

CTIRAD KOHOUTEK (BRNO)

KE VZNIKU, VÝVOJI A IMPULZŮM PROJEKTOVÉ HUDEBNÍ KOMPOZICE

Rád vzpomínám na dobu, kdy jsem, zejména již jako asistent kompoziční katedry bezprostředně po absolutoriu skladby v r. 1953 u prof. Jaroslava Kvapila na Janáčkově akademii múzických umění v Brně, blíže poznal také osobnosti, jimž šlo o to, aby i v hudební oblasti otvírali a rozšiřovali – sobě a mladší generaci zvláště – obzory seriózních znalostí novodobého dění v celé okolní Evropě, ve světě vůbec. Byly to legitimní snahy vymanit náš život – nejprve alespoň dění na vysokoškolské úrovni – z poválečné izolace od informací a kontaktů, a to odkudkoliv.

Jen ve zkratce uvádím, že už prof. Vilém Petrželka, k němuž jsem byl na JAMU přidělen, v konzervatorním abiturientském kurzu vedle něho i muzikolog Gracian Černušák, rovněž i skladatel, hudebněteoretický systematik Theodor Schaefer a další (jejichž výčet zde, analogicky i jinde v zájmu stručnosti s omluvou chybí), výrazně prohloubili můj vhled do dějin, proměn a stavů hudebního myšlení včetně kompoziční praxe. Ve shodě s poznatky o struktuře osobnosti člověka (o jeho psychickém vybavení) se pak ve vývojových jevech a tendencích daly vždy nalézt – byť v různých poměrech a proporcích – jak prvky intuitivní (emocionálně-spontánní) a logické (intelektuálně-rationální), tak i zřetelné obecnější vazby hudebních specifik s vývojem společnosti, života vůbec. To bylo pro mne cenné a trvalé zjištění.

Měl jsem štěstí. Vedle svých vrstevníků-kolegů jsem se brzy seznámil a spřátelil též s PhDr. Jiřím Vysloužilem, v letech 1953–63 odborným asistentem JAMU. Stál v čele těch, kteří mi neocenitelně pomohli při orientaci v novodobé, zvláště zahraniční hudební literatuře, rovněž i při zevrubném odkrývání skladatelského a teoretického odkazu Leoše Janáčka včetně dalších reprezentantů hudební moderny 20. století. Vysloužilem doporučený spis K. H. Wörnera „Die Musik in der Entscheidung“¹ – tehdy u nás jen vzácně dostupný tisk –, jehož 2. vydání jsem získal od manželčiny tety, žijící v západní Německé spolkové republice, se stal základním pilířem a zdrojem mého dalšího, univerzálnějšího zahraničního

¹ Wörner, Karl H.: Neue Musik in der Entscheidung. B.Schott's Söhne Mainz 1954, 1956.

rozhledu. Kniha „Leoš Janáček: O lidové písni a lidové hudbě“², Vysloužil jsem připravená k vydání a opatřená poznámkami, byla neméně důležitým článkem mého stále rostoucího mnohostranného průniku do Janáčkovy tvůrčí poetiky, skladebné techniky a úspěšného, obdivovaného významu v naší i světové hudbě. Velmi podnětné jsem u Janáčka shledával též to, že s několika dalšími hudebními velikány spatřoval tradice a jevy hudebního folklóru za neméně důležitý pramen tvůrčí inspirace vedle souhrnu dosažených výsledků a impulzů hudby artificiální.

Moje osobní i odborné sblížení s Jiřím Vysloužilím se prohlubilo počátkem r. 1957 ve spolupráci na jeho antologiích lidových písní; od školního roku 1957/58 pak mou hudebněanalytickou spoluúčastí při jeho pro studenty JAMU objevených, průkopnických cyklech přednášek a seminářů na téma „Moderní hudba“. Všechny předchozí, tyto i nové zkušenosti jsem uplatnil, zejména již jako odborný asistent a docent (analogicky tak činil kolega asistent/odborný asistent/docent Miloš Ištvan, od r. 1963 do katedry skladby, hudební teorie a dirigování z herecké katedry převedený další kolega odborný asistent ing. Alois Piňos i jiní) v samostatných už přednáškách předmětu „Nauka o skladbě“ (později „Teorie skladby“) a přiřčených seminářích „Studium skladeb“ („Seminář teorie skladby“).

Průběžně jsem připravoval do tisku potřebné publikace – „Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby“³ a „Novodobé skladebné směry v hudbě“⁴. Stále rozvíjenou a domyšlenou látku jsem též předával od školního roku 1969/70 ve třech dvouletých cyklech celostátně přístupného postgraduálního studia brněnské katedry s názvem „Výzkumné kompoziční metody“ (Experimentální skladba jako kompoziční výzkum). Paralelně s tímto příznivým hudebněteoretickým vývojem a přes některé – i dřívější studijní – kompoziční úspěchy jsem však začal vnitřně pociťovat příznaky tvůrčí krize. Přitom jsem dostal důvěru a zkušební příležitost vyučovat i hlavnímu oborovému předmětu – skladbě. Bylo tedy nezbytně nutné vyrovnat určitý rozpor mezi množinou poznanych soudobých kompozičních artefaktů, teoreticko-praktických směrů či snah a svým tradičnějším hudebním vyjadřováním. Bylo potřeba zřetelně zformulovat vlastní, zdůvodněnou, umělecky modernější, výsledky průkaznou, i pedagogicky obecněji použitelnou kompoziční metodu. Dílčím způsobem jsem ji zkoušel už koncem padesátých let, trvale ji přijal od r. 1965 a po prvé publikoval o čtyři roky později.⁵ Místo dalšího vydání byla posléze věnována jako samostatná kapitola spolu s podstatou mých dřívějších zveřejněných prací do mé syntetizující knihy „Hudební kompozice“.⁶

² Leoš Janáček: O lidové písni a lidové hudbě. (Dokumenty a studie.) K vydání připravil a poznámkami opatřil dr. Jiří Vysloužil. SNKLHU Praha 1955.

³ Kohoutek, Ctirad: Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby. SHV Praha 1962.

⁴ Kohoutek, Ctirad: Novodobé skladebné směry v hudbě. SHV Praha 1965.

⁵ Kohoutek, Ctirad: Projektová hudební kompozice. Spisy JAMU, sv. 7. SPN Praha 1969.

⁶ Kohoutek, Ctirad: Hudební kompozice. (Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele.) Editio Supraphon Praha 1989.

Vzhledem k nutné rozsahové přiměřenosti tohoto příspěvku mohu zde jen tezoovitě objasnit pozici, vývoj, hlavní zásady a vlastnosti této projektové kompoziční metody – včetně nástinu její využitelnosti i v budoucí hudební praxi a teorii.

Především je třeba zdůvodnit její přívlastek „projektová“. Byla tak nazvána proto, že lidský život (do něhož patří i hudba) je ve značné míře naplněn nej-různějšími činnostními projekty (úmysly, záměry, snahami, plány). Může tedy i vytváření nové hudby spadat mezi aktivity tohoto druhu.

Individuální vybavení, zaměření a sklony tvůrčích osobností generují zhruba tři hlavní typy skladebných pracovních metod:

- I) Pracovní metoda intuitivní (emocionálně-spontánní) s převahou prvků intuice vychází především z invence detailu, z možností hudebního materiálu, dovezených až v průběhu kompoziční práce do výsledné koncepce a tvaru celku. Preferuje spontánní rozmanitost geneze uměleckých artefaktů. Zdůrazňuje emocionalitu, bezprostřednost, fantazijnost, podvědomé (nevědomé) procesy a zdroje.
- II) Pracovní metoda logická (intelektuálně-rationální) s převahou prvků logiky vychází především z invence celku, jemuž podřizuje detaily, výběr materiálu, jeho tvarování i ostatní jednotliviny tvůrčí práce. Preferuje logicky fixovaný, uvědomělý, cílevědomý, promyšlený pracovní postup. Zdůrazňuje racionalitu, využívá pomocně i vědeckých zkušeností a metod.
- III) Pracovní metoda logicko-intuitivní (intelektuálně-rationální i emocionálně-spontánní) s využitím logických i intuitivních prvků kombinuje principy obou předchozích metod.

Projektová hudební kompozice (PHK) patří mezi metody třetího typu. Uvědomělé zacílení tvůrčího procesu realizuje průnikem jeho intuitivní a logické složky v rámci vztahu umění (s převahou intuice) a vědy (s převahou logiky), obsahujícího však nejen protiklady, ale i společné vlastnosti, jako například fantazii, odvahu, smělost, kázeň, řád, nezvyklost, překvapivost, korektnost, novost, tradici apod. Jde o pojetí fungování umění v ovzduší vědy (teorie), a to v komplexu vědeckého (teoretického), uměleckého a prakticko-technického osvojování a přetváření života a světa prostředky obecných (interdisciplinárních) a speciálních (oborových) historických i aktuálních zkušeností, komparací a vazeb, umožňujících i realistické vývojové prognózy.

Pracovní postup PHK je vyvozen z obecných principů geneze tvůrčího artefaktu, obsahujících vždy (s prezencí variabilních časových dimenzí): a) etapu zrodu a formování tvůrčího záměru, b) etapu realizace záměru v příslušném materiálu s vyústěním v tvůrčí artefakt, c) etapu působení tvůrčího (uměleckého) artefaktu ve společenské realitě.

PHK pokládá hudební dílo za umělecké sdělení. Představa hlavních rysů díla je prvotní, prvořadá; jde tedy o skladebnou metodu celostní, synteticko-analyticko-syntetickou, o postup od projektu celku přes jeho analytické rozpracování do projektovaných graficko-symbolicky naznačených detailů (gest) až po jejich syntetickou realizaci v hudebním materiálu do konkrétního uměleckého výsledku. PHK usiluje o nekonvenční, osobité koncepce (projekty), významné esteticky

i sociologicky, realizované dokonale, nejednostrannou kompoziční technikou s možností využít všech stylových principů i osobnostních sklonů, pokud v rámci požadavků vývoje neodporují ovšem etice.

Hlavní pracovní fáze PHK jsou:

1) Podnět a záměr zrodu kompozice.

Nejrůznější vnější i vnitřní podněty k tvorbě procházejí výběrovým sítím jako prvním uvědomělým tvůrčím aktem, jímž se fixuje zdůvodněný záměr zrodu kompozice – od studijní úlohy až třeba po programní multimediální komplex.

2) Tvůrčí idea a představa spojená s volbou základních vyjadřovacích prostředků.

Užitečnost a ozvláštnění záměru tímto způsobem se konkretizuje většinou jak z hlediska subjektivně-studijního, tak i z hlediska objektivně-uměleckého. Jde o ověřování a zdokonalování vlastních kompozičních dovedností za účelem dosáhnout nevšedního uměleckého sdělení, k čemuž slouží v této fázi volba základního instrumentačně-zvukového vybavení díla, způsobu a prostředí jeho realizace i zápisu.

3) Grafický hrubý a detailní kompoziční plán.

Plány jsou pro PHK nejcharakterističtější. Obsahují naznačení zamýšlených výrazových a strukturálních uměleckých gest, usnadňují před započítím materiálové práce představu celku díla a jeho základního zamýšleného sdělení. Jsou schopny po nevyhnutelných přerušeních tvůrčí práce rychleji uvést skladatele opět do tvůrčí koncentrace a kontinuity.

Hrubý grafický plán naznačuje rámcově (případný detailní grafický plán podrobněji), a to pomocí graficko-notačních symbolů i slovních poznámek uvnitř i vně půdorysu nejlépe obdélníku – celku díla (nebo několika obdélníků – částí celku díla) – volbu: a) časové proporce a formově-tektonického obrysu, b) výrazové, tempově-agogické a dynamické dramaturgie, c) charakteristických výrazových, strukturálních a tektonických detailů (impulzů, modelů, vrstev, ploch, dílů apod.).

Podrobnostní míru grafických plánů nelze unifikovat. Měla by být taková, aby jednak poskytovala zachycení výrazově-tektonického obrazu plánovaného průběhu díla, jednak nebyla zase tak podrobná, aby tím svazovala tvůrčí fantazii a prostor pro následnou, svébytně zákonitou hudebně-materiálovou činnost.

První tři pracovní fáze PHK představují koncepční etapu tvorby. Koncepční kompozice (autorská koncepce) ve smyslu zvolení skladebného záměru, tvůrčí ideje díla a jeho výrazově- tektonického obrysu má téměř vždy důležitou součást předkompoziční – tzv.koncepční předkompozici, která registruje, popřípadě dílčím způsobem předběžně zkoumá a rozpracovává existující i možné, cizí i vlastní koncepční jevy a podněty.

4) Hudební realizace grafického kompozičního plánu.

Tato fáze kriticky zvažuje využití možností dosavadního hudebně vyjadřovacího univerza a obohacuje, respektive ozvlášťuje je vlastní invenční činností za

účelem konkrétního hudebního vyjádření výrazově-technologických gest projektovaného celku i jeho detailů.

5) Korekce detailů a skladebného celku.

Uskutečňují se nejen v závěru, ale už i v průběhu kompozičního procesu. Jde o nalézání hudebních konkrét přílehavějších koncepcí, někdy i opačně o menší úpravy koncepce vůči relativně autonomní logice vývoje – tak zvanému pnutí hudebního materiálu. Poslední retuše bývají prováděny zpravidla až po zvukovém ověření a uplatnění díla, s cílem zvýraznit jimi ještě uměleckou kvalitu jeho sdělení.

Dvě závěrečné pracovní fáze PHK představují (s výjimkou nepříliš obvyklých dílčích korekcí koncepce díla) technologickou etapu tvorby. Technologická kompozice (autorská technologie) ve smyslu zvolení nejvhodnějších skladebných principů a postupů v hudebním materiálu má rovněž téměř vždy velmi prospěšnou součást předkompoziční – tzv. technologickou předkompozici, která registruje, popřípadě dílčím způsobem předběžně rozpracovává existující i možné, cizí i vlastní technologické jevy a podněty.

V průběhu zkoumání možností a získávání zkušeností při práci pomocí PHK jsem v předkompoziční i kompoziční koncepční etapě dospěl k preferenci námětové nevšední programnosti (pokud jí vyhovoval druh díla) jako odrazu vnějších (objektivních) i vnitřních (subjektivních) životních jevů a problémů. Šlo o autorské vyrovnávání se nejen s historickými i souvěkými událostmi a myšlenkovými proudy, s otázkami přírody, společnosti, lásky, dobra, zla, ale i o vyjádření nuancí různých psychických stavů, například napětí, klidu, smutku, ironie, hravosti, karikatury, fantazijních představ apod. Přesvědčil jsem se, že programnost jako rámcové (nikoliv literárně popisné, recepci násilně omezující) zkonkrétnění obsahu díla slouží jako impuls autorské koncepce recipientům, jimž většinou při porozumění soudobému dílu velmi pomáhá. – Vytváření uměleckých koncepcí a tvarů připouští uplatnění inspirací a analogií jevů, zákonitostí i nahodilostí tvarů a dějů vnější reality. V grafických plánech lze zajímavě vyjádřit pomocí hudebních analogií (tvarově-formově, procesuálně-tektonicky, materiálově-sónicky aj.) globální či detailní, reálné či různě filtrované pohledy z různých stran například na zajímavý strom, členitost řeky, krajiny, výtvarné, literární či architektonické dílo, na průběh cesty, vývoj dění v probouzejícím se městě, řešení dopravní situace, na pokojovou lampu, nůž na otvírání dopisů, letokruhy ve dřevě atp. – Životní i přírodní děje se odehrávají v posloupnosti i souběžně, tj. v různém propojení vrstev, proudů, plánů. Odtud plynou možnosti různorodé hudební montáže a mixáže včetně částečného překrývání, současného vyvíjení a střetání několika myšlenkových logik, plánů, vrstev, ústících až ve stratofonní strukturu, bi- až polyformu. – Události, jednání i jazykové vyjadřování bývají kvantitativně i kvalitativně hierarchizovány. Princip hierarchizace v hudbě, dosahovaný už v plánování výrazu i tvaru díla různými prostředky opakování, návratů (refrénu, ritornelů, reminiscencí), a to neměnně (ostinátně, panelově), částečně neměnně

nebo s mírnou transformací, rovněž dokáže výrazně posílit smysluplnost a srozumitelnost tvůrčí koncepce. – Vztah hudby a slova (textu) je prototypem různých možností a druhů bi- až multimediální kompozice.

Autorská technologie díla je v zásadě podřízená autorské koncepci; může však někdy koncepci i spoluinspirovat. Podřízení technologie koncepci díla připouští použití všech technických postupů hudebního vývoje v plné slohově-stylové (polystylové) šířce rozmanitosti. Od celku technologického výběru se však žádá prokázání nejen příslušnosti k soudobé hudebně tvůrčí scéně, ale i přihlednutí k reálné hudebně apercipční společenské situaci, k jejím aktuálním a výhledovým potřebám. Příslušnost k soudobému hudebnímu dění potvrzuje soudobé pojednání alespoň jedné z hudebních složek nebo jednoho vztahu mezi hudebními složkami, stránkami. Apercipční situace je poznamenána silící, neúprosnou konkurencí zvětšujícího se dostupného objemu veškeré v minulosti i současnosti vytvořené a pohotově znějící, koexistující hudby (artificiální i nonartificiální). Tím ovšem neustále rostou nároky na zajímavost invence, přitažlivost koncepce i pochopitelnost technologie soudobého díla. Při práci projektovou kompoziční metodou se ukázala být v tomto směru výhodná primárně jednoduchá tvůrčí gesta, vyjádřená pregnantními hudebními impulzy, modely, přehledností při využívání hudebních parametrů včetně vazeb na folklórní, quasifolklórní i historické zdroje; to vše v příležitostné kombinaci se složitějším vyjadřovacím arzenálem sónického slohu ve smyslu slohových a mezislohových inovací, modifikací a syntéz.

Už v předkompoziční technologické etapě se dílčím způsobem nově zkoumá, rozpracovává, připravuje a volí hudební materiál. Předkompoziční sondy do materiálu dokáží svým racionálním, logickým, důsledným, neobvyklým až překvapujícím prvkem nověji a přitom přesvědčivě modelovat, ozvláštnit intuitivnost zamýšleného výrazu. Výzkumné sondy se uplatňují ve všech hudebních parametrech – v melodice (melodickém terénu), v rytmice (rytmickém terénu), v metrice, akordice (akordickém terénu, harmonii), v heterofonii, polyfonii, stratofonii, v sónice (instrumentaci, artikulaci), v dynamice, v agogice (tempice), v tektonice (formě) i dalších.

Z konkrétních, mnou projektovaných a již využitých skladebných jevů a postupů uvádím jen výběr, a to: stratofonní tkáň – popis situace a rozhovor-volání dvou havranů (v dětském sboru Havrani z cyklu Hudební oříšky/1965); elektroakustickou transformaci zvuku a výrazu melodicko-rytmického violového úseku o oktávu níž do violoncellové polohy a v račím průběhu (v Panychidě, hudbě o dvou zvukových vrstvách pro 2 violy, 2 klavíry, bicí nástroje a magnetofonový pás/1968); pětitónové shluky/klastry v hlubokých polohách klavíru ve funkci náhrady zvuku bubnů (v části Vítězný Honza z Loutkových scén, cyklu klavírních skladbiček pro děti/1969); uplatnění sirény, vývojově odvozené z glissand smyčců, ve smyslu symbolu varování lidstva před mohutnými silami přírody, vesmíru (v orchestrálním zvukovém obraze Panteon/1970);⁷ implantaci rytmiky jednoho tématu do melodického průběhu tématu jiného (v symfonickém obraze Paprsky

⁷ Hrubý grafický plán zvukového obrazu Panteon pro orchestr (1970).

jitra z cyklu Slavnosti světla/1975; rovněž v Metavariacích na dvě moravské lidové písně pro varhany/1982); biformu dvou nezávislých, samostatných vrstev/forem – recitační a vokální – téhož upravovaného textu (v písni Noc z Lyrických textů pro 2 ženské hlasy, klavír a bicí nástroje/1976); odvození téměř veškerého hudebního dění z originálů, respektive z melodických a rytmických řad/sérií neopakujících se tónů/hodnot pěti našich výrazově charakteristických lidových písní (ve Vyzývání prazdrojů, symfonické větě pro orchestr/2008).

Pozice, principy a různé využití PHK v popisu 8 příkladů ve vlastních skladbách byly zmíněny. Občas se dovídám o využívání této metody – jako celku nebo ve výběrových případech – u skladatelů již několika generací, rovněž i v pedagogické praxi. Lze tedy říci, že životnost PHK (vedle jiných možných metod), vyplývající z její větší obecnosti, se potvrdila. PHK může být i v budoucnu užitečná – ovšem jen za předpokladu, že lidstvo odvrátí vědecky už seriózně podložené, v mnoha formách již zřetelné hrozby brzkého zániku civilizovaného života na Zemi. Lidská energie a fantazie je jinak nevyčerpatelná, a to i v době, kdy se může zdát (jako v historii už vícekrát), že všeho už bylo dosaženo – dnes například i setření hranic mezi uměními, dokonce i mezi uměním a běžným životem (non-uměním). PHK může uplatnit své racionální, plánovací a technologické makro- a mikropostupy i v době pokračujícího rozvoje a globálního, multikulturního prolínání nejrůznějších oblastí života. V rámci polystylové koexistence umění, hudby vzniká již další paralelní (možno říci analyticko-syntetický) sloh nebo dokonce zásadní slohový zlom (něco jako „ars novissima“) s využitím všeho minulého, syntakticky i výrazově však osvobozeného od zábran, konvencí, nálepek, apriorismů. PHK může trvale inspirovat různé novinky koncepční (vždy rozhodující), i technologické. Znamená to zřejmě mimo jiné maximální zvyšování rozpětí invenčních zdrojů (od „primitivnosti“ elementů až po „superkomplikace“ tkání), zmnožování alternativnosti, flexibility, variability celků i detailů; též jejich sónických vybavení, míst i způsobů jejich prezentace. Kvantita kombinačních, modifikačních a inovačních možností nevysychá, naopak se zákonitě zvětšuje. Samoučelné „kombinační opojení“ není však perspektivou. Končím moudrými slovy Benjamina Brittena, pronesenými už před 55 lety při jeho návštěvě Prahy: „Nové myšlenky potřebují novou techniku, ale nejdřív tu musí být myšlenka!“

- 1) Wörner, Karl H.: Neue Musik in der Entscheidung. B.Schott's Söhne Mainz 1954, 1956.
- 2) Leoš Janáček: O lidové písni a lidové hudbě. (Dokumenty a studie.) K vydání připravil a poznámkami opatřil dr. Jiří Vysloužil. SNKLHU Praha 1955.
- 3) Kohoutek, Ctirad: Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby. SHV Praha 1962.
- 4) Kohoutek, Ctirad: Novodobé skladebné směry v hudbě. SHV Praha 1965.
- 5) Kohoutek, Ctirad: Projektová hudební kompozice. Spisy JAMU, sv. 7. SPN Praha 1969.
- 6) Kohoutek, Ctirad: Hudební kompozice. (Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele.) Editio Supraphon Praha 1989.

7) Hrubý grafický plán zvukového obrazu Panteon pro orchestr (1970).

**ON FORMATION, DEVELOPMENT AND STIMULI OF THE PROJECT
MUSIC COMPOSITION**

During my studies of composition at the Janáček Academy and after my graduation in 1953, many teachers helped me intensify my knowledge especially in the field of musical thinking and its compositional implementation. I particularly appreciate the acquaintance with PhDr. Jiří Vysloužil, my older colleague, in 1953–63 lecturer at the Academy. The publications recommended by him¹⁾ broadened my global horizons and founded my admiration for Leoš Janáček's work and ideas. Our cooperation resulted in my participation in Vysloužil's pioneering lectures on Modern Music which were given from as early as the academic year 1957/58. I used this experience in my own lectures and workshops on Theory of Composition and, later, in postgraduate cycles Research Compositional Methods. I made two books ready for press: *Modern Compositional Theories in West European Music*³⁾ and *Modern Compositional Trends in Music*⁴⁾ and, finally, a treatise on my own method – *Project Music Composition*^{5), 6)} (PMC).

There are approximately three principal types of compositional procedures: the intuitive (emotional-spontaneous) method, the logical (intellectual-rational) method, and the logical-intuitive method. The last one includes the PMC. This is a synthetic-analytic-synthetic method, proceeding from a project of the whole over its graphic elaboration in details (gestures) up to their synthetic implementation in musical material. Any kind of composition techniques, any stylistic principles and personal inclinations can be applied in this procedure.

The main stages of the PMC are: 1) a stimulus and an intention of creating a composition; 2) a creative idea and vision combined with a choice of basic musical means of expression; 3) a rough graphic plane of the composition and, subsequently, a detailed one; 4) musical implementation of the graphic plan of the composition; 5) correction of details and of the whole composition. – The stages 1–3 constitute the conceptual composition which often includes a conceptual pre-compositional (preparatory, exploratory) part. The remaining two stages imply the technological composition inclusive of an analogous pre-compositional technology. – The planes (usually oblongs full of symbols of graphic notation and verbal notes which are located inside and outside) indicate the proportions of time, form & tectonics, expression, dynamics, tempo & agogics, and the respective details.

My experience of working by the PMC has brought me to a preference for a program in music (which does not imply a literary description but a general framework); this helps the majority of the audience to understand a contemporary composition. – A program enables the composer to express, by musical analogies, the forms and processes which exist in the outer world (such as the shape of the landscape, the view of a tree from various sides, the expression and structure of visual works of art, buildings, indoor lamps, urban traffic, etc). – Successive and/or parallel processes of life are reflected in the montage and mixing of particular types of musical logic, streams, and layers. – Similarly, the hierarchy of impressions, relationships, recollections of life corresponds with various hierarchies in music. – The relationship of music and words is a prototype of bi-up to multimediality. – Creative technology is essentially subordinate to creative conception. – The required affiliation to contemporary music is corroborated by a contemporary treatment of at least one set of music compounds.

Positions, principles and various applications of the PMC in my own compositions have been mentioned in the comments to eight cited examples. – I sometimes get information about the use of this method – either as a whole or as partial adaptations – by composers of several generations now, and also by teachers. Thus it can be said that the PMC has proved to be viable. It can assert its macro- and microprocedures even in the period of continual development and of a global multicultural interconnection of various spheres of life. It can permanently stimulate conceptual and technological innovations. This apparently requires a maximum diversification of the sources of

invention (from “primitive” elements up to highly complicated textures), an increase in alternative, flexibility, variability of integral wholes and of details, with respect to their sonic equipment, settings and methods of their presentation.

(Translation Eva Horová)

PANTEON - Hrubý grafický plán (11 s detailními řádky)
 Konečný plán pro orchestr
 Hrubý grafický plán
 Hrubý grafický plán

3) realizace varianty (s detailními řádky)
 a) notová a folio a reprodukční
 b) notová a folio a reprodukční a slyš
 c) notová a folio a reprodukční a slyš

1) Hrubý grafický plán (s detailními řádky)
 2) notová a folio a reprodukční
 3) notová a folio a reprodukční a slyš
 4) notová a folio a reprodukční a slyš
 5) notová a folio a reprodukční a slyš

1) Hrubý grafický plán (s detailními řádky)
 2) notová a folio a reprodukční
 3) notová a folio a reprodukční a slyš
 4) notová a folio a reprodukční a slyš
 5) notová a folio a reprodukční a slyš

1) Hrubý grafický plán (s detailními řádky)
 2) notová a folio a reprodukční
 3) notová a folio a reprodukční a slyš
 4) notová a folio a reprodukční a slyš
 5) notová a folio a reprodukční a slyš

1) Hrubý grafický plán (s detailními řádky)
 2) notová a folio a reprodukční
 3) notová a folio a reprodukční a slyš
 4) notová a folio a reprodukční a slyš
 5) notová a folio a reprodukční a slyš

