

MILOŠ ŠTĚDRŮN (BRNO)

DODEKAFONIE A ČESKÁ HUDBA

Dodekafonie do české hudby vstupovala zvolna a zprvu téměř výlučně ve tvaru publicistických výroků i spekulací než v konkrétní hudební podobě. Od konce 20. a během 30. let se v české hudební publicistice nápadně rozšiřuje frekvence označení a jeho částečného využití. Vlivem A. Háby a jeho žáků se začíná soustavněji psát o „dvanáctitónovém systému“.¹ Toto úsilí je současně i svědectvím snahy o integraci dodekafonie a Hábovy dvanáctitónové hudby. Současně se píše zásluhou M. Očadlíka již o „principu dodekafonickém“,² ale často se u téhož autora mísí tento aspekt se starším tematickým nazíráním.³

Jestliže první teoretické předzvěsti kontaktů české hudby s formující se dodekafonií lze spatřovat již na počátku 20. let, kdy byl např. L. Janáček zaujat při studiu Schönbergovy Harmonielehre vizí dvanáctizvuku a negativně na ni reagoval,⁴ prošly první dodekafonické skladby 2. poloviny 20. let u nás vcelku bez zvláštní odezvy a až počátkem 30. let se objevuje souvislejší řada úvah o dodekafonii. Ve 30. letech dochází k publicistické reflexi termínu v českém prostředí a k jeho ne zcela přesnému osvojování, které doprovází značná redundance. Dodekafonie v české hudbě v této fázi recepce nepřekročila hranice efemérního a přes obdivuhodnou úroveň např. kritických výkonů Očadlíkových nebo Hábových integračních snah o komplexnější uchopení této metody z pozic dvanáctitónové hudby a mikrotonality se nestala v české hudbě ani platným pojmem ani uměleckou realitou.

A. Hába jako zřejmě jediný český skladatel 30. let chápal vzhledem

¹ Viz K. Reiner, *Nový způsob notace ve dvanáctitónovém a čtvrttónovém (24 tónovém) systému*. In: Klíč III, 1932/33, s. 69—71.

² V rubrice *Koncertní premiéry* ve stati věnované hodnocení pražského rozhlasového provedení Schönbergových Variací pro orchestr op. 31. In: Klíč III, 1932/33, s. 161.

³ V posudku na Webernovu Symfonii op. 21 píše M. Očadlík mimo jiné: „... je to skladba dvanáctitónová, v níž autor staví své thema takto.“ In: Klíč IV, 1933/34, s. 49—51.

⁴ Viz M. Štědroň, *Janáček a Schönberg*. In: *Časopis Moravského muzea — Acta Musei Moraviae, Scientiae sociales*, XLIX 1964, s. 249.

ke svému předešlému uměleckému vývoji plně dodekafonii jak prakticky, tak i teoreticky v širších historických souvislostech, jak o tom svědčí jeho v mnoha směrech dosud aktuální studie *Diatonický, chromatický a bichromatický zvuk v hudbě evropské*, v níž předešel německé teoretiky dodekafonie, hledající a nalézající historické důvody geneze dodekafonie mimo jiné v chromatickém madrigalu. Náznaky zmíněných ideatických změrů nalézáme v této vývojové fázi u Háby často, neboť hovořili o Schönbergovi jako o „významném reprezentantovi chromatického zvuku“ a kritizuje ty, „...kdož si hraje na modernisty a chromatickému dvanáctitónovému zvuku se dokonale nenaučili“, jako by spojoval schönbergovské východisko se svým bichromatickým zvukem, jak je tomu již v názvu jeho studie.⁵ Tato první fáze „existence“ dodekafonie v české hudbě skončila na sklonku 30. let. Zajímavé je, že po roce 1945 nedošlo oproti všem předpokladům k jejímu obnovení ani na úrovni 30. let.

Jestliže česká hudební publicistika reagovala v průběhu 30. let s poměrně značným zájmem na vznik a existenci dodekafonie, opozdila se hudební tvorba a první intenzivní vlna zájmu o dodekafonii se odehrála na přelomu 50. a 60. let a představuje v české koncepci dodekafonie kvalitativně novou situaci. Převládajícím typem prvních dodekafonických skladeb jsou sólové miniatury, mezi nimiž má výlučné postavení klavírní tvorba.⁶ Vesměs jde o seriální využití dodekafonie, která navazuje svým způsobem na tvorbu představitelů druhé vídeňské školy. A již v této době lze vést v české hudbě jakousi byt' ne zcela ostrou hranici mezi schönbergovským a bergovským „tematičtějším“ pojetím řady (V. Sommer, J. Burghauser) a webernovskou atomizací a větší náchylností k organizaci tónových výšek, ale také rytmických proporcí a barev (M. Ištván, A. Piños, Z. Vostřák). Jsou zjevy, které z obou koncepčně odlišných typů dodekafonie vydatně těží nebo je dokonce mísí (J. Klusák uvádí bergovský lyrismus do situací 60. a 70. let a J. Tausinger spojuje často vlivem sémantických vazeb různé i dílčí výseky dodekafonického myšlení s jinými technikami).

Dodekafonie 60. let je v české hudbě od základu poznamenána existencí s poměrně vysokým stupněm seriální organizace, s aleatorikou a zesílením projevů kategorie nahodilého aplikované z filozofie do hudby. Jistou úlohu má v tomto kontextu i existence elektroakustické hudby. Seriální dodekafonické východisko nezůstalo u většiny českých skladatelů definitivní. Lze konstatovat, že se vztah k dodekafonii vesměs utvářel dvojím způsobem: buď šlo o více méně efemélní využití techniky, často nedůsledné a povrchní (většina těchto „dodekafonických“ epizod končí ústupem), nebo o domýšlení, jež se obvykle projevilo v přestavbě celé dosavadní kompoziční techniky skladatelů. Tato zdánlivá zastavení jednotlivých představitelů se vesměs zhodnotila v průběhu 60. a 70. let, jak o tom svědčí tvorba M. Ištvána, J. Kapra, J. Klusáka, A. Piňose a dal-

⁵ Viz Klíč I, 1930/31, s. 2—5, s. 49—56, s. 111—117.

⁶ Nejucelenějším analytickým zpracováním této oblasti je diplomní práce J. Pavlíčkové, *Dodekafonie v české klavírní tvorbě 60. a 70. let 20. století*, strojopis, filozofická fakulta UJEP, Brno 1981, 267 stran.

ších. Serijní dodekafonické východisko nezůstalo něčím trvalým a zájem těch skladatelů, kteří setrvali na vytčené dráze, se vesměs přesouval od serijního myšlení k seriálnímu. Stupeň „serializace“ je ovšem různý a existují některé specificky české přístupy. Seriální znamená od počátku pro většinu českých skladatelů organizovaný ve více aspektech. Tedy nejen třeba dodekafonická série tónových výšek a z ní vyplývající logika intervalových vztahů nebo tónových skupin, k nimž osobitě dospívá A. Piňos, ale i organizace hustoty a rytmických vztahů (příznačně se spojující se serijní či modální technikou ve tvorbě M. Ištvan) či organizace proporcí zvukové barvy, ba dokonce formotvorné aspekty svěřované zvukové barvě (Ištvan, Piňos). Tento přechod od serijního k seriálnímu myšlení vystihla i česká hudební teorie. C. Kohoutek rozlišil v pojmové dvojici serijní a seriální jednodušší a složitější typ organizace hudebního materiálu. Toto Kohoutkovo označení se užívá, i když je někteří teoretikové podle našeho názoru neoprávněně nerespektovali. Např. E. Herzog v předmluvě k vydání Sonáty pro housle a dechové nástroje J. Klusáka (SHV, Praha 1966) označuje části dodekafonické skladby serijního typu za „přísně seriální“, ačkoliv jde jen o dodekafonickou sérii s náznaky polohové organizace a bez výrazněji organizované rytmiky. Jiným případem této netolerance a částečné redundance je K. Risinger.⁷

Proces přerůstání a spojování serijního a seriálního myšlení je současně procesem syntéz, které mnohdy povrchně spojují jen výseky jednotlivých principů bez vnitřního skloubení. Tento proces syntézy je v době koexistence dodekafonie a aleatoriky a dalších kompozičních technik samozřejmý, přece však v něm rozlišíme ortodoxii, tvůrčí rozvíjení plně zvládnutých principů i eklektickou syntézu.

Domníváme se, že k nejvýraznějším posunům dodekafonie v české hudbě při zachování dodekafonických východisek je teorie a praxe tónových skupin A. Piňose, formovaná nejuceleněji v monografii Tónové skupiny (Editio Supraphon, Praha 1971) a rytmické a tektonické inovace ozvláštňující vesměs serijně či modálně volené tónové výšky u M. Ištvan, jak jsou teoreticky zachyceny v knize Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě (Panton, Praha 1973). K nim se druží Konstany J. Kapra (Panton, Praha 1967) a zejména práce C. Kohoutka, z nichž dvojí vydání knihy o kompozičních technikách 20. století (Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby, SHV, Praha 1962, Novodobé skladebné směry v hudbě, SHV, Praha 1965) znamenalo nejen první českou antologii těchto technik, ale často i řešení základních terminologických otázek. V Projektové hudební kompozici (SPN, Praha 1969) a v práci Soudobé skladatelské techniky v dětských sborech (KKOS, Brno 1966) pak dochází k řadě konkrétních řešení dodekafonie s ohledem na instruktivní skladby. Jiným svérázným typem české „instruktivně“ pojaté dodekafonie je podstatná část thirdstreamové tvorby P. Blatného z 60. let (označovaná skladatelem jako „třetí proud“). Skladby určené vesměs jazzovým hráčům těží ze zjednodušených podob dodekafonie, vhodně využívané i pro

⁷ V knize *Nauka o harmonii XX. století*, Editio Supraphon, Praha 1978, se píše o „serialitě celotónové“, „serialitě diatonické“. s. 610, s. 628 atd. [?!?].

potřeby improvizace. Blatný se nevyhýbá ani tabuizovaným tvarům řady, tedy kvartovému a kvintovému kruhu a chromatické řadě.

Rozpad řady na několikátónové série a posilování intervalových vztahů a dočasných center uvnitř takto atomizovaných struktur — to je častý případ využití seriijního myšlení ve tvorbě L. Fišera. Jestliže např. C. Kohoutek, M. Ištvan (který ve své citované teoretické práci ne náhodou staví komplex tónových výšek až za tektonické a rytmické vztahy) nebo A. Piños pružně kombinují v řadové technice nižší a vyšší typy organizace (serijnost a seriálnost), setrvává L. Fišer často u atomizované řady a jejich tonalizovaných (či spíše tonikalizovaných) sérií. Tato technika je funkčně opodstatněna např. požadavky vokální partitury (*Caprichos*), ale často ji skladatel promítá i do instrumentální oblasti. M. Ištvan a A. Piños mají v českém prostředí netypickou schopnost kombinovat jednotlivé stupně dodekafonie seriijně i seriálně, regulovat vývoj použitých principů a budovat takto „dodekafonickou“ cestou nové a již nedodekafonické vztahy. A. Piños např. vytváří aleatorní části svých skladeb mnohdy rozpadem předcházející konstrukce a jakousi řízenou destrukcí, což je jistě kvalitativně odlišná situace od převahy nahodilého a iracionálního v české hudbě 60. let (např. u Z. Vostřáka).

Dodekafonie našla v české hudbě i výrazné ironizátory. Dokladem takto zaměřené tvorby je např. opera *Johanes doktor Faust* J. Berga, v níž je k předloze z loutkové hry brilantně využito seriijní dodekafonické techniky s náznaky seriální organizace k vystižení loutkového pekla opery. Směsice hrůzy a komičnosti jsou tmeleny takto záměrně ironizovanou dodekafonií a dvanáctitónovostí. I když J. Berg technicky ovládal seriijní i seriální princip jako málokdo z českých skladatelů 60. let, byl skeptický k jejich dobové módní vševládosti, nehodlal na ně přesunout kompoziční zodpovědnost, ale využil takto zdání vševládosti a univerzálnosti v situacích zpodobujících „dokonale“ fungující uzavřené systémy (loutkové peklo opery).

Tento silný vliv negativně, kriticky nebo parciálně chápané dodekafonie je v české hudbě prokazatelný i v případě dalších osobních přístupů a metod (V. Sommer, J. Kapr, J. Klusák, V. Kučera, J. Tausinger, M. Kopelent a další), z nichž většina vyžaduje důkladnější analytické zhodnocení.

Kromě organických syntéz nebo výrazných distančních postojů existuje samozřejmě daleko větší množina neorganických syntéz a různých typů symbióz ba vegetování, o nichž by bylo sice zajímavé psát jako o typu eklektických derivátů dodekafonie v českém prostředí, do naší úvahy však náleží jen proto, že představují nebezpečné zmasovění, zploštění a simplifikaci dodekafonie a dvanáctitónovosti s řadou zcela různorodých a cizorodých podnětů. Neústrojnost tohoto procesu nelze zakrýt žádným dovoláváním se syntézy.

Příspěvek o vztahu dodekafonie a české hudby má své místo v tomto sborníku. Vždyť prof. dr. Jiří Vysloužil, DrSc., k jehož šedesátinám je věnován, patří k prvním českým muzikologům, kteří již od 60. let 20. století důsledně kriticky objasňovali proces vrůstání dodekafonie do české hudby.⁸

DIE DODEKAPHONIE UND DIE TSCHECHISCHE MUSIK

Die erste Basis, auf der es im tschechischen Milieu zur Rezeption der Dodekaphonie kommen konnte, wurde durch die Aktivität der tschechischen Fachpublizistik in den 20. und 30. Jahren geschaffen. Am Anfang waren zwar Janáčeks Ablehnung einiger Ideen der Harmonielehre von Schönberg und das fast gleichgültige rezeptive Verhältnis zu den ersten aufgeführten dodekaphonischen Werken gestanden, aber um 1930 befaßte man sich schon theoretisch (wenn auch nur vereinzelt und terminologisch nicht ganz adäquat) mit der neuen Kompositionsart (M. Očadlík). Eine originelle, chronologisch sogar leicht antizipierende Alternative der Ausnutzung des Zwölftonmaterials stellte damals übrigens A. Hábas Kompositionslehre und -praxis dar. Direkte schöpferische Auseinandersetzungen mit der Dodekaphonie kommen dann erst um 1960 vor. Manche Autoren (V. Sommer, J. Burghauer) neigten damals zur thematischen Auffassung der Reihe, bei bestimmten Komponisten (M. Ištvan, A. Piños, Z. Vostřák) machte sich dagegen eher die Webernsche Atomisierung geltend, die zugleich zur Organisation anderer Entitäten als der bloßen Tonhöhen tendierte. Unter den damaligen Umständen fühlte man sich sogar gezwungen, nebst der Dodekaphonie auch die Errungenschaften der Aleatorik und elektroakustischen Musik zu verifizieren. Für viele Schöpfer bedeutete die Applizierung der Reihentechnik nur eine Episode, einige, wie z. B. M. Ištvan, J. Kapr, J. Klusák und A. Piños, arbeiteten allerdings mit diesen Anregungen viel konsequenter. Allgemein läßt es sich sagen, daß sich bei der letzteren Gruppe die dodekaphonische Tonreihenkomposition nach und nach in die serielle Kompositionsart verwandelt, indem man von der Arbeit mit den Tonhöhen zur Auseinandersetzung mit der Intervall- und Intervallgruppen-Logik, mit der Rhythmik und mit der Klangfarbe als formbildendes Element übergeht. C. Kohoutek postuliert dann für die tschechische Terminologie den Unterschied zwischen dem Tonreihen Gebundenen (tschechisches Adjektiv „serijní“) einerseits und dem Seriellen („seriální“) andererseits. Mehreren Komponisten ist es gelungen, auch originelle individuelle Konzepte zu entwickeln (die Tongruppenlehre von A. Piños, Ištvars Montage-Technik der isolierten Musikelemente, die sog. Konstanten von J. Kapr). In der tonreihengebundenen Richtung arbeitet man oft mit der Tonalisierung (bzw. Tonikalisierung) der einer atomisierten Reihe angehörenden Serien (L. Fišer), M. Ištvan und A. Piños erreichen an Hand der Synthese von niederen und höheren Organisationsarten sogar eine neue Lösung der nichtdodekaphonischen Strukturverhältnisse (sog. geregelte Destruktionen). Abgesehen von zahlreichen weniger organischen Applikationen sollte man noch eine semantisch produktive, nämlich die ironisierende Ausnützung der reihengebundenen wie auch seriellen Komposition hervorheben, die dem Komponisten J. Berg seine einmaligen Versuche um das neue Musiktheater ermöglicht hat.

⁵ Stalo se tak v celé řadě knih a studií, z nichž za všechny připomínáme alespoň studie *Nedokončená umělecká zpráva* (in: Hudební rozhledy XIV — 1961, č. 19, s. 806—809), *K hudebnímu slohu Antona Weberna* (in: Hudební rozhledy XV, — 1962, č. 22, s. 938—943) a *Alois Hába und die Dodekaphonie* (in: Schweizerische Musikzeitung 118/1978, č. 2, s. 95—102).

