

KOMPOZIČNÍ VÝCHODISKA ALOISE PIŇOSE

Mgr. Dagmar Sedláčková, Ph.D.

Hledání řádu

Vznik prvních závažných děl Piňosových spadá do období přelomu padesátých a šedesátých let 20. století, kdy si autor po letech trvajících samostudia utváří teoretickou základnu vlastního kompozičního systému. Je to důsledek přímých kontaktů s hudebně teoretickými tezemi a zákonitostmi, které absorboval během svého studia na JAMU. Směry, jejich reprezentanty, ale hlavně samotné nahrávky děl poznával sice se zpožděním oproti reálné době vzniku, ale tento fakt neměl vliv na novost skladebných principů, které vzápětí formuloval. Seznámil se s tvorbou seriálních a multiseriálních kompozic (A. Schönberg, A. Berg, A. Webern, K. Stockhausen), dále také s tvorbou představitelů modalit (B. Bartók, O. Messiaen). Poznal dílo L. Janáčka.¹ Před upřednostňováním konkrétního směru vynikal v oblasti hudebních preferencí jeden velký zájem, a sice zájem o logiku a její matematické aplikace. Prvotním impulsem byla zřejmě potřeba hudebního řádu, který by mohly implikovat právě matematické operace. Podporou v jeho hudebně teoretickém bádání mu byli přátelé skladatelé (Miloslav Kabeláč, Jan Kapr, Petr Eben), ale také například hudební teoretik Eduard Herzog, který byl stejně jako Piňos interesovaný matematikou podmíněnou hudbou.

Hledisko řádu v hudbě akcentoval Piňos i později, prakticky po celou dobu své tvůrčí aktivity. Důvodem mohl být pocit jakési anarchie, která vyplynula z velkého množství kompozičních technik a možností v první půli 20. století. Je možné, že pocit zmatkovosti měl své kořeny v autorově překotném studování nových směrů a jejich počáteční neutříděnosti. Je však také možné, že potřeba řádu byla dána samotným charakterem člověka s ambicí systematizovat vše, co má být poznatelné díky svým zákonitostem. „Řád pro Piňose znamená především řád hudební, daný záměrnou volbou vztahů mezi všemi parametry hudebního díla a limitů, v nichž se dílo bude pohybovat. Všechny jsou založeny na několika dominantních principech.“² Řád má při komponování zcela zásadní postavení, je východiskem pro hudební podobu autorovy invence. Hierarchicky nad ním stojí autorův jazyk (autorská poetika) a

¹ Přestože si Janáčka jako skladatele vážil, inspirace jím nebyla osudová. V počátcích tvorby jej považoval za určitý zdroj východisek pro vlastní tvorbu, později si jej vážil jako skladatele spojujícího muzikálnost s bystrým intelektem. V roce 1995 složil *Concertino pro žestě a velký orchestr/ Hommage à Leoš Janáček* jako poctu jeho Sinfoniettě.

² BÁRTOVÁ, JINDŘIŠKA. *Camerata Brno*. Brno: JAMU, 2003. s. 204.

naopak úroveň pod ním tvoří hudební forma a dále subúrovně týkající se zpracování vlastního tónového materiálu.³

Ve studii *Několik poznámek ke tvorbě multimediálních děl z pohledu hudebního skladatele* její autoři uvádí definici: „Řád v hudebním díle může fungovat v několika rovinách. Principiálně existují tři varianty výstavby řádu:

1. řád jako generální výstavbový princip
2. řád jako komplex dílčích subřádů
3. rezignace na výstavbu řádu“⁴

V dílech A. Piňose se setkáváme s prvními dvěma variantami. Generální výstavbový princip představuje závazný systém vztahů, jehož parametry určuje hlavní myšlenka skladby. To znamená, že výstavbový princip ztvárňuje hlavní myšlenku díla. Tedy ideovou koncepci obsahující výchozí stav, proces peripetií a konečný stav. Jedná se většinou o program, pocházející z mimohudební oblasti.⁵

Druhá zmiňovaná varianta výstavby řádu hovoří o komplexu dílčích subřádů. Obecně se dá říci, že se jedná o komplex jednotlivých principů, skrze něž autor realizuje svůj záměr. Již ze své kumulativní povahy mají široké uplatnění- autor může generovat nejrůznější kombinace, v nichž některý princip bude považován za řídicí a směrodatný. Jejich výběr v kompletu závisí na koncepci a na požadovaném výrazu skladby. Tyto principy nazval Alois Piňos univerzálními- univerzáliemi a teoreticky je vymezil v několika svých, zde již zmiňovaných, studiích.

Univerzální principy v kompozicích A. Piňose

Jedním ze zásadních univerzálních principů je v Piňosově díle kontrapozice. Je to v podstatě práce s protiklady – kontrasty, jako obecně platného výrazotvorného prostředku. Kontrapozice je aplikovatelná jak na úrovni formotvorné, tak na úrovních v kompozičním procesu hierarchicky nižších. V kontrastu se mohou objevovat například úseky odlišných hudebněhistorických stylů (hudba baroka vs. Nová hudba) nebo dokonce smělé kontrapozice hudby artifiční a hudby nonartifiční. K přechodům mezi nimi dochází málokdy tak pozvolna, jak tomu bylo zvykem v minulých stoletích. Modulace a mezivěty vystřídaly ostré

³ Více viz MEDEK, IVO. PIŇOS, ALOIS. *Řád hudebního díla a prostředky jeho výstavby*. Brno : JAMU, 2004.

⁴ MEDEK, IVO. DVOŘÁKOVÁ, MARKÉTA. Několic poznámek ke tvorbě multimediálních děl z pohledu hudebního skladatele II. *Opus musicum*, č. 2-3, 2006. s. 62.

⁵ Například poslední skladba A. P. Ohlédnutí a vyhlédnutí 83 je vystavěna na myšlence cesty životem, od útlého dětství, přes plnou sílu v dospělosti, až po stárnutí a rekapitulaci uplynulých let s očekáváním let budoucích.

přeryvy, a to díky technice střihu, která umožňuje bezprostřední následnost diametrálně odlišného hudebního materiálu. Vedle následnosti využívá Piňos také simultánnost, tzn. současně probíhající a překrývající se různorodé hudební materiály.

Kompoziční prostředky střihové techniky teoreticky rozpracovali M. Ištvan a M. Štědroň na přelomu šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století.⁶ Definovali pojmy montáž a koláž, které převzali z výtvarného umění. A. Piňos převzal terminologii svých kolegů skladatelů, sám však pracoval s metodou montáže a koláže již dříve, aniž by svá východiska teoreticky ukotvil.⁷ Montáží docházelo ke střídání různě kontrastních hudebních materiálů v podobě juxtapozice, tedy vedle sebe. Koláží pak vznikala nehomogenní hudební útvar, který odlišné až protikladné hudební jevy pojímal simultánně, tedy vpletené do sebe.

Dalším univerzálním principem uplatňujícím se v Piňosově tvorbě je oscilace. „Vytypované objekty ztratí některé své původní vlastnosti a přibližují se jiné sféře, kontrastní oblasti výrazové, stylové atp. Cílem však není jejich úplná proměna v kontrastní objekt. Zůstanou na půli cesty. Cílovým prostorem je „země nikoho“, hraniční prostor mezi dotýcnými hudebními oblastmi, vykazující kouzlo neurčitosti a neotřelosti. Vztahy jsou zde jemnější, náznakové, otevřené. Jsou tu šance na vynalézání nových výrazových poloh a stylizací.“⁸ Oscilování mezi dvěma hudebními vrstvami pak s sebou nese nejednoznačnost interpretace hudebního vzkazu. Chápeme-li jej jako mystifikující, vzápětí směle metamorfuje ve vážný nebo naopak silně sarkastický apel.⁹ Tento princip je tedy zároveň platformou pro Piňosův smysl pro humor, který s vkusnou bravurou aplikuje na hudební materii.

Dalším Piňosovým kompozičním univerzáliem je restrikce/ kumulace. Tento princip je v činnosti soudobých skladatelů stěžejní, jelikož četnost kompozičních možností s sebou zároveň nese nutnost jejich omezení. Na druhé straně stojí nutnost kompenzace tohoto omezení, která vždy představuje zkomplikování, zhuštění hudebního materiálu. Restrikční a naopak kumulační postup může být aplikován na jakékoli kompoziční elementy či úrovně. Tedy zúžený výběr hudebně stavebních prvků jako například intervalů provází kompenzace v podobě jiných kompozičních elementů jako je pestrost rytmická, dynamická, témbrová aj. V orchestrálních skladbách A. Piňose (např. *Clamores*, *Symfonie Apollo XI- 2.věta*) se často setkáváme právě s restrikcí intervalovou či tónově hybnou kompenzovanou kumulací rytmickou, kterou nejčastěji vytváří celé spektrum bicích nástrojů. Další autorem používanou

⁶ Např. ŠTĚDRŮŇ, MILOŠ. *Předpoklady koláže v hudebním díle*. Dipl. práce. Brno: JAMU, 1970.

Nebo IŠTVAN, MILOSLAV. *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. Praha: Panton, 1973.

⁷ Např. v cyklu skladeb z přelomu let 1962-1963 *Zkratky*.

⁸ PARSCH, A. PIŇOS, A. ŠTĚDRŮŇ, J. *Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů*. Brno: JAMU, 2003. s. 120.

⁹ Např. ve skladbě z roku 1966 *Dicta Antiquorum*.

restrikcí je kupříkladu melodická linka neměnně se opakující na proměnlivém zvukovém pozadí. Nástroje- a způsob hry na ně- hudební úsek komplikují a dávají mu široké tónobrové možnosti.

Princip latence je dalším autorovým univerzáliem. Opět může být aplikován na kterýkoli kompoziční element nebo úroveň a plnit tak roli výrazotvornou až po roli formotvornou. Podmínkou principu latence je reálná přítomnost více než jedné vrstvy v komponovaném materiálu. Vícevrstevnatost je zde ve vztahu nadřazeno-podřazeném, kde jedna rovina je vždy zřejmá a ostatní jsou skryté (latentní). Latentní prvky se v hudbě obecně objevují často a práci s nimi podrobil zkoumání například i L. Janáček, který zavedl pojem „časovka“ jako zjevný, výrazný rytmus, existující společně s druhou rytmickou plochou. A. Piňos funkci a působení latentních prvků generalizoval a vytvořil platný kompoziční princip. Hovoří o třech charakteristických typech použití latence. Prvním z nich je dynamicky slabá latentní plocha, znějící společně se zřejmou vrstvou. Tento typ latence vzniká často pouhým náznakem (rytmu, melodie, harmonie atd.). Potlačená plocha vstupuje, ztrácí se nebo dokonce na čas zcela ustává znít. Díky setrvačnosti a své vnitřní hudební představivosti pak posluchač může vnímat skrytou vrstvu, přestože již pod povrchem nezní. Druhý způsob užití principu latence je skrýt objekt do velkého množství dalších hudebních dějů, které se překrývají a tím se navzájem "ruší". Latentní vrstva (objekt) se tak ocitne ve směsici různorodých zvuků, dynamicky výraznějších než ona sama. Takto ukrytou ji prakticky není možné zcela identifikovat a segregovat, což není ani žádoucí, protože jejím hlavním smyslem je tvořit celek- mozaiku. Piňos užívá tento typ latence v kompozicích, kde nechává simultánně probíhat více zvukových procesů; na nevelkém časovém prostoru docílí velkého zvuku masy. Třetí typ latence je založen na přetváření hudební myšlenky. Pomocí transformace, derivace, mutace, variace nebo jiných kompozičních prostředků se model zpracuje do více či méně změněné podoby. Nejčastěji se její užití váže na citace nebo narážky, kde není žádoucí jejich přímé a plné vyznění. Skladatel tak má možnost kamuflovat nebo šifrovat obsah svého sdělení.¹⁰

Dalším univerzáliem je zcelování¹¹. Principu zcelování se účastní odlišné, kontrastnější hudební objekty, kterých může být libovolný počet (většinou 2- 10). Postupnými úpravami (velikosti intervalů, rytmus, nástrojové obsazení atd.) se tyto zpočátku odlišné objekty k sobě podobnostně přibližují. Na konci fáze zcelování nejsou setřeny všechny

¹⁰ Pro zevrubnější informace viz studie: PIŇOS, ALOIS. Princip latence v soudobé hudbě. In *Hudba a matematika*. Bratislava: Veda, 1995, s. 41-52.

¹¹ Někdy též scelování.

rozdíly mezi objekty, nýbrž naopak jejich vybrané znaky jsou zafixovány. Cílem je vytvořit relativně celistvou masu s latentně obsaženými původními znaky a vlastnostmi. Princip zcelování pojmenoval Piños také principem letokruhů. Symbolickým vyjádřením různorodé vrstevnatosti, která splývá v jeden soudržný celek. V tomto smyslu jsou reprezentativní skladbou autorovy *České letokruhy* z r. 1975, kde se setkávají a zcelují melodické objekty z české hudební historie.

Protikladně fungujícím je univerzální princip rozrůžňování. Kopíruje obecně platný multivariační princip, kdy se vychází z jediného tématu (objektu), který je dál variován a rozvíjen. Výhodou je pak objekt vyznačující se více specifickými vlastnostmi, s nimiž je možno směle invenčně pracovat.¹²

Princip hierarchizace platil v hudebně kompoziční praxi přes všechna stylová období. Princip nadřazuje a podřazuje jednotlivé složky (např. stupně tónika a dominanta nadřazené ostatním stupňům). Tendence hierarchizovat se láme s příchodem 20. století, zvláště pak se zásadami dodekafonie. Piñosův přístup k hierarchizaci je zcela závislý na aktuální a konkrétní situaci. Podle potřeby vlastní koncepce si určuje míru nadřazenosti a podřazenosti libovolných skladebných prvků nebo jejich status v průběhu skladby mění. Takto může hierarchie neustále oscilovat a proměňovat charakter skladby. V případech, kde hierarchizace nekonvenuje autorovu záměru, volí princip protikladný- a sice vyvažování. To je možno opět vztáhnout na různé prvky a úrovně kompozice, stejně jako v případě hierarchizace. Postavení objektů se vyvažováním zrovnoprávňuje.

Princip statické evoluce definoval Piños ve své přednášce z roku 1994 v Darmstadtu.¹³ Vychází při ní z faktu, že hudba je projevem procesuality. To znamená jevu, který spočívá v proměňování, ve vývoji, v evoluci. Každá hudba je více či méně procesuální, záleží na míře statickosti, která tento vývoj brzdí nebo naopak posouvá dopředu. Statická evoluce je oscilací mezi statikou a procesualitou. „Jde o kontinuální, plynulé, pozvolné, nenápadné, pro posluchače až nezatelné procesy, při nichž dochází k postupnému pomalému proměňování hudby bez jakýchkoli zřetelných náhlých změn, ale jejichž vlivem se cílová hudební situace podstatně liší od situace výchozí.“¹⁴ Statickou evoluci či staticko-procesuální hudbu určují tři faktory, které musí brát skladatel v potaz. Prvním je faktor konstantnosti. Hudební komponent, který tento faktor nese, setrvává konstantní, neměnný a tímto je pevně spjatý

¹² S touto problematikou souvisí Piñosova *metoda klíčových znaků*: Markantní prvky a vlastnosti objektu jsou klíčem v dalším rozvíjení tohoto objektu. Mohou to být např. určité tóny, jejich délky, intervaly (nápadně velký či malý ambitus), dynamika atd.

¹³*The static Evolutions*. Přednáška na Mezinárodních kurzech pro Novou hudbu. Darmstadt, 1994.

¹⁴ PARSCH, A. PIÑOS, A. ŠŤASTNÝ, J. *Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů*. Brno: JAMU, 2003. s. 138.

s činitelem statičnosti. Takto konstantním prvkem může být kterákoli složka skladby nebo její části, například rytmus, nástrojové obsazení, dynamika atd. Druhým faktorem je evoluce (procesualita), která narušuje statičnost a dává svým posunem hudební skladbě smysl. Nositelem vývoje může být opět kterákoli hudební složka skladby či její části. Proměna musí probíhat pomalu a skrytě, jedině takto je možno dosáhnout kýžené změny výrazu. Ideální se zdá použití této pozvolné evoluce při gradaci hudebního úseku, například na konci samotné skladby. Evoluce (procesualita) je univerzálním faktorem, Piňos se vyhýbal její přímočaré a předpokládatelné stránce. Třetím faktorem je rotující variabilita. Jedná se o změny hudebního materiálu drobného charakteru, které nevedou ke změně výrazu, ale přitom oživují hudební plochu. Pojí se spíše s faktorem statičnosti, respektive kamufluje procesuální dění.

Statickou evoluci jako možný kompoziční princip definoval Piňos v době, kdy někteří skladatelé komponovali v duchu minimalismu. Byla to jeho teoretická reflexe na šablonovitě mechanickou hudbu bez protikladů a vnitřního vývoje, která autorovi vadila svou strnulostí a prostotou. Dobře promyšlená procesuální stránka ve skladbě zajišťovala stále svěží plynutí, napětí, zvraty a další aspekty, které má dramatické dílo obsahovat. Na druhé straně byla konstruktivní, takže dávala celé skladbě řád, který Piňos vyžadoval.

Princip alternativnosti je dalším pro Piňose typicky autorským principem.¹⁵ Vznikl z fenoménu aleatoriky, která reagovala na ty směry Nové hudby, které organizovaly hudební materiál až do krajnosti. Aleatorika a později vzniklá alternativnost uplatňovaly princip náhody, možnost volby a neočekávatelnosti. Uvolnily strulé hudební myšlení, přinesly do skladatelovy činnosti prvek hry a hlavně přiznání plurality. Tento přístup ke kompozici konvenoval s myšlením Piňosovým a již v šedesátých letech se začal velmi intenzívně promítat do jeho tvorby. Alternativnost se u něj projevuje opakovaně. Jedná se zaprvé o zpracovávání více verzí jedné skladby.¹⁶ Verze umožňují skladbu uvádět podle aktuálně dosažitelného prováděcího aparátu (nástrojového nebo hlasového) nebo prostě podle interpretova momentálního zájmu. Zajímavým experimentem pak může být uvedení všech verzí po sobě a sledování, jaký účinek na posluchače sled skladeb zanechal. Piňos sám akcentoval, že všechny verze mají stejnou váhu, že jsou si rovny. Dokládá to i fakt, že si nebyl schopen vybavit, která verze vznikla jako první v pořadí a která teprve později.

¹⁵ PIŇOS, ALOIS. Alternativní kompozice. In *Sborník k 35. výročí JAMU*. Brno: JAMU, 1982.

PIŇOS, ALOIS. *Princip alternativnosti a hudební forma*. Nedatovaný rukopis.

¹⁶ Například již *Lyrické skici* z roku 1965 jsou ve verzích 1) pro recitátora, flétnu a housle; 2) recitátorku, flétnu, basklarinet, klavír; 3) basklarinet, klavír. Poslední autorovou skladbou ve dvou verzích je *Romance* z roku 2007, a sice 1) pro saxofonový kvartet a 2) pro baryton a bicí nástroje.

Idea svobodné volby a vlastního uvážení byla u Piňose přímo hmatatelná. A to nejen v kompoziční, ale také pedagogické činnosti. Cílem, ale vlastně i cestou, bylo nabídnout několik možností, z nichž si musel interpret (řešitel) vybrat a tento „prvek náhody“ měl určit výslednou podobu. Ve svých skladbách nabízel interpretovi spolurozhodování, ale vždy s přesně danými hranicemi, které jako autor určil. Tímto se snažil zabránit zásadnějším změnám ve skladbě nebo v jejích úsecích, protože by mohly způsobit narušení řádné a promyšlené koncepce. A tato myšlenka nebyla Piňosovi příjemná. Proto u něj hovoříme o alternativnosti, ne tolik o aleatorice, která propůjčuje interpretovi mnohem širší kompetence a nabízí spoluvytváření tvůrčího záměru. Objevují se ovšem i takové prvky náhody, které můžeme chápat jako malou aleatoriku. Ve vnitřní stavbě skladby ji nacházíme ve zmnoženém výběru hudebních nástrojů (v rámci jednoho druhu), výběru tempa podle interpretova vlastního uvážení¹⁷ nebo také možné volby dynamiky a délky not¹⁸. Obecně se dá říci, že autor rád pracoval s variantností v detailech, ale nerad připouštěl zásahy do oblasti tónů, jejich skupin a sledů. Aleatoriku velkou Piňos rovněž nevyhledával. Otevřená volba v závěru skladby *Ohlédnutí a vyhlédnutí „83“*, kde autor nabízí dvě možné posloupnosti krátkých závěrečných úseků *Largo* a *Andante*, by se dala chápat jako aleatorika vnější formy anebo jako alternativnost. V obou případech jasně ohraničená pokyny autora. Stejně nahodilosti v tektonice díla, ale ve větším rozsahu použil již v roce 1965 v klavírní skladbě *Paradoxy*, ve které může být interpretem zvoleno pořadí jednotlivých čtyř částí. O alternativnosti nejen v této kompozici pojednává Jindřiška Bártová.¹⁹

Alternativností v Piňosových skladbách se podrobněji zabýval také Jaroslav Šťastný.²⁰

Principů, jakožto obecně platných a vysledovatelných postupů nacházíme mnoho a jsou přítomny u řady dalších skladatelů. Piňosův osobitý způsob kompozice spočívá mimo jiné v pojímání stanoveného řádu, který má dílo zpřehledňovat, ale zároveň neomezovat.²¹ Například tím, že nabídne alternace nebo další prvky řízené náhody. Autorova kompoziční metoda tedy vychází z toho, co je mu vlastní. Zákonitost podmíněná logikou a variabilita determinovaná jeho kombinační představivostí. Své původní a jedinečné koncepce definoval již v roce 1970, nejprve v časopiseckých studiích, o rok později zevrubněji- knižně.

¹⁷ Například pokyn „liberamente“ v začátku I. části skladby *Ohlédnutí a vyhlédnutí „83“*.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ BÁRTOVÁ, JINDŘIŠKA. *Camerata Brno*. Brno: JAMU, 2003. s. 206-208.

²⁰ ŠŤASTNÝ, JAROSLAV. *Otázky tvůrčího myšlení u skladatele Aloise Piňose a Romana Bergera*. Brno: JAMU. Acta musicologica et theatrologica. 2000. s. 97- 106.

²¹ Do protikladu řádu stavěl Piňos „ne-řád“, který humorně asocioval „neřád“ čili nešvar v umělecké tvorbě, která tak postrádá koncepčnost.

Autorovými stěžejními kompozičními východisky jsou Teorie tónových skupin a Teorie vyvážených intervalových řad.

Tónové skupiny, intervalika, mody

Definujeme-li skupinu jako spojení prvků, tónovou skupinou pak můžeme označit jakýkoli systém, který pojímá určitou sadu tónů. Například diatonika je sedmitónový systém, chromatika dvanáctitónový. S tónovými skupinami se v hudbě pracovalo v každé dějinné epoše a ve všech kulturách světa. Dodnes se při komponování používají například pentatonické stupnice (pětitónové), známé jsou i starořecké tetrachordy (čtyřtónové skupiny). Církevní mody, které sestávají ze sedmi tónů byly používány po celý středověk až po období, kdy lineární melodické myšlení vystřídal příklon k vertikále, k harmonii. Skupinami tónů můžeme také nazývat souzvučky klasické harmonie, což jsou v podstatě výseky diatonického systému. (Tzn. kvintakordy, septakordy a jejich obraty.)

S příchodem 20. století přišly nové tónové skupiny. Pro impresionistickou harmonii typické tři- až sedmitónové sady. V Nové hudbě se objevil dvanáctitónový systém-dodekafonie vytvářená paralelně J. Golyševem, J. M. Hauerem a A. Schönbergem. Tento systém zrovnoprávňoval všechny tóny ve skupině, což je princip klasické harmonii vzdálený. Pro tu je naopak typická hierarchizace tónů a tonálních funkcí. Vyplývá z toho fakt, že dvanáctitónový systém je dnes stále nejčastěji užívanou stavební jednotkou v hudbě, a to nehledě na použitý kompoziční styl. Pracují s ním aleatorika, hudba témbřů, ale i velmi přísné styly jako serialismus.

Vyčleníme-li z dvanáctitónového totálu několik skupin, jejichž tóny se v žádném případě neshodují a po jejich sloučení získáme opět plnohodnotnou řadu dvanácti tónů, mluví Piňos o tzv. kompletu tónových skupin.²² Kompletu můžeme chápat jako horizontály i vertikály.

Tónová skupina, obsahující libovolný počet prvků- tónů, je zastupována tzv. reprezentantem. Tento tvar se uvádí z důvodů často velkého množství možných kombinací v posloupnosti tónů. Reprezentant lze vytvořit tak, že vztahy mezi jednotlivými tóny musí odpovídat postupné, tzv. lexikografické posloupnosti.²³ Např. čtyřtónová skupina h-c-es-as je reprezentantním tvarem skupiny c-es-as-h a její intervalový výraz je 135. Početní jednotka je

²² Viz Piňos, Alois. *Co je ve hře: Otázky uspořádání hudebního materiálu v soudobé hudbě*. Brno: JAMU, 2008. s. 9

²³ Viz tamtéž.

jeden půltón. Určujícím je přitom i ambitus tónové řady, tzn. vztah mezi prvním a posledním tónem, vyjádřený intervalem či numerickým údajem. Reprezentant h-c-es-as má ambitus zmenšené septimy (nebo enharmonické velké sexty) neboli 9, což je nejmenší vzdálenost, které lze při lineárním seřazení tónů dosáhnout.²⁴

V oblasti tónových výšek však lze utvářet i skupiny intervalové. Zcela logicky se oba jevy částečně překrývají, neboť intervaly jsou exaktním vyhodnocením vztahů mezi jednotlivými výškami tónů v sadě. Každý kompoziční styl akcentuje jiné měřítko. Tradiční tonalita vždy preferovala tóny, proto se později musel otevřít prostor, který přinášel nový pohled na nejzákladnější (prvotní) organizaci hudebního materiálu.²⁵ Zvláště ve druhé polovině dvacátého století přešlo těžiště zájmu do oblasti vztahů mezi tóny a toto kritérium pak mělo zásadní vliv na charakter děl.

Alois Piňos, který během padesátých let definoval svoji kompoziční techniku, se zaměřil právě na konstrukční princip, zakládající se na relacích. Z tradičního dur-mollového systému se cílevědomě vymanil intuitivním hledáním nových tónových konstrukcí, které by nebyly zatíženy žádnými souvislostmi, ať už historickými, stylovými či formově normativními. Dodekafonie a jiné seriální styly, jež přísně omezují výběr a návratnost tónů mu neposkytovaly dostatečně nosné prostředí, ve kterém si představoval ideální práci skladatele. „Jakmile už není princip volby, tak už to není umění, ale opravdu matematika.“²⁶ Východiskem v jeho profesním rozvoji se staly mody - sledy tónů, seřazené do jakýchkoli intervalových vztahů. Seletoval a organizoval intervaly, jež mu v konečném důsledku dovolily svobodnější pohyb v tónovém terénu. Rozvinul způsob práce s intervalovými řadami, které svou stavbou představují určité intervalové postupy či kroky, a ty aplikoval na rozličná tónová pole. Vznikaly tak charakteristické intervalové posloupnosti, na způsob melodií, které ovšem nemají povahu tradiční tonality. Právě melodie nově znějící, vytvořené dosud neobvyklými intervalovými kroky, byly pro A. P. kategorií, kterou přímo intencionálně vyhledával. Byl si vědom její strukturální nosnosti, a právě proto preferoval práci s mody s prioritou intervalovou, díky nimž mohl plně rozvinout „hru“ s tóny a vztahy. V modálních kompozicích se objevuje méně chromatiky (půltónových postupů), což samo o sobě znamená výrazné oživení v lineární trajektorii díla. Z toho důvodu se Piňosovy skladby vyznačují nápaditějšími melodickými postupy, které ve srovnání se seriálními díly působí přirozeněji,

²⁴ O klasifikaci a podrobné charakterizaci tónových skupin viz PIŇOS, ALOIS. *Tónové skupiny*. Praha: Supraphon, 1971. 154 s.

²⁵ Také dodekafonie primárně vycházela z organizace tónů. Intervaly, jejich kvalita i kvantita byly při konstrukci považovány za druhotné.

²⁶ Z osobního rozhovoru.

přítom si zachovávají logiku autorova přístupu. Kompoziční práce s mody znamená širší možnosti uplatnění intervalových sledů, na rozdíl od seriálních struktur, kde se komponuje doslova podle zákonů kombinatoriky. Co se týče tonality, nechává modální způsob komponování vše zcela v autorových rukou. Umožňuje atonalitu, přítomnost tonálního centra, zdánlivé směřování k němu nebo dokonce jejich střídání.

Řady a seriální techniky

Řady neboli série jsou posloupnosti různých kompozičních elementů. Nejčastěji tónů, ale také intervalů, tónových délek, dynamických stupňů, tónů ad. Série stejně hodnotných tónů různých výšek, počítající jen se vztahy sousedních tónů je nejelementárnější řadovou technikou. Skladatel pracuje se sledem tří až dvanácti neopakujících se tónů. Základními metodami práce s touto řadou je rak, inverze a rak inverze.²⁷ Aplikace celého 12tónového kompletu na řadovou techniku se nazývá dodekafonie- ta pracuje s jednou jedinou řadou. Pokročilejšími seriálními metodami jsou pak permutace, rotace, kontrarotace, interpolace. Jedná se o matematické operace, aplikované na celé množiny řad s menším počtem členů. Nejkomplikovanější seriální technikou je multiseriální, který počítá s organizací nejen tónových výšek, ale i dalších prvků. Vznikají tak série tónových délek, série dynamických stupňů, série tónů atd. Všechny tóny jsou si v serialismu technicky vzato rovnoprávné, tudíž se jedná o atonální techniku.

Posloupnost je v seriálních kompozicích pro skladatele vždy závazná. Proto Piňos neuvažuje o přísné seriální technice jako o způsobu, který je ideálním principem hudebního vyjadřování. Sám volí cestu menší přísnosti, (danou např. opakováním tónů v řadě, změnou směru, komplementárními intervaly apod.), tak aby zpracování závazných následností poskytovalo ještě dost prostoru pro vlastní imaginaci cesty hudby. Řady jsou pro něj daná schémata, která jako taková slouží skladateli jako výchozí model při komponování, ale svým charakterem jej nespoutávají k hudební uniformitě.

Stejně jako při práci s mody, jsou i zde výraznými formotvornými prvky intervaly a jejich výběr. Piňos zdůrazňuje uvážlivé volení intervalů, v případě, kdy se stanou základní stavební jednotkou nebo základním činitelem výrazu. Vyhýbá se používání intervalů přes oktávu nebo více oktáv kvůli hrozícímu oslabení intervalového vztahu. V souvislosti s maximálním oslabením intervalového vztahu hovoří o tzv. „umrtvení“ intervalů. Jedná se o

²⁷ Více o seriálních technikách viz Kohoutek, Ctirad. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Praha: SHV, 1965. s. 79-147.

tóny, které jsou hrány izolovaně (s velkými časovými odstupy). Tato punktuální metoda nachází své uplatnění při potřebě docílit kontrastního výrazu s náhlými intervencemi. Je to další možnost, jak oslabit specifické vlastnosti řad a učinit je méně schematickými. Opačným postupem je vytváření tzv. vyvážených intervalových řad, které mají za následek konsolidování vztahů ve skupině, popř. v modu. Konkrétním projevem je shodný počet všech přítomných intervalů, obecným symetrizace a periodicitu. Teorii vyvážených intervalových řad definoval autor již v roce 1970.²⁸

Piňos zdůrazňoval neprotikladnost modalit a seriality. Obě metody se mohou doplňovat a z jednoho stejného materiálu lze zformovat jak modální, tak seriální struktury. Jak jsme již u autora zvyklí, uvážlivá kombinace různých principů je vřele doporučována, jelikož může vést k neotřelým výsledkům. Tradiční práce s tématem je v souladu s Piňosovou volbou zastíňována možnostmi, které se nabízejí v terénu tónových skupin a intervalových sledů. Můžeme ji však nalézt například v podobě častého střídání metra, jež je důsledkem práce s motivem.²⁹

Logika jako tvůrčí metoda

Logika je zákonitě vyplývání následujícího jevu z předcházejícího. Určuje také zákonitosti a pravidla, zaužívaná v hudební kompozici, ať už v kontrapunktu, klasické harmonii nebo nejnověji na tom hudebním poli, kde při tvorbě aktivně kooperuje hudba s matematikou. Tato spolupráce uměleckého (abstraktního) a vědního (exaktního) oboru odhalila nesčetné možnosti, jež se skladatelům nabízejí. Jedná se o nejrůznější aplikace matematických metod na hudební materií, přičemž jediným shodným atributem je důraz na osobité řešení hudebního díla.

Alois Piňos byl typem skladatele, u kterých zdaleka převažuje koncepčnost nad spontaneitou. To znamená, že už v prvotní fázi vzniku díla měl rámcovou představu o jeho tvaru a průběhu. Při organizaci hudebního materiálu vymezil prostor, který bude využívat a směr, kterým se bude hudba vyvíjet. Při stanovování těchto pravidel obvykle využíval konkrétních matematických metod.³⁰ V referátu *Využití matematických metod ve vlastním*

²⁸ Jedná se o dvanáctitónové, intervalově i směrově vyvážené, do primy uzavřené řady, v nichž počet stoupání a klesání každého jednotlivého intervalu je stejný.

Podrobněji o vyvážených intervalových řadách viz PIŇOS, ALOIS. *Vyvážené intervalové řady*. In *Nové cesty hudby II*, Praha: Supraphon, 1970. s. 86-182.

²⁹ Viz např. PIŇOS, ALOIS. Ke vztahům mezi modalitou a serialitou. In *Sborník Musica nova I*, Brno: JAMU, 1996.

³⁰ Uplatňuje poznatky z kombinatoriky, teorie pravděpodobnosti, diferenciálního počtu ad.

skladatelském díle autor na toto téma uvedl: „Vymezující pravidla se týkají jak vstupního materiálu, tak způsobu kompoziční práce. Ovlivňují styl a výraz díla. Skladatel vyvozuje logické postupy a z přípustných nabízejících se řešení a alternativ vybírá ty hudebně nejvhodnější, nejkvalitnější. Vytyčený prostor i použité metody mají uplatnění hudebních kvalit nejenom umožňovat, ale i stimulovat.“³¹

Skládání je podle Piňosových slov „hra s hudbou“. Plodná část hry začíná již shromažďováním hudebních náčrtků, nápadů, skic. Ty, které na sebe upoutají pozornost, jsou „vpuštěny do hry“. Tyto motivy mohou být vázány na celkový záměr, ale také nemusí. Postup opačný, tedy od zamýšlené koncepce k vyplňování ji jednotlivinami, se může ukázat jako stejně vhodný. V každém případě je dalším úkolem skladatele zhodnotit nosnost nápadů a určit jim přiměřenou funkci ve formě. Málokdy přicházejí na mysl v takovém pořadí, v jakém se objeví v konečné podobě díla.³² Některé se ukáží jako přebývající, jiné jsou zpracovávány do vhodných vztahů a ideálního výrazu. Doménou kompozice je všudypřítomnost řádu a cesta k jeho naplnění vede přes racionální postupy. Piňosův racionální přístup tlumí emocionální impulsy, které jsou spojeny s autorskou fantazií a které svou povahou směřují spíše k vytváření kompozičních jednotlivostí. Skladatelova představivost může vést na „tenký led“ neohrazeného a bezbřehého tvůrčího prostoru, ve kterém již nelze uplatňovat hledisko řádu. Takto svobodný prostor je východiskem pro spontánní (intuitivní) skladatelský přístup, který se ovšem málokdy uplatňuje v absolutním odtržení od přístupu racionálního. Nezávislost na řádu a bezvýhradná liberace při komponování představují svobodu jen teoretickou. Svoboda tvůrčího procesu je osvobozující jen zdánlivě, protože jen stěží lze vystavět smysluplné dílo na neuchopitelných základech. O její ambivalenci hovoří A. Schönberg, který poznamenal: „Vždy bylo vše dovoleno dvěma druhům umělců: na jedné straně mistru, na druhé straně ignorantu.“³³ Řád, jako princip vymezený a vymezující mantinely, je tedy pro skladatele mnohostranně výhodnější. Dále Schönberg uvádí: „Schopnost být instinktivně poslušen principu se vždy považovala za přirozený předpoklad talentu.“³⁴ Z citace vyplývá, že zdařilé následování řádu závisí na individuálním nadání skladatele, úžeji pak na výběru konkrétních hudebních prostředků. Respektive transformace řádu díla do hudebních prostředků je v důsledku vždy závislá na autorově volbě, která je výsostně subjektivní. U Aloise Piňose má

³¹ PIŇOS, ALOIS. Využití matematických metod ve vlastním skladatelském díle. In BERGER, ROMAN - RIEČAN, BELOSLAV. (Eds.) *Matematika a hudba*. Bratislava: VEDA, 1997, s. 188.

³² V tomto bodě se jedná spíše o úseky, které budou zastávat vedlejší funkci, jelikož úseky tematického významu jsou většinou neměnnou kostrou díla. Například zásadní pasáže jako vrcholové plochy, úvod a závěr mívají jasné kontury již zkraje kompozičního procesu.

³³ SCHÖNBERG, ARNOLD. *Skladba s dvanácti tóny*. In *Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 79.

³⁴ Tamtéž.

tato selekce spíše podobu restrikce: „Při komponování nové skladby nevím přesně, co chci, ale naprosto přesně vím, co nechci.“³⁵

O potřebě řádu ve vlastních kompozicích vypovídá také odmítání velké aleatoriky. Alespoň tedy takové, na jakou jsme zvyklí v dílech Johna Cage, K. Stockhausena a dalších aleatoriků- zakladatelů. Piňos vidí jako její důsledek dezorganizaci a rozklad autorského záměru. Skladatel má řád zachovávat a být tím, který určuje vztahy mezi všemi parametry dané skladby.

Piňosova díla se vyznačují výslednou propracovaností detailů, které mají svůj původ již u zrodu kompozice, kdy se zamýšlí nad sladěním prostředků formotvorných a obsahových. Invence, která stojí na počátku každé skladby, se musí rozvinout vhodným způsobem. Podle Piňose to znamená užít takových participantů, které budou korespondovat se základní myšlenkou nebo poselstvím skladby a zároveň ji nebudou způsobem sdělení degradovat k přílišné výmluvnosti. Důležitým aspektem je proto sám název díla, který předesílá fixní myšlenku. Více než polovina Piňosových kompozic má mimohudební námět a jemu odpovídající názvy.³⁶ Skladatelovou snahou ovšem je, aby hudební vyjádření bylo srozumitelné i bez prvotní znalosti daného názvu. To znamená, snaží se absolutizovat hudební jazyk a v žádném případě jej nepodřizovat programovosti.³⁷ Dokládá to i autorova odpověď na otázku J. Bártové z publikace *Camerata Brno* „Jaký vztah má název k dílu?“. Piňos odpověděl: „Název je pro mne důležitý. Je to jakýsi klíč k dílu. Ne pouhá nálepka. Musí mít pro dotyčnou hudbu zásadní, podstatný význam. Má být s hudbou svázán, ale hudba jím svázána být nemá. Název skladby nikdy nemá vést k popisnosti. Hudba má vždy působit sama o sobě a mimohudební asociace jsou navíc. Je-li vysvětlení názvu třeba, nezamlčím je.“^{38 39}

Autorův hudební jazyk vychází z něho samého, z jeho vlastností, schopností a zájmů. Z potřeby řádu, který je v pozitivním slova smyslu narušován jeho kombinační fantazií. Dále z jeho širokého zázemí intelektu a životních zkušeností a v neposlední řadě humoru. Ve svých skladbách se vždy snažil o originalitu, už proto neměl rád ty rysy postmoderny, které z ní

³⁵ Z osobního sdělení.

³⁶ Zejména ve skladbách vznikajících od počátku 70. let 20. století, ve kterých reflektuje jevy z mimohudební oblasti.

³⁷ Srov. PEČMAN, RUDOLF. Bohuslav Martinů o hudbě. *Hudební rozhledy*, 1978. s. 373 – 374. „V hudební skladbě je vždy nějaký program. Odráží, i když to není zvlášť nebo slovně naznačeno, vnitřní život umělcův, jeho přesvědčení a jeho koncepci světa, jeho zápas vyjádřit sebe sama.“

³⁸ BÁRTOVÁ, JINDŘIŠKA. *Camerata Brno*. Brno: JAMU, 2003. s. 63.

³⁹ Více o tématu v Piňosově článku *Hudba absolutní, programní, podněty, mimohudební okolnosti*. Archiv MZM. s. 1-2.

dělají eklektický a málo vynalézavý styl. S tím souvisí i jeho uvážlivá práce s citacemi, které považoval za výraznou složku sémantické oblasti díla. Dbal na funkčnost citace a její úzké sepětí s abstraktním jazykem hudby. Kompoziční práci podřizoval logice, daná pravidla však nikdy nesměla hudbu příliš omezovat. Tradiční formy stavěl do nových souvislostí a experimentoval v oblasti multimediálních děl (scénická hudba, audiovizuální skladby) a projektů týmových kompozic (s J. Bergem, M. Ištvanem, A. Parschem, M. Štědrněm, I. Medkem, R. Růžičkou a M. Piňosem). V jeho díle nacházíme kompozice inspirované reálnými světovými i českými událostmi, mnoho děl je filozoficky či duchovně koncipováno a neméně skladeb nese znaky přírodní lyriky.

„V hudbě, v dalších uměleckých druzích i v životě posledních desetiletí je neobyčejně mnoho impulzů, které skladatel může samostatně rozvíjet. Nemá smysl opakovat a rozměňovat to, co bylo již dříve a dobře v hudbě vytvořeno. Líbí se mi, když hudba osciluje mezi jednoduchostí a vícevrstevnou simultaneitou, mezi státností lyrické prodlevy a mobilností, dynamikou a dramatickým vzruchem, mezi závažností obsahu a vtipným nadlehčením. Dávám přednost zhuštěnému sdělení před mnohamluvností. Skladba by měla být lapidární, výrazná. Těší mě, když dílo má svou vlastní nosnou koncepci, která si vyžaduje neotřelé řešení. Jsem přesvědčen, že hudební logice by měla podléhat nejen díla ryze hudební, ale i díla s mimohudebními náměty. Svět zvukové krásy a dokonalost tvaru by měly být v jednotě.“⁴⁰

⁴⁰ Autorský prospekt HIS, Praha: 1992.

LITERATURA

- Autorský prospekt HIS, Praha: 1992.
- BÁRTOVÁ, JINDŘIŠKA. *Camerata Brno*. Brno: JAMU, 2003.
- BERGER, ROMAN - RIEČAN, BELOSLAV. (Eds.) *Matematika a hudba*. Bratislava: VEDA, 1997.
- IŠTVAN, MILOSLAV. *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. Praha: Panton, 1973.
- KOHOUTEK, CTIRAD. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Praha: SHV, 1965.
- MEDEK, IVO - DVOŘÁKOVÁ, MARKÉTA. Několik poznámek ke tvorbě multimediálních děl z pohledu hudebního skladatele II. *Opus musicum*, č. 2-3, 2006.
- MEDEK, IVO - PIŇOS, ALOIS. *Řád hudebního díla a prostředky jeho výstavby*. Brno : JAMU, 2004.
- Osobní rozhovory.
- PARSCH, A. – PIŇOS, A. – ŠŤASTNÝ, J. *Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů*. Brno: JAMU, 2003
- PEČMAN, RUDOLF. Bohuslav Martinů o hudbě. *Hudební rozhledy*, 1978. s. 373 – 374.
- PIŇOS, ALOIS. Alternativní kompozice. In: *Sborník k 35. výročí JAMU*. Brno: JAMU, 1982.
- Piňos, Alois. *Co je ve hře: Otázky uspořádání hudebního materiálu v soudobé hudbě*. Brno: JAMU, 2008.
- PIŇOS, ALOIS. *Hudba absolutní, programní, podněty, mimohudební okolnosti*. Archiv MZM. s. 1-2.
- PIŇOS, ALOIS. Ke vztahům mezi modalitou a serialitou. In: *Sborník Musica nova I*, Brno: JAMU, 1996.
- PIŇOS, ALOIS. *Princip alternativnosti a hudební forma*. Nedatovaný rukopis.
- PIŇOS, ALOIS. Princip latence v soudobé hudbě. In *Hudba a matematika*. Bratislava: Veda, 1995, s. 41-52.
- PIŇOS, ALOIS. *Tónové skupiny*. Praha: Supraphon, 1971.
- PIŇOS, ALOIS. Vyvážené intervalové řady. In *Nové cesty hudby II*, Praha: Supraphon, 1970. s. 86-182.
- *Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Praha: Československý spisovatel, 1960
- ŠŤASTNÝ, JAROSLAV. *Otázky tvůrčího myšlení u skladatele Aloise Piňose a Romana Bergera*. Brno: JAMU. Acta musicologica et theatrologica. 2000.
- ŠTĚDRŇ, MILOŠ. *Předpoklady koláže v hudebním díle*. Diplomová práce. Brno: JAMU, 1970.