

Štědroň, Miloš

Brněnská hudební scéna 60. let

In: Štědroň, Miloš. *Josef Berg : [skladatel mezi hudbou, literaturou a divadlem]*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1992, pp. 35-60

ISBN 8021005432

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122602>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

BRNĚNSKÁ HUDEBNÍ SCÉNA 60. LET

Jestliže bych měl v následující úvaze ohraničit nějak zkoumaný terén, pak by spodní hranici tvořil konec 50. let a nejvýraznějším vnějším momentem by byl zřejmě janáčkovský rok 1958, kdy se uskutečnil v Brně mezinárodní muzikologický kongres. Už sám fakt konání kongresu dokládá mechaničnost jakéhokoliv mezníku. Kongres je vyjádřením obnovené tradice, která zeslábla, ale nikdy nevymizela. V nové kulturně politické situaci pouze zesílila a spojila se s kvalitativně novými projevy, o nichž bude řeč.

Horní hranicí bude začátek 70. let, kdy se začínají objevovat první příznaky široce pojaté syntézy, která rozruší dosavadní oblast tzv. „novodobých kompozičních technik“. Lze ovšem uvést i další významné skutečnosti, které postupně způsobí to, že si začneme 70. a 80. léta uvědomovat jako období jiné stylové charakteristiky a proměny toho, co právem označuje v dějinách evropské hudby od jisté doby H. H. Eggebrecht jako „hudební myšlení“ (musikalisches Denken). Je to proces téměř bezbřehé syntézy, reakce na novodobé kompoziční techniky ústící až v jejich přímém odmítnutí tzv. postmoderním uměním, rozpad relativní jednoty generace zformované okolo novodobých kompozičních technik, nástup nových generačních proudů a ukončení některých významných tvůrčích etap a přístupů (smrt Josefa Berga 1971).

S vědomím takto chápané problematiky přistupuji k zachycení toho, co jsem označil jako brněnskou hudební scénu. Desítiletí, dělící nás od završení popisovaných dějů, je příliš krátkým údobím na to, aby mohly být postiženy zejména hlubší kulturně politické vazby a zachycena souvislost sledované epochy s předchozími. Je třeba se o to pokusit i za cenu subjektivních přístupů, daných i autorskou účastí v této epoše.

POZNÁMKA K „AVANTGARDNOSTI“ A KE GENERAČNÍMU CHARAKTERU

Snad se shodneme na předpokladu, že v kulturních dějinách objevujeme údobí relativně krátkého trvání, ale značné myšlenkové koncentrace a jednoty. Důležité je, že vesměs jde o vědomí epochy, o vyčlenění

z proudu doby a postižení kritérií, jimiž se tento proces řídí. To je příznačné pro většinu skupinových hnutí, která jsou vyvolána k životu novými sociálními podmínkami kultury od přelomu 19. a 20. století.

Ať se již jednotlivé skupiny jakkoliv představují, důležité je, že si plně uvědomují svou existenci ve vztahu k tradici, s níž se obvykle programově rozcházejí. Jakákoliv „avantgardnost“ je tedy relační — vztahové povahy a nelze ji vyčlenit z dějinného procesu. Určitá izolace nastává v okamžiku jejího podrobnějšího poznávání. To jsou okamžiky, kdy se zdá její novost a inovační hodnota větší, protože antitetický charakter umění stavěného záměrně proti tradici převládá a nenastala dosud potřeba syntézy a pohlčení předcházejícími epochami.

Jisté je, že v české hudbě 20. století postřehneme dvě takováto „avantgardní“ období — 20. léta s ohlasem evropské hudební avantgardy a jako projev etablizace české kultury v podmínkách nového státu — a 60. léta opět jako podobný proces navazující na celoevropské podněty. Odlišnost obou období je nutno zkoumat specificky. Navenek se rozdílejší jeví např. v daleko větším synkretismu 60. let, kdy se navazovalo jednak na avantgardu 20. let a její rozplývání během 30. let a současně bylo třeba vyrovnávat se s dalšími novými podněty racionalismu 50. let a prvních projevů irracionalistických reakcí z konce 50. let. Příznačné je pak splývání obou rovin, prolínání, neustálé dohánění něčeho, co bylo přerušeno, dříve než se to mohlo plně rozvinout. Tak jako v průběhu 30. let je postupně zahlcena stylově značně problematická avantgarda 20. let procesy syntézy, jsou i 70. léta obdobím rozplynutí avantgardy 60. let do amalgamu nejrůznějších syntéz.

BRNĚNSKÁ MUSICA NOVA (1961—1964)

Komorní sdružení Musica nova vzniklo na filozofické fakultě. Odráží přesně atmosféru rozmezí 50. a 60. let. Uvolnění a opuštění doktrín na jedné straně a současně návrat k avantgardním tradicím — to je základní pocit tohoto období, v němž cítíme obnovení iniciativy a snahu překlenout vakuum 50. let.

Zjevným paradoxem celého období je jeho pevné sepětí s minulostí. Objevují se znovu 20. a 30. léta, doceňuje se vlastně poprvé Janáčkova příslušnost k evropské avantgardě 20. a 30. let, a to vše se spojuje do podivuhodné směsice s přijímáním poválečné avantgardy, a to jak té, jež na sebe upozornila ve 20.—40. letech, tak i oné nastupující v průběhu 50. let.

Česká Nová hudba v sobě skrývá mimo jiné i tento významný paradox. Staré se jeví jako nové a pomáhá prosadit atributy soudobosti. Rychle, bez potřebné systematickosti a bez historické posloupnosti přicházejí nepřilíš systematicky sondy z druhé vídeňské školy a spolu s nimi takřka v jednom sledu projevy vrcholné aleatoriky nebo ještě serialismu. K tomu

přistupují i relikty novoklasicismu 20. a 30. let a vše nebezpečně splývá do označení „Nová hudba“. U něj si jen ti nejpoučenější uvědomují podstatné stylové, technologické a filozofické rozdíly a rozpory, které dále nutně povedou ke specifické situaci a k rozpadu celého od samého počátku problematického hnutí „Nové hudby“.

Ještě než se vrátím ke konkrétnímu případu sdružení Musica nova, připomenu, že zvláštnost českého údobí Nové hudby je dána situací, kterou se pokusím takto tezovitě vyjádřit:

1. Tradicionalistické recidivy 30. a 40. let, vzniklé jako odklon od vnitřně rozštěpené hudební avantgardy 30. let zesílily v údobí protektorátní represe.

2. Po roce 1945 nedošlo k obnovení situace přelomu 20. a 30. let, ale pokračovalo naopak zjednodušování tradičního a jeho spojování s koncepty „socialistické“ hudby.

3. Tato ideová novost nechala daleko za sebou hudební novost, neboť recidivy 30. a 40. let přetrvávaly vesměs ve zjednodušených podobách.

4. Odklon od této situace na přelomu 50. a 60. let proběhl v první fázi širokou syntézou různorodých a často vzájemně protikladných podnětů.

5. Jejich specificky českým vyjádřením je splývání podnětů 20.—30. let, jež nebyly ve své době patřičně zaregistrovány, s podněty 50. let. Dodekafonie, seriální technika a serialismus se objevují spolu s pestrými směsicí neoklasicismu na jedné straně, ale i s projevy aleatoriky, témbrové a sónické koncepce. Hlavním nebezpečím této syntézy je povrchnost a prostupnost stylů.

Repertoár souboru Musica nova do jisté míry naznačuje popsanou situaci. Uvádím jako dokument přehled celého repertoáru souboru, který působil krátkodobě, ale znamenal výrazný podnět pro brněnskou hudební scénu. Jeho členové na tyto postoje navazovali. Nejvýrazněji to lze doložit na případě basklarinetisty Josefa Horáka, který byl čelnou postavou souboru a navázal na stylové podněty brněnské éry celým dalším působením v Praze (založení souboru Sonatori di Praga a Due Boemi di Praga). V Brně se také utvořily Horákovy jedinečné interpretační sólové návyky, které mu později získaly v zahraniční hudební publicistice přezdívku Paganini basklarinetu.

Celovečerní koncerty sdružení Musica nova v letech 1961-1964

22. 3. 1961, Dům umění, Brno. O. Vaňharová, J. Horák a B. Čuberka pod názvem Soudobá instrumentální hudba. Program: A. Veselý: Sonáta pro bcl. a klavír — J. Rychlík: Partita pro fl. sólo — V. Řehák: 3 Dialogy pro klavír — E. F. Burian: Ztracené serenády pro fl. a klavír — P. Blatný: Suita á 12 pro bcl. a klavír — B. Martinů: Sonáta pro fl. a klavír. Průvodní slovo R. Pečman.

21. 6. 1961, Dům umění, Brno. O. Vaňharová, J. Horák a B. Čuberka (Musica nova — od tohoto koncertu až do sezóny 1964 pod tímto názvem). Spoluúčinkovali: A. Paseka, J. Novák a B. Krška (bicí) a V. Paulus (hoboj). Program: J. Ibert: Sonatina pro fl. a klavír — K. Stockhausen: Křížová hra pro hoboj, bcl., klavír a bicí (čs. premiéra) — P. Hindemith: Sonáta pro bcl. a klavír (1938) — K. Gagne-

bin: Zima a Jaro pro fl. a klavír (1. provedení) — V. Řehák: Concertino pro fl., bcl. a klavír (1. provedení). Průvodní slovo M. Černožorská.

14. 3. 1962, Dům umění, Brno. O. Vaňharová, J. Horák a B. Čuberka (Musica nova). Spoluúčinkovali Takeshi Kobayashi (housle), J. Bělík (housle) a J. Novák (bicí). Program: Z. Pololánik: Scherzo contrario pro housle, bcl. a xylofon (1. provedení) — Yasuji Kiyose: 2 skladby pro housle a klavír (čs. premiéra) — B. Martinů: Madrigálová sonáta pro fl., housle a klavír (čs. premiéra) — L. Faltus: Invence pro bcl. sólo (1. provedení) — Roh Ogura: Suita na japonské lid. motivy pro housle a klavír (čs. premiéra) — P. Blatný: 3 věty pro fl., bcl. a klavír (1. provedení). Průvodní slovo M. Černožorská.

25. 3. 1962, Sál Universitní knihovny, Brno. O. Vaňharová, J. Horák, B. Čuberka a J. Novák (Musica nova). Spoluúčinkovali: J. Horák st. (altová flétna), R. Kozderka (viola). Program: Č. Gregor: Trio pro fl., violu a bcl. — J. Daneš: Variace pro fl. a klavír — R. Wagner — Regény: Divertimento pro fl., violu, bcl. a bicí (čs. premiéra) — J. P. Thilman: Trio-piccolo pro alt. fl., violu a bcl. (čs. premiéra) — P. Blatný: Suita á 12 pro bcl. a klavír — A. Piňos: Karikatury pro fl., bcl. a klavír (1. provedení). Průvodní slovo J. Trojan.

2. 5. 1962, Aula fil. fakulty MU, Brno. O. Vaňharová, J. Horák, B. Čuberka (Musica nova). Spoluúčinkoval: R. Kozderka (viola). Program: O. Jančenko: Sonatina pro fl., bcl. a klavír (věnováno souboru, 1. provedení) — S. Slonimskij: Chromatická věta pro sólovou fl., Humoreska pro fl. a klavír (čs. premiéra) — S. Slonimskij: Suita pro violu a klavír (čs. premiéra) — G. Firtič: Sonáta pro klavír (1. provedení), Kontrasty pro fl., bcl. a klavír (1. provedení). Průvodní slovo R. Pečman.

26. 11. 1962, Dům umění, Brno. O. Vaňharová, J. Horák, B. Čuberka a J. Novák (Musica nova). Spoluúčinkovali: A. Němcová a J. Orlová (zpěv), M. Šperlová (harfa), R. Kozderka (viola), J. Němec (fagot), O. Bohuňovský (dirigování). Program: Z. Zouhar: Trio pro alt. fl. a bcl. na slova R. Thákura — J. P. Thilman: Postavy pro bcl. a klavír (1. provedení) — P. Boulez: III. klavírní sonáta (čs. premiéra) — B. Řehoř: Výkřiky pro sólovou fl. (1. provedení) — Z. Pololánik: Musica spingenta III pro bcl. a bicí (1. provedení) — J. Padrós: Písne pro soprán, fl., violu, bcl., fagot a harfu (1. provedení). Průvodní slovo J. Strátecký.

15. 2. 1963, Besední dům, Brno. O. Vaňharová, J. Horák, B. Čuberka a J. Novák (Musica nova). Spoluúčinkovali: S. Secká (zpěv), R. Kozderka (viola), B. Opat a V. Martínek (klarinet). Program: P. Hindemith: Trio pro violu, bcl. a klavír op. 47 (čs. premiéra) — E. Křenek: 4 Gesänge nach alten Gedichten op. 53 pro zpěv a klavír — A. Piňos: Monology pro bcl. sólo (1. provedení) — I. Stravinskij: Kočičí ukolébavky pro hlas a klarinet — O. Messiaen: Zpěv Černého Kosa pro fl. a klavír (čs. premiéra) — K. Stockhausen: Klavierstück XI (čs. premiéra) — Z. Pololánik: Musica concisa pro klavír a bicí (1. provedení).

22. 2. 1963, Koncertní sál, Chrudim. O. Vaňharová, J. Horák a B. Čuberka (Musica nova). A. Piňos: Karikatury pro fl., bcl. a klavír — J. Feld: Duo pro fl. a bcl. (1. provedení) — P. Hindemith: Sonáta pro bcl. a klavír — C. Debussy: Syrinx pro fl. a klavír — V. Řehák: Concertino pro fl., bcl. a klavír.

27. 2. 1964, Besední dům, Brno. O. Vaňharová, J. Horák, P. Kuchař, j. h. a B. Krška, j. h. (Musica nova). Program: J. Feld: Duo pro fl. a bcl., S. Vorlová: Miniatury pro bcl. a klavír, A. Piňos: Konflikty pro housle, bcl., klavír, bicí (1. provedení).

Koncertem 27. 2. 1964 končí činnost sdružení. Do přehledu nebyly pojaty koncerty, na nichž byl reprízován celý pořad 20. 3. 1962 — sál konzervatoře, 20. 8. 1962 — sál Společenského domu v Luhačovicích, 11. 11. 1962 — Štúdio mladých v sále Čs. rozhlasu v Bratislavě (přenos Čs. rozhlasu), dále spoluúčinkování celého sdružení i jednotlivých členů na ostatních koncertech a konečně příležitostná vystoupení na vernisážích a zahájení výstav.

Během své činnosti natočilo sdružení Musica nova v Čs. rozhlase v Brně tyto skladby:

Alois Veselý: Sonáta pro basklarinet a klavír

Henri Gagnebin: Zima a Jaro pro flétnu a klavír

Jiří Daneš: Variace pro flétnu a klavír

Alois Piňos: Karikatury pro flétnu, basklarinet a klavír

Pavel Blatný: Tři věty pro flétnu, basklarinet a klavír

Soubor Musica nova fungoval krátce. Jeho spojení s filozofickou fakultou je vnější — soubor byl pod záštitou tamější odborové organizace a vystoupil v aule fakulty. Mnohem důležitější je skutečnost, že se podařilo uvést na začátku 60. let v Brně skladby, které mohly významně orientovat v úsilí o překonání tradicionalismu a že současně nastupující skladatelská generace byla zainteresována souborem a jeho sólisty k vlastní tvorbě.

Ze skladeb avantgardní orientace rozhodně přesahují brněnský rámec čs. premiéry Stockhousenovy Křížové hry (Kreuzspiel) a Klavírního kusu XI (Klavierstück XI), Messiaenův Zpěv Černého Kosa (Le Merle noir) a Boulezova III. klavírního sonáta, tak důležitá spolu se Stockhousenovým klavírním kusem pro podobu aleatorně orientované tvorby.

Z modernistických a avantgardních „recidiv“ mělo svůj význam setkání s tvorbou E. F. Buriana, B. Martinů a zejména pak I. Stravinského, P. Hindemitha a E. Křenka.

Inspirativní bylo i setkání s tvorbou tehdejší nastupující sovětské skladatelské generace, která díky osobním kontaktům sdružení byla v Brně zastoupena díly O. Jančenka, S. Slonimského a G. Firtiče. Spíše jako exotický doplněk repertoáru působily japonské skladby (Roh Ogura a Yasuji Kiyose), které zprostředkoval se souborem vystupující japonský houslista Takeshi Kobayashi (pobýval v brněnské Státní filharmonii na delší stáži). Kontakt s významným německým skladatelem z NDR J. P. Thilmannem získal basklarinetista J. Horák, který uvedl v Brně 2 skladby a k Thilmannovu dílu se trvale navracel v průběhu svého pražského působení.

Nejpodnětější výsledkem zdánlivé epizody sdružení však jsou domácí skladby. První výrazné konfrontace s různorodou a stylově rozeklanou avantgardní hudbou (mnohé skladby k ní byly přiřazeny jen proklamativně, z nejasnosti a malé dávky potřebného historického odstupu) přinesly své výrazné výsledky. A tak brněnská Musica nova zůstává trvale zapsána do analů soudobé hudby Suitou á 12 pro basklarinet a klavír a 3 větami pro flétnu, basklarinet a klavír Pavla Blatného, Vý-

křikly pro sólovou flétnu Bohuslava Řehoře, Invencí pro sólový basklarinet Leoše Faltuse, skladbami Zdeňka Pololáníka (z nichž Scherzo contrario a Musica spingeta III zůstávají zřejmě tím nejoriginálnějším spojením racionálních podnětů se skladatelovým sklonem k novoklasické hybnosti), Zdeňka Zouhara, Václava Řeháka (s jehož tvorbou se po odchodu do Prahy již nesetkáváme a uzavírá se pozoruhodnou periodou pro soubor Musica nova) a zvláště Aloise Piňose, který nejvíce z brněnských skladatelů dokumentuje na jednotlivých skladbách kvalitativní růst a vyrovnávání se s originálně přetavenými podněty toho, co se od té doby označuje jako kompoziční techniky 2. poloviny 20. století.

Piňos od Karikatur přes vyzrálou typickou miniaturu 60. let (Monology pro basklarinet) až ke Konfliktům postupně prohlubuje specifické postupy dodekafonie, která se v jeho pojetí mění na tónové skupiny. Virtuózní zvládnutí technologie zůstává pod povrchem skladeb, které přinášejí silné a nové hudební sdělení zejména v Konfliktech, jimiž celá krátká éra souboru Musica nova vyvrcholila a byla ukončena.

MALE DIVADLO HUDBY A POEZIE

bylo po celou dobu 60. let (od svého vzniku na půdě hudebněhistorického oddělení Moravského muzea) spjato s kvasem nových kompozičních technik a navíc usilovalo díky svému zaměření i o synkretické působení. Tak se v několika sezónách výrazně zformovala dramaturgie, která navazovala na činnost jednotlivců a souborů (Musica nova, Studio autorů) a přenášela podněty z hudby do širších souvislostí. Dramaturgie tohoto vpravdě avantgardního divadélka o tom svědčí dostatečně.

Na tyto pořady navazovaly jednotlivé monograficky pojaté sondy do díla významných zástupců hudby 1. a 2. poloviny 20. století. Největším přínosem dramaturgie Malého divadla hudby a poezie (název se později změnil a poezie opustila jak označení instituce, tak i obsahovou náplň) byly hudební recitály a pořady kombinující hudbu, výtvarné umění a poezii.

V Malém divadle hudby odeznělo v letech 1965—1972 několik pozoruhodných recitalů souboru Due Boemi di Praga (zasl. umělci J. Horák a E. Kovárnová) s premiéry českých a slovenských skladatelů (J. Bárta, J. Klusák, A. Piňos, A. Parsch, R. Růžička, B. Řehoř, M. Štědroň, L. Kupkovič) a s řadou novinek, které ambiciózní soubor svou vynikající a témbrově vynalézavou hrou získal od významných představitelů soudobé hudby. Due Boemi přitom postupovali instinktivně jednak v širším a stylově těžko diferencovaném pásmu, v němž splývaly skladby zvolna se rozpadající pomyslné jednoty Nové hudby 60. let se skladbami navazujícími na poslechový typ až hindemithovské koncertantnosti.

Kromě toho docházelo zásluhou spolupráce dramaturgie divadla s umělci i k vysloveně avantgardním a experimentálním sondám. Jednou

z nich např. bylo pozvání rakouského skladatele a výtvarníka Anestise Logothetise, jehož grafické partitury Due Boemi v divadle hudby za jeho účasti realizovali. Po koncertě následovala diskuse, která vyjasnila řadu otázek tzv. grafické hudby a orientovala výrazně i brněnské skladatele, kteří se večera zúčastnili. Jiným takovým typem improvizace s využitím grafických impulsů byl večer hudebních grafik brněnského malíře Richarda Bruna opět realizovaný souborem Due Boemi.

Cesty moderní poezie k výtvarnému umění, grafice a ke zvuku sledoval na půdě divadla hudby dlouhodobě a v několika hojně navštěvovaných cyklech výtvarný teoretik Jiří Valoch. Jeho zásluhou proběhly reprezentativní antologicky pojaté večery experimentální poezie, jejíž *ónická část se stala východiskem pro společné počiny s hudebníky. Valoch promítal ke svým pořadům řadu diapozitivů a improvizoval jednorázové výstavy před přednáškami a po jejich ukončení. K některým pořadům vyšly i samostatné tisky s ukázkami grafiky (např. k akustickým kresbám pražského výtvarníka Mojmira Grygara). Z této dlouhodobé spolupráce vznikla pevná vazba mezi experimentálně orientovanou výtvarnou teorií a výstavní činností (J. Valoch působil od poloviny 60. let v brněnském Domě umění, kde prosazoval právě experimentální grafiku a výtvarné projevy 2. poloviny 20. století). Výsledkem toho a vzájemného poznání tvorby byla např. výstava Partitury, která shromáždila řadu hudebních grafik a graficky pojatých hudebnin, ale i přímá účast J. Valocha při organizaci některých hudebních happeningů, o nichž se krátce zmíním.

Kromě recitálů souboru Due Boemi došlo k řadě debutů, improvizovaných koncertů — vernisáží, hudebních pořadů s živými výkony a často pro tyto produkce komponovanými útvary jepičího života. Tak např. na koncertě Malého divadla hudby debutoval tehdy začínající kytarista Martin Mysliveček, několikrát vystoupil při svých československých návštěvách vynikající západoněmecký pianista Peter Roggenkamp z Hamburgu, který soustavně prováděl i českou tvorbu (A. Piňos, J. Klusák) a v divadle hudby uvedl velmi zajímavý recital německé experimentálně orientované tvorby 60. let za účasti jednoho z představovaných skladatelů Norberta Linkeho. O Roggenkampovi ještě uslyšíme v souvislosti s expozicí experimentální hudby, pro kterou připravil československou premiéru sonát a interludií Johna Cagea.

Častým hostem divadla hudby byl Pavel Blatný, který na mnoha večerech propagoval tvorbu na pomezí jazzu a artifiční hudby. Seznamoval brněnskou hudební veřejnost jemu vlastním bravurním komentátorským projevem s mnoha novinkami z festivalů, jichž se vesměs osobně zúčastnil jako provozovaný skladatel.

Mezi hudbou, literaturou, scénickým čtením, happeningem a „akustickým divadlem“ (označení Josefa Berga) se pohybovala v Malém divadle hudby celá řada produkcí. Uveďme za všechny Dějiny hudebního experimentu v Praze a na Moravě Aloise Piňose a Josefa Berga, které se staly

východiskem k dalším produkcím tohoto typu a našly své pokračování na přelomu 60. a 70. let.

Pominout nelze ani značnou expanzi rockové hudby, označované tehdy jako beat a soustředěné do pořadu tzv. beat clubu. Zde se během několika let zformoval kádr několika schopných popularizátorů této hudby a v pořadech beat clubu (byly vždy vyprodány a vytvářely značnou popularitu divadla hudby) se objevovaly — zatím neorganicky — i prvky avantgardně a intelektuálně zaměřeného rocku. Je třeba říci, že bariéra mezi tehdejší nonartificiální a artificiální hudbou byla snad ještě větší než dnes a že jen málokdo z tehdejších skladatelů mladé a střední generace uvědoměle zaregistroval takové pořady divadla hudby, jako byl nekriticky a bez patřičného stylového zařazení prezentovaný, ale nadšeně konzumovaný Cpt Beefheart a celá řada undergroundových skupin. Stejně tak téměř bez ohlasu z druhého — onoho „vážného“ břehu zůstaly rockové opery (Tommy, Hair, Wozzard of Iz, Jesus Christ Superstar), a též již od začátku 60. let uváděné průřezy americkými musicaly, jejichž počet se blížil během desetiletí ke dvěma desítkám.

60. léta byla odlivem jazzu, odsunutého rockem. Přesto jazz měl v dramaturgii divadla výrazné postavení díky houslistovi Janu Beránkovi, který systematicky seznamoval s nejlepšími představiteli jazzu 50. a 60. let a neopomíjel ani přechod od mainstreamu k progresivnějším a vysloveně avantgardním koncepcím.

Zvláštní místo měla v brněnském divadle hudby poezie. V této souvislosti je třeba objasnit specifickou situaci Malého divadla hudby a poezie, které nikdy nebylo divadlem sítě Supraphonu, jako byly např. na Moravě filiálky Supraphonu v Ostravě a Olomouci, které přebíraly z velké části repertoár mateřského centra. Spojení s ústavem, koncentrujícím jednak celý janáčkovský pramenný thesaurus, jednak velké bohatství hudby minulosti od starých tisků, rukopisných tabulatur, zámeckých, klášterních a kostelních sbírek až k autografům Beethovena, Salieriho, Glucka, Dvořáka, Brahmsa aj., umožnilo mnohem dynamičtější hudební koncepci, než jaká vládla v oficiálních divadlech hudby. Charakter jakési experimentující laboratoře se projevoval jak v systematické orientaci na hudbu po roce 1945 — v tomto směru nejvíce — tak i v občasném uvádění památek hudby z ústavních fondů v živé reprodukci, záhy konfrontovaných s novými interpretačními trendy (Harnoncourt, mající přímý kontakt na Ústav dějin hudby Moravského muzea, host brněnského kolokvia Musica antiqua 1967 nebo Eduard Melkus a další interpreti specializovaní na provádění a realizaci hudby 16. a 17. století).

I poezie tedy patří aspoň zmínkou do hudební scény Brna 60. let. V Malém divadle vedle sebe působilo několik výrazných a soupeřících tendencí, z nichž některé byly spojeny osobnostmi přesahujícími úzké směrové nebo stylové zaměření. V divadle zněla často poezie francouzských neosurrealistů v překladech Pavla Řezníčka, který uváděl nejčastěji Benjamina Pétera, ale vracel se i k dalším předválečným a meziválečným sondám (Breton, Jarry). Polohu krajního experimentu zastu-

poval Jiří Valoch, a to od dadaismu až po oblast fónické poezie. Zvláštní kapitolu tvořily sondy do české a světové literatury Jiřího Veselského. Tento historizující literát až demlovské posedlosti obohacoval divadlo řadou objevů z dějin české i světové literatury. Humor pramenící v dada a směřující k happeningu měl v divadle rovněž výrazně zastoupenou pozici. Jednak byl zastoupen večery naivistů (básníci čistého srdce — Karel Fuksa shromáždil na několik produkcí insitního veršovce Jožu Mrázka-Hoříckého spolu s poetickým demiurgem Janem Novákem, považujícím se za absolutního a vyzývajícího na básnické souboje básníky formátu Skácela a Mikuláška, ale i traversy ohýbajícího, mince překusujícího a spolu s tím vším odříkávajícího vlasní veršíky siláka — Františka Kocourka) jednak počínajícími happeningy (Bergovy a Piňosovy Dějiny hudebního experimentu v Praze a na Moravě v premiéře a repríze, happening Miloše Štědrone a Arnošta Parsche). S divadlem souvisí také začátky Divadla na provázku, které zde uvedlo premiéru inscenace Smrt (Baudelairova báseň v režii Evy Tálské s hudbou Miloše Štědrone).

Malé divadlo hudby a poezie obohatilo profil brněnské hudební scény, zformovalo jakési volné sdružení brněnských umělců (bylo mezi nimi samozřejmě značné procento grafomanů, pózérů a nejrůznějších odrůd skladatelů Foltýnů, ale také hodně těch, které tato atmosféra přivedla na cestu tvorby a dala jim platně a výrazně promluvit). Ne náhodou se v literárních pamětech označuje toto sdružení jako brněnská bohéma a putuje mezi „brněnským Montmartrem“ — tj. Francouzskou, Engelsovou, Cejlem a Malým divadlem hudby a poezie s nezbytnými zastávkami v brněnských hospodách Muzeu, Bellevue (dodnes obvyklé místo setkávání mladé literární generace a básníka Skácela) nebo U šlechticů v Etnografickém ústavu Moravského muzea (oblíbené to štaci Oldřicha Mikuláška). Z tohoto podhoubí vyrostly ojedinělé pokusy o syntézu a synkretické jevy, kterým se právě zde dobře dařilo. Na malé ploše dílny se mohlo spojit mnoho z toho, co se mýjelo v oficiálních institucích bez povšimnutí. A to je důvod, proč stojí za to připomenout jako výraznou kapitolu brněnské hudební scény i Malé divadlo hudby a poezie.

PARASITI APOLLINIS — LATINSKÁ TVÁŘ NOVÉ HUDBY NA MORAVĚ

Zvláštní kapitolou brněnské hudební scény je úsilí o novolatinskou poezii a na ni navazující hudbu a o prosazení latiny do širšího povědomí autorů. Tato aktivita je spojena především s osobností Jana Nováka, žáka Bohuslava Martinů. Novák — skladatel souvisí s novou hudbou několika významnými vstupy, jež sice sám považoval za epizody, ale které se rozšířily na řadu uživatelů. Daleko významnější byl Novákův neutuchající elán, s nímž prosazoval všechny druhy latinské textové orientace do hudebního kontextu.

Tato novohumanistická orientace vycházela z předpokladu, že se podaří obnovit někdejší univerzalizmus latiny jako kulturního jazyka vzdělanců. I když tomuto zbožnému přání nikdo z uživatelů asi moc nevěřil (vesměs křísili svoje více nebo méně sporadické latinské znalosti z dob studií), přesto tento popud vedl ke vzniku celé řady skladeb, u nichž je latina buď jediným nebo alespoň významným jazykem, nesoucím dějovou linii skladby.

Význam této komunikace netkví v obnovování něčeho, co je známo z aspektů novoklasicismu, ale spíše v tom, jak s latinou zacházela skupina uživatelů tohoto Novákova podnětu. V krátkém čase se podařilo Janu Novákovi přimět své přátele i mladší spolupracovníky k vytvoření skladeb, v nichž vedle antické latiny Ovidia, Vergila nebo Propertia či nejrůznějších učebnicových fabulí zaznívá humanistická latina a dokonce i novolatinšská poezie (vesměs Jana Nováka), která míří až někam k hranicím dadaistického pohrávání si s latinskými větami.

Všechny tyto podněty — a v tom je asi největší význam této epizody — vstupují do nových situací hudby, která prochází fázemi seriální až seriální techniky, obráží počátky aleatorního uvolnění a inspiruje se i prostředky témbrové kompozice.

Jan Novák dokázal obsáhnout tento značný tematický a funkční posun latiny. Sám inklinoval k humanistické linii, i když si vyzkoušel nejrůznější druhy užití milovaného jazyka snad proto, aby dokázal jeho univerzálnost. A tak u Nováka oné doby zněla vergilovská latina ve vyvrcholení jeho latinské tvorby — v kantátě Dido pro sóla, sbor, recitátora a orchestr stejně jako parafráze Propertia v madrigalovém cyklu Sulpicia nebo zcela odlišně pojaté Ioci vernalis, těžící z buránské poezie bez nejmenších vlivů Orffa. Vrcholem inovace latinského textu je kantáta Passer Catulli, doklad mistrovského zvládnutí dodekafonické techniky v osobitě zvoleném materiálu všeintervalových řad.

Catullova miniatura o vrabečku, který uhynul jeho milence, je obrazem pomíjivosti všech věcí — velkých i malých. Zánik života a absurdita smrti, rychlost změny a nestálost všeho jsou přesazeny do cyklu, v němž tento text tlumočí basbaryton a barevné linie nesou nástroje noneta. Jinou krajní polohou užití latiny je Novákova snaha o napsání bigbandového hitu na vlastní latinský text pro Helenu Blehárovou s doprovodem orchestru Gustava Broma.

Jaká byla reakce na tuto velikou literární a hudební aktivitu? Co z latiny především přitahovalo další uživatele, kteří byli ochotni jít Novákovou cestou? Generace jeho mladších soupeřů — Alois Piňos, Miloslav Ištvan a Josef Berg přistouplila k inspiraci osobitě. Piňos šel nejdále, a to jak počtem latinských skladeb, tak i způsobem zacházení s jazykem a posuny latiny do poloh aleatorního a multiseriálního kontextu. Vedle sborového cyklu Ludus floralis jsou tyto posuny obsaženy ve vynikající kantátě-vokálním cyklu a cappella Dicta antiquorum, obsahující známé antické výroky. I když zde najdeme řadu témbrových efektů navazujících na onomatopoické kořeny některých slov textové před-

lohy (známé „dum spiro, spero“) nebo na hovorové intonace opakování závažných vět, jež může vést až k omílání (catonský známý výrok „ceterum autem censeo . . .“), přece jen je vyvrcholením této linie a celého Novákova inspiračního popudu kantáta Ars amatoria. Ovidiova velkolepá předloha zde dostává podobu brilantní „řízené“ aleatoriky, která je sice pojednána v souladu znějících uvolněných barevných skupin, ale jejím rytmickým impulsem je skandovaná latina. Kdyby Novákova inspirující snaha nepřinesla nic než tuto kantátu, měla své hluboké oprávnění.

A to se nezmiňuji o dalších podobách latinské orientace. Jinak zněla latina generaci, která přece jen schraňovala zbytky gymnaziálního vzdělání (Berg, Piños, Ištvan), a jiná byla pro nastupující mladou generaci. Pro některé z nich byla latina magickým zaklínadlem — nesrozumitelným jazykem, líbícím se svými zvukomalebnými postupy, eufoničností a rytmičností. Tako nakládal až neosurrealisticky s Novákovými texty Rudolf Růžička (Cantilena Ae-ae-ae). Jan Novák zde vytvořil až nezvalovské naivizující verše typu: Amo Annam. Anna amat bananum et ananassam . . . Miloslav Ištvan se inspiroval v konkrétní skladbě Avete morituri přesmyčkou známého výroku z okruhu Apte dicta: Ave, Caesar, morituri te salutant, ale jinak latinskému opojení nepodleh. Zdeněk Pololáník našel v latině především biblický jazyk a jeho kantáta Nabuchodonosor rex patří k vrcholům jeho kompoziční tvorby z přelomu 50. a 60. let.

Za zvláštní zmínku stojí Josef Berg a jeho ironizace latinských textů Jana Nováka, jež si objednal ke koncertu latinsky inspirované tvorby.

Josef Berg ve skladbě Amores musici lascivně vyhledává ženskost tvarů u různých hudebních nástrojů a komiku situace zdůrazňuje především českým překladem.

Zmíněný koncert podnítil, jednotlivé skladby inspiroval a na koncertní pódium přivedl Jan Novák. Koncert se uskutečnil u příležitosti mezinárodního kongresu Antiquitas Graeco-Romana ac tempora nostra v Brně 6. dubna 1966 a Novák spojil skupinu spřátelených skladatelů pod názvem Parasiti Apollinis. Celý koncert nazval Aeroasis musica ex operibus recentissimis Parasitorum Apollinis.

Zdeněk Pololáník byl zastoupen skladbou Cantus psalmodum, Jan Novák madrigalovým cyklem Sulpicia, Alois Piños cyklem pro ženský sbor a bicí nástroje Ludus floralis a cyklem — kantátou a cappella Dicta anti-quorum, Josef Berg skladbou Duo Cantus (Amores Musici, Visiones mobiles), o níž se ještě krátce zmíním, Miloš Stědroň hříčkou Hannidemabalogia a Jan Novák cyklem Ioci vernaes pro basbaryton a komorní ansámbl. Na koncertě hostovali Sólisté Pavla Kühna, Ženský sbor UJEP a sólistou večera byl Richard Novák. Závěrečnou kantátu Ioci vernaes dirigoval František Jílek. Program vybavil řadou textů a vtipných českých překadů Jan Novák za přispění Josefa Berga. Novákova latinská posedlost a důslednost šla tak daleko, že přeložil všechny názvy souborů do latiny, takže nezasevěný čtenář dnes již ani nepozná, o kterou z vývojo-

vých proměn Kühnova sboru se jedná, čte-li „Paulo Kühn et parva symphonicorum caterva“.

A zde je zřejmě další rozměr této důsledné novolatinské koncepce: mystifikace, konfrontace skutečnosti s historií, překládání nejnesmyslnějších realit současnosti. Tento projev ironizace banálního zřejmě přitahoval řadu skladatelů komponujících na latinské texty a rozradostňoval i samotného demiurga latinské hudební komunikace Jana Nováka.

Ironizace soudobosti vznešeným klasickým jazykem vyčteme z Bergových překladových glos k Novákovu textu, který zhudebnil. Doložme toto tvrzení několika příklady:

Josef Berg: DUO CANTUS

voce gravi decantandi comitantibus nonnullis instrumentis musicis et choro femineo

AMORES MUSICI (Jan Novák)

Dum in manus fides tuas sumo
et capitulum voluminosum
scapum procerum
latus exsimum contemplor,
nervi intenti haec mihi personant:
Dulcis amor tuus, est, mea cara venustaque amica,
dum nos amplexu nox tenet atra suo.
Dum in manus tibiam tuam sumo
et foramina adunco percurro digito
altera aperiundo
altera obturando,
flatus vibrissantes haec mihi susurrant:
Dulcis amor tuus est, mea cara venustaque amica,
savia dum nostra, ah, pallida luna videt.
Dum in manus cymbala tua sumo
et umbones teretes in palmis sentio,
dum cymbala geminare audeo,
clangores raucisoni haec mihi tinniunt:
Dulcis amor tuus est, mea cara venustaque amica,
ad iunctos una dum redit ipse dies.

Půvab sehnuté hlavy¹
štíhlý krk² šije
i vlnivou linií boků³
když jímaje houslí⁴ Tvých třímám
takto mi zaléhá od strun:
Sladká Tvá láska o líbezná přítelko drahá
noc když nás ve svém nátlaku drží
Chvějivě zvučící dírky
jež otvírá zavírá prst⁵
zkřivený námahou sterou
když jímaje flétny Tvé třímám
takto mi šeptají kmity:
luna když naše ach polibky zří

Když jímaje činely⁶ v rukou je třímám
a dlaně těší jich vypuklá oblost
Sladká Tvá láska o líbezná přítelko drahá
tu odvážně udeřím o činel⁶ činel⁶
a drncivý hlomoz Ti v ústrety hřímá:
Sladká Tvá láska o líbezná přítelko drahá
když spojením v jedno⁷ se navrácí den

(Volně podle E. Sokolovského)

¹ Neboli šnek.

² Hmatník.

³ Luby.

⁴ Představitel čeledě strunných.

⁵ Staré nástroje neměly klapek.

⁶ Piatti a due.

⁷ Piatti a una.

VISIONES MOBILES (Jan Novák)

Cum mea puella
induit tibialia
et textilis nebula
trans talos trahitur
suras et genua
sursum sursum
et usque superius
— o bigas Veneris! —
angelos audio cantare
gloria in excelsis.

Cum mea puella
dissolvit rapida
vestis rapagula
et pusilla illa fibula
labitur per verticula
deorsum deorsum
et usque inferius
— o fulmen Iovis! —
angelos audio clamare
de profundis.

Výklad: Básník evokuje všední, ale poeticky účinný obrázek dívky, navlékající si před odchodem do práce punčochy. Vzhůru! Vzhůru! volá básník a slyší zpívatí jakoby anděly — „Gloria in excelsis!“ Později, v náznacích, které nepostrádají vkusu, vytečkovává básník intimitu všedního okamžiku dívky, která, aby mohla po namáhavém dni uvolnit oděv, stahuje přezku zipu, nic více. Dolů! Dolů! kontraposituje básník a slyší dobré šotky volat z těch hlubin.

Přímo kabinetní ukázkou latinské poezie, inspirované zcela soudobou realitou je druhý zpěv bergovského cyklu na Novákův text Visiones mobiles. Hle, jak Novákův text komentuje Josef Berg (viz výše).

Vnější prezentacním aktem novolatinské hudební inspirace kromě několika hudebních střed a specializovaných koncertů byl především zmíněný kongresový koncert Parasiti Apollinis a o rok později koncert ke 100. výročí prvního českého gymnázia v Brně. Na něm zazněla Nováková Dido a neúplné provedení Piňosovy kantáty Ars amatoria.

Poukázal jsem na řadu momentů, pro které není zbytečné tuto pozoruhodnou aktivitu vysvětlit a zachytit. K podnětu, který měl společnou operační bázi jen koncem 60. let, se vraceli jednotliví autoři samostatně, po svém, ale jeho intenzita nikdy zcela neodezněla.

TÝMOVÁ KOMPOZICE – BRNĚNSKÝ KOMPOZIČNÍ TÝM

Brněnský kompoziční tým se sdružil v roce 1967 okolo skladatele ing. Aloise Piňose. Stal se brzy výrazným projevem specifčnosti brněnské hudební scény konce 60. let. Tým a týmová kompozice svědčí o neobvyklé soudružnosti mladé a střední generace (generace učitelů a jejich žáků) v otázkách stylu a tvůrčí poetiky.

Týmovost umělecké práce je možná obvykle jen v určité vývojové fázi. V dějinách hudebních avantgard si ji můžeme představit v oblasti artificiální hudby v první kolektivní fázi před rozpadem kolektivního vědomí a individualizací tvůrčích postupů.

Jiná je ovšem otázka týmovosti v nonartificiální hudbě. Zde souvisí zřejmě mnohem více s problémem soužití skupiny, produkující určitý typ tvorby. Charakter komuny, která spojuje jednotlivé členy do těsného tvůrčího kolektivu, je mnohem typičtější pro popové skupiny, spojené obvykle s jediným studiem a realizačním centrem. V československých podmínkách se kromě popové scény tomuto charakteru komuny blíží jen atmosféra avantgardních divadel. Přímo modelovým případem je Divadlo Na provázku, o němž se později krátce zmíním.

Proč došlo ke vzniku brněnského kompozičního týmu za vedení ing. Aloise Piňose? Co jej vyvolalo k životu? Odkud pramení vůle různých autorů trvaleji se spojit ke společnému projektu? V počátcích existence týmu, který pracoval zhruba 5 let, nechyběly ani hlasy, které v něm spatřovaly pokus o zaplavení hudebního trhu větším počtem děl, než jaký by vytvořili jednotlivci.

Zdá se, že hlavním stimulem pro vznik týmu byla v té době velmi reálná iluze, že stylové klima doby je natolik příbuzné a vzájemně blízké, že lze na této skutečnosti založit společnou techniku práce. Jestliže dnes označujeme tento postup za iluzivní, děje se tak s ohledem na další vývoj, na postupující individualizační procesy jednotlivých skladatelů a konečně s ohledem na jakýsi samovolný rozpad týmu, který nastal po smrti Josefa Berga v průběhu let 1972-73. Ve své době a v hlavním tvůrčím období nebyla idea týmu iluzí, ale reálnou skutečností, jež přinesla řadu výsledků. Ty rozhodně stojí za zhodnocení. Ani naše dnešní stanovisko nemá ovšem dosud potřebný odstup, aby mohlo znamenat nějaký kvalitativní posun v hodnocení týmovosti kompoziční práce na brněnské hudební scéně. Je příznačné, že nejlépe problematiku týmové kompozice v Brně na konci 60. let ve stručnosti postihneme, budeme-li sledovat otázky, které kladli v době vzniku týmu novináři a hudební publicisté. Tito nejerudovanější vulgarizátoři jakékoliv inovace obvykle kladou zjeřodnušující otázky, jimiž chtějí obejít složitost vývoje a zaklít ji do jediného slova, věty nebo názvu. „Vděčíme“ jim v tomto směru za mnoho trvalých přínosů — ať již připomeneme jen letmo atonalitu nebo aleatoriku, které se staly platnými termíny.

Kvantitativní hledisko nazírání na problematiku vedlo i ty zcela neinformované publicisty při každém setkání s ideou týmu a týmovosti

k otázce, jaký je podíl jednotlivých autorů a jak dochází k souladu jejich činnosti. Svědky takového chápání celého problému jsme od počátku existence brněnského kompozičního týmu, a to u neoborných a popularizujících (či spíše vulgarizujících) kritik stejně jako u části publicistů, kteří se snažili řešit otázku týmovosti v širších souvislostech.

Efemérnosti se neubránila ani jinak seriózní německá kritika, když volila např. jako titulke k článku o činnosti týmu název Mache du Geiger . . . (Napiš smyčce, já zkomponuji dechy).

Tým se sdružil okolo A. Piňose ve složení A. Parsch, R. Růžička a M. Stědroň. Dominantní postavení Piňose nebylo nikdy takto pocíťováno. Jen z počátku převládala jeho větší iniciativa daná velkými zkušenostmi programování a racionální organizace různých hudebních objektů. Nikdo z autorů týmu však necítil toto postavení jako nějakou dominanci a z ní vyplývající subordinaci. Naopak. Od začátku práce bylo neustále vědomě zdůrazňováno, že tým kromě umělecké práce sleduje i teoretický přínos a že bude usilovat o to, aby každá další kompozice byla nejen novým projektem, ale i inovací týmové metody. Podíl práce ve smyslu vertikálním a horizontálním se měl neustále měnit, měl zajišťovat další a nové možnosti spolupráce. Jejím základním předpokladem byla vyrovnanost podílu jednotlivých autorů, proporcionalita jejich přínosu a týmová demokracie.

Projekt týmové kompozice vznikal kolektivně. Zde je třeba poznamenat, že bez projektu si nelze podobnou skladbu dost dobře představit a že metoda projektování je v této fázi kompozičního myšlení, jakou představuje údobí 60. let a zejména vliv konkrétní, elektronické a později elektroakustické hudby, nepostradatelná. K tomuto stanovisku docházejí nezávisle na sobě různí představitelé tvorby orientované na využití tzv. novodobých kompozičních technik. Ctirad Kohoutek se pokusil tuto součást tvůrčí poetiky dokonce zapojit do výchovy mladého skladatele a napsal monografii Projektová hudební kompozice (SPN, Praha 1969).

Vznik projektu je třeba vidět v několika rovinách. Jednotliví autoři přinášeli formou burzy nápadů své náměty, a to jak technologické a formové, tak i syžetové a vedoucí podle kompozičního a uměleckého typu k různému stupni semiózy záměru. Tyto náměty kolovaly na společných poradách v kopiích a seznamovali se s nimi všichni navzájem. Po uzavření tohoto sběru materiálu došlo k vytváření pravidel projektu. Ta se týkala materiálu skladby, projektu průběhu a vrstev, i rozdělení na jednotlivé členy týmu. V této fázi docházelo k eventuálním změnám v zadání a vsouvání dalších konceptů do projektu. Následovala samostatná práce členů týmu. Hotový materiál byl soustředěn, vyhodnocen, roztríděn a podle projektu spojován do celku. Způsob tohoto spojování byl proměnlivý a záměrně odlišný v každém z projektů, které tým realizoval. Bylo to — jak jsme podotkli — součástí záměru a teoretických ambicí týmu. Protože dokončení projektu nebylo dost dobře realizovatelné týmově, pověřil tým obvykle jednoho nebo dva členy definitivní montáží. Požadavek týmové demokracie směřoval k tomu, aby docházelo k rotaci členů

a vskutku k ní docházelo. Jestliže montáž první celovečerní týmové skladby (Peripetie pro orchestr, Divertissement pro harfu, klavír a komorní orchestr a vokální symfonie Ecce homo) texty Josef Berg (pro soprán, basbaryton, orchestr a mgf pás) prováděl z velké části Alois Piños, rozhodně to neplatí již o dalších týmových kompozicích.

Teoretické výsledky týmové práce se pokusil shrnout Alois Piños ve studiích K dnešním možnostem týmových kompozic (In: Opus musicum, ročník I-1969, č. 3, str. 80-82) a Zpráva o týmových skladbách (In: Hudební věda, ročník VII-1970, čl. 1, s. 61-66).

Skladby vytvořené brněnským kompozičním týmem:

Peripetie pro orchestr

Divertissement pro harfu, klavír a komorní orchestr

Divertissement verze pro symfonický orchestr

Ecce homo — Vokální symfonie na texty Josefa Berga pro soprán, basbaryton, orchestr a magnetofonový pás

Hlasová vernisáž pro soprán, basbaryton, komorní ansámbl a 2 přednášeče (V této skladbě k týmu přistoupili Josef Berg a Miloslav Ištvan)

Hommage à Smolenice

Concerto per sei (basklarinet, trombón, klavír, kontrabas, harfa a bicí nástroje) Hrabě Haugwitz návštěvou na kroměřížském zámku

(Smyčcový kvartet — Tým tvořili Arnošt Parsch, Alois Piños a Miloš Štědroň)

Mlčení ptáček v lese

Tým tvořili Arnošt Parsch, Alois Piños, Rudolf Růžička, Miloš Štědroň, v kompozici využito jako materiálu skladeb Josefa Berga a Miloslava Ištvana. Elektroakustická skladba Čs. rozhlasu v Brně.

Capriccio. Tým tvořili Alois Piños, Arnošt Parsch, Rudolf Růžička a Miloš Štědroň. Elektroakustická skladba Čs. rozhlasu v Brně.

Jistou odnož týmové práce tvořily týmové skladby Arnošta Parsche a Miloše Štědroňe. Uvádím pro úplnost jejich výběr:

Komorní skladby:

Prostopravdy pro zpěv, 2 flétny, kytaru a violoncello na texty J. A. Komenckého, Simona Lomnického z Budče a Mikuláše Dačického z Heslova

Musica per Namiesť pro 2 flétny, kytaru a violoncello

Rozmarné písně pro zpěv, flétnu a kytaru

Elektroakustické skladby (vyrobené v Čs. rozhlasu v Brně)

Vivache (možnost živé reprodukce kombinující zpěv, kytaru a pás — live-electronic music)

Kuře krákoře

Větší počet orchestrálních a ansámblových skladeb pro Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů (BROLN):

Moravský Seikilos pro cimbál a orchestr,

Pláče pro tarogáto, zpěv a orchestr,

Pláč Růženy Danielové nad manželem v Osvětimí pro violu a orchestr

Žil v písni pro orchestr

Kačenka a tambor pro sopraninové housle a ansámbl
 Šlo děvča pro zpěv a upravované nástroje
 Hajducké pro sopraninové housle a orchestr
 Malý koncert pro ovci pro komorní ansámbl, zpěv a pás (upravovaný zvukový materiál ovce)
 Píšťalka z Pohanska pro píšťaly a orchestr
 Bystrá voda vylela pro orchestr
 Zachodzeny pro orchestr
 Formanská pro orchestr
 Variace na starou pavanu pro violu, staré nástroje a orchestr
 Chlopski pro sopraninové housle a orchestr
 Skladby pro orchestr Gustava Bromy:
 Jednou vyšlo Rudé Slunce. Vokální symfonie pro SiB sólo (F. Slováček, orchestr G. Bromy a smíšený sbor)

Týmová práce našla odezvu kromě toho ve dlouholeté spolupráci A. Parsche a M. Štědrone při realizaci hudby 17. století i ve tvorbě scénické hudby. Z jiných týmových seskupení uvádím ještě dvojici J. Bárta—L. Faltus, která společně vytvořila teamwork Souboj pro 2 klavíry.

Závěrem lze k myšlence týmové kompozice na brněnské hudební scéně prohlásit, že byla nejplatnější v době svého vzniku ve druhé polovině 60. let. Tehdy plně souzněla dozníváním kolektivního příklonu k novodobým kompozičním technikám. Diferenciační trendy 70. let ji oslabily a přerušily její institucionální bázi, ale metoda práce a vžitě postupy i jejich tvůrčí atmosféra obohatily jednotlivé uživatele.

EPICKÉ DIVADLO A BRNĚNSKÁ HUDEBNÍ SCÉNA

Všechna dosavadní setkání s Novou hudbou na brněnské hudební scéně probíhala mimo oficiální instituce nebo na okraji jejich hlavní činnosti. Pokud nastal průnik skladeb ovlivněných novými kompozičními technikami na koncertní pódia, pak se uskutečňoval jen v ojedinělých případech. Teprve ve 2. polovině 60. let existence tvůrčí skupiny A vede ke specializaci a polarizaci dramaturgie takto orientované tvorby.

Nová hudba proniká tedy především na okraji oficiálních institucí a zejména mimo ně. Jedním z takovýchto nových prostředí, v němž intenzivně uzrávala jako v přirozené dílně značná část nové takto orientované tvorby, byla Mahenova činohra Státního divadla v Brně. Nová režijní a dramaturgická linie — éry E. Sokolovského, M. Hynšta a B. Srby umožňovala a dokonce vyžadovala nové podněty a netradiční přístupy od hudby stejně jako od scénografie a výtvarného řešení inscenace. Hudba v epickém divadle, ovlivněném brechtovskou poetikou, se stala doménou těch, kdo ji obohacovali a přehodnocovali v duchu nových kompozičních technik. Spolupracovníky činohry éry E. Sokolovského se stávají J. Berg, P. Blatný, M. Ištvan, J. Novák a Z. Pololánik.

Nejmarkantnější je přínos J. Berga, který našel ve scénické hudbě

Sokolovského éry dva na sebe navazující a spolu související principy -- — jednak brechtovskou dialektiku, její odpatetizovaný civilní projev (v němž se rozplynuly zbytky revolučního patosu 50. let) i její neustále zdůrazňovaná proměnlivost a nestálost všech konvencí, jednak od 2. poloviny 60. let narůstající vliv iluzivnosti lidového divadla. Tím bylo míněno především barokní divadlo, pronikající z městského, rezidenčního a školského prostředí v 18. století až na venkov a vytvářející zde tradici blízkou rituálu. Barokní tvářnost tohoto divadla se u nás stala módou, v níž se sice odreagovaly nejrůznější recidivy minulosti, ale na druhé straně jsme díky zvýšenému zájmu o toto divadlo mohli prakticky až v naší současnosti odhalit principy barokního „zmasovění“ a „zlidovění“ kultury v důsledku její manipulace ideologií, zformovanou v bojových protireformačních řádech.

Pro J. Berga a jeho vrstevníky ovšem znamenal svět tohoto „lidového“ divadla přiblížení se banálním a triviálním postupům a ironizaci těchto poloh.

Současně tato nová orientace nahrazuje tradiční doprovodný činoherní orchestr jinými typy ansámbľů a příklonem k jazzu a nonartificiální hudbě. Jestliže Berg přivedl hudební složku divadla k morytátům, k ironizaci banality kramářských písní, šel J. Novák cestou obnovení naivizace barokních předloh, ale i příklonem k jazzu a k zapojení big bandu do inscenace. V hudbě k Totálnímu kuropění L. Kundery se realizace Novákovy partitury chopil jeden z nejlepších dobových bigbandů — orchestr G. Broma stejně jako v pozdější Pololánikově hudbě k dramatu L. Kundery Korzár.

Skladatelé využívající novodobých kompozičních technik výrazně překročili někdejší funkci divadelní scénické hudby. Jejich kreace jsou totální ve smyslu prezentace nových technik i záměrem, který se vymyká jakékoliv pomocnosti a služebnosti. Řada hudeb vytváří specifický rámec inscenací a někdy dokonce ovlivňuje jejich temporytmus, sóničnost a vlastně spoluurčuje režii (Aischylova Oresteia a Bergova technika melodických recitant). Proto se většina tvůrců vrací k hudbě z inscenací v nových tvarech, v nichž dožívají postupy někdejší hudby k inscenaci do podoby samostatné komorní, symfonické nebo oratorní hudby. Josef Berg pak odtud vyvodí valnou část techniky svých komorních oper 60. let nebo napíše paralelně se scénickou hudbou rozsáhlé nedokončené oratorium navazující na Oresteiu. Obdobně se vrací pravidelně ke svým scénickým hudebám Miloslav Ištvan, Gardavského reflexivní a filozofující moralita Já Jákob vedla ke vzniku oratorie Já Jákob, z hudby k Büchnerovu dramatu Vojcek (Wozzeck) vytvořil skladatel Dodekameron, materiál k Artaudově tragédii o Cenciových posloužil k symfonii Zaklínání času, hudba k Maryši dala vzniknout skladbě Lásky, vzdor a smrti.

Pro většinu autorů není spolupráce s Mahenovou činohrou něčím příležitostným. O přesahu této činnosti do vlastní tvorby již byla řeč. Zvláště typický je tento konglomerát tvorby pro Josefa Berga, který inklinoval vždy k totálnímu uchopení umělecké metody, která jakoby pro

něj byla i světovým názorem a způsobem života a existence. Proto je Bergova hudba k Majakovského Mysterii-buffě v Sokolovského režii přechodem téměř neznatelným, vezmeme-li v úvahu, že jde bezmála o skok od 50. let a jejich entuziasmu k náznakům Nové hudby. Berg tak našel opožděně platformu pro svůj „totální“ realismus, který prostupoval jeho sny 50. let, jež se vlastně naplnily opožděně a v novém prostředí.

Přínos Sokolovského éry v Mahenově činohře pro brněnskou hudební scénu byl nesporný a spočíval především v uvolnění prostoru. Režie jakoby sledovala paralelně úsilí hudby, dávala mu prostor a mnohdy vstupovala do jejího rytmu, sónické atmosféry a strukturace. Pokusím se tuto symbiózu vyjádřit nyní v několika tezích, k nimž připojuji jako potřebnou dokumentaci přehled nejdůležitějších hudebních spoluprací a jejich autorů.

1. Tradiční způsob podkresu a rozčlenění inscenace hudbou (meziaktní hudba, přede hry, do hry, melodram) v Mahenově činohře mizí a ustupují. Někdejší činoherní orchestr (byl vždy výpomocného charakteru a vznikl ad hoc) je vystřídán komorním ansámblem mnohem proměnlivější povahy. Ten často připomíná orchestr Studia autorů, který byl tehdy zvukovým ideálem členů tvůrčí skupiny A (J. Berg, J. Novák, M. Ištvan, S. Pololánik). Zvláštní kapitolu tvoří vstup jazzového big-bandu.
2. Podle požadavků epického divadla je významným stavebním prvkem inscenace song. Je v něm zobecnění určité situace, závěr a dílčí moralita, která může platit i pro celek. Činoherní herci se takto dostávají do role songových zpěváků. Nová generace, přicházející od 50. let z JAMU a konzervatoře, sice v té době vůbec nebyla školena pro tento druh zpěvu, přesto však našla k hudební složce epického divadla poměrně rychle cestu, stejně jako představitelé tehdejší střední generace, kteří se v některých případech výborně upatnili v jazzovém songu (Vlasta Fialová).
3. Někdejší melodram je v epickém divadle vystřídán jinými typy spojení recitace nebo mluveného slova s hudbou. Především se navazuje na burianovský voiceband, který dostává nové podoby. Sborový voiceband a fónické struktury však jsou daleko typičtější pro nástup tehdejší nejmladší generace (studiová divadla typu Divadla Na provázku koncem 60. let v inscenacích E. Tálské Smrt podle Baudelaira a zejména v Ghelderodově dramatu Sir Halewijn — 1969). Pro skladatele 60. let z brněnské hudební scény je třeba vzít v úvahu i obnovenou platnost schönbergovského sprechgesangu a fónicky tvarovanou řeč ovlivněnou postupy Nové hudby.
4. Novoklasický princip vstupuje do hudební roviny epického divadla dvěma směry — jednak jemným posunem barokního tvaru do novo-

klasické podoby 60. let (Jan Novák a jeho pašijové madrigaly a hudba ke Komedii o umučení a slavném vzkříšení) — jednak záměrnou ironizací zmasovělého barokního divadla a jeho hudební banality, přiblížené záměrně soudobé banalitě (Josef Berg v Komedii o Anešce).

5. Za tendenci k nové rapsodičnosti lze označit linii, která preferovala rytmické a sónické prvky s modálními tvary a bicími objekty do podob blízkých oratoriu (Ištvan ve hře Já, Jákob, Berg v Oresteji).

Scénická hudba za Sokolovského éry v Mahenově činohře (výběr profilových inscenací)

- Sezóna 1959/60
- B. Brecht : Zadržitelný vzestup Artura Uie
R: E. Sokolovský H: J. Novák
premiéra: 18. 10. 1959
 - W. Shakespeare: Julius Caesar
R: E. Sokolovský H: J. Novák
premiéra 18. 3. 1960
 - V. Majakovkij: Mysterie-buffa
R: E. Sokolovský H: J. Berg
premiéra: 8. 5. 1960
 - R. Brandstaetter: Markoltovo šprýmování aneb Frantové a bařtipání
R: E. Sokolovský H: J. Berg
-

- Sezóna 1960/61
- P. Hacks: Mlynář ze Sanssouci
R: A. Hajda H: P. Blatný
premiéra: 16. 10. 1960
 - R. Rolland: Robespierre
R: M. Hynšt H: J. Berg
premiéra: 29. 10. 1960
 - L. Kundera: Totální kuropění
R: E. Sokolovský H: J. Novák
(uváděno s orchestrem G. Broma)
premiéra: 24. 6. 1961
-

- Sezóna 1961/62
- J. K. Tyl: Strakonický dudák
R: E. Sokolovský H: M. Ištvan
premiéra: 6. 1. 1962
 - J. R. Becher: Zimní bitva
R: M. Hynšt H: M. Ištvan
premiéra: 15. 2. 1962
 - Aischylos: Oresteia
R: M. Hynšt H: J. Berg
premiéra: 29. 4. 1962
-

- Sezóna 1962/63
- G. Büchner: Vojcek (Wozzeck)

- R: A. Hajda H: M. Istvan
premiéra: 17. 11. 1962
- M. Connelly: Černošský Pánbůh a Proroci
R: A. Hajda H: P. Blatný
premiéra: 23. 3. 1963
- L. Kundera: Korzár
R: E. Sokolovský H: Z. Pololáník
(uváděno s orchestrem G. Broma)
premiéra: 14. 4. 1963
-

- Sezóna 1963/64
- J. Kainar: Nebožtík Nasredin
R: A. Hajda H: P. Blatný
premiéra: 18. 10. 1963
- W. Shakespeare: Hamlet
R: E. Sokolovský H: J. Novák
premiéra: 8. 11. 1963
- F. Dürrenmatt: Herkules a Augiášův chlév
R: M. Hynšt H: Z. Pololáník
premiéra: 16. 1. 1964
- W. Shakespeare: Jindřich IV
R: A. Hajda H: G. Křivinka
premiéra: 29. 2. 1964
-

- Sezóna 1964/65
- J. P. Sartre: Dábel a Pánbůh
R: A. Hajda H: P. Blatný
premiéra: 17. 9. 1964
-

- Sezóna 1965/66
- F. Dürrenmatt: Romulus Veliký
R: A. Hajda H: P. Blatný
premiéra: 4. 9. 1965
- bratří Čapkovi: Adam Stvořitel
R: M. Hynšt H: P. Blatný
premiéra: 10. 9. 1965
- J. Kopecký (úprava): Komédie o umučení a slavném vzkříšení
pána a spasitele našeho Ježíše Krista
R: E. Sokolovský H: J. Novák
premiéra: 28. 11. 1965
- J. Gay: Polly aneb Zebrákova opera
R: A. Hajda H: P. Blatný
premiéra: 12. 2. 1966
- L. Kundera: Zvědavost
R: Z. Kaloč H: Z. Pololáník
premiéra: 26. 3. 1966
- G. B. Shaw: Androkles a lev
R: E. Sokolovský H: J. Novák
premiéra: 11. 6. 1966
-

- Sezóna 1966/67
- C. Goldoni: Poprask na laguně
R: Z. Kaloč H: Synkopy 61
premiéra: 16. 9. 1966

- F. Dürrenmatt: Návštěva staré dámy
R: A. Hajda H: P. Blatný
premiéra: 19. 11. 1966
- J. Kopecký (úprava): Komédie o Anešce, královně sicilijánské
R: E. Sokolovský H: J. Berg
premiéra: 21. 12. 1966
-

- Sezóna 1967/68
- A. Artaud: Pravdivý příběh o smrti Giacoma i Beatrice a Lukrecie Cenciových
R: E. Sokolovský H: M. Ištvan
premiéra: 15. 9. 1967
- Aristofanes: Ženský sněm Jezdci
R: Z. Kaloč H: J. Novák
premiéra: 13. 10. 1967
- V. Gardavský: Já, Jákob
R: A. Hajda H: M. Ištvan
premiéra: 7. 4. 1968
-

- Sezóna 1968/69
- W. Shakespeare: Král Lear
R: A. Hajda H: P. Blatný
premiéra: 15. 3. 1969
- K. Čapek—F. Pavlíček: Život a dílo skladatele Foltýna
R: M. Hynšt H: Z. Pololánfk
premiéra:
-

- Sezóna 1969/70
- A. Kivi: Ševci z Nummi
R: A. Hajda H: M. Ištvan
premiéra: 23. 11. 1969
- A. S. Puškin: Boris Godunov
R: Z. Kaloč H: Z. Pololánfk
premiéra: 13. 3. 1970
-

- Sezóna 1970/71
- L. N. Tolstoj: Vojna a mír
R: Z. Kaloč H: Z. Pololánfk
premiéra: 18. 9. 1970
- S. Beckett: Čekání na Godota
R: A. Hajda H: P. Blatný
premiéra: 18. 10. 1970
- S. O. Casey: Kykyryký
R: A. Hajda H: A Parsch
premiéra: 17. 2. 1971
- W. Shakespeare: Romeo a Julie
R: Z. Kaloč H: A. Parsch, M. Štědroň
premiéra: 23. 4. 1971

THIRD STREAM – TŘETÍ PROUD: SYNTÉZA JAZZU A NOVÉ HUDBY

Významnou kapitolou brněnské hudební scény je zformování třetího proudu ve tvorbě Jana Nováka a Pavla Blatného. J. Novák použil syntézy nových kompozičních technik a jazzu jen několikrát, vždy však s tak překvapující dávkou osobitosti, že z tohoto druhu syntézy se mohlo vycházet v dlouhodobé a systematické koncepci. Tuto rozsáhlou syntézu provedl a dovršil Pavel Blatný.

V jeho díle dominuje systematicčnost a skladatel dokázal takto pojetou tvorbu uplatnit na mezinárodním fóru a stal se spolu s Alexejem Friedem prakticky jediným českým skladatelem, který pronikl na mezinárodní jazzovou scénu konce 60. let.

Je samozřejmé, že třetí proud jako syntéza podnětů z oblasti artificiální a nonartificiální hudby musel mít potřebnou společenskou základnu, bez níž by zůstaly snahy tvůrců jen kabinetními záměry. Vskutku zde existovala koncem 50. let snaha obnovit moderní jazz racionálními postupy a technikami, které po období cool jazzu přicházely v úvalu. Z obou břehů se tedy hledaly izolovaně vzájemné kontakty. Jazz usiloval o intelektualizaci, nová hudba o spontánnost, kterou právě v období vrcholného racionalismu ztrácela.

Jak charakterizovat stylově a technologicky český třetí proud, je-li hož podstatná část se zformovala na brněnské hudební scéně? Na rozdíl od pražských thirdstreamových pokusů, které šly ze břehu jazzu a vycházely z iniciativy jazzmanů, je brněnský third-stream především záležitostí artificiálně zaměřené hudby, která ovšem pro své cíle využívala výhradně jazzových hudebníků. S odstupem let se jeví thirdstream jazzmanů (K. Velebný, J. Hnilička a později J. Stivín jako nejvýraznější představitel) značně stylově disparátnější a zůstával mnohem více epizodou než third stream artificiální sféry.

K technologii brněnského thirdstreamu: u jazzmanů se thirdstream především orientoval na pokusy o řadovou kompozici. J. Novák a P. Blatný byli v tomto směru mnohem poučenější než třeba K. Velebný (Pět dodeka). J. Novák v *Capricciu* pro violoncello a orchestr (1959) vytvořil jednu z nejdůslednějších syntéz novoklasické tvarovosti, synkopizace a kvartového materiálu, který dokonce ve 2. části přešel do náznaku řadové organizace — snad jedné z prvních u nás již koncem 50. let (skladba vznikala v roce 1958 a instrumentace byla dokončena v lednu 1959). Nekonečnost a kruhovost kvartově nebo kvintově založené řady (je ve všech učebnicích dodekafonie obvykle tabuizována) zřejmě inspirovala Pavla Blatného jen o málo později v 1. části *Koncertu* pro jazzový orchestr (*Passacaglia* — 1961). Zatímco Jan Novák důsledně prosazovanou thirdstreamovou kompozici po jediném dokonalém koncertním díle opustil Pavel Blatný v ní systematicky pokračoval.

Dodekafonická řada dostala v thirdstreamových kompozicích zjevně trivializovanou podobu kvartového (kvintového) kruhu a dokonce i chro-

matické stupnice, která je pouze ozvlášťována oktávovými skoky. Jan Novák kromě jednointervalové řady Capriccia (dá-li se takto vyhoceně označit kvartový kruh) dospěl ovšem v kantátě Passer Catulli, geniální dodekafonické hříčce, až ke všeintervalové řadě. To se však již na brněnské hudební scéně diferencované pracovalo s řadou a k její individuální syntéze s prvky modálního myšlení docházeli postupně P. Blatný, M. Ištvan a nejdůsledněji a nejsystematištěji A. Piños. J. Novák setrval v Capricciu zcela na bázi novoklasicismu, i když v jednotlivostech anticipuje prvky, které se uplatní důsledně až v období témbrové kompozice. V klavírní verzi violoncellového Capriccia (Panton 1960) neváhá dokonce na str. 25 uplatnit v klavírní faktuře klastry, i když v notově vypsané podobě s poznámkou „pěstmi“ . . .

I P. Blatný zachoval v zásadě pevný tvar, blízký Stravinského hudební poetice a jen s největší obezřetností šel cestou formování dílčí atomizace a vnášení témbrových a sónických efektů. V tomto kompromisu má témbrovost (klastry klavíru, čtvrttóny interpretované čtvrttónovou trubkou, hudební grafika vedoucí k rychlým skupinám not kombinovaných s glissandy, frulato efekty atd.) jen gradační, kadenční nebo i výslovně retardační úlohu. Je to v době důsledně uplatňovaného Ereigniss-Pause stylu záměrný kompromis, kterého si byl P. Blatný dobře vědom, neboť o něm prohlásil již ve své konfesi z roku 1969 v revui Opus Musicum: . . . „Co jsem nenašel v Nové hudbě (spontánnost, muzikanství), hledal jsem v jazzu, co jazz nemá (tvar, formu, konstrukci), dala mi bohatě hudba vážná (nejednou tedy Nová) . . . Opus musicum I — 1969, č. 8, str. 245-246.

Jestliže dokázali jazzmani v krajních polohách svých thirdstreamových koncepcí i rezignovat na základní princip existence jazzu — rytmický stereotyp, ukázalo se, že tato „revolta“ nebude mít dlouhé trvání a vytváří vlastně jen z velké části uměle (a to ne zrovna příliš) vykonstruované skladby, k nimž se nebude hlásit ani jazz ani hudba artificiální oblasti. Rezignace na rytmus změnila většinu takovýchto skladeb na zvukovou lázeň, v níž na rozdíl od Nové hudby byly proporce mnohem méně vyrovnané a zvládnuté. (U nás tuto tendenci obráží např. Stivínovo LP 5 ran do čepice).

A tak lze uzavřít o thirdstreamové orientaci, že obohatila brněnskou hudební scénu ve smyslu až instruktivního využití většiny nových kompozičních technik, které v syntéze P. Blatného ožily v podání jazzových sólistů a ansámbků (Orchestr G. Broms, JOČR, SH Q). Zachování rytmické pulsace, popsané elementarizace většiny postupů Nové hudby, zjednodušené tvary dodekafonických řad (vlastně paradigmata a tabuizovaná paradigmata v úloze syntagmat) a to vše doplněné a okořeněné témbrovými a sónickými bloky, tvořícími kadenční a gradační efekt je základní podoba Blatného koncepce, která po celé desetiletí přinášela aktuální podněty.

VÝBĚR SKLADEB TŘETÍHO PROUDU BRNĚNSKÉ PROVENIENCE

Jan Novák: Capriccio pro violoncello a orchestr (1959)

Pavel Blatný: Koncert pro jazzový orchestr

I. Passacaglia (1962)

II. Modely (1963)

III. Rytmy a témbry (1964)

Dialog pro sopránový saxofon a jazzový orchestr (1964)

Für Graz (1965)

Pour Ellies (1966)

24.VII. 1967 (1967)

Studie pro čtvrtónovou trubku a orchestr (1964)

Tre per SHQ (1965)

10'30" pro J. E. Berendta (1966)

In modo classico. Variace pro smyčcový kvartet a jazzový orchestr (1973)

EXPOZICE EXPERIMENTÁLNÍ HUDBY

Rada snah, které jsme ve výsecích sledovali, vyvrcholila organizačně a umělecky v myšlence a uskutečnění „expoziční experimentální hudby“. Vznikla na půdě brněnského kompozičního týmu po roce 1967 a byla zaměřena k nové prezentaci soudobé experimentální hudby. Samotná volba názvu není náhodná. Iničiátoři chtěli uvést do chodu festival nové hudby, konfrontované mezinárodně v pravidelném rytmu (každoročně nebo jednou za dva roky).

Označení „expoziční“ svědčí o volnějším a netradičním pojetí této koncertní přehlídky, která se chtěla vymanit ze stereotypu běžného koncertu. Všeobecně se cítilo, že řada krese, vzniklých během 60. let, je prezentována způsobem, který patří koncertní minulosti. Jak ovšem osvobodit díla ze zajetí bariéry společenské konvence, aniž by ztratila to nejdůležitější, co koncert zaručoval — pozornost předváděné hudbě?! Nezdůrazňuji tuto okolnost náhodou. Zkušenosti potvrzují, že nejrůznější formy oživení koncertního provozu spojené s korezováním obecnosti, s jeho vymařením ze sálu, nemusí vždy být ve prospěch díla. Pozornost obecnosti rozptýleného do prostoru nebezpečně klesá a předváděná skladba se může stát zvukovou kulisou.

Expozice experimentální hudby sice počítala s využitím jinak pojednaného prostoru, ale v zásadě se nevzdávala soustředěné pozornosti jako hlavního způsobu vnímání. Expozici měla být tato přehlídka proto, že vystavovala mnohem různoroději pojatou řadu hudebních krese, do nichž vstupovala literatura, dramatické i výtvarné prvky.

Expozice vyvrcholila snahy 60. let a soustředila ve dvou letech za sebou (1969 a 1970) brněnskou a československou tvorbu s řadou mezinárodních konfrontací. Podařilo se zajistit účast předních interpretů specializovaných na oblast experimentální hudby. V důsledku reorganizace celého koncertního života na začátku 70. let a v souvislosti se vznikem

kem nového Svazu českých skladatelů a koncertních umělců zanikla i tato aktivita. Obě expozice experimentální hudby znamenaly nový typ prezentace hudby v daleko dynamičtější formě a s odpovídajícím ohlasem u mladé generace, ale i v řadách koncertní veřejnosti. I samotný fakt spolupráce svazu skladatelů a rozhlasu dal vzniknout celé řadě pozitivních momentů pro vnímání a předvádění soudobé hudby. Rozhlasové studio Dukla, které zůstává v myslí pamětníků trvale spojeno s řadou premiér obou expozic, bylo oním místem, kde se ve studiové atmosféře naslouchala i pozorovala soudobá hudba v mnohem méně oficiálním rámci.

Synkretičnost expozic experimentální hudby a řada momentů při samotné prezentaci hudby i jejím obklopení literaturou, divadlem a výtvarným uměním zůstává do dnešních dnů cenným podnětem. Uzavírá tedy brněnskou hudební scénu oběma expozicemi experimentální hudby 1969 a 1970 s vědomím, že žádná epocha nekončí v konkrétním bodě. Stejně tak vyhasínání podnětů 2. poloviny 50. a 60. let lze sledovat na začátku 70. let, i když v nové kulturně politické atmosféře proběhla tato proměna mimořádně rychle. Ačkoliv dosud chybí potřebný časový odstup, který by umožnil detailní rozbor, nezdá se, že by „syntetický“ ráz 70. let přinesl výraznější hodnoty, které by překryly podněty 60. let. Tehdy se totiž česká hudba odpovědněji vyrovnávala s evropským kontextem a plody tohoto úsilí mohly dozrávat.