

## NĚKOLIK MARGINÁLIÍ K VIZÍM HUDBY PO ZÁŽITCÍCH POSTMODERNY

*Miloš Štědroň*

Nejprve omluva: Celý život jsem se bránil tomu, aby hudební teoretik vysvětloval, popisoval či analyzoval objekty a procesy hudby na vlastní tvorbě. Vždy jsem totiž měl pocit – a zažil jsem to u významných teoretiků (z nichž někteří byli mými učiteli) jako byli Karel Janeček, Karel Risinger, Jan Kapr, Ctirad Kohoutek, Ladislav Burgas nebo ze zahraničních Diether de la Motte, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Anestis Logothetis a mnozí další, že jde vesměs o jakýsi asexuální striptýz, za nímž je vždy ukryta osobní intence, autorské ego a kdovíco ještě... Vždy jsem byl přesvědčen o tom, že místo vlastní tvorby existuje tolik dokonalých, jedinečných a současně typických situací u skladatelů jako Stravinskij, Schoenberg, Prokofjev, Bartók, Janáček, Webern, Penderecki, Stockhausen, Boulez, Messiaen, Reich atd. atd., že na vlastní dílo nemá vůbec smysl pomýšlet. Poprvé v tomto speciálním případě tedy tuto celoživotní maximu překračuji a porušuji – ovšem s vědomím toho, že to, co nabízím, nebude chápáno jako pokus o teoreticky podloženou úvahu se snahou po zobecnění, ale jen jako dobová marginálie memoárového charakteru, k níž mě přivedlo zadání konference...

1. Čím je mi v současné době vize v hudbě? Stále více se domnívám, že vize v evropské hudbě se jako jakási evolučně koncipovaná představa řádu a jeho jednotlivých komponent jednoznačně vyhranila po vystoupení Philippa de Vitry (1291–1361) a jeho skupiny a po takřka zázračném celoevropském přijetí novinek, které nabízel v notaci traktát *Ars nova* (1322). Vynález univerzálního komunikačního kódu, zázračně abstraktního a oproštěného od jakýchkoliv jiných vlivů, položil v Evropě základy komponování. To, co se dříve spoléhalo na zápis jen jako pomocné zachycení a zobrazení hudební struktury, se nyní stalo něčím objektivně platným, definitivním, dokonale fixovaným. Hudba jakoby konečně přestala být poloviční improvizací, nebo částečně „otevřenou“ formou a stala se jednoznačně evoluční záležitostí – strukturou jasného začátku, průběhu i konce, detailně rozfázovanou a relativně vždy stejného průběhu, zajištěného objektivním zápisem.

Pozdní antika a raný středověk často spekulují nad funkcí, původem a směřováním hudby. Její tzv. božský původ se odvíjí od mytologických kořenů až po Aurelia Augustina (354–430), který prohlásil, že ... *musica – donum divinum et excellentissimum*.<sup>1</sup> Daleká ovšem byla ještě cesta k hudebnímu historismu, který umožnil konzervaci a reinterpetaci starších hodnot. Prakticky do 18. století fungoval univerzálně a za všech okolností třígenerační model hudby: hudba otců v rozmachu, hudba jejich synů jako nastupující generace a po nějaký čas ještě uchovávaná hudba dědů, dokud ještě žili. Po jejich smrti nastala radikální obměna a zapomenutí. Teprve konec 18. a začátek 19. století nastolil ojedinělé kultury minulosti (nejprve Bach) a po nich univerzálně přijímanou situaci, v níž jsou oživována díla minulosti a dochází – řečeno slovy Honeggerovy knihy<sup>2</sup> – k zařikání zkamenělin. A zkameněliny dnes tvoří určité více než tři čtvrtiny produkce. S tímto stavem přece nikdo ještě v době Bacha, Vivaldiho, Mozarta i Beethovena nepočítal a nespolehal na to...

Evropa si uvědomila brzy svou evolučnost, přišla s ideou stylů a teprve ve 20. století začala být konfrontována s východními koncepcemi hudby. V nich jde často o otevřenou formu, stále se obnovující princip, ne o příběh, ale trvání, rituál bez vývoje – s trváním. Ve vědecké rovině tuto eventualitu využilo až francouzské nové dějepisectví 20. století. Jeho děje dlouhého trvání mohou vysvětlit některé obtížně interpretovatelné jevy hudby, např. formy neměnné po dobu několika století, procesy ve folkloru, dějiny melodiky atd.

2. Postmoderna poučená teoriemi o konci dějin a situaci hudby od 70. let 20. století prakticky až do začátku nového století nastolila v hudbě i jině stav, jaký jsme doposud nepoznali. Končí styl, nastupuje polystylovost – spojení všeho se vším. Nebudeme se tím nijak detailněji zabývat, jen je to třeba před následující malou antologií ukázek konstatovat. Pro nás v Brně tato stylovost nastávala po slábnutí neoavantgardy na přelomu 60. a 70. let minulého 20. století. Ve Spojených státech amerických tehdy došlo k postupnému nástupu redukcionismu a minimalismu, v západní Evropě k míšení zbytků Nové hudby. Česká situace v době

1. Otázky umění, estetiky a filozofie u Aurelia Augustina v českém prostředí přibližuje Karel Svoboda v díle *Estetika svatého Augustina a její zdroje. Aurelius Augustinus: O pořádku. O učitelích*. Překlad Petr Osolsobě. Brno: Masarykova univerzita, 1996.

2. Honegger, Arthur 1960: *Zařikání zkamenělin*. Praha: SNKLHU.

normalizace byla specifická a dost složitá. Pro osudy Nové hudby v Brně 60.–80. let byl charakteristický jednak útlum experimentální linie a krajního sonoristického proudu, jednak doznívalo hnutí týmově organizované kompozice. Protože politická normalizace podřývala postupně existenční základnu Nové hudby v rozhlase (v televizi takřka vůbec nikdy nebyla/, postupně ustoupila elektronická a konkrétní tvorba a utlumila se i činnost brněnského kompozičního týmu Alois Piňos (1925–2008), Arnošt Parsch (\*1936), Rudolf Růžička (\*1941) a Miloš Štědroň (\*1942) permanentně, příležitostně pak také přistupující Josef Berg (1927–1971) a Miloslav Ištvan (1928–1990). Tým se rozpadl na dvojici Parsch – Štědroň a spojil se až ve druhé polovině 70. let. Ukázky z práce zmíněného týmu – v jistém smyslu pro tehdejší dobu významné – nabízí toto expoé.

3. První ukázka je ze skladby *Moravský Seikilos* (1974) pro cimbál a komorní ansámbl autorů Arnošta Parsche a Miloše Štědroň. Kompozice vznikla pro Prix de musique folklorique de Radio Bratislava.<sup>3</sup> Naši vizi propojení známé antické melodie ze stély v Izmiru označované jako *Seikilova píseň*<sup>4</sup> s moravskou lidovou hudební poetikou jsme konzultovali s etnomuzikologem Dušanem Holým. Součástí hudební fikce je předpoklad, vědecky nijak nepodložený, že melodický konstrukt písně se takřka identicky odráží v některých valašských lidových písních...

4. Druhá ukázka se týká skladby *Píšťalka z Pohanska* (1977), která vzešla od stejného autorské dvojice. K běžnému obsazení Brněnského rozhlasového orchestru lidových nástrojů (BROLN) přistoupila píšťalka nalezená v oblasti Pohanska při záchranném archeologickém výzkumu. Tato píšťalka zajistila dva tóny, s nimiž autoři ve skladbě kalkulovali. Protože šlo o nález z doby těsně předvelkomoravské, nebo velkomoravské, pojali autoři dílo jako stylizovanou fikci hudby z této doby...

3. Prix de musique folklorique de Radio Bratislava – mezinárodní rozhlasová soutěž celoevropského charakteru, zaměřená jednak na konfrontaci uměleckých výsledků práce jednotlivých rozhlasových stanic z vlastní produkce folklorní hudby, jednak na výměnu poznatků a zkušeností rozhlasových pracovníků.
4. Tzv. Seikilova píseň – nejstarší dochovaná hudební památka ze Starého Řecka. Věnoval se jí např. Josef Hutter v monografii *Hudební myšlení I. Od pravýkřiku k vicehlasu*. Praha: Tomsa, 1943.

Jestliže také samotná opera vznikla původně jako fiktivní vize antické tragédie, tedy něčeho, o čem všichni psali a mluvili, ale co nikdo nikdy z autopsie nepoznal, je ryze postmoderní fikcí to, co po léta praktikují olomoučtí skladatelé Tomáš Hanzlík a Vít Zouhar, když píší v duchu své redukcionisticky orientované hudební poetiky a vytvářejí nebarokní minimalismus na libreta, jejichž hudba se ztratila. Tak tomu bylo např. v případě opery Víta Zouhara *Coronide* (2000) a naposledy se to podařilo s velkým úspěchem v týmové opeře obou zmíněných autorů *La Dafne* (2011) na dochované libreto Ottavia Rinucciniho k opeře, jejíž hudba se nedochovala. Tedy nádherná a plně fiktivní situace nahrávající vizím.

Poslední prezentovanou ukázkou je část ze suity *Brom u hraběte Haugwitz*<sup>5</sup> pro jazzový bigband a sólové nástroje autorů Jaromíra Hniličky, Arnošta Parsche a Miloše Štědrone, která byla napsána s využitím Schubertovy melodie<sup>6</sup> v části „V baru u Schuberta“. Téměř dvacetiminutovou suitu natočil Orchestr Gustava Broma se sólisty (Jan Beránek – housle).

\*\*\*

Nabídnuté skladatelské fikce měly dokumentovat postmoderní proměny různých hudebních vizí. Skladby jsme psali nikoliv se záměrem vytvořit opozici vůči doznívající moderně 60. let, ale s pocitem kontrastu a aspoň částečnému příklonu k tradici nebo jejím parafrázím. Řadu důsledků tohoto postoje a této orientace jsme si neuvědomovali a zjistili jsme je až po několika letech.

5. Hudební subkultura náměšťských Haugwitzů Heinricha a jeho syna Karla Wilhelma soustředila v případě otce množství hudebnin a dokonce i manuskriptů Naumanna, Glucka, Salieriho a dalších významných skladatelů konce klasicismu. Syn Heinricha Haugwitz Karl Wilhelm už nemohl z finančních a ekonomických důvodů udržovat kapelu a pěstoval salonní hudbu pro klavír, harfu, citeru, kytaru a zpěv vesměs orientovanou k tehdejší zábavné a taneční hudbě. Hudební Náměšť nad Oslavou monograficky zachytil Karel Vetterl v práci Bohumír Rieger a jeho doba (Časopis Matic Moravské 53, 1929, s. 437–439), v poslední době přinesl nejvýznamnější poznatky o sociálních poměrech v kapele Haugwitzů Jiří Sehnal (Hudebníci Jindřicha Viléma Haugwitz. In: Haugwitzové a hudba. Náměšť nad Oslavou: Národní památkový ústav, 2003, s. 53–72).
6. Z cyklu *13 Lieder nach Gedichten von Rellstab und Heine „Schwannengesang“*. Zastaveníčko je na Rellstabův text a má textový incipit *Leise flehen meine Lieder* (opus č. D 957).

## Akustické prameny uložené ve fonotéce Českého rozhlasu Brno:

PARSCH, Arnošt – ŠTĚDROŇ, Miloš: *Moravský Seikilos pro cimbál a komorní ansámbl*.  
Rozhlasová signatura: ST 1793.

PARSCH, Arnošt – ŠTĚDROŇ, Miloš: *Píšťalka z Pohanska*. Rozhlasová signatura:  
ST 07364.

HNILIČKA, Jaromír – PARSCH, Arnošt – ŠTĚDROŇ, Miloš: *Brom návštěvou u hraběte Haugwitzze / též Brom na zámku hraběte Haugwitzze. Části: Fanfara; Lovecký jazzbeat; V baru u Schuberta; Poslední lež; Dupáček*. Rozhlasová signatura: ST 1946, 1947, 1948, 1949.

## Some Marginalia on Music Visions after an Experience with the Postmodern

In his paper, Miloš Štědroň provides marginalia to his experience linked with the 1960s modernist period, and the late 1970s and early 1980s postmodern period [in music]. Štědroň is a musicologist specialized in analysis and history. In the present paper he – quite exceptionally – uses examples from his own work. He recalls the origins of the Czech poly-style approach of the 1970s, focusing on his personal production and his cooperation with other composers of the period. In the 1960s-1980s, the New Music in Brno was characterized by a decline of the experimental line and the extreme sonoric stream, as well as the decline of the movement of team-organized compositions. Due to political normalization, which gradually subverted the existing basis of the New Music on radio (there was rarely any New Music on TV then), the electronic and concrete creativity declined. The Brno team of composers declined as well (A. Piňos, A. Parsch, R. Růžička and M. Štědroň were the core, while J. Berg and M. Ištván came later). Only in the second half of the 1970s the team reunited, following the previous activity of the Parsch – Štědroň duo.

The present paper was supported by audio examples at the Náměšť colloquy, and focused on examples of the Parsch – Štědroň team work. First of all was a composition called *The Moravian Seikilos*: a fiction based on ethnomusicology thoughts on the striking similarity between several East Moravian songs and the ancient *Song of Seikilos* from Thrales near Izmir. In the second example and composition, Štědroň showed how he was directly inspired by a pipe discovered at the archaeologist excavations at a Slavonic site near Pohansko. In conclusion of this part, Štědroň presented an independent line called *Seconda practica*, which was his intentional follow up of a noted post-1600 movement. As a last entry, Štědroň introduced an example of the team work of Hnilička, Parsch and Štědroň: a composition for the Gustav Brom Big Band called *Brom on a Visit to Count Haugwitz*. There the authors, among other things, paraphrased a Schubert composition. Schubert's music, by coincidence, used to be frequently performed in Náměšť nad Oslavou, the place of the present day colloquy. Even more, Náměšť is known as an important music site: composers like Beethoven and Salieri wrote compositions for it.

**Key words:** The postmodern in music, music vision, music fiction, music in Brno, Miloš Štědroň.