that, "Other notes:" and a paragraph explaining accidentals. At the bottom, there are musical examples for "seems" and "seems" with notes, and "Duration 15' 50''".

Adamíkův rukopis je krásně čitelný. Ve většině případů se dá bez problému určit, o jaké tóny se jedná. Míst, kde se vyskytují nejasnosti je v celé partituře pouze pár, a i u nich se dá ve většině případů, například podle pozice posuvky, odhalit správný tón. Jako ukázkou předkládám 34. takt I. věty. U sopránů 4, 5, 6 není u třetí noty naprosto zřetelné, zda se jedná o gis nebo fis. Podle pozice křížku se dá ale s velkou pravděpodobností určit, že jde o fis.

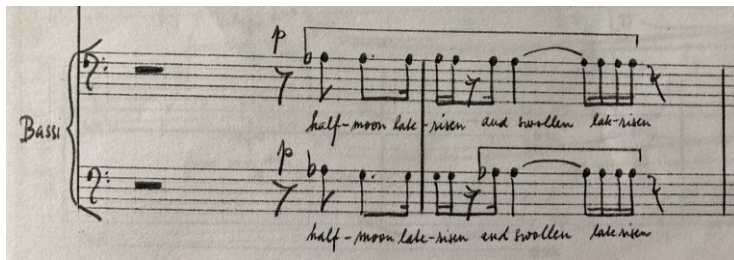
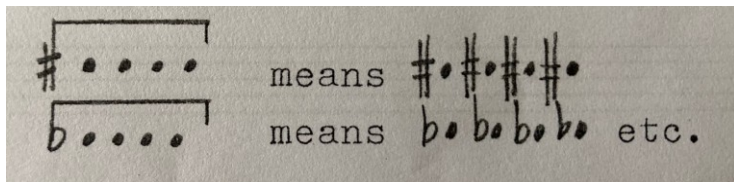


Chyby, alespoň ty jasně rozpoznatelné, se dají ve všech případech opravit logickým uvažováním, popřípadě podle průběhu ostatních hlasů. Jedná se především o chybně napsané délky, přebytečné nebo naopak chybějící tečky u not. Jako ukázkou předkládám 23. takt III. věty. U šestého sopránu je chybně napsána půlová nota. Podle vedení ligatury je ovšem naprosto zřejmé, že se jedná o chybu a nota má být celá.

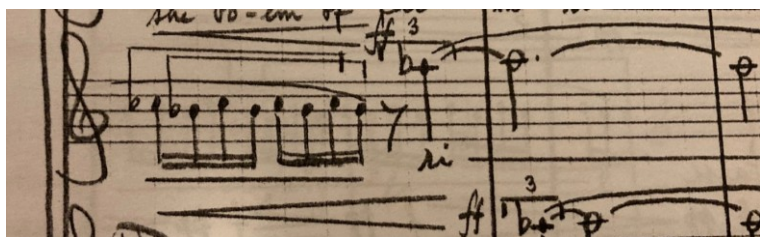


V zápisu textu byla chyba také objevena. Konkrétně ve 13. taktu I. věty v Altech tutti, které v tu chvíli přednášejí čtvrtý verš básně. V notovém zápisu je napsáno: „*Out of the sterile sands...*“, ačkoliv v originální básni začíná tento verš slovy „*Over the sterile sands...*“. Jelikož má Adamík správné znění napsáno v úvodu skladby, jedná se s největší pravděpodobností o nepozornost, kterou opravím. Vzhledem k sedmicímu počtu slabik se ani lehce nezmění hudební vyznění.

Ačkoliv je samotná edice teprve v začátku, už nyní vím o několika aspektech rukopisu, které budu upravovat. V rukopisu se několikrát objevují nadbytečná taktová označení, která délku taktu nijak nemění – ty budou odstraněny. Pravděpodobně největším zásahem, do kterého se v edici chystám, je změna způsobu zápisu předznamenání. Adamík na druhé straně partitury uvádí, že posuvky platí vždy pouze pro notu, před kterou jsou napsány. Pro zápis více not se stejnou posuvkou používá styl předložený v následujících obrázkových ukázkách. Na první fotce ukáзка ze strany s vysvětlivkami, na druhé použití v praxi.



Ke změně jsem se rozhodl především kvůli přesvědčení, že zavedený systém funkce posuvek funguje dobře, a především jsou na něj muzikanti zvyklí. Adamíkův způsob může být matoucí, zbytečně graficky zahlučuje partituru a v několika případech je velmi nepřehledný. Viz například následující ukázka druhého sopránu 27. taktu III. věty.



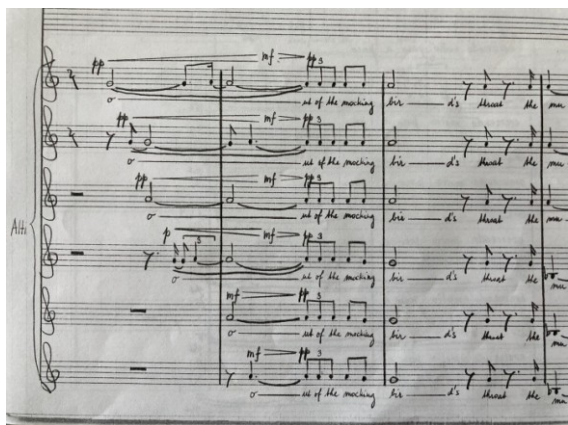
K úpravám dojde pravděpodobně i v zápisu bicích. Všechny perkuse jsou v rukopisu zapsány do pětiřádkové osnovy bez klíčů. Jednotlivé party budu v budoucnu konzultovat s hráči na bicí nástroje, abych našel nejschůdnější a nejprůhlednější cestu, jak perkuse zapsat. Je ale možné, že nakonec bude původní zápis vyhovovat nejvíce. Jsem ale přesvědčen, že především u zápisu velkého bubnu by mohla změna na jednořádkovou osnovu partituru graficky odlehčit.

Analytické sondy

V následující subkapitole se pokusím přiblížit jakým způsobem Adamík s hudbou a textem ve své kompozici *Song* pracoval. Zde je potřeba zdůraznit, že se nejedná o komplexní analýzu ale pouze o nastínění a vytažení, dle mého názoru, nejzajímavějších hudebních postupů a prací s textem. Pro potřeby mé diplomové práce bude analýza značně rozšířena.

I. věta

Jedním z prvních výrazných hudebních prvků, které Adamík v průběhu celé I. věty využívá, je postup, kdy první z hlasové skupiny začíná s přednesem první slabiky a ostatní zpěváci se k němu postupně přidávají s určitým zpožděním, ovšem v průběhu fráze se všechny hlasy, v rámci jednoho hlasového oboru, sjednotí. Jako ukázkou předkládám alty v taktech 5–7.



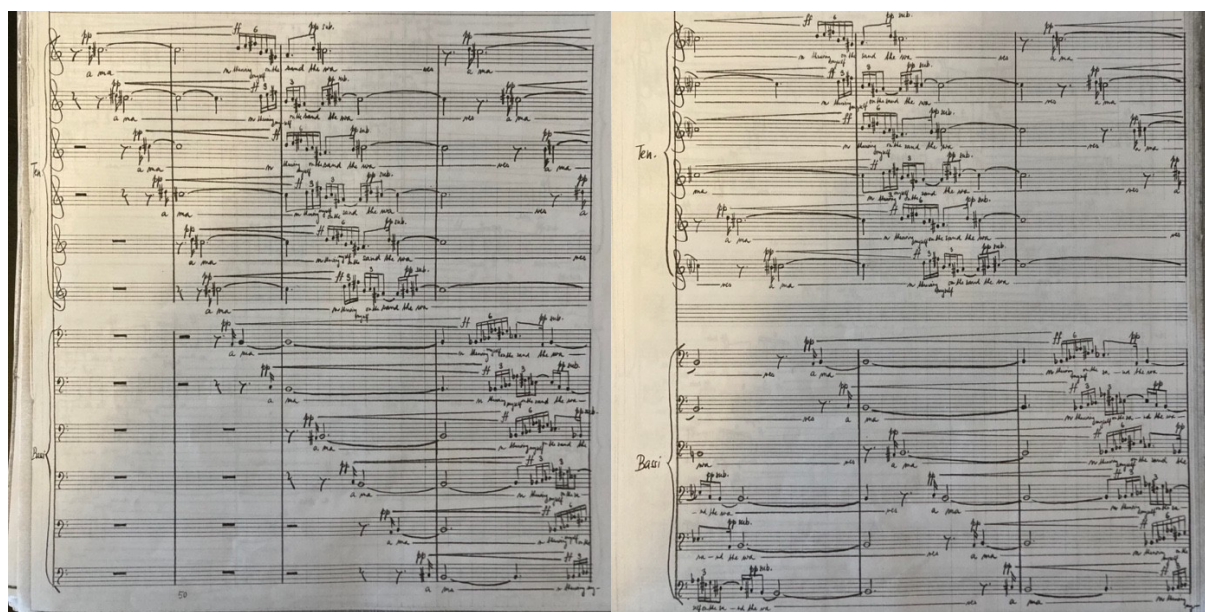
Jak je z ukázky patrné, vedení jednotlivých hlasů si je velice podobné, ale malými výchyly vzniká velká sekunda. Tato disonance je ještě umocněna sopránovými hlasy, se kterými Adamík pracuje podobným

způsobem. Tyto postupy jsou poté v různých místech opakovány i ostatními hlasy. Vychylování hlasů jsou pak v některých částech rozšiřována a postupně je dovedeny až ke sborovým clusterům.

V první větě Adamík pracuje několika způsoby s přednesem textu:

1. Text jednotlivých veršů je přednášen všemi znějícími hlasy zároveň.
2. V přednesu jednotlivých veršů se hlasové skupiny střídají tak, že například první verš přednesou soprány a na ně s druhým veršem navážou alty. Někdy dříve, než předchozí verš skončí.
3. Jedna hlasová skupina verš začne a jiná ho dokončí.
4. Jednotlivými hlasy je přednášen stejný text, ale každý začíná jinak a vzniká tak způsob podobný renesanční polyfonii.
5. Každá hlasová skupina přednáší v ten samý moment jiný verš a vzniká tak způsob podobný středověkému motetu.

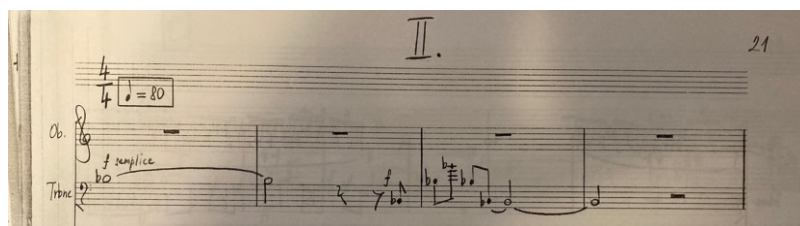
Zejména u posledních dvou způsobů vystává otázka, jestli bude text srozumitelný, nebo budou hlasy vytvářet „pouze“ zvukovou barvu. Tento moment pravděpodobně nastane například v pasáži, která začíná 39. taktem. Zatímco soprány přednášejí homofonně text 15., 16. a později 17. verše, tenory a basy zpívají zkrácené a spojené verše 18 a 19: „*A man, (yet by these tears a little boy again), Throwing myself on the sand, (confronting) the waves.*“¹⁵¹¹⁵² Tato slova jsou přednášena tak, že každý hlas, z 12 mužských, začíná vždy o dobu později, než hlas předchozí. Každý z hlasů pak přednese čtyři krát stejnou melodii. Jelikož se ve všech mužských hlasech objevují šestnáctinové trioly a sextoly, vytváří se v této pasáži zvukomalba připomínající vlnobití.



Sbor v první větě doplňuje pouze hoboj, který ze začátku přednáší dlouhé tóny, občas obohacené trylkem, který je zde jeden z nejvýraznějších hobojevých motivů. Právě trylek, který je v různé podobě v první větě mnohokrát zopakován, vytváří iluzi ptačího zpěvu. Ta je následně dotvářena také osminovými triolami, které jsou obohaceny o vzdálené přírazy.

II. věta

Druhá věta je ze všech částí nejdelší a zároveň je jediná, která je předepsána pro kompletní nástrojové obsazení. Hned v úvodu zaznívá výrazná znělka v trombónu, která je založena na tónu b ve třech oktávách. Tento výrazný motiv postupuje v obměnách celou větou a jistě odkazuje na název zhudebňované básně *The Mystic Trumpeter*.



¹⁵¹ Já, muž, (však těmito slzami znovu malý chlapec),

Vrhám se do pisku (a nastavuji se) vlnám,

¹⁵² V závorkách jsou části textu, které Adamík v této pasáži z veršů vynechal.

Do znělky následně vstupuje hoboj, opět s výrazným trylkem a poté s rychlým sextolovým během. Ten se poté dvakrát zopakuje, ovšem pokaždé od jiné doby. Podobným způsobem Adamík pracuje se sborem ve větě III., kdy je při opakování celá část přesně přenesena, ovšem začíná na sudé místo liché době. Na hobojevé běhy navazuje trombón běhy kvintolovými, mezi jejichž notami jsou z velké části glissanda. Do těchto běhů vstupují synchronními vstupy perkuse, které posléze doplní sbor rozdělený do dvou skupin z každého hlasu (S 1, 2, 3 a S 4, 5, 6 etc.). Tyto krátké vstupy opět pracují se souzvuky velkých sekund, které jsou později rozvedeny do clusteru.

Oproti první větě využívá Adamík mnohem více homofonního vedení hlasů. Přesto je toto vedení často rozbito alespoň jedním hlasem. Častá je homofonie například mezi soprány a alty a oproti tomu tenory s basy drží souzvuk na vokálu a poté se vystřídají. Dále se sborem pracuje velmi podobně jako v první větě, časté je předávání si veršů mezi jednotlivými hlasovými obory. Oproti první větě ovšem Adamík pracuje mnohem více s rozsáhlejšími melismaty. Velice zajímavou zvukovou plochu tvoří v části E, kde text hovoří o přízracích.

O how the immortal phantoms crowd around me!

I see the vast alembic ever working, I see and know the

*flames that heat the world,*¹⁵³

Adamík využívá možností vždy na dvě skupiny z oboru rozděleného sboru, kdy je melisma na samohlásce O rozvedeno do zbytku verše, v každém hlasovém oboru o něco později. Spolu s použitím opakovaně se zesilující a zeslabující dynamiky tak vzniká zvuková plocha připomínající rej přízraků. Tato pasáž je poté zopakována v části G. Iluze zhudebnění šílenství je ještě umocněno triolovými pochody v hoboji. Tyto postupy demonstruje následná rozsáhlejší ukázka:

¹⁵³ *Ó jak se kolem mne tísni ty nesmrtelné přízraky!*

Vidím to neutichající čerpadlo, vidím a znám ty plameny

zahřívající svět

Ještě dále dotáhnul Adamík ve II. větě předávání částí veršů mezi jednotlivými hlasy. V pasáži F sbor přednáší:
*I see the vast alembic ever working, I see and know the
 flames that heat the world,
 The glow, the blush, the beating hearts of lovers,
 So blissful happy some, and some so silent, dark, and
 nigh to death,*¹⁵⁴

Tato slova postupně prochází celou sborovou fakturou tak, že začne bas a na něj postupně navazuje tenor, alt a soprán. Sbor si tak předává části veršů, přičemž hlas který začínal, občas odstartuje další verš, aniž by ten předchozí skončil. V partituře je k neobvyklému vypsání dynamiky poznamenáno, že dirigent se má postarat o perfektní kontinuitu „pramenů“, čímž Adamík zajistě myslel perfektní návaznost jednotlivých hlasů. Na následující ukázce prvních dvanáct taktů části F.

¹⁵⁴ *Vidím to neutichající čerpadlo, vidím a znám ty plameny
 zahřívající svět*

Ten žár, rumělec, tlukoucí srdce milenců,

*Někteří tak blažení a šťastní, někteří tak zamlklí, temní
 a blízko smrti;*

Velice výraznou roli hrají ve druhé větě perkuse, které kromě výše zmíněných vstupů do zbytku instrumentace tvoří také kratší či delší interludia, ve kterých vystupují výhradně bicí. Pasáží v tomto stylu je také celá věta zakončena. V těchto částech lze vystopovat výrazný vliv Miloslava Ištvanu. Bicí party jsou specifické častým střídáním drobnějších skupin (trioly, šestnáctiny, kvintoly, septoly), náhlými zahuštěními či naopak odlehčeními faktury

a využíváním polyrytmů. Jako ukázkou předkládám úplný závěr, poslední tři systémy II. věty.

III. věta

Závěrečná věta je ze všech částí nejkratší a oproti dvěma předchozím patří výhradně sboru. Hned v samém úvodu přednáší část veršů jednotlivé hlasy. Společně se znějící slabikou vždy zaznívá další úsek verše, aniž by předchozí dozněla. Hlasy se posléze spojí do homofonního přednesu.

Handwritten musical score for the first system of III. věta. It features four staves: Tenors (1, 2, 3 and 4, 5, 6) and Basses (1, 2, 3 and 4, 5, 6). The time signature is 4/4 with a tempo marking of quarter note = 100. The lyrics include "who a" and "nd tho a maid 9".

Handwritten musical score for the second system of III. věta. It features four staves: Tenors (1, 2, 3 and 4, 5, 6) and Basses (1, 2, 3 and 4, 5, 6). The time signature changes to 2/4 with a tempo marking of quarter note = 80, then to 3/4 with a tempo marking of quarter note = 69. The lyrics include "ga re me an a niver", "he re translated", and "as he re". A "G.P." marking is present.

Poté následuje opět výrazná práce s melismaty v kombinaci s přednesem textu, která je podobná oddílům E a G II. věty. Adamík v této pasáži nepoužívá rozdělení všech hlasů po třech, ale soprány a alty se dělí na šest a jsou doplněny tutti tenory. Melismatické postupy jednoho hlasu ze skupiny jsou podloženy polyfonním přednesem a doplněny homofonním přednesem altů. Jako ukázkou předkládám 23.–26. takt III. věty. Podobný postup je poté zopakován v části L.

I ve III. větě Adamík pozoruhodně pracuje s předáváním textu jednoho verše mezi jednotlivými hlasy. Tentokrát hlasy začínají s přednášením své slabiky postupně, noty ale drží a v jeden moment tak zní „všechny“ slabiky naráz. Jako ukázkou předkládám začátek části K, kde sbor přednáší verš:

*I descend to lave the drouths, atomies, dust-layers of the globe,*¹⁵⁵

¹⁵⁵ Sestupuji opláchnout sucho, vyschlá těla, prachové vrstvy
zeměkoule

59

K

meno *f*
ritardando
ritardando

Sopr.
Alti
Ten.
R.H.
L.H.

a - lo - gelles d'angels and gelles se - me

Slovo *globe* zaznívá v tenorech na následující straně.

V závěrečné části pak Adamík používá postupy podobné těm, které použil na samém začátku I. věty. Hlasy se rozeznávají s určitým odstupem a vzniká vychylovaný jednohlas, ve kterém zní nejčastěji interval velké sekundy. V samém závěru, na poslední straně partitury se pak všechny sjednotí, aby homofonně přednesli druhou polovinu posledního verše: (*Reck'd or unreck'd*) *duly with love returns*.¹⁵⁶

80

p
pp
f

Sopr.
Alti
Ten.
Bass
R.H.
L.H.

duly with love re - sur - na

¹⁵⁶ (*Povšimnut, nepovšimnut*) po zákonu s láskou se vrací.

Závěr

Adamíkova kantáta *Song* pro smíšený sbor, hoboj, trombon a perkuse na texty Walta Whitmana je bezesporu podivuhodnou kompozicí. Ať už jde o samotné souzvučky ve sboru, které občas znějí až jazzově, jindy vytvářejí clustery, nebo o práci s ostatními nástroji. Dle mého názoru je ovšem nejpozoruhodnější Adamíková práce s textem. V ní využívá několik různých postupů, které buď střídá nebo skládá dohromady. Otázkou, na kterou odpověď nalezneme snad až při případném provedení, zůstává, jaká bude míra srozumitelnosti textu a zda to byl vůbec autorův záměr. Kdo by se chtěl provedení ujmout také zůstává nejisté, neboť je skladba napsána pro ansámbl, který není úplně typický a od interpretů, především od zpěváků bude dílo vyžadovat velkou intonační zdatnost.

PhDr. Vojtěch Mojžíš /CZ/ - composer, České muzeum hudby Praha

Reflexe hudebního života a novodobé informační technologie
Proměny metod práce hudební kritiky v uplynulých desetiletích.

Ještě na začátku osmdesátých let minulého století byla situace v oblasti hudební kritiky prakticky stejná jako před mnoha desetiletími, ustálená, dobře zaběhnutá. Měla svůj rytmus s časově ustálenými cykly. Byla jednoduchá a ve své podstatě až idylická

Vypadala takto: Kritik přišel na koncert, vyslechnul jej, udělal si případně několik poznámek do svého bloku. Po příchodu domů pak v klidu své pracovny sedl k psacímu stroji a vytvořil text, v němž koncert popsal a zhodnotil. Rozsah textu a jeho literární formu přizpůsobil předem stanoveným požadavkům redakce, hotový text pak do redakce doručil. Donesl jej tam sám, osobně, nebo poslal poštou. Pověřený redaktor jej po redakčních úpravách předal sazeči do tisku. Ke čtenáři se však dostal až teprve po vydání příslušného periodika, tedy až tehdy, když byl dosažitelný v tištěné podobě na novinovém stánku.

V poslední dekádě minulého století se výše popsaný proces začal výrazně proměňovat. K prvním změnám došlo nejprve na jeho samém začátku, díky rozšíření osobních počítačů. Svě texty již kritik přestal psát na stroji, začal pracovat s textovým editorem. K tomu použil v podstatě stejného prostředníka, jakého má klasický psací stroj, tedy klávesnici, jenom se tomu zde říká jinak – keyboard. Textový editor nabízí pisateli celou řadu výhod.

Zmíňme zde alespoň některé. Velmi snadno a rychle se zde provádějí korekce v textu, usnadnilo se přeskupování odstavců. Grafická úprava je oddělena od pravopisu a stylistiky. Výsledný text, již nemusí být hned na papíře, déle zůstává v elektronické podobě, kde je tvárným. Mohou v něm tedy být snadno prováděny změny, které jsou ihned ukládány do počítačové paměti. Práce je tam kdykoliv k dispozici k dalšímu využití. Šetří se tak s časem, odpadá zdlouhavé zbytečné přepisování, čímž se i snižuje písácká chybovost.

K další změně došlo s nástupem internetu. Recenzent si díky němu může předem, ještě před příchodem na koncert důkladně prostudovat a prověřit všechny potřebné údaje nejen o skladbách, ale i o interpretech a pořadatelích. Vše nalezne na webových stránkách. Již není nutné, aby svůj text fyzicky odnášel, nebo posílal poštou do redakce. Stačí jej tam poslat přímo elektronicky, což se děje bez papíru, okamžitě, kdykoliv, odkudkoliv a kamkoliv. Současně s tím začaly počítače účinně pomáhat i přímo v redakcích. Zvýšila se tam rychlost práce a její efektivita. Zdokonalily se i technické možnosti tiskáren. Výrazně stoupla kvalita typografické práce, všeobecně dostupnější se stala precizní grafická úprava nejen textů, ale i obrázků a výtvarných prvků. Vysoká kvalitativní úroveň tiskovin, která byla dříve výsadou jen exkluzivních a bohatých vydavatelů, se stala rázem běžnou záležitostí i pro skromnější redakce. Toto je ale jiné téma, které zde není třeba dále rozvádět.

Díky internetu, tomuto novému masovému sdělovacímu prostředku, začalo postupně docházet i k dalším změnám v samotné žurnalistické práci, výrazně se zrychlila. Odpadla totiž nutnost publikovat jen v tradičních tištěných médiích. Nová, internetová platforma je mnohem rychlejší, pohotovější, levnější, a přitom všem snadno dostupná. Internetové portály, tedy i ty úzce zaměřené na oblast hudební publicistiky a kritiky, začaly vznikat na přelomu tisíciletí, si již vybudovaly dominantní postavení v mediálním prostředí.

Objevila se i další výhoda. Protože internet nabízí pisateli na webových stránkách prakticky neomezený prostor, odpadla nutnost šetřit místem. Recenzent se proto může více rozepisovat a doplňovat svůj text libovolným množstvím příloh všeho druhu. Tato nová, dříve nevídaná možnost, však v sobě skrývá i nové problémy. Hrozí nebezpečí, že se čtenář v nabídce velkého objemu dat bude špatně orientovat. Reakcí na to je požadavek na výraznější, několikastupňovou strukturovanost textu, tedy na jeho přehledné rozčlenění, diferenciaci, například volbou různých typů a velikostí písma, efektních nadpisů, doplňujících podtitulů. Ke slovu tak přicházejí stručné citáty, výňatky z hlavního textu, efektní perexy (z latinského sousloví „per extensum“), které heslovitě, již předem, ve stručnosti naznačují, o čem bude řeč. Zvyšují zvědavost publika. Čtenář se díky nim může v předkládaném textu lépe orientovat a včas rozhodnout, zda bude chtít číst úplně všechno, či nikoliv, na co by se měl při výběru soustředit, nebo co naopak může přeskochit.

Vítaným zpestřením internetových textů proto mohou být i relativně dlouhé, pro někoho však nudné, či nepodstatné soupisy, nebo časté odkazy na jiné, snadno dostupné příbuzné texty, které jsou nabízeny jakoby pod čarou hlavního textu. Osvědčilo se rovněž snadné publikování obrazových materiálů, či dokumentárních

fotografií, které jsou dnes téměř z každého koncertu pořizovány. Ani pro tento typ doprovodného materiálu totiž neexistují na internetu žádná prostorová omezení. Nejednou příznivě překvapí svojí technickou a uměleckou dokonalostí.

V novém internetovém prostředí hraje významnou roli čas. Ceněna je rychlost prezentace. Příspěvky mohou být zveřejňovány prakticky okamžitě po doručení do redakce. Sympatickým rysem nové doby je totiž absence jakékoliv cenzury, a naopak přítomnost vzájemné důvěry. Čtenář je hned v úvodu informován nejen o dni a hodině, ale dokonce i o minutě zveřejnění. Na portál jsou příspěvky řazeny za sebou tak, jak postupně přicházejí do redakce. Na prvním místě se tedy vždy nachází příspěvky nejmladší, ty starší se posouvají za ně níže. Kdo chce ale události sledovat chronologicky, musí s četbou nabídky začít odspodu, někde hluboko dole. Je třeba si na to zvyknout. Velkou výhodou publikování na serverech je i to, že se nic staršího hned „neodmazává“, místa je dost. Zásoba zveřejněných příspěvků se tedy rychle rozrůstá, brzy jejich počet přesahuje stovky titulů. Zvědaví čtenáři se díky tomu mohou vracet i k událostem z dávné minulosti, a srovnávat tak třeba kritické texty různých pisatelů, nebo obdobných interpretačních výkonů.

V závěru bych chtěl ještě upozornit na jedno reálné nebezpečí, které zde hrozí. Pramení z velkého objemu dat, z rychlosti práce a z honby redakcí za sledovaností. Redaktoři serverů, aby co nejvíce upoutali pozornost svých čtenářů, vítají v publikovaných textech především efektní formulace, a mnohdy až příliš vysokou míru zkratkovitosti. Nabízí se zde proto srovnání se snahami některých politiků, kteří v honbě za svým úspěchem často neváhají překročit hranice podbízivosti, či rovnou populismu.

Bc. Tereza Opálková, DiS. /CZ/ - musicologist, Czech leading magazine Opus Musicum

Duchovní a liturgická tvorba Františka Gregora Emmerta v kontextu otázky služebné a umělecké funkce hudby

Co pro každého z nás znamená slovo *duchovní*? Upozorňuje nás na přítomnost Boha? Nebo naopak jej lze vnímat jako náznak duchovna ve smyslu spirituality? A můžeme vnímat spiritualitu i skrze optiku náboženství a zbožnosti? A co jsou hranice žánru duchovní hudby – mají své pevné vymezení?

Problematika vymezení pojmu *duchovní* je dodnes i v rámci umělecké sféry velmi diskutovanou otázkou. Pohybujeme se zde totiž na rozhraní dvou protipólů – církevního, který vychází z náboženského úzu, a vnitřního – osobního, jenž nemusí mít přímý náboženský základ. Konkrétně v hudbě se totiž setkáváme se zaměřováním hned několika termínů (např. církevní hudba,¹⁵⁷ chrámová hudba)¹⁵⁸, kdy právě adjektivum *duchovní* není dodnes dostatečně přesvědčivě vymezeno. Přesto však v oblasti terminologie zaznamenáváme tendence vymezení tohoto pojmu v podobě slovníkových hesel. Například muzikolog Jiří Fukač ve *Slovníku české hudební kultury* vysvětluje výraz duchovní jako alternativu k termínu církevní. Dále dodává, že tento výraz je spjat s duchovnem – spiritualitou, ale i s hudebními projevy mající náboženský charakter/obsah.¹⁵⁹ Za zmínku stojí také polemika Hanse Heinricha Eggebrechta (1919–1999) *Duchovní hudba: co to je?* z knihy *Hudba a krásno*. Autor tento výraz vysvětluje takto: „[...] hudba jako taková, v níž se vztah k Bohu vytváří ve zvláštním aktu vztahování.“¹⁶⁰ Ale i v Eggebrechtově výkladu se nachází určité skulinky dávající prostor i druhému náhledu a pochopení toho, co pro člověka může znamenat označení duchovní. Píše, že duchovno je spojeno s naším pojetím, tedy vlastním prožitkem a vnímáním hudby, a rozhodnutí, zda hudbu (či konkrétní skladbu) označíme za duchovní, závisí čistě na jednotlivci.¹⁶¹ Skladatel a hudebního teoretik Slavomír Hoříňka (*1980) ve svých úvahách polemizuje nad duchovní hudbou i s ohledem na její anglické ekvivalenty. Zde však ale naráží na jistou víceznačnost a nadužívání výrazu, se kterým je spjatá i jeho univerzálnost (primárně) v českém jazyce. A ani angličtina, kde se *duchovní hudba* často překládá jako *spiritual music*, nenabízí vhodnou terminologickou variantu, jelikož si pod ní častěji vykládáme hudbu určenou k meditaci. V textu *Co ucho neslyšelo...* Hoříňka mnohem častěji píše o tzv. duchovním rozměru hudby.¹⁶² Podobně jako Eggebrecht ho nevidí pouze v mimohudebních významech a symbolech, ale poukazuje na aspekt vnímání, respektive naslouchání hudby, jako schopnosti, skrze kterou

¹⁵⁷ FUKAČ, Jiří. Církevní hudba. In FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří – MACEK, Petr (eds.). *Slovník české hudební kultury*. 1. Vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 98–99.

¹⁵⁸ FUKAČ, Jiří. Chrámová hudba. In FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří – MACEK, Petr (eds.). *Slovník české hudební kultury*. 1. Vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 365.

¹⁵⁹ FUKAČ, Jiří. Duchovní hudba. In FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří – MACEK, Petr (eds.). *Slovník české hudební kultury*. 1. Vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 170.

¹⁶⁰ EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 141–155.

¹⁶¹ Tamtéž.

¹⁶² HOŘÍŇKA, Slavomír. Co ucho neslyšelo... In *Dingir: religionistický časopis o současné náboženské scéně*. 2020, roč. 23, č. 2, s. 47.

můžeme být blíže Bohu. Úvahu vystihuje parafrází citátu Mistra Eckharta: „[...] ucho, kterým slyšíme Boha, je totéž ucho, kterým Bůh slyší nás.“¹⁶³

Ať už každý z nás ve slově *duchovní* spatřuje svůj vztah k Bohu, nebo v něm vidí prostor pro vlastní vnitřní spiritualitu nepramenící nutně z křesťanské víry, jsem přesvědčená, že termín námi rezonuje.

Jak je to s duchovní hudbou z pohledu církve?

Pro nás je zajímavý a důležitý i postoj římskokatolické církve, která se ve 20. století také intenzivně zabývá postavením hudby v liturgii – například v dokumentu *Motu proprio Tra le Sollecitudini* papežem Piem X. roku 1903.¹⁶⁴ V takovém případě se ne bavíme pouze o hudbě duchovní, nýbrž o její užší podkategorii – hudbě *liturgické* – silně ohraničené církevním provozem a jeho pravidly. Ta se dnes řídí tzv. směrnici pokoncilní obnovy,¹⁶⁵ které obsahuje instrukce *Musicam sacram* ustanovená Radou pro provádění liturgické konstituce v roce 1967.¹⁶⁶ Přirozeně se vytvořily nároky týkající se především práce s liturgickými texty a jazykem (dnes hlavně mateřským) ovlivňujícími kupříkladu i výslednou formu hudebního tvaru či nástrojové obsazení.

V širším kontextu se vztahem mezi hudbou a rituálem zabývá ve své studii Lubomír Tyllner, který pojem *rituál* vykládá jako „...opakovaně uplatňovaný způsob jednání a chování probíhající podle tradic stanovených pravidel.“¹⁶⁷ Hudební projevy (a hudbu všeobecně) vnímá jako aktivní část struktury rituálů, velice často přispívající k integraci členů společenství. V oblasti víry a náboženství pak Tyllner hudbu označuje za privilegovanou součást jejich rituálů. Neopomíná však fakt, že i tyto procesy prochází proměnami (malými i většími), jež mohou značit jejich postupnou přeměnu, nebo v nejhorším případě i zánik.¹⁶⁸ Zde tedy vystává další pro nás důležitý tematický okruh týkající se soudobé klasické hudby.¹⁶⁹ Proměnou liturgie a jejích požadavků způsobila v posledních desetiletích také proměnu hudebního jazyka a soudobé tvorby skladatelů. Kamenem úrazu je rozkol, respektive otázka vyváženosti mezi služebnou – liturgickou – provozovací funkcí hudby určenou církví a uměleckým záměrem autora. Do popředí se tak v mnoha farnostech dostává hudba jednoduššího, písňového charakteru (osobně pro ni používám výraz *sacra pop*)¹⁷⁰ splňující požadavky liturgie, která je svou dostupností přívětivá vůči amatérským zpěvákům a muzikantům působících ve farních scholách.¹⁷¹

Samozřejmě je tento typ skladeb vstřícný i posluchačsky. Na druhou stranu však můžeme mluvit o jisté krizi, co se duchovní/liturgické soudobé tvorby týče. Obliba *sacra popu* v posledních letech válčuje uměleckou soudobou hudbu v kostelech a s tím i spojený zájem a poptávku o provozování, byť mnohdy interpretačně náročnějších, ale o to hudebně cennějších děl. Nutno však podotknout, že tyto vlny (tendence) jsou běžné i v historické perspektivě – především tam, kde bylo žádoucí vtáhnout laiky do liturgického provozu. Je pochopitelné, že pokud se v rámci liturgie setkáme s provedením klasického díla, jedná se o skladby starších období nebo kompozice z řad nejznámějších a nejprosažovanějších („zajetých“) skladatelů 20. století v Česku. Rovnice je jednoduchá, pokud skladatelé, a to především mladší generace, nedostanou příležitost a impuls ke komponování a podílení se na novém duchovním či přímo liturgickém repertoáru, nebudou mít ani tělesa nutkání tento repertoár vyhledávat a provozovat jej. Vše také souvisí s nedostatečnou poslechovou zkušeností společnosti (především samotné obce věřících), jejímiž důsledky jsou neporozumění nové hudbě, absence její potřeby při bohoslužbě a v neposlední řadě vnímání produkce soudobých skladeb jako věci nepatřičné, nepřirozené pro církevní provoz. Z této úvahy prosvítá, že impuls musí přijít zvenčí. Na popsanou situaci už dlouhou dobu poukazuje a svými projekty reaguje například Jednota na zvelebení církevní hudby na Moravě *Musica sacra*, která pravidelně pořádá kurzy pro chrámové hudebníky, varhaníky a také skladatelskou přehlídku mající parametry soutěže.¹⁷² Obdobně tuto činnost zaznamenáváme také u pražské Společnosti pro duchovní hudbu.¹⁷³

Emmertova východiska – přístup v duchovní a liturgické tvorbě

¹⁶³ Tamtéž, s. 49.

¹⁶⁴ PIUS X. *Motu proprio Tra le sollecitudini* [online] 1903. [cit. 17. 4. 2024]. Dostupné z: <<https://adoremus.org/1903/11/tra-le-sollecitudini/>>.

¹⁶⁵ Máme na mysli II. vatikánský koncil 1962–1965.

¹⁶⁶ *Instrukce Musicam Sacram* [online] 1967. [cit. 17. 4. 2024]. Dostupné z: <<https://www.liturgie.cz/temata/liturgicka-hudba/dokumenty-o-liturgicke-hudbe/musicam-sacram>>.

¹⁶⁷ TYLLNER, Lubomír. Hudba a rituál. In *Český lid*. 2016, vol. 103, č. 4, s. 636. Dostupné z: <<https://ceskylid.avcr.cz/cz/article/hudba-a-ritual>>.

¹⁶⁸ TYLLNER, Lubomír. Hudba a rituál. In *Český lid*. 2016, vol. 103, č. 4, op. cit., s. 636–637. Dostupné z: <<https://ceskylid.avcr.cz/cz/article/hudba-a-ritual>>.

¹⁶⁹ Primárně je míněna tvorba umělecká, ale samozřejmě sem zahrnujeme i tvorbu nonartificiální.

¹⁷⁰ Zajímavým způsobem o tomto repertoáru píše v článku *Pop – musica sacra* Přemysl Rut. Dostupné zde: <https://sdh.cz/sdh_htm/odjinud/prut1.htm>.

¹⁷¹ Němci mají pro tento soudobý repertoár vlastní termín *Sacropop*, který pochází od německého skladatele Petera Janssense. Více například zde: BUBMANN, Peter. Populäre Kirchenmusik der Gegenwart. In Wolfgang Hochstein, Christoph Krummacher (Hrsg.): *Geschichte der Kirchenmusik. Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Herausforderungen der Gegenwart*. Band 4. Laaber: Laaber-Verlag, 2014, s. 292–343.

¹⁷² www.musicasacra.cz

¹⁷³ www.sdh.cz

A právě skladatelská soutěž pod záštitou Jednoty Musica sacra nás přivádí k osobnosti brněnského skladatele a dlouholetého účastníka festivalu Forfest Františka Gregora Emmerta (1940–2015). V rámci své práce¹⁷⁴ jsem se zabývala skladatelovým šestidílným cyklem mešních proprií z konce 20. století (přesněji 1998–1999), a tudíž jsem měla možnost hlouběji nahlédnout do autorových partitur. V první ze zmíněných dvou kategorií se u skladatele pravidelně setkáváme s tituly nebo podtituly skladeb, jako jsou například biblické citace či odkazy na biblické postavy a jejich příběhy jasně naznačující onen duchovní rozměr hudby. V tomto kontextu je vhodné připomenout výrazné zastoupení symfonických, sborových a komorních děl, z nichž mnohá vznikla i na popud samotných interpretů.¹⁷⁵ Tato část skladatelovy tvorby je i přes duchovní rozměr silně ovlivněna Emmertovým estetickým cítěním, a tedy není divu, že u většiny z nich převládá umělecká funkce nad funkcí služebnou – nebo dokonce tuto funkci vůbec neobsahují a ponechávají tak posluchači prostor pro individuální prožití a hledání vlastního duchovního rozměru. Pochopitelně je tomu tak i z důvodu absence liturgických textů vázaných na církevní obřady nebo z důvodu volné práce s nimi. A proto se řada těchto děl vyznačuje po ryze hudební stránce jak poslechovou, tak interpretační náročností, podmíněnou povětšinou dosti expresivní, rytmicky členěnou a v mnoha případech i disonantní fakturou s virtuózními party. Tato odnož Emmertova díla skrze svůj osobitý hudební charakter a interpretační požadavky není primárně typ hudby k bohoslužbě.

Odlíšnou situaci však vidím v autorově liturgické tvorbě, jež má svá formální i funkční pravidla stanovená církevními obřady. I přes dodržování pokynů vztahujících se ke zhudebnění textů nelze u skladatelova kompozičního přístupu v této oblasti ignorovat i znatelnou uměleckou hodnotu díla. František Emmert, jako i výše zmínění čeští skladatelé liturgické hudby, našel onu rovnováhu mezi služebnou funkcí hudby, jež jednotlivé obřady vyžadují, a mezi svým vlastním estetickým postojem, uměleckým autorským vyjádřením, které zahrnujeme do umělecké – estetické funkce. Týká se to především mší – zhudebněných mešních ordinárií v českém i latinském jazyce, ale také dvou cyklů proprium missae.

Právě oba zmíněné propriální cykly uložené v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v rámci autorovy pozůstalosti¹⁷⁶ jsou příhodným dokladem skladatelovy bohaté melodické invence, kombinace kompozičních technik, nápadité a barevně promyšlené instrumentace. Zároveň v nich František Emmert bere zřetel na potenciální provozovací podmínky s ohledem na amatérské hudebníky, a proto neklade velké nároky na rozsahy hlasů a technickou náročnost instrumentálních partů a ctí texty předem daná formální schémata (antifona s verši, responsorium apod.). Nezasahováním do jednotlivých veršů a zachováním schémat autor dodržuje služební aspekt (funkci) jednotlivých částí a na základě analytického vhledu lze usoudit, že oba cykly jsou přímo psané pro bohoslužebný provoz.

Starší z nich vznikl mezi lety 1986–1991 a je určen pro celý církevní rok s rozřazením do tří svazků – *Antifony I: doba adventní, vánoční a tři Mariánské slavnosti, Antifony II: doba postní a doba velikonoční, Antifony III: liturgické mezidobí*. Ten je v porovnání s mladší kompozicí o šesti ucelených dílech z konce 90. let výrazně rozsáhlejší, přitom však jednotlivé části (svátky a neděle) obsahují pouze zhudebnění tří propriálních textů (vstupní antifona, zpěv před evangeliem, antifona k přijímání). Cykly se navzájem také liší obsazením. Propria pro celý církevní rok z přelomu 80. a 90. let disponují nástrojovou variabilitou (z části ovlivněnou i liturgií), která však neklade velké nároky, co se instrumentáře jednotlivých amatérských těles týče. Zaprvé v instrumentaci nalezneme běžně dostupné nástroje jako varhany, flétna, housle, violoncello, hoboj nebo kytara. A zadruhé sám František Emmert ještě za svého života přiznával otevřenost k proměňování nástrojového obsazení s ohledem na provozovací možnosti interpretů.¹⁷⁷ Tato autorova vstřícnost je bezpochyby mimo jiné uvědoměním si určité cesty, v rámci které má dílo velký potenciál žít a být pravidelně provozováno.¹⁷⁸

Druhý – mladší cyklus obsahuje zhudebněné propriální texty *Květné neděle, Zeleného čtvrtku, Velkého pátku, Velikonoční vigilie, Slavnosti Zmrtvýchvstání Páně a Seslání Ducha Svatého*. Z hlediska instrumentace se zde však nachází rozmanitější aparát kromě zpěvu a varhan obohacený o žesťové i dechové nástroje, perkuse, melodické bicí, kontrabas, a dokonce i zvukovou stopu ptačího zpěvu z přírody.¹⁷⁹ I v tomto případě si Emmert

¹⁷⁴ OPÁLKOVÁ, Tereza. *Mešní propria Františka Gregora Emmerta v kontextu české duchovní tvorby 20. století*. Bakalářská diplomová práce, vedoucí práce doc. Mgr. Vladimír Maňas, Ph.D. Brno: FF MU, 2023.

¹⁷⁵ Za zmínku stojí houslové a violové kusy psané na popud Milana Paľy, dlouholetého přítele Františka Gregora Emmerta a předního interpreta skladatele. Výběr z tohoto repertoáru také nedávno vyšel natočený Milanem Paľou za doprovodu jeho ženy klavíristky Kataríny Paľové na novém CD *František Gregor Emmert: Musica da Violino I*. (Pavlik records, 2023).

¹⁷⁶ Pozůstalost po Františku Emmertovi. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, evidenčně nezpracovaný materiál. S pozůstalostí brněnského skladatele pracovali i další kolegové z Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, z jejichž bádání vzešly podnětné závěrečné práce: ČOLOVIĆ, Sofija. *František Gregor Emmert: Katalog orchestrálních skladeb*. Magisterská diplomová práce, vedoucí práce PhDr. Martin Flašar, Ph.D. Brno: FF MU, 2016., ČTVERÁČKOVÁ, Petra. *Kritická edice 25. symfonie Františka Gregora Emmerta*. Bakalářská diplomová práce, vedoucí práce PhDr. Martin Flašar, Ph.D. Brno: FF MU, 2016., VOLFOVÁ, Dominika. *Kritická edice Stabat Mater Františka Gregora Emmerta*. Magisterská diplomová práce, vedoucí práce doc. PhDr. Martin Flašar, Ph.D. Brno: FF MU, 2022.

¹⁷⁷ Osobní sdělení Zdenky Vaculovičové, organizátorky festivalu Forfest [cit. 23. 4. 2024].

¹⁷⁸ Na počítačovém přepisu, nahrávkách a pravidelném uvádění vybraných částí z tohoto cyklu (1986–1991) dlouhodobě pracují právě manželé Vaculovičovi.

¹⁷⁹ Pozůstalost po Františku Emmertovi. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, evidenčně nezpracovaný materiál, opak. cit.

pohrává s instrumentací, a proto i když se aparát zdá poněkud rozsáhlý, nevyužívá všechny nástroje najednou, naopak mnoho z nich nechává vyznít jak ve funkci doprovodné, tak sólové napříč cyklem. Mohli bychom konstatovat, že tam, kde se skladatel podřizuje liturgickým textům, ať už z hlediska obsahového, schematického, nebo dokonce i metrytmického, projevuje svůj osobitý kompoziční přístup v oblasti melodické, harmonické, rytmické, ale především instrumentační. Tím také dílo neztrácí svou uměleckou funkci a hodnotu.

František Gregor Emmert ve své liturgické tvorbě dokazuje, že lze nalézt východiska – způsoby – cesty, které by propojovaly obřadnost, služebnost textů a estetický/skladatelský záměr autora, aniž by došlo ke ztrátě kvality v jednom či druhém aspektu. Za pomyslnou hranici mezi duchovní a liturgickou hudbou musíme chápat právě liturgické texty a práci s nimi. Zatímco v žánru duchovní hudby autoři s verši mohou zacházet volně (preparovat, zkracovat, vkládat do nich jiné texty), v oblasti tvorby určené pro bohoslužebný provoz jsou klíčovým prvkem udávajícím formu, částečně rozsah, a především obsah kompozice.

V Emmertově hudbě vnímám výše zmíněné principy – východiska jako inspiraci, možno říci návod, jak nalézt ve své kompoziční praxi onu harmonii mezi zmíněnými funkcemi. Stále se však úvahami pohybuji na teoretické úrovni. Tím opravdovým dokladem, zda skladatelovy přístupy fungují, je samozřejmě provedení skladeb – především však uvedení děl v rámci bohoslužby. Zda soudobá tvorba funguje v církevním provozu ne zjistíme nijak jinak, než jejím zařazením do něj.

Bc. Tereza Opálková, DiS. /CZ/ - musicologist, Czech leading magazine Opus Musicum

The Sacred and Liturgical Works of František Gregor Emmert in the Context of the Question of the Ministerial and Artistic Function of Music

What does the word *duchovní*¹⁸⁰ mean to each of us? Does it alert us to the presence of God? Or, on the contrary, can it be perceived as an indication of the spirituality? in the sense of spirituality? And can we also perceive spirituality through the lens of religion and piety? And what are the boundaries of the genre of sacred music – do they have a fixed definition?

The issue of defining the term sacred is still a highly debated question even within the artistic sphere. For we are moving here on the borderline between two opposites – the ecclesiastical based on religious usage and the inner – personal, which may not have a direct religious basis. In music in particular, we encounter the confusion of several terms (e.g. ecclesiastical music,¹⁸¹ church music),¹⁸² where the adjective *duchovní* is still not sufficiently convincingly defined. Nevertheless, in the field of terminology, there is a tendency to define this term in the form of dictionary entries. For example, the musicologist Jiří Fukač in *Slovník české hudební kultury* explains the term *duchovní* (in English *sacred*) as an alternative to the term ecclesiastical. He further adds that this term is associated with spirituality, but also with musical expressions having a religious character/content.¹⁸³ Also worth mentioning is Hans Heinrich Eggebrecht's (1919–1999) polemic *Duchovní hudba: co to je?* from his book *Hudba a krásno*. The author explains this expression as "[...] music as such, in which the relationship to God is formed in a special act of relating."¹⁸⁴ But even in Eggebrecht's interpretation there are some loopholes giving room for a second view and understanding of what the label *duchovní* can mean for a person. He writes that spirituality is connected to our conception, that is, our own experience and perception of music, and the decision whether to label music (or a particular piece of music) as *duchovní* (sacred or spiritual) is purely up to the individual.¹⁸⁵ In his reflections, composer and music theorist Slavomír Hořinka (*1980) also polemicalises over term *duchovní hudba* with regard to its English equivalents. Here, however, he encounters a certain ambiguity and overuse of the term, which is connected with its universality (primarily) in the Czech language. And even English, where *duchovní hudba* is often translated as spiritual music, does not offer a suitable terminological variant, since we more often interpret it as music intended for meditation. In the text *Co ucho neslyšelo...* Hořinka writes much more often about the so-called spiritual dimension of music.¹⁸⁶ Like Eggebrecht, he does not see it only in extra-musical

¹⁸⁰ Since this is an English translation of the original Czech text, I am deliberately using the Czech term here. We will work with it within the text.

¹⁸¹ FUKAČ, Jiří. Církevní hudba. In FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří – MACEK, Petr (eds.). *Slovník české hudební kultury*. 1. Ed. Praha: Editio Supraphon, 1997, p. 98–99.

¹⁸² FUKAČ, Jiří. Chránová hudba. In FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří – MACEK, Petr (eds.). *Slovník české hudební kultury*. 1. Ed. Praha: Editio Supraphon, 1997, p. 365.

¹⁸³ FUKAČ, Jiří. Duchovní hudba. In FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří – MACEK, Petr (eds.). *Slovník české hudební kultury*. 1. Ed. Praha: Editio Supraphon, 1997, p. 170.

¹⁸⁴ EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. 1. Ed. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, p. 141–155.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ HOŘINKA, Slavomír. Co ucho neslyšelo... In *Dingir: religionistický časopis o současné náboženské scéně*. 2020, Vol. 23, no. 2, rep. cit., p. 47.

meanings and symbols, but points to the aspect of perceiving, or rather listening to music, as a faculty through which we can be closer to God. He captures the reflection by paraphrasing a quote from Master Eckhart: "[...] the ear with which we hear God is the same ear with which God hears us."¹⁸⁷ Whether each of us sees in the word *duchovní* our relationship to God, or sees in it a space for our own inner spirituality not necessarily rooted in Christian faith, I am convinced that the term resonates with us.

What about sacred music from the Church's point of view?

Of interest and importance to us is the position of the Roman Catholic Church, which in the 20th century also became intensely concerned with the place of music in the liturgy – for example with the publication of the document *Motu proprio Tra le Sollecitudini* by Pope Pius X in 1903.¹⁸⁸ In this case, we are not only talking about sacred music, but about its narrower subcategory – liturgical music – strongly circumscribed by the Church's service and its rules. This is nowadays governed by the so-called guidelines of post-conciliar renewal,¹⁸⁹ which are contained in the instruction *Musicam sacram* established by the Council for the Implementation of the Liturgical Constitution in 1967.¹⁹⁰ Naturally, demands have been made, especially with regard to the handling of liturgical texts and language (nowadays mainly in the mother tongue), influencing, for example, the resulting musical form or instrumentation.

In a broader context, the relationship between music and ritual is dealt with in his study by Lubomír Tyllner, who interprets the term ritual as "...a repeatedly applied way of acting and behaving according to traditionally established rules."¹⁹¹ He sees musical expressions (and music in general) as an active part of the structure of rituals, very often contributing to the integration of community members. In the realm of faith and religion, Tyllner then identifies music as a privileged part of their rituals. However, he does not overlook the fact that these processes also undergo transformations (small or large) that can mark their gradual transformation or, in the worst case, their demise.¹⁹² Here, then, arises another important thematic area concerning contemporary classical music.¹⁹³ The transformation of the liturgy and its requirements has also caused a transformation of the musical language and the contemporary work of composers in recent decades. The stumbling block is the schism, or rather the question of the balance between the ministerial – liturgical function of music as determined by the Church and the artistic intention of the composer. Thus, in many parishes, music of a simpler, hymn-like character (for which I personally use the term *sacra pop*)¹⁹⁴ is coming to the fore, meeting the requirements of the liturgy, which by its accessibility is friendly to amateur singers and musicians working in parish scholae.¹⁹⁵ Of course, this type of song is also listener-friendly. On the other hand, we can speak of a certain crisis in terms of sacred/liturgical contemporary music. The popularity of *sacra pop* in recent years has been overwhelming the artificial contemporary music in churches, and with it the associated interest and demand for performing, albeit often more interpretively demanding, but all the more musically valuable works. It should be noted, however, that these waves (tendencies) are also common in historical perspective – especially where it was desirable to draw the laity into the liturgical service. It is understandable that when we encounter a performance of a classical work in the context of liturgy, it will be of compositions from earlier periods or from among the best-known and most established 20th century composers in the Czech Republic. The equation is simple: if composers, especially of the younger generation, are not given the opportunity and impetus to compose and participate in new sacred or directly liturgical repertoire, neither will ensembles have the urge to seek out and perform this repertoire. All this is also related to the lack of listening experience of society (especially of the community of believers themselves), the consequences of which are a lack of understanding of new music, the absence of its need in worship, and, last but not least, the perception of the production of contemporary compositions as inappropriate, unnatural for church service. What comes through in this reflection is that the impetus must come from outside. For a long time, Jednota na zvelebení církevní hudby na Moravě Musica sacra (the Musica Sacra Association for the Enhancement of Church Music in Moravia) has been pointing to this situation and responding with its projects, for

¹⁸⁷ Ibid, p. 49.

¹⁸⁸ PIUS X. *Motu proprio Tra le sollecitudini* [online] 1903. [cit. 17. 4. 2024]. Available from: <<https://adoremus.org/1903/11/tra-le-sollecitudini/>>.

¹⁸⁹ We are referring to the Second Vatican Council 1962–1965.

¹⁹⁰ *Instrukce Musicam Sacram* [online] 1967. [cit. 17. 4. 2024]. Available from: <<https://www.liturgie.cz/temata/liturgicka-hudba/dokumenty-o-liturgicke-hudbe/musicam-sacram>>.

¹⁹¹ TYLLNER, Lubomír. Hudba a rituál. In *Český lid*. 2016, vol. 103, no. 4, p. 636. Available from: <<https://ceskylid.avcr.cz/cz/article/hudba-a-ritual>>.

¹⁹² Ibid, p. 636–637.

¹⁹³ Primarily we mean artificial work, but of course we also include non-artificial work.

¹⁹⁴ Přemysl Rut writes about this repertoire in an interesting way in his article *Pop – musica sacra*. Available here: <https://sdh.cz/sdh_htm/odjinud/prut1.htm>.

¹⁹⁵ The Germans have their own term for this contemporary repertoire, Sacropop, which comes from the German composer Peter Janssens. More, for example, here: BUBMANN, Peter. Populäre Kirchenmusik der Gegenwart. In Wolfgang Hochstein, Christoph Krummacher (Hrsg.): *Geschichte der Kirchenmusik. Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Herausforderungen der Gegenwart*. Vol. 4. Laaber: Laaber-Verlag, 2014, p. 292–343.

example, by regularly organising courses for church musicians and organists, as well as a composers' showcase with competition parameters.¹⁹⁶ Similar activity is also recorded in the Prague Society for Sacred Music.¹⁹⁷

Emmert's solutions – approaches in sacred and liturgical creation

And it is the composers' competition under the auspices of the Musica Sacra that brings us to the personality of the Brno composer and long-time participant in the Forfest festival, František Gregor Emmert (1940–2015). As part of my work,¹⁹⁸ I have been studying the composer's six-part cycle of Mass propers from the late 20th century (1998–1999 to be precise), and thus had the opportunity to look deeper into the composer's scores. In the first of the two categories mentioned above, we regularly encounter in the composer's works titles or subtitles, such as biblical quotations or references to biblical characters and their stories, clearly indicating the sacred dimension of the music. In this context, it is worth noting the strong presence of symphonic, choral and chamber works, many of which were written at the instigation of the performers themselves.¹⁹⁹ This part of the composer's work, despite its sacred dimension, is strongly influenced by Emmert's aesthetic sensibility, and it is therefore not surprising that in most of them the artistic function prevails over the ministerial function – or even does not contain this function at all, leaving the listener room for individual experience and the search for his own spiritual dimension. Understandably, this is also due to the absence of liturgical texts tied to church rites or because of the freedom to work with them. Therefore, many of these works are characterized, in purely musical terms, by both listening and performance difficulty, conditioned mostly by a rather expressive, rhythmically structured and in many cases dissonant texture with virtuoso parts. This branch of Emmert's work, through its distinctive musical character and performance demands, is not primarily a type of music for church service.

However, I see a different situation in the author's liturgical work, which has its formal and functional rules determined by church rites. Despite the observance of the guidelines relating to the setting of texts, the composer's compositional approach in this area cannot ignore the work's appreciable artistic value. František Emmert, like the aforementioned Czech composers of liturgical music, found that balance between the ministerial function of music required by the individual rites and his own aesthetic attitude, the artistic authorial expression, which we include in the artistic – aesthetic function. This applies above all to the masses – the music of the Mass ordinaries in both Czech and Latin, but also to the two cycles of proprium missae.

The two aforementioned proprial cycles deposited in the Department of the History of Music of the Moravian Museum as part of the composer's estate²⁰⁰ are a fitting testament to the composer's rich melodic invention, combination of compositional techniques, and imaginative and colourful instrumentation. At the same time, František Emmert takes into account the potential performance conditions with regard to amateur musicians, and therefore does not make great demands on the ranges of the voices and the technical complexity of the instrumental parts, and honours the texts' predetermined formal schemes (antiphon with verses, responsorium, etc.). By not interfering with the individual verses and by preserving the schemes, the author respects the ministerial aspect (function) of each part, and on the basis of analytical insight it can be concluded that both cycles are directly written for the church service.

The older of these was written between 1986–1991 and is intended for the entire Church year, divided into three volumes – *Antiphons I: Advent, Christmas and the three Marian feasts*, *Antiphons II: Lent and Easter*, *Antiphons III: the Ordinary Time*. The latter is considerably more extensive compared to the younger composition of six complete works from the late 1990s, yet the individual parts (feasts and Sundays) contain only the setting of three proprial texts (the entrance antiphon, the chant before the Evangelium, the antiphon for communion). The cycles also differ from each other in their scoring. The propers for the whole church year from the late 1980s and early 1990s have instrumental variation (partly influenced by the liturgy), which, however, does not make great demands in terms of the instrumentation of the individual amateur ensembles. Firstly, the instrumentation includes commonly available instruments such as organ, flute, violin, cello, oboe or guitar. And secondly, František Emmert himself, during his lifetime, admitted his openness to changing the instrumentation to suit the

¹⁹⁶ www.musicasacra.cz

¹⁹⁷ www.sdh.cz

¹⁹⁸ OPÁLKOVÁ, Tereza. *Mešní propria Františka Gregora Emmerta v kontextu české duchovní tvorby 20. století*. Bachelor thesis, thesis supervisor doc. Mgr. Vladimír Maňas, Ph.D. Brno: FF MU, 2023.

¹⁹⁹ Worthy of note are the violin and viola pieces written at the instigation of Milan Paľa, a long-time friend of František Gregor Emmert and a leading interpreter of the composer. A selection of this repertoire has also recently been recorded by Milan Paľa, accompanied by his wife, pianist Katarína Paľa, on the new CD František Gregor Emmert: Musica da Violino I. (Pavlik records, 2023).

²⁰⁰ The estate of František Emmert. Department of the History of Music of the Moravian Museum, unprocessed material. Other colleagues from the Institute of Musicology at the Faculty of Arts, Masaryk University, also worked with the estate of the Brno composer, and their research resulted in stimulating theses: ČOLOVIĆ, Sofija. *František Gregor Emmert: Katalog orchestrálních skladeb*. Master thesis, thesis supervisor PhDr. Martin Flašar, Ph.D. Brno: FF MU, 2016., ČTVERÁČKOVÁ, Petra. *Kritická edice 25. symfonie Františka Gregora Emmerta*. Bachelor thesis, thesis supervisor PhDr. Martin Flašar, Ph.D. Brno: FF MU, 2016., VOLFOVÁ, Dominika. *Kritická edice Stabat Mater Františka Gregora Emmerta*. Master thesis, thesis supervisor doc. PhDr. Martin Flašar, Ph.D. Brno: FF MU, 2022.

performance possibilities of the performers.²⁰¹ This friendliness of the composer is undoubtedly, among other things, an awareness of a certain path within which the work has great potential to live and be performed regularly.²⁰²

The second – younger cycle contains the proprial texts of Palm Sunday, Maundy Thursday, Good Friday, Easter Vigil, the Feast of the Resurrection of the Lord and the Descent of the Holy Spirit. In terms of instrumentation, however, there is a more varied apparatus here, enriched by brass and woodwinds, percussion, melodic percussion, double bass, and even the soundtrack of birdsong from nature, in addition to chant and organ.²⁰³ Here too, Emmert plays with the instrumentation, and so although the apparatus seems somewhat extensive, he does not use all the instruments at once; instead, he lets many of them ring out in both accompanying and solo functions across the cycle. We might conclude that where the composer submits himself to the liturgical texts, whether in terms of content, schematic or even metrical rhythm, he displays his distinctive compositional approach in the melodic, harmonic, rhythmic, and above all instrumental areas. In this way, the work does not lose its artistic function and value.

František Gregor Emmert proves in his liturgical work that it is possible to find ways that would connect the ritual, the service of the texts and the aesthetic/compositional intention of the author without losing quality in one or the other aspect. The imaginary border between sacred and liturgical music must be understood as the liturgical texts and the work with them. While in the genre of sacred music the authors can freely handle the verses (reparation, abridgement, insertion of other texts), in the field of works intended for church service they are a key element determining the form, partly the scope, and above all the content of the composition.

In Emmert's music, I see the above-mentioned principles – solutions as inspiration, one could say a guide to find in my compositional practice that harmony between the above-mentioned functions. However, I am still thinking on a theoretical level. The real proof of whether a composer's approaches work is, of course, the performance of the works – but especially the performance of the works in the context of a church service. There is no way of knowing whether a contemporary work works in a church service other than by including it.

PhDr. Marek Pavka /CZ/ - musicologist, Czech Television

Může hudba pomoci proti tzv. bipolární poruše?
Can music help against bipolar disorder?

Deprese, především ta ve formě tzv. bipolární poruchy trápí více než 300 milionů lidí.

Využití hudby při její léčbě lze rozdělit do dvou typů.

Prvním je muzikoterapie, kdy jde o zásahy směřující k individualizovaným cílům prováděné terapeutem, který má s pacienty vybudovaný blízký vztah. Terapeut většinou sám provozuje hudbu, někdy společně s pacienty.

Druhým je hudební léčba, kdy jde o poslech záznamu hudby či, vzácněji, o poslech hudby živé. Vše je řízeno zdravotníkem, který nemá bezprostřední vztah s pacienty a je zaměnitelný. V rámci hudební léčby bylo publikováno okolo 200 tisíc studií a podle německého autora Daniela Leubnera je využití vážné hudby častější u tohoto typu intervence než u muzikoterapie.

Rakouská badatelka Vera Brandesová uvádí, že výhodou využití hudby při léčbě depresí je to, že nemá vedlejší účinky. Podle ní musí použitá hudba svým rytmem, rychlostí, dynamikou, vývojem a sekvencí tónů odpovídat rytmům lidského těla. Při svém výzkumu provedla pokus s 203 pacienty, kteří po 10 až 15 týdnů denně poslouchali 30 minut hudbu. U 89 % z nich zjistila zlepšení na tzv. Hamiltonově škále deprese o 60 %.

Problémem tohoto experimentu bylo to, že zkoumanou skupinu nebylo možné porovnat s žádnou kontrolní skupinou, která by účinkům hudby vystavena nebyla.

O to se pokusil mexický vědec Miguel Ángel Mayoral Chávez z Oaxacy, který zkoumal 79 pacientů s bipolární poruchou, kteří byli podrobeni osmitýdennímu zkoumání. Jedna polovina chodila na sezení s psychologem, druhá polovina namísto toho poslouchala vážnou hudbu. Výsledkem bylo to, že u první skupiny došlo u 12 pacientů ke zlepšení, u 16 ke zlepšení nedošlo, 10 pacientů terapii opustilo. U druhé skupiny došlo u 29 pacientů ke zlepšení, u 4 nedošlo ke zlepšení a 8 pacientů terapii opustilo.

Zřejmě nejvýznamějším centrem výzkumu účinků hudby na bipolární poruchu je finské Jyväskylä. Zde porovnával Jaakko Erkkilä reakce pacientů s depresemi podrobených standardní péči bez muzikoterapie a s ní. Zjistil, že reakce byly významně lepší u pacientů s muzikoterapií.

²⁰¹ Personal communication of Zdenka Vaculovičová, organiser of the Forfest festival [cit. 23. 4. 2024].

²⁰² The Vaculovičs have been working for a long time on computer transcriptions, recordings and regular performances of selected parts of this cycle (1986–1991).

²⁰³ The estate of František Emmert. Department of the History of Music of the Moravian Museum, unprocessed material, rep. cit.

Kontroverzním tématem je tzv. vibroakustická terapie, kterou vynalezl Olav Skille v Norsku. Jde o kombinaci nízkofrekvenčních zvuků (20 – 100 Hz) a hudby, která vede k resonanci, jež odpovídá přirozené frekvenci jednotlivých částí těla. Finští badatelé Marko Punkanen a Esa Ala-Ruona zjistili, že tyto vibrace vedou ke snížení krevního tlaku a k uvolnění. Doporučují, aby se při nich přehrávala pacientova oblíbená hudba. Naopak německý výzkumník Hubertus Sandler demonstroval, že vibrace nemají významně vyšší účinek, než samotný poslech hudby.

Proto Islandka Gudrun Augusta Sigurdadóttirová provedla pokus s 38 účastníky. Experimentální skupina chodila po dobu jednoho měsíce na vibrační terapii, kontrolní skupina nikoli. Zjistilo se, že u experimentální skupiny došlo v porovnání s kontrolní skupinou k významnému snížení symptomů bipolární poruchy.

Jiný pozoruhodný výzkum provedl v Německu Institut Maxe Plancka pro empirickou estetiku, který zkoumal 30 tisíc dvojčat. Zjistil, že ti, kdo aktivně provozují hudbu, mají vyšší riziko bipolární poruchy. Otázkou ovšem je, co to znamená. Interpretace totiž mohou být protichůdné. Mají deprese, protože provozují hudbu? Provozují hudbu, protože ta je léčí? Provozují hudbu kvůli výhodám manické fáze? Existuje genetická souvislost mezi predispozicemi k hudbě a depresemi?

Obdobný výzkum provedla nizozemská badatelka Laura Wesseldijková působící ve Stockholmu, která měla k dispozici údaje o 5600 dvojčatech. I ona zjistila, že sklon k hudbě zvyšuje pravděpodobnost deprese.

Stejně nevyřešenou otázkou je problém oblíbenosti smutné hudby u některých lidí trpících bipolární poruchou. Suvi Saarikalliová z Jyväskylä říká, že jedním z hlavních důvodů, proč lidé poslouchají smutnou hudbu, je – paradoxně – to, že jim zlepšuje náladu. To se pokusil vysvětlit výzkumný tým Olivera Herdsona, Amira-Homayouna Javadiho a Tuomase Eeroly. Ti smutek rozdělili na 3 stavy a 2 procesy.

1) Stav:

1a) *Povrchový smutek* – nehluboký stav, který nemá zásadní důsledky pro reálný život a osobní význam.

1b) *Empatický smutek* – zprostředkované emoce, vysoký stupeň vcítění, s tím je spjata oblíbená dosud neznámá smutná hudba.

1c) *Bezútěšnost* – beznaděj, absence věcí, které by dotyčnému poskytovali naději.

2) Procesy:

2a) *Udržování smutné nálady* – snaha o udržení či posílení smutku

2b) *Bloumavý smutek* – dovnitř zaměřené uvažování, snění.

Povrchový a empatický smutek podle nich nemají na člověka trpícího depresemi ničivý účinek a tak není nutné tyto dva typy smutku u pacientů eliminovat.

PhDr. Marek Pavka /CZ/ - musicologist, Czech Television

Can music help against bipolar disorder?

Depression, especially so called bipolar disorder, affects more than 300 million people worldwide.

The music-based interventions are divided into two major categories, namely music therapy and music medicine. Music therapy is the clinical and evidence-based use of music interventions to accomplish individualized goals within a therapeutic relationship by a credentialed professional.

Music medicine is defined as mainly listening to prerecorded music provided by medical personnel or rarely listening to live music. In other words, music medicine aims to use music like medicines. It is often managed by a medical professional other than a music therapist, and it doesn't need a therapeutic relationship with the patients. There is some 200 thousand studies on music medicine and German researcher Daniel Leubner shows, that use of classical music is more common by music medicine than by music therapy.

Vera Brandes from Austria says: „Music used by therapy must correspond with its rhythm, tempo, dynamics, development and sequence of tones correspond with rhythms of body, which take part in the process illness or healing.“ She noticed lack of side effects by music-based interventions. She performed experiment with 203 patients, who listened 30 minutes a day music for 10 – 15 weeks. Afterwards was measured by 89 % of patients improvement of Hamilton Depression Skala by 60 %. Problem was lack of so called control group for comparison. This problem was solved by Miguel Ángel Mayoral Chávez from Mexican Oaxaca. He had 79 patients with depression, who went through 8 week program. ½ had sessions with psychologist, ½ had instead of psychologist listening of classical music. Results:

1st group: 12 improvement, 16 no improvement, 10 abandoned.

2nd group: 29 improvement, 4 no improvement, 8 abandoned

Probably the most important centre for analysis of music-based therapy is Jyväskylä in Finland. Jaakko Erkkilä has carried out an experiment there with 79 participants with diagnosis of depression. They were randomised to

receive individual music therapy plus standard care (20 bi-weekly, 60 minutes sessions) or standard care only, and followed up at baseline, at 3 months (after intervention) and at 6 months. The response rate was significantly greater in music therapy, compared with those who only received standard care.

Olav Skille from Norway invented so called vibroacoustic therapy. It is combination of low-frequency sounds (between 20 and 100 Hz) and music to produce resonance in the body that matches the natural frequency of a specific body part. Marko Punkanen and Esa Ala-Ruona from Finland recommend playing patients favorite music. They proved that vibrations increase blood flow and resonate muscles to release tension. On the other hand Hubertus Sandler from Berlin

demonstrated that vibroacoustic therapy was not significantly more effective than just relaxing CD music alone in group of patients with psychosomatic disorders.

Icelandic scientist Gudrun Agusta Sigurdadóttir examined 38 patients in Denmark. Experimental group received eight additional vibration therapy sessions for about a month, and the control group only received standard depression treatment. Experimental group had a significant decrease in symptoms compared to the control group, supporting the addition of vibration therapy to traditional depression treatment.

Other questions has raised research of Max Planck Institut fuer empirische Aesthetik in Germany. Its analysis of data on 30 thousand twins showed, that thos of them, who are active musicians, have higher risk of bipolar disorder. But what does it mean? Interpretations could be contradictory.

They have depressions because of music.

They are musicians, because music heals them.

They are musicians due to advantages of manic phase.

There is some genetic connection between predispositions for musicality and for depressions.

Dutch scientist Laura Wesseldijk has researched data on 5600 twins. She proved higher genetic risks for bipolar disorder were associated with playing music and more hours of music practice. Genetic propensity for general musicality appears to increase the likelihood of receiving a depression diagnosis.

Another interesting question is the tendency of some persons diagnosed with bipolar disorder to prefer sad music. Suvi Saarikallio from Jyväskylä comments this so, that amongst the primary reasons for listening to sad music is improved mood.

Team of Oliver Herdson, Amir-Homayoun Javadi and Tuomas Eerola researched enjoyment of negative emotions and suggested a typology of sadness consisting of three states and two processes.

1. States:

1. A. Surface level sadness – shallower state, lack of real life consequences and personal meaning.
1. B. Empathic sadness – vicariously feeling emotions, high levels of empathy mean the liking of unfamiliar sad song
1. C. Bleak – hopelessness, lack of things to feel hopeful about

2. Processes:

2. A: Sad mood maintenance – search fot maintenance or increase of sadness.
2. B. Mind-wandering sadness – inward thinking, daydreams

They stress, that surface level sadness and empathic sadness do not have destructive effect on person with depressions, so it is not necessary to eliminate those types of sadness.

Doc. Ing. arch. Jan Rajlich /CZ/ - grafik, Sdružení Bienále Brno, Vysoké učení technické v Brně / graphic artist, Brno Biennale Association, Brno University of Technology

Síla kresby – The Power of Drawing

Kreslím už více než 70 let. První mé kresby jsou datované rokem 1953, kdy mi byly 3 („ikonická“ perspektiva uličních lamp ve 4)...

Po 70 letech mám zachováno jen asi 5 000 svých kreseb. V této dnešní prezentaci je jich 800. (Uvidíme, zda to vydržíme celých 30 minut, ale je možno kdykoliv skončit...)

„Nulla dies sine linea“ říkal podle Gaia Plinia Staršího prý před skoro 2500 lety řecký malíř Apellés. „Ani den bez čárky“ bylo motto studentů zlínské Školy umění (v době Protektorátu) a můj otec, její absolvent, je očividně přenesl i na mne.

Poslední rok dávám 3 svoje kresby nové (ale i starší) denně do svého alba Kresby / Drawings / Michoro na sociální síti facebook. Je jich tam už přes 1 000. Jinak by ležely v šuplíku, takto se na ně denně podívají určitě desítky, možná stovky lidí...

Člověk (historicky) když začal myslet a rozmýšlet o světě a svém místě v něm, začal postupně i kreslit – obrazy, vizuální, informace znaky – symboly... (petroglyfy, piktogramy, ideogramy, fonogramy.)
Kresba (v životě jedince) nejdříve jako uvolnění, jako časoprostorový element, jako vybití energie, či jako zvědavý pokus (dítěte)...

Člověk, když dostane do rukou písátka, tak čmárá, kreslení uvědomělé chce vizuální zkušenost a zkušenost praktickou. Kreslit se dá určitě naučit tréninkem. Stejně tak jako psát se člověk naučí tréninkem.
Kresba je ale i samo písmo, psaní. Písmem, písmeny lze rovněž kreslit obrazy .
Kresba transformuje viděné nebo myšlené do nového obrazu, nového vizuálního světa.
Kresba jako nástroj vyjádření vizuality podstaty zamýšleného.
Kresba jako záznam okolí, prožitku, může zobrazit pocity, sny a tužby.
Kresba může podat svědectví až do sebemenšího detailu.
Kresba má velkou moc – může přesně zachytit vše tak, jak to chci mít.
Kresba může jít po povrchu jako struktura, náznak, jako skvrna, bod či body.
Kresba se ale může dostat pod povrch, zobrazit neviditelné, řez, průřez, vnitřek.
Kresba je přesná exprese. Kresba je expresivní strohost.
Kresba je tenká linka. Kresba je silná linka. Kresba je změť linek, kresba je rastr linek.
Kresba je plocha, kresba je průnik ploch.
Kresba je kontrast linky a plochy.
Kresba může jen naznačit. Kresba abstrahuje, kresba stylizuje
Kresba může jen naznačit obrys. Kresba může jen naznačit prostor.
Kresba vše zachytí jen jednou barvou. Kresba ale může být barevná – a těch barev je nepřeberně.
Kresba je i terapie, léčí.
Kresba má sílu tvořit, měnit a předvídat.
O kresbě by se dalo ještě dále mudrovat, ale kresba je kresba – a to je záležitost jenom vizuální, tak se ještě chvíli dívejme.
Kresba má sílu...

Doc. Ing. arch. Jan Rajlich /CZ/ graphic artist, Brno Biennale Association, Brno University of Technology

The Power of Drawing

I have been drawing for over 70 years. My first drawings are dated 1953 when I was 3 (the "iconic" perspective of street lamps at 4)...

After 70 years, I only have about 5,000 of my drawings preserved. There are 800 of them in today's presentation. (We'll see if we can last the full 30 minutes, but it's possible to stop at any time...)

According to Gaius Pliny the Elder, "Nulla dies sine linea" was said almost 2500 years ago by the Greek painter Apelles. "Not even a day without a line" was the motto of the students of the Zlín School of Art (during the Protectorate) and my father, a graduate of it, obviously passed it on to me as well.

For the last year, I have been adding 3 of my new drawings (as well as older ones) daily to my album Drawings / Drawings / Michoro on the social network Facebook. There are already over 1,000 of them. Otherwise, they would be lying in a drawer, dozens, maybe hundreds of people look at them every day...

When man (historically) began to think and think about the world and his place in it, he gradually began to draw – images, visuals, information, signs - symbols... (petroglyphs, pictograms, ideograms, phonograms.)
Drawing (in the life of an individual) first of all as relaxation, as a space-time element, as a discharge of energy, or as a curious experiment (child)...

When a person gets a pen in his hands, he scribbles, conscious drawing wants a visual experience and a practical experience. You can definitely learn to draw with practice. Just like writing, one learns through practice. But drawing is also writing itself, writing. You can also draw pictures with letters and letters.
Drawing transforms what is seen or thought into a new image, a new visual world.
Drawing as a tool for visual expression of the intended essence.
Drawing as a record of the environment, experience, can depict feelings, dreams and desires.
A drawing can bear witness to the smallest detail.
Drawing has great power – it can capture everything exactly the way I want it to be.
The drawing can go over the surface as a structure, a hint, as a stain, point or points.
But the drawing can get below the surface, show the invisible, a section, a cross-section, the inside.
Drawing is an exact expression. Drawing is expressive austerity.
The drawing is a thin line. Drawing is a strong line. A drawing is a jumble of lines, a drawing is a grid of lines.
A drawing is a surface, a drawing is an intersection of surfaces.
Drawing is a contrast of line and surface.
The drawing can only indicate. Drawing abstracts, drawing stylizes
The drawing can only indicate the outline. The drawing can only indicate the space.

The drawing captures everything with just one color. But a drawing can be colorful - and there are plenty of colors.

Drawing is also therapy, it heals.

Drawing has the power to create, change and predict.

One could speculate even further about the drawing, but a drawing is a drawing - and that's only a visual matter, so let's look a little longer.

Drawing has power...

Ak.mal. Marek Trizuljak /CZ-SK/ - visual artist, Sdružení Q, Unie výtvarných umělců Olomoucka, Association Q, Union of Visual Artists Olomouc

Reflexe současné křesťanské víry a jejího postavení ve společnosti

Reflection of the contemporary Christian faith and its position in society

Motto: FORFEST je naprosto unikátní svým víceoborovým propojením a zájmem o nové, aktuální proudy hudební a výtvarné tvorby...

Motto: FORFEST is completely unique in its multidisciplinary connection and interest in new, current trends in music and art...

Následující reflexe se týká současné křesťanské víry a jejího postavení ve společnosti. Otázka by pravděpodobně mohla znít takto: Zda existuje a skutečně vychází zevnitř – z duše a ze srdce žité víry – autentická kulturotvornost: autentická potřeba vyjadřovat se například uměním a skrze ně se darovat světu, v němž žijeme. Je jiné zpívat si doma v koupelně a úplně jiné je umět a chtít zpívat tak, aby to obdařilo jiné. Otázkou je, zda si tedy náhodou netvoříme, co do řeči, spíše jen určitý slovník sami pro sebe. A ve vztahu k umění, zda nám nejde spíše jen o jakýsi náš interní soubor devocionálií, instrumentů a předmětů pro vlastní potřebu, k promlouvání k sobě samým. Jak dbáme o vlastní vnitřní svět, aby vůbec byl schopen být darem pro jiné?

Křesťané v antické společnosti brzy pochopili, že se budou muset stát rovnocennými partnery v rozhovoru s tehdejší vzdělaností a kulturou. Proto se zrodili apologeté, kteří svým vzděláním i rétorickými schopnostmi obsáhli antickou filosofii, literaturu, umění a celkové pojetí společnosti. Tito lidé pak formulovali obhajobu křesťanství, vyvraceli předsudky o jakési "sektě nevzdělaných prostáčků", psali dopisy vladařům, senátorům, soudcům...

Vzdělanost a umění úzce patří k víře; velice dobře to chápali například olomoučtí arcibiskupové minulých dob. Je to vidět i na historii Kroměříže a na její podobě. Zůstala zde nepřehlédnutelná stopa až dodnes.

Když se počátkem 90. let 20. století rodila myšlenka založení olomouckého Arcidiecézního muzea, objevil se také názor, že je to šance, aby se taková instituce (vedle krásného a jistě potřebného, pozitivního úkolu péče o sbírky) systematicky věnovala současnému duchovnímu umění, pořádala pravidelné výstavy a každoročně udělovala cenu autorům významných počinů v této oblasti. Významná současná díla by pak také mohla být zakoupena, čímž by se na jedné straně pokračovalo v dávné sběratelské činnosti, původní arcibiskupské sbírky by se tím dál rozšiřovaly. A na druhé straně by podobně veřejné ocenění bylo motivací a povzbuzením pro současné umělce. Nestalo se tak, snad ještě na to nebyla doba zralá, nebo mysl lidí připravená...

Nicméně, vznikla velmi zajímavá institucionální soustava olomouckého Muzea umění a Arcidiecézního muzea. Dvě systematická zaměření vedle sebe: Jedno na moderní umění a jeho vývoj; druhé na historické, církevní umění, včetně souvislostí. Tato soustava se opakovaně ukazuje jako životaschopná a přínosná. Rád připomenu nedávnou výstavu s názvem „Posvátné umění v nesvaté době“, která se konala v Muzeu umění.

<https://muo.cz/vystavy/posvatne-umeni-v-nesvate-dobe-ceske-sakralni-umeni-1948-1989/>

Víra bez vzdělanosti a kvalitního umění v současném světě neobstojí. Až příliš dobře to věděli komunisté, proto se po uchvácení moci zaměřili na likvidaci vzdělaných lidí. Osobnosti jako Josef Zvěřina, Oto Mádr, Růžena Vacková a mnozí další strávili ve vězeních strašlivě dlouhou dobu a stát s nimi zacházel, jakoby to byli nějakí vrazi. Můj kmotr, hluboký a vzdělaný člověk, znalec francouzské kultury a malíř, byl naprosto bez viny ve vězení řadu let. Básníci jako např. Václav Renč, Jan Zahradníček, Zdeněk Rotrekl a další, byli také na řadu let zavřeni, jakoby byli zločinci. Stěžejní umělecké osobnosti, jako např. Bohuslav Reynek se svojí paní, Suzanne Renaudovou, byly režimem odkázány žít v naprostém ústraní.

Na církev zbavenou vzdělaných, kultivovaných lidí se pak komunistům snadno útočilo jako na spolek údajně zaostalých, údajně hloupých a nevzdělaných.

Žel, něco podobného hrozí i teď, přestože jsme se politické moci komunistů už dávno zbavili. Přetrvává totiž interní, trošičku nevzdělaná „lidová“ obliba podob a forem výtvarného snažení tzv. „pro kostelní potřeby“, která jakoby existovala sama pro sebe, bez potenciálu rozmlouvat navenek, se současnými lidmi a jejich světem, kulturou a uměním. K ilustraci takového stavu mimo jiné vznikl také televizní pořad (na kanálu ČT Art) s názvem „Katolické volavky a predátoři, aneb jestlipak víte, co je to „Karela“.

<https://art.ceskatelevize.cz/inside/katolicke-volavky-a-predatori-aneb-jestlipak-vite-co-je-to-karela-gFpWf>

Daný cyklus, v ironické narážce na tzv. socialistický realizmus (sorela), zkoumá jednu dosti citelnou a viditelnou tendenci ve výtvarném pojetí oficiálních církevních zakázek. Ať chceme nebo nechceme, nemůžeme se v takových momentech uzavřít do obranného kruhu; kritické zkoumání je namístě.

Zcela určitě zde nejde o vzdychání nad dávnou historií, kdy bylo církevní prostředí výhni zrodu mnoha dodnes obdivovaných uměleckých slohů. Doba se proměnila, společnost je mnohohlasá. Ale přesto, skutečnou váhu mají ty hlasy, které vycházejí z vlastní autentické zkušenosti, které mají něco až na dřevě prožité. Pokud by tedy například církev nežila hlubokou duchovní kulturou, vzdělaností, uměním, atd. z vlastní bytostné potřeby, tak riskuje, že její hlas se téměř vytratí; možná se sama vlastním přičiněním stane nesrozumitelnou. Těžko kdo jí bude rozumět, natož, aby byla schopná vést fundovaný a zároveň do hloubky lidský dialog. Velmi potřebujeme, aby promlouvali lidé, kteří mají patřičné vzdělání a jsou dialogu schopní. Je však třeba nejenom umět držet krok, jde o mnohem víc: Do hloubi žít, či přímo dýchat s novými naléhavými civilizačními tématy a také umět je předvídat, aktivně jim vycházet vstříc.

K dnešní době, teď konkrétně k situaci v naší zemi (ale také např. na Slovensku) považuji za důležité hledat a utvářet systematické vztahy mezi tvůrci současného výtvarného umění a církevním prostředím.

Žel, takové systematicky utvářené vztahy směrem navenek, k současnému profesionálnímu výtvarnému světu v církvi prakticky neexistují a není viditelný cílevědomý, skutky podložený zájem o ně.

Určitý (různě limitovaný a nahodilostmi protkaný) zájem se když tak soustřeďuje na tzv. „své vlastní“ umělce. Věci se přitom vyvíjejí „nesystematickým ostrovním způsobem“: souhrou náhod a víceméně náhodných průsečíků osob disponovaných k vzájemné komunikaci. Na praktickém poli (viz např. v práci pro sakrální prostory) se věci téměř vždy odvíjejí od náhody, kdo koho nějakou náhodou osobně zná, anebo od toho, jak je momentálně disponovaný ten který tvůrce a jak je momentálně disponované určité konkrétní církevní společenství, farnost, duchovní komunita: jaké má momentální personální obsazení. A stejně tak žel existuje a funguje vrtkává nahodilost v tom, jaký další osud bude mít konkrétní umělecké dílo osazené v určitém církevním kontextu nebo objektu. Někdy totiž stačí změna osoby (např. faráře) a může znenadání dojít až ke katastrofě ve vzájemné komunikaci. Např. až po více nebo méně skryté či otevřené tendence k ikonoklazmu; přinejmenším k značně necitlivému zacházení se stávající uměleckou výzdobou kostela či s některým konkrétním výtvarným dílem pro daný sakrální prostor vytvořeným. Nepsal bych o tom, kdybych sám podobné věci nezažil a kdyby se mnohé podobné věci opakovaně nestaly řadě mých kolegů.



Corita Kent, Jako libanonský cedr, serigrafie, 1953

Závěrem několik příkladů. Jeden z nich je součástí letošního Bienále v Benátkách (viz příloha pod čarou, na konci textu)

Oslovil mě zvláště životní a umělecký příběh Cority Kentové (1918-1986 <https://www.corita.org/>), americké

řeholnice, tvůrkyně podivuhodných serigrafí,
(k vidění např. zde: <https://collection.corita.org/>)

Výše zmíněný „nahodile ostrovní systém“ občas funguje – díky Bohu – docela dobře. Opravdu se najdou lidé obdaření potenciálem úcty jednoho k druhému, k jeho roli a práci = službě, již zastává. Domnívám se, aniž bych znal podrobně úplně všechny detaily, že mohu zmínit kněze z Brněnské diecéze, Pavla Hověze, který léta žil a osobně se nasazoval pro vybudování kostela bl. Marie Kafkové Restituty v Brně. A našel přitom úspěšnou spolupráci s architektem Markem Štěpánem. Snad bych zde mohl zmínit i některé další zdařilé kostely od téhož architekta. Anebo tvorbu výtvarných umělců jako Otmar Oliva, Jan Jemelka, Petr Štěpán, Pavel Šlegl (atd.) A také opravdu rád zmíním letitou systematickou práci kunsthistorika Ivo Bindera na mapování vývoje moderního sakrálního umění v českém a moravském prostředí; mimochodem též spoluautora (se Šárkou Bělsíkovou) výše zmíněné výstavy „Posvátné umění v nesvaté době“.

Významným ostrovem, možná už pevninou systematického zájmu o soudobé duchovní umění, natož s mezinárodním věhlasem, je festival FORFEST a stejnojmenná umělecká iniciativa se sídlem v Kroměříži.

Psáno v květnu a červnu 2024

Marek Trizuljak

Příloha pod čarou: K letošní výstavě na benátském Bienále:

Summary:

This reflection concerns the contemporary Christian faith and its position in society. The question could probably be as follows: Does authentic cultural creativity exist and really comes from within – from the soul and from the heart of a lived faith: an authentic need to express oneself through art, for example, and to give oneself to the world in which we live.

Christians in ancient society soon understood that they would have to become equal partners in conversation with the education and culture of the time. That is why apologists were born who, with their education and rhetorical skills, encompassed ancient philosophy, literature, art and the overall concept of society. These people then formulated a defense of Christianity, refuted prejudices about a kind of "sect of uneducated simpletons", wrote letters to rulers, senators, judges...

Venice Biennale 2024

We are pleased to announce that Corita Kent will be included in the Holy See Pavilion as part of the 60th International Art Exhibition of the Venice Biennale, which will take place from April 20 to November 24, 2024.

Cardinal José Tolentino de Mendonça, Commissioner and Prefect of the Dicastery for Culture and Education of the Vatican, has appointed Chiara Parisi and Bruno Racine as the pavilion curators. The title of the exhibition, *With My Eyes*, refers to a sonnet by Shakespeare and echoes the Book of Job.

Focusing on the theme of human rights and the diverse experiences of marginalized communities, the pavilion will be presented on Giudecca Island at the Casa di Reclusione Femminile, in collaboration with the Department of Prison Administration of the Ministry of Justice. The pavilion is located on a 12th-century historical site, which was transformed into a women's prison in 1859. In this extraordinary context, the Holy See Pavilion represents a site of artistic dialogue that goes beyond the Venice Biennale's usual exhibition boundaries, intending to cultivate a culture of encounter, a central theme to Pope Francis' Magisterium.

Alongside works by Corita Kent, the pavilion will include contributions from internationally renowned artists Maurizio Cattelan, Bintou Dembélé, Simone Fattal, Claire Fontaine, Sonia Gomes, Marco Perego & Zoe Saldana, and Claire Tabouret, with a special contribution from Hans Ulrich Obrist. Bringing together artists and poets alongside the women's prison inmates and staff, the project aims to create a constellation of unique artistic experiences and practices.

The Holy See Pavilion is one of ninety national presentations taking place at the Giardini, the Arsenale, and throughout the city of Venice. More information about the 60th Venice Biennale [here](#).

An official press conference will take place in early March at the Holy See Press Office, where more details about this exciting project will be unveiled.

MgA. Jan Vrkoč /CZ/ - composer

„Manifest intervalových řad – vytvořte si a používejte nové tóniny.“

Albert Einstein jednou řekl: „Zatímco vědomosti definují vše, co v současné době známe a čemu rozumíme, představivost ukazuje i na to, co bychom ještě mohli objevit a vytvořit nového. Představivost je důležitější než znalosti.“

Einstein se dotýká nekonečnosti v našich životech. Nekonečná představivost a fantazie se jeví jako nejdůležitější předpoklad umění i vědy, představivost a fantazie jsou vskutku nekonečné! Zní to neobvykle našim uším: NEKONEČNO je přítomné v našich všedních dnech, je to běžná věc, je s námi v životě každého z nás. Jak často na to zapomínáme!

Umění je oknem do nebe, umění je základem vší lidské kultury. Umění je kořenem pokojného soužití lidí v míru. Škoda, že umělecká tvořivost zřejmě není dána každému člověku, není propojena s dušemi všech lidí. Ještě snad všechny děti mají své snění, svou nekonečnou představivost a fantazii, svou kreativitu, ale my, lidé dospělí, už na tyto schopnosti často zapomínáme. A proto si neumíme hrát tak jako děti... Tady zbývá spousta práce pro skladatele, malíře, spisovatele, aby duše všech nasýtily a propojili krásou – propojili duše mezi sebou navzájem i s nebem.

Při studiu na Janáčkově akademii múzických umění jsem si vytvořil vlastní metodu modálních intervalových řad. Nové intervalové řady otevírají široké možnosti a mohou být velkým obohacením skladatelské práce. Tu metodu chci právě dnes předat dál.

V historii se obvykle nové myšlenky zveřejňovaly různými „manifesty“, například v roce 1895 sestavili spisovatelé Sova, Březina, Šalda, Machar, Mrštík a další „Manifest česká moderna“, v roce 1909 vydal v Itálii Marinetti „Futuristický manifest“, v roce 1923 ve Francii André Breton vydal „Manifest surrealismu“ a 1924 sepsali Češi Seifert, Teige, Vančura a další spisovatelé „Manifest poetismu“. To bylo právě před sto lety. Tak dnes, k tomuto výročí, předkládám svůj „Manifest nových intervalových řad“.

Názvosloví

Nejprve vysvětlím používané názvosloví, aby nedocházelo později k nepochopení. Je především nutné rozlišovat, kolik různých intervalů obsahuje daná řada.

Mohou být řady JEDNOČLENNÉ, jednočlenná je řada, která obsahuje pouze jeden typ intervalu. Například určitá řada obsahuje pouze půltóny nebo zase jiná řada pouze celé tóny, další řada jenom malé tercie a podobně.

Takové řady ale nejsou příliš zajímavé pro naši práci a proto se s nimi dál nezabývám.

Řady DVOJČLENNÉ obsahují dva různé druhy intervalů, např. celé tóny a čisté kvarty a podobně.

Řady TŘÍČLENNÉ obsahují potom tři různé druhy intervalů,

řady ČTYŘČLENNÉ obsahují čtyři různé druhy intervalů.

Trvám na tom, že každá základní řada v systému musí mít přesně rozsah oktávy, tedy 12 půltónů, jako jsme na to zvyklí u běžných stupnic. Z toho potom vyplývá, že více než čtyři různé druhy intervalů se už do rozsahu oktávy nevejdou.

Dávám přednost melodickému vedení hlasů, a proto uvažuji o melodických intervalech, tedy půltón, celý tón, malá tercie, velká tercie, maximálně čistá kvarta. O větších intervalech, ze kterých by se sestavovaly intervalové řady, už neuvažuji, ačkoli teoreticky by to také bylo možné.

Názvosloví

Základní tónové řady:

- **JEDNOČLENNÉ** (o jednom druhu intervalu, takové nejsou zajímavé a dále s nimi nepočítám)
- **DVOJČLENNÉ** (dva různé intervaly)
- **TŘÍČLENNÉ**
- **ČTYŘČLENNÉ** (více druhů intervalů se do rozsahu oktávy nevejde)

- řady třítonové
- čtyřtonové
- pětitonové
- šestitonové
- sedmitonové
- osmitonové
- devítitonové
- desítitonové
- jedenáctitonová
- dvanáctitonová (tj. jednočlenná, málo zajímavá)

Variace každé základní řady:

(pořadí intervalů lze vzájemně libovolně přeházet)

Ambitus – tj. rozsah 1 oktávy musí být dodržen

práce s tónovou řadou – modální technika

Další způsoby práce s řadami:

- **transpozice**
- **rotace** (variace, při níž se zachová vzájemné pořadí intervalů)
- **selekce** (tj. redukce)
- **inverze**
- **račí postup**
- aj.

V pravé části obrázku jsou uvedeny možnosti práce s intervalovou řadou. Mohou vznikat zejména VARIACE řady, tím, že změním pořadí intervalů. Pokud naopak pořadí intervalů zachováme, ale začneme řadu od druhého, třetího nebo dalšího tónu, nazývá se to ROTACE.

Můžeme také při zpracování řady některé tóny vynechat, tomu se pak říká SELEKCE neboli REDUKCE řady. Každou řadu samozřejmě lze libovolně TRANSPONOVAT nebo používat zrcadlovou INVERZI a RAČÍ POSTUP. Práce s intervalovými řadami se někdy nazývá modální kompoziční technika. Oba pojmy je třeba mít na paměti a považují je za rovnocenné. Intervalovými řadami se podrobně zabýval také muzikolog a organizátor hudebního života Eduard Herzog. V roce 1964, patrně jako první na světě vydal „Úplný rejstřík dvanáctitónových všeintervalových řad“. (*pozn.1)

Jeho systém je však jiný než ten, o kterém píše zde. Opomíjí totiž subjektivní vyznění každé jednotlivé řady, její zvukovou barevnost a „afekt“, „náladu“, která podle mého přesvědčení je s každou řadou neoddělitelně spojena. To je pro mě velmi důležité. (*pozn. 2)

Ve svém systému intervalových řad používám značení intervalů podle metodiky prof. Aloise Piňose (1925-2008), skladatele a profesora na JAMU v Brně, který je publikoval v monografii „Tónové skupiny“ (Praha 1971). Číslice značí počet půltónů v daném intervalu. Číselné značení intervalů tedy dopadá jinak, než jsme zvyklí:

čistá prima by byla teoreticky 0,

půltón je číslo 1,

celý tón 2,

malá tercie 3,

velká tercie (nebo také zmenšená kvarta) je 4,

čistá kvarta 5,

zvětšená kvarta 6 a tak dále. (*pozn. 3)

Variace intervalových řad

Obyčejná mollová stupnice aiolská má 5 celých tónů a 2 půltóny. Zkusme tyto intervaly libovolně přeházet, tak vzniknou řady a příslušné tóniny zcela nové a neobvykle znějící.

Hned si to ukážeme. Změníme libovolně pořadí intervalů v mollové sedmitónové stupnici. Zde máme několik takových variací.

Dvoučlenné řady o 7 intervalech – různé možnosti

1. jónská
2. dórská
3. frygická
4. lydická
5. mixolydická
6. aiolská

Stále je to těch 5 celých tónů a 2 půltónů v různém pořadí (různých variací). Nabízí se tedy otázka, kolik takových variací ze základní řady můžeme vlastně vytvořit? V příkladu vidíme církevní stupnice, jsou vlastně rotací základní aiolské řady, protože intervaly zůstávají ve stejném pořadí. Ale pak bychom mohli ještě intervaly vzájemně přehazovat.

Kolik variací celkem můžeme vytvořit, to nám přesně řekne matematika, vlastně počet pravděpodobnosti.

Toto je vzorec pro výpočet variací intervalové řady. V je variace, n je počet všech intervalů v základní řadě, protože chceme přeskupovat intervaly, v tomto případě máme v řadě 7 intervalů. S jsou skupiny intervalů, které se opakují, skupina udává počet opakujících se stejných intervalů. V našem případě máme skupinu celých tónů a skupinu půltónů. Vykřičník je matematická funkce faktoriál, což je součin všech kladných čísel menších nebo rovných zadanému číslu n .

Variace tónové řady – výpočet dvoučlenná řada o 7 tónech

$$V_k = \frac{7!}{5! \cdot 2!}$$

$$V_k = \frac{5040}{120 \cdot 2}$$

$$V_k = 21$$

A zde je výpočet:

n je 7, počet celých tónů S je 5, počet půltónů 2.

$7! = 5040$, $5! = 120$, $2! = 2$.

Když to vypočítáme, vyjde nám výsledek 21.

Z aiolské základní řady může vzniknout 21 nových intervalových řad jako variace. Některé takové řady jsou známé církevní tóniny, ty jsou v počtu už zahrnuté. Ale těch je jenom 6 z 21 možných. Kde jsou ty ostatní? Právě tady se skladatelům otevírá veliký prostor svobody, mohou se vydat do takových krajín, které ještě dosud nikdo neprobádal. A to máme zatím jenom sedmitónové řady z celých tónů a půltónů, to je teprve začátek!

Některé dvojčlenné řady (s intervaly půltón a celý tón)

7. „lydicko-mixolydická“

8. „moll-alterovaná“

9. „mixolydická-alterovaná“

10. ... 11. ... a tak dále...

21. „enharmonická“

celkem je 21 variací této sedmitónové řady

Dvojčlenné intervalové řady

Hledejme tedy všechny dvojčlenné řady. Sestavit lze celkem 5 základních řad z celých tónů a půltónů. Ale zajímavější jsou řady s většími intervaly – s tercií, s kvartou.

Tak tedy existují 3 řady z půltónů a malých tercií, 2 řady z půltónů a velkých tercií, a 2 řady z půltónů a čistých kvart; dále také 1 řadu z celých tónů a malých tercií, 2 řady z celých tónů a velkých tercií a nakonec 1 řadu z celého tónu a čisté kvarty. Ověřil jsem, že jiné možnosti pak už nejsou, pokud se intervaly mají vejít do celkového rozsahu oktávy.

Tak tedy existuje 16 různých dvojčlenných řad, z nich každá může mít mnoho variací. Na obrázku jsou příklady některých takových zajímavých řad.

Všechny dvojčlenné řady tohoto typu mohou mít dohromady 351 různých variací, tedy to znamená 351 nových tónin. To je obrovské množství a velká příležitost pro vznik hudby nové a neobvykle znějící.

Tříčlenné a čtyřčlenné intervalové řady

Pokud mám v řadě tři různé intervaly, nazývám řadu „tříčlennou“.

Některé tříčlenné a čtyřčlenné řady

Tříčlenné řady

Celkem je 23 tříčlenných řad v rozsahu oktávy, a ty mohou být ve 1 174 variacích

Čtyřčlenné řady

Celkem jsou 4 čtyřčlenné řady v rozsahu oktávy, a ty mohou být ve 264 variacích

S malou tercií sestavíme 6 tříčlenných řad, s velkou tercií 8 řad, s čistou kvartou 8 řad.

Základních tříčlenných řad je tedy celkem 23 a mohou se přeskupit v 1.174 variacích.

Čtyřčlenné řady jsou poslední z možností, do rozsahu oktávy se už totiž víc různých intervalů nevejde. Máme celkem 4 čtyřčlenné řady, a z nich může vzniknout 264 variací.

Intervalové řady v praktické hudební kompozici

Co s takovým množstvím řad a tónin může skladatel dělat? Je třeba provést z nich výběr. Doporučuji každému vybrat si takovou řadu, která přináší pro něho nejzajímavější barevnost a strukturu. Případně je možné hledat mezi řadami určitou „náladu“, citový náboj, atmosféru, kterou chceme ve své skladbě navodit. (*pozn. 4)

Rád prozradím, jaké netradiční intervalové řady jsem si vybral pro své skladby a jak jsem se s nimi vypořádal.

Například v skladbě „Rozpravy pro sólový klarinet“ jsem použil řadu, která se podobá poněkud frygické tónině, ale oproti ní má zvýšený 6. stupeň.

Ve své skladbě „Čisté nebe“ jsem v mezihře použil dosti krkolomnou řadu složenou z půltónů a čistých kvart. Číselné vyjádření intervalů (1-5-1-5) jsem převedl i do rytmické složky. V příkladu vidíte zápis melodické linky v rytmu 1:5:1:5

Čisté nebe - mezihra
dvoučlenná řada (1-5)

račí postup diminuce

1 5 1 5 1 5 5 1 1 5 1 5

Presto ♩ = 180

ff

takty 66 - 69

V ukázce ze třetí věty mého Smyčcového kvartetu najdete téma založené na tříčlenné řadě (3-1-2-1-2-1) a také jeho inverzi.

V sonátě „Vertikály pro sólové housle“ je první věta vystavěna z tříčlenné intervalové řady o šesti tónech: a, c, d es, f, gis (3-2-1-2-3-1).

Pomalá věta z Koncertu pro housle a velký orchestr je vlastně smuteční pochod. Je koncipována jako vzpomínka na zemřelou příbuznou. Náladu smutečního pochodu pomohla vytvořit neobvyklá tříčlenná řada o 7 tónech: e, f, fis, h, c, d, dis (1-1-5-1-2-1-1).

V triu „Vinice Šalomounova“ je zpracována tříčlenná intervalová řada o sedmi tónech (3-1-3-1-1-1-2), ta se ve druhé větě uplatní v rotaci a současně v transpozici o kvintu. Ve vícevětých skladbách, pokud chceme pro celý cyklus užít jen jednu základní řadu, bývá vhodné použít v dalších větách transpozici.

V klavírní svitě „Krajina s duhou“ je každá věta zpracována jinou kompoziční technikou. Dvě věty jsou psané na základě intervalových řad, dvě jsou bitonální a jedna dodekafonická. Poslední věta „Fuga“ (Allegro non troppo) vychází z krátké řady, má pouze čtyři tóny, ale přesto obsahuje také čtyři různé intervaly. Je to tedy čtyřčlenná tónová řada a byla vybrána tak, aby z ní vzniklo výrazné téma pro fugu. Číselné hodnoty intervalů (4-1-5-2) jsou základem i pro rytmus 4:1:5:2.

Duchovní píseň Modlitba ke svatému Antonínu vychází vlastně ze dvouřad. V první části píseň je napsaná na základě tříčlenné intervalové řady (1-1-1-3-1-2-3), ale refrén je v prosté durové tónině. Melodická a harmonická struktura se v refrénu písně radostně rozjasní.

Polka z orchestrální svity Ortodoxie vznikla nejprve v běžné durové tónině, a teprve ve druhém kroku jsem na hudbu aplikoval tříčlennou intervalovou řadu o šesti tónech. Zdůrazňuji, že takový postup nelze dělat automaticky, ale pokaždé je třeba přihlížet k tomu, aby aplikovaná řada byla pro skladbu přínosem. Použitá řada je e, fis, gis, ais, d, dis (2-2-2-4-1-1).

Moderato $\text{♩} = 80$

Violin I *mf* *ff*

Violin II *mf* *ff*

Viola *mf* *ff*

Violoncello *mf* *ff*

Contrabass *pizz.* *arco* *mf* *ff*

Pravdou je, že interpretace je tím značně ztížena. Hudebníci jsou zvyklí na tradiční stupnice a tóniny. Nejsou připravováni a vycvičeni na hru v neobvyklých intervalových řadách a musejí si někdy obtížně hledat nové postupy a prstoklady.

U nástrojů smyčcových i dechových pak ještě přistupuje nejistota s přesnou intonací. Jsem přesvědčen, že povinností skladatele je v takovém případě prověřit obtížnější pasáže a po dohodě s hráči doporučit vhodný prstoklad. Jako houslista často prstoklady smyčcovým nástrojům do partitury sám doplňuji.

Hudebníci při hraní orchestrální svity Ortodoxie řešili nesnadné prstoklady a bojovali s intonací. Premiéra v Praze 25. října 2022 však dopadla vcelku úspěšně.

Závěrem

Základní tónové řady a variace

Dvojčlenné Tříčlenné Čtyřčlenné

interval / počet zákl. řad / variace			interval / počet zákl. řad / variace			interval / počet zákl. řad / variace		
1+2	5	231	1+2+3	7	625	1+2+3+4	2	180
1+3	3	58	1+2+4	4	251	1+2+3+5	1	60
1+4	2	24	1+2+5	3	122	1+2+4+5	1	24
1+5	2	14	1+3+4	3	84			
2+3	1	10	1+3+5	2	42			
2+4	2	11	1+4+5	1	20			
2+5	1	3	2+3+4	1	12			
			2+3+5	1	12			
			3+4+5	1	6			
16	351		23	1174		4	264	

Celkem je k dispozici 43 základních řad a 1.789 variací, (z toho např. všechny řady o 7 tónech mají 455 variací).

Na závěr trochu statistiky. Základních dvojčlenných řad je 16, tříčlenných 23, čtyřčlenné 4.

V našem systému celkem existuje 41 základních řad, a z nich může vzniknout 1789 variací. Pro zajímavost: máme 6 základních řad o sedmi tónech, tedy těch nejpodobnějších obvyklým stupnicím. Jenom z nich lze vytvořit 455 variací.

Intervalové řady jako metoda přísného tónového výběru mají řadu výhod. Jednak vytváříme tóniny, které ještě nikdo nikdy neslyšel. Dávají prostor pro svobodnou kreativitu, máme k dispozici stovky nových tónin. Jejich originalita často je sama o sobě inspirací pro skladatele k novým nápadům a postupům. Všechny intervalové řady lze uspořádat do jednoduchého a logického systému. A navíc intervaly v řadě lze zapisovat číselně a čísla pak převádět do rytmických struktur.

Dnes tedy vyzývám: skladatelé, zkoumejte nový systém intervalových řad, nechte se okouzlovat novými melodiemi a harmoniemi!

Malíř Bohumil Kubišta kdysi řekl: „Krása má přísné matematické zákony.“ Také barokní architekt Santini navrhoval své stavby podle úžasných matematických vzorců, dodnes nás tato krása fascinuje. Matematika zjevně přináší do umění řád, který je krásný.

Svět intervalových řad není uzavřený, ale stále můžeme nacházet nové kombinace. Stovky nových řad. Variace života se nikdy nevyčerpají. Představitost je důležitější než vědomosti.

Zkuste tedy nové intervalové řady, vymýšlejte hudbu novou, neobvyklou, krásnou.

„Čím víc lásky dáváte, tím víc lásky se vám vrátí. Ale nezapomeňte, že bez Boha to nejde.“ (Antoine de Saint-Exupéry)

V Kroměříži dne 26. 6. 2024

Příloha:

Úplný seznam všech 43 základních intervalových řad

podle Manifestu intervalových řad

Základní řady jsou zapsané vzestupně, tedy od nejmenších intervalů k těm větším.

Pořadí intervalů lze samozřejmě měnit libovolnými variacemi každé základní řady.

A) Tónové řady dvojčlenné:

1. intervaly: 1-1-1-1-1-1-1-1-1-2
2. intervaly: 1-1-1-1-1-1-1-1-2-2
3. intervaly: 1-1-1-1-1-1-2-2-2
4. intervaly: 1-1-1-1-2-2-2-2
5. intervaly: 1-1-2-2-2-2-2
6. intervaly: 1-1-1-1-1-1-1-1-1-3
7. intervaly: 1-1-1-1-1-1-3-3
8. intervaly: 1-1-1-3-3-3
9. intervaly: 1-1-1-1-1-1-1-1-4
10. intervaly: 1-1-1-1-4-4
11. intervaly: 1-1-1-1-1-1-1-5
12. intervaly: 1-1-5-5
13. intervaly: 2-2-2-3-3
14. intervaly: 2-2-4-4
15. intervaly: 2-2-2-2-4
16. intervaly: 2-5-5

B) Tónové řady tříčlenné:

17. intervaly: 1-1-1-1-1-1-1-2-3
18. intervaly: 1-1-1-1-1-2-2-3
19. intervaly: 1-1-1-2-2-2-3
20. intervaly: 1-2-2-2-2-3
21. intervaly: 1-1-2-2-3-3
22. intervaly: 1-1-1-1-2-3-3
23. intervaly: 1-2-3-3-3
24. intervaly: 1-1-1-1-1-1-2-4
25. intervaly: 1-1-1-2-2-4
26. intervaly: 1-1-2-2-2-4
27. intervaly: 1-1-2-4-4
28. intervaly: 1-1-1-1-1-2-5
29. intervaly: 1-1-1-2-2-5
30. intervaly: 1-2-2-2-5
31. intervaly: 1-1-1-1-1-3-4
32. intervaly: 1-1-3-3-4
33. intervaly: 1-3-4-4
34. intervaly: 1-1-1-1-3-5
35. intervaly: 1-3-3-5
36. intervaly: 1-1-1-4-5
37. intervaly: 2-3-3-4
38. intervaly: 2-2-3-5
39. intervaly: 3-4-5

C) Tónové řady čtyřčlenné:

- 40. intervaly: 1-1-1-2-3-4
- 41. intervaly: 1-2-2-3-4
- 42. intervaly: 1-1-2-3-5
- 43. intervaly: 1-2-4-5

--konec--

poznámky:

1. Herzog Eduard, Úplný rejstřík dvanáctitónových všeintervalových řad, in: Nové cesty hudby I. Praha 1964
2. cenné postřehy též: Herzog Eduard, Jan Jiří, Piňos Alois, Vyvážené intervalové řady, in: Nové cesty hudby II. Praha, Bratislava 1970
3. Piňos Alois, Tónové skupiny, Praha 1971
4. o tzv. „afektové teorii hudby“ se hodně uvažovalo v barokní hudbě a je to také součástí interpretační praxe dnešních orchestrů tzv. autentické historické interpretace.

Obsah / Content

XXXV. FESTIVAL FORFEST CZECH REPUBLIC 2024 - Mezinárodní festival současného umění s duchovním zaměřením - **International Festival of Contemporary Arts with Spiritual Orientation**

Kolokvium / Colloquium 2024 – International Conference
Specifika vnímání současného umění 2024 /
The Specifics of the Perception of Contemporary Art

24 - 26 June 2024

Úvod / Introduction:

PhDr. Vojtěch Mojžíš /CZ/ - composer, OPUS MUSICUM 4/ 2024

Pětatřicátý ročník Forfestu Kroměříž
Thirty-fifth year of Forfest Kroměříž

1
8

Michaela Augustinová /CZ/ – musicologist
Tonus peregrinus / Peregrinus

9/11

PhDr. Vojtěch Dlask /CZ/ - musicologist, composer

Nad texty Josefa Adamíka – avantgarda tehdy a dnes
Above the texts of Josef Adamík – the avant-garde then and now
Texts of an important Czech composer

12

*PhDr. Lenka Dohnalová, Ph.D. /CZ/ - musicologist,
Institute of Arts Prague, Czech Music Council*

Co očekává dnešní posluchač od zvukové tvorby?
Autorské dílo, nebo li náladotvorný a terapeutický sound design?
What does today's listener expect from sound creation?
Original work and/or evocative and therapeutic sound design?

24

29

MgA. Štěpán Filípek, Ph.D. /CZ/ - violoncellist, composer, publicist and organizer
Brněnské kompoziční týmy / Brno composition teams

34/36

Mgr. Antonín Gavlas /CZ/ - visual artist, Association Signum

Umění jako diagnóza společnosti / Art as a Diagnosis of Society

38/42

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

Súčasná tvorba výtvarných umelcov z východného Slovenska a jej vnímanie
Contemporary work of visual artists from eastern Slovakia and its perception

45

47

Mons. Josef Hrdlička /CZ/ - bishop, Olomouc Archbishopric

Úvodem k hudbě Karla Hiner a obrazům Marka Trizuljaka
Introduction to the music of Karel Hiner and the pictures of Marek Trizuljak

48

49

Mag.art. Julie Hirzbergerová /Germany/ - akordeon / accordion

Zamyšlení / Reflection: Quo vadis, musica contemporanea?
Reflection: Quo vadis, musica contemporanea?

50

53

Doc. PhDr. Elena Leňanová /Slovak Republic/

Beethoven na Slovensku (1796-1802) - Beethoven in Slovakia (1796-1802)

55

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

From Abstract to Absurd - How Romania's Émigrés Joined and Twisted Modernity
Od abstraktního k absurdnímu - Jak se rumunští emigranti spojili a přehodnotili modernitu

59

63

Prof. Massimiliano Messieri /San Marino/ - composer, music writer, Conservatory San Marino

**The perceptive relationship between the contemporary European and non-European music and art -
Vertical music and horizontal music: divergences and similarities between Chinese music
and European music**

65

68

Vertikální hudba a horizontální hudba: rozdíly a podobnosti mezi čínskou hudbou a evropskou hudbou

Bc. Petr Mečkovský /CZ/ - musicologist

O skladbě Song Josefa Adamíka / About Song by Josef Adamík

71

<i>PhDr. Vojtěch Mojžíš /CZ/ - musicologist, composer</i>	
Reflexe hudebního života a novodobé informační technologie	
Proměny metod práce hudební kritiky v uplynulých desetiletích	
A reflection of musical life and modern information technology	
Changes in the work methods of music critics in the past decades	85
<i>Bc. Tereza Opálková, DiS. /CZ/ - musicologist, Czech leading magazine Opus Musicum</i>	
Duchovní a liturgická tvorba Františka Gregora Emmerta v kontextu otázky služebné a umělecké funkce hudby	86
The Sacred and Liturgical Works of František Gregor Emmert in the Context of the Question of the Ministerial and Artistic Function of Music	89
<i>PhDr. Marek Pavka /CZ/ - musicologist, Czech Television</i>	
Může hudba pomoci proti bipolární poruše?	92
Can music help against bipolar disorder?	93
<i>Doc. Ing. arch. Jan Rajlich /CZ/ - graphic artist, Brno Biennale Association, Brno University of Technology</i>	
Síla kresby / The Power of Drawing	94/95
<i>Ak.mal. Marek Trizuljak /CZ-SK/ - visual artist, Association Q, Union of Visual Artists Olomouc Sdružení Q, Unie výtvarných umělců Olomoucka</i>	
Reflexe současné křesťanské víry a jejího postavení ve společnosti	96
Reflection of the contemporary Christian faith and its position in society	98
<i>MgA. Jan Vrkoč /CZ/ - composer, music critic</i>	
Manifest nových tónových řad - vytvořte si a používejte nové tóniny	
Manifesto of New tone series - Create and use new tonalities	99

XXXV. FESTIVAL FORFEST CZECH REPUBLIC 2024

Mezinárodní festival současného umění s duchovním zaměřením
International Festival of Contemporary Arts with Spiritual Orientation

Kolokvium / Colloquium 2024 – International Conference
Specifika vnímání současného umění 2024 /
The Specifics of the Perception of Contemporary Art

Muzeum Kroměřížska – Museum of Kroměříž
24 - 26 June 2024

Vydavatel Umělecká iniciativa

děkuje za pomoc při realizaci projektu mezinárodní konference těmto institucím:
Ministerstvo kultury ČR, Nadace Českého hudebního fondu,

Artistic Initiative – FESTIVAL FORFEST CZECH REPUBLIC
Kojetínská 1425, 767 01 KROMĚŘÍŽ, GPS: 49°18'8.553"N, 17°23'2.237"E
e-mail: forfest@forfest.cz forfest@quick.cz forfest@seznam.cz info@forfest.cz
TEL/FAX: +420 - 573 341 316, +420 - 603 97 34 32, +420 - 731 83 20 25 / skype: forfest.cz
www.forfest.cz www.ecpnm.com www.gaudeamus.nl www.effe.eu www.iscm.org
www.proglas.cz www.muzeum-km.cz www.opusmusicum.cz www.musicalamerica.com
www.unesco-ic.cz www.iscm.nl www.iamic.net www.czechmusic.org www.hisvoice.cz
www.musica.cz www.muzikus.cz www.zamek-kromeriz.cz www.muzikontakt.muzikus.cz



ISBN 978-80-908157-3-5