

JINDŘIŠKA BÁRTOVÁ, BRNO

BRNĚNSKÁ KOMPOZIČNÍ TVORBA A JEJÍ REFLEXE V ŠEDESÁTÝCH LETECH (Hommage à Jiří Fukač)

„Zlatá léta šedesátá“, jak bývá označováno období podivuhodného rozkvětu kultury v Evropě a potažmo i v tehdejší Československu, byla dobou nástupu silné umělecké generace, jejíž přínos spočíval především v akcentování avatgardních tvůrčích postupů, byla ale také dobou souznění názorů této umělecké generace s následnou kritickou reflexí. Tato osobně zaměřená sonda chce poukázat na jeden z takových případů, jehož dějištěm bylo Brno v šedesátých letech.

Když se zabýval fenoménem šedesátých let filozof Ivo Tretera, vymezil jeho časové zařazení přesněji: *To, čemu říkáme „zlatá šedesátá léta“, začalo v jisté podobě už od poloviny padesátých let. A mnohé z toho, co se nám na padesátých letech nelíbí, zase nacházíme v oslabené podobě až do poloviny let šedesátých. Ta opravdu zlatá šedesátá se nám scvrkávají asi tak na období 1964–1968.*¹ Treterovo vymezení odpovídá s pozoruhodnou přesností dění v hudebním Brně. Institucionální základ brněnského hudebního života byl dán povětšinou už ve druhé polovině 50. let, a to činností od roku 1956 existující Státní filharmonie Brno a zejména činností Janáčkovy opery, která se tehdy díky kongeniálnímu souběhu kvalit šéfdirigenta Františka Jílka a dramaturga a dirigenta Václava Noska (v těchto funkcích zde působili od roku 1952) a také díky nové budově – jediné operní budově postavené za komunistického režimu (otevřena byla 1965) – profilovala jako instituce prvořadého významu repertoárového i reprodukčního. Z nepříliš zajímavého, v padesátých letech městu víceméně oktrojovaného Brněnského hudebního máje se v roce 1966 zrodil Mezinárodní hudební festival Brno, jehož první ročník věnovaný tvorbě Bohuslava Martinů anticipoval mnohé z budoucích předností této specifické, tematicky koncipované hudební slavnosti. Plně se uplatňovala tradice janáčkovská, která jednoho ze svých vrcholů dosáhla v roce 1958 festivalem, na němž poprvé zazněla Mistrova jevištní díla v úplnosti, a která směřovala k dalšímu velkoryse koncipovanému festivalu v roce 1968

¹ Vážně byla zlatá. Rozhovor s Ivem Treterou, in: Dějiny a současnost XXVII, 2005, č. 3, str. 25.

(ten se ovšem vzhledem k srpnové okupaci Československa vojsky Varšavského paktu uskutečnil jen zčásti jako třetí ročník Mezinárodního hudebního festivalu). A nelze opomenout ani činnost profesionálních těles působících při brněnském rozhlasovém studiu, zejména Brněnského rozhlasového orchestru lidových nástrojů (BROLN) a významných těles sborových (APS Moravan se sbormistrem Josefem Veselkou) a komorních (Janáčkovo kvarteto), které brněnskému životu dodávaly na specifčnosti a na významu.

Skladatelskou obec tvořily v Brně na přelomu padesátých a šedesátých let tři desítky autorů. Přirozené i společenské uznání patřilo mezi nimi seniorům, zejména těm, kteří prošli Janáčkovým školením a vytvořili si nezastupitelné postavení (to se týkalo zejména příslušníků generace narozené v 80. letech 19. století – folkloristy Josefa Černíka a ředitele brněnské konzervatoře Jana Kunce), nebo se skladatelsky prosadili tvorbou závažných děl orchestrálních či jevištních (což byl případ skladatelů narozených o něco později – Viléma Petrželky, Josefa Blatného a Osvalda Chlubny). Do věku zralosti vstupovali další skladatelé, z nichž se výrazněji prezentovali Theodor Schaefer (*1904) a Zdeněk Blažek (*1905) – oba také jako teoretikové – a hudební dramatik Karel Horký (*1909). Za touto generací se vytvořila proluka, jediný významněji se profilující skladatel narozený ve druhé dekádě 20. století, Milan Harašta, zemřel těsně po 2. světové válce stejně jako jeho učitel Václav Kaprál.

Jmenovaní skladatelé patřili v rámci brněnského hudebního života k nejhranějším autorům a byli též objektem publicistické pozornosti: v Hudebních rozhledech, mapujících poměrně systematicky současnou skladatelskou tvorbu, vyšly ve druhé polovině 50. let rozbory děl Karla Horkého, Viléma Petrželky a Osvalda Chlubny. Více pozornosti bylo však už tehdy věnováno skladatelům nastupující generace dvacátých let: o Janu Novákovi psal dvakrát Pavel Blatný, dílo Miloslava Ištvanu bylo do roku 1961 reflektováno dokonce třikrát (analýzami Josefa Berga, Františka Hrabala a Jiřího Beneše) a velký zájem vzbuzovalo i dílo Gustava Křivinky a Jaromíra Podešvy.

S výjimkou Jana Nováka, který završil své kompoziční školení v USA u Bohuslava Martinů, šlo vesměs o první absolventy v roce 1947 zřízené Janáčkovy akademie múzických umění v Brně², na níž byli všichni žáky tehdy jediného pedagoga kompozice Jaroslava Kvapila. Školení u tohoto spontánně tvořícího skladatele pozdně romantické orientace jim sice většinou neposkytlo požadované nové informace³, avšak prostředí mladé školy, zejména diskuse se studenty

² Mezi absolventy, jimž byl na vůbec prvním promočním aktu JAMU 27. června 1953 předán absolventský diplom, byli Jiří Matys a Jaromír Podešva (kteří složili státní závěrečnou zkoušku 27. 6. 1951), Miloslav Ištvan (státní závěrečná zkouška 27. 6. 1952) a Ctirad Kohoutek s Aloisem Piňosem (státní závěrečná zkouška 22. 6. 1953). Dalšími z první desítky absolventů byli Roman Anderle, Josef Boháč a Svatopluk Novák – absolutorium 1956 a Gustav Křivinka s Daliborem Spilkou – absolutorium 1957.

³ Miloslav Ištvan se v roce 1989 v dotazníku Čs. akademie věd vyjádřil o jeho výuce s jednoznačným despektem, blíže viz J. Bártová: Miloslav Ištvan, Brno 1997, str. 20. Stejně stanovisko zaujal v rozhovoru s autorkou i Alois Piňos.

dalších, i mimohudebních oborů a také na svoji dobu vynikající vybavení nové školní knihovny je motivovalo k přemýšlení a k samostatnému studiu děl zejména autorů dvacátého století.

Tomu napomáhala i změněná situace v českém hudebním životě, do něhož právě na přelomu 50. a 60. let začalo pronikat povědomí o existenci „nových kompozičních technik“. Ve zkratce a výstižně je možné sledovat zákruty tohoto pronikání na stránkách Hudebních rozhledů, které v roce 1960 uveřejnily překlad článku rakouského kritika a skladatele Marcela Rubina s výstižným názvem Webern a následky⁴, jež je možno označit až za jakýsi antidodekafonický pamflet, ale hned v následujícím roce publikovaly zasvěcený profil Arnolda Schönberga z pera Jiřího Vysloužila⁵ a v roce 1962 se na jejich stránkách rozhořela diskuse o novodobých kompozičních technikách, jíž se zúčastnila řada renomovaných českých skladatelů. V tomtéž roce už byla česká hudební veřejnost obeznámena s technickými postupy nové hudby prostřednictvím knihy Ctirada Kohoutka *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby* (SHV Praha 1962), kterou jen o rok později následoval spis *Současná hudba na Západě* Jaromíra Podešvy (Panton 1963). Skutečnost, že právě z Brna, jemuž byla v 50. letech upřena možnost jakékoliv významnější samostatné aktivity (deníky, časopisy, hudební agentury a vydavatelství byly centralizovány v Praze), vyšly knihy, které jako jediné v tehdejší Československu systematicky informovaly o současných kompozičních trendech ve světě, je rovněž svědectvím toho, že právě v tomto městě byla touha vyrovnat se s novou situací obzvláště silná. Rozdílnost estetických východisek i závěrů obou knih (subjektivnost Podešvova pohledu vyvolala několik polemických reakcí, zatímco Kohoutkova kniha svou didaktickou věcností přesvědčila natolik, že byla brzy rozebrána a v roce 1965 vyšlo její druhé, přepracované a rozšířené vydání pod názvem *Novodobé skladebné směry v hudbě*) přitom naznačovala už tehdy zřetelnou polarizaci brněnského hudebního života.

Jeden z pólů představovala tvorba autorů, kteří byli bezprostředně spjati se Svazem československých skladatelů jako jeho funkcionáři a exponenti (Gustav Křivinka byl členem Ústředního výboru už od roku 1955, Jaromír Podešva od 2. sjezdu v roce 1959). Tito skladatelé se pokoušeli vyhovět požadavku ideovosti v hudbě a otázka technických prostředků pro ně byla druhořadá. Druhý pól se počal formovat nejprve kolem od roku 1961 existujícího sdružení *Musica nova*, které hrálo skladby představitelů tehdejší avantgardy (Stockhausen, Boulez, Messiaen) a z brněnských autorů ty, kteří se v té době vyrovnávali s aktuálními kompozičními postupy (Pavel Blatný, Alois Piňos, Zdeněk Pololáník, Leoš Faltus ad.), a později se soustředil kolem katedry kompozice a dirigování JAMU, která se po smrti Jaroslava Kvapila proměnila na počátku šedesátých let v pracoviště soustředující progresivně orientované a teoreticky fundované komponisty

⁴ Hudební rozhledy (dále jen HRo) XIII, 1960, str. 964.

⁵ Jiří Vysloužil: Nedokončená umělecká zповěď. Profil Arnolda Schönberga, in: HRo, XIV, 1961, str. 806. V následujícím roce pak byly publikovány i výňatky z jeho chystané knihy *Hudobníci dvaciateho storočia pod názvem Hudební avantgarda 20. století* (str. 660, 708).

(jejími členy byli Theodor Schaefer, Miloslav Ištvan, Jan Kapr, Ctírad Kohoutek a Alois Piňos). Tato situace přispěla ke vzniku fenoménu tak převratného, jakým bylo ustavení skladatelské Skupiny A.

Existence této skupiny představovala zásadní novum nejen v Brně, ale i v rámci celého dosud dokonale monolitního Svazu československých skladatelů. Skupina A byla vyhlášena na jaře 1963 jako společenství skladatelů Josefa Berga, Miloslava Ištvana, Jana Nováka, Aloise Piňose a Zdeňka Pololánika. Fakticky však na veřejnosti vystoupila až o rok později, 8. března 1964 v Besedním domě v Brně v rámci 8. přehlídky nové tvorby skladatelů Jihomoravského kraje a nedlouho poté na koncertě 31. března, na němž jednotliví skladatelé přednesli svá programová prohlášení a tím do určité míry naznačili i záměry skupiny jako celku. Program ve smyslu skupinového manifestu Skupina A neměla a ani nemohla mít, poněvadž její jednotliví členové byli skladatelskými osobnostmi zásadně rozdílnými: mírně ironický neoklasicizující nadhled Jana Nováka byl velmi vzdálen tvrdému, rytmicky náročnému projevu Miloslava Ištvana a intelektuální tékavost Josefa Berga či konstrukční vynalézavost Aloise Piňose patřily do jiného světa než spontánně muzikantský projev Zdeňka Pololánika. Skupinu zásadně spojoval pouze nesouhlas s dosavadními způsoby práce Svazu čs. skladatelů.

Členy Skupiny A byli rovněž dva muzikologové, Milena Černohorská a František Hrabal. Jejich úkolem bylo – podle sdělení obou žijících členů skupiny Aloise Piňose a Zdeňka Pololánika – slovně uvádět koncerty a propagovat je v tisku. Z těchto úkolů splnil František Hrabal moderování koncertů, k dlouhodobějšímu objasňování a propagaci tvorby členů skupiny však už nenalezl prostor ani on ani Milena Černohorská, zejména proto, že oba pracovně přesídlili do Prahy. Úkol teoretické reflexe této tvorby tedy převzali jiní. Příznačně to byli mladí, začínající muzikologové: v denním tisku referovali o prvním koncertu skupiny Jiří Fukač (v Rovnosti) a Miloš Štědroň, tehdy ještě student posledního ročníku univerzity (v Mladé frontě). Jiří Fukač také publikoval recenze na oba zmiňované koncerty Skupiny A v Hudebních rozhledech. Nesou podobný název Studio (A) pokračuje⁶ a obě jsou kabinetní ukázkou pronikavého analytického myšlení a schopnosti indukce. Aniž to bylo jeho záměrem, stal se Fukač těmito recenzemi jakýmsi „vykladačem“ záměrů Skupiny A, a to jednoznačně k jejímu prospěchu: jeho zásada zaujímat pozici hluboce informovaného, leč nezaujatého posluchače prospěla Skupině A rozhodně více nežli bojovný tón úvodních proslavů Františka Hrabala.

Jiří Fukač byl v době, kdy psal tyto recenze na koncerty Skupiny A, začínajícím univerzitním pracovníkem a jak bylo tehdy obvyklé, měl už značné zkušenosti s referováním v denním tisku. Celostátní deníky s brněnskou mutací existovaly v 50. a 60. letech fakticky čtyři (Svobodné slovo, Lidová demokracie, Mladá fronta a Práce) a jejich kulturní rubrika zachycovala většinu brněnských profilových akcí (nejobsažnější kulturní rubriku měla v 50. i 60. letech Práce, která referovala o kulturních událostech denně a jejímiž hudebními spolupracovníky byli od

⁶ Jiří Fukač: Studio A pokračuje, Studio pokračuje, in: HRo XVII, 1964, str. 370 a 593.

druhé poloviny 50. let Rudolf Pečman, Jaroslav Střítecký, Vladimír Telec a Jan Trojan). Oproti těmto deníkům řízeným z Prahy existoval jediný deník brněnský – Rovnost. Tento původní „list sociálních demokratů českých“, založený 1885 Pankrácem Krkoškou jako nejstarší deník na Moravě, byl po vzniku komunistické strany převeden do jejích služeb a mezi jeho obsahové preference v prvních desetiletích činnosti kultura rozhodně nepatřila. Také v první polovině 50. let byla jeho kulturní rubrika mimořádně chudá, její hudební referent Přemysl Novák jí využíval především ke štvavým ideologickým výpadům. Hudební referování v Rovnosti doznalo změny až v roce 1956 s příchodem nového spolupracovníka Františka Hrabala, jehož orientace na současnou tvorbu se projevila soustavným referováním o novinkách. Tento trend podržel i Jiří Fukač od počátků své spolupráce s redakcí Rovnosti v roce 1962. Za jeho působení nabyla souhrou okolností hudební rubrika listu na významu, který si pak nadlouho podržela. Jako tiskový orgán krajského výboru komunistické strany měla totiž Rovnost v Brně výsadní ideologické postavení, které eo ipso přecházelo i na její recenzenty, na jejichž názor „se čekalo“, poněvadž byl považován za „ideologicky správný“ (a to paradoxně i v době, kdy například Fukač nesměl rovněž z ideologických důvodů vyučovat na univerzitě!).

Poněvadž v šedesátých letech vycházely v denním tisku recenze většinou hned následujícího dne po akci, avšak v poměrně omezeném rozsahu, museli recenzenti zvládat rychlé a koncentrované formulování postřehů a názorů. To bylo ideální východisko pro spolupráci s tiskem odborným, požadujícím navíc analytičnost, schopnost nadhledu a zobecnění. Jediným odborným časopisem, který vycházel v českém prostředí v 60. letech, byly Hudební rozhledy. Jejich brněnskými spolupracovníky na počátku 60. let byli Jiří Vysloužil, Rudolf Pečman, Milena Černohorská a František Hrabal, avšak už zmiňovaný odchod Černohorské a Hrabala do Prahy vyvolal nutnost rozšíření okruhu brněnských přispěvatelů. Jiří Fukač začal do Hudebních rozhledů pravidelně psát v roce 1962. Přispěl tehdy sedmi recenzemi, jejichž spektrum bylo velmi široké: šlo od pop-žánrů a jazzu přes jubileum BROLNu až k filharmonickému koncertu s novinkou Pavla Blatného a ke koncertům Brněnského hudebního máje. Podobně široké spektrum si pak udržuje Fukačova spolupráce s Hudebními rozhledy i v následujících letech s tím, že ke kritickým materiálům přistupují ještě analytické studie věnované osobnostem brněnské skladatelské obce. V 60. letech napsal Jiří Fukač dvě takové studie. Ta první je věnována Josefu Bergovi, druhá Gustavu Křivinkovi⁷.

Fukačovy studie se staly v 60. letech součástí soustavného úsilí českých muzikologů o postižení důležitých kompozičních dějů a osobností. Vedle nich vyšly z Brna v tomto období ještě studie Jana Trojana, podobně jako Fukačovy rozložené mezi osobnosti obou pólů brněnské tvorby: Trojan načrtl profil člena Skupiny A Jana Nováka a hned dvakrát se věnoval dílu funkcionáře Svazu čs. skladatelů Jaromíra Podešvy, navíc záslužně připomněl v samostatné studii

⁷ Jiří Fukač: Nad skladatelským profilem Josefa Berga, in: HRo XVI, 1963, str. 663–665. Týž: K stylovému profilu Gustava Křivinky, in: HRo XVIII, 1965, str. 136–140.

posmrtný odkaz Milana Harašty⁸. Jiří Vysloužil, který jako tehdejší člen redakční rady Hudebních rozhledů tyto záležitosti koncepčně vedl, se v 60. letech zabýval na stránkách tohoto listu tvorbou Aloise Háby a z brněnských autorů Ctirada Kohoutka⁹. Z pera jiných autorů pak hned na počátku 60. let vyšly analytické studie věnované jednotlivým skladbám Miloslava Ištvanu a Gustava Křivinky, v roce 1966 studie o tvorbě tehdy nastupujících mladých autorů Pavla Blatného, Zdeňka Pololánika a Václava Řeháka, o rok později Pandulova studie věnovaná Miloslavu Ištvanovi a v roce 1968 pak profily Aloise Piňose a v Brně tehdy působícího Jana Kapra¹⁰. Tímto rastrem byla zachycena veškerá významná tvorba brněnských autorů. Právě včas, v roce 1969 nebyl vzhledem k politickým událostem zájem o studie podobného charakteru a v roce 1970 už byli členy redakce Hudebních rozhledů včetně spolupracovníků zcela jiní lidé a obsahové zaměření listu se zásadně změnilo.

Bergovská studie je prvním významným Fukačovým vstupem na pole současné tvorby. Tento vstup byl zcela jistě nelehký, Berg byl mnohdy hádankou i sám sobě a jeho autorská sdělení byla ve své mnohovýznamovosti spíše matoucí. Z této absence solidního autorského zázemí však Jiří Fukač učinil přednost: na Bergovo dílo se nedíval prizmatem autorových představ, tj. nestavěl se do role služebníka, nýbrž samostatně uvažujícího subjektu. Jeho poznatky pak mohly směřovat k obecným závěrům mnohem snáze a svobodněji. Zatížen Bergovými úvahami by možná nedospěl k názoru, že Bergova tvorba souvisí *dosti těsně s poslední fází vývoje seriální kompozice*, který vyvodil ze vztahu jednotek či fází ve struktuře Bergova díla¹¹, a dokonce by možná ani nedospěl k přesvědčení obsaženému ve větě *je to především sama vývojová logika hudebních prostředků, která výmluvně svědčí o myšlenkových souvislostech tvůrce s dobou*.

Jestliže se v této první studii Jiří Fukač projevil jako analyticky myslící a souvislosti a vztahy sledující badatel, v další studii, věnované Gustavu Křivinkovi, už dospěl k přesnému formulování stylových zákonitostí vývoje moravské pojanáčkovské tvorby. V této studii vyšlé na počátku roku 1965 přinesl Fukač hned několik pozoruhodných zjištění. Především se odvážil tvrdit, že česká hudba byla ve

⁸ Jan Trojan: Tvůrčí profil Jana Nováka, in: HRo XVII, 1964, str. 822–825. Týž: Tvůrčí profil Jaromíra Podešvy, in: HRo XVIII, 1965, str. 936–940. Týž: Nad dílem Milana Harašty, in: HRo XIX, 1966, str. 712–714. Týž: Symfonické paralely Jaromíra Podešvy, in: HRo XXI, 1968, str. 149–151.

⁹ Jiří Vysloužil: Cesta slibně započatá, in: HRo XVII, 1964, str. 230–231. Týž: Alois Hába – učitel skladby, in: HRo XVIII, 1965, str. 805–808.

¹⁰ Jiří Beneš: Koncert-Symfonie Miloslava Ištvanu, in: HRo XIV, 1961, str. 677, Radovan Cígl: Křivinkova Sonáta pro sólové housle, tamtéž, str. 587, Rudolf Pečman: S Milošem Ištvanem o věcech hudby a života, in: HRo XV, 1962, str. 673–674, Jindra Bártová: Tři mladi z Brna, in: HRo XIX, 1966, str. 134–137, Dušan Pandula: Tvůrčí východiska Miloše Ištvanu, in: HRo XX, 1967, str. 260–264, Jindra Bártová: Konstanty, šifry a Jan Kapr, in: HRo XXI, 1968, str. 84–87, Miloš Štědroň: Paradoxy řízené kompozice, tamtéž, str. 730–734.

¹¹ Tento závěr odmítl Miloš Štědroň slovy, že jde o *fetišismus řad, čísel a jejich spojení, které provází českou hudbu první poloviny 60. let jako druhý extrém po období 50. let*. Viz Štědroňova monografie Josef Berg. Skladatel mezi hudbou, literaturou a divadlem. Brno 1992, str. 15.

čtyřicátých a padesátých letech konzervativní ne pouze následkem vnějškového tlaku, což bylo do té doby shodné stanovisko všech vykladačů vývojových proudů české hudby, ale že *byla zkrátka na konzervativismus připravena a snadno (v mnoha případech i ráda) mu podlehla*. Toto tvrzení bohužel jen nadhodil a dál nespécifikoval s odkazem na svoji údajně připravovanou monografii věnovanou této problematice, která ovšem nikdy nevyšla. Vyšla pouze studie Moravská skladatelská škola po Janáčkově¹², která asi obsahuje podstatné myšlenky oné zamýšlené monografie. V ní se však Fukač tomuto problému nevěnuje: za ty dva až tři roky, které dělí studii o Křivinkovi a studii v Hudební vědě, dospěl dál a zaujal jej problém jiný, kardinální, na nějž nachází kardinální odpověď. Jde o navazování mladších skladatelů na Janáčkovu dědičtí.

Jiří Fukač už v roce 1965 formuluje (ve studii o Křivinkovi) na svoji dobu velmi neobvyklý a provokativní názor, že se generace Janáčkových přímých žáků *vyvíjela de facto negací principů Janáčkovy hudby* a že teprve generace následující byla schopna Janáčkovy postupy dál tvořivě rozvíjet. A zatím nesměle, jen v poznámce (na str. 138), upřesňuje, koho považuje za představitele oné následující generace: *Souvislost s Janáčkem a jeho originálními stylovými principy manifestují dnes teoreticky i prakticky zvláště M. Ištvan a J. Berg. Zde již ovšem nejde o přímé rozvíjení Janáčkových motivicko-rytmických modelů /.../, ale spíše o názor, že Janáčka spojuje se současným slohem technika práce, nový způsob „stříhu“ hudebních fází apod.*

Fukačovo mínění se mohlo částečně opírat o výsledky konference uspořádané v roce 1962 v souvislosti s celostátní přehlídkou tvorby československých skladatelů, na níž Ivan Vojtěch vzbudil velký rozruch (a nesouhlas tehdejších mocných) tvrzením, že na přehlídce nejvíce *zaujala co do úsilí dobrat se samostatného myšlení* Ištvanova Balada o Jihu a Bergův Sextet a přímo naznačil vývojovou linii obou skladatelů vycházejících z Janáčka a dobírajících se přes Bartóka podnětů 2. vídeňské školy a tvorby současnosti.¹³ Fukač však především reagoval na nové „dění“ kolem Janáčka. Právě v této době totiž dokončuje Miloslav Ištvan svůj spis *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*, který vznikl, jak se dočteme v úvodních pasážích, na základě podnětů z díla *L. Janáčka a hned za ním z díla A. Weberna: Janáčkovu pojetí hudební myšlenky jako krátkého, v sobě uzavřeného a jednoznačného celku; pojetí polyfonie a formy jako kontrapozice takto utvářených prvků; webernovské rozbití vnější kontinuity, atomizace formy, pohybu, linie na (zdánlivě) izolované mikroprvky.*

Ištvan dospěl na základě naznačených podnětů k formulování zásad své kompoziční metody montáže. Poněvadž byl autorem, který si platnost svých úvah rád ověřoval diskusí na zasvěceném fóru, seznamoval s principy montáže nejen své žáky na JAMU, ale zmiňoval se o nich při jakékoliv příhodné příležitosti. Je téměř jisté, že se s nimi rychle setkal – buď přímo nebo zprostředkovaně – i Jiří

¹² Hudební věda IV, 1967, str. 243–259.

¹³ Viz Antonín Sychra: Rozcestí či syntéza? Osobní poznámky k nadosobní problematice, in: HRo XV, 1962, str. 270–273.

Fukač a že jej zaujaly. V každém případě se promítly do jeho studie Janáčkovská kontinuita? publikované v pátém čísle Hudebních rozhledů roku 1968.

Jiří Fukač v ní dále a nově rozvádí myšlenky obsažené ve studii Moravská skladatelská škola po Janáčkově v Hudební vědě. Jde především o konstatování, že Janáčkově žáci nepokračovali ve výbojích svého učitele a teprve generace přicházející po nich dokázala domyslet impulzy naznačené Janáčkem. Fukač zdůrazňuje skutečnost, že Janáčkově přímí žáci se vesměs vyrovnávali s pozdním romantismem a že Janáček byl na sklonku své životní dráhy dál než byli oni proto, že objevil mnohé z nosných principů budoucnosti, zatímco jeho žáci v té době už nebyli schopni přijímat nové podněty. Janáčkovým žákům *prostě nebylo dáno Janáčkův zakladatelský úkol domyslet a rozvést* – takové je zjištění Fukačovy studie z roku 1967. Ve druhé studii – Janáčkovská kontinuita? – dochází Jiří Fukač ještě dále. Konstatuje složitost a rafinovanost konstrukce Janáčkových struktur a současně s tím i fakt, že se *Janáčkovy tektoniky dovolávají mladí autoři kolem M. Ištvana při realizaci snah směřujících k Nové hudbě*. Navazuje na Vojtěchův postřeh o důležitosti bartókovské etapy Ištvana a Berga a dospívá k závěru, který je v dosavadních názorech na vývojové cesty české, resp. moravské hudby průlomový: *Mladí, zvláště M. Ištvan, J. Berg, později svým způsobem snad i C. Kohoutek a A. Piňos intenzivně zvažovali možnost jít k nové slohovosti „bartókovskou“ cestou. /.../ Objevení modalit jako rezervoáru obrovských kombinčních možností pomohlo pak vlastně znovu docenit význam někdejších janáčkovských výbojů. Protože nová nastupující generace laborovala se zcela novými technikami a postupy, mohla dokonce ve svém pohledu na Janáčka proniknout mnohem dále a hlouběji než kdokoliv jiný předtím. Zdá se tedy, jako by teprve nyní došlo k sebereflexi slohových základů moravské moderny a tím k uvědomění kontinuity, jež se zdála být v epoše zralosti vlastních Janáčkových žáků prakticky přerušena.*

Je v této souvislosti nepodstatné, i když snadno pochopitelné, že tyto Fukačovy závěry vzbudily obrovskou nevoli žijících Janáčkových žáků. Nejprve odpověděl podrážděnou replikou Osvald Chlubna, k němuž se přidal Josef Blatný. Polemika se pak rozprostřela na úctyhodné ploše sedmi publikovaných studií a replik v Hudebních rozhledech a v brněnském Indexu.¹⁴ Nezměnila však nic na skutečnosti, že se Jiří Fukač těmito svými úvahami a názory dostal na pozice nejprogresivnějších muzikologů schopných nejen sledovat a chápat umělecký vývoj v celé jeho komplikovanosti, ale také se spolupodílet na jeho směřování.

¹⁴ Po Fukačově studii Janáčkovská kontinuita? vyšla replika Osvalda Chlubny Hledá se janáčkovská kontinuita v HRo XXI, 1968, str. 487, následovala Fukačova odpověď Hledá se janáčkovská objektivita, tamtéž str. 541 a další odpověď Chlubnova Hledá se janáčkovská kontinuita, tamtéž, str. 708. V Indexu 1968 vyšel v č. 9, str. 62–63 článek Josefa Blatného Janáček – a jiní s paralelně publikovanou Fukačovou odpovědí a v Indexu 1969, č. 2, str. 6 Chlubnův článek Janáček a jiní?

THE COMPOSITIONAL PRODUCTION IN BRNO AND THE REFLECTIONS ON IT IN THE 1960S

The 1960s witnessed the rise of a generation of composers inclining to avant-garde developments. The techniques of New Music reached the country – it was Czechoslovakia at that time – and attracted notice of some theorists and musicologists. One of the first exponents of this trend was Jiří Fukač. His reviews in newspapers and journals and, above all, his first monographs on the composers who worked in Brno formed the basis for his later reflections on the style development of Moravian creative output after Janáček. As early as the mid-1960s, he presented his view – a very unusual and challenging one at that time: In his opinion, the group of Janáček's immediate pupils based their compositional techniques on a negation of Janáček's principles, which were beyond themselves; only the next generation with Miloslav Ištvan as its leading representative was able to think through the impulses outlined by Janáček. This opinion given by Fukač in a number of papers arouse great indignation among Janáček's pupils who were still alive (Osvald Chlubna, Josef Blatný). However, they could not present any counter-evidence.