

losti mezi Fischerovými návrhy (pohled je na 18. tabuli 4. knihy „Historische Architektur“, půdorys na 16. fol. Kodexu Montenuovo) a liblickým zámekem, který je přisuzován Alliprandimu. Na druhé straně je však nápadná velmi těsná souvislost s půdorysy staveb vynikajícího francouzského architekta Louise Levaua, jak na ni upozornil A. Kubiček (Umění XVII, 1945, str. 49 a n.) a které znal ovšem velmi dobře také Fischer. Přímou znalost Levauových staveb dokládá ostatní jiná Alliprandiho práce, palác Přehořovských (Lobkovický) v Praze na Malé Straně. A to jednak v půdorysu, který je pouhou variantou dispozice Levauova zámku ve Vaux-le-Vicomte, jednak v převzetí motivu hermavek nesoucích římsu ovalného sálu. Je tedy pravděpodobné, že se Alliprandi poučil na francouzských stavebách přímo, nikoli Fischerovým prostřednictvím. Také v této otázce čeká ovšem jak rakouskou, tak zejména českou historii umění ještě kus práce.

Vedle uvedených objektů, které se přímo dotýkají Fischerovy tvorby, se zmiňuje katalog v jiných souvislostech ještě o dalších stavbách v Čechách a na Moravě, po případě i o jejich autorech, které jsou v nějakém vztahu k umělcově činnosti. Jde např. o Matheyův zámek v Troji, jehož schodišťový útvar — jak bylo už uvedeno — byl snad Fischerovi předlohou u schodiště na Vranovském zámku, o možnost přímého vztahu půdorysu zámku v Buchlovicích k půdorysným útvarům Fischerovým, o vlivu průčelí Gallasova paláce na Santiniho Thunovský palác v Praze na Malé Straně, o vztahu centrálních staveb Santiniho (jsou uvedeny kaple sv. Anny v Panenských Břežanech, návrh na centrální stavbu v archivu rajhradského kláštera, kostel sv. Jana Nep. na Zelené Hoře u Zďáru a zámek Karlova koruna v Chlumci nad Cidl.) k Fischerově tvorbě aj. Těmto poznámkám však není možno systematicky se věnovat, poněvadž jde často jen o nezávaznou zmínku, zejména však proto, že dějiny české barokní architektury a její problematika není ještě dostatečně zpracována.

Zdeněk Kudělka

Vers une Musique Expérimentale. Sous la Direction de M. Pierre Schaeffer. La Revue Musicale, Numéro Spécial (236) 1957, Richard-Masse, Editeurs, Paris. Stran 141.

Termíny elektronická a konkrétní hudba neznějí nám dnes již tak zcela cize, jak tomu bylo ještě před několika málo lety; též u nás vyšly již první časopisecké stati, podávající základní informace. Shrňme úvodem data nejzákladnější: V posledních letech objevila se tendence nejen k napodobení zvuku klasických nástrojů elektronickou cestou (elektrofonické varhany) a k rozšíření dosavadních zvukových prostředků hudby pomocí nových nástrojů (trautonium, Martenotovy vlny aj.), ale dokonce tendence k úplnému přebudování samých tvůrčích principů hudby. S těmito požadavky vystupuje právě elektronická a konkrétní hudba; pracovní metody zde spočívají, nejstručněji řečeno, na nixázi zvukového materiálu získaného u elektronické hudby výlučně pomocí speciálních zvukových generátorů a u konkrétní hudby přetvářením zvuků známých z denní zkušenosti (šumy, hluky, různé techniky snímání lidský hlas, nástrojový zvuk atd.). Další rozdíl: zatím co elektronická hudba našla v přizpůsobeném systému seriálním tvůrčí metodu adekvátní novému zvukovému materiálu, konkrétní hudba si zatím podobný tvůrčí postup nenalezla, takže skladby jsou zatím ještě ve větší míře než u hudby elektronické spíše materiálými etudami. Východiskem elektronické i konkrétní hudby je magnetofonový záznam zvukového materiálu, který se pomocí speciálních aparatur, jež dovolují řídit výšku, trvání, hlasitost, barvu a dozrání tónu, hudebně modeluje. Použití nových zvukových zdrojů i složitá technika seskupování a přetváření získaného zvuku dává skladatelům nové a prakticky neohraňované zvukové bohatství, které ovšem vyžaduje nové způsoby hudebního ztvárnění; to je pak vlastním tvůrčím problémem.

Při hodnocení těchto snah je třeba si uvědomit, že úspěchy moderní techniky ovlivňují i vývoj přílehlých oblastí a tedy prostřednictvím nových hudebních nástrojů a reprodukční techniky též vývoj hudby. Nelze proto na toto snažení pohlížet jen jako na dobový výstřelek, ale nutno v něm vidět jeden z logických důsledků vývojových.

Publikace „K experimentální hudbě“ je značným příspěvkem k poznání dosavadních výsledků. Příspěvkem tím cennějším, že nepřináší více či méně zkrslující pohled zvenčí, ale že je shrnutím teoretických vývodů samotných příslušníků skupin zabývajících se výzkumy elektronické a zvláště konkrétní hudby. Termín výzkum (recherche) je ostatně velmi příznačný — naznačuje těsné sepětí spíše s vědou a technikou než s uměním. Ještě hlubší smysl nabývá toto označení, připomeneme-li si, že sami tvůrci této hudby mluví velmi často nikoli o hudebních skladbách, ale o materiálových etudách a netají se s názorem (Eimert), že úsilí o hudební zvládnutí nového zvukového materiálu je v samých začátcích.

Sborník je uveden dopisy, jež si adresovali pořadatel a vydavatel. A. Richard se krátce zabývá osudy publikace, jež nejsou bez zajímavosti. Sborník jakožto pracovní výsledek

zasedání, jež se zabývalo problémy experimentální hudby, byl připraven k tisku v roce 1953, A. Richard však vydání zdržoval po čtyři roky s odůvodněním, že se obává destruktivního vlivu, který by sborník mohl mít na orientaci mladých skladatelů. Čtyři roky odstupu (1953—1957) však podle jeho mínění ukázaly, že pokud nedojde k novým objevům technickým, jsou hlavní cesty výzkumu již naznačeny a přechází se k systematickému a neefektivnímu prohlubování dosavadních výsledků. Dopis Schaefferův, k němuž se ještě vrátíme, je vlastně jedinou dodatečně vloženou statí sborníku.

Texty z roku 1953 otvírá P. Arthuys, který podává informativní zprávu o První mezinárodní dekádě experimentální hudby, jež se konala v Paříži ve dnech 8. až 18. června 1953. Dekáda pořádaná z iniciativy pařížské Skupiny výzkumů konkrétní hudby ve středisku UNESCO byla pracovním zasedáním, nikoli hudebním festivalem. Těžšíste zasedání tkvělo v přednáškách, jež byly doplněny hudebními ukázkami. Přednášeli J. Tardieu, P. Boulez, A. Moles, J. W. Garret, H. Eimert, R. Barras, W. Ussachewsky, E. Fulchignoni, A. Goléa, R. Husson, J. Poullin, B. de Schloezer a byly provedeny skladby P. Schaeffera, P. Henryho, P. Bouleze, O. Messiaena, Philippota a A. Hodeira (vesměs konkrétní hudba).

Všichni přednášející usilovali doložit historické oprávnění a zákonitost svého snažení. Tak P. Boulez, vůdčí představitel mladé generace francouzské moderny, otevřel rozpravy pohledem na poslední půlstoletí hudebního vývoje, odkud čerpal důvody k obhajobě konkrétní hudby jakožto zdroje nového zvukového materiálu vedle nové, seriální skladebné techniky a logiky, zatím co A. Barras zase nalézal úzké vztahy mezi konkrétní hudbou a hudbou exotickou. (Na orientální hudbu navázal ve své tvorbě již O. Messiaen; též P. Schaeffer, pociťuje malou historickou zakotvenost svého úsilí, snaží se spojit své výzkumy s bádáním o hudbě orientální, která dokazuje možnost existence jiného hudebního systému než je tradiční evropský.) H. Scherchen pak v koncertě, který řídil, a který byl ilustrací přednášky Boulezovy a Barrasovy, snažil se ukázat, že již vývoj tradiční hudby směřoval k překročení hranic, jež jsou dány možnostmi orchestru, tj. obvyklých zvukových zdrojů. H. Eimert přednášel o elektronické hudbě v Německu a W. Ussachewsky o Tape Music v USA (Music for Tape — hudba na magnetofonový pásek, představitelé zvl. Cage, Barron aj.), což jsou tendence příbuzné konkrétní hudbě.

Po těchto úvodních výkladech byly přednášky zaměřeny speciálně na konkrétní hudbu. A. Moles podal výčet a stručný popis používaných aparatur, zatím co R. Husson přednesl svůj výklad o fyziologickém podkladu hudební estetiky. (Mohlo by se zdát, uvádí Arthuys, že stroje redukuje lidský podíl na hudební tvorbě, která se mění v jakýsi pravděpodobnostní počet v oblasti emocionální. Jistě, lidský podíl se podstatně mění, není však likvidován. Úloha skladatele je vůbec jedním z hlavních problémů, jež otvírá existence technických hudebních aparatur nově modifikujících charakter tvůrčího procesu. Skladatel se musí podrobit zákonitostem, které mu aparatura ukládá a současně s tvorbou díla vytváří i jeho reprodukci; mezi tvůrce a dílo vstupuje pouze stroj, jehož možnosti skladatel zná a využívá; práce skladatele konkrétní hudby začíná vytvářením samého zvukového materiálu.) E. Fulchignoni pak položil otázku funkčnosti hudby, nikoli ovšem ve smyslu společenském, ale v souvislosti s filmovou hudbou a J. Poullin prakticky dokumentoval své vývoje o vztahu mezi zvukem a prostorem. Závěr debaty, jíž předsedal B. de Schloezer, položil, ale nezodpověděl choulostivou otázku po postavení konkrétní hudby a vůbec hudby v současné společnosti. Každý cítil, praví Arthuys, že je nutné vyhnout se všem estetickým potyčkám, které nebyly cílem dekády. Schloezer vyslovil nakonec naději, že příští zasedání rozřeší všechna nedorozumění rázu estetického, sociálního i hudebního. — Publikace je doplněna stanovami pařížské skupiny, krátkou historií její činnosti a soupisem skladeb konkrétní hudby.

Teoreticky nejpropracovanější se podle sborníkových statí jeví oblast laboratorně technická, zatím co v začátcích je úsilí o zvládnutí nové problematiky rázu estetického; přitom ovšem je nesporné, že nové poznatky akustické i nové technické aparatury a metody mohou způsobit značný převrat v bádáních v oblasti akustiky, hudební fyziologie a psychologie. Po této stránce je velmi zajímavá studie Hussonova; autor se zde opírá jednak o vlastní publikované výzkumy z fyziologie a psychologie hudby, jednak o práce známého Daniela Lazaruse (*Essais pour une Esthétique Musicale* aj.). Neguje postoj Helmholtze a jeho pokračovatelů, zkoumající hudební organizaci zvukových vln vně lidského receptorního orgánu a mající tedy charakter výzkumu fyziálního (akustického) a dovozuje naproti tomu rozhodující úlohu nervových center: náš soud o hudbě není v podstatě určen objektivním akustickým podnětem, ale je funkcí našich specifických fyziologických předpokladů resp. vnitřní zkušlosti. Hudební estetika se tím stává disciplínou po výtece experimentální. Vlastní iniciátor konkrétní hudby, P. Schaeffer, má ve sborníku stať, podle níž byla celá publikace nazvána; podává základní informace

o experimentální hudbě. Ve zmíněném již úvodním dopise je zajímavé Schaefferovo svědectví, že výzkumy postrádají jednotné zaměření a že seriósní práce jsou provázány šarlatánstvím a nobismem (každý si je jist svými stroji, svým publikem, praví Schaeffer).

Určitě minus publikace lze vidět v jednostranném položení důrazu na konkrétní hudbu (včec ovšem pochopitelná při zaměření dekády), zatím co vývojově plodnější slibuje být hudba elektronická: má výhodu homogenního a vpravdě neomezeného zvukového materiálu, jednotného tvůrčího principu i notační praxe (nedávno poprvé vyšla tiskem partitura experimentální hudby: Stockhausenova *Elektronische Studie II.*). K nedostatkům publikace nutno připočíst i její zastaralost již v okamžiku vydání — časový odstup čtyř let znamená mnoho u proudu majícího desetiletou historii. Hodnota publikace je též omezena tím, co z jiného úhlu tvoří její klad: jednostranností informací. Vývody by potřebovaly přesvědčivější komentář, vsazení do širších vývojových souvislostí hudebních než je vývoj dodekafonie a úzce ohraničené západoevropské moderny, a především by potřebovaly hlubší pochopení otázek společenské funkčnosti hudby. Pro nás je toto zanedbání problémů týkajících se vztahu mezi hudebním projevem a vnímatelem (s tím souvisejí i otázky sdělnosti projevu, jeho obsahového zaměření atd.) nedostatkem nejcitelnějším. Je-li charakterisována značná část hudby 20. století určitou výlučností, jež je způsobena jednostranným rozvojem kompozičních prostředků, platí to tím více o elektronické a konkrétní hudbě. Lze ovšem uvést, že pronikání prvků techniky do uměleckého projevu může modifikovat vztah mezi novým uměleckým hledáním a hudební praxí. Nezdá se zcela nemožné, že podobně jako ve vědě je potřebný jistý předstih vysoce teoretických oborů před vědou užitou — technikou, tak i v hudbě se v tomto stadiu může projevit nutnost určitého „laboratorního“ ověření příštích vývojových cest, jež se již zde mohou projevit jako neschůdné. Zbývá zmínit se o některých námitkách proti elektronické a konkrétní hudbě. Z nich nejčastější je poukaz na zatláčování lidské tvořivosti stroji. Schaeffer se brání letnou paralelou s ovládnutím jaderné energie — záleží na tom, jak a k čemu se používá. Pro hudbu znamená možnost užívat vedle běžné tónové zásoby též zvuky získané cestou elektronickou (k čemuž přistupuje ještě možnost elektroakustických manipulací schopných přetváření každé hudební struktury) netušené obohacení. Nemá smysl zdávat se tohoto objeveného bohatství — znakem dvacátého století je ovládnutí a využití strojů, nikoli kapitulace před nimi. Doplnili bychom, že by mohla být provedena klasifikace jednotlivých umění podle toho, v jaké míře využívají techniky. Viděli bychom, že hudba prostřednictvím hudebních nástrojů byla odedávna v poměrně úzkém styku se světem techniky; zrození desáté múzy — filmu, odehrálo se pak přímo pod auspicii techniky a podíl technicko výrobní je zde i v hotovém uměleckém tvaru značný, aniž by bylo možno hovořit o dehumanisaci umění, jak se někdy poušálně tvrdí právě u elektronické a konkrétní hudby. Stejně se klasifikuje (a právě tak nedomyšleně) i skutečnost, že v elektronické a konkrétní hudbě je vyloučena osobnost interpreta; existují však umění, která podíl interpreta neznají (výtvarnictví, příp. próza aj.), aniž ztrácejí charakter umění. Zdá se však, že pro množství znaků zcela odlišných od těch, jež tvoří dosavadní obsah pojmu hudba, bylo by vhodnější mluvit o elektronické a konkrétní hudbě jako o pokusech o vytvoření nového uměleckého druhu; jeho relace k hudbě by se snad mohla srovnávat s relací film — divadlo. V tom smyslu elektronická a konkrétní hudba nemohou nijak znamenat likvidaci dosavadní hudby, jejíž vývojové možnosti zdaleka ještě nejsou vyčerpány.

Připojujeme stručný přehled literatury české i zahraniční.

Česká: *J. Matějček*: Poznámky o elektronické a konkrétní hudbě (*Hudební rozhledy* VIII, 1955, 294—295), *M. Novotný*: Hudba očima techniky. Tak zvaná „konkrétní“ a „elektronická“ hudba (t. IX, 1958, 3664—368), *J. Paclt*: Quo vadis musica? (*Kultura* 1957, č. 33, 15. VIII. 1957), *I. Poledňák*: Elektronická a konkrétní hudba (*Věda a život* 1958, č. 7, 425—426).

Důležitější zahraniční: a) souborné práce o soudobé hudbě: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel, Bärenreiter Verlag), *F. Herzfeld*: Musica nova (Berlin, Verlag Ullstein), *K. H. Wörner*: Neue Musik in der Entscheidung (Mainz, 1956, B. Schott's Söhne);

b) sborníky: *Elektronische Musik* (Technische Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks. Hamburg 1954. No. 6—Sonderheft), *Elektronische Musik* (Die Reihe. Informationen über serielle Musik, herausg. von H. Eimert unter Mitwirkung von K. Stockhausen, Wien 1955, UE);

c) ostatní: *G. Baruch*: Was ist Musique concrète? (Melos, Januar 1953), *H. Eimert*: Was ist elektronische Musik? (t.), *tjž*: Der Sinuston (t., Juni 1954), *tjž*: Der Komponist und die elektronischen Klangmittel (Das Musikleben, Juli—August 1954), *S. K. Korsunskij* a *I. D. Simonov*: Elektromuzыkaľnoje instrumenty (Moskva 1957), *E. Koster*: Elektronische

Musikinstrumente (Das Musikleben, April 1954), S. K. Lever: Electronic Musical Instruments (London 1948), W. Lottermoser: Akustische Beurteilung elektronischer Musikinstrumente (Archiv für Musikwissenschaft 1955, č. 4, 249), C. Martin: La Musique Electronique (Paris 1950, Editions Technique et Vulgarisation), W. Meyer-Eppler: Elektronische Klang-erzeugung (Bonn 1949, Dümmler Verlag; rec. J. Patkowski, Muzyka-Kwartalnik I, 1956, č. 1, 196—200), *týž*: Elektronische Kompositionstechnik (Melos, Januar 1953), A. Moles: Structure Physique du Signal Musical (Paris 1952, Sorbonne, Thèse Doctorat ès Sciences), J. Patkowski: O muzyce elektroniczej i konkretnej (Muzyka—Kwartalnik I, 1956, č. 3, 49—68), O. Sala: Das neue Mixtur-Trautonium (Das Musikleben, Oktober 1953), P. Schaefer: A la Recherche d'une Musique Concrète (Paris 1952, Editions du Seuil).

Ivan Poledňák

Výzkum moravského rokokového malířství. Výzkum malířství moravského rokokoka, o jehož průběhu v r. 1956 již autor zprávy referoval v předchozím čísle Sborníku (F 1, 1957), pokračoval v roce 1957 výzkumem díla opavského malíře Ignáce Günthera (1726 až 1807). Výzkum v terénu byl proveden především v širším okolí Opavy, Vítkova a Krnova a zachytil tato Güntherova díla: 1765: Vyučování P. Marie (Krnov, kostel P. Marie na Cvilíně); počátek sedmdesátých let: Sv. Barbora (Nové Lublice, okr. Vítkov, farní kostel); 1771: křížová cesta o 14 zastaveních (Vítkov, fara); 1774: křížová cesta o 14 zastaveních (Místek, farní kostel); 1774?: Sv. Josef (tamtéž); 1774?: P. Marie Pomocná (Komárov u Opavy, farní kostel); 1775: křížová cesta o 14 zastaveních (Odry, farní kostel); 1777: Sv. Kříž (Lhotka u Vítkova, kaple); 1782: Sv. Jakub (Podolí u Opavy, hřbitovní kostel); 1784: Sv. Florián (Opava, kostel sv. Ducha); osmdesátá léta: křížová cesta o 14 zastaveních (Březová, okres Vítkov, farní kostel); počátek devadesátých let: portrét císaře Leopolda II (Opava, Slezské museum); 1801: křížová cesta o 14 zastaveních (Opava, kostel Nanebevzetí P. Marie). Obrazy světských námětů se tedy skoro všechny ztratily.

Poněvadž o Güntherově umění bude podána zpráva v obsáhlejší studii v Časopise Slezského musea VI., omezíme se tu jen na několik poznámek k výsledkům výzkumu: Güntherovo dílo souvisí s lidovou větvi moravského rokokového malířství, jak je charakterisována uměním brněnského Jos. Havelky, uničovského Ign. Odrlického a zejména prostějovského F. A. Sebastianiho. K pozoruhodným vlastnostem Güntherových maleb patří skutečnost, že přes své lidové zabarvení jsou v jistém smyslu na výši soudobé malířské kultury. Obrazy sedmdesátých let totiž navazují — i když poněkud opožděně — na vídeňský rokokový luminismus. Jejich zjemnělý kolorit, nasycený světlem a atmosférou, je v jistém rozporu s někdy dosti prostoduše působící kresbou, s nedostatky v anatomickém utváření figur a s lidově prostou charakterisací lidských typů. Platí to zejména o křížových cestách, jimiž byl Günther, jak se zdá, nadměru zaujat podobně jako ostatní již zmínění malíři blízcí lidovému prostředí. Byly to zejména čistě lidské momenty „hořké cesty“ Spasitelovy, které pro ně činily pašijový námět tak přitažlivým. Je však příznačné pro komplikovanou a v nejednom směru rozpornou situaci konce feudálně barokní éry, že smyslově optické hodnoty byly zdůrazněny často takřka až na úkor lidského obsahu pašijových scén, jak to nacházíme ještě ve větší míře v díle F. A. Sebastianiho (srov. I. Krsek: F. A. Sebastiani, Olomouc, 1956, str. 38, 68). Také nadměrné zdůraznění barevně zajímavých figurek, zejména postavičky hořka, který doprovází pašijový průvod na některých zastaveních Güntherových křížových cest, postavičky z hlediska děje nepochybně podružné, je charakteristickým výrazem této „pozdně slohové“ nálady, v níž byly hodnoty čistě malířské často ceněny výše než obsahově.

Zachovala-li si i křížová cesta kostela Nanebevzetí P. Marie v Opavě z r. 1801 ještě mnoho z půvabu starších pašijových cyklů Güntherových, jsou ostatní práce posledních dvou desetiletí Güntherova života projevem nápadného úpadku. Doba rokokoka skončila, stárnoucí malíř nedovedl získat ničeho z kladů klasicismu. Zejména s požadavkem pevné, přesné výstavby obrazu se nedovedl vyrovnat, neboť byl příliš srostlý s rokokovou improvisací.

Daleko lépe se dařilo na přelomu dvou sluhů a dvou společenských epoch Güntherovu mladšímu opavskému vrstevníkovu Jos. Luxovi, s jehož díly se autor zprávy při gůntherovském výzkumu příležitostně setkával. K nejzajímavějším pracím Luxovým patří vedle obrazů farního kostela v Odrách, známých již starší topografické literatuře, velmi kvalitní obraz Immaculaty ve farním kostele v Zátoru u Krnova, malovaný pravděpodobně v osmdesátých letech. Klasicistně pojatý tvar, kresebný a hladce malovaný, a pevná kompozice jsou doprovázeny poněkud bizarně působícím koloritem. Nejvýraznější se to projevuje v obličejí Immaculaty, jejíž nápadně bledá, až bílá plet je zabarvena silně kontrastními tóny: zelenými reflexy na spáncích a výraznými ruměnci na tvářích. S elegantní, slíchnou postavou Mariinou kontrastují postavičky andělků, z nichž někteří mají v obličejí negroidní