

FESTIVAL FORFEST
CZECH REPUBLIC
DUCHOVNÍ PROUDY
V SOUČASNÉM
UMĚNÍ 2015

VIZE BUDOUCNOSTI

VISIONS OF THE FUTURE

DUCHOVNÍ PROUDY V SOUČASNÉM UMĚNÍ
SPIRITUAL STREAMS IN CONTEMPORARY ART

VIZE BUDOUCNOSTI
VISIONS OF THE FUTURE

Obsah / Content

<i>MgA. Zdenka Vaculovičová /CZ/ - Festival FORFEST CZECH REPUBLIC</i> Zpráva o Kolokviu 2015 - OPUS MUSICUM 4/2015 The report about Colloquium 2015 for the Czech magazine OPUS MUSICUM 4/2015	1
<i>Doc. PaedDr. Hana Stehlíková Babyrádová /CZ/ - art historian, Masaryk University Brno</i> Spirituální aspekty grafického a akustického projevu Spiritual aspects of graphic and acoustic expression	6
<i>P.ThDr. Jan Balík,PhD. /CZ/ - ředitel Sekce pro mládež České biskupské konference</i> Director of the Department for Youth of Czech Bishops' Conference Podněty pro novou liturgickou hudební tvorbu / Ideas for new liturgical music creation	8
<i>MA Tommy Barr / Ireland /</i> "From the Stone Age to the Troubles"	10
<i>Doc. Jiří Bezděk, Ph.D. /CZ/ - composer, theorist, teacher, Plzeň University</i> Několik příkladů fotoinformelů Evy Hubatové s hudební symbolikou Some Examples of Eva Hubatová's Photoinformels Featuring Musical Symbolism	11
<i>PhDr. Jan Buchta /CZ/ - art historian, Gallery Hodonín</i> Duchovní aspekty výtvarného projevu a jejich reflexe ve výtvarné výchově Spiritual aspects of artistic expression and their reflection in art education	18
<i>Ph.D. Vojtěch Dlask /CZ/ - composer, musicologist</i> 26 symfonií Františka Gregora Emmerta / 26 symphonies of František Gregor Emmert	27
<i>PhDr. Lenka Dohnalová, Ph.D. /CZ/ - MUSICA NOVA</i> ukázky spirituálně zaměřených skladeb / samples of spiritually oriented composition	33
<i>Prof.Matthias Drude /Germany/ – composer, Hochschule für Kirchenmusik Dresden</i> The Future of Contemporary Religious Music	34
<i>Prof. František Gregor Emmert /CZ/</i> <i>composer, Janáček Academy of Music and Performing Arts Brno</i> Možnosti využití polytempových relací v soudobé umělé hudbě The possibilities of using of poly-tempo relations in contemporary artificial music	36
<i>PhDr. Martin Flašar, Ph.D. /CZ/</i> <i>Ústav hudební vědy FF MU Brno / Institute of Musicology MU Brno</i> "Budoucnost už máme za sebou. Několik úvah o minulosti, přítomnosti a budoucnosti hudby". / The future has already passed. A few remarks on history, presence and future of music./	39
<i>Doc. Vladislav Grešlík, ArtD. /SK/ - art historian, Prešov University</i> Tajomstvá prírody a ducha (Štefan Filep a jeho obrazy) Secrets of nature and spirit (Stefan Filep and his paintings)	44

<i>Prof. Widmar Hader / Germany / – composer, director of Regensburg Festival</i> Lebensläufe / Běh života – composition	46
<i>Prof. Lajos Huszar / Hungary / - composer</i> About my Passion op.33 / 2003-4 /	48
<i>PhDr. Elena Letňanová /SK/ - art historian, musicologist STU Bratislava</i> Medzinárodný hudobný festival - XXVI.FORFEST CZECH REPUBLIC 2015	49
<i>Prof. Massimiliano Messieri / San Marino / – composer, Conservatory Bologna</i> I had a dream - Měl jsem sen	56
<i>PhDr. Michal Rataj, Ph.D. /CZ/ - composer, HAMU PRAHA – Academy of Music Prague</i> Ars Acustica Palmarum - zkušenost se soudobou hudbou v liturgii květné neděle v chrámu Nejsv. Salvátora v Praze / Ars Acustica Palmarum - experience with contemporary music in the liturgy of Palm Sunday in the temple of Holy Saviour in Prague	58

Ve dnech 23. – 25. 6. 2015 se v rámci XXVI.ročníku Forfestu uskutečnilo další pokračování třídní mezinárodní konference - bienále uměnovědného kolokvia "Duchovní proudy v současném umění", tentokrát se stručným podtitulem: Vize budoucnosti. Po letech mapování příčin současného stavu umění se organizátoři rozhodli posunout téma bienále k otázkám, kam směřuje současný vývoj, co očekává dnešní člověk od světa umění. Ve fokusu zájmu zde stále zůstávají aktuální přesahy hudby a výtvarného umění. Účastníci z osmi zemí Evropy / Irsko, Německo, Polsko, Slovenská republika, Itálie, San Marino, Maďarsko a Česká republika / tvořili společně pestrou mezinárodní komunitu, která se v malebných prostorách Muzea Kroměřížska cítila velmi příjemně také díky blízkosti zahrad UNESCO, jejichž romantický rámeček dodal události potřebnou atmosféru přemýšlení a meditací.

Matthias Drude z německé Hochschule für Kirchenmusik v Drážďanech přijel s přednáškou s názvem „Budoucnost současné religiózní hudby“, kterou pojál v kontextu své vlastní tvorby. Nechybělo také zamyšlení nad budoucím financováním kultury v Evropě vyznívající skepticky v souvislosti s privátním sektorem a státními fondy.

“The conditions for the public funding of culture is getting more and more difficult, at least in Germany. A further problem of contemporary and future funding of culture are the europe-wide low interest rates on the capital market. Because of smaller incomes private foundations are not as able to be a supporter of the arts compared to the public funding, which also is ever decreasing...”

Massimiliano Messieri – italský komponista působící na konzervatoři v Bologni a žijící v San Marinu (kde – inspirován festivalem Forfest - založil festival soudobého umění s názvem MaskFest), přednesl poněkud pesimistickou vizi „I had a dream“ dovádějící ad absurdum myšlenku vítězství principů novodobé konzumní společnosti nad požadavky autentického umění - vedoucí až k jeho zániku. V audio samplech pohotově řadil ukázky ze světové tvorby klasiků moderny 20. století do výmluvné konfrontace se soudobými hity popové scény. Srovnání i když místy zdrcující bylo zároveň nečekaně humorné i poučné. Zbývá dodat, že kritický nadhled Messieriho ostatních teoretických prací tvoří k jeho hudební tvorbě neobyčejně inspirativní pandán, otisk doby.

„Budoucnost už máme za sebou. (Několik úvah o minulosti, přítomnosti a budoucnosti hudby)“ – zněl titul a podtitul přednášky Martina Flašara (Ústav hudební vědy FF MU Brno). Z jeho myšlenek by stálo za to ocitovat anotaci: „Dějiny hudby 20. století jsou plné příkladů obsesí budoucností na úkor přítomnosti. Jakoby budoucnost propůjčovala legitimitu hudebnímu myšlení přítomnosti. Tyto časy jsou už našťěstí minulostí. Italští Futuristé, Arnold Schönberg, John Cage a další se stali exponáty ve výstavce předpovědi vývoje hudby a dnes více než kdy jindy nám připomínají, že jediná danost v hudbě je její minulost. Ta se může i nemusí stát zdrojem tvorby současnosti, zatímco budoucnost je pouhou projekcí našich představ a přání.

Postmodernismus zahrnuje relativitu pokroku a linearity času. Z hlediska naší přítomnosti se zdá, že budoucnost již uplynula. Stará hudba se stala oblastí očekávaných objevů blízké budoucnosti (tj. nově objevených hudebních pramenů, nových interpretací, oživení speciálních technik hry apod.). Koncept Nového se stal v průběhu druhé poloviny 20. století zastaralým a omšelým. Stěží najdeme něco více obtěžujícího a nudného než imperativ Nového. Diktatura Nového byla Stravinským jednoduše nahrazena za svobodu Starého. Možná to byl on, kdo jako jeden z prvních rozpoznal důležitost tvůrčí svobody, která nemůže být v žádném případě nahrazena imperativem Nového...”

Závažným vkladem do kolokvia byla přednáška Lenky Dohnalové (Institut umění Praha, Česká hudební rada), která stručně nastínila dosavadní historii Mezinárodní soutěže MUSICA NOVA pořádané Společností pro elektroakustickou hudbu. Vzpomněla mimo jiné také zásluhu skladatele poválečné generace symfoniků Miloslava Kabeláče, který v podmínkách plzeňského rozhlasu v roce 1969 inicioval vznik společnosti, jež má dnes úctyhodný mezinárodní dosah zahrnující desítky zemí z celého světa. Velmi precizně formulovala vývoj společnosti za posledních 25 let, kdy se krystalizovala postupná koncentrace na obsah uměleckého díla, zmínila uměleckou odpovědnost v současné záplavě na efekt stavěných projektů. Zdůraznila význam dlouhodobého směřování podpořeného zkušeností a naznačila možnosti další spolupráce. Její erudovaný přehled evropského dění v této oblasti doplněný audio-ukázkami spirituálně zaměřených skladeb se stal jedním ze stěžejních příspěvků konference.

Německý komponista a vůdčí osobnost festivalu v Regensburgu Prof. Widmar Hader už názvem svého vstupu „Lebensläufe“ předznamenal, že půjde svým způsobem o retrospektivní ohlédnutí za vlastní tvorbou i dlouholetým organizačním úsilím. V textu vzpomněl mimo jiné také letošní 600. výročí upálení Mistra Jana Husa, jehož památce věnoval jednu ze svých nejrozsáhlejších vokálně-instrumentálních kompozic.

Kunsthistorik Vladislav Grešlík z Prešovské University zdůraznil ve své přednášce „Tajomství přírody a ducha (Štefan Filep a jeho obrazy)“ potřebnost návratu k původním kořenům tvorby. V Grešlíkově dlouholeté teoretické práci objevujeme často tento apel a podtón, který zní v dnešním vyprázdněném provozu umění se zvláštní naléhavostí.

Přední slovenská muzikoložka a klavíristka Elena Letňanová (STU Bratislava) přinesla kriticky fundovaný rozbor s názvem „Pytagorov rad v hudbe Juraja Beneša“. Autorka zde zúročuje svoje všestranné vzdělání (studovala mimo jiné matematiku) a s logikou sobě vlastní kombinuje bohaté interpretační zkušenosti s inovativním pohledem teoretika. V tomto sborníku jsme aktuálně zařadili její recenzi na XXVI. ročník festivalu pro Hudobný život Bratislava a český magazín OPUS MUSICUM.

Irský výtvarník a malíř Tommy Barr ("From the Stone Age to the Troubles") se po léta zabývá výtvarným zpracováním starověkých symbolů pre-historických památek. Irsko má bohatou a silnou tradici uměleckého dědictví. Možná více než v jiných zemích jsou zde symboly a vizuální metafory vetknuty do struktury společnosti a jsou ústředním smyslem lidské identity a spirituality. Ve své premiérové výstavě pro festival FORFEST v galerii U Artuše zpracoval odkazy na českou mytologii a symbolismus s názvem „Věčný kruh“.

Objevný a ve své formulaci velmi precizní byl vstup Aleše Havlíčka (Univerzita Jana Evangelista Purkyně) s názvem „Kýč a ideologie“. Odhalení a pojmenování některých vžitých manipulativních postupů současné ideologie konzumu je dnes zdá se čím dál potřebnější...

Márton Barabás (University of Fine Arts Budapest) doplnil svoji účast na kolokviu celou výstavou knižních objektů v místní knihovně Kroměřížska (Book-Art-Objects). Jeho knihy-objekty jsou často inspirované hudbou, použití písma či vlastní hmatový zážitek má pro něj volnou spojitost např. s hudbou Beethovena či Bartóka, stejně jako s vůní a obsahem knihy. Existuje zde pouze křehká, téměř nepostřehnutelná hranice mezi těmito světy. Autor vytváří interferenci obou vizuální metaforu hlubšího pochopení co je umělecký objekt a socha.

Maďarský komponista Lajos Huszar (Budapest) přednášel o svém rozměrném orchestrálním díle „Pašije“ (Passio et mors Domini nostri Jesu Christi), které nahrál Hungarian National Chorus za doprovodu varhan (László Attila Almásy), bicích nástrojů (Zeno Láng, Zsolt Nagy, Csilla Györe) se sólisty (László Hominger- tenor, Lucka Magyesi Schwarz – soprán, Bence Asztalos a Kristián Cser – bas). Provedení řídil Matyáš Antal. Doplnující odpolední autorský pořad, jehož náplní byl poslech této kompozice, představil neobyčejně krásnou hudbu – zakotvenou v tradici obvyklého rozvržení pašijového dění. Inovací byla kombinace textů všech čtyř evangelistů s texty vybraných maďarských básníků.

Přední český specialista na elektro-akustickou hudbu Michal Rataj (HAMU PRAHA) představil projekt „Ars Acustica Palmarum jako zkušenost se soudobou hudbou v liturgii Květné neděle v chrámu Nejsv. Salvátora v Praze“. Z audio-vizuální dokumentace bylo jasné, že zde vzniká během posledních tří let vždy v pašijovém období velikonoce slibná umělecká komunita mající ty nejvyšší ambice. Přední čeští výtvarní umělci a hudebníci v kooperaci s ThDr. Tomášem Halíkem a jeho spolupracovníky se podílejí na zrodu nových idejí, skladeb i uměleckých artefaktů.

Jan Buchta (historik umění, Galerie výtvarného umění v Hodoníně) se hluboce zamýšlel nad tématem „Duchovní aspekty výtvarného projevu a jejich reflexe ve výtvarné výchově“.

Na jeho vystoupení účinně navazovala přednáška Hany Stehlíkové-Babyrádové (Masarykova universita Brno) „Spirituaální aspekty grafického a akustického projevu“. Zahrnovala výpověď o dlouhodobých zkušenostech práce se studenty cíleně orientované k hledání souvislostí výtvarného projevu s vnitřním zážitkem. Výsledkem tohoto směřování je nově vydaná obsažná publikace „Trasy (Výzkum historických a inovativních aspektů umění a edukace)“, na níž se podílel široký kolektiv pedagogů Masarykovy univerzity Brno.

O rozsáhlém avšak širší tuzemské veřejnosti stále málo známém obrovitém díle skladatele Františka Gragora Emmerta (+ 2015) detailně referoval muzikolog Vojtěch Dlask. Zabýval se zejména charakteristikou Emmertových 26 symfonií, které komponistu řadí mezi přední světové autory. Zdá se, že přichází doba poněkud zralějšího zhodnocení zásadního přínosu skladatelů poválečné generace.

Skladatel Jiří Bezděk (Západočeská univerzita v Plzni) prezentoval několik příkladů z tvorby fotoinformelů Evy Hubatové s hudební symbolikou. Šlo o další rozvíjení počítačové grafiky tak, jak ji známe z 90-tých let 20.stol. se zapojením hudebních programů, které jsou dnes k dispozici.

Kněz Jan Balík (ředitel Sekce pro mládež České biskupské konference ČR) - jako jediný na konferenci zúčastněný zástupce duchovního stavu - seznámil přítomné se „Směrnicemi ČBK pro používání liturgické hudby při bohoslužbách katolické církve (zvláště ve vztahu k mládeži)“, které byly nedávno zpracovány a vydány.

Přední polská komponistka Lidia Zielinska (Poznaň University, členka výboru festivalu Varšavská jeseň) se ve svém poslechovém workshopu s názvem „PLEONASMUS“ poutavě a neformálně rozdělila o své zkušenosti s prací s mladými lidmi z akademického prostředí i s polskými ansámblu specializovanými na soudobou hudbu. Dotkla se zejména problematiky použití elektro-akustických principů v kompoziční tvorbě.

Sama praxe pořádání festivalu soudobého umění si vyžádala vznik doplňujícího kolokvia, na němž by byly teoreticky formulovány přístupy jednotlivých autorů k vlastní tvorbě, jejímu směřování i zařazení do kontextu celkového vývoje. Platforma tohoto základního východiska se postupem let rozšířila o pohledy, úvahy a závěry odborníků působících v daných oborech a její užitečnost pro komplex současné umělecké scény je už zcela nepřehlédnutelná.

The report about Colloquium 2015 for Czech magazine OPUS MUSICUM 4/2015

MgA. Zdenka Vaculovičová /CZ/ - Festival FORFEST CZECH REPUBLIC

During the dates of 23 - 25. 6. 2015 was held in the framework of XXVI. Festival Forfest the continuation of a three-day international conference - biennale of art history Colloquium "Spiritual Streams in Contemporary Art" - in this year with a brief subtitle: Vision of the Future. After years of mapping the causes of the current state of art, the organizers decided to move the theme of the biennale to theme where current development is going, what man expects from today's world of art. In the focus of interest remains current overlaps of music and fine arts. Participants from eight European countries / Ireland, Germany, Poland, Slovak Republic, Italy, San Marino, Hungary and the Czech Republic / formed together a varied international community that felt very comfortable in the picturesque venue of the Museum of Kroměříž – also due to the gardens of UNESCO, whose romantic framework added to this event necessary atmosphere of thinking and meditations.

Matthias Drude from German Hochschule für Kirchenmusik in Dresden came with a lecture entitled "The future of contemporary religious music," which was conceived in the context of his own creation. There was also reflection about the future of financing culture in Europe, which was sounding rather skeptical in connection with the private sector and state funds.

"The conditions for the public funding of culture are getting more and more difficult, at least in Germany. A further problem of contemporary and future funding of culture is the Europe-wide low interest rates on the capital market. Because of smaller incomes private foundations are not as able to be a supporter of the arts compared to the public funding, which also is ever decreasing..."

Massimiliano Messieri - Italian composer working at the Conservatory of Bologna and living in San Marino (where - inspired by festival Forfest – he founded the festival of contemporary art called MaskFest), gave a rather pessimistic vision, "I Had a Dream" leading to the idea of the victory of the principles of modern consumer society over the demands of authentic art - leading ad absurdum to its demise. He promptly ranked audio samples of compositions from the classics of world modernism of the 20th century into witty confrontation with contemporary hits of pop scene. Comparison - although overwhelming - was interesting, but also unexpectedly humorous and instructive. We must add that critical insight of other Messieri theoretical works creates together to his musical work extremely inspiring counterpart, fingerprint of time.

"The future is already behind us. (Some reflections on the past, present and future of the music)" - it was the title and subtitle of the lecture by Martin Flašar (Institute of Musicology, Masaryk University Brno). His thoughts would be worth quoting from the annotation: "The history of 20th century music is full of examples of obsessions future at the expense of the present. As if future lent legitimacy to the presence of musical thinking. Those days are thankfully gone. Italian Futurists, Arnold Schoenberg, John Cage and others become exhibits in the drawer of forecasts of music - and today more than ever, we are reminded that the only givenness in music is its past. This may or need not become a source of contemporary creating, while the future is only a projection of our wishes and desires.

"Postmodernism includes the relativity of progress and linearity of time. From the view of our presence, it seems that the future has already passed. Old music became the area of expected discoveries of near future (i.e. the newly discovered musical sources, new interpretations, special revival of techniques of play, etc.). Concept of New became during the second half of the 20th century outdated and shabby. There is hardly anything more annoying than a boring imperative of New. Stravinsky simply replaced dictatorship of New by the freedom of Old. Perhaps it was he who was among the first to recognize the importance of creative freedom that in any case can not be replaced by imperative of New..."

Major contribution to the colloquium was a lecture Lenka Dohnalová (Art Institute in Prague, Czech Music Council), which briefly outlined the history of international competition MUSICA NOVA organized by the Society for Electroacoustic Music. She remembered among others merits of composers of the postwar generation of Kabeláč, who in condition of Pilsner Radio in 1969 initiated the establishment of the company, which has today an impressive international outreach involving dozens of countries around the world. She formulated very precisely a development of company for the past 25 years, when gradual concentration on the content of the artwork crystallized; she mentioned artistic responsibility in the current flood of projects built only on effect. She stressed the importance of long-term orientation supported by experience and she indicated possibilities of further cooperation. Her erudite overview about European initiatives in this area accompanied by audio examples of spiritually oriented compositions became one of the main contributions of the conference.

German composer and leading personality of Festival in Regensburg Prof. Widmar Hader has named his entry "Lebenslauf". He foreshadowed that it will be a retrospective look back at his own work and many years of organizational effort. The text remembered among others this year's 600th anniversary of the burning of Jan Hus, to whose memory he devoted one of its largest vocal-instrumental compositions.

Art historian Vladislav Grešlík from Prešov University emphasized in his lecture "Secrets of nature and spirit (Štefan Filep and his paintings)" the need for return to the original roots of creation. In Grešlík long-years theoretical work appears frequently this appeal and undertone, which sounds in today's emptied art activities with exceptional urgency.

Leading Slovak musicologist and pianist Elena Letňanová (STU Bratislava) brought critically robust analysis called "Pythagorean councils in music Juraj Beneš." The author here makes good use of its all-round education (she studied mathematics among others) and combines her rich interpretation experience with innovative views of a theoretician. In this publication, we currently have included her review of XXVI. Festival for the leading Slovak magazine Hudobný život in Bratislava and for the Czech music magazine OPUS MUSICUM.

Irish artist and painter Tommy Barr ("From the Stone Age to the Troubles") for so many years he engaged in the processing of visual symbols of the ancient pre-historic monuments. Ireland has a rich and strong tradition of artistic heritage. Perhaps more than in other countries, there are symbols and visual metaphors embedded in the structure of society, and are crucial to the sense of human identity and spirituality. In his premiere exhibition for the festival FORFEST in the gallery Arthur Tommy created references to Czech mythology and symbolism called "Eternal Circle".

Very precise and revelatory was input by Ales Havlicek (University of Jan Evangelista Purkyně) called "Kitsch and Ideology." Unveiling and description of deep-rooted manipulative practices of current ideology of consumerism seems to be today more and more necessary...

Márton Barabás (Budapest Communication High School, Art Faculty) completed his participation in the colloquium by a whole exhibition of book objects in the local Library of Kroměříž (Book-Art-Objects). His book-objects are often inspired by music, using your own fonts or tactile experience gives him a freedom in connection eg. with music of Beethoven or Bartok, as well as with aromas and content of

the book. There is only a fragile, almost imperceptible boundary between these worlds. The author creates the interference of both visual metaphor for a deeper understanding of what a work of art and sculpture is.

Hungarian composer Lajos Huszar (Budapest) spoke about his dimensional orchestral work "The Passion" (Passio et Mors Domini nostri Jesu Christi), which was recorded by the Hungarian National Chorus accompanied by organ (László Attila Almasy), percussion (Zeno Lang, Zsolt Nagy, Csilla Győr) with soloists (László Hominger- tenor, Lucka Magyesi Schwarz - soprano, Bence Asztalos and Kristián Cser - bass). The performance was conducted by Matyáš Antal. Additional afternoon authorial program the focus of which was listening to this composition, introduced extraordinarily beautiful music - grounded in the tradition of the usual layout of the Passion events. Innovation was a combination of all four evangelists' texts with texts of selected Hungarian poets.

Leading Czech specialist in electroacoustic music Michal Rataj (Music Academy in Prague) presented the project "Ars Acustica Palmarum as experience with contemporary music in the liturgy of Palm Sunday in the church of Holy Saviour in Prague". It was clear from audio-visual documentation that during the last three years here arises in Easter Passion time promising artistic community having the highest ambitions. Prominent Czech artists and musicians in cooperation with ThDr. Tomáš Halík and his colleagues are involved in the birth of new ideas, compositions and artistic artifacts.

Jan Buchta (Art Historian, Gallery of Fine Arts in Hodonin) was deeply involved in the theme "Spiritual aspects of artistic expression and their reflection in art education."

His presentation was followed by a lecture by Hana Stehlikova-Babyrádová (Masaryk University in Brno), "Spiritual aspects of graphic and acoustic speech." The lecture included statement about the long-term experience working with students with goal exploring the connections of artistic expression with inner experience. The result of this orientation is a newly released comprehensive publication "Routes". (Research of historical and innovative aspects of the arts and education), "in which wide team of pedagogues at Masaryk University in Brno participated.

About extensive life work of composer František Gregor Emmert (+ 2015), which is still little known to wider domestic public, reported in detailed way musicologist Vojtěch Dlask. He was talking about the characteristics of Emmert 26 symphonies, which ranks this composer among the world's leading authors. It seems to be that the time for more mature appreciation of the essential contribution of composers of the postwar generation is finally here.

Composer Jiří Bezděk (University of West Bohemia in Pilsen) presented several examples of the creation of Eva Hubatová with musical symbolism. This was a further development of computer graphics, as it is known from the 90s of the 20th century, involving music programs that are currently available today.

Priest Jan Balík (director of Department of Youth Czech Bishops 'Conference Czech Republic) - as the only representative of spiritual status at the conference - presented the "Guidelines of the Czech Bishops' Conference for the use of liturgical music in worship service of the Catholic Church (especially in relation to young people)," which had been processed and released recently.

Leading Polish composer Lidia Zielinska (Poznan University, member of the Committee of the Warsaw Autumn festival) in her listening workshop called „PLEONASMUS“ had informally shared her experience of working with young people from the academic world and with Polish ensembles specializing on contemporary music. She touched particularly issue of application of electro-acoustic principles in compositional work.

Practice of organizing the festival of contemporary art necessitated the emergence of additional colloquium in which would be theoretically formulated approaches of individual authors to their own creation, their orientation and inclusion in the context of overall development. The platform of this basic starting point has been expanded over the years by views, reflections and conclusions of professionals in their respective fields and its usefulness to the complex of contemporary music and art scene is already today absolutely evident.

Spirituální aspekty audiálního a grafického projevu

Doc. Hana Stehlíková Babyrádová, UP Olomouc a MU Brno

„Chápeme-li spiritualitu a duchovno jako protipól k materii, k hmotě, tedy jako něco nehmotného a bez těla (a látkovosti), můžeme navázat na myšlenku Leonarda da Vinci, kterou zaznamenal v v CodexuAtlanticus: Duchovní říkám, protože je v ní neviditelný, bezhmotný a nehmotatelný život, protože, kde on vznikne, tam se nezmění ani tvar těla, ani nepřibude na váze.“¹ (Nečas, 2006, s. 151)

Spiritualitu lze vnímat, praktikovat i vykládat různě. Odhlédneme-li od zavedených postupů demonstrace spirituality náboženské, můžeme si spirituální povahu člověka vyložit například jako osobní přesvědčení související s vírou v něco, co nás přesahuje. Nejsme-li ovšem navyklí vykonávat institucemi předepsané obřady demonstrující duchovní obsahy, jaké způsoby vyjádření spirituality se nám tedy nabízejí? V případě, že jsme dětmi, umělci nebo jen dospělými jedinci otevřenými vůči nejrůznějším experimentům, nabízí se zde grafický nebo akustický způsob vyjádření spirituálních obsahů, případně i spojení obou způsobů vyjádření spirituality v jednom. Obrazy a zvukové produkce (jde o improvizace i hudbu) můžeme takto vytvářet, ale můžeme je také pouze vnímat a tímto způsobem prožívat spirituální aspekty existence. Spiritualitu v hudbě nelze tedy chápat pouze v projevech skladeb s náboženskými účely. Spiritualitu je možné hledat například i v jazzu: Například John Coltrane cítil své skladby jako duchovní a po jeho smrti i jeho žena Alice. V jazzu je možné najít celou řadu projevů skryté spirituality jako například u hudebníků v Chicagu, kolem: Jarman, Braxton, Abrams, Art Ensemble of Chicago, kteří se odebrali směrem k africké a arabské spiritualitě a odklonili se tak od spirituality křesťanské. Dalším netradičním proudem projevů spirituality v hudbě je popsán v knize RobertaAshleyho, MusikmitWurzelnimÄther, vydané v roce 2001 – jde o projevy spirituality v elektronické hudbě. Jsou zde uveřejněny rozhovory s americkými skladateli, kteří zapojili elektronické systémy do kompozic a poprvé to prezentovali na univerzitě v Ann Arbor nazvaném ONCE. Pravidelné produkce na tomto festivalu přispěly k popularizaci hudby, která dále přesahovala do oblasti tance a divadla. Umělci jako například GordonMumma a Roberto Gerhard, kteří skládali spirituální skladby čistě na počítači. Skladatelé jako Robert Ashley a Roger Reynolds pak transformovali spirituální aspekty do vokálních improvizací.

Dle výše uvedeného citátu výtvarníka Jiřího Nečase, výtvarného umělce českého původu žijícího v Německu a vyznavače nové hudby, lze spiritualitu považovat tedy především za něco nehmotného, nepředemětného. Nehledejme z tohoto důvodu právě v umění inspirovaném duchovními obsahy žádné konkrétní motivy duchovních figur a soustředme se při vytváření na jakousi esenci světa, kterou lze prožívat mimo uměleckou sféru například i v meditaci, kdy neděláme prakticky cagovské „vůbec nic“.

Spiritualita v hudbě souvisí se synkretickou povahou umění jako takového. Synkretismus v nejširším slova smyslu zahrnuje splynutí jednotlivých smyslových vjemů. Pro vyjádření spirituálních obsahů je významné spojení zvuku a obrazu. O synkretismu jsem již před lety napsala: „Doba nám nabízí život mezi obrazy a zvuky, jejichž původ nám není vlastní, pohybujeme se mezi tím, co nevychází z naší tělesné podstaty, co není přímým odrazem světa a nás samých, bloudíme nikoliv mezi zrcadly odrážejícími naší podobu ale spíše mezi „zrcadly zrcadel světů“, které se naší prosté existenci stále více vzdalují. Je to specificky lidská vlastnost vnímat svět jako „svoji představu“ (A. Schopenhauer, 1818), ale uvažme sami téměř dvě stě let potom, co byla tato myšlenka vyslovena, zda krajní spočinutí v představě oddělené od fyzické existence nás od lidství spíše nevzdaluje: člověk totiž není nadán pouze viděním a sněním, nýbrž i rozvažováním. I Schopenhauer pochyboval o tom, že se dá žít pouze v představě: ...jako východem slunce je tu viditelný svět, tak rozvažování svým jediným jednoduchým úkonem jedním rázem proměňuje temné, bezvýznamné cítění v názor, podobou měnlivý, co se týče hmoty po všechny časy trvalý, neboť spojuje prostor a čas v představě hmoty, tj. působnosti.“²

Nejbliže k vyjadřování spirituálních fenoménů skrze audiovizuální aspekty měly přírodní národy. Přírodní národy jsou společnosti, které svůj vztah k přírodě promítají do všeho, čím žijí. Jejich duchovní svět je velmi zvláštní a stal velkým zdrojem inspirace pro moderní evropské umění. Pro výtvarnou výchovu jsou inspirativní díla umělců mezi grafikou a hudbou. Lenka Lindauerová v recenzi výstavy Milana Grygara nazvané Vizuální a akustické napsala: „Tam, kde například Zdeněk

¹ Nečas, J.: Spirituální povaha mezijazykových kreseb. In: BABYRÁDOVÁ, Hana, ed. a HAVLÍČEK, Jiří, ed. Spiritualita: fenomén spirituality z pohledu filozofie, religionistiky, teologie, literatury, teorie a dějin umění, pedagogiky, sociologie, antropologie, psychologie a výtvarných umělců: sborník transdisciplinárních esejů s mezinárodní účastí. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2006. 542 s., [8] s. barev. obr.přil. Sborník prací Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity; sv. 200. Řada estetickovychovná; č. 6. ISBN 80-210-4206-0.

²http://www.ped.muni.cz/kvv/archiv/praxe/intermed_didaktik/data/popis_grantu.html

Sýkora či Jan Kubiček zkoumají nekonečnost struktur, Grygar nachází jinou kvalitu prostoru a transformaci jeho vnímání – vizuálně a akusticky zároveň. Ale ani divák, který dokáže jeho věci vnímat pouze očima, nepřijde o velký zážitek. Speciálně na této čisté výstavě, kde není potřeba o autorovi vědět vůbec nic a jen jít a dýchat v rytmu ploch a čar. Expozice nazvaná Vizuální a akustické je traktovaná do čtyř částí odpovídajících prostorovému řešení galerie akcentuje kresby a malby dřívkem, které přímo evokují zvukové vlnění, a takzvané Antifony v podobě rozměrných geometrických pláten či menších akrylů. Témata, která rozvíjí osmaosmdesátiletý autor po celý svůj život, jsou i v posledních „čerstvých“ antifonách neuvěřitelně živá. Jistě, geometrie je nadčasová, ale kdo z malířů s ní dnes obtožij?³

Inspirována výše uvedenými vzory jsem v letním semestru 2015 jsem uskutečnila se studenty PdF Palackého univerzity několik experimentů, které jsem na letošním Forfestu prezentovala. Jednalo se o grafické vyjádření prožitku poslechu hudby MortonaFeldmanna. Byli jsme se studenty inspirováni zvukovou skulpturou, která se v odborných kruzích definována následovně: „Koncept nového poslouchání, rozvíjený v knize Silence, se brzy stal estetickým i poetickým nástrojem a strategií zvukového umění v podobě, v jaké ho známe dnes. Zvukové skulptury, zvuková prostředí, zvukové krajiny, zvukové procházky, zvuková ekologie apod. jsou všechno legitimní žánry a projevy současných intermédií a jako takové jsou mezi zdrojem zvuku a posluchačem“. (Marbrey, 2012, s. 197).

Hlavní workshop se odehrál opět v ateliéru šperku v Uměleckém centru Univerzity Palackého v Olomouci 19.4.2015 a zúčastnilo se jej 8 studentů a studentek. Studenti měli možnost si zvolit materiály, kterými budou hudbu zaznamenávat. Šlo tedy o vyjádření libovolnými výtvarnými prostředky, které bylo motivováno poslechem hudby MortonaFeldmanna. Studující měli zaznamenávat svůj vlastní dojem z hudby, případně mohli malovat nebo kreslit figurativní či krajinné motivy, které si při poslechu hudební ukázky představovali. K výtvarnému projevu si účastníci zvolili přírodní a umělé úhly nebo pastely a akvarelové barvy, jedna studentka se vyjádřila prostorově - udělala papírový model.

Akce byla zahájena soustředěným poslechem Feldmannových skladeb. Studenti mi později položili otázku, jaké byly důvody výběru tvorby právě tohoto skladatele. Jeho hudba jim připadala temná, smutná, pesimistická, ba dokonce děsivá. Tuto otázku jsem musela zodpovědět až po uzavření celé akce: Volila jsem právě tuto hudbu, protože dle mého názoru její poslech zavádí člověka tak trochu mimo realitu, do světa nevědomí a fantazie. Tento můj záměr souvisel s přesvědčením, že hudba by neměla být pouze zábavou (entertainment) – tedy neměli bychom ji brát pouze v té podobě, jak je dnes převážně vnímána. Charakter obrazů, které studenti podle hudby Feldmanna vytvářeli, ačkoliv byl převážně chmurný, svědčil o tom, že hudba v nich vyvolala určité emoce. Studenti a studentky začali nejprve intuitivně výtvarně improvizovat a posléze dotvářeli své kompozice do celistvých útvarů, kterým v následné reflexi přiřazovali určité významy. Experiment měl ještě navíc pedagogický cíl – dle svých obrazů měli studenti vymýšlet materiállové nebo konceptuální činnosti pro žáky různého věku. Škála nápadů byla široká – byly zde navrženy etudy v duchu bizarních Švankmajerových animací (objekty k animaci), prostorové instalace, tvorba soch, program happeningu a materiállové instalace. Poslech nové hudby je náročný, je vhodný jako motivační úvod k výtvarnému vyjadřování zejména pro studenty středních škol. Nabídka skladeb nové hudby je široká, pro začátek jsou vhodné například skladby Johna Cage. Jde o umělce, na jehož díle je možné ilustrovat propojení výtvarného hudebního projevu, nabízejí se zde četné ukázky jeho grafických partitur. Zaznamenávat hudbu a graficky nebo malířsky lze s nejrůznějšími věkovými skupinami, přiměřeně věku volíme pouze vhodné techniky (od jednoduchých kreseb tužkou nebo uhlem či tuší postupujeme ke složitější práci s barvou). Postup improvizace může být pak i opačný – žáci nebo studenti připraví grafické partitury dle své fantazie a poté zkoušejí dle obrazů hrát na jednoduché nástroje.

Na závěr tedy několik ukázek z výše popsaného workshopu.

Obr. 1, 2, 3 (uloženo v dalším souboru)

³<http://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/recenze-retrospektivy-milana-grygara-vizualni-a-akusticke/r~5f4579fa941211e49e4b0025900fea04/>

Podněty pro novou liturgickou hudební tvorbu / Ideas for new liturgical music creation **Liturgická hudba / Liturgical Music**

*P.ThDr. Jan Balík, PhD. /CZ/ - ředitel Sekce pro mládež České biskupské konference
Director of the Department for Youth of Czech Bishops' Conference*

Úvod

V říjnu 2014 a v lednu 2015 biskupové schválili dokument s názvem: Směrnice ČBK pro používání liturgické hudby při bohoslužbách, zvláště ve vztahu k mládeži. Jedná se o první dokument ČBK, který se dotýká liturgické hudby.

Vznik dokumentu

Dokument je výsledkem diskusí, které se uvnitř katolické církve dlouhodobě vedou ohledně liturgického používání hudby, která je blízká většině mladých lidí současnosti. Proto byla jeho sestavením pověřena Sekce pro mládež ČBK, která přizvala hudební, lingvistické odborníky a experty z Liturgické komise ČBK.

Obsah dokumentu

Směrnice má dvě části.

První teoretická část obsahuje po úvodních poznámkách zásady pro výběr liturgické hudby a zpěvu, pokyny pro novou tvorbu liturgické hudby, obecnou kapitolu o duchovní tvorbě a o hudbě v projevech lidové zbožnosti. V závěru je pak stanoven schvalovací proces nově vznikající liturgické tvorby. Tuto část budu dále rozvíjet.

Druhou část dokumentu tvoří přílohy, které se zabírají výšečí liturgické hudby. Jsou v nich schváleny nástroje, melodie ordinárií a zpěvy k liturgickému používání, jak vyžadují Všeobecné pokyny k Římskému misálu.

V této schvalovací části se tvůrci potýkali s obtížemi neexistující terminologie. Co se týče tvorby, která do liturgie postupně vstupuje od 70. let minulého století, není pro ni v češtině přiléhavý a běžně užívaný muzikologický termín. Mimo jiné i proto, že se jedná o celou řadu hudebních stylů (od folku přes rock, gospel až k worshipu). Termíny: „nová duchovní píseň“ používaný v německé jazykové oblasti nebo „soudobá křesťanská hudební kultura“ vyskytující se v dotazníku Papežské rady pro kulturu z roku 2014, jsou nejednoznačné.

Vzdělávání mladých hudebníků

Směrnice je chválný počín, ale praxe vyžaduje vzdělávání a přípravu. Proto má Sekce pro mládež ČBK za úkol spolu s odborníky připravit a uskutečňovat kurzy pro mladé interprety.

Nová liturgická tvorba

V další části se soustředím na nově tvořenou liturgickou hudbu jakéhokoliv hudebního žánru a její charakteristiku.

Církev po II. vatikánském koncilu vnímá hudbu a zpěv jako součást liturgie a zároveň deklaruje, že je otevřena tomu, co je pravým uměním. V konstituci o posvátné liturgii Sacrosanctum Concilium se píše: „Liturgická hudba bude tedy tím posvátnější, čím těsněji bude spjata s liturgickým děním, ať vroucnějším vyjádřením modlitby nebo sjednocením srdcí, ať tím, že posvátným obřadům dodá slavnostnější ráz. Přitom církev schvaluje všechny formy pravého umění, pokud mají náležitě vlastnosti, a přijímá je do liturgie.“ (čl. 112).

Liturgická hudba tedy není vázána na určitý hudební nástroj nebo hudební styl, ale úzce souvisí s liturgickým děním. Proto má všechno – text, melodie i provedení – odpovídat smyslu slaveného tajemství, částem obřadu i liturgické době.

Kdo chce skládat nové liturgické zpěvy, musí mít na paměti, že základní požadavek současné církve je účast věřících a sepětí s liturgickým děním. Hudební dílo není doplňkem, ozdobou, ale má umožnit přítomným, aby se zapojili, a má podpořit jejich prožívání. To nevyklučuje příležitostné užití zpěvů určených především pro sólový zpěv, scholu nebo sbor. Avšak vždy by mělo platit, že hudba nemá odvádět pozornost věřících od liturgického dění nadměrnou vyumělkovaností či primitivismem a bezduchostí.

Exkurz 1

Daleko více než dříve se po II. vatikánském koncilu zdůrazňuje pastorační rozměr liturgické hudby. Kromě její umělecké hodnoty je velmi důležitá složka aktivní spoluúčasti věřících a také myšlenkové

souznění společenství s prováděnou hudbou. Tento pastorační rozměr se projevuje i u hudebníků samotných, kteří tuto liturgickou hudbu nacvičují. Rozjímají zpívané texty. U rozsáhlejších skladeb se této činnosti věnuje zpravidla velké množství lidí. Je proto na místě, aby vedoucí chrámového sboru či scholy dokázal přivést ono hudební společenství k hlubšímu vnímání právě nacvičované skladby. Jedná se o úlohu formace samotných interpretů.

Dále se liturgická hudba vyznačuje:

- a) dominuje v ní slovo - biblické a vzaté z liturgických textů,
- b) vzniká jako dar Ducha, je darována Bohem,
- c) svou skutečnou krásou vede ke Kráse, k Bohu v Ježíši Kristu.

Proto, jak napsal J. Ratzinger, vyžaduje odvahu k umělecké askezi a vzniká nejčastěji na místech duchovního života (Taize), z lidové zbožnosti, která dílo prověřuje, a často bývá pozdním a tedy vyzrálým dílem autora.

Chce-li tedy skladatel vytvořit nový zpěv, je důležité, aby vycházel ze své víry a z touhy přiblížit druhé k Bohu, prohloubit jejich modlitbu. Správnou motivací jistě není zviditelnění ani touha po originalitě.

Exkurz 2

Není snadné dostat všem požadavkům kladeným na liturgickou hudbu po II. vatikánském koncilu, poněvadž se kromě její vysoké umělecké hodnoty klade důraz i na její „liturgičnost“. Proto je obtížná snaha úspěšně a účinně motivovat a směřovat nevěřící hudební skladatele, kteří nemají žádnou vazbu na liturgii, liturgickou dobu, prostor a jeho posvátnost, ke tvorbě nové liturgické hudby. Je těžší přiblížit její zákonitosti skladateli, který nebyl a není od svého mládí „církevně socializován“.

Textové prameny

„Texty určené pro církevní zpěv ať jsou v souladu s katolickou naukou a ať jsou vybírány především z Písma svatého a z liturgických textů“ (SC 121)

a) Biblický text: Pokud půjde o konkrétní mši svatou, pak platí, že hlavní myšlenka celého obřadu vyplývá obvykle z evangelia. Nevylučuje se ovšem ani inspirace ostatními biblickými texty z bohoslužby slova nebo celkovým zaměřením liturgické slavnosti nebo doby (např. konkrétní svátek Páně, svátek světců).

b) Liturgické texty: Texty z misálu (např. vstupní antifona, antifona k přijímání) a z lecionáře (např. zpěv před evangeliem, sekvence, antifyony pro zpěv responsoriálního žalmu), inspirací je i Graduale Romanum a Graduale simplex.

Obecně jsou možné v propriu (texty při mši na konkrétní den) používat parafráze. Při ordináriu se vždy používají texty z misálu, které jsou závazné.

c) Duchovní literatura (např. modlitby světců či texty o světcích).

d) Vhodným zdrojem po melodické i obsahové stránce může být bohatství vlastní tradice české lidové duchovní písně (např. literátská bratrstva, kancionály a graduály minulých staletí).

Znalost liturgie

Pokud někdo tvoří hudbu pro liturgii, musí přemýšlet nad významem liturgického úkonu, při kterém hudba bude znít. Jeho úkolem je umocnit prožívání liturgie. Měl by se seznámit alespoň s konstitucí Sacrosanctum Concilium a s Všeobecnými pokyny k Římskému misálu.

Podrobné rozborů jednotlivých částí mše svaté a vhodnost výběru zpěvů jsou uvedeny ve Směrnici v části s názvem: Zásady pro výběr liturgické hudby a zpěvu.

Jazykové a umělecké hledisko zpěvů a styl instrumentalizace

Tvůrci dokumentu se vyhnuli přesnému výčtu, co znamená literární a hudební kvalita. Důvod spočíval v tom, že posouzení hodnoty kvality písně z umělecké stránky bude vždy do jisté míry záviset na subjektivním dojmu odborníků. Vyjmenování konkrétních hledisek by vytvořilo dojem, že lze jazyk i hudbu, tedy umění, vtěsnat do běžně měřitelných kategorií.

Avšak přesto bylo nutné se i této stránce dotknout. V liturgii má místo skutečné umění. Kvalitnímu teologickému obsahu má odpovídat literární zpracování i umělecká hodnota melodie respektující přízvuknost spisovné češtiny.

Též je třeba zvážit vhodnost zpěvu i způsob instrumentalizace vzhledem k chrámovému či jinému prostotu. Jinak bude vypadat instrumentalizace písně v barokním kostele a jinak při mši svaté na stadionu či velkém prostranství pod širým nebem.

Požadavek schvalování

Podle Všeobecných pokynů k Římskému misálu (IGMR) schvaluje biskupská konference mešní propria, melodie ordinária a jiné nástroje pro použití v liturgii (IGMR 393). Důvodem je posouzení teologické správnosti textů a vhodnost melodie.

Závěr

Liturgie církve je tím nejposvátnějším a nejsilnějším, co existuje. Jedná se o aktuální propojení s Bohem, ze kterého prýští Boží síla do života lidí. Katolická církev je otevřena každé autentické kultuře a přispívá k očištění toho, co je v projevech různých umělců dekadentní.

Podílet se svým hudebním darem na liturgii je jistě velkou výzvou, ke které vám přeji odvahu a trpělivost.

P. ThDr. Jan Balík, PhD. se narodil v roce 1965. Jedenáct let byl prvním zodpovědným za Arcidiecézní centrum pro mládež v pražské arcidiecézi a za Arcidiecézní centrum života mládeže - Nazaret v Praze - Kunraticích. Od roku 1993 byl tiskovým mluvčím Sekce pro mládež ČBK. Od roku 2001 do roku 2005 byl ředitelem Sekce pro mládež ČBK a pak do června 2011 farářem v Praze – Strašnicích. V současnosti je podruhé ředitelem Sekce pro mládež ČBK. Je členem tvůrčího týmu časopisu IN! a je autorem řady knih pro mladé (např. Objevit tajemství růžence, Neboj se, jen věř!, Máš na víc) a o pastoraci mládeže (např. Na cestě s mladými, Jan Pavel II. v dialogu s mladými, Diecézní centra života mládeže, Monitoring mínění mladých lidí v církvi).

From the Stone Age to the Troubles

MA Tommy Barr / Northern Ireland /

From the engraved stones found at the many pre-historic sites to the highly charged graffiti reflecting the recent political troubles, Ireland has a rich and potent artistic heritage. Perhaps more so than in other countries, symbols and visual imagery are woven into the fabric of society. They are central to the people's sense of identity, their spirituality and their place in the community.

Tommy's lecture took us on a 5000 year journey through this artistic landscape, signposting important highlights along the way.

Eternal Circle

Tommy's colloquium lecture was enriched by an exhibition entitled "Eternal Circle" which was presented in two parallel editions in Gallery U Artuš and Chateau Kroměříž.

Having created a series of contemporary icons, drawn from the prehistoric legacy of Ireland, an earlier invitation to work with the Bulgarian National Museum's Academy of Science and Arts had allowed Tommy to build on that body of work.

His invitation to participate in Festival Forfest provided an ideal space in which to re-imagine and extend the project. Introducing the motifs from this third, Czech legacy further opened up the theme and the artifacts introduced enriched the pool of source materials.

As the earliest settlers moved across Europe, Tommy believes their many and varied visual motifs seeped into the artistic vocabulary of the existing cultures, creating a sense of underlying familiarity. Certainly there is evidence of these migratory exchanges in decorative artifacts found in Ireland which date back to long before the arrival of the Celts. By contrasting motifs from both Irish

and Czech legacy Tommy's exhibition celebrated a shared heritage and provided a bond joining our two communities.

Festival Forfest with its spiritual orientation provided an ideal platform for both the lecture and the exhibition. The early art of both countries, Ireland and the Czech Republic, has deep rooted origins in the people and is drawn from their spirituality, and from their sense of place and belonging. The lecture and exhibition provided a fascinating exploration of this commonality.

One of Tommy's exhibition paintings remains in the permanent collection of the Muzeum Kroměřížska.

Několik příkladů fotoinformelů Evy Hubatové s hudební symbolikou

Some Examples of Eva Hubatová's Photoinformels Featuring Musical Symbolism

Doc. Jiří Bezděk, Ph.D. /CZ/ - composer, theorist, teacher, Plzeň University

Abstrakt

Novou techniku FOTOINFORMEL objevila Bc. Eva Hubatová a získala za ní od Úřadu průmyslového vlastnictví ochrannou známku. Je založena na počítačové proměně fotografií. Velmi často autorka takto transformuje snímky zašlých zdí či kovových předmětů. Vznikají tak abstraktní výtvarná umělecká díla, u kterých hudební skladatel, teoretik a publicista Doc. Jiří Bezděk objevil hudební symboliku. Na ukázkách dokumentuje analogie v oblasti hudebního strukturování, sémantiky, interpretace, hudebních stylů, dokonce konkrétních hudebních skladeb a hudební akustiky.

Klíčová slova: *Fotoinformel, ochranná známka, výtvarné umění, hudba, hermeneutika*

Abstract

FOTOINFORMEL new technique appeared Bc. Eva Hubatová and won the Industrial Property Office of the trademark. It is based on the transformation of computer images. Very often, the author follows transforms images faded walls or metal objects. This creates abstract art artwork in which the composer, theorist and publicist Doc. George Bezděk discovered musical symbolism. The examples documented in the music analogy structuring, semantics, interpretation, musical styles, and even concrete pieces of music and musical acoustics.

Key words: *Fotoinformel, trademark, art, music, hermeneutics*

Umělecká fotografa, výtvarnice a novinářka Eva Hubatová vkládá do snímků zdánlivě bezvýznamných několikacentimetrových prvků destruktivních zdí či zašlých zákoutí svoji fantazii a pomocí počítačové techniky je povyšuje na jedinečná abstraktní díla. Experimentuje též s prvky z kovových předmětů i s jinými rozličnými materiály vykazujícími známky značné sešlosti. Pro tuto vlastní originální uměleckou techniku, která v zásadě propojuje fotografii s malbou, zvolila adekvátní název FOTOINFORMEL⁴.

Ve fotoinformelech Evy Hubatové vznikají tvarové i barevné abstrakce (často podpořené i neobvyklým materiálem⁵), které mají symbolický ráz např. pro prostředí soudobé vážné hudby. Nejde však v žádném případě o tzv. muzikálie, které používají hudební písmo pro čistě výtvarné účely⁶. Tvorba Evy Hubatové je hudební „zevnitř“ – souhrou všeho, co se v jednotlivých obrazech objevuje. Zapřičiňuje to kooperace kontrastů a scelovacích prostředků⁷, stejně tak faktura, rytmus, instrumentace a další složky původně hudebního vyjadřování⁸.

⁴ Evě Hubatové byla přiznána ochranná známka a podle § 28 odst. 1 zákona č. 441/2003 Sb., v plném znění a dne 3. ledna 2014 byla zapsána do rejstříku pod číslem 335278

⁵ např. kovovým podkladem pro výtvarný čin

⁶ Viz dále BEZDĚK, Jiří. *Soudobá hudba před tabulí*. 1. vyd. Plzeň: FPE ZČU, 2008. ISBN 978-80-7043-669-1. Podkap.3.3.6

⁷ Zde ve smyslu JANEČEK, Karel. *Tektonika*. 1. vyd. Praha - Bratislava: Supraphon, 1968. Kap.V.

⁸ Podrobnější vysvětlení termínů např. v JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1955.

Ukázky z tvorby Evy Hubátové s „hudební“ charakteristikou:

a) oblast hudebního strukturování

obr. č. 1

Labyrint tónů

Toto dílo nazvala výtvarnice Labyrint tónů. Tóny jsou pro ni cesty barev, které jsou zde jakoby nevypočitatelné. Proto ani jediný barevný tok není stejný. Barvy se však opakují, i když v různých kontextech. A tak je to i s tóny. Obrazu porozumíme stejně jako hudbě, když si jednotlivé tóny (zde toky) začneme spojovat do větších celků a začneme obraz vnímat v celkovém tvaru. Je v něm pohyb i klid, identita i kontrast. A to jsou také hlavní hnací síly hudebního vývoje hodnotné skladby.

obr. č. 2

Hudební evoluce

Expozice a evoluce v hudbě tvoří principy, bez kterých se neobejde žádný hudební děj. Expozice je představení hudebního materiálu, evoluce pak jeho vývoj⁹. Aby byl posluchač schopen se v hudbě orientovat (pokud to chce), musí skladatel zvolit jen malé množství témat, se kterými pak provádí vývojový proces. Tak je to v obraze. Na zeleném podkladě probíhá vývoj zmnosené černé a červené linie. Jejich multiplikaci můžeme chápat jako pestrost vývojového průběhu, tedy jako zajímavou tematickou práci. Ta může být prováděna v odplývajícím čase v jedné linii nebo paralelně ve více liniích současně. V tomto smyslu se v obraze tedy děje mnoho.

obr. č. 3

Téma s variacemi

Skladba této formy má vždy pevně stanovené téma, které se obměňuje obvykle tím způsobem, že jednotlivé varianty se mu postupně vzdalují tak, až původní východisko někdy zcela zmizí. Jednotlivé obměny (variace) se vztahují nejenom k tématu. Vytvářejí totiž dále další relace mezi sebou, které jsou nejen na základě sousedství, ale i na dálku. Obraz tuto strukturu vztahů tématu a variací transparentně vyjadřuje, díváme-li se na něj jako na proces odvíjející se lavinovitě od levého spodního rohu do rohu protilehlého.

obr. č. 4

Polyfonie

Obraz podněcuje představu silných toků – homogenních linií, které existují jednak samostatně, ale koexistují i s toky paralelně jdoucími. To je metafora hudební polyfonie neboli vícehlasu. Polyfonie však tvoří harmonii, která je dána součtem hlasů v každém okamžiku jejich souznění. Na obraze jí zvýrazňuje jednotná, jen lehce stínovaná barva. Jednotlivé klikaté široké linie se na mnoha místech obrazu prorůstají. Tak je to i v polyfonii, která také není vždy rigidní. Obraz jako hudební polyfonie má svůj vývoj, který je dán nejenom vývojem jednotlivých linií, ale i celku.

obr. č. 5

Duo

Duo je skladba, kde hrají dva hráči, ale může to být i skladba pro hlasy, které realizuje pouze hráč jeden (třeba na klavír). Na obraze jsou nahoře dvě osoby. Jejich těsný kontakt znamená, že tvoří duo, které harmonuje. Hlasy se pod nimi rozvíjejí v různých podobách, přesto se nakonec stýkají do jednoho toku. Tím, že ani na obraze nejsou uměle odděleny, je vyjádřen jejich úzký vztah. Vzniká jejich komplementarita. Hlasy se doplňují do celku.

b) oblast hudební sémantiky¹⁰

obr. č. 6

Pavučina

Název díla sice nevyjadřuje hudební tematiku, ale jemnost červených vláken může evokovat moderní témbrové smyčcové prostředí nesystemizované klasickou notací, ale organizované aleatorně (na základě řízené improvizace hudebníka). Červená barva přináší dramatické až brutální obsahy. Připomíná poetiku skladby Obětem Hirošimy pro 52 smyčců od Krzystofa Pendereckého¹¹.

⁹ Podrobněji v JANEČEK, Karel. *Tektonika*. 1. vyd. Praha - Bratislava: Supraphon, 1968. Kap.IV.

¹⁰ Hudební sémantika se zabývá výzkumem obsahu v hudbě

¹¹ Viz dále BEZDĚK, Jiří. *Soudobá hudba před tabulí*. 1. vyd. Plzeň: FPE ZČU, 2008. ISBN 978-80-7043-669-1. Podkap. 4.6

c) oblast hudební interpretace

obr. č. 7

Brilance

Brilance přináší vyzařování virtuóza na publikum jeho dovednostmi. Ohromuje rychlostí pasáží i jejich bezchybností provedení. Nejasné paprsky obrazu zpodobňují nezachytitelnost pohybů hudebního virtuóza.

obr. č. 8

Lontano

Slovo Lontano znamená „jakoby zvukem ozvěny“ (z it.). Zvuk je tak již méně zřetelný, a někdy se dokonce vytrácí: skladba, která měla v původním akustickém zvuku pevný tvar, se v ozvěně deformuje. V obraze tušíme též pevné tvary, např. pohled na horskou krajinu z výšky, ale rozostření nám znemožňuje se s krajinou podrobně seznámit.

d) oblast hudebních stylů

obr. č. 9

Verismus

Ve veristickém operním díle je vždy smrt a žhavá láska, nenávist i vraždící žárlivost. I v tomto obraze lze vidět proud krve. Tvoří nejsilnější tok. Jeho tvar jako by ovlivňoval linie slabší. A tak je to i s jednajícimi postavami nejtýpicťějších operních děl, které nacházíme v Komediantech Rugierra Leoncavalla (1892), Sedláku kavalírovi Pietra Mascagniho (1890) a především v Carmen Georgese Bizeta (1875). Krev a smrt se stane řešením nastoleného konfliktu.

e) konkrétní skladby

obr. č. 10

Hladina

Obraz Hladina se stal pro skladatele Jiřího Bezděka připomenutím jeho vlastní skladby Opsáno ze stříbřitého jasu (tři věty pro akordeon a violoncello ve stylu minimální hudby). Vazbu mezi obrazem a skladbou charakterizuje autor takto: „Vlnky Berounky za jednoho letního rána mě přivedly k minimalistické kompozici popisující jejich lehké čeření i sluneční jas, který se od řeky odrážel. Světlé odstíny obrazu prohlubují vizi vody a jejího pohybu. Současně prosvítají kameny na dně. Skladba ve své druhé větě vytváří zvláštní virtuální nástroj, který vznikl spojením zvláštních registrací akordeonu a flažoletů violoncella. I v obraze dochází k neortodoxní hře barev a tvarů“.

obr. č. 11

Jiří Bezděk: Zpověď maratonského běžce (jednovětá sonáta pro cembalo)

Obraz vznikl na základě autorčina poslechu skladby „Zpověď maratonského běžce“. Název je metaforou člověka pevného ve svých zásadách, vytrvalého a spolehlivého v životě i v práci. Takovému je v této sonátě i v obraze složena poklona. Jeho životní cesta však nebývá snadná. Proto těch, kteří překonají všechna protivenství nebo nepodlehnu laciným lákadlům kohokoliv a čehokoliv, není zase tolik.

obr. č. 12

Vodní hudba

Vodní hudba je jedno s nejslavnějších děl Georga Friedricha Händela (HWV 348-350). Velký Mistr je naznačen za vodní hladinou čeřenou drobnými vlnkami, které jsou v této skladbě téměř permanentně přítomny. Vlnky jsou na obraze stylizované do podoby vavřínových větvíček. Obrazu i jeho hudebnímu vzoru zcela jistě náleží.

f) oblast hudební akustiky

obr. č. 13

Vibrace

Vibrace jsou pohyby pružných těles či prostředí, jejichž projevem může být zvuk. Frekvence hudební (tónově doladěné) jsou pravidelného průběhu, zatímco frekvence nedoladěných zvuků nemají takto schematický proces. Na obraze jsou klikaté linie blížící se k frekvenční křivce periodického i neperiodického průběhu Barevné harmonie se vyvíjejí od světlých valérů v dolní části k tmavším, které se nacházejí v části horní. Obraz má tedy také hudební průběh. Musíme si totiž uvědomit, že dnes do hudby vstupují jak periodické akustické děje, stejně tak děje neperiodické. Hranice mezi zvuky hudebními a nehudebními je v současné době velmi křehká.

obr. č. 14

Hudební frekvence

Obraz je vlastně zpodobněním pestrých akustických dějů, které provází vznik doladěného tónu. Ten je složen z mnoha elementárních procesů, např. v rámci tzv. vyšších harmonických (dříve alikvotních tónů) nebo i z dalších příměsí šramotů, které provází např. geneze zvuku na nástroji.

Závěrem

Hudba a výtvarné umění mají své společné jmenovatele, ale i zásadní odlišnosti. Největší odlišnost plyne z toho, že výtvarná díla mají statický charakter a díla hudební se vyvíjí v závislosti na odplývajícím čase. V tvorbě fotoinformelů Evy Hubatové cítíme děj, zpodobnění pohybu odněkud někam. Tím se přibližuje přísné časové vazbě hudby. Mnohá výtvarná díla Evy Hubatové též budí dojem trojrozměrnosti. Stejně jako hudba, která disponuje časem, výškou i šířkou (např. v realizaci instrumentace). Metaforičnost výtvarného výrazu Evy Hubatové zasahuje do hudebních oblastí velmi intenzívně. Důkazem toho je nalézání mnoha styčných bodů jak v oblasti hudebního strukturování, sémantiky, interpretace, stylů či konkrétních děl a hudební akustiky. Eva Hubatová ve své tvorbě kráčí tedy směrem, který sféru uměleckých zvuků a výtvarných prostředků dále přibližuje.

Použitá literatura:

- BEZDĚK, Jiří. *Soudobá hudba před tabulí*. 1. vyd. Plzeň: FPE ZČU, 2008. ISBN 978-80-7043-669-1.
BEZDĚK, Jiří. Vztah hudby a výtvarného umění z hlediska skladatele soudobé vážné hudby. In: *Jiří Patera 1924 – 2003*. Plzeň: Zpč. galerie a UVU, 2004. s. 51-54. ISBN: 80-86415-34-1.
HUBATOVÁ, EVA. *FOTOGRAFICKÝ INFORMEL*. Plzeň. Studio Um, 2008.
HUBATOVÁ, Eva. *Fotoinformel*. Plzeň: Studio Ulm, 2009.
HUBATOVÁ, Eva. *Touha duše*. 1. vyd. Plzeň: Studio Ulm, 2011.
HUBATOVÁ, Eva. *Fotoinformel 5*. 1. vyd. Plzeň: Dragon Print, 2013. ISBN 978-80-260-4373-7.
JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1955.
JANEČEK, Karel. *Tektonika*. 1. vyd. Praha - Bratislava: Supraphon, 1968.
JIRÁNEK, Jaroslav. *Asafjevova teorie intonace, její geneze a význam*. 1. vyd. Praha: Academia, 1967.
TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-348-8.
SMOLKA, Jaroslav. A KOLEKTIV. *Dějiny hudby*. 1. vyd. Brno: TOGGA ve spolupráci s Českým hudebním fondem, o.p.s., 2001. ISBN 80-902-912-0-1.
ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1975.
ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1931.

Some Examples of Eva Hubatová's Photoinformels Featuring Musical Symbolism

Doc. Jiří Bezděk, Ph.D. /CZ/ - composer, theorist, teacher, Plzeň University

Abstract

The new technique of PHOTOINFORMEL was discovered by Bc. Eva Hubatová, who received a registered trademark for it from the Industrial Property Office. The technique is based on digital modification of photographs. The author often performs this transformation on photographs of shabby walls or tarnished metal objects. This gives origin to abstract pieces of art in which Doc. Jiří Bezděk, a music composer, theoretician, and publicist, discovered musical symbolism. Using examples, he documents the analogies from the area of musical structuring, semantics, interpretation, music styles or even specific musical pieces and musical acoustics.

Key words: Photoinformel, trademark, fine art, music, hermeneutics

Eva Hubatová, an art photographer, fine artist, and journalist weaves her imagination into photographs of seemingly meaningless several-inch details of damaged walls or shabby spots, turning

them into unique abstract pieces of art using computer techniques. She also experiments with metal object details and various other materials showing the signs of tarnishing. For her original artistic technique interconnecting photography and painting, she chose an adequate name - PHOTOINFORMEL¹².

Eva Hubatová's photoinformels give origin to shape and colour abstractions (often enhanced by unusual materials¹³) bearing symbolical nature, for example for the environment of contemporary classical music. These are not, in any case, the so-called musical fine art, which uses musical notation for purely aesthetic purposes¹⁴. The work of Eva Hubatová is "intrinsically" musical – through the synergy of everything that appears in her images. This is caused by the co-effect of contrasts and unifying means¹⁵, as well as the facture, rhythm, instrumentation, and other elements of primarily musical expression¹⁶.

Examples of Eva Hubatová's works of "musical" nature:

a) the area of musical structuring

Image 1

Labyrinth of Tones

The artist called this piece Labyrinth of Tones. Tones are routes of colours for her, which seem unpredictable here. Therefore, not a single colour flow is the same. The colours, however, repeat, although in different contexts. And this is also true for musical tones. We shall understand the image, as with music, once we start associating the tones (here the flows) into larger wholes, and start receiving the image in its aggregate form. It comprises movement and still, identity and contrast; and these form the driving force of the musical development of a good musical composition.

Image 2

Musical Evolution

Exposition and evolution are musical principles crucial for any musical development. Exposition is the presentation of a piece of music; evolution is then its development¹⁷. To be able the listeners to orientate in the music (should they want so), the composer has to choose only a small number of themes on which he/she then performs the process of development. This also happens in the image. On the green background, the development of the multiplied black and red lines takes place. Their multiplication may be understood as the variety of the course of development, as interesting work with themes. This work may be done in one line, or in several lines concurrently in passing time. In this sense, much is taking place in the image.

Image 3

Theme and Variations

The composition of this form has always a firmly set theme which are usually modified in such a manner, that the individual variants gradually diverge – to the point where the original theme sometimes entirely disappears. The individual variations relate not only to the theme, as they create further relations among themselves, not only based on proximity but also for a distance. The image transparently expresses this structure of theme – variation relations if we view it as an avalanche-like process running from the left bottom corner to the opposite one.

Image 4

Polyphony

The image stimulates the vision of powerful flows – homogenous lines existing independently as well as coexisting with parallel flows. This is a metaphor of musical polyphony. Polyphony creates harmony given by the sum of parts at each moment of their syntony. In the image, it is represented by a uniform, only slightly shaded colour. The individual winding broad lines entangle in many places. Similar situation is in polyphony which is not always rigid either. The image, as polyphony, has its development, given not only by the development of the individual lines, but also of the whole.

¹² Eva Hubatová received a registered trademark, and as per art. 28, par. 1 of Act No. 441/2003 of the coll., in full wording, and on 1st January, 2014 she was recorded into the register under No. 335278

¹³ Such as metal background of the artistic act

¹⁴ See further BEZDĚK, Jiří. *Soudobá hudba před tabulí*. 1st ed. Pilsen: FPE ZČU, 2008. ISBN 978-80-7043-669-1. Podkap.3.3.6

¹⁵ Here in the sense JANEČEK, Karel. *Tektonika*. 1st ed. Prague - Bratislava: Supraphon, 1968. Chapter V.

¹⁶ Detailed explanation of terms e.g. JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. 1st ed. Prague: SNKLHU, 1955.

¹⁷ In greater detail JANEČEK, Karel. *Tektonika*. 1st ed. Prague - Bratislava: Supraphon, 1968. Chapter IV.

Image 5

Duo

Duo is a composition played by two musicians, however, it may be a composition for two voices performed by a single player (e.g. on a piano). The image depicts two characters in the top. Their close contact indicates that they form a harmonizing duo. Their parts under them develop through differing shapes, however, they eventually join into one flow. The fact that they are not artificially separated from each other in the image expresses their close relation. They become complementary. The parts complement each other to become a whole.

b) the area of musical semantics¹⁸

Image 6

Cobweb

The title of the piece may not relate to music, however, the delicacy of the red fibres may evoke the modern environment of bowed instrument timbre which is not systemized by classical notation, but rather aleatoric (based on controlled improvisation of a musician). The red colour brings dramatic, even brutal content. It reminds of the poetics of Krzysztof Penderecki's¹⁹ Threnody to the Victims of Hiroshima for 52 bows.

c) the area of musical interpretation

Image 7

Brilliance

Brilliance presents the radiation of a virtuoso's mastery towards the audience. It dazzles with the swiftness of some passages and the flawlessness of the performance. The unclear beams of the image capture the elusiveness of a musical virtuoso's movements.

Image 8

Lontano

The word Lontano means "as if in an echo" (from It.). The sound is then less clear, sometimes disappearing: a composition which had a firm shape in the original acoustic sound gets deformed by the echo. We may, too, conjecture firm shapes in the image, such as a view of a mountain range from above, but the defocusing prevents us from identifying the landscape in detail.

d) the area of musical styles

Image 9

Verism

A verist opera always presents death and scorching love, hatred and murderous jealousy. In this image, too, we may see a stream of blood. It forms the strongest flow. Its shape seems to influence the thinner lines. The acting characters of the most typical operas act in a similar way, as seen in Rugiero Leoncavallo's *I Pagliacci* (1892), *Cavalleria Rusticana* by Pietro Mascagni (1890), and especially in Georges Bizet's *Carmen* (1875). Blood and death becomes the solution of the presented conflict.

e) individual compositions

Image 10

Surface

For the composer Jiří Bezděk, the image Surface became a reminder of his own composition *Inspired by the Silver Brightness* (three movements for accordion and cello in the style of minimal music). The author characterizes the connection between the image and the composition as follows: "the waves of the Berounka river on one morning brought me to a minimalist composition depicting their subtle ripple and the brightness of the sun reflecting in the river. The light tinges of the image deepen the vision of water and its movement, with stones on the riverbed showing through the water at the same time. The composition, in its second movement, creates a special virtual instrument originating from the combination of some special accordion registers with harmonics played on the cello. The image, too, employs an unorthodox play of shapes and colours".

¹⁸ Musical semantics explores the meaning in music

¹⁹ Further see BEZDĚK, Jiří. *Soudobá hudba před tabulí*. 1st ed. Pilsen: FPE ZČU, 2008. ISBN 978-80-7043-669-1. Subchapter 4.6

Image 11

Jiří Bezděk: The Confession of a Marathon Runner (a single-movement sonata for harpsichord)

The image was inspired by listening to the composition “The Confession of a Marathon Runner”. The name is a metaphor of a people consistent in their principles, persistent and reliable in the personal life or work. Both the sonata and the image pay a tribute to such people. The life journey of such people, however, is not easy. Thus those, who overcome all adversities and do not give in to cheap lures of anybody and anything, are rather few.

Image 12

Water Music

Water Music is one of the most famous works of Georg Friedrich Händel (HWV 348-350). The Great Master is suggested behind the water surface rippled by subtle waves that are almost permanently present in this composition. The waves are styled into the shape of laurel twigs. Both the image and its musical model undoubtedly deserve one.

f) the area of musical acoustics

Image 13

Vibrations

Vibrations are movements of elastic objects or environments which may demonstrate as sounds. Musical frequencies (tonal) have regular waveforms, while frequencies of atonal sounds do not show such a schematic progression. The image shows winding lines, tending toward the waveform of both periodical and non-periodical progression. The colour harmonies develop from light values in the lower part to darker ones in the upper part. Thus, the image, also, shows a musical progression. We have to be aware that modern music comprises both periodical and non-periodical acoustic processes. In present days, the boundary between musical and non-musical sounds is very fragile.

Image 14

Musical frequencies

The image in fact depicts a variety of acoustic processes accompanying the origin of a tuned musical tone. It consists of many elementary processes, e.g. so-called higher harmonics, or other additional sounds accompanying the creation of sound on an instrument.

Conclusion

Music and fine art have their common factors, but also crucial difference. The biggest difference grows from the static nature of the fine art versus the development of musical pieces in the flow of time. The photoinformels of Eva Hubatová make us sense action, a metaphor of movement from one point to another. Thus, she comes closer to the strict tie of music to time. Many Eva Hubatová's works also create the feeling of tridimensionality, as can music working with time, height and width (e.g. via orchestration). The metaphors of Eva Hubatová's artistic expression expand deep into the realm of music. The evidence of that is the existence of many common points in the area of musical structuring, semantics, interpretation, styles, or individual works, and musical acoustics. Thus, Eva Hubatová follows a direction in her work which brings the spheres of artistic sounds and means of visual arts still closer together.

References:

- BEZDĚK, Jiří. *Soudobá hudba před tabulí*. 1st ed. Pilsen: FPE ZČU, 2008. ISBN 978-80-7043-669-1.
- BEZDĚK, Jiří. Vztah hudby a výtvarného umění z hlediska skladatele soudobé vážné hudby. In : *Jiří Patera 1924 – 2003*. Pilsen: Gallery of West Bohemia and UVU, 2004. p. 51-54. ISBN: 80-86415-34-1.
- HUBATOVÁ, EVA. *FOTOGRAFICKÝ INFORMEL*. Pilsen. Studio Um, 2008.
- HUBATOVÁ, Eva. *Fotoinformel*. Pilsen: Studio Ulm, 2009.
- HUBATOVÁ, Eva. *Touha duše*. 1st ed. Pilsen: Studio Ulm, 2011.
- HUBATOVÁ, Eva. *Fotoinformel 5*. 1st ed. Pilsen: Dragon Print, 2013. ISBN 978-80-260-4373-7.
- JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. 1st ed. Prague: SNKLHU, 1955.
- JANEČEK, Karel. *Tektonika*. 1st ed. Prague - Bratislava: Supraphon, 1968.
- JIRÁNEK, Jaroslav. *Asafjevova teorie intonace, její geneze a význam*. 1st ed. Prague: Academia, 1967.
- TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. 1st ed. Prague: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-348-8.
- SMOLKA, Jaroslav. A KOLEKTIV. *Dějiny hudby*. 1st ed. Brno: TOGGA ve spolupráci s Českým hudebním fondem, o.p.s., 2001. ISBN 80-902-912-0-1.
- ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. 1st ed. Prague: Supraphon, 1975.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění : teoretická dramaturgie*. 1st ed. Prague: Melantrich, 1931.

Duchovní aspekty výtvarného projevu a jejich reflexe ve výtvarné výchově

Spiritual aspects of artistic expression and their reflection in art education

Mgr. et Mgr. Jan Buchta, Ph.D. /CZ/ – art educator, curator and artist – The Gallery of Visual Art in Hodonin

V posledních desetiletích vnímáme v České republice zvýšenou snahu v muzeích a galeriích soustředit se na fenomén zprostředkování výtvarného umění, který se dnes stal neodmyslitelnou součástí těchto institucí a stále nabývá na významu.

Je tomu tak proto, že výtvarné dílo se neotevírá divákovi samo, je potřeba vnějšího impulsu, ať už ze strany diváka samotného nebo od výtvarného pedagoga. Diváková aktivita je však nezastupitelná. Musí se odvážit a vytrvat. Pedagog mu může jenom pomoci. V dnešní době se tato skutečnost stává kamenem úrazu – většina lidí je zhýčkaných lehkou dosažitelným konzumováním a zapojení vlastních sil, vlastní myšlenkové kreativity se stává příliš náročným.

Jan Andres v úvodu k Rupnikově spisku²⁰ mluví o společenské nutnosti kultivace obrazového vnímání současného člověka, o úkolu vizuálního umění, které umožňuje setkání ducha a hmoty.

Také při interpretaci výtvarného díla hrozí různá nebezpečí. Pokud bychom sledovali dílo jen z pohledu ikonologie, mohli bychom zplošťovat jeho sdělení jen na vyprávění nějakého příběhu či myšlenkového postupu. Výtvarné dílo však není takto omezeno. A možná daleko důležitějšími jsou právě ty prvky, které se těžko vyjadřují slovy, pokud to lze vůbec. Abstraktní umění nám k tomu říká mnoho – rozmístění výtvarných prvků v prostoru dokáže nezaměnitelným způsobem rozpochybovat naše vnitřní procesy (a to jak psychické, tak tělesné). Kompozice barev, tvarů, zvuků, jejich poměr a intenzita skrývají stejnou škálu možností, jakou dokáže vytvořit lidské nitro, a můžeme pozorovat, jak určité kompozice rozehrávají v lidech stejné písně na strunách lidského podvědomí²¹.

*"Nutnost načerpat ze spirituality důvody pro každodenní život se v dnešní době pociťuje s obzvláštní palčivostí. Člověk je vybízen volit spiritualitu, protože se nemůže vyhnout naléhavé a obtížné volbě: buď rozhodná a sjednocující spiritualita jako orientace, anebo banalita života, který je omezen na povrchní sled dějů bez konečného významu ... násilí materialistického světa ve viru bezduché techniky konzumní společnosti ... nebo odsouzení k absurdnosti a zoufalství."*²²

Pohled do historie

Klement Alexandrijský, církevní otec žijící na přelomu 2. a 3. století, říká ve své Výzvě Řekům: *Sloužit umění znamená stát se otrokem hříchu.*²³

Zajímavým fenoménem v historii náboženství je odmítnutí výtvarného umění, tedy zobrazování určitých objektů, některými náboženskými směry. Z neznámějších to je židovství a na něj navazující islám. Křesťanství, které také navazuje na židovství, se s tímto názorem nakonec vyrovnává pozitivně, i když to trvá několik staletí. Hans-Georg Gadamer říká, že *„šlo o rozhodnutí epochálního rázu, když byla odražena vlna obrazoborectví, která se zvedla v pozdějším vývoji křesťanské církve prvního tisíciletí...“*²⁴ Debata, jež kolem této problematiky vzniká, je inspirativní dodnes.

Podíváme-li se podrobněji na křesťanské řešení tohoto problému, pak možnost výtvarně zaznamenávat božské, vychází především z uskutečněného vtělení Božího Syna a tedy vlastní zformování nejvyšších principů do hrubé hmoty: Logos je obrazem Boha, který je sám archetypem všeho ostatního.²⁵ Křesťané ztotožňovali Logos s Kristem, jenž vystupuje jako vzor člověka, neboť člověk je stvořen „k“ obrazu, tj. k obrazu Krista, jenž je obrazem Boha.²⁶

Svatý Jan z Damašku (asi 675-749) byl zřejmě první, kdo obrazy nazval knihami nevzdělaných. Je také zajímavé, že křesťané společně s pohany věřili tomu, že hmotné předměty mohou být sídlem

²⁰ RUPNIK, Marko I. *Až se stanou umění a život duchovními*. 1. vyd. Velehrad: Refugium Velehrad-Roma, 1997. ISBN 80-86045-06-4.

²¹ Srov. JUNG, C. G. *Archetypy a nevědomí (výbor z díla II)*. Praha: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997.

²² FIORES, Stefano de a Tullo GOFFI. *Slovník spirituality*. 1. vyd. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1999. ISBN 80-7192-338-9. Str. 5.

²³ DAVY, Maie-Madeleine. *Románská symbolika: Duch 12. století*. 1. vyd. Praha: Malvern, 2014. ISBN 978-80-87580-77-6. Str. 127.

²⁴ GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2003. Delfín (Triáda), sv. 45. ISBN 80-861-3848-8. Str. 5-6.

²⁵ pleroma (řec.) – plnost, naplnění, dokončenost

²⁶ ARMSTRONG, A. H. *Filosofie pozdní antiky*. Praha: Oikoymenth, 2002. ISBN 80-7298-53-X. Str. 572.

Srov. DE GRUCHY, John W. *Christianity, Art and Transformation : Theological Aesthetics in the Struggle for Justice*. 2. vyd. Cambridge, Cambridge University Press, 2003. ISBN 978-0-521-08950-0. Str. 25-26

duchovní síly, která se může předávat fyzickým stykem. Pozoruhodná je i myšlenka, že poznání Boha v přirozeném obraze je úkonem intelektu, nikoli smyslu, což klade důraz na jeho duchovní povahu.²⁷ V opozici k obrazoborectví stojí ikona, která je v jistém smyslu svátostí a tento princip, kterým se malba stává duchovním objektem, je možné vztáhnout na všechna výtvarná díla, která byla vytvořena určitým způsobem.

Jistě zajímavou kapitolou v historii užívání obrazu k duchovnímu vzdělávání je období reformace a protireformace. Oblast umění zasáhla Lutherova a především Kalvínova kritika. Hugenotské plenění se rozšířilo i ve Francii, a proto kardinál de Guise žádal po tridentském koncilu (z nynějšího pohledu jedním z nejzásadnějších věroučných koncilů církevních dějin), aby zaujal postoj k těmto skutečnostem. Dekret z konce roku 1562 je stručný²⁸ a nepřináší nic zásadně nového, spíše potvrzuje tradiční učení: *Obrazy jsou součástí biskupské povinnosti vzdělávat*. Připojena byla také varování před představou, že obrazy v sobě ukrývají samočinnou božskou moc. Nicméně díky tomuto dekretu nastává „exploze“ produkce obrazů.²⁹

Druhý vatikánský koncil si také všímá důležitosti umění v životě člověka. V Pastorační konstituci o církvi v dnešním světě se v článku 62 píše, že umění „...se snaží vyjádřit vlastní podstatu člověka, jeho problémy a zkušenosti získané úsilím o poznání a zdokonalení sebe i světa; chtějí odhalit jeho postavení v dějinách a ve vesmíru, osvětlit jeho bídu i radosti, potřeby i schopnosti a nastínit lepší úděl člověka. Tak jsou s to povznášet lidský život, který vyjadřují mnoha různými formami podle různosti dob a zemí.“³⁰ Papež Jan Pavel II. pak tuto tendenci vyjadřuje naplno: „Aby církev mohla předávat poselství, které jí bylo Kristem svěřeno, potřebuje umění.“³¹

Abstraktní umění a spiritualita

V roce 1986 se konala v Oblastním muzeu umění v Los Angeles výstava „*Duchovnost v umění: Abstraktní malířství 1890 až 1985*“, která předvedla jeden z největších a nejuplněnějších souborů abstraktního umění. Doprovázel ji objemný katalog s množstvím statí od významných historiků umění. Tyto texty odrážely tendenci soustředit se na filosofické a symbolické pozadí abstrakce a na její souvislosti s theosofií, okultismem, zen-buddhismem, spiritismem a různými jinými ezoterickými myšlenkovými systémy, které formovaly řadu prvních abstraktních projevů.³²

Jak píše sám Piet Mondrian: „*Neměli bychom klouzat po povrchu přírodního, ale v jistém smyslu bychom měli vidět skrze něj.*“³³

John Golding ve své knize *Cesty k abstraktnímu umění* se krom jiného zaměřuje právě na myšlenkové souvislosti v tvorbě nejvýznamnějších průkopníků abstraktního malířství (Mondrian, Malevič, Kandinskij) a jejich slavných následovníků (Pollock, Newman, Rothko a Still) a zjišťuje, že jejich zájem o metafyzickou oblast je v jejich díle stěžejní. Připomíná například, že v devadesátých letech devatenáctého století a v prvních dvou desetiletích století dvacátého získávala širokou oblibu theosofie, již lze snad charakterizovat jako svého druhu západní buddhismus. Tajné učení Heleny Petrovny Blavatské vyšlo v roce 1888, a jak se měl Mondrian svěřit svému příteli Theovi van Doesburgovi, tato kniha mu dala „*všechno*“.³⁴ Snad nejvíce vděčí Mondrian theosofii za své následné trvalé přesvědčení, že veškerý život směřuje k evoluci a že cílem umění je dát tomuto principu výraz.³⁵ Wasily Kandinsky na jednom místě své knihy *O duchovnosti v umění* cituje zase zakladatele tzv. rosenkruciánských salonů Josephina Peladana, který již počátkem osmdesátých let 19. století vášnivě kritizoval všechno „*ochlokratické*“ umění.

²⁷ Tamtéž. Str. 573-583. Srov. SENDLER, Egon. *Ikona - obraz Neviditelného: prvky teologie, estetiky a techniky*. 1. vyd. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2011. ISBN 978-807-4120-954.

²⁸ To bylo také způsobeno tím, že tento dekret se projednával zrychleně spolu s dalšími třemi dekrety v obavě z úmrtí papeže. Srov. SCHATZ, Klaus. *Všeobecné koncily: Ohniska církevních dějin*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2014. ISBN 978-80-7325-345-5. Str. 200-201.

²⁹ BESANÇON, Alain. *Zakázaný obraz: intelektuální dějiny obrazoborectví*. 1. vyd. Překlad Nora Obrtelová. Brno: Barrister, 2013. ISBN 978-808-7474-952. Str. 170nn.

Srov. SCHATZ, Klaus. *Všeobecné koncily: Ohniska církevních dějin*. Str. 200-201.

³⁰ *Gaudium et spes*. In: *Dokumenty II. vatikánského koncilu*. 1. vyd. Praha: Zvon, 1995. ISBN 80-711-3089-3. Str. 236.

³¹ JAN PAVEL II. *List umělcům*. Praha: Sekretariát biskupské konference, 1999. Str. 13.

³² GOLDING, John. *Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. 1. vyd. Brno: Barrister, 2003. ISBN 80-865-9848-9. Str. 5.

³³ MONDRIAN, Piet. *Natural reality and abstract reality: an essay in dialogue form*. New York: George Braziller, 1995. ISBN 08-076-1372-X.

³⁴ BLOTKAMP, Carel. *Mondrian the art of destruction*. 1. ed. London: Reaktion Books, 1994. ISBN 978-186-1891-006. Str. 14.

³⁵ GOLDING, John. *Cesty k abstraktnímu umění*. Str. 15.

Jednou ze stěžejních průkopnických prací na poli abstraktního sochařství v českých zemích je dílo české autorky Hany Wichterlové, která jedinečným způsobem propojila svoji bytostnou touhu po duchovním rozvoji s touhou vytvářet sochařská díla. Pro Wichterlovou bylo vytváření sochařských děl prostředkem k jejímu duchovnímu zrání a pochopení duchovních veličin, jak se zmiňuje ve svých vzpomínkách. Na jejím díle, které je nesmírně koncentrované, je znát její zaujetí určitou problematikou, kterou v dané době řešila a ke které se po jejím vyřešení neměla potřeby vracet.³⁶ Hana Wichterlová při svém studijním pobytu v Paříži v letech 1926-1930 navštěvovala přednášky Františka Kupky³⁷, jehož dílo je neodmyslitelně spojeno se vznikajícím abstraktním malířstvím. Jeho zájem o mystiku a kosmologii³⁸ je příznačný, podobně jako u většiny průkopníků abstraktní malby. V jeho dílo hraje významnou roli prvek tělesnosti, smyslovosti a extáze, ale také hudba.³⁹

Arteterapie a rozvoj spirituality

Spirituální aspekty najdeme zajisté i v oblasti arteterapeutické. Vždyť již samotná podstata arteterapie – to z čeho čerpá sílu a účinnost – je nezaměnitelná působnost umění na člověka. Jaroslava Šicková-Fabrici ve svých Základech arteterapie na začátku píše o své cestě k arteterapii a vyznává se ze svého celoživotního vnímání umění jako fenoménu, který je schopen „zprostředkovat mnohé věci běžného, ale i duchovního života“⁴⁰ a to nejenom pro děti s nějakým hendikepem, ale pro člověka obecně. Nachází v umění léčivý potenciál, který bohatě využívá ve své praxi. Uplatňuje se tak u ní princip vyřčený v úvodu této její knihy – umění pro člověka a umění pro zdraví (l'art pour la santé). Polemizuje zde také s tezí „umění pro umění“ (l'art pour l'art) a vyzdvihuje léčivý a preventivní potenciál umění, který má „mobilizovat v člověku touhu po spiritualitě, důstojnosti, naději, po transcendentnu, po smyslu, vyvolávat v tvůrci i v divákovi procesy, které by ho aktivizovaly k tomu, aby neublížoval sobě, druhým lidem, přírodě, ale naopak – snažil se o harmonizaci, ozdravení (duševní, tělesné, duchovní) celé své bytosti, vztahů s lidmi a prostředím, v němž žije“.⁴¹

Arteterapie tak ukazuje na důležité vlastnosti umění – na jeho metaforičnost, schopnost integrovat osobnost i skupinu a usnadňovat komunikaci, také schopnost být prostředkem ventilace emocí, jejich sublimace a katarze. Tyto vlastnosti neplatí jen pro toho, kdo se účastní umělecké tvorby (jak toho využívá nejvíce právě arteterapie) ale působí podobně i na diváka, který se dílu otevře. Tímto způsobem se rozděluje arteterapie na receptivní (vnímání uměleckého díla) a produktivní (konkrétní tvůrčí činnost). Šicková-Fabrici uvádí, že „umění nesporně disponuje silou, jež může diváka silně zasáhnout, ovlivnit ho, iniciovat změny v jeho životních postojích, může např. zprostředkovat morálku a etiku způsobem, který – protože je podán metaforickou, obraznou řečí – je účinnější než příklady a zdůvodnění spočívající v racionálních argumentacích“.⁴²

Katarzivní funkce umění je samozřejmě využívána arteterapií také hojně. Můžeme tento princip však pozorovat na mnohých dílech současnosti, kdy se autoři „vymalovávají“ ze svých depresí a jiných negativních stavů. Je pak otázkou, zdali podporovat vystavováním takováto díla, která možná posloužila autorovi k očistění, ale širokou veřejnost naopak zatěžují a navozují takovéto stavy. Nebylo by snad lépe využívat těchto výtvarných děl více cíleně, jak nám ukazuje právě arteterapie?

Podobná vlastnost umění jako funkce katarzní je i funkce ventilační či kanalizační. Pomáhá tak člověku překonávat nepříznivé okolnosti, které jej v životě potkají. Šicková-Fabrici zde právě v této souvislosti upozorňuje na skutečnost, že arteterapie se ne náhodou rodila s nástupem fašismu, s válkou. Během války výtvarná tvorba mnohým lidem pomáhala vyrovnat se s okolním nehostinným světem a to dokonce i v extrémních podmínkách koncentračních táborů.

Poslední z funkcí umění, které zmiňuje Šicková-Fabrici je schopnost integrovat. Integrovat osobnost dítěte – rozvíjet jej intelektuálně, fyzicky, esteticky, rozvíjet jeho kreativitu, schopnost percepce – a také rozvíjet jeho sociální dovednosti. Umění může přerůst v symbol, který má moc sdružovat celé sociální skupiny i celý národ, jak vidíme v národních symbolech.

³⁶ Srov. JÚZOVÁ, Eva a Michal JÚZA. *Sochařka Hana Wichterlová*. 1. vyd. Litoměřice, Galerie výt. umění v Litoměřicích, 2000. ISBN 80-85090-39-2.

³⁷ Tamtéž, str. 22.

³⁸ KUPKA, František. *Tvoření v umění výtvarném*. 2. vyd. Praha: Brody, 1999. ISBN 978-80-86112-16-0.

³⁹ LAHODA, Vojtěch. *Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové*. In: *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) 1890/1938*. 1. vyd. Praha: Academia, 1998. ISBN 80-200-0587-0. Str. 274-277.

⁴⁰ ŠICKOVÁ-FABRICI, Jaroslava. *Základy arteterapie*. 2. vyd. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-807-3674-083., Str. 16.

⁴¹ Tamtéž, Str. 19.

⁴² Tamtéž, Str. 22.

Současná česká výtvarná pedagogika a spiritualita

Současná estetická výchova by měla vést dítě a později mladého člověka k otevřenosti v komunikaci a k potřebě tázání se po duchovních hodnotách života. „*Výchova by měla probouzet zájem (dítěte) o vlastní tvorbu, jež je artikulací mytického vědomí a zároveň prvním krokem k individuální interpretaci kultury, chápané jako mnohotvárný fenomenální jev a zároveň jako jev poznamenaný mytickými archetypy,*“ píše Hana Babyrádová.⁴³

V roce 1992 vydala Marta Pohnerová drobnější spis *Duchovní a smyslová výchova*, ve kterém představuje svoji metodu práce s dětmi s praktickými ukázkami a návrhy metod a témat. V roce 1995 a 1997 následují další dvě pokračování této publikace, které ji v podobném duchu a rozsahu rozvíjí. Pohnerová, která je spíše prakticky zaměřená, usiluje o to, „*aby dítě bylo schopno všemi smysly prožít svět*“ a výchova má pak směřovat především k rozvoji duchovní sounáležitosti člověka se světem. Dává do popředí přírodní formy, které jsou člověku velmi blízké a bezprostředně souvisí s jeho nevědomím a mýtickým myšlením. V jejím pojetí tak lze rozpoznat silný vliv Jungův. Spíše poetickou a meditativní formou upozorňuje na důležité aspekty, se kterými se ve své praxi setkává: „*Vnitřní světlo obrazu je duchovním světlem, které nás vede k meditaci, k hlubšímu zamyšlení, k poznání vlastní duše.*“ Některá díla jsou pak k takovéto práci vhodnější než jiná.⁴⁴

Tázat se v dnešní době po vztahu spirituality a umění je stejně těžké jako odpovědět si na otázky: co je umění, co je krása, co je morálka nebo dokonce jestli existuje nějaká absolutní bytost.⁴⁵ Obecně se považují tyto pojmy za relativní a výroky o nich subjektivní, které nemají obecnou platnost. Není tomu tak však z pohledu víry či spirituality, ta právě díky tomu, že odpovídá na existenci absolutní bytosti (Boha) kladně, může od tohoto základního pojmu definovat i ostatní pojmy pevněji, protože s ní bezprostředně souvisí, a tedy participují na její absolutnosti.

Jiří David navazuje na českou pedagogickou tradici, když ve svém článku staví na fenomenologické filosofii Jana Patočky, který sledoval dědictví duchovní a smyslové výchovy J. A. Komenského, především jeho učení o trojici vnímání, myšlení a pohybu v prostoru lidské duše, kde dochází ke spojení na první pohled zdánlivě nesourodých oblastí: platónské ideje a objektů každodenního světa, která zde získává duchovní význam. Splývání posvátného a profánního umožňuje ritualizace a mytizace životních postojů prostřednictvím prožitku tvorby. Setkávají se zde psychologie vizuálního vnímání a tvorby vizuálního řádu, spolu s psychologii nevědomí, která odkrývá skrytý řád vesmíru, navazující na proces tvorby.⁴⁶

Umění a krása – spirituální aspekty

Je dobré si uvědomit, že náboženství nemluví jen skrze jejich posvátné texty a teologické spisy, skrze jejich instituce či jejich angažovaná hnutí a morální praxi, ale také skrze jejich rituály, jejich poesii, architekturu, hudbu, malířství a sochařství.⁴⁷ Jan Pavel II., který na vlastní kůži poznal tvůrčí stavy umělců, ve svém Listě umělcům naznačuje poslání tvůrců: hledání nových zjevení krásy.⁴⁸ Pojem krásy v umění je však v posledních sto letech velmi diskutovaný a není na jeho významu jednoznačná shoda. Po první světové válce se objevuje dadaismus, který nejen rozšiřuje pojem krásy na běžně užívané průmyslové předměty, ale narušuje také pojem autorství díla. Po druhé světové válce se s novými výtvarnými směry situace ještě komplikuje a tento trend pokračuje v podstatě až do současnosti, kdy je kaše s výtvarnými směry dokonale promíchána. Na jednu stranu jsou pro nás extrémní hranicemi, podle kterých je možno měřit. Na druhou stranu je třeba objasnit, zdali extrém ještě spadá do fenoménu umění či nikoli. V tomto smyslu je zajímavá myšlenka Kandinského, který hranice tohoto pojmu stanovuje právě přítomností duchovního obsahu v díle umělce.⁴⁹

⁴³ BABYRÁDOVÁ, Hana. *Symbol v dětském výtvarném projevu*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1999. ISBN 80-210-2079-2. Str. 14.

⁴⁴ POHNEROVÁ, Marta. *Duchovní a smyslová výchova*. Polička: Fantisk, 1992. ISBN 80-901-4382-2.

⁴⁵ HUBÁČKOVÁ, Jana. Spiritualita, umění a mravnost. In: *Spiritualita*. Brno: Masarykova univerzita, 2006. ISBN 80-210-4206-0. Str. 435.

⁴⁶ DAVID, Jiří. *Století dítěte a výzva obrazů: (eseje)*. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2008. Spisy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity, sv. č. 113. ISBN 978-802-1045-934. Str. 321.

⁴⁷ GOLDBURG, Peta. Approaching the Teaching of Religious Education Through the Creative Arts. In: Marian de SOUZA, Kathleen ENGBRETSON, Gloria DURKA, Robert JACKSON, Andrew MCGRADY (ed.). *International Handbook of the Religious, Moral and Spiritual Dimensions in Education*. 2. vyd. Dordrecht: Springer, 2008. ISBN 978-1-4020-4803-6. Str. 1237.

⁴⁸ JAN PAVEL II. *List umělcům*. Praha: Sekretariát biskupské konference, 1999.

⁴⁹ KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti umění*. 1. vyd. Praha: Triáda, 1998. ISBN 80-861-3806-2. Str. 108.

Bez pochopení krásy se ve snaze pochopit umění nedobereme konce. Krása není jen něco povrchového, nějaká ozdoba, která se dá k věci přidat, je daleko spíše v samotném nitru. Scholastika nám připomíná, že krása je „záření pravdy“. To znamená, že krása se zjevuje tam, kde dochází ke shodě formy s vnitřním obsahem, jsoucno se stává takovým, jakým má být podle své nejhlubší podstaty.⁵⁰ Podobně mluví i německý duchovní myslitel O. E. Bernhardt: „...*smysl pro krásu je spojen s prázakony stvoření, je projevem dosud skrytého vědění o dokonalosti. Je pro každého člověka neklamným ukazatelem cesty...*“⁵¹

Současný papež František ve své promluvě o výchově z počátku roku 2015 hovoří o Nové smlouvě ve výchově a mimo jiné zde přiřazuje umění a kráse důležitou roli, když říká: „*Nemůžeme dospět k harmonii, pokud nejsme schopni vnímat krásu.*“ A dále vyslovuje názor, že je potřeba „*hledat v každém z nás, u každého národa, krásu, jež je základem našeho umění – hudby, malířství, sochařství či literatury*“, že je zapotřebí „*vychovávat a vzdělávat v kráse a harmonii.*“⁵²

Závěr

Eileen M. Daily ve svém článku *Teologická výuka v muzeu umění*⁵³ vyslovuje názor, že doba již dostatečně pokročila na to, aby se v galeriích uplatňovaly edukační programy, které jsou zaměřeny na náboženské vzdělávání. Samotné náměty obrazů, pokud se podíváme na umění románské, gotické, renesanční, barokní, či umění 19. století, jsou k tomu ve své podstatě přímo předurčeny, neboť většina jejich tvůrců vytvářela svá díla s cílem obohatit duchovní život diváků. A jen sekularizace společnosti odřízla objekty od své cílové skupiny. Uvádí, že zatím se můžeme jen ojediněle setkat s výstavami, které jsou nábožensky zaměřeny, například na nějaký aspekt křesťanského umění, a ke kterým by byl vytvořen odpovídající explicitní vzdělávací program. A pokud se podíváme na programy ke stálým expozicím, pak takovýto program budeme hledat marně. Dále si klade otázku, zdali může edukátor, který se snaží předat svým svěřencům všechny vrstvy výtvarného díla renesance či gotiky až k jejím jednotlivým nuancím, může vůbec toho dosáhnout, pokud nemá odpovídající teologické vzdělání a také pokud není sám věřícím člověkem, příslušného náboženství, pro které bylo dílo vytvořeno.⁵⁴

Dnes nepochybujeme o tom, že by galerijní animátor měl být dobře obeznámen s oblastí pedagogiky, s výtvarnými technikami či dějinami umění, ale o potřebě teologického vzdělání se zatím nikdo ani neodvažuje mluvit. Podobně vidí situaci i Dailyová v americkém kontextu a připojuje i obavu z toho, že by vedoucí představitelé muzeí zřejmě bránili náboženskému vzdělávání ve svých institucích.

Visiting an art museum as a place to develop spirituality (theoretical bases)

Mgr. et Mgr. Jan Buchta, Ph.D. /CZ/ – art educator, curator and artist – The Gallery of Visual Art in Hodonin

In recent decades, we have become aware of increased efforts to focus on the phenomenon of interpreting fine art in Czech museums and galleries, which has now become an integral part of these institutions and is still growing in importance.

Artwork does not open up by itself to an observer; it needs an external impulse, either by the observer themselves or by an art teacher. The spectator's actions, however, are irreplaceable as the teacher can only help them. The spectator must dare and persist. Nowadays, this fact has become a stumbling

⁵⁰ GUARDINI, Romano. *O podstatě uměleckého díla*. 1. vyd. Praha: Centrum teologie a umění, 2009. Delfín (Triáda). ISBN 978-80-87256-03-9. Str. 44.

⁵¹ BERNHARDT, Oskar Ernst. *Ve světle pravdy*. 4. vyd. Stuttgart: Stiftung Gralsbotschaft, 1990. ISBN 3-87860-100-X. Str. 734-735.

⁵² promluva papeže Františka, vysíláno ve Vatikánské magazínu na rádiu Proglas, 17.2.2015.

⁵³ DAILY, Eileen M. *Theological Education at the Art Museum*. *Journal of Adult Theological Education: JATE*. London: Equinox Pub., 2009, vol. 6, issue 2, s. 116-129. ISSN 1740-7141.

⁵⁴ Podobný problém nalézáme v religionistice, která by měla být vědeckým studiem jednotlivých světových náboženství, pronikat do jejich hloubek a nuancí. Avšak, aby se ve svých popisech nemýlila či nebyla jen povrchním popisem a vyjádřením vnějších věcí náboženských úkonů, není pak nutné, aby sám badatel byl praktikujícím subjektem toho kterého náboženství?

block — most people are spoiled by easily achievable consumption, and involving their own abilities and intellectual creativity has become too demanding.

Jan Andres, in his introduction to a treatise by Rupnikov⁵⁵, talks about the social perception of the need to cultivate people's contemporary figurative perception, the task of visual art to enable the meeting of spirit and matter.

There are various dangers in interpreting artwork. If we observed the work only in terms of iconology, we could reduce its message only to storytelling or a thought process. Artwork, however, is not limited this way. And perhaps far more important are those precise elements that are difficult to express in words, if possible at all. An abstract piece of art tells us much about it — the deployment of artistic elements in a space can unmistakably put our internal processes (both mental and physical) into motion. The composition of colours, shapes, sounds, ratio and intensity include the same range of options that a human soul can create, and we can see how some compositions play the same songs in people, on the strings of human subconsciousness⁵⁶.

*"The need to draw reasons for everyday life from spirituality is nowadays felt all the more sharply. Man is encouraged to opt for spirituality because he cannot avoid an urgent and difficult choice: either decisive and unifying spirituality as his orientation, or the banality of a life limited to a superficial sequence of events without definite meaning ... the violence of the materialistic world in the maelstrom of the spiritless technology of consumer society ... or condemnation to absurdity and despair."*⁵⁷

A glimpse into history

Clement of Alexandria, a Church Father living at the turn of the 2nd and 3rd century, says in his *Call to Greeks: To serve the arts is to become a slave to sin*.⁵⁸

An interesting phenomenon in the history of religion is the rejection of Fine Arts, thus a refusal to render certain objects by certain religions. The best known is Judaism and subsequently Islam. Christianity, which also builds on Judaism, has eventually come to terms with this view positively, even though it has taken it several centuries. Gadamer says, *"it was an epochal decision when a wave of iconoclasm was warded off."*⁵⁹ The debate surrounding this issue continues to inspire, even today.

If we look more closely at the Christian solution to this problem, then the possibility to artistically capture the divine is primarily based on the realized incarnation of the Son of God, and hence the very formation of the highest principles into the coarse matter: *Logos is the image of God who Himself is an archetype of everything else. Man is created "to" an image, i.e. the image of Christ who is the image of God.*⁶⁰

Saint John of Damascus (ca. 675-749) was apparently the first to call paintings *"the books of the uneducated."* It is also interesting that the Christians along with the pagans believed that physical objects can be the seat of spiritual power, which can be transmitted by physical contact. Noteworthy is also the idea that recognition of God in a natural image is an act of intellect, not of the senses, which emphasizes its spiritual nature.⁶¹

In opposition to iconoclasm there stands an icon, which, in a sense, is a sacrament, and the principle that changing the painting into a spiritual object can be applied to all works of art created in a certain way.

Certainly an interesting chapter in the history of using an image for spiritual education is Reformation and Counter-Reformation. This area of the arts was hit by criticism by Luther and especially Calvin. Huguenot looting also spread across France, and therefore Cardinal de Guise asked the Council of Trent (from the current perspective, one of the most crucial doctrinal councils in church history) to adopt a position on these matters. The decree from late 1562 is brief⁶² and does not bring anything substantially new, but rather confirms traditional teaching: *Paintings are part of an episcopal duty to*

⁵⁵ Marko I. Rupnik, *Až se stanou umění a život duchovními*. Velehrad 1997.

⁵⁶ C. G. Jung, *The archetypes and The Collective Unconscious*. Routledge & Kegan Paul, 1969.

⁵⁷ Stefano de Fiore a Tullio Goffi. *Nuovo dizionario di spiritualità*. Roma 1979.

⁵⁸ Maie-Madeleine Davy, *Initiation à la symbolique romane (XIIe siècle)*. Paris 1977. p. 127.

⁵⁹ Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schoenen: Kunst als Spiel Symbol und Fest*. Stuttgart, 1983. p. 5-6.

⁶⁰ A. H. Armstrong, *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*. Cambridge 1967. p. 572. cf John W. De Gruchy, *Christianity, Art and Transformation: Theological Aesthetics in the Struggle for Justice*. Cambridge 2003. p. 25-26

⁶¹ Ibidem, p. 573-583. cf Egon Sendler, *L'icone, image de l'invisible: elements de theologie, esthetique et technique*. Desclée de Brouwer, 1987.

⁶² It was also due to the fact that this decree was rapidly discussed, along with three other decrees, for fear of the death of the Pope. Cf Klaus Schatz, *Allgemeine Konzilien - Brennpunkte der Kirchengeschichte*. Schöningh, 1997. p. 200-201.

educate. A warning was added against the idea that images hide automatic divine power in themselves. However, as a result of this decree, a painting "explosion" occurred.⁶³ The Second Vatican Council also notes the importance of art in human life. In the *Pastoral Constitution on the Church in the Modern World*, Article 62, it is noted that art "... seeks to express the very essence of man, his problems and experience gained by his efforts to obtain knowledge and improve himself and the world; art wants to discover man's place in history and the universe, to illuminate his misery and joys, needs and abilities, and set out a better fate for man. So it is able to elevate a human life and reflect it in many different forms according to the diversity of periods and countries."⁶⁴ Pope John Paul II expresses this tendency to the fullest: "In order that the Church may convey the message entrusted to her by Christ, it needs art."⁶⁵

Abstract Art and Spirituality

In 1986, at the Regional Museum of Art in Los Angeles, there was an exhibition called *Spirituality in Art: Abstract Painting 1890-1985* showcasing one of the largest and most comprehensive sets of abstract art. It was accompanied by a voluminous catalogue with many essays by prominent art historians. These texts reflected a tendency to focus on the philosophical and symbolic background of abstraction and its relation to theosophy, occultism, Zen Buddhism, spiritualism and various other esoteric systems of thought that shaped the series of the first abstract expressions.⁶⁶

As Piet Mondrian himself writes: "We should not slide over the surface of the natural, but in a sense, we should see through it."⁶⁷

John Golding in his book *Ways to Abstract Art* focuses precisely on the intellectual context in the works of the most prominent pioneers of abstract painting (Mondrian, Malevich, Kandinsky) and their famous followers (Pollock, Newman, Rothko and Still) and discovers that their interest in the metaphysical area is crucial to their work. For example, he recalls that in the 1890s and the first two decades of the twentieth century, theosophy, which can perhaps be described as a kind of western Buddhism, was gaining wide popularity. The secret teachings of Helena Petrovna Blavatsky were published in 1888, and as Mondrian confessed to his friend Theo van Doesburg, this book gave him "everything".⁶⁸

In one place in his book *On spirituality in Art*, Wasily Kandinsky cites the founder of the so-called Rosicrucian salons, Joséphin Péladan, who already in the early 1880s, had fiercely criticized all "ochlocratic" art.

One of the key pioneering works in the field of abstract sculpture in the Czech lands is the work of the Czech author Hana Wichterlová who uniquely linked her existential yearning for spiritual development with the desire to create sculptural works. For Wichterlová, creating sculptures was the means of her spiritual maturing and understanding of spiritual principles, as she mentions in her memoirs.⁶⁹

During her studies in Paris in the period from 1926 to 1930, Hana Wichterlová attended lectures by František Kupka⁷⁰ whose work is inextricably linked with nascent abstract painting. His interest in mysticism and cosmology⁷¹ is typical, as with the majority of the pioneers of abstract painting.

Art therapy and development of spirituality

Spiritual aspects can also be found in the field of art therapy. Indeed, the very nature of art therapy — from which it draws its power and efficiency — is the distinctive impact of the artwork on all aspects of a person. Jaroslava Šicková-Fabrici in her *Foundations of Art Therapy* writes about her journey to art therapy and confesses her lifelong perception of art as a phenomenon that is able to "convey many things of a mundane, but also a spiritual life"⁷², not only for children with a handicap, but for people in general. She finds a potential for healing art, which she extensively uses in her practice. In this way, a

⁶³ Alain Besançon, *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. Fayard 1994. p. 170nn.

⁶⁴ Gaudium et spes. In: *Dokumenty II. vatikánského koncilu*. Praha 1995. p. 236.

⁶⁵ Pope John Paul II. *Letter to Artists*. Liturgy Training Pubns 1999. p. 13.

⁶⁶ John Golding, *Paths to the Absolute*. Princeton University Press 2000. p. 5.

⁶⁷ Piet Mondrian, *Natural reality and abstract reality: an essay in dialogue form*. New York 1995.

⁶⁸ Carel Bloĥkamp, *Mondrian the art of destruction*. London 1994. p. 14.

⁶⁹ Srov. Eva Jůzová a Michal Jůza. *Sochařka Hana Wichterlová*. Litoměřice 2000.

⁷⁰ Ibidem, p. 22.

⁷¹ František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*. Praha 1999.

⁷² Jaroslava Šicková-Fabrici, *Základy arteterapie*. Praha, 2008. p. 16.

principle uttered in the introduction to her book applies to her — art for human's sake and art for health's sake (L'Art pour la santé). She argues with the statement "art for art's sake" (L'Art pour L'Art) and highlights the healing and preventive potential of art, which is to "*mobilize human yearning for spirituality, dignity, hope, transcendence, meaning, to initiate both in a creator and an observer the processes that would activate them not to hurt themselves, others, or nature, but on the contrary, to make them try to harmonize and heal their (mental, physical, spiritual) whole being, relationships with people and the environment in which they live*".⁷³

Art therapy thus indicates the important properties of art — its metaphorical feature, ability to integrate personality and a group and facilitate communication, as well as its ability to be the means to vent emotions, sublimation and catharsis. These features do not apply only to those who participate in artistic creation (the principle mostly used in art therapy), but similarly affects observers who open themselves up to artwork. In this way, art therapy is split into receptive (perception of artwork) and productive (specific creative activity). Šicková-Fabrici states that "*art unquestionably has a power that may strongly affect an observer, influence him, initiate changes in his attitudes to life, and can for example, convey morals and ethics in a way that is more effective than commands and justifications consisting in rational arguments (because it is given in a metaphorical, figurative language)*".⁷⁴

Obviously, art therapy also widely uses the cathartic function of art. However, this principle can also be seen in many contemporary works when authors "paint themselves out" of their depression and other negative states. It is then a question of whether to support issuing such works, which may serve to purify the author, but on the other hand, may burden the general public and induce such negative states in them. Would it not be better then, to use these artworks more specifically, precisely as art therapy shows?

Czech contemporary art pedagogy and spirituality

Current aesthetic education should lead a child, and later a young person, to openness in communication, and should nourish the need to question the spiritual values of life. "*Education should awaken the interest (of a child) in its own creation which is an expression of mythical consciousness, and at the same time, the first step towards an individual interpretation of culture, as a phenomenon marked by mythical archetypes*," says Hana Babyřádová.⁷⁵

In 1992, Marta Pohnerová published a minor treatise called *Spiritual and Sensory Education* in which she presents her method of working with children with practical examples and suggestions of methods and subject matter. In 1995 and 1997, two further continuations of this publication followed, developing it in a similar spirit and scope. Pohnerová, a more practically oriented writer, seeks to "*ensure that a child is able to experience the world with all its senses*", and education should focus primarily on developing the spiritual unity of a person with the world. She highlights natural forms that are very close to a person and are immediately connected with unconsciousness and mythical thinking. Thus, the strong influence of Jung can be recognized in her concepts. In a rather poetic and meditative form, she draws attention to important aspects she encounters in her practice: "*The inner light of a painting is a spiritual light that leads us to meditation, deeper reflection, knowledge of our own soul*".⁷⁶

George David follows up on the Czech pedagogical tradition where in his texts he builds on the phenomenological philosophy of Jan Patočka who followed the heritage of the spiritual and sensory education of J. A. Comenius, especially his doctrine on the trinity of perception, thinking and movement in the space of the human soul, where, when first seen, seemingly incongruous areas unite — platonic ideas and objects of the everyday world, which receive spiritual significance here. Merging the sacred and the profane is allowed by ritualization and creating myths out of life attitudes through the experience of creation. The psychology of visual perception and creation of visual order meet here, along with the psychology of unconsciousness, which reveals the hidden order of the universe, drawing on the creative process.⁷⁷

⁷³ Ibidem, p. 19.

⁷⁴ Ibidem, p. 22.

⁷⁵ Hana Babyřádová, *Symbol v dětském výtvarném projevu*. Brno 1999. p. 14.

⁷⁶ Marta Pohnerová, *Duchovní a smyslová výchova*. Polička 1992.

⁷⁷ Jiří David, *Století dítěte a výzva obrazů*. Brno 2008. p. 321.

Art and beauty — spiritual aspects

To ask today about the relationship between spirituality and art is as hard as answering the questions: *What is art? What is beauty? What is morality?* or even if any absolute being exists.⁷⁸ Generally, these terms are considered to be relative and the statements about them subjective, without any general validity. Not so, however, from the viewpoint of faith or spirituality. As they answer positively to the question of the existence of the absolute being (God), they may more soundly define further concepts from this basic concept because they are directly related to it, and therefore participate in its absoluteness.

It is good to realize that religions do not speak only through their sacred texts and theological writings, through their institutions or committed movements and moral practices, but also through their rituals, poetry, architecture, music, painting and sculpture.⁷⁹ Pope John Paul II, who at first hand experienced the creative states of artists, in his Letter to Artists, suggests the mission of creators is *"To search for new revelations of beauty."*⁸⁰

The concept of beauty in art has been much discussed within the last hundred years, and a clear consensus on its meaning does not exist. After World War I Dadaism emerged, extending the concept of beauty to commonly used industrial items while also undermining the notion of authorship of work. After the Second World War, with new artistic directions appearing, the situation became even more difficult, and this trend has continued until today when the mix of fine art directions is perfectly mingled. On one hand, extremes are our borders according to which we can measure. On the other hand, it is necessary to clarify whether an extreme still falls into the phenomenon of art or not. In this sense, there is the interesting idea of Kandinsky who determines the boundaries of this concept solely by the presence of a spiritual element in the work of an artist.⁸¹

Without understanding beauty, we will not get to the bottom of the issue in our attempt to understand art. Beauty is not just something superficial, some ornament addible to a thing, it more likely inheres in the very heart. Scholasticism reminds us that beauty is a *"radiation of truth"*. This means that beauty appears where a form corresponds to the internal content, where the being becomes such as it should be according to its deepest nature.⁸² The German spiritual thinker Bernhardt speaks similarly: *"The sense of beauty is connected with the primordial laws of creation; it is an expression of a hitherto hidden knowledge of perfection. For every man, it is an unmistakable indicator of the path."*⁸³

At the beginning of 2015, Pope Francis in his speech on education talks about the *New Covenant in education*, and assigns art and beauty an important role, when he says: *"We cannot reach harmony if we are unable to perceive beauty. In each one of us, in each nation, it is necessary to look for beauty, which is the foundation of our art — music, painting, sculpture and literature."*⁸⁴

Conclusion

In her article *Theological Education at the Art Museum*⁸⁵ Eileen M. Daily expresses the opinion that time has progressed sufficiently for galleries to implement educational programs focusing on religious education. Subject matters of paintings themselves, if we look at the Romanesque, Gothic, Renaissance, Baroque, and 19th-century art, are by their very nature specifically predetermined to it since most of the authors created their works with the aim to enrich the spiritual life of the audience. Only the secularization of society cut off the objects from their target groups. As she notes, so far we can only rarely see religiously oriented exhibitions, focused for example on certain aspects of Christian art, with an appropriate educational program being created. And if we look at programs accompanying permanent expositions, we will search in vain for such a program. She also raises the question of whether an educator who is trying to instill in his/her wards all the layers of Renaissance or Gothic artwork down to its individual nuances, can achieve this goal unless he or she has an adequate theological education and unless he or she is of the faith of the specific religion for which the work was made.

⁷⁸ Jana Hubáčková, *Spiritualita, umění a mravnost*. In: *Spiritualita*. Brno 2006. p. 435.

⁷⁹ Peta Goldberg, *Approaching the Teaching of Religious Education Through the Creative Arts*. In: *International Handbook of the Religious, Moral and Spiritual Dimensions in Education*. Dordrecht 2008. p. 1237.

⁸⁰ Pope John Paul II. *Letter to Artists*. Liturgy Training Pubns 1999. (Note 11).

⁸¹ Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*. Dover Publications 1977. p. 108.

⁸² Romano Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*. Matthias-Grnewald-Verlag 2005. p. 44.

⁸³ Oskar Ernst Bernhardt, *Im Lichte der Wahrheit*. Stuttgart 2012. p. 734-735.

⁸⁴ Discourse of Pope Francis broadcast in Vatikánský magazín on Proglas radio, 17th February, 2015.

⁸⁵ Eileen M. Daily, *Theological Education at the Art Museum*. *Journal of Adult Theological Education*. London 2009, No. 6, p. 116-129.

Today, we have no doubts that a gallery curator should be well acquainted with the area of pedagogy, art techniques and art history, but so far no one even dares to speak about the need for theological education. Ms Daily sees the situation similarly from an American context and she also expresses her concern that the leaders of museums would probably prevent religious education in their institutions.

26 symfonií Františka Gregora Emerta / 26 symphonies of František Gregor Emmert

Ph.D. Vojtěch Dlask /CZ/ - composer, musicologist

I /

František Emmert byl můj profesor skladby na Janáčkově akademii múzických umění, byl to můj blízký přítel, jeho díla mě provázela po velkou část mého konstitutivního věku. V roce 2005 jsem obhájil magisterskou práci na téma příbuzné mé dnešní přednášce a tak budu z tohoto textu některá fakta čerpat.

Hned v úvodu je třeba říci, že při diskusi o Emmertových symfoniích se z oněch zmíněných dvou třetin pohybujeme v prostoru hudby, která dosud nezazněla. Z Emmertových symfonických prací byly zatím provedeny pouze symfonie 1-9. Nese to sebou nejen nutnost hovořit o těchto skladbách spíše teoreticky, ale přináší to i těžko zodpověditelné otázky charakteru, zda se vůbec kdy podaří Emmertovy symfonie v úhrnu provést, případně proč se to od osmdesátých let s jedinou výjimkou nepodařilo.

Skladatelské řemeslo sebou nese nutnost autorské sebereflexe která vede různými cestami směrem k vyrovnání se s okolním světem, s jeho nároky; s vyrovnáváním se s vlastní úlohou ve společenském systému, který tvůrce ohýbá a ten se mu vždy do určité míry přizpůsobí. Záleží pak na tvůrčové ryzosti, ba dokonce ještě spíš na těžko ovlivnitelné síle darovaného talentu, na síle volání vnitřního hlasu, který tvůrce směřuje určitým způsobem a nedovolí mu nadobro zbloudit, nechat se ohnout ať už ideovým, stylovým anebo ekonomickým diktátem doby. Známe z historie i současnosti velké spektrum řešení těchto nároků, z jejichž krajních pozic je třeba jmenovat na jedné straně přitakání světu projevující se ve své krajní poloze zaprodaností – ať už ideologii, moci, postu anebo penězům, přitakání provázené v extrému ztrátou tváře a jako druhou polaritu izolovanost, skepsi z toho, co tvůrci svět dává, ba z toho, co dává tvůrce světu. A ta může ve své extrémní podobě vést rovněž k autorskému odmlčení se. Emmert si mi jednou postěžoval, že ten samý skladatelský činovník, který se dokonce před pár lety stal na krátkou dobu ministrem kultury mu v osmdesátých letech vysvětloval ideologickou neprůchodnost jeho děl, aby mu v letech devadesátých sděloval jejich neprůchodnost ekonomickou. Nicméně i v takhle trapných případech českého hudebního kariérismu bych zde rád jako protiváhu připomenul fakt, že i když opravdový umělec dodnes za své dílo jaksi „ručí svým životem“, žijeme dnes v našem tzv. „prvním světě“ na rozdíl od většiny ostatních lidských bytostí na Zemi ve velkém luxusu zřízení, v němž umění, i kdyby bylo ostře v opozici vůči stávajícímu společenskému systému, nestojí autora jeho život fyzický, ba dokonce bývá stále coby silné autorské vyjádření vítáno a podporováno.

František Emmert stál na pomyslné ose před chvílí zmíněného spektra blíže té straně „mimo svět“. Jediný jeho kontakt se systémem byl skrze jeho působení na Janáčkově akademii múzických umění a chci zdůraznit, že by se jej byl nikdy sám dobrovolně nevzdal. Miloval kontakt se studenty, Akademie mu umožňovala provádět byť malou část jeho děl. Tyto dva prameny ztratil v roce 2012. Odstranil jej systém, přesněji řečeno konkrétní lidé, jeho kolegové. Jedni k tomu svolili proto, jak jim systém ohnul páteř, druzí jednoduše proto, že byl na akademii v té době Emmert nejsnazší terč: když byl třeba další úvazek jako zdroj peněz pro dravější členy katedry, odstraněn byl stejně jako v předchozím režimu člověk nepohodlný, který neměl možnost se bránit, nebyl ve svazcích s mocí. Františku Emmertovi toto pozdní příkoří způsobilo ve výsledku i určité dobro: za poslední tři roky svého života vytvořil 50 opusů, mezi nimiž jsou i tři poslední symfonické práce: měl na komponování jednoduše více času.

Co se týče otázek po smyslu komponování bez možnosti provedení kompozic, stavěl se k němu Emmert vždy s obdivuhodným protitlakem ve smyslu bezpodmínečné práce na dalších kompozicích. Emmertovo skladebné dílo je v těchto dnech katalogizováno a bude podle mého odhadu čítat kolem

250 opusů. Někteří jeho skladatelští kolegové z katedry kompozice vyjadřovali opakovaně svou nedůvěru nad množstvím jeho prací, často to bylo kritizováno jako grafomanství. Ze své zkušenosti mohu říci, že smysl pro kompozici je třeba trénovat. Pasivitou zakrňuje. V tomto pohledu je Emmertovo celoživotní nasazení možné chápat i jako dynamický projev jeho tvůrčí evoluce: Emmert komponováním žil, stále se proměňoval nacházel stále nová řešení, bavilo ho pouštět se do úkolů, které dosud nezkusil. Porovnáním s jinými plodnými skladatelskými osobnostmi našeho věku dojdeme k tomu, že se Emmert množstvím kompozic zas až tak neliší třeba od Bohuslava Martinů. Byl zkrátka plodný. Teprve až budou provedena všechna Emmertova díla, bude možné definitivně posoudit, nakolik byli kritici jeho plodnosti oprávnění, a nakolik šlo o pouhou závist.

Na otázku, zda ho nemrzí, že jeho velké kompozice neznějí Emmert odpovídal, že zní už v partiturách. K tomuto pohledu jej opravňovala letitá zkušenost s podobou partitur a vytříbená hudební představivost. Sám bych takového stupně umu jednou rád dosáhnul.

Úhrn Emmertových 26 symfonií představuje celý jeho život. První symfonii napsal Emmert v roce 1964 jako čtyřladvacetiletý, 26. symfonie byla dokončena loni. To znamená 50 let tvorby. Pro srovnání – v české hudbě existuje v druhé polovině 20. století jen velmi málo autorů, kteří počtem svých symfonických prací překročili první desítku. Přes číslo 20 se, pokud vím, nedostal žádný.

Od Sedmé symfonie výše jsou Emmertovy symfonie (až na výjimku 17. symfonie s podtitulem Krajiny Krušných hor) motivovány hlubokou katolickou vírou. Tato víra sama o sobě byla pozoruhodná. Nevím o ní mnoho, František Emmert ohledně této věci zachovával velmi skromné, zdrženlivé mlčení. Překvapením pro mě bylo, když mi Emmertova dcery Markéta a Antonie řekly, že ani jeho žena, ani jedno z jeho sedmi dětí nejsou na katolickou církev napojeni tak těsně, jako byl on. Emmert navíc nepocházel z věřící rodiny a propracoval se ke katolictví na základě životní zkušenosti, kterou neváhám označit za mystickou. Jisté je, že okolo roku 1974 přichází zlom v Emmertově životě a hlavní jeho náplní se stává víra. Emmertova estetika se pod vlivem katolicismu proměnila velmi zřetelně. Není to pouze v rovině námětů, sám to ve své druhé přednášce při příležitosti kandidatury na profesuru (druhé, protože první nebyla přijata) formuloval tak, že mu katolicismus pomohl odpoutat se od diktátu stylů a technik tzv. Nové hudby směrem k technice, kterou nazýval souznění, vnitřní slyšení anebo jednoduše motivovaná hudba. To celé s tou výhradou, že znalost kompozičních technik Nové hudby a zkušenost skladatele, který jejich stylem prošel, si Emmert uchoval až do konce života.

Nejpodstatnějším rysem Emmertovy skladebné bylo zmíněné vnitřní naslouchání. Zní to v záplavě technicistních návodů a receptů zakládajících mnohdy úspěšné kompoziční proudy skoro bizarně. A přesto je to vlastně jediná podmínka ryziho hudebního díla: musí být v autorově mysli předem vtištěno, buď jako emoce anebo nejlépe už přímo jako orfický proud. Toto vnitřní naslouchání zastupuje v Emmertově tvorbě intuitivní prvek, kterým jako žlebem odváděl proud hudby od suchopáru systémů. Ničemu nebyl Emmert vzdálen víc, než hudební grimase, experimentu s konceptem, světu velké aleatoriky, případně technikám repetitivního minimalismu. Jeho hudba je vždy míněna vážně, je maximalisticky nabitá konkrétním materiálem, od něhož autor očekává konkrétní charakter, proudí z místa na místo a vždy je přesně zacílena skladatelem zamýšleným poselstvím.

K výrazu Emmertovy hudby je třeba poznamenat, že často zůstává na dlouhých plochách ztišená, bez výrazných klimaxů. Autor byl mistrem meditaivní melodiky, která mu dovoľovala se vyjadřovat ve značně rozlehlých adagioových plochách. Emmert je nazýval nížinami. Často je nutno při poslechu Emmertovy hudby rezignovat na prvoplánová posluchačská očekávání, mezi něž lze zahrnout právě vzněty, pestrobarevnost, forzi. Emmertova zralá tvorba je málokdy vnějškově přitažlivá, skladatel se vyjadřoval spíš tlumenou paletou barev, plochy jsou často elegického charakteru, pokud sahá skladatel k forzi, činí tak nejčastěji pro vyjádření sil temnoty.

Co naopak v Emmertově tvorbě nikdy nechybí a pozvedá ji na úroveň přesahující naši krajinu je autorova schopnost katarze. Sám jsem byl mnohokrát svědkem toho, jak Emmertova hudba dojala při provedení posluchače k slzám, sám jsem tomu byl vystaven také. A zde je nutné poznamenat hlubokou souvislost síly výrazu Emmertovy hudby se silou, precizností a nasazením interpretů, mezi nimiž v posledních deseti letech jednoznačně vynikl houslový virtuos slovenského původu Milan Paľa. Emmertova faktura byla vždy silně prodchnuta kontrapunktem. Homofonie a s ní spojený duch klasicismu nebyly vlastní Emmertově naturelu. Hloubavost, meditaivnost, někdy by se chtělo říci těžkomyslnost či usilovnost – všechny tyto rysy se v kontrapunktické sazbě dají vysledovat. Temné stíny ve své tvorbě překonával Emmert opět svou hlubokou vírou. Spolu s příklonem ke skladebné technice „vnitřního sluchu“, tak, jak o ní skladatel mnohokrát hovořil a jak o ní píše i ve svých profesorských přednáškách, se do jeho děl vracely prvky tonality. Vtírá se zde rétorická otázka: ruku na srdce, který autor multiseriální skladby svou hudbu uvnitř sebe kdy zaslechl?

Mnohokrát jsme se s Emmertem o harmonii bavili, Emmert miloval pozdně romantickou harmonii Josefa Suka. Ve své tvorbě ji ovšem neváhal obohacovat o mikrointervaly, případně o svojsky pojaté „spektrální“ harmonie – nikoliv však ve smyslu francouzské spektralistní kompoziční školy. Leckteré Emmertovy skladby jsou psané v harmoniích se zahušťovanými alterovanými souzvuky, Emmert je často komponoval v rámci předpřipravených tónových řad, které měl pro sebe na menších listech papíru v záhlaví kompozic, a které mu patrně umožňovaly potlačit v materiálu přílišnou košatost. Někdy jsou tato souzvuková pole tak hustá, že opouštějí tonalitu. Na druhou stranu Emmert s oblibou komponoval čistě modální skladby a právě těmi v závěru života mezi duchovněji naladěnou částí moravské kulturní obce proslul.

Co se materiálu týče, čerpala Emmertova melodika z rozšířené modality a on ji dál s oblibou heterofonně obohacoval, případně na jednotlivé melodické kroky doslova navěšoval hrozny jemných vychýlení, kterými jednak drobil tóny na jakési mlhoviny a jednak rozrušoval iluzi jediné melodické linie. Polymelodičnost ostatně souvisí s charakterem polymorfnosti Emmertovy skladby v úhrnu: dá se zde hovořit o polyformě, pandiatonice, a především o polytempu.

Rytmika Emmertovy hudby má mnoho podob – od naprosto jednoduché, rovné notace v osminových a čtvrtových hodnotách, až po nejsložitější kombinace temp navzájem. Polytempo je zcela samostatný fenomén Emmertovy skladebné techniky. Emmert o něm vyslovil svou první profesorskou přednášku a čtenářům sborníku letošního Forfestu bude tato otištěna v plném znění. Polytempa rozvíjel Emmert ve všech stylech své tvorby od Sedmé symfonie dále. Objevují se rovněž v jeho modální hudbě, například v Symfonii č. 21, Pieta.

Právě výzkum možností polytempa vřazuje Emmertovo dílo mezi generaci autorů, které lze nazvat postsystémovými. Jsou to osobnosti, které nejprve zasáhla vlna racionálních přístupů ke kompozici v padesátých letech, aby od těchto posléze ustoupili zpět právě k tomu, co lze nazvat vnitřním slyšením. Jako zástupce této tendence, překvapivě příbuzné Emmertovi lze jmenovat celou plejádu evropských symfoniků našeho věku. Valentin Silvestrov, Ernst Levy, Einojuhani Rautavaara, všichni si kromě ústupu od racionálních systémů i přes rezignaci na zvukovost tzv. Nové hudby zachovali ve svých dílech parciální anebo celostní systémy, kterými výrazově posouvají svou hudbu směrem od eklektické neoprodukce quasi romantické hudby. Spolu s nimi sdílí Emmert i výraznou duchovní zacílenost v motivacích skladeb. Emmert do tohoto okruhu právoplatně patří. O to smutnější je, že mimo Moravu není jeho tvorba dodnes takřka vůbec známa.

II/

Podívejme se nyní konkrétní Emmertovy symfonické práce. Vzhledem k rozsahu této přednášky jde víceméně o výčet symfonií s jejich názvy a rozměry, výčet s občasným vhladem do motivací a instrumentace symfonií, případně s autorskými komentáři, které jsem měl to štěstí zachytit před deseti lety do zmíněné magisterské práce. Vzhledem k délce mého výstupu krátím text i o výčet prvních devíti symfonií, které byly provedeny a jsou vesměs veřejnosti k dispozici při zařazení do vysílání. K dispozici bude tato část čtenářům v tištěné verzi této přednášky. Je třeba si zde uvědomit, že při přeskočení prvních devíti symfonických čísel Františka Gregora Emmerta přeskakujeme i obvyklý symfonický počet – je to dokonce jak kdyby rubikon, běžný úhrn celoživotního díla autorů.

Pro bližší, byť hrubý náčrt vývoje tohoto „prvního skladatelského života“ shrnuji pro prvních Emmertových čísel takto: první tři patří ještě do okruhu prací tovaryšských, v nichž se Emmertův styl vyrovnával s podněty druhé hudební avantgardy. Čtvrtá až Šestá symfonie představují úhrn umění mladého skladatele, včetně vyhranění stylu a projevu básnivé Emmertovy imaginace. Od Sedmé symfonie výše komponuje skladatel takřka bez výjimky na základě katolických motivací. Sedmá symfonie je velký předěl v Emmertově díle i proto, že zde poprvé užil polytempa. Osmá a devátá rozvíjejí již nový směr Emmertova snažení. Pohledme nyní dále:

První symfonie Františka Emmerta vznikla v roce 1964, durata je 15 minut, má pět vět. Premiéra byla 15. 11. 1965, SFB, dirigoval Richard Týnský. Jde o Emmertovu absolventskou kompozici na JAMU, partitura je k dispozici v knihovně JAMU. Symfonie je psána v proporcionální notaci, největší zajímavostí obsazení jsou 3 sólové alty a recitátor. Text je část básně Louise Aragona Elsa. Zvukový záznam se nedochoval.

Symfonie II s podtitulem „Hledání pravdy“ vznikla o dva roky později, v roce 1966, durata je 40 minut, je sedmivětá, premiéra byla v červnu 1968, SFB řídil Jiří Pinkas. Z běžného instrumentáře symfonického orchestru vybočuje 8 horen, piano, cembalo. V sedmé větě zní v osmi hornách chorál. Šestou větu hrají varhany sólo. Emmert k symfonii poznamenává: „Motivace – to bylo vodítkem, nová forma – postupy tektoniky – žádné stříhy, ale modelace. Uvědomění tvarů jako komplexů. Intuitivní kompozice.“

Symfonie III vznikla již rok na to, v roce 1967, je třívětá, duratu má 26 minut. Premiéru měla 24. 6. 1968. Provedla ji SFB, dirigentem byl Jiří Wadhaus. Druhá a Třetí symfonie byly vytvořeny během základní vojenské služby díky osvícenosti Emmertových vojenských nadřízených. Nahrávka je v archivu brněnského rozhlasu. Emmert poznamenává: „3. symfonie byla vedena v úsilí opozice... Určitý obrat k pozdnímu romantismu jako hledání pevných bodů proti „miniaturismu“ a jisté vyprázdněnosti vlivů modernismu... Jiří Fukač napsal: „v budoucnu autor sám odpoví proč dnes imituje J. Brahmsa.“

Symfonie IV, „Mexiko“ vznikla opět za pouhý rok, v roce 1968, durata 16 minut, čtyřvětá. Premiéra 22. 11. 1968. Z Emmertova komentáře čteme: „...na soudobost naroubovány již čisté harmonie, velké bicí v intencích španělských a mexických rytmů, které jsou místy jakoby folklorní..., jinde se ponořují do aleatorních rytmických obrazů. Byl to pokus o radostnou opojnou hudbu (důraz na žestě, varhany, bicí). Archi kolorují zvolenou atmosféru léta 1968.“

Jestliže „Druhá“, a zejména „Třetí“ z Emmertových symfonií představovaly hluboký odklon od modernismu své doby a mohly být ve své době vnímány jako „odpadlictví“, anebo přímo „zrada modernity“, v „Páté“ a Šesté symfonii můžeme sledovat návrat k některým modernistickým principům.

Symfonie V. „Kosmické zvony“, též „Zvony všehomíra“ - vznikla až za tři roky, v červenci 1971, durata 23 minut, pět vět nese tyto názvy: 1. Sen je krajina v mlhách ticha, 2. U zvonu kovu země, 3. Ukolébavka ve vteřině úzkosti, 4. Útok havranů, 5. Věčná je touha hledání člověka. Premiéra v lednu roku 1972. V instrumentáři je oproti běžnému symfonickému orchestru řada nestandardních nástrojů, například magnetofonový pás, sólový soprán anebo mužský sbor. Nahrána byla ještě v roce svého vzniku pro Brněnský rozhlas. Symfonie byla věnována tragicky zemřelým kosmonautům z raketoplánu Sojuz 11. Druhá verze podtitulu, „Zvony Všehomíra“, časově pozdější, naznačuje mnohem výrazněji skutečné plánované duchovní směřování skladby - ještě o něco metaforičtější než při předchozí svázanosti s představou světa kosmonautiky. V této symfonii pracoval Emmert s mikrintervalikou a opět se vrátil k rastrovému zápisu. Symfonie je též popsána v knize Jaromíra Havlíka „Česká symfonie 1945-1980“

Symfonie VI. „Důl Nelson III“ byla dokončena o dva roky později v roce 1975, durata je 35 minut, premiéru řídil se SFB Jiří Bělohlávek. Z hlediska následnosti Emmertových symfonií je třeba zmínit, že „Šestá“ představuje práci završující celé jedno období: po ní už u něho nenásleduje symfonická skladba zabývající se v první řadě takto dějovým námětem. Od této chvíle bude Emmert své náměty (s výjimkou Sedmnácté symfonie „Krajiny Krušných hor“) už jenom abstrahovat a metaforizovat. Jako dílo završující představuje Šestá symfonie i tehdejší skladatelův nejzazší zdolaný vrchol: především v použitém orchestrálním aparátu. Podrobnější rozbor symfonie můžeme opět nalézt v knize Jaromíra Havlíka „Česká symfonie 1945-1980“

Sedmá symfonie byla dokončena až za čtyři roky, v roce 1979 a patří k největším tvůrčím úspěchům skladatelova středního skladebného období. Durata symfonie je 25 minut. Je to první ze symfonických skladeb, v nichž Emmert – konkrétně ve druhé a čtvrtévětě – použil techniku polytempa. Věty, které nejsou vytvářeny na základě polytemp vytvářel Emmert pomocí modální, timbrotvé a mikrintervalové techniky, heterofonie a stop seriálního myšlení. Symfonie nemá podtitul, ale její jednotlivé věty nesou názvy „Světlo v temnotach“, „Aréna“, „Snímání z kříže“ a „Druhy příchod Páně a Milosrdství“. Sedmá symfonie byla studiově realizována vynikajícím českým dirigentem Františkem Jíllem a Státní filharmonií Brno v roce 1981.

Symfonie VIII. „Turínské plátno“ vznikla v roce 1982, tedy za tři roky od předchozí symfonie; její durata je 40 minut, nahrána byla s pětiletým zpožděním 12. 12. 1987. Námětem je relikvie plátna, do kterého byla před zmrtvýchvstáním Ježíše zabaleno jeho tělo. Emmert zmiňuje „barokního ducha“ některých parametrů (polyfonie, harmonie) této symfonie.

Symfonie IX. „Cor Jesu“ („Srdce Ježíšovo“), vznikla v roce 1983, tedy rok po předešlé její durata je 17 minut. Její první plánované provedení roku 1988 Emmert stáhl z důvodu naprostého neztotožnění se najatého dirigenta s dílem. O její provedení v roce 2003, tedy 25 let po jejím vzniku, se zasloužil brněnský hudební rozhlasový redaktor Jan Hlaváč. Provedla ji Zlínská filharmonie za řízení Stanislava Vavříčka. Je to poslední dosud provedená Emmertova symfonie. Jde o důslednou polytempovou kompozici vypsanou pomocí ligatur do jediného tempa. Symfonie má 11 částí attacca.

Symfonie X. „Euangelion - Zvěstování páně“, vznikla v roce 1985, dva roky po předešlé, durata je 39 minut. K symfonii Emmert poznamenává: „Důsledná a přesná tématická polytempová práce. Tónově a harmonicky (je symfonie) vystavěna na bázi polytempových rytmických jednotek odvozených přepisem do jednoho tempa. Součet a prolínání polytempových pulsů je řazeno do rytmických

púdorysů, které tvoří základní jednotky časové míry... Púdorys je vždy součástí proporční míry. Vše co se od materiálu odvíjí je vypracováno naprosto invenčně na základě vnitřního slyšení a naslouchání.“

Symfonie XI. vznikla v roce 1986, tedy opět po dvou letech, a její durata je 28 minut. Je psána pro dva smyčcové orchestry, dechový kvintet a varhany. Symfonie je jednovětá, složená ze dvou částí attacca. V první části jsou polytempa a Emmert tu vyžaduje 2 dirigenty.

Symfonie XII. „*Veraikon - Rouška Veroničina*“, rok vzniku 1986, tedy rok po předešlé, durata je 16 minut. Symfonie má tři věty. Emmert o symfonii píše: „... (symfonie je psána) k obdivu k statečnosti žen, které se nebojí projevit soucitem a milosrdenstvím, když je to nebezpečné, zatímco muži se strachují a utíkají!“

Symfonie XIII. „*Dny sblížení*“, rok vzniku 1987, tedy rok po předešlé, durata 20 minut. Instrumentace bez žesťů, přidáno je cembalo. Čtyřvětá. První věta je dle Emmertova svědectví inspirována obrazem plačícího starého stromu s obrazem Panny Marie.

Symfonie XIV. „*Ospravedlnění - Milosrdenství - Věrnost*“, rok vzniku 1989, tedy dva roky po předešlé, durata 90 minut (tři třicetiminutové věty). Námětově je motivována nezákonným a brutálním zásahem proti klášterům v ČSR 14. 4. 1950. Symfonie je komponována jako tři symfonie v jedné: všechny celky se dají hrát i každý zvlášť.

v roce 1990 vzniká, tedy rok na to, vzniká, ohraničena okolními, podstatně delšími symfoniemi, jakási „komorní trilogie“. Její části jsou symfonie XV – XVII s podtituly „*Žalm I*“, „*Útěcha zarmoucených*“ a „*Krajiny Krušných hor*“.

Symfonie „Žalm 1“ je nesena ve výrazně „biblickém duchu“ sledujícím styl hudebního jazyka od Biblických písní a duchovních děl Antonína Dvořáka přes kantáty Ladislava Vycpálka až k třeba k dílům Jana Hanuše. Duratu má 15'.

„*Útěcha zarmoucených*“ je psána způsobem Concerta Grossa pro dvě smyčcová kvarteta a dva smyčcové orchestry, trvá 16 minut.

Poslední jmenovaná, „*Krajiny Krušných hor*“, je psána pro běžné obsazení orchestru, duratu má 29 minut.

Symfonie XVIII. „*Křížová cesta - 8. zastavení páně: Ženy plačící nad Ježíšem*“ byla dokončena o tři roky později, v roce 1993. Symfonie je čtyřvětá, s výhradou mnoha tempových i charakterových přeryvů uvnitř vět, nyní už typických pro Emmertův symfonický styl. V závěru je víc jak po deseti letech užito pásmově vypisovaného polytempa. V instrumentáři symfonického orchestru je navíc použit barytonový hoboj. Symfonie má duratu 52 minut, její partitura je uložena v knihovně JAMU.

Symfonie XIX. „*Šimon z Kyrény*“ byla dokončena o dva roky později, v roce 1995 má duratu 55 minut. Základem je postava Šimona Kyrenejského, kterého žoldnéri přinutili, když šel z pole, aby nesl Ježíšův kříž (Marek 15.21). Z materiálu vzešlého z práce na této symfonii vznikl ještě 8. smyčcový kvartet. Tato symfonie ve své prostotě a přítom vyhraněnosti představuje jednu z ukázek zralého Emmertova mistrovství. Také partitura 18. symfonie uložena v knihovně JAMU.

Symfonie XX. „*Tři noci sv. Josefa*“ vznikla v roce 1998, tedy o tři roky později než předešlá. Durata je 57 minut. Pozoruhodné na symfonii „*Tři noci sv. Josefa*“ jsou plochy představující anděla, který Josefovi neSe zvěstování. Jsou vždy přesně uprostřed té které věty - noci, tématicky se stejnou, projasněnou hudbou.

Symfonie XXI. „*Pieta*“ byla vytvořena v roce 2001, tedy tři roky po předešlé. Durata je 59'. Emmert se tu znovu vrátil k polytempu vypisovanému pomocí několika orchestrálních pásem. Jazyk této symfonie je ale nápadně oprostěný – i v závislosti na zvoleném textu. Jde o vokální symfonii. Polytempové plochy tu vychází z vizuální představy „světa viděného skrze slzy“.

Symfonie XXII. „*Laudate Dominum*“

vznikala paralelně s „*Pietou*“, ale dokončena byla dříve, roku 2000. Emmert ji zamýšlel jako svůj příspěvek ke skladatelské soutěži u příležitosti oslav nového milénia v roce 2001. Durata je 31 minut. Symfonie je rozvržena do tří vět. Ke komornímu orchestru s celestou (anebo pianem) jsou přidány soprán a mezzosoprán a komorní smíšený sbor.

Jako textový podklad 22. symfonie posloužily latinské překlady žalmů. Emmert k symfonii píše: „Psáno v diatonických modalitách, v melodiích a v průzračných harmoniích. ... (je to) další stupeň této formace s účastí prostoru (jako dalšího rozměru tónových kategorií) směrem k echovému splývání zdánlivých,

anebo průchodných center. Metoda spočívá ve vnitřním naslouchání a očišťování hudební kultury cestou dovnitř.“ Obdoba (této techniky je použita) též v *Magnificat* (1999) a *Te Deum* (2003).“ (4).

Symfonie XXIII „Věčný Jeruzalém“ patří mezi Emmertovy nejrozsáhlejší a opět se v ní s velkou intenzitou ukazuje skladatelův idealismus diktovaný hlubokou vírou: symfonie je nesmírně náročná na provedení: kromě zmnožování ansámblu (5 fléten, 5 klarinetů, 5 horen, 7 trubek, včetně zmiňované klariny a basové trubky, 7 trombónů) a nových požadavků na interprety (Emmert tu požaduje klarinové trumpety rozsahem až do Fis3!). Ve skicách jsou tempová označení polytempových ploch rozpočítávána kvůli společnému násobku až na desetinná místa (!). Metaforický základ a souvislosti s polytempy má pak logicky i konečný výběr devíti (!) vzájemně se prolínajících temp. Ve své obrovitosti (99 minut) se pak přes dva tisíce taktů symfonie před člověkem rozkládá už takřka jako krajina: najdeme tu sumu Emmertova umění, včetně nových hudebních poznatků a východisek: jsou tu plochy nesmírně temné (hned první věta) i projasněné - v takových Emmert někdy (převážně v meditativních plochách) využívá i technik ne nepodobných Arvo P'artovi, s tím, že jejich *cantus firmus*: kvintakord mění na volněji stanovované modální souzvuky.

Symfonie je motivována kapitolami 41.1-12 z Ezechiela, má rozsáhlý prolog („Tisíciletá voda“) i codu („Alfa a omega“); její půdorys je v základu vystavěn na číselné představě třikrát třiatřiceti minut třech ohromných vět, přičemž v závěru své práce Emmert z tohoto symbolizmu mírně ustupuje a časové proporce upravuje. Jednotlivé názvy menších pod-celků ve větách jsou: Prolog: Tisíciletá voda, 1. „...zde zaznívá tíše, ale neslyšitelně Ježíšův pláč nad Jeruzalémem“, Lukáš 13, 34 – 55; 2. „...očištění chrámu v Jeruzalémě...“, (Jan 2, 13 – 17), „...nepřijali světlo v temnotách...“; 3. *Dies irae*; 4. *Zed' nářku*; 5. *Nový Jeruzalém* (Zjevení 21, 1 – 2. 10); 6. „...a setře jim každou slzu z očí...“ (Zjevení 21, 4); 7. „Alfa a omega“, (Zjevení 21, 6).

Symfonie XXIV „Agnus Dei“ se sólovými houslemi a violou, vznikla až po sedmi letech, v roce 2012, což napovídá, jak se v předchozí symfonické práci Emmertův symfonický duch vybil. *Symfonie XXIV „Agnus Dei“* má duratu 56'

Symfonie XXV - „Píseň - 'K tobě byl poslán anděl“ vznikla v tom samém roce, 2012 a má duratu 39'. Měla by být provedena v rámci Velikonočního festivalu duchovní hudby v příštím roce v Brně.

Symfonie XXVI - „Triduum sacrum“ vznikla na závěr loňského roku a má duratu 33'.

Resumé:

František Emmert (1940-2015) byl jedním z nejvýraznějších českých skladatelů své generace. Povahová skromnost a neprůbojnost způsobily, že velká část jeho díla zůstala neprovedena. František Emmert patří k neplodnějším symfonikům české hudby napříč věky: počet jeho symfonií dosáhl čísla 26, souhrn Emmertova díla jako celku čítá kolem 250 opusových čísel. Od poloviny sedmdesátých let 20. století je Emmertovo dílo nesené v duchu katolicismu. Technologicky Emmert navazoval na výtvarné styly tzv. „Nové hudby“, aby se od nich posléze odvrátil zpět k modálním harmoniím a především vlastní polytempové kompoziční technice, kterou vyvinul na základě studia historické hudby, například Josquina Després.

Frantisek Emmert (1940-2015) was one of the most outstanding czech composers of his generation. Traits of modesty and timidity meant that a large part of his work remained not performed. Frantisek Emmert is one of the most prolific czech symphony creators through the ages: the number of his symphonies reached number 26. The summary of his work as a whole amounts to about 250 opus numbers. Since the mid-seventies of the 20th century is Emmert's work carried in the spirit of Catholicism. Technologically Emmert continued the achievements of styles so called "New Music" to turn away from them, then back to the modal harmonies and especially his own polytempo compositional technique he developed based on the study of early music, such as Josquin Despres.

INTERNATIONAL COMPETITION MUSICA NOVA – PRESENTATION OF THE COMPOSITIONS WITH SPIRITUAL FOCUS.

PhDr. Lenka Dohnalová, Ph.D. /CZ/ - SOCIETY FOR ELECTROACOUSTIC MUSIC

Ladies and Gentlemen, dear colleagues,

I was asked to present here our international competition of EA music (or in more up to date term “sonic art” competition) MUSICA NOVA. I chose also for you some compositions from its history which have some connotation or affinity to the spiritual point of view, because I mean that let listen to music is more interesting than listen to telling about the music.

Shortly: Our competition has been founded in the year 1969 in the Pilsen Radio from the initiative of the composer Miloslav Kabeláč, renewed in 1993 by the Society for EA music in Prague especially from the impulse of the president at the time of this Society, composer Karel Odstrčil in cooperation with me and in Brno by the head of the Brno section, composer Rudolf Růžička.

We received in a short time about 100 compositions of authors of 25-35 countries. Our focus stay clear during the time of 25 years, and it is not for the reason that we couldn't accept to be more trendy. We knowingly concentrate on the so called artistic sonic art, i.e. we don't accept multimedia, commercial music etc. On the other hand, we don't prefer some special style of EA music, we ask only the high technical quality and clear semantic of work. For motivate authors to be more focused on WHY/FOR WHAT REASON and WHAT they produced it, not only HOW (i.e. with concentration to the processing of sound and working with a new software) we declare sometimes facultative theme such as – TOPOS, CHRONOS, COLOURS etc. because our long-term experience resonates with the experience and following motivation of this FORFEST festival: Artists have their responsibility to release into the public space something what is thoughtful, some OPUS, if you want it with traditional term, not only sketched tests of software, what is very often, unfortunately.

I mean that it is yet other interesting connection between EA and spirituality. EA music could be formed fully from the beginning, from the micro level, a composer could create many space perspectives and depth of spaces. He can compose many level of density of material and construct very well the illusion or symbols of the ladder (lader/žebřík) of materiality/ideality or densities of veils (in a traditional philosophical term). He can make increase, intensify the performer playing capacity, its speed, velocity, force, energy... or he can make much bigger difference in dynamics. Shortly said:

He has in his hands, recently, a powerful instrument how to affect people in direct energetic way, not only by his ideas. For this reason, the responsibility of EA composer is much higher than before. He could to be more ecological in the general sense of this word.

Some observation: We could see in the personal history of some composers that they started for ex. with noise compositions or with aggressive and dissonant contrast structuring, but during the time, themselves stay more friendly to their body, health, themselves, they start to more thinking about what they really do to themselves and to listeners too.

Now to the special presentation, I chose some works with spiritual aspects in many ways of grasping.

First composition is **MYSTIC GARDEN by PETRA BACHRATÁ, 2007.**

Petra Bachratá is a neurologist and composer of Slovakian origin, working and living in Portugal. She is born in 1975. She has a similar style to her former husband Joao Pedro Oliveira, also well known composer of EA especially mixed music.

We have in our competition two categories: pure EA and category of mixed music (live part – instruments, voices) and electronic part, the live performing of instrumental or vocal part should be obligatory.

Petra Bachratá with this composition has a finalist in the category for instruments and EA. Mystic Garden is a composition for accordion, piano and EA, written in 2007, composed for the ensemble Trio Neue Musik.

“Mystic” in this composition means some kind of impression of transcendent holistic beauty of morning nature. She wrote a poetic commentary to this composition:

“Early morning walking in a beautiful garden, gentle mist in the air, sun shining the light, shimmering in the first rays of sun, still echo of rainbow, perfumes of flowers, fresh grass, birds waking up... perfect garden with its secrets, stories and mysteries”.

Second presentation: **BARDO by RICHARD MULLER, 2008**

Richard Muller was born in 1975, he absolved the Film School in Písek, after the Film Academy in Prague. He composes music for film.

His composition BARDO was inspired by the Tibetan Bardo Thödol. He used material of voices, breath, guitar, segments of compositions and noises. He used very often reversions, you know it is often used by composers as a symbol of something wrong, strange, from the other world.

The third presentation: **I NAD VÍTR JSEM MARNĚJŠÍ/I AM MORE VAIN THAN WIND by MICHAL RATAJ, 2009**

He was born in 1975, studied musicology and composition in Prague, following many courses and stages abroad. Since the year 2000 he works in radio, especially in radio art. He is a well established EAM composer, author of stage and film music (for example from the last time České století – The Czech Century).

His composition is for fipple flute, stones, breath and E. The idea inspiration came from the work of Baroque Jesuit Bedřich Bridel, his most known poetic work What God, What Man? from the 1659:

We can find there a text (only in my provisional translation): “More than flying feather more than wind, I am vain, more than dust I am unstable. I am arrogant foam. During the happiness I am treacherous, but after, if it changes, if the happiness is missing, I am some of the worst...” And it continues by this way...

Michal Rataj wrote some interesting observation that our breath indicates truthfully our real emotional state.

The fourth presentation: **LA PART DES ANGES by ROBERT NORMANDEAU, 2012**

Robert Normandea belongs to the well known Canadian composers. Born in 1955, he is a pupil of Francis Dhomont. He teaches EA composition at the University in Montreal. He has received many international prizes, also in Musica nova competition.

He like to compose in the style of acousmatics. What is it acousmatics? The acousmatics as a term has its origin in the Phytagoreism. It accents the importance of concentrated listening to master (Phytagoras hidden after the screen). WHAT HE SAID precisely, what the pupil need to keep in mind.

The new sense of this term in EA music is not only the importance of listening, but also the ability to narrate with music the stories (Cinema for Ears) and compose the music in many space perspectives.

The composition LA PART DES ANGES relates to two meanings 1. It is a metaphor about the process of maturation of wine. Because the sound when the wine matures in the barrels, bubbles are whispering, remind a few the “whispering of angels”. 2. is a similarity to the voices of human choir. And the composer plays with this similarities.

The final excerption:

BLAGOSLAVESTENJE/ANNUNCIATION by ROBERT SAZDOV, 2014

Robert Sazdov is a Macedonian author living in Australia. He very often draws his inspiration in the folklore or spirituality especially St. Maria tradition of Macedonia.

This composition makes a third part of the composition Bogorodica/Deva/Blagovestenje which is connected to the important Mariana rituals in Macedonia. Hi uses traditional instrumental colours, rhythms and Byzantine vocal motives.

Thank you for your attention.

Ld 23.6.2015

The Future of Contemporary Religious Music

Prof. Matthias Drude /Germany/ – composer, Hochschule für Kirchenmusik Dresden

Let me start by highlighting the present: In December 2014 presumably more than 5.000 visitors experienced J. S. Bach's Christmas Oratorio in several sold out performances in both Kreuzkirche and Frauenkirche, the two largest Lutheran churches in Dresden. On the other hand, a concert of contemporary organ music in Dresden attracts an audience of maybe 20 on average. Will

contemporary religious music - as music in connection with the Christian God - or contemporary music in other spiritual orientation always be an exception, unnoticed by the vast majority of the general public? This question as well as the question of the stylistic development are both to be asked in the context and cannot be separated.

1. Regarding Style

We live in a time of stylistic pluralism. The reasons for that are the crisis of the avant-garde, an active dialog between cultures and religions, which adds to the still existing national traditions, and the still growing importance of the „crossover“ field, the music between contemporary classical and popular music. I do not expect that there will be a unified style of composing in the future. Neither do I see an end to the pluralism of style, their standards and the spiritual orientations. If some trends turn out to be more important than others, that certainly will have reasons outside the musical quality, more to do with social and economic interests. However, I do hope that the awareness of the spiritual dimension of any music will increase and leave stylistic tracks - not just regarding religious music.

2. Regarding Public Response

There are many factors on which the public response to contemporary religious music depends:

- *Does religious music reach people even without religious or ecclesiastical links?* There are two factors connected to this question: firstly the state of musical education in general, e. g. in schools, and secondly the spiritual needs. The awareness that our singleminded mentality - focussed on economic progress and power, which exploits the ever decreasing resources regardless of the climate, soil, air, water and fellow creatures - will only aggravate our problems in the future, is at least partially growing in the industrial nations. And with that there are more questions being asked regarding alternative life-styles and spirituality. Our culture and religion are both part of these „values“, which can open eyes and ears to the question of the meaning of our life and sustainable concepts for the future, which will serve a peaceful coexisting of all nations and the relation of humans and nature.

- *Will the public funding of culture carry on, which offers public performances of works which wouldn't otherwise be heard in the free market?* Regarding this there is the fear that due to the planned TTIP (Transatlantic Trade and Investment Partnership) between the EU and the USA the high standard of the public funding could be at risk and at least parts of culture will have to obey the laws of the market. Avant-garde music for professional musicians would then be nearly impossible, as orchestras and ensembles would be forced to play repertoire with high public appeal and in front of a full house for economic reasons. Composers then would have to decide whether to compose exclusively for amateurs (e. g. church choirs) or try and realise their more complex works on a computer. Contemporary music would then be more likely to be found on YouTube - probably without the adequate royalties - and not in churches or concert halls. The enjoyment of music would then be a very private affair, happening at home with headphones and not carried by public interest. A public discussion about contemporary composing would not exist except for some masterclasses or specific festivals. The pluralism - which by itself is not a bad thing - would increase even more, especially the dilettante aspect and aesthetic arbitrariness of it. Which also is due to the fact that the threshold of becoming a composer is ever decreasing thanks to cheap and professional software. And to make a living from composing isn't possible anymore in either case, whether one is an amateur or a professional.

A further problem of contemporary and future funding of culture are the europe-wide low interest rates on the capital market. Because of smaller incomes private foundations are not as able to be a supporter of the arts compared to the public funding, which also is ever decreasing.

All of those factors can be summarised as follows: Even though the number of members of the christian churches is declining there will still be a need for spirituality and correspondent music. The newly composed music with spiritual orientation, however, has to compete with the established repertoire of ages past, with the other modern music and of course popular music. The conditions for the public funding of culture is getting more and more difficult, at least in Germany.

3. Consequences

So how can one reach at least a part of those who listen to Bach's Christmas Oratorio yearly, but would never go to an organ recital of just contemporary music?

One solution beyond the crossover projects is a conceptual meaningful encounter of traditional and contemporary music in church, supported by appropriate commentary. Both old and new music benefit from the confrontation: In referring to the tradition or even quoting a specific work of the past, the

newly composed work will be easier for the listener to understand, and more so than in some of the usual premieres. On the other hand the old music seems much more direct in the encounter with the new music - not just as a historical document of ages past, but as living music, which concerns us.

I want to introduce you to one such project of mine. The poet Carola Moosbach has written and published a "poetic commentary" to every church cantata by Johann Sebastian Bach. I have agreed with her that the texts are open to be set to music. Other composers are also invited. Performances of these new works in service or concert should always incorporate the corresponding Bach cantata. To limit expenses with orchestra and soloists, the instrumentations of the commentaries should not exceed the original Bach instrumentations. The Bach cantatas are enriched with further theological and musical meaning by the poetic commentary. And also this precise references in text and music ease the access to Bach and the newly composed works. It is a win-win situation.

This project already showed a positive reaction with church musicians and choral conductors, as well as other composers. Five other composers beside myself from different parts of Germany have set one or more of these commentaries to music. I have written eleven of these compositions, including the six cantata movements with words by Carola Moosbach for the Christmas Oratorio by Bach. The future will tell whether conductors and organisers of concerts in the big concert churches of Germany are willing to combine Bach and contemporary music.

Let us listen to my six-minute-long cantata movement „Dream of Mary“ with words by Carola Moosbach for the third cantata of Bach's Christmas Oratorio. The musical material of the opening movement has left its tracks in my composition, as you will surely notice. We will hear a live recording of the premiere in Dresden on December 16th, 2014. The choir of the University of Church Music and the Sinfonietta Dresden are conducted by Stephan Lennig.

Možnosti využití polytempových relací v soudobé artificiální hudbě

The possibilities of using of poly-tempo relations in contemporary artificial music

Prof. František Gregor Emmert /CZ/ - composer, Janáček Academy of Music and Performing Arts Brno

S úvodním slovem PhDr. Vojtěcha Dlaska

Úvod

Toto je úplný text Emmertovy přednášky o polytempu proslovené při jeho prvním pokusu o získání profesury 20. 1. 2006. Profesuru tehdy Emmert neobdržel, text přednášky byl na JAMU shledán příliš odborným a Emmert byl o rok později osloven o text nový, obecnější, týkající se jeho skladatelsko-pedagogických reflexí. Tento první text představuje však právě ve své odbornosti vzácný hudebně-teoretický manifest Emmertovy kompoziční techniky, která by bez něj zůstala hudebním teoretikům skryta pouze do vlastních kompozic. Emmert se pohyboval v okruhu autorů, kteří se v Brně na přelomu 60. a 70. let výrazně hudebně-teoreticky projeví: jmenujme Jana Kapra, Miloslava Ištvana, Aloise Piňose anebo Ctirada Kohoutka. Emmert potřebu hudebně-teoretické reflexe svých skladeb nepociťoval, ba mohu dosvědčit, že z jeho vyjádření i ze vzpomínek jeho kolegů na JAMU vyplývalo, že se výzvám k práci na hudebně-teoretických dílech dosti usilovně bránil. Jeho naturel mu vešel spíše komponovat hudbu než tvořit hudební teorie. Přesto bude jeho hudebně-teoretické dílo v příštích letech třeba podchytit, neboť čítá několik velmi zajímavých titulů: především se jedná o dvoudílné Poznámky k instrumentaci, které vydala JAMU jako skripta a jež kromě ryze praktických pokynů obsahují i mnohou osobitou zkušenost s nástroji, zkušenost symfonika a mistra svého oboru.

Následující text je podle mě vrcholem Emmertova hudebně-teoretického snažení. Není psán se soustavností vědce, odstavec od odstavce se liší jak intenzitou, tak zacílením a stylem. Text se rovněž vyznačuje náhlými odbočeními do oblasti osobních vzpomínek, zkušeností, názorů, ba obsahuje výrazivo v exaktních teoriích nepoužívané, mnohdy naznačující neustálou přítomnost holanovské ryzí transcendentály, kterou Emmert v celém svém zralém díle následoval. Text byl také vytvořen pro přednášení a autor v něm mnohé myšlenky rozváděl přímo při něm, zatímco v textu jsou leckdy řešeny jako hesla, zkratkovitě. Proto bylo také třeba, aby text prošel revizí a jazykovou úpravou. Snad jediným momentem, který pro příjemce ochotného porozumět skladatel v textu přímo nevysvětlil, je termín „následné polytempo“. Jím Emmert rozuměl polytempo horizontální, tedy polytempo, které se

výrazově snad blíží tradičním změnám tempa v partituru. Tyto změny však nahlíženy prizmatem polytempovosti mohou opět přinášet nové výrazové výslednice. Jinak Emmert říká vše potřebné: důvody, které jej k polytempu přivedly, způsoby, jakým je realizoval, a k tomu všemu přidává zkušenost tak těžko zachytitelných věcí, jakými jsou motivace a vnitřní slyšení, na nichž podstatnou část svého díla založil.

V Brně 21. 6. 2015 Vojtěch Dlask

František Emmert - Možnosti využití polytempových relací v soudobé artificiální hudbě

Polytempo, jak je vidím a používám v kompozici, je jednou z možných reakcí na převratné změny v oblastech rytmicko-formových, také tónových, především však v oblastech časoprostorových. Usuzuji, že nové pojetí časoprostoru odstartovala elektronická hudba, racionalisté padesátých let a aleatorika. Nové pojetí časoprostoru, které umožnilo vznik polytempa, je natolik objektivní, že umocňuje kompozici až po naše dny. (I když polytempo, jak je dnes vnímáme, je nového data, jeho kořeny sahají k počátkům evropské hudební kultury. Mistři minulosti nám svými polymetrickými a isoritmickými principy předkládají důmyslnou a odvážnou vynalézavost. Vzorem nám mohou být jejich matematické kombinace v *Ars nova* nebo Josquinovo proslulé *Agnus Dei II* probíhající ve třech tempech zároveň.) V současnosti vyžadovala realizace časoprostoru především zrušení taktové hranice a vnitřního uspořádání taktu. Úsilí těchto zásahů bylo vedeno snahou o povýšení reformovaného taktu k novým způsobům využití.

Zápis polytempa

Čistá podoba zápisu je pro interprety nejpřijatelnější. Jde o běžný zápis bez závislosti na pomocných ligaturách. Tempovou relaci v takovémto zápise jednotlivých proudů řídí dirigent, popřípadě dva dirigenti nebo světelné taktovače. Metronomické údaje je třeba převést do proporční míry toku astronomického času, a to zejména do rastrového notového záznamu. Notace podobné té, se kterou přišel jako první skladatel Ton de Leeuw, používali například čeští skladatelé Miloslav Kabeláč (od 6. *symfonie*) a Jan Kapr (8. *symfonie* „*Mánesův orloj*“). V praxi to znamená: vybrat pro účastníky polytempových relací takové metronomické údaje, které by bylo možno beze zbytku vtěsnat do metrické míry dílčího časoprostoru. Např. časová délka jedné stránky partitury, která měří 24 cm, přijme údaje v tempech MM 130 = 20 pulsů, MM 104 = 16 pulsů, MM 78 = 12 pulsů, přičemž časový údaj je v tomto případě pro 24 cm jedné stránky 9,2307692 sekund. Uvedené MM údaje jsou v poměru 5 : 4 : 3. Metrická délka jedné čtvrtky MM 130 je 1,2 cm, MM 104 je 1,5 cm, MM 78 je 2 cm. (Samozřejmě, že jedna stránka partitury může mít i jiné uzavírací délky, např. 10 sekund pro MM 168, 132 a 108.) Souhlasných možností je velmi mnoho.

Pro vlastní zápis polytempa je dobré si připravit náskres obrazce a půdorysu. Základní mírou pro záznam polytempových aktivit je obrazec. Jde o pevný a neměnný časový útvar, jehož hranice vstupu a ukončení vymezují prostor pro uzavřený polytempový pohyb. Časový rozsah se obvykle graficky kryje se stránkou partitury, nebo obsáhne obě stránky – levou i pravou – s tím, že v grafickém prostoru na konci pravé stránky můžeme vytvořit uzlové spojení všech účastníků polytemp a na další stránce je znovu otevřít. Polytempa v MM, která jsou svými hodnotami blízko sebe, např. 63 a 69, se setkávají ve společném uzlu až po relativně delší době a jejich aktivita se uskutečňuje v několika takto vymezených obrazcích. Ve svých polytempových kompozicích jsem udělal s užitím polytemp s blízkými MM hodnotami velmi dobrou zkušenost ve smyslu novosti výrazu.

Malé shrnutí: Jestliže chceme v polytempu zvládnout celou hudební větu, kdy se tempa několikrát spojují v jednom uzlovém bodě, je nutné elementární technikou řadit obrazce za sebou. (Až mnohem později, vlastně v současné době, jsem se pokusil o kombinaci obrazců, z nichž každý obsahoval – v důsledku jiné motivace – odlišné kombinace MM.) S ohledem na interprety jsem řadil pulsy MM pro každého účastníka zvlášť do neutrálního čtyřdobého taktu. Užitý rastrový způsob zápisu je prováděn vertikálními svislicemi. První doba neutrálního, spíše orientačního taktu, je na místě svislice. Teprve v místech uzlů, kde se hodnoty MM všech účastníků spojují v jednom bodě, je souvislá čára – obvykle v bodě uzavírání obrazce.

Půdorys

Půdorys, který je další připravovanou součástí polytempové kompozice, má motivační funkci. Půdorys je synchronní s polytempovými relacemi účastníků a podává informaci o hudebních událostech. Jeho posunem na jiná místa kompozice lze svobodně přenášet i události v něm vznikající a zároveň lze na jeho pevném záznamu vystavět i zcela odlišné významy. Obvykle je jeho záznam prováděn v nižších

intonačních polohách, i když významně postihuje vyšší vrstvy. Při horizontálním posunu půdorysu může nastat totální přeměna, až přehodnocení významů.

Jsme-li pod tlakem materiálu, kdy poznáváme, že tudy cesta nevede dál nebo také že materiál neposkytuje záruku nosnosti formy, ale především neposkytuje oporu pro výstavbu myšlenek – nebo že jde už o vyčerpaný nebo naopak ještě nedozrálý princip, může se stát, že se nasloucháním objeví něco nečekáného a spásného. Při vzdorování se postupně hlásí cosi neznámého a krásného. Z „tlaku“ se vynoří očistěná tónová skupenství. Zároveň přijde poznání, jaká vyžadují zacházení; nastoupí úžas nad neustálým vybízením k tónové čistotě. Znění objevovaného vzbudí touhu po trvání, touhu „rozestřenou v čase“ jako barvu ve štětcí malíře, který ji rozestírá prostorem. Účinek je tak silný, že se rázem zavrhne vše, co bylo. Postupně vykrystalizují čistá tónová skupenství (toto platí pro oratorium *Stabat Mater* a pro 5. *smyčcový kvartet*).

Při jednom rozjímavém tichu mě oslovilo prolínání s kombinacemi temp v pp. V okamžiku, kdy jsem nakreslil první obrazec s vybranými tempy 110 : 90 : 70 : 50, užasl jsem, co vše je tento časoprostor s to obsáhnout a vyjádřit. Již předtím jsem měl sklon psát prolínající se linie tak, aby jedna v jiném rytmu v malém tónovém ambitu obcházela druhou. (Miloš Ištvan mi jednou ukazoval ve své violoncellové sonátě z roku 1970 „...tohle jsem se naučil od tebe.“) Zjistil jsem zároveň, že polytempo vyžaduje velkou pečlivost, pracovní soustředění, vnímavost a inspirační naslouchání. Vlastní pracovní postup předpokládá vypracování pracovní skizzy tak, aby byla schopna podávat nejpřesnější údaje o vnitřním pohybu pulsů účastníků v obrazci, a to nejen v základních čtvrtových hodnotách, ale i v „drobných hodnotách“, kdy se mohou prolínat např. trioly = 110 proti šestnáctinám = 90 (poměr stejných hodnot zde bude MM 330 : 360). Je sice pravda, že polytempové kompozice mohou v detailech vyznívat při každém provedení odlišně, jako je tomu při aleatorice, avšak zápis v partituře musí být naprosto přesný a jednoznačný, aby mohlo být dosaženo uměleckého ideálu.

Spektrální rytmy

Tímto termínem označuji prolínající se, v různých tempech přesné diferencované sledy drobných rytmických hodnot. Prolínání kvalitativně násobí skutečnost, že každý základní čtvrtový puls – účastník polytempového dění – nastupuje v jiném (nestřeženém) okamžiku. Určit tyto okamžiky vzdalování se a přibližování základních pulsů mezi sebou zpřehledňuje v obrazci „pulsová síť“. Ta zároveň klasifikuje vnitřní uspořádání a přispívá k pročištění tónové výslednice. Podává informaci o frekvenční hustotě a pomáhá koordinovat prostorový rozptyl drobných rytmů. Zároveň umožňuje strettové prolínání obrazců. Praxe může být následující: v druhé větě mé *Sedmé symfonie* (partitura strany 40–41 a 45–46) nastává situace, kde se střetávají proudy dřev, žesťů a smyčců v tempových poměrech 168 : 132 : 108, přičemž rytmický puls dřev a žesťů probíhá v triolách a rytmický puls smyčců v kvartolách. Výslednice reálných rytmických vztahů lze tedy vyjádřit poměrem 504 : 396 : 432. V tomto okamžiku je však z pracovních důvodů lhostejno, o jaké rytmické hodnoty jde. Dbáme pouze na to, aby nedocházelo ke zdvojeným hodnotám některých účastníků.

Harmonie – harmonická nástavba, spektra, novotvary. Harmonie obohacená, harmonie diatonické modalit.

Harmonie je královna hudebních kategorií. Harmonie a její kombinační složky mají v polytempu významné postavení. Ať je tam počet lineárních účastníků jakýkoliv, všichni se podílejí na jedné harmonicko-kombinační linii a odvíjejí se z ní. Polytempové linie, které i přes mimoharmonické melodické tóny harmonii respektují, znějí vždy tónově vyvážené. Osvědčilo se mi, že pro operace s harmonií je nevhodnější účast tří harmonicky samostatných proudů. Termín proud používám proto, aby bylo vyjádřeno harmonické směřování k vyhraněným cílům. Cíle jednotlivých proudů mohou být dosahovány zvlášť, nezávisle na sobě, anebo mohou být společné a stávají se tak harmonickými uzly, v nichž se harmonický tok významově přehodnocuje. Z uzlů harmonických proudů se mohou dále odvíjet harmonické horizontální i vertikální průlomky, nové úderné síly, modulace, gradační stupňování, harmonické vyprchávání, sestupy do nížin apod. Harmonické proudy mohou být kánonické (harmonický kánon v polytempu) anebo proudy harmonicky zcela samostatné. Harmonickou samostatnost tří proudů jsem si ověřil v 7. *symfonii*. Princip samostatnosti je dán poměrně jednoduchou harmonickou osou, která přijímá další tónově-harmonické množiny, aniž ztratila svou identitu. Možnosti práce s harmonií jako takovou jsou nekonečné. Polytempová harmonická modulace v 7. *symfonii* ve třetí větě se mezi proudem dvou obrazců nad sebou odpoutává od melodicko-harmonické motivace přes spektrální harmonie až k vrcholu na kvartsextakordu b moll. Modulační pásmo je ujednocováno protínajícím společným akordem pro obě pásma nad sebou – ovšem způsobem jiným, než bylo dříve uvedeno.

Dynamika je důležitou uměleckou funkcí. V žádném případě to není jen neutrální odstupňovaný prvek, nýbrž jde o kategorii primárně výrazovou a také formotvornou. Velkých účinků dosahuje v jemných dynamických nížinách, zejména za účasti polydynamiky. Označení polydynamického vlnění ve všech hlasech odlišně, kdy přesto žádný hlas nevyniká, značíme pod osnovou záznamem souhrnného dynamického rozsahu, např. p. Vyznačením dynamické roviny jsou vymezeny hranice pro crescenda

a decrescenda. V hudební praxi se některé hlasy nebo tóny mohou jemně zdůraznit. Dynamické zrovnoprávnění všech účastníků v polytempu přináší novou kvalitu zvuku. Znamená to: všechny hlasy hrají ve stejné dynamické rovině, žádný z nich se nevynořuje – zejména v pp je tento jev duchovně velmi silný a obsažný – tzv. „mlhovina“. V „mlhovině“ dochází k rytmem nepostížitnému vnitřnímu pohybu. Jako asistent jsem napsal v roce 1969 malou studii o hudební dynamice. Pro určitější vystižení dynamiky jsem začal používat značení:

+ - + - + - + - atd.
pp p mp mf

V praxi se ukázalo, že toto značení je akceptovatelné.

Vázané a tematické polytempo

Vedle čistého polytempa existuje ještě tzv. vázané polytempo, kdy jsou účastníci zapsáni do partitury do jednoho tempa pomocí ligaturované notace. V praxi to znamená najít pro účastníky vhodné jednotící tempo. Leckdy se stává, že je ale zcela odlišné od temp účastníků. Vzhledem k dynamismu kompozice není možné setrvávat v jednom jednotícím tempovém zápise. Je proto nutné uvést zápisové tempo do souladu s vývojem tektoniky, zejména když se polytempové relace proměňují. Obrazce polytempových relací je třeba podložit obrazci jednotícího tempa a postupně hledat nejvhodnější shody rytmického pulsu.

Ovšem ve většině prostoru kompozice dochází k menším či větším deformacím výchozího ideálu. Ve vázaném polytempu jsem v letech 1983–1985 zkomponoval *9. symfonii „Cor Jesu“*. Ta je psána důsledně ve vázaném polytempu vypsaném pomocí ligatur do jediného tempa. Symfonie je napsána v post-systému postmoderny s důrazem na vzájemné vztahy kinetických heterofonií a jejich kombinací. *10. symfonie* je komponovaná v důsledném a přesném tematickém polytempu. Tematické polytempo je forma nadstavby polytempových relací v obrazci. Tematismus vzniká slučováním účastníků v pevný, neměnný útvar, se kterým je dále polytempově pracováno přepisem do jednotícího tempa. Obě symfonie, *9.* a *10.*, jsou vypracovány naprosto invenčně na základě vnitřního slyšení a naslouchání. V harmoniích jde o nové prvotvary a čisté harmonie. Ve výhledech polytempových relací se mohou ještě dále vyvíjet všechny zde zmíněné typy. Po dvanácti letech, v roce 2001, jsem se znovu vrátil k polytempu vypisovanému pomocí několika orchestrálních pásem. Bylo to zapříčiněno inspirací „vidění světa skrze slzy“. Toto se týká *21. symfonie „Pieta“*, konkrétně třetí věty.

Ve *23. symfonii „Věčný Jeruzalém“* a v komorním oratoriu „*Nec ego te condemnabo*“ (Jan 8,2-1) jsem si ověřoval další možnosti kombinací orchestrálních pásem o větším počtu účastníků: a) ve větších časoprostorových úsecích b) na poměrně častém střídání ploch různých polytemp c) jen v kombinaci útržků polytemp.

Výhledy polytempových relací však nejdou jen touto cestou (ať už jakéhokoliv) expresivního zmnožování, jsou také směrem polytempového komorního zjemňování. Redukce může mít jen dva hlasy (např. v blízké hodnotě MM) nebo může jít o jeden hlas propracovaný formou následného polytempa. Z pohledu do partitur nejmladší skladatelské generace vidím princip návratů k vázaným neukončeným polytempovým frázím, které vypadají jako náporové spoje rytmů.

Jak jsem zmínil v úvodu přednášky: polytempa, především svým vyhraněným tónovým skupenstvím a písmem nezachytitelným rytmickým pohybem, budou mít ještě v budoucnu co říci.

Budoucnost už uplynula. Několik úvah o minulosti, přítomnosti a budoucnosti hudby

The future has already passed. A few remarks on history, presence and future of music.

PhDr. Martin Flašar, Ph.D. /CZ/, Ústav hudební vědy FF MU, Brno / Institut of Musicology, MU Brno

Úvod

Dějiny hudby 20. století jsou plné příkladů obsesí budoucností na úkor přítomnosti. Jakoby budoucnost propůjčovala legitimitu hudebnímu myšlení přítomnosti. Tyto časy jsou už našťastí minulostí. Italští Futuristé, Arnold Schönberg, John Cage a další se stali exponáty ve výstavce předpovědi vývoje hudby a dnes více než kdy jindy nám připomínají, že jediná danost v hudbě je její minulost. Ta se může i nemusí stát zdrojem tvorby současnosti, zatímco budoucnost je pouhou projekcí našich představ a přání.

V jedné ze svých posledních prací jsem uvedl smělou tezi, že nejsoudobější hudbou je pravděpodobně stará hudba. Nemám v úmyslu sledovat celou argumentaci použitou v onom příspěvku, ale co mi připadá inspirativní pro dnešní zamyšlení je vztah soudobé hudby k různým historickým epochám.

Podle mého názoru lze v soudobé hudbě rozlišit tři hlavní kategorie na základě jejich vztahů k hudbě různých historických období:

1. **Utopický přístup:** soudobá hudba jako hudba budoucnosti.
2. **Realistický přístup:** soudobá hudba jako soudobá hudba.
3. **Nostalgický přístup:** soudobá hudba jako stará hudba.

1. Soudobá hudba jako hudba budoucnosti

Tento přístup byl typický pro všechny avantgardy 20. století, který předpokládá, že **současnost znamená začátek budoucnosti**. Bylo příznačné, že se avantgardy cítily oprávněny jednat ve jménu budoucnosti. Ale za jakých okolností může něco ještě neexistujícího legitimizovat současné umění?

Jako dobře známý příklad lze uvést pojetí dodekafonie u Arnolda Schönberga. Pomineme-li fakt, že Schönberga lze jen stěží považovat za vynálezce použití řadové techniky v hudbě, jeho prorocký ohledně dopadu jeho "objevu", se ukázalo jako nepravdivé. Jak sdělil svému žákovi Josefu Ruferovi v roce 1921, vynálezem dodekafonie má být zajištěna převaha německé hudby pro dalších sto let.⁸⁶ Což mimochodem znamená, že nám dnes do konce tohoto období zbývá ještě šest let.

Navzdory Schönbergovu významu v historii hudby lze toto tvrzení považovat za arogantní a krátkozraké. Navíc vyvolává znepokojivé otázky: proč by měl skladatel usilovat o jakoukoliv formu "nadřazenosti" v hudbě nebo proč by německá hudba měla dominovat ostatním hudebním kulturám? Nejsou Schönbergovy postoje motivovány spíše politicky než umělecky?

Každá soudobá hudba, která hledá svou legitimitu skrze budoucnost, by měla být nahlížena jako vysoce podezřelá, protože se opírá spíše o víru spíše než o rozum. Neexistuje žádná logická nutnost budoucího vývoje. Když Schönberg argumentuje budoucností hudby, chová se překvapivě iracionálně.

2. Soudobá hudba jako soudobá hudba

Co tedy označuje pojem soudobá hudba? Edgard Varèse při poslechu nově zkomponované skladby Iannis Xenakis *Metastaseis* (1953-1954) uvedl, že „toto je hudba naší doby“.⁸⁷ Upřímně řečeno tento verdikt stále zůstává poněkud tajemný. Znamená totéž jako například *Teatro alla moda* Benedetta Marcella? Je to hudba, která vyjadřuje obecný vkus své doby? Samozřejmě, že ne. Varèse zde hovoří spíše o hudbě, která **odráží zkušenost člověka** žijícího v padesátých letech, tedy v poválečné Evropě, uprostřed studené války a technologických závodů. Hudba Iannis Xenakis je odvozena z geometrie a mluví jazykem technologií, ačkoliv využívá obsazení velkého orchestru. Jeho zvukovost tíhne k hluku vyjádřenému hudebními prostředky. S ohledem na pobuřující premiéru na Donaueschinger Musiktagen v roce 1955, je zcela zřejmé, že Xenakisova hudba se neprotrnula s vkusem dokonce ani specializovaného publika.

Poněkud překvapivě existují četné důkazy o skandálních hudebních premiérách 20. století, kdy diváci nepřijali novou hudbu jako soudobou. Publikum často **očekává, že nová hudba bude starší, než nakonec je**. Možná je to způsobeno skutečností, že **publikum očekává inovaci v rámci stávajících estetických a formálních norem**. Ale opravdu velcí skladatelé přinášejí kompletní změnu estetických pozic, forem a výrazových prostředků.

3. Soudobá hudba jako stará hudba

Stará hudba nebo také historická hudba byla „vynalezena“ v roce 1829, kdy Felix Mendelssohn-Bartholdy provedl Matoušovy pašije od J. S. Bacha v berlínské Sing-Akademie. Tento počín byl důležitým dokladem změny vkusu, která spočívala **v povýšení staré hudby na úroveň hudby soudobé**. Od tohoto okamžiku se **objem staré hudby existující vedle soudobé hudby začal zvolna nafukovat**. Pozornost umělců i publika 19. století byla čím dál více přitahována nejen novou

⁸⁶Srov. RUFER, Josef. *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel 1959, s. 26.

⁸⁷DELALANDE, François. *Entretien avec Xenakis: „Il faut être constamment un immigré“*. Paris: INA-Buchet/Chastel, Pierre Zéchéditeur, 1997, s. 56.

hudbousměřující do budoucnosti, ale také novými objevy, které sahaly stále hlouběji do hudební historie.

Jako ještě důležitější se jevil bezprecedentní čin Igora Stravinského v podobě jeho *Pulcinelly*. Ačkoli si Stravinskij evidentně užíval barokní hudební reminiscence, jeho kritici byli méně shovívaví. Theodor Adorno, který použil ve své *Filozofii Nové hudby* termín „hudba o hudbě“, píše o Stravinském, že znásilňuje hudbu našich otců. Kritizuje ho především za to, že je servilní vůči autoritám staré hudby.⁸⁸

“Neoclassicism? A huskof style? Culturedpearls? Well, whichofustodayis not a highlyconditionedoyster?”⁸⁹, poznamenal na toto téma Stravinskij.

Později dodal: “Pulcinellawas my discoveryofthe past, theepiphanythroughwhichthewholeof my lateworkbecamepossible. Itwas a backwardlookofcourse — thefirstof many love affairs in thatdirection — but itwas a look in themirrortoo.”⁹⁰

Tímto činem Stravinskij v žádném smyslu nezradil svůj radikální postoj uprostřed první avantgardy. Naopak prokázal svou velkorysost a originalitu ve volbě staré hudby jako materiálu k apropriaci. Touto volbou Stravinskij zřejmě předstihl svou dobu a současníky o více než čtyřicet let. Jeho vzdání se originality bylo ve své době velmi originální.

Třetí, výslovně historizující moment v hudbě 20. století byl vynález polystylové hudby postulované v roce 1971 Alfredem Schnittkem. Jeho přístup byl úzce spjat s rodícím se postmodernismem představujícím návrat k historickým hodnotám, včetně idiomů staré hudby. Zároveň artikuloval pluralitu jako novou hodnotu obsaženou v pojmech, jako jsou multimédia, multikulturalismus atd.

4. Odsouzení k minulosti: závěrečné poznámky

Postmodernismus (ve kterém pravděpodobně stále ještě žijeme) zahrnuje relativitu pokroku a linearity času. Z hlediska naší přítomnosti se zdá, že budoucnost již uplynula. Příčina tohoto zjištění může být dvojí.

Za prvé, stará hudba se stala **oblastí očekávaných objevů blízké budoucnosti** (tj. nově objevených hudebních pramenů, nových interpretací, oživení speciálních technik hry apod.).

Za druhé, **koncept Nového se stal v průběhu druhé poloviny 20. století zastaralým a omšelým**. Stěží najdeme něco více obtěžujícího a nudného než imperativ Nového. **Diktatura Nového** byla Stravinským jednoduše nahrazena za **svobodu Starého**. Možná to byl on, kdo jako jeden z prvních rozpoznal důležitost tvůrčí svobody, která nemůže být v žádném případě nahrazena imperativem Nového.

Naše současná hudba nežije z budoucnosti. **Budoucnost už uplynula**. Projektování budoucnosti patří avantgardám minulosti. Ohlížíme se zpět do historie a pokoušíme se ovládnout nezměrné množství hudby zkomponované v minulosti. **Ztratili jsme schopnost zapomínání**, která byla vždy základní podmínkou nové tvorby. Naše kolektivní paměť fixovaná všemi myslitelnými typy médií nám neumožňuje zapomenout svou minulost.

Navíc se **objem nové hudební tvorby zdá být zanedbatelný** v porovnání s objemem staré hudby různých časů a míst, která je v dnešní době okamžitě k dispozici komukoliv z nás. Obávám se, že **hudba naší blízké budoucnosti je odsouzena k minulosti**. Alespoň do chvíle, než se ji rozhodneme zapomenout.

Bibliografie:

RUFER, Josef. Das Werk Arnold Schönbergs. Kassel 1959, s. 26.

DELALANDE, François. Entretien avec Xenakis: „Il faut être constamment un immigré“. Paris:

INA-Buchet/Chastel, Pierre Zéchéditeur, 1997, s. 56.

ADORNO, T. W. Philosophie der Neuen Musik. Frankfurt a. M. : Suhrkamp Verlag, 1976, s. 168.

STRAVINSKY, Igor – CRAFT, Robert. Dialogues. University of California Press, 1982, s. 30.

GARDNER, Howard. Igor Stravinsky: The Poetics and Politics of Music. AVANT, Vol. IV, No. 3/2013, s. 229.

⁸⁸ ADORNO, T. W. *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp Verlag, 1976, s. 168.

⁸⁹ STRAVINSKY, Igor – CRAFT, Robert. *Dialogues*. University of California Press, 1982, s. 30.

⁹⁰ Quoted by GARDNER, Howard. *Igor Stravinsky: The Poetics and Politics of Music*. AVANT, Vol. IV, No. 3/2013, s. 229.

The future has already passed. A few remarks on history, presence and future of music.

PhDr. Martin Flašar, Ph.D. /CZ/, Department of Musicology, Masaryk University, Brno

Introduction

The history of 20th century music is swarming with examples of obsessions by the future at the expense of the present. As if the future lent legitimacy to the presence of musical thinking. Those days are thankfully gone. Musical prophets like Italian Futurists, Arnold Schoenberg, John Cage and many others became exhibits in the museum of music futurology. Today more than ever, we are reminded that the only givenness in music is her past. The past may or may not become a source of constructing the present, while the future will always remain only a projection of our wishes and desires.

In one of my last papers it has been stated boldly that **the most contemporary music is probably the early music**. I do not intend to follow the whole argumentation used in that paper, but what I found very inspiring for my present paper was the relation of contemporary music to different historical epochs.

In my point of view, three main categories following relations to music of different times could be distinguished in contemporary music:

1. **Utopian approach**: contemporary music as a music of the future.
2. **Realistic approach**: contemporary music as a contemporary music.
3. **Nostalgic approach**: contemporary music as an early music.

1. Contemporary music as a music of the future

This approach was typical for all 20th century avant-gardes which presumed that **the present time means a beginning of the future**. It was very common that the avant-gardes entitled themselves to act in the name of the future. But under what circumstances can something yet non-existent legitimize present art?

Arnold Schönberg's concept of dodecaphony can be mentioned as a well-known example. Omitting the fact that Schönberg can hardly be considered the inventor of serial technique in music, his prophecy concerning the impact of his "invention" turned out to be false. As he conveyed to his pupil Josef Rufer in 1921, through the invention of the dodecaphony the supremacy of the German music should be ensured for the next one hundred years.⁹¹ This means by the way, that nowadays there are still six years remaining until the end of this supremacy.

Despite of the Schönberg's importance in music history this statement can be considered arrogant and short-sighted. Provoking questions rising up from this statement could be: why should composer strive for any kind of "supremacy" in music or why German music should dominate other music cultures? Are not Schönberg's attitudes motivated rather **politically** than **artistically**?

Every contemporary music which legitimizes itself through the future should be understood as highly suspicious, because it bases itself on pure **belief** rather than **reason**. There is no logical necessity for future development. When Schönberg argues by the future of music he behaves surprisingly **irrationally**.

2. Contemporary music as a contemporary music

Well, what is then described by the notion of **contemporary music**? Edgard Varèse listening to newly created Iannis Xenakis's composition *Metastaseis* (1953-54) stated that "**this is the music of our times**".⁹² Honestly, this verdict still remains quite enigmatic. Does it mean the same as for example Benedetto Marcello's *Teatro alla moda*? Is that the music which conveys the common *taste* of the era? Obviously not. Varèse speaks here rather about **music reflecting the experience of man** living in the 1950's, i.e. in the post-war Europe, in the midst of the Cold war and technological competition. Iannis Xenakis' music is derived from geometry and speaks the language of technology although it employs a large orchestra setting. Its sonic aspect tends to the noise expressed by musical means. With respect to the outrageous premiere in Donaueschinger Musiktagen in 1955 it is quite obvious that Xenakis' music did not meet the common taste even of the specialized audience.

⁹¹ Compare RUFER, Josef. *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel 1959, p. 26.

⁹² DELALANDE, François. *Entretiens avec Xenakis: „Il faut être constamment un immigré“*. Paris: INA-Buchet/Chastel, Pierre Zech éditeur, 1997, p. 56.

Rather surprisingly, there are numerous evidences of scandalous music premieres in 20th century when the audience did not understand the new music as contemporary. The **audience often awaits the new music being older than it finally is**. Perhaps it is caused by the fact, that the **audience is expecting an innovation within the existing aesthetic and formal norms**. But the really great composers are bringing a complete change of the aesthetic positions, forms and means of expression.

3. Contemporary music as an early music

Early music or historical music was “invented” in 1829 when Felix Mendelssohn-Bartholdy performed J. S. Bach’s *Matthäus-Passion* in Berliner Sing-Akademie. This act was an important indication of the change of *le goût* (the taste) **putting the old music on equal footing with the contemporary**. From this moment onwards the **volume of early music coexisting alongside contemporary music started slowly to inflate**. The attention of 19th century artists and audience was no more attracted solely by a new music directing to the future, but also by new discoveries delving deeper and deeper into music history.

Even more important seemed unprecedented act of Igor Stravinsky represented by his *Pulcinella*. Although Stravinsky evidently enjoyed the baroque music reminiscence, his critics were less indulgent. Theodor Adorno uses in his *Philosophy of the New Music* term “music about music” and speaks about Stravinsky “leading the music of our fathers by the nose”. He criticises him for being servile to the authorities of early music.⁹³

*“Neoclassicism? A husk of style? Cultured pearls? Well, which of us today is not a highly conditioned oyster?”*⁹⁴, remarked on the same issue Stravinsky.

Later he added: *“Pulcinella was my discovery of the past, the epiphany through which the whole of my late work became possible. It was a backward look of course — the first of many love affairs in that direction — but it was a look in the mirror too.”*⁹⁵

By this act Stravinsky in no sense betrayed his radical position amidst first avant-garde. On the contrary, he proved his broad-mindedness and originality in choosing an early music material for his own appropriation.

By this choice Stravinsky probably overtook his times and contemporaries by more than forty years. His **giving up of originality was highly original at the time**.

The third, explicitly historicizing moment in 20th century music was the invention of the polystylistic music postulated in 1971 by Alfred Schnittke. His approach was closely related to the emerging postmodernism representing a return to historical values including idioms of early music. At the same time it articulated plurality as a new value contained in notions such as multimedia, multiculturalism, etc.

4. Sentenced to past: final remarks

Postmodern condition (which we are probably still living in) comprises relativity of progress and of linear time. Observed from our present position it seems that the future has already passed. The reason of this discovery can be double.

Firstly, the **early music became an area of the expected near future discoveries** (i. e. newly discovered musical sources, new interpretations, revival of special play techniques).

Secondly, the **concept of the New** became during the second half of the 20th century obsolete and shabby. There is nothing more annoying and boring than the imperative of the New. The **dictatorship of the New was easily substituted already by Stravinsky for the freedom of the Old**. Perhaps it was him, who as one of the first recognized importance of the creative freedom which can in no case be replaced by imperative of the New.

Our contemporary music does not live by the future. The future has already passed. Designing the future belongs to the avant-gardes of the past. We are looking back into history and trying to handle the immense volume of the music composed in history. **We lost the ability of forgetting**, which used to be one of the most important conditions for creating the new. Our collective memory fixed by all imaginable types of media does not allow us to forget the past.

⁹³ ADORNO, T. W. *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp Verlag, 1976, p. 168.

⁹⁴ STRAVINSKY, Igor – CRAFT, Robert. *Dialogues*. University of California Press, 1982, p. 30.

⁹⁵ Quoted by GARDNER, Howard. Igor Stravinsky: The Poetics and Politics of Music. *AVANT*, Vol. IV, No. 3/2013, p. 229.

Furthermore, the **volume of new music creation appears to be insignificant** by comparison with volume of the old music from different times and places being immediately available to anybody of us nowadays. I am afraid, the music of our near future is **sentenced to past**. At least until the moment we will decide to forget it.

Bibliography:

- RUFER, Josef. *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel 1959, p. 26.
DELALANDE, François. *Entretiens avec Xenakis: „Il faut être constamment un immigré“*. Paris: INA-Buchet/Chastel, Pierre Zech éditeur, 1997, p. 56.
ADORNO, T. W. *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp Verlag, 1976, p. 168.
STRAVINSKY, Igor – CRAFT, Robert. *Dialogues*. University of California Press, 1982, p. 30.
GARDNER, Howard. Igor Stravinsky: The Poetics and Politics of Music. *AVANT*, Vol. IV, No. 3/2013, p. 229.

Tajomstvá prírody a ducha (Štefan Filep a jeho obrazy) Secrets of nature and spirit (Stefan Filep and his paintings)

Doc. Vladislav Grešlík, ArtD. /SK/ - art historian, Prešov University

Pomyselný kaleidoskop obrazov – výsledok vyše tridsaťročného snaženia Štefana Filepa⁹⁶ ponúka otázku: kým/čím je vlastne tento autor a jeho tvorba? Odpoveďou môžeme pridať ďalší otáznik. Známy-neznámy Štefan Filep? Poznajú ho predovšetkým tí, ktorých zaujíma umenie (nielen istého regiónu) charakteristické pre danú dobu: nestálo-premenlivú, nepokojnú a hrubú, ale aj snažiacu sa o stabilitu, harmóniu a duchovnosť. On sám však preniká do histórie a citlivo a s prehľadom hodnotí aktuálne dianie v kultúre bez toho, aby vyšiel za hranice okruhu spriaznených duší.

V obrazoch Štefana Filepa je, pravdaže, oveľa viac. Predovšetkým aspoň tolko pozitívnych emócií (napriek všetkým vonkajším vplyvom), koľko добра dokáže zachytiť indiánsky lapač snov. Umelec je tak vzdialený od rôzneho druhu pseudoreality, že čo i len náznak niečoho podobného vyvoláva v ňom letný záblesk nesmelého pousmiania sa za sklom okuliarov iskriacich vnímavými reflexami a reflexiami empatie a mnohostrannej duchovnosti života.

Autor s psychológiou víťaza takmer (akože) nikam nechodí, ale o okolitom dianí má prehľad, vie o ňom svoje a dáva to náležite najavo na ploche obrazu. Vníma príbehy okolo seba a dáva im umeleckú podobu. Darmo by sme však hľadali prvoplánové, ilustratívne motívy. Možno, že niečo naznačujú názvy kompozícií. Ale skutočne iba naznačujú. Veď čo už by takého mali znamenať „Čerešničky“, „Pol jablka“, „Cibuľa“, „Bodliáč“ alebo „Kontajner“ či „Kalamita“? Z bežných predmetov a javov sa stáva koberec farieb pamäti. Nežné spomienky na detstvo, permanentné uvedomovanie si kontroverzných súvislostí minulosti a dneška, sľubov, virtuálnosti a reality sú vyjadrené výsostne maliarskymi prostriedkami. Farba, objem, plocha a línia sú tak muzikálne zladené, že z rôznorodých jednotlivostí tvarov vzniká harmonický súzvuk celku. Niekde v diaľke počuť raz pritlmené akordy osamelej píšťaly (žeby to bol Pan?), inokedy majestátne hlasy spod Kojšovej hory alebo zborov *a capella*. Nekonečná púť od videného a hmatateľného k precítenému a vznešene nepolapiteľnému.

Bežné, až banálne veci sú povýšené do tej miery, že slúžia pre vyjadrenie nadčasovosti, kde všetko so všetkým súvisí. Okolo jednotlivých obrazov vytvárajú žiarivú auru ich praobrazy – mikropríbehy zo života s otvoreným koncom. Maľby svetla vynárajúceho sa z tmy ako svojrázne *memento mori*. Alegórie spomínania a pripomínania. Jednoducho – náš usporiadaný chaos bytia. Bezprostredná prítomnosť rýchlo pominuteľnej ľudskej bytosti je zastúpená výsledkami jej činnosti.

⁹⁶ Štefan Filep (*1954, Polnany, okres Trebišov) prvé výtvarné poznatky získaval na súkromných hodinách u Ľudovíta Felda, akad. maliara v Košiciach. Počas výkonu základnej vojenskej služby spolu s Mikolášom Axmannom, neskorším českým grafikom a maliarom založili a viedli výtvarný krúžok a usporadúvali výstavy hlavne v Liptovskom Mikuláši. V rokoch 1977-1983 študoval na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (doc. Gabriela Balažovičová, akad. mal. a doc. František Štoklas, akad. mal.). Počas štúdia získal viaceré ocenenia (Cena SFVU za maľbu, 1980); odmena SFVU za študijné výsledky, 1982; odmena SFVU za diplomovú prácu, 1983). V súčasnosti žije a tvorí v metropole východného Slovenska – Košiciach.

Maliar je fascinovaný odvekou silou lesa a prírody vôbec, pričom nikdy nezabudne premietnuť človeka do ich neskrotných, i keď občas doráňaných podôb, ktoré majú šancu na znovuzrodenie. Po lesných ruinách a náhlej skaze predsa len postupne prichádza obnova budúcnosti v priamom prenose. Tam, kde sa len nedávno týčili vysoké rovné kmene sú odrazu iba ich znaky, pamäťové odtlačky, obnažené letokruhy a kopa uležaného ihličia, z ktorej sa nesmeli vytŕča zelené odkódované tajomstvo zrodu stromu. Farebný život bez tieňov temnoty, krotenie bleskov, aby nikomu neublížili a pomedzi kvapky vŕšajúceho dažďa vždy udreli iba na to jediné správne miesto. Aj to sú tie záhady imaginárnej záhrady bytia.

Štefan Filep patrí medzi tých maliarov, ktorí majú vo veľkej úcte hlbokú myšlienku a farbu. Za uplynulé roky sa na tom nič nezmenilo. Aj naďalej v početných kompozíciách zachytáva nejednoznačné zložitosti životných vzťahov, ktoré sú vlastné ľuďom odjakživa. Menia sa iba kulisy a obsadenie, charaktery zostávajú, nezávisle na tom, či je to antický Rím alebo súčasnosť.

Rodený kolorista s jemným zmyslom pre odtiene nálad a dramatismus situácií sa na istú dobu po rade existenciálnych a civilistických figurálnych obrazov intenzívnejšie sústredil na žáner zátišia. Virtuózne ovládanie štetca, cit pre skratku a detail prezrádzajú zrelého majstra, ktorý okrem precízne premyslených rozmerných plátien dokáže tiež voľne a ľahko improvizovať, až sa nám môže zdať, že nie je nič jednoduchšie na svete. Nezaobera sa iba niekoľkými vybranými motívmi ako kedysi európski barokoví maliari alebo čínski klasickí majstri (*všetko v jednom*), ale dáva prednosť väčšej rôznorodosti (*jedno vo všetkom*). Poučený tvorbou takých excelentných majstrov farby a zároveň autorov, ktorí sa cielene venovali vizualizácii predmetných vzťahov, súvislostí, podtextov v zátišiach a farbe, ktorá je pre nich autonómnou témou (za všetkých uvedme aspoň niektorých: Pierre Bonnard, Henri Matisse, Raoul Dufy, Roberto Matta či na Slovensku Július Jakoby), Štefan Filep prichádza s vlastným videním sveta. Často neváha použiť surrealistické prvky, aby posilnil nadčasovosť zobrazovaného.

Prelínanie sa expresívne podaných energických línií so zamatovou hebkosťou prechodov farieb pozadia vytvára zaujímavé kontrasty, ale už bez akcentovanej tvrdosti plôch, ktorú tiež neraz pomerne často využíva. Motívy sú na prvý pohľad veľmi jednoduché – ovocie, niekedy rozpolené ako pri vianočnom veštení, vznášajúce sa lístie, kvety a plody, makrozábery rastlín a biomorfnych prvkov, rybie kosti s príborom alebo gitara v skoro prázdnej miestnosti či vták s krvavočervenou poživinou a poškodené pletivo plota s celými makovičkami. Za nimi sa však vo víriacej a vibrujúcej ploche skrýva istá tajuplnosť a nedopovedanosť zašifrovaná do harmonického súzvuku teplých, iskrivých farieb.

Autorov obľúbený rastlinný svet, občas doplnený priamou prítomnosťou človeka zvyčajne vyvoláva pokoj, vedie k rozjímaniu, nabáda hlbšie uvažovať ani nie tak o globálnych otázkach boja za svetový mier, ako o celkom „obyčajných“ veciach okolo nás – kvetoch, ktoré neraz zosobňujú ľudské osudy a mier v nás. Štefan Filep nekíže po povrchu ruží bez trŕňov, ale vniká hlboko pod povrch povrchnej iluzívnosti. Dokazuje, že na zobrazenie podstaty celého sveta možno ani netreba pohľad na náš svet z vesmírnej výšky, ale stačí z neho iba zopár vetvičiek a črepníkov s kvetmi na parapete okna, či len ŕažko identifikovateľná burina. Práve motív okna, alebo iba náznakov jeho tieňa, je výrazným prvkom viacerých kompozícií autora. Okno je na nich raz ako hranica tohto sveta, inokedy ako prienik do iného priestoru, za zrkadlo, v ktorom vidíme sami seba. Z jednej strany realita, z druhej snivosť bez zasnenosti.

Úsvit, ráno, letný rozkvet, koniec jesene – pomyselné súradnice času. Okamih a večnosť. Bezmocne visiaci ošklbaný kohút je dávno umlčaný, padá do temného prepadliska a nikomu už tretíkrát v ružovkastom úsvite nezaspieva. Nepočuť ani jeho priateľa v klietke vzdušného zámku. Nočné úvahy roztrúsene držia svokrin jazyk nad vodou. Padajúce modré lístie zamávalo odkvitnutým irisom. Kam sa len podela ich vyzývavá krása? Všetko je pod povrchom. Spojenie toho čo bolo a čo bude, i všetko očisťujúci oheň. Obnažené vnútro zobrazeného plodu alebo chrámu otázky tichého vzťahu tvorenia a stvoreného viac naznačuje ako uzatvára. Deje sa to predovšetkým pomocou búrlivých durových akordov farby.

Jednoduché predmety a ich tichý a zložitý život. Aj takto v skratke dali by sa teda naznačiť isté východiská časti obrazov Štefana Filepa, v ktorých sa sústredil predovšetkým na zdanlivo nehybný svet vecí. Zátišia vytvorené v ateliérovom tichu sú vizualizáciou tých najvnútornejších pocitov umelca. Raz sú to jemné závaný mávnutí motýľích krídiel a citlivo-nežne podané pohľady na každodennú skutočnosť, inokedy zase razantné, nemilosrdne presné, až skalpelovité ŕahy obnažujú to, čo je pod povrchom zobrazovaného. Ako keď golfista pred fascinovanými divákmi jediným úderom triafa loptičkou najvzdialenejšiu jamku, tak aj Štefan Filep vie intuitívne vybrať ten správny smer a silu štetca tak, aby sa už nedalo nič ani pridať, ani ubrať.

Vibrácia tvarov a farieb vedie nás teda k vzdialeným i bližším v čase majstrov, odkaz ktorých svojím spôsobom Štefan Filep ďalej rozvíja. Darmo by sme však hľadali akékoľvek ponášky na to, čo je momentálne *in*. Autor sústredene rozvíja svoj vlastný program, zameraný na zobrazenie toho, čo je mu najbližšie. Ľudí poznávame nielen po schodoch, ale i podľa ich obľúbených predmetov či motívov. Syntetický prístup autora k zobrazovanému umožňuje percipientovi vidieť i za plátno obrazov. Sme jednoducho v krajine zázrakov, kde neplatí zemská príťažlivosť, kde sa racionálne prelína

s transcendentným, aby spolu vytvorili súzvuk kompozícií plných lyriky, melanchólie, tajupnosti a nejednoznačnosti. Lahkosť, s ktorou to maliar robí, je nezvyčajná. Nezávisle na tom, čo je práve na obraze. Zákony gravitácie sú zrušené, aby aspoň dočasne umožnili siedmym slivkám alebo hruškám uniknúť k sebe, k prapodstate, k pravde. Dávni čínski majstri v takýchto situáciách, keď dospeli k niečomu podobnému, keď dosiahli v niečom vrchol, zmenili prostredie i meno. Slovensko je však na čosi podobné, a nielen pre nich, príliš malé.

Štefan Filep uplatňuje vo svojich obrazoch obdivuhodnú muzikálnosť. Farby a tvary sa medzi sebou a so sebou hrajú, aby vypovedali o nás. Umelec je akoby z iného sveta. Keď ho niekto poprosí, aby mu priniesol slnko, neváha to urobiť a bez slov, nenútene, pridá ešte aj kus hviezdnej oblohy. Taký je môj osobný pohľad na obrazy Štefana Filepa a jeho cestu za nimi.

Lebensläufe (Biographies)

Prof. Widmar Hader / Germany / – composer, director of Regensburg Festival

In 2004 I came across six poems by the poet Radek Fridrich in the magazine SUDETENLAND. Radek Fridrich writes both in Czech and in German and his poems immediately spoke to me with an intensity that made me want to set them to music.

Radek Fridrich was born in Děčín (Tetschen-Bodenbach) on December 1, 1968. In 1994 he graduated from the Faculty of Education in Ústí nad Labem (Aussig) with a Master's degree in Czech and German. Since 1996 he has been teaching at the Institute for Bohemian Studies at the Faculty of Education of UJEP where he holds seminars on the History of Czech Literature 1895-1918, Didactics of Literature, and Contemporary Literature. He also edits and authors reviews. His works have been published in several magazines and have been translated into German, English, and Polish. In 2004 he was shortlisted for the Dresden Poetry Prize.

Radek Fridrich has been documenting ruined German cemeteries in Northern Bohemia since 1999. This is reflected in the wonderful poems which have inspired my composition **Lebensläufe** for baritone and large orchestra.

My composition will now be performed by the baritone Thomas E. Bauer and the Regensburg orchestra *Orchester am Singrün*. The members of the orchestra are current and former students of the University of Regensburg.

The conductor is Lutz Landwehr von Pragenau (born 1963 in Regensburg).

Lebensläufe is based on six poems which were inspired by inscriptions on headstones found in Sudeten German cemeteries and by chronicles from the Sudeten German village Roßendorf in Northern Bohemia. The poet himself described his poems on May 19, 2000 as follows: „*Es sind im wesentlichen umgeformte Erinnerungen und Schicksale von Deutschen aus dem Dorf Ružová na Děčínsku. Sie waren in Kurrent geschrieben, authentisch, und ich habe sie auch so zu belassen versucht.*“ (They are essentially reshaped memories and fates of Germans from the village Ružová na Děčínsku. They were written in Kurrent, authentic, and I have tried to keep them thus.) The titles of the poems are derived from old German house names.

The large orchestral cycle will introduce listeners to a diversity of worlds and human fates.

All the poems portray the river Elbe as the river of destiny which can be interpreted as a counterpart to Smetana's *Vltava* (The Moldau River).

I, Gaudernackswilhelm (5:00)

Drei Winter lang in der Schifferschule in Tetschen

vier Mal pro Woche zu Fuß hin und zurück.

Dann war ich längere Zeit Bootsmann,
später Steuermann.

Paarundzwanzig Jahre also auf dem Schiff.

Bis mir beim Kettenwechseln das Bein dreifach brach.

Jetzt habe ich eine kleine Invalidenrente
und betreibe ein wenig Feldbau.

Meine Frau und meine Tochter helfen mir.

Der einzige Sohn ist mir in der Elbe ertrunken.

(Wilhelm Uhmann, 1869 -)

II. Fritscherwillem (4:30)

Mein Vater war Tischler.
Er starb im 40. Lebensjahre.
1887 wurde ich assentiert
Und kam zum 8. Dragoner-Regiment.
Mit 27 Jahren heiratete ich
Die Gaudnernaazens Rese.
Wir hatten zehn Kinder,
von denen sechs gestorben sind.
Seit 1931 bin ich Ausgedinger
Und wohne ganz allein.
(Wilhelm Fritsche, Bauer, 1866 -)

IV. Stibelerernst (4:15)

Mit 14 bin ich in die Lehre gekommen,
als Schuhmacher bei Klemens Uhmman.
Habe 3 1/2 Jahre gelernt.
War dann 3 Jahre Gehilfe.

Dann ging´s auf die Bleiche
Und dann zur Flößerei.

Mit 24 geheiratet,
es kamen 3 Söhne.

1 Sohn habe ich
Im Weltkrieg verloren.
(Ernst Richter, 1862-)

V. Raubachreinhold (5:00)

Nach der Schule war ich in der Fabrik,
dann 14 Jahre auf Schiffahrt.
Es war meine schönste Zeit,
wenn der Monat um war, hatte man Geld!

Meine Eltern redeten mir zu,
die kleine Wirtschaft zu übernehmen.
Mit dem Vieh hatte ich immer großes Pech.
Habe 7 Kühe schlachten müssen.
Auch in der Familie gab´s genug Unglück:
Durch Krankheit und Tod.
Wird man im Leben immer und immer wieder
Vom Pech verfolgt, möchte man halt oft verzweifeln.
(Bei Gutjonzen, 1887 -)

VI. Hillefriedrich (3:50)

Mein Schutzengel war
Traurig wie Herzschmerz,
allein wie schwarzes Blut.
Ich bin still und weiß.
(geb. 17. Feber 1898, gest. 29. April 1898)

Encore:
To mark the 600th anniversary of Jan Hus' death:

Two excerpts from the opera *JAN HUS oder: Die gewendete Zeit* (Lyrics: Rudolf Mayer-Freiwaldau, Music: Widmar Hader)

- 1) Buoh všemohúci / Uslýš naše hasy (Choir of the Faithful from Act 1)
- 2) Lebt wohl für heute (Monologue by Jan Hus, with choir of students and the people, from Act 1, scene: Bethlehem Chapel in Prague)

GLÄUBIGE: Buoh všemohúcí
vstal' zmrtych žádúcí,
chvalmež Boha veselím,
toť nám všem písmo velí.
Pane smiluj se!

O, králi nebeský
uslyš svoj lid český
zbav nás nůžě této
daj nám dobré léto.
Pane smiluj se!

HUS: *(an den Stufen des Altars, während die Gläubigen hinausdrängen)*
Lebt wohl für heute,
Ihr Freunde, ihr Beter.
Ich kenne meinen Weg!
Und der führt
unter dem Geleit des Deutschen Kaisers
nach K o n s t a n z zum Konzil,
wo die Mächtigen und die Weisen
der Kirche sich treffen.
Wo auch die Blume der Erneuerung
die welke Düsternis des Gottesstaats
aufhellen wird
in unsern Mauern, in unsern Herzen.
(und wie in Verzückung)
Ich höre den Ruf, ich bin bereit.
Ich bin bereit, ich höre den Ruf.

Performed by: Thomas E. Bauer (baritone), Choir (director: Ralf Junghöfer), choir and orchestra of the 30th Sudeten German Music Days (orchestral and overall management: Widmar Hader).

Recorded at the premiere on April 13, 2007 at the Velodrom in Regensburg.

About my Passion op.33. (2003-2004)

Prof. Lajos Huszar / Hungary / - composer

In my opinion, the religion has two possibilities of approach: 1. the approach through faith, theology, dogmatic, and 2. the emotional, esthetical, subjective approach.

With the dogmatic faith I have much problems. What can I answer to such fundamental questions like: does God exist? I say: I don't know, but I would like if he existed. Is Jesus God's son and saviour? I say: I don't know, but I would like if he would be. These are some points, where my ignorance, my dubitation, my uncertain faith are brought to light.

I confess, that the emotional-esthetical approach of religion stands much nearer to my feeble human personality. I consider myself as feeble, because I am able to arrive to the religion only by means of description, emotion, enthusiasm, intuition. Since at the age of 19 years I received a Liber usualis from a priest, and I bought a Latin bible (the Hungarian bible I had since my childhood), a I am enthusiast of every liturgical text and biblical subject. I composed much choir motets, and I tried to write major

religious works. My most important religious composition is the Passion (2003-4), but I consider as important the Icons to the memory of János Pilinszky (2000) too. In this year I am working on a Resurrection Oratorio.

I experimented with writing a Passion already in 1968. Of course it is not more than a childish and enthusiastic attempt: I was then only 19 years old. But some elements of this youthful work remained in the definitive Passion: 1. the triple formal division of action and music: the vigil of Jesus in the Gethsemane garden and Judas' betrayal - Jesus in front of Pilate - the way of the cross and the death of Jesus, and 2. the so-called „neo-gregorian”, which means a melodic line accompanied by long pedal notes.

The text draws feely on the four Gospels. The idea for this blend of Gospel texts comes from an old Hungarian book which I bought in a second-hand bookshop. In my Passion, in addition to the Gospel texts, I quoted from the following sources: 1. excerpts of Old-Testament psalms, 2. the passion poems of a Hungarian Franciscan preacher, Osvaldus de Lasko, and 3. Mary's Latin lullaby from Des Knaben Wunderhorn. I borrowed from the catholic mass the Kyrie eleison and the Agnus Dei for the opening and closing choruses of the Passion.

In the Passion I use four vocal soloists, mixed choir, organ and three percussion players. The organ usually has the function of the instrumental accompaniment. From the percussions, the soft-resonance ones colour the sonority of the organ and the choir, while the drums express the emotion of the vindictive crowd.

About the tonal system of the Passion. The note D can be regarded as the tonal centre of the piece, being the fundamental note of the opening and final choruses, of several of Jesus' monologues, and the crowd demands Jesus' crucifixion in the same tonality. In Jesus' monologues the note D is complemented by the tonal substitutes B and F (according to Ernő Lendvai's axis system). The note A-flat, which belongs to the same axis, is the dark symbol fo betrayal and death. Pilate, like ennemy and judge of Jesus, sings ont he axis E and G. The Evangelist and Mary use the tonalities A, F-sharp and E-flat.

The systems I employed

in the work, are as follows: 1. one-part melodies, 2. two-part music: „neo-gregorian” chant upon a bass accompaniment of the organ, 3. triads and other traditional, diatonic chords, 4. dissonant, chromatic chords, including the so-called Alpha-inverse, which I use for portraying the most dramatic, most tense emotions and the proximity of death.

The formal and dramaturgical unity of the Passion is underlined by several recurring motifs. 1. the symbol of Jesus' grief, the „tristis est anima mea” motif returns more times int he Gethsemane garden scene, and at the end, 2.the crowd's cry „crucifige illum” is heard in five different variations in the Pilate-scene, and 3. the minor chord (mostly A-flat minor) linkes with Judas' betrayal and Jesus' death appears in all three parts of the Passion.

Medzinárodný hudobný festival - XXVI.FORFEST CZECH REPUBLIC 2015 International Music Festival - XXVI.FORFEST CZECH REPUBLIC 2015

The article by PhDr. Elena Letňanová /SK/ - art historian, pianist, musicologist STU Bratislava for the Czech leading music magazine OPUS MUSICUM 4/2015

Jednou z dôležitých udalostí tohtoročného Festivalu FORFEST CZECH REPUBLIC - Medzinárodný festival súčasného umenia s duchovným zameraním - bolo získanie prestížnej Ceny Českej hudobnej rady a vstup do širšieho európskeho projektu EFFE (Europe for Festivals, Festivals for Europe). Cena bola udelená na tlačovej konferencii dňa 23.6. na radnici v Kroměříži pani PhDr. Lenkou Dohnálovou a PhDr. Jaromírom Javůrkom – prezidentom Českej hudobnej rady.

Tohtoročný FORFEST sa niesol opäť vo veľkolepých priestoroch Arcibiskupského zámku a v znamení zdravého hudobného experimentovania v príjemnej atmosfére záhrad talianskeho architekta Tencallioho, ktoré sú v zozname UNESCO už od roku 1998.

Aktivity festivalu sú už viac ako štvrt' storočia v strede záujmu svetovej verejnosti. Na festivale 2015 participovali popredné české i zahraničné inštitúcie, umelecké asociácie, hostia z 10 krajín Európy i zámoria (Nemecko, Rakúsko, Poľsko, Taliansko, San Maríno, Írsko, Maďarsko, Slovenská republika, USA a Česká republika). Program XXVI. festivalového ročníka predstavil v reprezentatívnom výbere 34 podujatí, z toho 14 koncertov (s 18 premiérami - 7 českými a 11 svetovými). Ďalej trojdennú medzinárodnú konferenciu s názvom „Duchovné prúdy v súčasnom umení 2015“, 5 posluchových koncertov (R. Berger, J. Hanuš, Róbert Hejnar, Arvo Pärt, A. Piños), dve výstavy (maliara Íra Tommy Barra a autora hudobno-výtvarných objektov Maďara Mártona Barabása), dva performančné projekty (Kotvan-Letňanová, Vít Zouhar) a týždenné kompozičné kurzy pre mladých skladateľov s medzinárodnou účasťou lektorov i študentov.

Festival mal dlhú predohru v podobe niekoľkých podujatí – ako bola piatková obnovená premiéra Maľovaných pesničiek Jana Hanuša k 100. výročiu narodenia skladateľa. Účelom bolo pripomenúť tvorbu pre deti tohto významného českého skladateľa. Spievali žiaci ZUŠ Kojetín.

Posluchový koncert k jubileu slovenského skladateľa Romana Bergera priniesol uvedenie elektroakustickej výraznej skladby Transgressus a jemne prekomponovaného Epitafu pre Koperníka. Transgressus prenášal zároveň Český rozhlas naživo ako aj následnú diskusiu na tému štvrtstoročia histórie festivalu FORFEST. Skladateľ Jan Vrkoč, slovenská klaviristka Elena Letňanová spolu s manželmi Vaculovičovými diskutovali s redaktorom Českého rozhlasu Janom Hlaváčom o problematike hudobného života v európskych súvislostiach ako aj v domácom českom prostredí.

Nasledujúci deň festivalu pokračoval dvomi koncertmi, posluchovým uvedením rozsiahlej neskorej Berlínskej omše Arvo Pärta a výborne pripraveným talianskym ansámblom z Bologne s viacerými českými a svetovými premiérami. Unikátna zostava vynikajúcich violončelistov zaujala v českej premiére Massimiliana Messierioho „A.H.“(pre trio a interaktívny elektronický systém) pravou južnou cantabilnosťou a temperamentom. Páčila sa aj poslucháčsky vďačná skladba Lawrencea Casserleyho Sette Pagine su l'Enigma del Bianco.

„Hudobno-výtvarná performancia Dr.Eleny Letňanovej a bratislavského architekta Petra Kotvana mala podmanivú atmosféru nielen vďaka romantickému večeru v Snemovnej sále kroměřížskeho zámku, ale tiež vďaka šarmu hlavnej protagonistky, ktorá pretransformovala originálne skladby do farebných obrazov. Najprv zahrála skladbu (Bach, Chopin, Liszt, Grossmann, Graham, Bartók) a potom ju hrala na papieri s farebnými prstami. Vybrané farby architektom a klaviristkou korešpondovali zo štýlom a obdobím skladby, nevedli k rigidnému „umeniu náhody“. Sériu výtvarných diel tak vznikala pred očami poslucháčov a mala žiaducu expresivitu a vynaliezavosť farebných nuáns. Intuitívne cítenie formy je v súčasnom umení dominantným prvkom v postmodernom toku mnohostrannej multikultúrnej situácie“. (Excerpt z kritiky V. Vaculoviča)

Úvodný organový koncert Karla Martínka v olomouckej katedrále sv. Václava priniesol realizáciu štvorčasťového diela Františka Emmerta Pieseň Šalamúnova (Jana Krajčovičová – soprán, Bára Kozáková – husle, viola), ktorým FORFEST uctil pamiatku nedávno zosnulého autora, jedného z najvýznamnejších českých symfonikov povojnovej doby (26 symfónií!).

Vo vlastnom organovom recitáli Karel Martínek priamo ohromil radikálne a dynamicky vystavanou Voluminou klasika hudby 20. storočia György Ligetiho, ktorou vyčerpil takmer celý zvukový potenciál dómskeho organa. Nasledovala vďačná virtuózna Toccata Miloša Sokola. Esteticky sme prežívali až mystické sopránové farebné harmónie Francúza Jehana Alaina - Le jardin suspendu (Zavesené záhrady) a messiaenovskú atmosféru komponovanú ešte pred hudobným jazykom Messiaena, založenú na modoch. Odznelo aj dielo Petra Ebena Chorálna fantázia Svätý Václave s náročnou pedálovou technikou. Prínosom koncertu boli ojedinelé, hodnotné záverečné improvizácie Karla Martínka na šestťónovú tému FORFEST.

Tento rok sa etabloval ansámbl Žesťový sextet Filharmónie Bohuslava Martinů Zlín. Takéto obsadenie sa zriedkavo vyskytuje na festivaloch. Hrali v zložení: Vít Otáhal - trúbka, Zdeněk Macek - trúbka, Daniel Mlčák - lesný roh, Jakub Zívalík - trombón, Vít Pospíšil - trombón, Miloslav Žvábek – tuba. Súbor zahrál premiérový program, ktorý bol autorským koncertom Aleša Pavlorka. Úroveň hráčov je porovnateľná s najlepšimi ansámblami tohto typu. Hukvaldské ozveny pre žesťový sextet zaujali vrúcnosťou výrazu a atmosférou janáčkovského environmentu rodných Hukvald hranou

s majstrovským porozumením. Vrcholom koncertu bola kompozične zaujímavá premiérovaná *Alea iacta est*. Celý večer dirigoval autor.

Husľový recitál Marie Petrikovej-Gajdošovej bol významným počinom: predviedla kompletne Šesť husľových sonát Jiřího Matysa. Tento cyklus náročných kompozícií, ktoré sa navzájom líšia bohatstvom motivického a rytmického čítania, vyžaduje maximálnu koncentráciu. Sólistka ich predniesla s neuveriteľnou ľahkosťou, presvedčivosťou a istotou, precíznou intonáciou a frázovaním. Experimentálny projekt autorskej dvojice Sáry a Iva Medkovicov sa konal v neskorej nočnej hodine z dôvodu svetelných efektov, ktoré dokresľovali atmosféru atraktívneho večera. Premiéra skladby For Piano od mladušej a výsostne poetickej Sáry Medkovej uviedla jej recitál. Zaujala aj zvukove vynaliezavá skladba „Inside I“, v ktorej obaja interpreti vyludzovali sonoristické až mystické štruktúry s vokálnymi pretransformovanými zvukmi, používajúc prednú klávesovú a zadnú strunovú časť klavíra. Vrcholom večera bolo uvedenie 24 minútovej „neoromantickej“, typicky americkej klavírnej hudby De Profundis Frederica Rzewského s divadelnými elementmi, spievaným slovom a premietanými americkými textami na obrovskom plátne (pre hlas, video-art a klavír). De Profundis je skladba plná bolesti, meditácie a filozofických úvah nad existenciou uväznenej duše.

Violončelový recitál vynikajúceho nemeckého sólistu Friedricha Gauwerkyho s príznačným názvom "Der Glaube - The belief" bol jedným s vrcholov festivalu. Program bol skutočne dobre premyslený - začínal Bachovou suitou pre violončelo sólo č.1, G-dur, pokračoval Johnom Cageom, najlepšou skladbou večera - György Kurtágom „Az Hit“ (Verím), Karlheinzom Stockhausenom z „Amour“ v transkripcii Gauwerkyho, končiac zásadným dielom Angličana Petera Sculthorpeho Requiem z roku 1979. Nádherná skladba s oduševneným záverom a zrelé interpretačné majstrovstvo boli dôstojnou bodkou za koncertom vzácného hosťa.

Farebné experimenty so zvukom elektro-akustickej hudby zvanej tiež akusmatickej, boli akcentom koncertu autorskej dvojice Michala Rataja a Ivana Boreša (gitara), pod titulom Sounds in the Veil of Silence. Ich koncerty majú vzostupnú tendenciu. Dôsledne kvadrofónne usporiadanie zvukovej a tónovej masy, ktoré vyčerpávali celú dynamickú škálu, boli rozumne rozvrhnuté v trochu zradnej akustike najväčšej rokokovej sále v Českej republike.

Jedným z veľmi vydarených koncertov bol viedenský ansámbl CAMERATA POLYZOIDES v zložení Demetrius Polyzoides husle, viola, Elisabeth Polyzoides-Baich husle, Michael Polyzoides violončelo, Janna Polyzoides klavír. V grécko-ruskotatársko-českom programe uviedli skladby českého autora žijúceho v USA Karla Husu - Sonatinu pre husle a klavír a 5 Impromptus Miloslava Ištvána pre klavír sólo (ktoré sú ešte dnes vynikajúcimi skladbami) výnimočne precízne. Duo Polyzoides zahrlo po prvý raz v republike dodekafonickú skladbu s voľnými úsekmi rozšírenej tonality „Duo pre husle a violu“ od gréckeho autora Nikosa Skalkottasa, žiaka A.Schöenberga. Záver koncertu tvorilo dielo Ervína Schulhofa pre husle a violončelo - plné náhlych náladových zlomov.

Ladislav Doležal v rámci svojho klavírneho recitálu vzorne a spoľahlivo naštudoval premiéru Klavírnej sonáty č.5 na fragment z W.A.Mozarta od Pavla Nováka-Zemeka, ktorá riešila problémy trojvrstvej notovej osnove, hranej jednou rukou – ľavou. Basová poloha sa pod pedálom trochu strácala v náročnej štruktúre so skokmi do extrémnych polôh. Celý koncert hral sólista naspamäť // vrátane Víťazslavy Kaprálovej / 100. výročie narodenia / ranných romanticko-impresionistických „Päť klavírnych skladieb“ a Američana Lowela Libermannu úvodných „Gargoyles“ op.29, ktoré uviedol v českej premiére. Recitál pokračoval svetovou premiérou projektu českej flautistky s názvom LARUS / v preklade: Morská čajka / Lenky Kozderkovej. Zaujmal takmer hodinovou elektro-akustickou kompozíciou plnou nostalgických odtieňov a kvalitnou hrou flautistky.

Dnes už preslávený protagonista českého hudobného minimalizmu, Vít Zouhar, opäť prekvapil novou polohou svojej tvorby. Jeho multimediálny projekt nazvaný „zaHRAda“ bol vytvorený pre Rotundu Kvetnej záhrady. Zaujmal kultivovaných i laických poslucháčov až hudobne terapeutickými účinkami. Niektorí poslucháči mohli ležať na sedacích vakoch a plne sa venovať zvukom prírody, spevu vtákov, rozvrhnutých v elektronickej palete do priestoru troch bodov, tj. mixovacích pultov, ovládaných tímom autorových spolupracovníkov / Gabriela Coufalová - drozd, ďateľ, sršeň, dážd', potok, žaba, aeolská harfa, lap top, Jaromír Synek - kos, ďateľ, potok, žaba, lístie, Vít Zouhar – slávik, kohút, sršeň, odkvap, dážd', aeolská harfa, atď. / Celej dlhej skladbe nemožno uprieť vtip, fantáziu a nasmerovanie poslucháčov opäť k prírode a jej prirodzenému rytmu / idea J.J.Rousseaua /. Autor tu nenápadne nastoľuje otázku hranice hudby, kde končí a začína / ako kedysi J.Cage /, a ambivalenciu podobnosti umelo vytvárajúcej kompozície a skutočných prírodných zvukov. Ide opäť o prekvapujúce konotácie s barokovou tradíciou, ktorú Zouhar vzkriesil a vyniesol na povrch vo svojich operách a iných skladbách.

Klavírny dvoj-recitál českého klaviristu Jana Stojánka a slovenského Dušana Šujana ponúkol pomerne vzácnu príležitosť porovnania dvoch rozdielnych prístupov - razantných aj lyrických Bagatel Valentina Silvestrova v podaní Stojánka verzus suverénnej a vášnivej hry náročnej Moyzesovej sonáty z roku 1944 s rozsiahlou fúgou a výberu z poetických a kompozične svojských Prelúdií "12+1" slovenského autora Petra 'van Groba' Martinčeka, kde zavážila dynamika a kvalita každého tónu či basovej figúry. Premiérovu zaznelo Štvoro impresií od Petra Machajdika v zrelom a oduševnenom podaní Dušana Šujana.

Pražské Trio Eufonico hralo v zložení: Kateřina Chudobová - flauta, Růžena Sršňová - husle, Simona Kalendová - klavír. Každá zo sólistiek disponuje technickými i interpretačnými kvalitami. Tajomne znel začiatok Variácií pre flautu a klavír Otmaru Máchu. Trio pre flautu, husle a klavír ZO ŽIVOTA VČEL od českého Jana Vrkoča bolo rovnako živé a pútavé. Autor skvele nakomponoval let včelej kráľovny a dal až filozofický podtext životu včiel. Český skladateľ, oslavujúci tento rok životné jubileum /80/, Jiří Teml, napísal pre súbor kompozíciu „Trio Eufonico“ so silným vnútorným napätím, vytvoreným len z trojtónového motívu. Oba autori boli osobne prítomní.

Detský brnenský zbor Kantiléna so zbormajstrami Jakubom Kleckerom a Michalom Jančíkom predviedol skladby Benjamin Brittena - Missa brevis in D, Roberta Hejnara - Ave Maria, Arvo Pärta - Peace Upon You, Jerusalem. Nemožno pochybovať o kvalitách autorov. Brittenova krátka a harmonicky prostá Missa brevis ostala aj v spomienkach mladuškových dievčat, ako aj AVE MARIA od Roberta Hejnara. Ťažiskom večera bolo Te Deum Františka Emmerta za účinkovania sólistov: Hana Škarková - soprán, Lucie Hilscherová - alt, Jakub Janšta – organ.

Výstava maďarského renomovaného autora Mártona Barabása / účastníka 26. Bienále v Benátkach / v Knižnici Kroměřížska priniesla jeho mini-retrospektívu knižných objektov, ktoré sú často inšpirované hudbou. Používa písmo či vlastný hmatový zážitok, jeho tvorba má voľnú spojitosť s hudbou Beethovena či Bartóka, rovnako ako s vôňou a obsahom knihy. Existuje tu len krehká, takmer nepostrehnuteľná hranica medzi týmito svetmi. Autorova interferencia oboch polôh vytvára vizuálnu metaforu hlbšieho zmyslu čo je umelecký objekt a socha. Na otvorení výstavy predstavila zasvätená Zdenka Vaculovičová českú premiéru „Štyroch skladieb“ pre sólové husle nemeckého skladateľa Widmara Hadera, ktorý bol osobne prítomný.

Vernisáž výstavy írskoho výtvarníka Tommy Barra v galérii U Artuša mala názov Večný kruh. Premiérová výstava špeciálne vytvorená pre festival korešpondovala s tradíciou českého symbolizmu. Abstraktné obrazy štvorcového formátu prinášali niektoré konotácie histórie Írska s históriou českých zemí.

Posluchové podujatia v Záhradnom ateliéri majú dlhoročnú tradíciu a snažia sa priniesť čo najviac objaviteľských sond aj do málo známej tvorby známych autorov - obzvlášť českých a slovenských. Tohtoročný program sa zameril na kompozície jubilujúcich skladateľov Aloise Piňose (tímové kompozície z 60. rokov 20. storočia), Jana Hanuša (Koncertantná symfónia), bratislavského Romana Bergera a výsostne duchovného skladateľa Roberta Hejnara (Concerto grosso, Klavírny koncert, Stabat Mater) a Arvo Pärta (Berlínska omša).

FORFEST patrí k najstarším kultúrnym udalostiam novo obnovennej demokracie v Českej republike. Predstavuje desiatky výstav, stovky koncertov, stovky nahrávacích hodín pre Český rozhlas a ČT, stovky premiérových skladieb (v priemere 20 - 30 v každom ročníku). Spolupracoval po celý čas svojho trvania (26 rokov) s desiatkami kľúčových inštitúcií doma aj v zahraničí.

Koncerty a výstavy sa konali tento rok v štyroch mestách - Kroměříž, Olomouc, Brno a Bratislava, využívajúc predovšetkým reprezentatívne priestory Arcibiskupského zámku a záhrad v Kroměříži najmä nádherného a jedinečného prostredia novo rekonštruovanej Kvetnej záhrady a olomouckého Dómu sv. Václava. V dňoch 23. - 25. 6. 2015 sa konalo trojdňové medzinárodné bienále hudobno-výtvarného kolokvia na tému „Duchovné prúdy v súčasnom umení“, so stručným podtitulom: „Vízia budúcnosti“. Na konferencii sa aktéri zamýšľali nad príčinami súčasného stavu umenia, smerovaním súčasného vývoja a očakávaniami dnešného človeka od umenia. Účasť na festivalovom kolokviu prijal celý rad našich a zahraničných špecialistov (viď harmonogram konferencie).

Doc. PhDr. Elena Letňanová, STU Bratislava
Mudroňova 95, 811 04 Bratislava, Slovenská republika

International Music Festival - XXVI.FORFEST CZECH REPUBLIC 2015

The article by PhDr. Elena Letňanová /SK/ - art historian, musicologist STU Bratislava for the Czech leading music magazine OPUS MUSICUM 4/2015

One of the important events of this year's Festival FORFEST CZECH REPUBLIC - The International Festival of Contemporary Art With the Spiritual Orientation - was awarded by the prestigious prize of the Czech Music Council and entered into a wider European project EFFE (Europe For Festivals, Festivals For Europe). The award was given at the press conference on June 23rd at the City Hall in Kroměříž by PhDr. Lenka Dohnalova and PhDr. Jaromír Javůrek, the President of the Czech Music Council.

The Festival FORFEST 2015 was held in the spectacular space of the Archbishop's Chateau again as in the previous years. And continued with the idea of musical experimentation in a pleasant atmosphere of the gardens which were designed by Italian architect Giovanni Pietro Tencalla. Since 1998 the gardens were proposed for the list of UNESCO Heritage.

Festival activities have been in the centre of the public interest in the world already for more than a quarter of century. In this season 2015, the leading Czech institutions, artistic associations, and guests from ten European and overseas countries participated, among them Germany, Austria, Poland, Italy, San Marino, Ireland, Hungary, Slovak Republic, Czech Republic, and USA. The program of the XXVI. Festival Edition presented in a representative selection 34 events, including 14 concerts with 18 premieres (7 Czech and 11 world premieres). Furthermore, an international conference, entitled "Spiritual Currents in the Contemporary Art 2015", were held this year, with other events like 5 audition concerts with significant Works by R. Berger, J. Hanuš, Robert Hejnar, Arvo Pärt, A. Piños, further two exhibitions by the Irish painter Tommy Barr and the author of music and fine visual objects by Márton Barabbas from Hungary. Except for this also two visual and additive performance projects by Kotvan-Letňanová, and Vít Zouhar). The weekly composition courses for young composers with an international participation of lecturers and students were also held.

The festival had a long prelude in the form of several events. It was a renewed premiere of Painted Songs by Jan Hanuš, the composer, on the occasion of the 100th anniversary of his birth. The purpose was to remind his Works of the prominent Czech composer dedicated to children. Pupils of the Music School from the city of Kojetín were singing.

An additive concert dedicated to the to anniversary of the most significant Slovak composer, Roman Berger, brought an introduction of an electro-acoustic expressive composition Transgressus, and equally amazing Epitaph for Copernicus. Transgressus was also transmitted live, by the Czech Radio and continued by a subsequent discussion about the 25 year lasting history of the Festival FORFEST. Among the invited members of the discussion were: Czech composer Jan Vrkoč, Slovak pianist Elena Letňanová, and Zdenka and Václav Vaculovič, and the music editor in the Czech Radio, Mr. Jan Hlaváč. The discussion was focused on the issues of musical life in a European context and in Czech domestic environment.

The following day, the festival continued with two concerts - an audition event of an extensive Berlin Mass by Arvo Pärt, and very well prepared Italian Ensembles from Bologna. They introduced several Czech and world premieres. A unique assembly of outstanding cellists caught our interest in the Czech premiere of „AH“by Massimiliano Messieri. It was a trio with an interactive electronic system, reflecting pleasant southern temperament. We liked also to listen a grateful composition by Lawrence Casserley Sette Pagine to L'Enigma del Bianco.

"Music-visual performance of Dr. Elena Letňanová and architect Peter Kotvan / Bratislava / had a captivating atmosphere not only due to the romantic evening in the Assembly Hall of Kroměříž Castle, but thanks to the charm of the main protagonist also, who transformed the original compositions into the color images. First, she played the composition (Bach, Chopin, Liszt, Grossmann, Graham, Bartók), then she played that composition again on the paper with colored fingers. The colors were selected by the architect and the pianist and corresponded with the style and period of the given composition and so they have not led to any rigid „art of chance". A series of paintings originated straight before the eyes of the audience and possessed a desirable expressiveness and were inventive in of colored nuances. An intuitive feeling of the form in the contemporary art has been

currently a dominant element in the multilateral postmodern multicultural situation ". (Excerpt from the criticism by V. Vaculovič)

The opening organ concert of Karel Martínek in St. Wenceslas Cathedral in Olomouc brought a realization of a four movemental work by Frantisek Emmert „Song of Solomon“ (Jana Krajčovičová - soprano, Bara Kozáková - violin, viola). By this event the Festival FORFEST paid a tribute to the recently deceased author, who has been one of the most important Czech symphony authors of the post-war period (he wrote 26 symphonies!).

In the organ recital of Karel Martínek, he was stunning and radical in the dynamic organization of piece VOLUMINA, written by the classic of the 20th Century music- György Ligeti. The soloist used up almost all sound potential of the organ. A virtuoso work, Toccata, by Miloš Sokol followed. We have aesthetically experienced almost the mystical soprano colored harmonies of Frenchman Jehan Alain – in his Le Jardin suspendu (SUSPENDED Gardens) and ALSO some Messiaen-like atmosphere, composed still before the musical language of Messiaen, which was based on modes. Also, the work of Petr Eben Choral Fantasy of St. Wenceslas was presented, with a demanding pedal technique. Valuable final improvisations of Karel Martínek, with the six-tone theme of FORFEST, brought a rare contribution to this outstanding concert.

This year, an ensemble Brass Sextet of Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra, was established. A such cast is really rare at the festivals / the following players were: Vít Otáhal - trumpet, Macek Zdenek - trumpet, Daniel Mlčák - horn, Jakub Zivalík - trombone, Vít Pospíšil - trombone, Miloslav Žváček - tuba /. The ensemble played the premiere program; it was the author's concert of Aleš Pavlorek. The level of the instrumentalists can be compared with the best ensembles of this type. „Hukvaldské echo“for the brass sextet was full of fervor expression and atmosphere of Janáček's Hukvaldy with a masterful understanding. The highlight of the concert was compositionally interesting premiere „Alea iacta est“. The whole evening was conducted by Aleš Pavlorek.

The violin recital of Marie-Petřiková Gajdošová was an important deed: she presented six complete violin sonatas by Jiří Matys. This cycle of demanding compositions, which differ by wealth of motivic and rhythmic feeling, requires high concentration. The soloist performed with an incredible ease, confidence and persuasion, and with precise intonation and phrasing.

An experimental project of the couple Sarah and Ivo Medek was held in the late hours due to light effects which complemented an atmosphere of this attractive evening. Young and purely poetic Sarah Medek started her recital with the premiere of her own composition entitled „For Piano“. The inventive sound composition "Inside I", in which the both artists created sonoristic and mystical structures, transformed with vocal sounds, used the front of the keyboard and the rear strings part of the piano. The highlight of this evening was a 24-minute "neo-romantic" typical American piano music „De Profundis“ by Frederic Rzewski with theatrical elements, singing of words and the screening of American texts on a giant screen (for voice, video-art, and piano). „De Profundis“is a composition full of pain, meditation, and philosophical reflection about an existence of an imprisoned soul.

Cello recital of an outstanding German soloist, Friedrich Gauwerky, with the revealing title "Der Glaube - The Belief", was one of the highlights of the festival. The program was really well thought through-started with a Bach's Suite For Cello Solo No. 1, in G major, continued by John Cage, the best composition of the evening - György Kurtág "Az Hit" (I Believe), Karlheinz Stockhausen pieces from "Amour" in the transcription by Gauwerky. The recital ended with an important work of English composer Peter Sculthorpe „Requiem „from 1979. It was a beautiful composition with a soulful conclusion and mature interpretive mastery of the soloist, and made a dignitary point behind the recital of a distinguished guest.

Color experiments with the sound of an electro-acoustic music, called acousmatic as well as, were the main accent of a concert with a creative duo of Michal Rataj and Ivan Bores (guitar), under the title „Sounds in the Veil of Silence“. Their concerts have an increasing tendency. Consistently quadraphonic arrangement of sound and tonal masses that exhausted the entire dynamic range, were reasonably played out in a somewhat treacherous acoustics of the largest Rococo hall in the Czech Republic.

One of successful concerts was the performance of the Ensemble Camerata POLYZOIDES from Vienna / Demetrius Polyzoides - violin, viola, Elisabeth Polyzoides-Baich - violin, Michael Polyzoides - cello, Janna Polyzoides - piano / .The Greek-Russian-Tatar-Czech program introduced e.g. work of Czech composer living in the USA, Karel Husa - Sonatina For Biolin and Piano and 5 Impromptus by Miloslav Ištvan for piano solo (which are still today excellent pieces), performed with exceptional understanding. Duo Polyzoides played for the first time in the Czech Republic a dodecaphonic

composition with a loose and extended tonality "Duo for Violin and Viola" by the Greek author Nikos Skalkottas, the student of A.Schöenberg. The concert ended with the works of Erwin Schulhof for violin and cello, full of sudden mood brakes.

Ladislav Doležal within his piano recital introduced the premiere of Piano Sonata No. 5 by Pavel Novák-ZEMEK, composed on a fragment from Mozart. A paradigmatic and reliable performance was a challenge to play from a triple stave, playing with one hand - the left one. Bass position with the pedal a bit lost in this challenging structure with the leaps into extreme positions. The soloist played the whole concert without sheet music ! ! , including the works of Vítězslava Kaprálová at the occasion of the 100th anniversary of her birth, an early group of "Five Piano Pieces" with Romantic-impressionistic harmony, and American Lowe Libermann's introductory "Gargoyles" op. 29, as the Czech premiere. The recital continued with the world premiere of the Czech flutist Lenka Kozderková entitled „Larus“/ in translation: Sea Gull /. It took nearly an hour of electro-acoustic composition full of nostalgic shades and quality play of this outstanding flutist.

Vít Zouhar, already renowned protagonist of the Czech musical minimalism, surprised again with a new type of creation. His multimedia project called "The Garden" was made for the Rotunda of Flower Gardens. He captivated the cultivated listeners with musical therapeutic effects. Some listeners could lie on several sofa bags, and might be fully devoted to sounds of the nature, birds singing, staged in an electronic palette into the space of three points, i.e. the mixing counters, controlled by the author's team of members / Gabriela Coufalová - thrush, woodpecker, hornet, rain, creek, frog, Aeolian Harp, lap top, Jaromír Synek - woodpecker, creek, frog, leaves, Vít Zouhar - nightingale, cock, hornet , gutters, rain, Aeolian harp, etc. / Throughout the whole long composition one can not deny his wit, imagination, and leading the listeners back to nature and its natural rhythms / idea of J.J. Rousseau /. The author raises the question of the subtle boundaries of music, where the music ends and where begins / as once said J.Cage /. And an ambivalence similarities between artificially generated composition and a real natural sound. This is again a surprising connotation with the Baroque tradition which Zouhar raised and brought out in his operas and other compositions.

Piano dual recital of a Czech pianist Jan Stojánek and Slovak Dušan Šujan offered relatively rare opportunity for a comparison of two different approaches - lyrical „Bagatelles“ by Valentin Silvestrov, performed by Stojánek versus a sovereign passionate and demanding play of Šujan in Moyzes' Sonata from 1944, with an extensive fugue and selection from the poetic Preludes "12 + 1" by Slovak author Peter 'van Grob' Martinček, where was important dynamics and quality of each tone and bass figures. We heard also the premiere of „Four Impressions“by Peter Machajdík in a mature and soulful performance of Dušan Šujan.

From Prague Trio Eufonico / in arrangement: Kateřina Chudobová - flute, Růžena Sršňová - violin, Simona Kalendová - piano / each of the soloists showed their technical and interpretative qualities. The beginning of Variations For Flute and Piano by Otmar Macha sounded mysteriously. Trio for flute, violin and piano "From the Life of Honeybees" by Czech composer Jan Vrkoč was as lively, vibrant, and engaging. The author gave almost a philosophical subtext to the life of honeybees. The Czech composer, celebrating this year his jubilee of 80s, Jiří Teml, wrote a composition for this ensemble "Trio Eufonico" with a strong internal tension, the piece was made up from just three-tone motif. The both authors were personally present and welcomed by numerous audiences.

The Brno children's choir Cantilena with a choirmaster Jakub Klecker and Michal Jančík performed compositions by Benjamin Britten - Missa brevis in D, Robert Hejnar - Ave Maria, Arvo Pärt - Peace Upon You, Jerusalem. There is no doubt about quality of these authors. Britten's short and harmonically simple Missa brevis remained in memories of young girls, as well as AVE MARIA by young and excellent emerging composer Robert Hejnar. The main focus of the evening was Te Deum of František Emmert with soloists: Hana Škarková - soprano Lucie Hilscherová - alto, Jakub Janšta - organ.

The exhibition of the Hungarian renowned author Márton Barabbas / the participant of the 26th Biennale in Venice / in Library of Kroměříž, brought his mini-retrospective of book objects, which were often inspired by music. He uses its own font and tactile experience. His work is closely connected with music of Beethoven and Bartok, as well as with the fragrance and contents of the books. There are only fragile, almost imperceptible borders between these worlds. The author's interference of these two positions creates a visual metaphor of a deeper sense of what is the art object and sculpture. During the opening ceremony of the exhibition, Zdenka Vaculovičová presented the Czech premiere of "Four songs" for solo violin by German composer Widmar Hader, who was also present.

Opening of the exhibition of Irish artist Tommy Barr in the Gallery of Arthur had the name "The Eternal Circle". This exhibition was specially created for the festival and corresponded with the tradition of the Czech symbolism. The square format of abstract paintings brought some connotations of Irish history with the history of Czech lands.

Listener's events in the Garden studio had been having a longstanding tradition and brought many of discovery probes into a little-known work of renowned authors - especially from Czech and Slovakia. This year's program focused on the compositions of jubilee composers Alois Piňos (his team composition from the 60s of the 20th Century), Jan Hanuš (Sinfonia Concertante), author from Bratislava-Roman Berger and eminently spiritual composer Robert Hejnar (Concerto Grosso, Piano Concerto, Stabat Mater) and Arvo Pärt (Berlin Mass).

FORFEST belongs to the oldest cultural events in newly restored democracy of the Czech Republic. The festival presented a dozens of exhibitions, hundreds of concerts, hundreds of recording hours for Czech Radio and Czech Television, hundreds of premiered compositions (in average 20 to 30 premieres each year). And festival directors Zdenka and Václav Vaculovič's cooperated throughout its duration of 26 years with dozens of main institutions in home and abroad.

Concerts and exhibitions were held this year in four cities - Kroměříž, Olomouc, Brno and Bratislava, using mainly representative spaces of the Archbishop's Chateau and Gardens in Kroměříž - especially the beautiful and unique environments of newly reconstructed Flower Garden and the Cathedral of St. Wenceslas in Olomouc connected with the deep Czech history of Václav II. During the days June 23-25, 2015, was held also an International Biennale of a three-day musical and visual Colloquium on "Spiritual Currents in Contemporary Arts", with a brief subtitle "Future Vision". The conference participants reflected the causes, reasons of the current state of art, a routing of current developments and expectations of today's man, regarding the art. The Festival colloquium welcomed a number of Czech and foreign experts (see the conference schedule).

Doc. PhDr. Elena Letňanová, STU Bratislava,
Mudroňova 95, 811 04 Bratislava, Slovak Republic

I HAD A DREAM – Měl jsem sen

Prof. Massimiliano Messieri / San Marino / – composer, Conservatory Bologna

When I was 13, I had a dream: music got back to be music, not labelled or divided into genres like pop, rock, folk, classical, new, electronic, experimental, minimal, serial or algorithmic... Just Music. In some respects, this dream came true; destiny is mocking and it often seems to be in a Dantean circle of hell: classical music (especially the one of today) is dying!

The audience is disappearing because it is more and more affected and tied up to the medias. But this is all our fault: the reason is that is because we composers didn't take our heads out of the sand and we didn't notice that the society has changed.

Thinking that a composer should be justified just because he CREATES music, is a serious mistake, because if they once were engaged in the social life, working as organizers or as interpreters, nowadays they do nothing but feeling pity for themselves without lifting a finger to change their status quo. Recently, a meeting called "Musica Arte Scienza - Nuove espressività nel futuro" (Music Art Science - New Expressivenesses in the future) was held in Bologna (Italy). It was attended by some directors of Italian Contemporary Music Festivals who are all musicians (composers, interpreters and musicologists), and it aimed to take stock of the situation and to have a debate on future plans. They all had fantastic cultural programs, musical and scientific, but both with only one big problem: the audience. Should we be surprised of this situation? Not at all! The fact proves the rule: today's classical music in Italy is dying and the yesterday's one is following it.

The polish musicologist Marciej Negrey, during our meeting in November 2010, said to me rightly : the new music doesn't exist. It is all classical music, all new music, there is no difference between the classical music written by Mozart and the one written by a today's composer: both of them, in different

historical periods, were considered new because they were written by living authors. Well, so where's the problem? Why is the audience so different (in a matter of numbers, too) between today's classical music and the yesterday's one? Maybe we forgot to think about what is really music? Music is an artistic international language. Being a language, it has its own grammar, its own syntax and some thoughts connected to it. So, if grammar and syntax are comprehensible, are thoughts those elements that do not communicate anymore? Probably this is the point of our problem: today's music does not succeed in communicating with the audience! Have you ever noticed that the stalls are occupied, most of the times, by musicians, music journalists, by aspiring musicians and by relatives of the interpreters?

For which reason are we, composers, but other musicians too, if not accompanied by "our fellows", most of the times alone? It is the common psychosis, wrong but persistent, that we are weird, that we have an apparently different life, and for that reason we are admired but kept at a distance. But why? We have to analyze another time our part, because we know what has happened, which are the causes that produced this break with the audience and which opened the road towards the blind alley. From Anton Webern's Variations op. 30 (1940) on, unlike Adorno used to think, we composers have gone in the opposite direction of what music is and what it means: why writing cancelling the "I", the ego? Why has a mathematical process, an abstract scheme, become music? John Cage had probably hinted that the process of the cancellation of the creative I, produced a calculation which was identical to a casual draw of "I Ching", an apparently casual combination. Reading or listening to "MUSIC OF CHANGES" for piano by John Cage (1951) and to "STRUCTURES" Book I by Pierre Boulez for two pianos (1951/52), we can see how these two scores are similar even if the compositive process is totally different (listening). Surely, the Masters didn't look at the future, at what their affirmation could have produced: a total break with the social agreement between the musician and the audience. In the following years, the compositive act was focused on the mathematical calculation, to the detriment of what was sound and the analytical method was put before the meaning of music: everyone (musicians or not) was able to write "music" of which they had a minimal grammatical knowledge. But these "scores" weren't music, but just notes and a succession of intervals which was not relevant to the sound. Music is a child of its time, but were the composers conscious of the social and historical period they lived in? In the 1980s and 1990s, writing a C chord or just an octave was a tabu: they were more dissonant than the dissonance itself and if they were produced by the code, the compositive calculation was wrong.

A dictatorial, absolute state was in these "masters" minds and words like "harmony" or "melody" (called also "sequence") were just creative elements to be used carefully.

The analytic method placed before the creation of the score produces a perfect composition! Exactly, but this is not music. The result of this modus operandi has created streams of paper written with the grammar of music but without being real music. Those scores transmitted nothing but the incapacity of being a musician, or the frustrating conviction of being just artisans of music, but not artists. During the 1960s and the 1970s, another current was showing that the cancellation of the creative "I" was something wrong: the controlled Alea. The "play-scores" created with this compositive system gave the possibility to the interpreter to be composer himself, so he could follow his own music taste even if he was guided by the score's author. If we read or listen to "IN C" (1964) by Terry Riley or "SERENATA PER UN SATELLITE" (Serenade for a satellite, 1969) by Bruno Maderna, we realize that the musical thought of the author appears but he does not know exactly the final result of the score, but some sounds' aspects that it produces (listening).

These assertions at the beginning may be hard to understand, unpleasant and provocative but if we analyze the history of music of the last sixty years, we realize that they are not wrong. The composers were the authors of the present status quo: the audience is lowering because the scores gradually stopped to communicate. The society has changed: even if it has become more and more evolved in a matter of technology, men's feeling and emotions didn't change. Love and hatred, joy and sadness, sweetness and harshness, passion and indifference are not just words or agogics: they are means of interpretation that the composer inserts in his score not because of praxis but to indicate the executive expressiveness.

The questions "What does it mean?" or "What does it want to communicate to the audience?" springs out of the moment when the score denies every agogics in its structure: the meaning "Adagio cantabile", today not used anymore, was replaced with "Con dolcezza" maybe because the writing doesn't transmit this sweetness? How can the interpreter and then the listener understand the thought of the composer if the way of writing goes on in an obstinate way (or better, insane), in an anti-expressive algorithmic calculation?

The disgregation between musician and listener has happened during this period, when the composer forgot the reason why he was writing music: he went on with his insane creativity, regardless of the

"collateral effects" and the gradual disappearance of the audience. The listener has been conforming, addressing the pleasure of the listening towards new horizons that fulfilled his emotions. A new character was born from this disgregation: the discography (the music market) and its commercialization through the media (radio and television). Music has retroceded to its elementary stage, expressing in a superficial way the emotions sought by the audience. The audience has been absorbed by the market and by television shows and it was subjected to its primitive emotions, ignoring that music we listen to everyday, was just a harmony written centuries ago with another melody. (listening: Mina "Passion flower"/ Ludwig van Beethoven "Für Elise"/ Phil Collins "A groovy kind of love"/ Muzio Clementi: from the "Sonatina Op.36 n.5 in G Major, Rondo")

The attention towards the emotions and the feelings of the audience has become the most important parameter sought by producers of pop and rock music and by the music to promote. This action has more and more marginalized the classical music from the means of massive communications, the music has been put aside.

Someone who is very close to me, of who I hold in high esteem, has confirmed what I just said: listening to contemporary classical music is very difficult for her because she can't understand its meaning, despite she is a very cultivated person and loves classical music (in particular the one of Mozart) and she defines herself a woman inside a world of numbers. This difficulty doesn't exist because of the non-will or the rejection to the listening because it is different from the classical rules, but because of the objective complexity of today's classical music. It's clear that the scores composed today are more complex than the ones written centuries ago, just like writing a score based on a numerical code or on an algorithm is simpler than composing a nice melody without aping or changing a pre-existent one. It has been demonstrated that the prosecution of the writing in an algorithmical way can lead first of all to the cancellation of the composer (like my friend and composer Nicola Baroni said during his musical research) and then of the music, because there are already some softwares able to transform the movement of our cells into numerical data (VID - Visual Institute of Developmental Sciences, Laboratory of the National Institute of Biostructures and Biosystems, INBB, of Prof. Carlo Ventura). This data can be transformed into sounds, so music, following this barren process. It has not been demonstrated yet, but it could be, that taking the composition to a more human aspect (without lapsing into banality), less mathematical and more expressive, close to the human emotions, setting free from the last 60 years of experimentation, may restore the written music and reapproach the listener. And maybe my childish dream, ingenuous of its simplicity, can still be realized.

Massimiliano Messieri
(translated by Martina Berardi)

Ars Acustica Palmarum 2013 – 2015

PhDr. Michal Rataj, Ph.D. /CZ/ - composer, HAMU PRAHA – Academy of Music Prague

In this text I would like to present background visions and practical compositional and performance experiences, which have been developed over the past three years as part of liturgical art interventions on Palm Sundays at the St. Salvator Church, Prague.

The idea was to introduce different sound elements and performance aspects into a new contemporary liturgical music event, which would be part of the initiation of the Holy Week – Palm Sunday Liturgy. The choice of Palm Sunday as one of the crucial liturgies of the year is rooted in my engagement with Gregorian chant repertoire of this particular celebration as far back as the 1990s. As a musicology student I was able to conduct research on musical aspects of liturgical procession as they existed during medieval times. The research concerned not only musical material itself (texts, melodic settings, liturgical guidelines), but also the entire spatial and performance aspects of the liturgy occurring both outside and inside the church. The Palm Sunday procession has always been a performance event interconnecting elements of theatre, music, choreography and spatial composition. The immediate contrast of the "great joy" outside the church celebrating the approach of Jesus Christ to the city of Jerusalem and which breaks through the deep sorrow of the Passion Week inside the church has always had a powerful influence on me.

Several years ago series of artistic interventions were initiated at the academic parish of St. Salvator as part of Lent, produced by the Center for theology and art⁹⁷. Adriana Šimotová, Václav Cígler, Norbert Schmidt, Jaromír Novotný, Stanislav Kolíbal, Michal Škoda (among many others) were artists who placed visual objects in the church space to interact with it as part of the “holy period” before Easter⁹⁸.

Almost three years ago a more ambitious visual intervention was produced in the church. Patrik Hábl replaced all the original baroque altar canvases inside the church with his mostly dark & gold paintings (monotypes). Upon entering the church for the first time to view them, I realized something was “wrong” but I could not tell what. The fantastic and hidden mixture of contemporary paintings on church altars along with the liturgical space (with its shapes, colors, shadows and period atmosphere) was somehow unreal. It spoke to me as a genuine symbiosis of the past and present. When I met the curator, Norbert Schmidt, for the first time, I mentioned offhand, “It would be nice to have some music there, wouldn’t it?” Thus the first *Ars Acustica Palmarum* took place in 2013.

While considering the possible composition of such accompanying music, it became clear to me that it would be a mixed repertoire of traditional Gregorian chant and contemporary electroacoustic music. After several experiences employing chant elements as part of my concert compositions,⁹⁹ I started to develop dramaturgy based on the traditional Gregorian chant repertoire of Palm Sunday and newly composed short electro-acoustic sound compositions.

In order to bring together such different perceptual worlds as the Gregorian chant and contemporary sound performance, I decided to establish the original chant modality as the common denominator, which would be the basis for the harmonic structure for whatever would happen. These traditional chant tunes of Palm Sunday established the melodic and harmonic context for developing an entirely new sound world of liturgical music. The tunes employed were:

- responsorium *Ingređiente Domino* (starts on E, tenor on G)
- tractus *Christus Factus Est* (tenor on E)
- responsorium *Impropérium exspectavit cor meum* (starts on C, tenor on G)
- antiphona *Pater, si non potest* (starts in C, tenor on G)
- psalm *Deus Deus meus* (starts on E, tenor on A)

I then asked a small group of musicians (every year different ones) with contrasting musical instruments to play along with the chant tunes in this emerging semi-improvised liturgical sound performance. I suggested that the performance would be controlled by two particular aspects:

- chant modality and its melodic material
- pre-produced electro-acoustic sound composition and real-time based sound transformation of acoustic instruments performed by myself.

During the performance, different sound elements are transmuted *into* new acoustic shapes, and on top of that, the resulting sound is diffused in an artificial acoustic space designated by a set of four loudspeakers, which are placed in a wide ambitus inside the church.

During three consecutive years, different acoustic settings were realized based on different interpretations of Gregorian chant tunes on one hand, and different ensemble constellations on the other:

2013¹⁰⁰ – a mixed male-female choir sang Gregorian tunes on the balcony without amplification (15 meters above peoples’ heads) while a performance of saxophone, acoustic guitar, kantele and live-electronic musicians took place to the left of the main altar surrounded by a four-channel loudspeaker setup.

2014¹⁰¹ – a male choir sang Gregorian tunes with light amplification right next to the main altar, while viola da gamba (tuned to 440 Hz), cimbalom and a live-electronic performance took place across the central axis on the left side.

⁹⁷ Initiative curated & led by the architect Norbert Schmidt, <http://ctu-uk.cz>.

⁹⁸ An obvious inspiration of the main curator Norbert Schmidt by the Kunst-Station Sankt Peter in Cologne is noticeable, viz e. g. Norbert Schmidt (ed.), *Friedhelm Mennekes: Nadšení a pochybnost*, Praha 2012.

⁹⁹ *Oratorium Electronicum* (2002), *Corde, Lingua, Voce* (2006), *Invito* (2008).

¹⁰⁰ Schola conducted by Filip Srovnal, soprano and tenor saxophones by Štěpán Škoch, kantele and live electronics by Jan Trojan.

¹⁰¹ Schola conducted by Jiří Hodina, viola da gamba by Mélusine de Pas, cimbalom by Jan Mikušek.

2015¹⁰² – a solo male vocalist sang the entire Gregorian repertoire with regular amplification accompanied by violin, tabla, clarinet and a live electronic performance paired on several spots with the main organ improvisation back in the church. The third issue of the *Ars Acustica Palmarum* achieved not only a new quality in the sound integration of chant and sound performance inside the artificial space of electro-acoustic field, but also another spatial quality through interconnection with acoustic based organ across the entire church space.

Three Palm Sunday music interventions followed immediately the procession taking place outside the church. While people were entering the church, the performance basically followed the proprium order of the mass in five musical interventions:

1/ Introitus – the procession entered the church, people were spreading inside (*Ingrediente Domino*), a plain chant was followed by a sound performance,

2/ Tractus (*Christus factus est*)
chant only, in 2015 enhanced by light background sound composition,

3/ Offertorium (*Impropérium expectavit*)
chant followed by sound performance,

4/ Communio (*Pater, si non potest*)
chant followed by sound performance,

5/Psalm *Deus Deus meus*
chant performance divided into psalm verses, each followed by dynamically increasing sound performance.

Common *ordinarium missae* (by Petr Eben, respectively Karel Bříza) was sung during the service, either with small positive organ in front of the church (2013, 2014) or accompanied by the main organ (2015).

In order to understand better the technological framework of the performance, let me briefly describe the primary specifications of the computer-based virtual instrument I played along with live musicians. The virtual instrument consists of a MAX-based¹⁰³ environment featuring live controlled

- multichannel multi-sample player,
- stochastic and spectral synthesizers,
- real-time spectral resynthesis module (based on SDIF buffers),
- multichannel live input delay chain,
- live input granular synthesis engine.

Samples, spectral models and other sound material follow the chant modality and are ready to be articulated live using a Wacom tablet and some other peripheral controllers. As such, the virtual computer based instrument actively connects the live sound performance with other musicians. Their sound is captured by microphones and connected to an audio interface input. Each of these instruments can thus be transformed in real-time and acts as another sound level according to the material being stored / pre-produced inside the computer. Delay and granular synthesis are the main tools of sound intervention.

Four speakers were placed at four locations inside the church - two at the front part of presbytery, two in the middle at the cross axis of the church. The four speakers were not only responsible for creating a new spatial sound quality, but they also enhanced the acoustics of the church by a different type of spatial resonance.

During the first intervention in 2013, Gregorian chant parts of the performance were juxtaposed with electro-acoustic ones. The last issue in 2015 – on the contrary – featured a continuous mix of chant, ensemble and organ (even though the organist was forced to play one semitone higher because of the baroque tuning of the organ). This provided an entirely new experience to both performers and audience.

¹⁰² Solo voice by Jiří Hodina, violin by Slavomír Hoříňka, tabla & clarinet by Tomáš Reindl, organ by Eva Bublová.

¹⁰³ Modular software environment for real-time based MIDI, sound and image processing, www.cycling74.com.

As our musical apprehension has developed over past couple of decades (particularly influenced by many inter-media aspects), we realize it is the power of electro-acoustic music language above all, which absorbs many different acoustic impulses, elements, techniques, aesthetics and excitements and it shapes them into completely new sound qualities. There are no longer male voice, violin, percussions or cimbalom acting as individual voices – they have been transformed into new sound semantics, which have been built both across centuries (old chant – traditional instruments – virtual electronic engines) and across spaces (liturgical, architectural, musical, grammatical, semantic).

This publication was written at the Academy of Performing Arts in Prague as part of the project “Sensors As Musical Instruments” with the support of the Institutional Endowment for the Long Term Conceptual Development of Research Institutes, as provided by the Ministry of Education, Youth and Sports of the Czech Republic in the year 2014.

FESTIVAL FORFEST CZECH REPUBLIC
DUCHOVNÍ PROUDY V SOUČASNÉM UMĚNÍ 2015

SPIRITUAL STREAMS IN CONTEMPORARY ART
Vize budoucnosti / Visions of the Future

Vydavatel Umělecká iniciativa
děkuje za pomoc při realizaci této publikace těmto institucím:
Ministerstvo kultury ČR, Nadace Českého hudebního fondu,
Nadace Gideona Kleina, OSA Partnerství.



9 788090 629301

ISBN 978-80-906293-0-1