

Jiří Pohnán

Otomar Kvěch
portrét českého skladatele

OBSAH:

1. Úvod.....	s. 2
2. O životě autora.....	s. 3
3. Rozhovor s O. Kvěchem.....	s. 12
4. Rozbor díla „Requiem“.....	s. 30
5. Souhrnný výpis díla.....	s. 46
6. Závěr.....	s. 50
Použitá literatura a prameny.....	s. 51
Requiem temporalem- příklady.....	s. 52

1. ÚVOD

„Když jsem jako malý chlapec začínal s muzikou, nikdy jsem netušil, co všechno mě jednou v životě potká..“

Přes všechny neúspěchy a krize, které mě během studií potkaly, mohu dnes jako absolvent konzervatoře s jistotou říci, že za všechno, čeho jsem ve svém oboru doposud dosáhl, vděčím především neobyčejným pedagogům, lidem, kteří mě naučili mít vztah k muzice, vtiskli mi „řemeslnou“ a technickou dovednost a nasměrovali mě vstříc zdravým idejím.. Největším z těchto mých životních učitelů je Otomar Kvěch, jedna z nejvýznamnějších osobností české i světové soudobé hudební scény, skladatel, pedagog, varhaník, rozhlasový redaktor a dramaturg. Proto jsem se rozhodl použít tuto osobnost pro téma své absolventské práce, jejíž hlavním cílem je seznámit čtenáře s jeho životem, názory a postoji k současné hudbě, pedagogickými zásadami a z části také s jeho dílem, které z důvodu velké rozsáhlosti nebudu rozebírat celé, ale uvedu za všechny skladbu Requiem, která mimo to, že se jedná o jedno z nevýznamnějších děl současné symfonické tvorby, měla 16. března 2009 svoji premiéru!

2. O ŽIVOTĚ AUTORA

Otomar Kvěch se narodil v Praze dne 25. 5. 1950 v tehdeším Československu. Jeho otec byl povoláním zvukový technik Československého rozhlasu a později pracoval jako technický úředník v průmyslových podnicích. Jeho matka byla prodavačkou, avšak od doby porodu zůstala v invalidním důchodu.

S hudbou se malý Otomar seznamuje již v pěti letech. První hodiny klavíru dostává u soukromého učitele, který ho seznamuje s hudební teorií. O čtyři roky později již řádně navštěvuje základní uměleckou školu, kde se již pokouší o první skladebné výtvoř. Jeho mimořádný hudební talent je pedagogy hned rozpoznán. Přibližně od třinácti let byl rozhodnut stát se hudebním skladatelem. Helena Horálková, jeho učitelka klavíru na Lidové škole umění ve Voršilské ulici v Praze podporovala jeho skladatelské sklony: dovedla svého žáka za Janem Zdeňkem Bartošem, tehdeším profesorem skladby na pražské konzervatoři a ten zájemce o studium kompozice nezištně 3 roky připravoval ke studiu hudby. Bez problémů byl v patnácti letech přijat do takzvaného speciálního oddělení Pražské konzervatoře. Studoval hru na varhany (tento nástroj byl zvolen po úvaze, že jde o studium bližší kompozici, než studium klavírní hry) a kompozici. Profersor varhan, dr. Josef Kubáň, dlouholetý varhaník v

pražském chrámu sv. Jakuba a žák Vítězslava Nováka, podobně jako učitelka na Lidové škole umění podporoval studentovu cestu ke kompozici důrazem na moderní repertoár, výuku generálbasu a improvizace. Později bude Otomar Kvěch označovat tohoto skromného muže za jemu nejmilejšího učitele hudby vůbec. Ve skladbě vystřídal během čtyřech let pobytu na Konzervatoři tři učitele: Miroslava Raichla, Františka Kovaříčka a Jana Zdeňka Bartoše. Po celou svou profesionální dráhu si uchová obdivnou vážnost k těmto učitelům. Každý z nich zdůrazňoval ve své výuce trochu totiž něco jiného: Raichl kladl důraz hlavně na kvalitní invenci, Kovaříček dbal na čistotu a preciznost faktury, Bartoš ho pak po celý školní rok učil finesy deklamace české řeči při kompozici vokální hudby.

Opět bez potíží byl v devatenácti letech přijat na obor skladba na pražskou AMU. Zde studoval - až na šestiměsíční epizodu ve třídě profesora Emila Hlobila - u Jiřího Pauera, který se stal Kvěchovým „hlavním“ učitelem kompozice.

Varhanická praxe (již během studií na Konzervatoři byl Kvěch vyhledávaným korepeditorem, kostelním varhaníkem, doprovazečem, atd.) dovedla posléze do jeho prvního „oficiálního“ zaměstnání: tři roky pracoval jako korepetitor v opeře Národního divadla v Praze (před tím si několik let přivydělával během studií na AMU vyučováním hry na klavír). Z Národního divadla - po jednoleté vojenské službě - odešel do Československého rozhlasu, kde byl zaměstnán jako redaktor a hudební režisér. Po ukončení studií neztrácel ani při pracovních povinnostech v zaměstnání ze zřetele svůj hlavní profesní cíl: tvorbu. V druhé polovině 70. let se stal spolu s Ladislavem Kubíkem, Ivanem Kurzem, Václavem Riedlbauchem a Milanem Slavickým čelným představitelem tehdy mladé skladatelské generace. Po několika letech se k této generační skupině připojilo několik později studujících skladatelů: Vladimír Tichý, Miroslav Kubička, Eduard Douša, Juraj Filas, Jiří Gemrot. Není jistě náhodou, že všichni reprezentanti této generační vrstvy skladatelů jsou dnes významnými pedagogy. Propagační materiál Hudebního informačního střediska praví: „Hned první Kvěchovy

skladby, s nimiž se hudební veřejnost měla možnost seznámit počátkem sedmdesátých let, zaujaly spontánní a zdravou invencí a svědčily o mimořádném talentu. Skladatel za ně obdržel řadu cen ze skladatelských soutěží doma i v cizině.“

Jeho skladby byly hojně prováděny doma na tehdejších reprezentativních akcích (Týdny nové tvorby, festivaly Mladé pódium, Mladá Smetanova Litomyšl, posléze i Pražské jaro, abonentní cykly České filharmonie) a byly mnohými komorními soubory prováděny na řadě pódíích v zahraničí (Francie, Anglie, Německo, Izrael, USA, tehdejší SSSR, atd.). V 80. letech k těmto zahraničním provedením komorních děl přibýly i symfonické skladby – zejména Německo a SSSR.

Od roku 1980 nastoupil ve svých třiceti na místo tajemníka skladatelské oblasti tehdejšího Svazu skladatelů a koncertních umělců. Pobył zde 10 let, ze Svazu odešel krátce před jeho zrušením zpět do Československého rozhlasu jako dramaturg a redaktor. V rozhlase pracuje dodnes, i když od roku 2006 již jen na snížený pracovní úvazek.

V roce 1990 povolal tehdejší ředitel Pražské konzervatoře František Kovaříček Otomara Kvěcha do pedagogického svazku školy. Učil zde postupně všechny teoretické předměty, od roku 1996 kompozici, o rok později se stal vedoucím skladatelského oddělení této školy a tuto funkci vykonává dodnes. Od roku 2002 přednáší rovněž teoretické předměty na hudební fakultě pražské AMU.

Kromě výčtu těchto pracovních povinností je ještě třeba zmínit návrat O. Kvěcha k interpretační praxi ke konci 90. let. V době vážné nemoci jeho manželky jí občasně zastupoval na koncertech, po její smrti v roce 2000 převzal řadu jejích varhanických závazků. Příležitostně pak píše různé odborné stati, polemické články, apod. pro česká periodika.

Vší této bohaté činnosti však nadřazuje svou činnost kompoziční, kterou považuje za hlavní náplň své profesní dráhy.

Tvůrčí životopis:

Tvůrčí cesta Otomara Kvěcha byla na rozdíl od cesty společenské poznamenána některými zvraty, tvůrčími krizemi, apod.

Východiskem jeho rozhodnutí stát se skladatelem bylo poznání děl klasického repertoáru, zejména díla Beethovenova, Mozartova, Dvořákova a Brahmsova. Jeho první skladatelské pokusy psané ještě před studiem na konzervatoři zahrnují řadu žánrů včetně dokončené dvacetiminutové symfonie jsou nápodobou – nápodobou samozřejmě velmi neumělou a naivní - děl zmiňovaných mistrů. Přes tuto neumělost však ukazují podstatu Kvěchova skladatelského směřování a lze konstatovat, že přes některé odbočky na tvůrčí cestě abstraktní základ tohoto směřování Kvěch nikdy neopustil.

Doba studií na konzervatoři i na AMU přinesla poznávání mnoha a mnoha podnětů ze starší i nové hudby. Varhanická studia znamenala především poznání hudby J. S. Bacha, styk se skladatelským světem znamenal pak poznávání nejnovějších skladatelských trendů. Byly zde ještě v 60. letech velmi aktuální podněty tvorby takzvaných klasiků hudby 20. století. (Uvědomme si, že v době počátku Kvěchových studií byl P.Hindemith teprve necelé dva roky mrtev, B. Martinů šest, I. Stravinský, D. Šostakovič, P. Britten ještě žili a obohacovali evropskou hudební kulturu novými a novými díly.) Dále do Čech pronikaly novinky z okruhu skladatelů sdružených kolem darmstadtských kursů, pronikala sem díla

autorů „polské“ školy, jako studentovi hry na varhany byla Kvěchovi samozřejmě blízká díla O. Messiaena. Všechny tyto podněty bylo třeba vstřebat, posluchačsky i skladatelsky se s nimi nějak vyrovnat, postavit se k nim s nějakým jasným tvůrčím postojem. O. Kvěch po letech sám ve své stati „Zvuk jako předmět, nebo zprostředkovatel hudebního sdělení?“ přednesené v roce 2002 na semináři pořádaném Katedrou hudební teorie a dějin hudby HAMU a věnované problematice zvuku v hudbě říká: „Bylo nutné si udělat jasno. Nastal okamžik potřeby hledat odpověď v objektivní analýze, v nestranném soudu.“ Od prvopočátku při řešení těchto problémů nachází Kvěch řadu velmi těžko zodpověditelných otázek. Na většinu z nich si musí odpovídat po celou svou tvůrčí dráhu a hledat řešení a odpovědi znova a znova.

Do konce 70. let, tedy do Kvěchovy třicítky se vyvíjí jeho tvůrčí styl poměrně rovnoměrně. V zásadě lze říci, že se vždy snaží o syntézu všech podnětů, které vidí kolem sebe, i když některé proudy evropské a světové hudby jsou mu pochopitelně bližší, a některé vzdálenější. Souběžně s tímto procesem „asimilace“ nejrůznějších podnětů do své hudební řeči však také Kvěch také hledá své osobité prvky.

Počátek 80. let přináší jistý zlom v dosavadní v podstatě přímočarém vývoji Kvěchovy tvůrčí estetiky. Dosavadní vývoj byl nesen u Kvěcha, tak jako u v podstatě všech tvůrců, uznáním filosofie neustále vpřed se vyvíjejícího pokroku. kdy staré neživotné je opouštěno a nahrazováno novým, přičemž tento proces – zejména právě v umění – je provázen často prudkými konflikty. V případě hudby jde o konflikty autora s interprety, autora s publikem a konec konců také často o vnitřní konflikty skladatelovy.

Zmiňovaná doba – počátek 80. let přináší do českého kulturního prostoru prvé známky nového postoje k filosofii i k otázce vývoje umění: přicházejí prvé symptomy takzvané postmoderny. Postmoderna ve své podstatě ruší celá staletí v Evropě uznávaný model pokroku. Skutečný stav, kdy na světě existuje řada různorodých pohledů na všechny možné otázky a kdy není možné jednoznačně určit, který z oněch pohledů je

lepší, progresivnější, modernější, přínosnější, apod. vedl k pádu vševládného pohledu o přímočarém vývoji. Nejinak tomu bylo i v hudebním umění, v umění hudební kompozice. Teoretický předpoklad hlásaný řadou estetiků, teoretiků a historiků o tom, že nové vytlačí z praxe staré se se stále větší nápadností vzdaloval realitě. Praxe nevytlačila ani po řadě let z hudebního provozu takzvané konzervativní autory typu S. Rachmaninova, apod., naopak postupně vracela na koncertní pódia autory, jako jsou E. Korngold, H. Pfitzner, pozdní R. Strauss, atd. Mezi praxí, kdy byli tito autoři pilně provozováni a teoretickou reflexí, kdy byli tito autoři pejorativně označováni jako konzervativci brzdící vývoj, byl (a v části statí a publikací dodnes je), čím dál tím větší rozpor. Souběžně s tím také začínalo být stále zřejmější, že ani po řadě let se řada takzvaných avantgardních děl neujímá v běžném koncertním provozu v takové intenzitě v jaké žijí díla minulých epoch, což byl opět jistý důkaz toho, že teoreticky postulovaná myšlenka o přímočarém vývoji s filosofií „stále vpřed“ přestává být reálná. Tyto procesy se v nové tvorbě konkrétně projevovaly ve stylových „obratech“ autorů, kteří byli v 60. letech představiteli nejpřednější avantgardy: K. Penderecki veřejně hlásal odvrát od avantgardy, P. Boulez se v těchto letech věnuje více dirigentské činnosti, v Čechách psali v 80. letech stylově odlišná díla P. Blatný, V. Kučera, C. Kohoutek a další, a to díla taková, která by byla před pár lety označena jako škodlivě tradiční. Provozování těchto děl doprovázely při výkladech pojmy jako remuzikalizace, nová jednoduchost, neoromantismus, apod.

O. Kvěch tyto podněty velmi citlivě vnímal proto, že s nimi velmi souzněl. Jako výborný znalec hudební literatury všech stylových epoch si mnohokrát kladl otázku, zda ono nové, které má vystřídat staré, je také lepší, než ono staré. A zda vůbec kdy vlastně tento vzorec o střídání starého novým lepším kdy v umění fungoval. Je některý z méně známých autorů 19. století lepší než J. S. Bach jen proto, že je časově pozdější? Svá poslední díla z konce 70. let (2. sonáta pro housle a klavír, Scherzo pro housle a klavír, Předehra pro orchestr, Trio pro hoboj, klarinet a fagot)

psal Kvěch ve víře v onen zmiňovaný pokrok, který se prosadí. Jenže při veřejném provádění viděl, kolik artismu, kolik chtěného (proto, aby se vyhovělo postulátu pokrokového vývoje) v těchto skladbách je. Sám o tom říká ve svém propagačním letáku z počátku 90. let: "Měl jsem pocit, že se přetvařuji, a že tak píšu jen proto, abych byl takzvaně moderní." Zcela záměrně přerušuje rozepsaná díla, která by byla z hlediska stylového pokračováním předchozích prací a vytváří počátkem 80. let řadu skladeb, v které hledá svůj jednodušší jazyk. Jde o 6 preludií pro flétnu sólo, Duo pro housle a violoncello, Pijácké popěvky, předehru Karneval světa. Vrchopným dílem těchto snah je pak Symfonie D dur. Některá díla z předcházející stylové periody pak Kvěch překomponovává (Symfonie Es dur, Trio pro hoboj, klarinet, fagot), odstarňuje nefunkční složitosti, dává kompozicím konciznější tvar jak ve stavbě, tak v souzvukové sféře.

V devadesátých letech dochází k prudké změně společenských poměrů, což se odráží i na kompozičním zázemí jednotlivých tvůrců. Příležitostí uplatnit novou tvorbu ubývá, zejména pro autory, kteří povětšinou nepíší na konkrétní zakázku, ale z vnitřní snahy něco sdělit. Vůdčí úlohu hudební tvorby stále více přebírá pop-music ve všech jejích podobách a žánrech. Autoři vážné hudby nemohou již spoléhat na systém podpor, jsou nuceni obstarávat živobytí jinou, než kompoziční činností. Většina autorů komponuje mnohem méně, než v předchozích dobách a tento proces se týká i O. Kvěcha. Věnuje se rozhlasové profesi, profesi učitele a nová tvorba u něj vzniká v mnohem volnějším tempu.

Otázku stylového směřování své nové tvorby již neřeší tak zásadně, jako v předchozích letech. Je si vědom množiny stylů a směřování, která současnou hudební tvorbu provázejí a vyměňuje si pro sebe právo, komponovat, jak to sám cítí. Ve svém vyznání umístěném na webových stránkách Kvěcha skladatele se praví: „Otázka užití hudební řeči byla po podstatnou část mé profesionální dráhy skladatele tou nejdiskutovanější. Jak vyplyne z mého malého tvůrčího životopisu, snažil jsem se poctivě s touto otázkou vyrovnat. Rozpor mezi mým nejvnitřnějším hudebním „klasickým“ myšlením a mezi požadavkem jisté části odborné

veřejnosti na „modernizaci“ mé hudební řeči byl obrovský. Neminul jsem ve snaze o syntézu základů mého skladatelského myšlení s podněty z Musica Nova v podstatě žádný ze směrů nejnovější hudby. Z něčeho jsem přejal více, z něčeho méně, něco jsem nepřijal... Viděl jsem ve své snaze analogii toho, co třeba ve svých pozdních skladbách (kterým jsem naslouchal s nadšením) ukazoval D. Šostakovič. Věděl jsem samozřejmě, že s mým postojem mi jsou uzavřena mnohá pro skladatele prestižní pódia. Odměnou mi byla řada krásných provedení na koncertech klasické hudby, příchyllost interpretů, které považuji za své nejautoritativnější profesní kolegy, a milé přijímání publikem.“

„Dnes se už vůbec nestarám o to, jak bude kdo z hlediska užitého stylu mou hudbu posuzovat. Sám považuji názor, že jediné správná a možná stylová linie pro soudobého skladatele je větev Schönberg – Webern – Darmstadt – atd., za nepřihlízející ke skutečnosti a za ortodoxně netolerantní. Kam se do takovéhoho vidění vejdou stále více provozovaní Šostakovič, Poulenc, Britten, Gershwin, Bernstein, a další? Neukazuje náhodou fakt stále četnějších provádění těchto autorů skutečnost, že prosazovaná teorie o „jedině správné avantgardní“ linii se v praxi neproказuje? Existují knihy, antologie hudby, shrnující alba CD, kde výše zmíněného Poulence, Gershwina, Bernsteina, řadu jim podobných a jejich mladší následovníky najdete jmenované jen okrajově, nebo vůbec ne. Tu a tam jsou hodnoceni pohrdlivě jako nezajímaví, problémoví, retardující a možná i pro další vývoj hudby škodliví skladatelé.“

„S takovýmito přívlastky jsem se potkal i u své tvorby. Neříkám, že mi to bylo vždy milé, nakonec jsem však v této otázce dospěl k jistému nadhledu. Ve svém Requiem z roku 1991 jsem jako pointu použil větu z biblické knihy Kazatel: „Pouštěj chléb svůj po vodě, nebo po mnohých dnech najdeš jej. Všeho, což by předsevzala ruka tvá, podle své možnosti konej. Všechno dílo postaveno bude před soud“. Chápu to jako výraz postoje: Zde předkládám své myšlenky, své hudební obrazy a věřím, že se nalezne alespoň pár mozků a srdcí, které se upřímně pokusí pochopit, co jsem chtěl říct a proč jsem to dělal zrovna takhle.“

Stylovou rovinu svých skladeb řeší Kvěch tyto roky individuálně podle zamýšleného obsahu a podle toho, jaké má být výsledné sdělení. V jeho díle z posledních let najdeme tak rozdílná díla jako je Serenáda na témata vánočních koled s diatonickými postupy, s klasickou stavbou sonátového cyklu a se snahou o „příjemné“ vyznění a vedle toho závažný, subjektivní 9. smyčcový kvartet s velmi složitou hudební řečí a hudební symbolikou.

Pro poslední léta Kvěchovy tvorby je příznačné časté odvolávání se na hudbu minulých epoch jako symbolu něčeho trvalého, mistrovského, poctivě myšleného. V jeho 7. smyčcovém kvartetu, který je zamýšlen jako oslava hudby, nalezneme na místě scherza větu plně sestavenou z citátů významných děl minulosti. V Requiem temporalem nalezneme plochu s citáty mistrovských děl minulosti a komentovanou ve vokální složce slovy „Jak nezměrná jsou díla Tvá“. Ve 4. varhanní sonátě, která je jakýmsi životopisem zemřelé skladatelovy manželky jsou dvě věty postaveny na citátech slavných svatebních a smutečních pochodů. Po každé je těchto citátů využíváno v poněkud jiném smyslu: v 7. kvartetu jde o navození iluze „víření“ nesčetných myšlenek, kterými evropská hudba oplývá, v Requiem jde jedno ze zastavení při hledání smyslu života – v tomto případě o zastavení hledajícím smysl v krásných uměleckých dílech, ve varhanní sonátě jde o dvojité programový záměr: Skladatelova žena hrávala jako varhanice jak na svatbách, tak na pohřbech, zároveň jde o připomínku sňatku manželů Kvěchových a připomínku jejího úmrtí. Rovněž zmiňovaná Serenáda na témata vánočních koled cituje ve 3. větě různé vánoční a pastorální skladby – zde jde o jistý intelektuální žert.

Jinou častou složkou Kvěchovy tvorby posledních let je užití intonační žánrové charakteristiky. V klavírním cyklu Album z roku 1988 užil na několika místech jako základ hudebního vyjádření mimohudebního obsahu intonace z pop music, z country. Občas užívá intonací z pop music Kvěch pro znázornění komercializovaného, či hrubého světa:

Symfonie D dur, Čtvero ročních dob pro varhany a orchestr, Serenata notturna pro smyčcový orchestr, Capriccio pro klavírní trio a orchestr. Ojedinelé je užití vídeňského valčíku a asijského folklóru v tomtéž Capricciu jako symbolů duchovních útěků od reality do světa společenské přetvářky a do světa cizích civilizací.

3. ROZHOVOR S O. KVĚCHEM

„Ve Vašem hesle ve Wikipedii píší, že jste vnímán jako myšlenkový protipól vůči moderním skladatelským tendencím, obzvláště pak tzv. Musica nova. Co tomu říkáte?“

Nevím, kdo to heslo psal a i když vím, že ho lze opravit, nepovažuji to za etické. To co tam mně kdosi neznámý napsal je pro mne hlas veřejnosti, který se nesluší přepracovávat k něčemu pro mne lichotivějšímu. (I když je to dnes zcela běžné.)

Označit kumštýře za nmoderního, konzervativního, tradičního znamená v dnešní době něco pejorativního. Z tohoto hlediska nemůžu říci, že by mne tato často mi přisuzovaná „nálepka“ nějak těšila. Zkusme však termíny tradiční, konzervativní trochu rozebrat.

Užiju-li slova „tradiční“, „konzervativní“ při hodnocení své tvorby v běžně používaném, tedy tradičním, smyslu, musím s přisouzenou nálepkou - ať se mi to líbí, nebo ne - souhlasit. Všimněme si ale, že i zde užívám k termínům tradiční, konzervativní tytéž přídomky. Dnes je navyklé s termíny netradiční, antikonzervativní, tedy pokrokový či avantgardní spojovat pozitivní hodnocení umělce. A naopak: autor označený jako tradiční a konzervativní je automaticky zařazen mezi ty méně kvalitní. Tento hodnotový žebříček, hodnotový systém je užíván celá

desetiletí a je v podstatě navyklý, běžný a tedy tradiční i konzervativní. Zde pak může vyvstat otázka, zda dnes být takzvaně konzervativní, neznamená být v opozici k dnes běžným měřítkům a tedy vlastně avantgardní.

Tento jiný výklad daných pojmů je však trochu hraní si se slovíčky. Pojďme se tyto pojmy podívat ještě z jiných úhlů. Prvou otázkou je, zda je vůbec správná situace, kdy na jejich prvotní význam, - tedy situace, kdy je tvorba stavějící více na stabilizovaném vyjadřovacím materiálu označovaná termínem konzervativní, tradiční a kdy díla hledající jiný jazyk jsou označována jako avantgardní - je navěšen nějaký hodnotový výklad. Zda by prostě nemělo jít jen o pouhá konstatování beze stopy hodnotícího prvku. Historie je velká učebnice a dává nám příklady všeho druhu. Lze se v ní velmi lehce přesvědčit o tom, že se tvorba, která jeví znaky „větší trvanlivosti“ rekrutuje jak z pole hudby takzvané avantgardní, tak z množiny takzvané hudby konzervativní. Pro mne jde o docela přesvědčivý důkaz toho, že kvalitu uměleckého díla bychom měli hledat asi někde jinde, než v jeho použitém jazyce.

Hledat hodnotu umělecké výpovědi bychom měli hledat v tom, co je daným jazykem řečeno, jaká je toho síla, hloubka, přesvědčivost. Bohužel velmi často kolem sebe vidíme právě onen primitivní hodnotitelský postoj, kdy užití nějakého jazyka, materiálu je automaticky považováno za pozitivní a jiné za negativní. Vidíme to v praxi řady kritiků, ale i hudebních skladatelů. Takovýmto jedincům si stačí poslechnout pár vteřin hudby, zjistit „na které straně barikády autor stojí“ a mají hodnotový soud hotový. S tím nemohu v žádném případě souhlasit a odvážím se i prohlásit, že v případě práce kritika, který také ovlivňuje názor veřejnosti jde o škodlivou činnost, neboť on nehledá skutečnou hodnotu, ale je jakýmsi zaslepeným fanouškem jistého uměleckého směru. Skladatel pak má samozřejmě právo, dokonce má povinnost být na 100% přesvědčen o správnosti své cesty, má právo jí vysvětlovat a obhajovat, ale jako člověk by se měl vůči kolegům jinak vidícím uměleckou cestu chovat podle známého výroku: „nesouhlasím s Vámi, ale udělám vše pro to,

abyste svůj názor mohl veřejně říci.“

Dalším možným pohledem je porovnat postoje avantgarda=pozitivum, konzervatismus=negativum s nejnovějšími myšlenkovými trendy. Pojem postmoderna, který zde chci zmínit, je velmi mnohoznačný a obsahuje mnoho možných výkladů. Jeden z rysů je ale podstatný a shodnou se na něm všichni, kdo o postmoderně hovoří: Přestal platit takzvaný „velký příběh“, tj. výklad světa, kdy staré neživotné bylo nahrazováno novým lepším a tak svět šel stále k hodnotnějšímu a lepšímu. Typickým produktem tohoto pohledu na svět byl marxistický pohled na vývoj lidstva s jeho linií: prvobytně pospolná společnost, otrokářství, feudalismus, kapitalismus, socialismus, komunismus. V umění pak byl tento pohled viděn velmi obdobně a to nejen takzvanými marxistickými teoretiky. Tak byla v hudbě pocíkována Mozartova tvorba jako předstupeň k dílu Beethovenovu, ten zas byl předstupněm k romantismu, Wagner byl předstupněm k 2. vídeňské škole, „svatá trojice 2. vídeňské školy zase k Boulezovi, atd., atd. Již letný pohled do praxe ale ukázal, že tyto teoretické vývody neplatily. Beethovenovy Ruiny Athénské rozhodně nikdo nepovažoval za lepší dílo, než Mozartovu Pražskou symfonii jen proto, že vznikly o přibližně 25 let později a byly tudíž modernější (a dokonce lze konstatovat, že jejich užitý hudební jazyk je modernější), Wagnerův Ring nevytlačil z divadel Figarovu svatbu, apod. Bohužel řada hudebních profesionálů, ať jde o skladatele, nebo teoretiky a historiky setrvává tvrdošjně na onom modelu „velkého příběhu“ a jedině tento model uplatňují ve svých hodnotitelských postojích. Díky tomu se dočkáme toho, že mnohé ze spisů o dějinách hudby se zmiňují jen velmi okrajově o Sergeji Rachmaninovovi, o tomto údajně eklektickém a zastaralém skladateli, ačkoliv je to jeden z klavíristy nejhranějších autorů, opomíjejí díla Respighiho, Bernsteinova, Rodrigova, atd. atd.

Po těchto pár odstavcích zpochybňujících navyklou hodnotitelskou rovnici konzervativní=špatný se tedy vrátím ke konstatování, že použijeme-li stále dnes většinou navyklý výklad tohoto pojmu, jsem tradiční skladatel. Vím to a vím, že to obnáší mnohé nevýhody. Nebudu

například nikdy hrán na prestižních skladatelských pódii typu Varšavská jeseň. V případě eventuálního dotazu, proč tomu tak je, se to nebude vysvětlovat nekvalitou mé práce, ale bude se to jaksi automaticky předpokládat pro hudební styl, který píšu, a který je nehoden toho být uveden na takové půdě, jakou je festival honosící se propagací nových trendů. Ve shrnujících statích o tvorbě našich dnů budu nejspíše buď vůbec vynechán pro zastaralost mého stylu, nebo se octnu v odstavci s popisem práce kolegů píšících obdobně a hodnocených stejně jako já, tj. jako někdo, kdo je údajně brzdou vývoje, kdo nepochopil, kam směřuje vývoj a kdo je možná i tak trochu odstrašujícím případem. Pokud teď někoho má slova děsí a připadají mu přehnaná, mohu jen konstatovat, že s tím vším jsem se již v souvislosti s hodnocením mé skladatelské práce potkal. A zde to popisuji jen proto, že přes to všechno si držím svou cestu, protože si v nejvnitřnějším pohledu myslím, že ta cesta je správná a při vědomí dnešní mnohosti nejrozumnějších myšlenkových trendů, že i takováto cesta má právo na život. Vůbec tím netvrdím, že má skladatelská cesta byla prosta omylů, nebo že vše, co jsem sepsal je povedené. I já jsem experimentoval, hledal. Jen to bylo v trochu jiné oblasti, než v té, kterou avantgardisté považují za tu správnou půdu pro hledání.

„Jak jste došel k tomuto svému postoji?“

Již dlouho neexistují pro začínajícího skladatele ty svým způsobem jednoduché doby, kdy mohl Haydn říci mladému Beethovenovi: „dělej to jako já“. Dnes koexistuje řada směrů, a to jak stylově, tak žánrově. Vyznat se v tom všem je prací na řadu let. Domnívám se, že jsem prošel vše, co je - minimálně v takzvané vážné hudbě - dnes skladatelsky aktuální a myslím, že jsem vše racionálně pochopil, pochopil jsem jak jednotliví autoři k svému pohledu na kompozici došli a čím své postoje odůvodňují. Zároveň jsem však také vše porovnával s ohromným dědictvím minulých dob a srovnával. A mnohdy jsem dospěl k závěru, že nové sice přineslo něco obohacujícího, něco co tu ještě nebylo, ale zároveň nedosahovalo

kvality opuštěného. Toto poznání ve mně často budilo velmi bolestný rozpor. Měl jsem sice pocit, že minulé a opuštěné je lepší, dávající více možností, ale zároveň onen výše popisovaný hodnotový tlak moderní=lepší, moderní=správné mne od mého vnitřního pocitu odrazoval. Několik let své tvorby jsem věnoval snaze tyto dva pohledy v jakési syntéze spojit. Chtěl jsem být kompozičně dokonalý - dejme tomu jako Brahms, a zároveň „nebýt pozadu“. Vzorem mi tu byla pozdní díla Šostakovičova, kde najdeme do klasické báze motivické tonální hudby zapojené prvky seriálního myšlení, prvky takzvané sónické, i prvky koláže. Časem jsem však došel k náhledu, že některé prvky hudebního myšlení se prostě spojovat nedají, a že je třeba se rozhodnout pro jeden z pohledů. Bylo to jistě mým hudebním založením, ale také některými v té době aktuálními jevy (prvé pronikání filosofie postmoderny hlásající koexistenci řady rovnocenných kontrastujících pohledů, odklon některých dosavadních „modernistů“ k tradičnějšímu vyjadřování, hesla o remuzikalizaci hudby, o nové jednoduchosti, apod.), že jsem se přiklonil na stranu takzvané tradice. V neposlední řadě pak také kompozice, v kterých jsem se snažil o maximální zapojení nových prvků nevyhovovaly především mně - prostě se mně samotnému nelíbily. Musel jsem si přiznat, že mnohé ve struktuře těchto skladeb bylo užito jen proto, abych vyhověl silnému tlaku mnohých na to „nebýt nmoderní“.

„Můžete konkretizovat, jak jste se vyrovnával s jednotlivými moderními směry?“

Během mých konzervatorních let - tedy mezi mými patnáctými a až devatenáctými roky - bylo v podstatě u mne hlavním problémem vstřebat takzvané klasiky 20.století. Přišel jsem na konzervatoř jako zanícený beethovenovec a dalo mi jistou práci pochopit takového Hindemitha, Prokofjeva, Stravinského, apod. S takzvanou Novou hudbou jsem se samozřejmě také potkal. Byla ona dnes uznávaná 60. léta, kdy se otevíralo Československo světu, přicházely k nám podněty z Darmstadtu, řada

českých autorů se nechávala ovlivnit hudbou 2. vídeňské školy, zejména A. Weberna, byly tu nové sónické výpovědi Lutoslavského a Pendereckého. Musím ale přiznat, že tehdy byly tyto záležitosti tak trochu mimo můj obzor. V 2. polovině 60. let byl v Praze Mezinárodní festival Nové hudby. Pilně jsme na něj s konzervatorními spolužáky chodili, ale to, co se na festivalu předvádělo jsme brali tak trochu jako recesi. Bouchání papírového pytlíku nad klavírními strunami, propichování nafouknutých pouťových balónků violoncellovými bodci, hraní na tympány štětečky, zcela směšný brumendo zpěv instrumentalistů odloživších na danou plochu své dechové nástroje (hráči stěží potlačovali svůj smích) - to všechno jsme brali jako nějaký zábavný kabaret. Když odnášeli sadu trianglů z pódia a díky kymácení stojanu začaly triangly znít zcela obdobně tomu, co na ně před chvílí v právě doznělé skladbě hrál se zcela vážnou tváří jeden z bicistů, začali jsme provokativně tleskat jako odměnu za nový umělecký výkon kustoda a zároveň tím ovšem naznačovali, že mezi těmi dvěma působeními trianglové sady nevidíme rozdíl. To, co znělo za hudbu vedle těchto „kabaretních“ prvků v jednotlivých kompozicích jsme brali velmi obdobně, i když jistě mnohý z provozovaných autorů zamýšlel svá díla velice vážně. Ve snu nás nikoho nenapadlo takovýto koncert srovnávat s provedením Beethovena, Dvořáka, atd. na abonentním koncertu České filharmonie, kam jsme také pilně chodili. To pravé umění jsme se domnívali vidět na ČF.

Teprve při pobytu na AMU jsem začal systematicky studovat takzvanou Novou hudbu. Hodně se o ní mluvilo na seminářích skladby i mezi spolužáky. Na počátku 70. let byly v Čechách stále velmi aktuálně pocíťovány vlivy 2. vídeňské školy. Jako spíše intuitivně tvořícímu skladateli byla dodekafonická a seriální skladatelská technika dost vzdálená. Onen požadavek neustálého „točení“ řady či série, byť s možnostmi nejrůznějších obměn mi připadal příliš mechanický a determinující. Jak píše B.Martinů, hudební materiál sám do jisté míry určuje, jak lze, či nelze pokračovat a seriální technika je do dost determinující. Před časem jsem o této problematice napsal malou cca

čtrnáctistránkovou studii s názvem Proč nekomponuji dodekafonicky, kde jsem vyložil svůj postoj k dané problematice. Zde není místo vše podrobně rozepisovat. Přece jen zde ale chci sdělit svůj ryze subjektivní pocit, kterým nechci osobně absolutně nikoho urážet, totiž, že seriální komponování je také docela lacinou pomůckou pro ty, kdo nemají vlastní hudební invenci. Nemohu se zbavit pocitu, že nejen serialita, ale řada dalších návodů na to, jak hledat nové hudební struktury (užívání různých matematických modelů, racionální předem dané omezování se na určité prvky, apod.) je jen hledáním „berliček“ pro ty, kteří nemají spontánní nápady. Otázkou pak může být, zda skladatel, který nemá spontánní invenci má vůbec komponovat. Podívejme se do zachovaných náčrtníků různých skladatelů. Kolik nápadů měli! Velké množství jich ani nepoužili. Přetékali prostě hudbou.

Z toho všeho, co nabízely nově přicházející styly mi seriální myšlení bylo nejvzdálenější. Čímž nechci nikterak zpochybňovat jeho významné místo v dějinách hudby a jeho přínos i pro skladatele „neseriální“.

Ač se dodekafonie a serialita myšlenkově spojuje s atonalitou, jde o dvě odlišné věci. Serialita může být tonální a naopak atonalita nemusí být organizována seriálně. V podstatě není atonalita zas nic tak nového. Už některé barokní sekvencovité postupy působí tonálně nezakotveně, mnohé plochy v hudbě klasicismu a romantismu také nejsou jasně tonálně vymezeny. Stačí připomenout začátek provedení v Beethovenově Eroice, začátek provedení ve Smetanově Vyšehradu, nebo plochu s posuny zmenšeně zmenšených septakordů v Listových Preludiích. To, co se ve 20.století v této oblasti „narodilo“ stran atonality je její důsledné užití. Mnozí na atonalitu dodnes přísahají jako na jediné možné východisko do budoucna. Pro mne osobně je však takovéto důsledné užití atonality přesně oním prvkem, který je sice nový, leč mnohost hudebního výrazu spíše umenšující, než obohacující. Atonální skladby pro mne tečou v jednom proudu bez nějakých zářezů od začátku do konce a tím jsou pro mne časem ve svém průběhu nekontrastně nezábavné. Samozřejmě, že lze

žádoucích kontrastů dosáhnout mnoha jinými prostředky - střídáním souzvukových typů, střídáním stylizace, dynamikou, atd. atd. Ale mně osobně (nikomu to nevnucuji! - jen žádám prostor pro svůj názor) tu už něco chybí. Tonální hudba užívá všech prostředků pro členění celku, různě - a často rafinovaně - je kombinuje a při opuštění jednoho z prvků umožňujících hierarchizovat plochy a celky díla se cítím ochuzen. Navíc horizontální linie vztahovaná vůči pomyslné tónice a zároveň měřená svými vlastními vztahy je pro mě bohatší (a to kvantum možností v tomto ohledu!), než taková, která se měří jen tón od tónu. Proto jsem v podstatě vždy komponoval tonálně. Považoval jsem to přes námitky některých profesních kolegů tvrdících, že jedině správný pokrok je možný směrem k atonalitě, za lepší. Dává to mému skladatelskému vyjádření bohatší možnosti.

V závěsu za serialitou a atonalitou přišlo ve vývoji hudby takzvané „sónické“ umění. To mne oslovilo vnitřně více, než pro mne někdy neživotné seriální komponování. Snad pro svou větší smyslovost. Snažil jsem se ho více vstřebat mezi své skladatelské prostředky. Právě zde jsme ale u onoho jevu, který jsem popisoval výše: na tomto poli jsem začal velmi brzy cítit rozpor mezi možnostmi hudby sónické a hudby takzvané tradiční pracující s liniemi, chcete-li pracující s motivickou prací. Všimněme si, jak skladatel „sónik“ musí omezovat všechny ostatní složky, tj. melodickou, harmonickou a často i rytmickou, aby „donutil“ posluchače vnímat jen barvy. Omezuje je dvěma způsoby. Buď je nerozvine, anebo je natolik zkomplikuje, že přestanou být uchem čitelné a vznikne tak zvukový blok, který se uvnitř všelijak „hemží“. Jakmile do hudební plochy ale vrátíme nějakou sluchem čitelnou horizontální linii, nějaké sluchově rozeznatelné souzvukové vztahy, hned se nám zvukový parametr hudby odsouvá do pozadí jako (pouhý?) „nosič“ vztahů daných změnou tónů horizontální linie nebo vztahů mezi jednotlivými souzvuky. Čistá sónická hudba je pro mne rovněž ochuzením proti klasické hudbě pracující s čitelností a souhrou všech složek hudebního vyjadřování. Proto jsem ony sónické prvky odsouval ve svých skladbách do pozadí jako doprovodná

pásma, a pokud byl takový sónický prvek užít samostatně, tak na stavebně vhodném místě méně důležité plochy, jinde než v „stati“ díla.

Pár slov k rytmické struktuře hudby: velmi často potkávám soudobé partitury, které mají značně složitý rytmický život, posluchačským výsledkem je ale zcela neidentifikovatelná metrická struktura, kdy jednotlivé hlasy a zvuky vstupují v nečitelných, neměřitelných časových vzdálenostech. I když vyjádřeno matematicky jde v tomto případě o velmi zajímavé časové poměry, pro svou nečitelnost nakonec splývají v jakousi beztvárovou rytmickou strukturu. Složitost vstupů je navíc většinou taková, že se nevytvoří posluchačský dojem metra. Zde jsme ovšem ochuzeni o krásnou souhru metra a konkrétního rytmu, jak jí umí užívat mnohdy velmi rafinovaně tradiční hudba. Na poli rytmu jde zde o obdobný jev jakým je u tonálních vztahů vztah mezi tonální osou a konkrétním zasazením horizontální linie. Proto mi „tradiční“ užití méně složitých rytmů na pozadí stanoveného metra připadá být bohatější, než na papíře sic velmi složitě vypadající, leč sluchově zcela nedešifrovatelná. rytmická struktura.

Mluvil jsem o omezení horizontální linie v sónické hudbě. S tím souvisí otázka jevu, kterému tradiční nauky říkají motiv. A. Schönberg praví, že motiv a z něj odvozené další prvky díla, jak to v mistrovských kompozicích bývá, jsou zde jen proto, aby byla zajištěna požadovaná jednota hudebních prostředků a motiv je tedy onou buňkou, z které všechny souvislosti díla vycházejí. Toto je samozřejmě pravda. Ale motiv je zde také proto, aby byl posluchačem vnímán jako nezaměnitelná jednotka a aby bylo posluchačem vnímáno, jaké jsou jeho další osudy v průběhu kompozice. Zda je střídán jiným motivem, nebo je rozvíjen, zda se někde vrací, zda je pozměňován, apod. Zatímco k účelu čistě jednotlicímu stačí jakási nevýrazná buňka, k onomu posluchačskému vnímání je zapotřebí nápadného motivu, či takových operací, aby se nějaká struktura motivem stala. Výrazný nápad je podle mne nutností, je to vlastně podstata toho, co posluchač poslouchá. Jestliže se mu místo výrazného motivického života ve skladbě dostane jen střídání různých barevných - byť zajímavých -

plach, cítí se ochuzen o něco podstatného. Chybí mu podstata sdělení. Toto je alespoň mé vidění hudby podepřené řadou rozhovorů s interprety a i posluchači. Vím, že jsou tendence jiné. Právě na tomto poli se odehrává podstatná část sporů mezi „moderními“ a „tradičními“. Pro řadu skladatelů a hudebních teoretiků se sónická hudba rovná hudbě dnes správné, pokrokové, hudbě budoucnosti, zatímco hudba pracující s motivem je pocíťována jako zastaralá. Pro svůj výše vyřčený názor na podstatu hudebního sdělení se nemohu ve své práci motivu a jeho života v průběhu skladby vzdát. I přes to, že mne to řadí mezi skladatele s pejorativní nálepkou „starý“.

Něco podobného bych mohl konstatovat o souzvukovém vybavení kompozic. Klasické myšlení v této věci přineslo úžasné možnosti stavby a poměru detailu a celku. Dnes často citovaná teorie fraktálů je použitelná mimo jiné na tuto složku hudby: představme si čtyřvětou klasickou kompozici. Velmi rozostřeně viděno, viděno jakoby shůry bez rozeznání detailů, tvoří ony čtyři věty skladby svým zakotvením v nějakých hlavních tóninách nějaký typ harmonické kadence. Krajní věty tvoří tonální osu - tóniku, vnitřní pak svou kontrastní tóninou nějakou z netónických funkcí. O patro níže však shledáváme tentýž jev v rámci jedné věty. I ona tvoří průběhem jednotlivých tónin, kterými projde, pomyslnou kadenci. Takto můžeme sestupovat stále níže až na nejmenší kadenční útvary. Dokonce můžeme označit případ, kdy se v rámci jedné harmonie odehraje nějaký melodický pohyb, za takovou malou kadenci všelijak otevřenou, či uzavřenou. Vnímání takovéto úžasné pyramidy vztahů vyžaduje použití čitelné vztahy, jinak ona pyramida není srozumitelná. Souzvukový svět stavěný jen jako sled jednotlivých barev (vzpomeňme, že se velmi často dociluje soustředění posluchačovy pozornosti na barvu jako hlavní prvek dociluje zesložitěním tónových vztahů) takovouto pyramidu nevytváří a pro mne je méně nosný.

Tolik tedy k stylu zvanému sónický. Stylu o kterém se před lety někteří domnívali, že nahradí plně takzvaný sloh melodicko-harmonický. Sónické myšlení se stalo základem pro mnohé soudobé autory vážné

hudby, na scéně se však objevily tendence jiné. Minimalismus je pro mne něco jako tapeta, která stále na dokola opakuje nějaký vzor. Rozhodně mi minimalismus neposkytuje takovou hloubku sdělení, jakou umožňuje tradiční motivická práce. I velmi sofistikované kompozice stavějící na vyspělém minimalismu (třeba J. Adams) se pro mne nerovnajít hloubkou a šíří svého myšlenkového záběru vrcholům klasické hudební literatury. Podle mne to zvolená repetitivní technika neumožňuje. Tu a tam jsem ve svých skladbách některé prvky minimalismu použil, ale velmi opatrně a zase jen na místech, která to umožňovala.

Metoda koláže a citátu je prý typickým postmoderním jevem. Kladení velmi vzdálených prvků vedle sebe je jistě odraz dnešního světa plného protikladů. Stylová jednota díla je dnes téměř nevyžadovaným požadavkem na skladatelovu práci. Odvolávání se na konkrétní díla minulosti je pak také příznakem situace, kdy vedle sebe žijí nejrůznější styly. Může jít ale také o příznak toho, že evropskému umění dochází dech.

Řada experimentů z 2. poloviny 20. století v oblasti vážné hudby ohledávala možnosti změn snad v úplně všech složkách hudby. Tak se například zrodila Stockhausenova Momentforme. Existují různá užití hudby, různé její funkce a pro mnohé z nich je momentforme adekvátní. Jestliže se letecká společnost rozhodne uklidňovat pasažéry tím, že jim bude na terminálu hrát uklidňující hudbu, jistě nemá cenu, aby tato hudba byla stavěna jako dílo s průběhem stavby počítajícím s vyslechnutím od počátku do konce. Taktéž je to s ozvučením mnohých veřejných prostor. Ale chceme-li vytvořit dílo s jistým sdělením, pak je užití momentforme neadekvátní. Jako skladatel snažící se vytvářet „hudební příběhy“ považuji pro sebe momentforme za nepoužitelnou.

Tradiční evropská hudba přinesla kromě vztahu metra s konkrétní rytmickou strukturou a tonální osy s konkrétním zasazením horizontální linie do tónového prostoru ještě jeden zajímavý dialektický vztah: užití formálního vzorce v poměru ke stavbě skladby. Skvěle o tom píše Janečkova tektonika. Soudobá hudba v mnohých svých projevech na

tuto záležitost - i svou podstatou - rezignovala. Z hlediska formy jde často o prostý sled jednotlivých plošek, které mají vztah jednoduché následnosti (tu a tam se objeví opakování některých ploch, tedy nějaká reprisa) a nějaké vyšší vztahy se zde nevytvoří. I zde musím konstatovat, že jsem nakonec srovnáváním různých řešení v této oblasti dospěl k náhledu, že tradiční formování s jeho dualitou forma - tektonika skýtá mému hudebnímu vyjadřování více možností. Dalším srovnáváním jsem pak dospěl k tomu, že oněch pár formálních schémat, ke kterým evropská hudba ve svém vývoji dospěla jsou tím nejlepším, co lze použít a co lze také osobitě naplňovat. I když jsem v tomto ohledu i mezi takzvanými tradičními skladateli extremistou, jsem o svém závěru plně přesvědčen.

Mnohé z experimentů tohoto typu pak na mne zavání jistou recesí, studentským gagem. A to přes to, že tyto jevy mají své vykladače, své obhájce. Kolikrát jsem již četl, jak J. Cage ohledal krajní polohy hudby svým 4'33'' ticha, či že se v této skladbě stanou zvuky ze sálu a z ulice hudbou, čehož by si jinak nikdo bez tohoto díla nevšiml. Nikdy jsem se nezbavil pocitu, že jde především o provokaci, o schválnost. A že tak trochu „sedáme na lep“. Cageovy 4'33'' jsou jistým extrémem. Ale kolik takovýchto recesí zavánějící prvků nalezneme - třeba v menší míře - rozesetých po současném umění! Klavírní koncert, kde se do úmoru hraje jeden tón, skladba, kde její délku určí posluchači prvním tlesknutím, skladba, která trvá 24 hodin, přičemž se hraje 12 taktů stále dokola, skladba, která trvá rok i více roků... U každého z těchto výtvorů se nalezne někdo, kdo ho bude velmi vážně slovně obhajovat, vysvětlovat. Pro mě osobně je to spíše příznakem úpadku. Není to tak dávno (10 generací?), kdy se Mozart naučil tiskařské technice, aby v už vyrobených tiskařských plotnách ještě opravil pár not, protože hledal dokonalý tvar. Není to tak dávno, kdy honem posílal Beethoven nakladateli ještě vstupní takt k volné větě sonáty (pouhé 2 noty!), protože to „takhle bude správnější“. Samozřejmě: mnozí - ba většina - se stále snaží komponovat odpovědně. Jen mám pocit, že jejich kritéria jsou při nejbedlivějším zkoumání už zkalena okolím kompozic, v kterých se hází ryba do klavíru, v kterých je

důležité, že hráči hrají ve vrtulníku, v kterých je to nejdůležitější užití nezvyklé hráčské techniky a ne co se hraje a co je tím míněno. Je možné, že toto vidění kompoziční práce převládne a stane se normou. Že ideál kompozice, kde je vše nezpochybnitelně na svém místě a slouží to nějaké umělecké výpovědi se vytratí ve prospěch jakéhosi solipsistického šoumenství, kde jedinou normou budou autorovy subjektivní choutky. Ve odmítání tohoto vidění kompozičního světa jsem pak skutečně konzervativcem. Ale nestydím se za to. Vnitřně jsem přesvědčen, že mám pravdu. I přes to, že řada profesních kolegů mne vidí jako člověka, který nechápe nové trendy.

„Říkal jste, že jste také experimentoval, ale v jiné oblasti. Můžete to upřesnit?“

Měl bych to upřesnit, protože předchozí odstavce mohou budít dojem, že chci psát zcela tak, jak to dělali předchůdci. Samozřejmě vím, že leccos z hudebního jazyka odumírá. Kdo by dnes psal basso continuo (nejde-li o barokní repliku), kdo by psal kadence posazené na kvartsextakordu? Už i jasná tonální kadence je pocíťovaná jako zastaralý jev. (Zajímavé je, že v pop-music to ale nikomu nevádí.) Každá doba hledá svůj výraz. Já se jen bráním onomu „zbožštění“ hledání nových prostředků bez zpětné reflexe, zda tím bylo také něco řečeno. Existují skvělá díla, která z hlediska užití nového hudebního materiálu nic nevynalezla. Namátkou: Dvořákovo Stabat mater, či jeho Biblické písně (už jsem hrál snad 1000x a stále mne neomrzely), nebo Novosvětská, třeba Čajkovského 5. symfonie, Mendelssohnova Skotská...Mohl bych jmenovat ještě dlouho. Jejich trvajících kvalita je v něčem jiném, než v hledání nového jazyka. V síle výpovědi, v mistrovském ztvárnění. O něco takového usiluji i já.

K tomu experimentování: Jak jsem již říkal, snažil jsem se propojovat různá vidění hudební kompozice. Dnes po letech lituji, že některé mé koncepce, které (snad) stálo za to vytvořit, jsou zasaženy zbytečnými prvky, které jsou zde jen proto, abych také „byl moderní“. Pro vyjádření

zamýšleného obsahu jsou zde zbytečné. U některých svých starších skladeb uvažuji, že bych je od oněch schválností přepracováním osvobodil. Paul Hindemith také v pozdějších letech značně předělal svůj cyklus Život Mariin. V zásadě odstranil všechny zbytečné „provokativní“ disonance. Jak typické, že za to byl kritizován teoretiky a historiky, ale ne hudebníky.

Mnoha svým skladbám jsem se snažil dát netypický obsah. Mým symfoniím, smyčcovým kvartetům, varhanním sonátám, atd. V podstatě mohu konstatovat, že každá z mých skladeb obsahuje nějakou jedinečnou neopakovatelnou myšlenku. Až na velmi drobné výjimky jsem nepsal hudbu jen pro hudbu, jako zvukovou kratochvíli. Zamýšlené obsahy si pak vyžádaly užití konkrétního materiálu. Některé „avantgardnějšího“, některé „tradičtějšího“. Například v 9. smyčcovém kvartetu jsem chtěl v 2. větě vyjádřit zmatek, který se vytváří v našem vědomí díky množství doléhajících informací a množství povinností, které musíme zvládat. To mne vedlo k užití patřičného hudebního materiálu, který rozhodně není nijak tradiční. Naopak, jestliže jsem se v 8. kvartetu se zpěvem snažil zhudebnit text o hloubce mateřského citu, nemůžu přece použít nějaký disonantní, či disparátní materiál. Přes tuto tradičnost se domnívám, že žádný obdobný kvartet neexistuje, a že je tudíž originální.

Názor, že zamýšlený obsah si řekne o hudební materiál bych rád podtrhl. Každý tvůrce - alespoň v minulosti - podle toho postupoval. Vůbec ne podle toho užívat stále modernější prostředky. Vždyť takový umělecký „revolucionář“, jakým byl Richard Wagner po „pokrokovém“ Tristanovi a Isoldě napsal z hlediska užitého materiálu nepokrokové Mistry pěvce, Richard Strauss po výbojně Salome a Elektře napsal nevýbojného Růžového kavalíra (a taky to „slízl“ od T. Adorna a dalších), dokonce kmotr všech pokrokářů A. Schönberg se po provokativních dodekafonických skladbách vrátil k tonálnímu komponování.

„Jaký je Váš vztah k posluchači?“

Velmi často mně a mým obdobně kompozičně smýšlejícím

skladatelským kolegům předhazují, že ustupujeme posluchači, což je neumělecké. Autor má mluvit bez ohledu na ostatní. (Zajímavé je, že když ale mluvím bez ohledu lidí tohoto názoru, je to špatně.) Myslím si, že nám - nebo alespoň mně, abych nemluvil za druhé - nerozumí. Když píšu hudbu, píšu jí hypoteticky jen pro sebe a na posluchače myslím velmi okrajově. Posluchačů je tolik typů, že vlastně ani nevím, na kterého z nich bych měl myslet. Je to kolega skladatel, který rozumí skladatelské práci, který se ve většině případů vyzná velice dobře v umění dešifrovat hudební tkáň, který je ale také limitován svým kompozičním viděním světa? Je to kolega interpret, který - jde-li o dobrého interpreta - také umí dešifrovat slyšenou strukturu, který ovšem také na hudbu hledí prizmatem svých interpretačních zkušeností - to znamená, že má tendenci hodnotit vaši hudbu podle hráčské obtížnosti, podle možnosti dát interpretovi vyniknout, případně podle toho, jaký mu tato skladba může zajistit úspěch na pódiu? A je to snad kritik? Jen to ne! Ten většinou umí rozšifrovávat hudební tkáň velmi chabě (najdou se i výjimky!), často ani neví, co neví, ale je přesvědčen o svém právu vydávat hodnotové soudy všeho druhu. A konečně je to laik? Mám-li být upřímný, vlastně nevím, jak takoví laici hudbu poslouchají. Bezpečně vím, že mají nejrozličnější míru posluchačských zkušeností, kterými se přece jen roste. Ale jistě málokdo z nich postřehne řadu fines, které skladatelé do díla ukládají. Kolik laiků postřehne u dvojité fugy spojení obou témat? Kolik jich postřehne tak jasnou záležitost, jakou je reprisa nějaké hudby? Nevím. Přesto v jakýsi posluchačský instinkt věřím. Alespoň u části posluchačů. Tak jako jsou nadanější a méně nadaní hudebníci, tak jsou také nadaní a méně nadaní posluchači. A ti nadanější rychleji postupují v umění rozpoznat obsah díla. A vyznačují se určitým instinktem, kdy sice nepoznají spojení dvou témat ve fuze, či reprisu před časem exponované hudby, ale poznají, že se „něco stalo“ a dokonce vycítí onen pocit vrcholu, nebo návratu, který spojení témat, nebo reprisa dávají. Tímto posluchačským instinktem jsou nadaní jedinci napříč posluchačstvem. Jsou i mezi kolegy autory, kolegy interprety, mezi kritiky i mezi posluchači zrovna tak, jako mezi všemi

těmito skupinami jsou lidé, kteří posluchačské nadání nemají.

Po vysvětlení svého postoje k posluchačům můžu tedy konstatovat, že na posluchače při práci spíše nemyslím. Což je také odpověď těm, kteří mi podsouvají neušlechtilé tendence ustupovat vkusu „širokých mas“. To, že píšu, jak píšu, je důsledkem toho, že to tak sám vidím.

„Mistry zde říkáte dost radikální názory. Nebojíte se izolace, nebo nařčení z osobní zapouzdřenosti?“

Svým způsobem v izolaci od jistých skladatelských kruhů jsem. Existuje ale také řada kolegů, kteří mému vidění rozumí. A také žáků. Myslím, že mi více rozumí ti studenti, kteří jsou sami praktickými hráči. Oni mají totiž mnohem lepší vhled do hudby, než ti, kteří neumějí sami moc na nějaký nástroj hrát. Dnešní technika umožňuje komponovat řadě lidí, kteří by to před lety dělat nemohli, protože by neměli potřebné dovednosti: umět přečíst a „kapelnicky“ přehrát partituru za účelem jejího prostudování, mít bezpečnou sluchovou představivost při vlastní skladatelské práci. Už dnes zastaralá gramofonová deska a následné další záznamové techniky vedly k tomu, že lze sice poznat v reálném zvuku v podstatě celou hudební literaturu - to je jistě pozitivní, na druhé straně však pasivní poslech bez detailního studování každé noty v partituře, kterou právě zajišťovalo její hraní na klavír, vede k povrchní znalosti. Trochu ty žáky, kteří píší své partitury jen tak na notový papír, aniž by vytvořenou hudbu uměli nějak předvést, podezírám, že vlastně nevědí, co píší. A že při realizaci jejich not nečekají - jak to být - zda partitura bude znít, jak jsem očekával, ale že prostě čekají, co jim z toho „vyleze“. Bohužel dnešní počítačové možnosti umožňují leccos z nutného kompozičního nadání obejít a nejsem si jistý, že to je jen přínos. Počítač přímo ubíjí vývoj vnitřní skladatelské představivosti.

Podporu svého vidění hudby vidím na řadě míst. Především

jde o interprety. Hudebník chce hrát, zpívat smysluplný part, v kterém má co interpretovat. Je-li jen jakýmsi mechanickým sluhou pro autorovy „výlevy“, kdy většinu času při realizaci díla tráví tím, že zoufale počítá, hraje často technicky velmi obtížné takty, přičemž nemá pocit, že by tato obtížná pasáž v díle musela být, spíše vznikla autorovou neznalostí a je součástí jakési změti hlasů, nedivme se, že ho realizace takového partu netěší a že se do něho vnitřně neponoří. Interpret je pro mne nejdůležitějším partnerem při zkoumání toho, co že jsem to vlastně napsal.

Dalším lakmusovým papírkem je pro mne posluchač. Pro skladatele-avantgardisty je posluchač zcela pominutelný faktor. Pravda je, že bohužel značná část zájemců o hudbu hledá v hudbě jen příjemný, oddechový zážitek, který vyžaduje patřičné hudební „oddechové“ ztvárnění. O nějaké hlubší myšlenky zas tolik posluchačů nestojí. Přesto tu existuje menšina, je to jistá elita, která ono hlubší vyhledává. Pro tyto jedince má smysl komponovat. Ale až na malé výjimky ani oni netouží poslouchat nějaké novinky v oblasti hudebního materiálu. Spíše hledají ony zmíněné nové hudební obsahy. Mnozí profesní kolegové hlásají dokonanou změnu hudebního stylu, kterou vidí v nastolení nových kompozičních prostředků. Jenže až na zcela malé výjimky posluchačská veřejnost, a to i ona elitní, tuto tezi nepřijímá. Stačí si třeba jen uvědomit, jak v praxi žije ona podle některých zastaralá tonální hudba a v jakém procentu je reflektována ona pokroková hudba atonální. Podobně bychom mohli zkoumat další složky hudebního výrazu. Díky letitému tlaku mnohých - a někdy společensky velmi vlivných - teoretiků, manažerů, redaktorů a prostě všech, kteří mohou ovlivnit provozování hudby se stalo jakousi normou, že správné umění je to hledající v oblasti užitého materiálu. Jenže publikum a valná většina interpretů tuto tezi nepřijímá. A pro dlouhotrvající - nejčastěji plané - experimentování se přestala tato skupina zájemců o hudbu nakonec o novinky zajímat. Dnes zejí novinkové koncerty prázdnotou, přesunují se do stále menších sálů, dramaturgové běžného koncertního provozu novinky raději nezařazují, aby neriskovali

poloprázdný sál. Příčin tohoto stavu je mnoho, vyžadovalo by to obsáhlou studii. Ale jednou z nich je, - mnozí to neradi slyší - že si to soudobí skladatelé vážné hudby zavinili také sami. Myslím, že řadu argumentů podporujících tento názor jsem uvedl.

Nakonec poslední myšlenka: Samozřejmě, že na mnohá výše probíraná témata jsem v životě svedl řadu debat, polemik. Tu a tam se pak vynořil proti mně oponující hlas, že někoho s jiným názorem ubíjím. O to mi skutečně nejde. Stále se snažím ze všech sil chovat podle onoho výše vyřčeného „dát možnost k zveřejnění svých názorů každému“. Myslím si, že se tak chovám jako učitel, kde nikomu nevnucuji nějaký styl, že se tak chovám jako rozhlasový redaktor, kde v rámci svých možností dávám prostor všem hudebním stylům. Víím, že dnes existuje řada skladatelských cest. Já jen chci také místo, a to ne pejorativně nahlížené, na cestu svou.

4. ROZBOR DÍLA REQUIEM

Analýza

Requiem temporalem O.Kvěcha vznikalo dlouhou dobu. Prvé náčrtky jsou z léta 1990, dokončena pak v celé partituře byla skladba až na jaře 2007, v době, kdy svítila naděje na její uvedení. V podstatě ale dílo vzniklo v letech 1990 – 1992. Po té se k téměř dokončené partituře skladatel příležitostně vracel, přepracovával některá místa, domýšlel nedořešené aspekty kompozice.

Textovou předlohou díla je tradiční latinský text mše za zemřelé prokládaný výňatky ze Starého zákona. Dílo obsahuje několik pomyslných významových rovin. Latinský text tvoří jakési obřadní pozadí celé skladby. Není zhudebňován vždy v tradiční podobě, na mnoha místech jsou proti církevní praxi ve významovém vyznění odchylky, text je někde krácen nebo je užito jiného pořadí jeho segmentů. Do textu ordinária jsou vsouvány plochy zhudebňující skladatelem utvořený výběr z knihy Kazatel a částečně též Knihy žalmů. Jejich řazení bylo dáno hlavní myšlenkou díla: pomyslně řečeno hledání pevného myšlenkového a morálního bodu v našem životě. Prvá textová vsuvka hovoří o mládí, o jeho radostech, ale také o jeho konečnosti, druhá vsuvka hledá smysl života ve vyhledávání moudrosti a vzdělání, třetí v prostých „živočišných“ radostech, jako jsou jídlo a pití, sex, ale též světská sláva. Čtvrtá textová vsuvka konstatuje

neradostný stav mnohých lidských vztahů a činů jedinců. Konečně poslední vsuvka hledá útěchu v umění. Každá ze vsuvek je odmítána hlavním sólistou – Kazatelem. Ani dětství, ani moudrost, natož světské radosti nenajdou v jeho sluchu smyslu pro „pravý“ život. Konstatování o neradostném stavu života společnosti vede Kazatele k hluboké depresi a ani svět umění, či naděje daná vírou jej neuspokojí. Teprve závěrečná plocha kompozice, andělské hlasy zpívané za scénou, nabádá svým textem k tomu bychom přes všechny negativní pocity pracovali na svém poslání s jistou nadějí, že to po čase bude oceněno.

Tento na pár řádcích popsáný obsah Kvěchova Requiem temporalem není s to popsat všechn myšlenkový dosah užitých textů a jeho zhudebnění. Mnohé vyplyne při podrobnější analýze díla. Může vzniknout otázka, co dovedlo skladatele k této koncepci, která se může při méně podrobném pohledu zdát velmi pesimistická. On sám o tom říká: „Prvý podnět ke kompozici requiem vznikl vlastně v banální situaci. Po krásném dni, v kterém jsme s přáteli podnikli výlet po středním Povltaví jsme se vraceli autobusem domů a na mne zbylo místo oddělené od ostatních. Měl jsem přes hodinu času na nerušené přemýšlení. Vracel jsem se domů s vědomím toho, že zítra musím do zaměstnání, kde zrovna nebyla ty dny vztahová idylka. Promítala se tam celková společenská situace, kdy se „kácel les, ale také litaly třísky“, kdy mnohdy bylo s vaničkou vyléváno i dítě, kdy jedna nespravedlnost byla nahrazována nespravedlností jinou. A obor, kterému jsem upsal život – kompozice vážné hudby – ztrácel velice rychle své již tak do té doby pošramocené renomé. Samozřejmě, že jsem od prvotního nápadu vzniklého v autobuse z Čimelic do Prahy mnohé v koncepci dotáhl a pozměnil. Z prvního pocitu marnosti a deprese jsem také hledal východiska – o tom jsou právě textové vložky ze Starého zákona. (Nepodstatná vsuvka: Existují v našich životech předurčení? Nevím. Faktem je, že těmi přáteli z výletu byli manželé Malátovi. Skladbu jsem psal léta bez naděje na veřejné uvedení. Nakonec byla skladba provedena – v podstatě náhodou – s Jiřím Malátem u dirigentského pultu. Teprve po provedení jsem mu prozradil, že se první nápad skladby zrodil právě

onoho dne, kdy jsme se vraceli před devatenácti lety z výletu po středním Povltaví.)“

Původní koncepce Requiem temporalem předpokládala provedení v chrámu a s prostorovým vyzněním. U oltáře měl stát smíšený sbor a velký symfonický orchestr. Těm je svěřeno provedení latinského textu mešního ordinária. Vedle dirigenta stojí sólista baryton v roli Kazatele. V postranních lodích chrámu měl být umístěn na jedné straně dětský sbor a dechové kvinteto, na druhé straně mužský sbor (skladba tedy v původní koncepci vyžadovala dvojí složku mužského sboru) s žesťovým kvintetem v obsazení 2 trubky, lesní roh, trombon a tuba. Na kůru nad vchodem do kostela, tedy na protilehlé straně, než stál smíšený sbor a symfonický orchestr se sólistou-Kazatelem hrály varhany a měli zde stát dva mužští sólisté: baryton a basbaryton. Konečně někde v neviditelném prostoru – za oltářem, nebo v zakristii měl být umístěn malý ansambl dvou zpěvaček a smyčcového kvarteta, ad libitum partitura zde také navrhuje keyboard jako intonační „posilu“ pro sólistky. „Toto i tak bláznivě megalomanské obsazení je už proti mým původním plánům redukcí. Původně měly i v postranních lodích být orchestry, byť komorní a v zakristii měl být orchestr smyčcový. To, že jsem vše psal jen pro sebe – v 90. letech, kdy jsem psal podstatnou část skladby nebyla nejmenší naděje na to, že by se tato má skladba někde veřejně provedla - mi umožnilo fantazírovat bez omezení. Nakonec ale přece jen ve mně zvítězilo trochu praktika. Obsazení s komorními ansambly je pro praxi reálnější, i když potíže při organizování provedení Requiem temporalem v zimě 2008/9 ukázaly, že ani takto zredukované obsazení není samozřejmě příliš praktické. Někteří profesní kolegové mne po provedení nabádali, abych skladbu z hlediska proveditelnosti přepracoval do větší praktičnosti stran obsazení“ říká skladatel. Nakonec se provedení uskutečnilo v koncertním sále, kde tento prostorový efekt byl eliminován. (Na některých místech původní koncepce počítala s tím, že zvuk bude na některých místech posluchače sedícího v centru chrámu obkružovat a na některých bude posluchač zahlcen zvukem ze všech stran.) Umístit pak původně pro postranní lodě určené

soubory na balkony ve Dvořákově síni pak bylo realizátory provedení považováno za vhodné pro přílišnou délku ploch, kdy by posluchači měli výhled na nehrající orchestr a nezpívající sbor umístěné na pódiu.

O stylových východiscích Kvěchovy tvorby je psáno na jiném místě této práce. Skladatel v této souvislosti u svého Requiem připomíná, že vzhledem k tomu, že psal skladbu jen pro sebe, cítil se osvobozený od jakýchkoliv vazeb na momentální trendy, či jakousi některými vyžadovanou „povinnost“ skladatele užívat v ten moment za nejmodernější považované prostředky. Přesto na mnoha místech kompozice nalezneme netypická a takzvaně moderní řešení.

Requiem temporalem Otomara Kvěcha je rozděleno na 9 částí. 1. část je tradiční Introitus spojený s Kyrie, 3., 5. a 7. zhudebňují sekvenci Dies irae. Osmou část tvoří Offertorium a Hostias. Tyto části vesměs provádí smíšený sbor a symfonický orchestr za občasného přispění varhan. Část druhou zpívá dětský sbor za doprovodu dechového kvinteta – jde o část O mladosti. Čtvrtou část interpretují dva mužští sólisté a varhany a je jim svěřen text o hledání moudrosti. 6. část je provozována mužským sborem a žesťovým kvintetem. Text se zde týká „světských radovánek“. Mezi Offertorium a Hostias osmé části je vložena dramatická vsuvka interpretovaná dvěma mužskými sólisty, dětským a mužským sborem, oběma kvintety a varhanami pojednávajících o nespravedlnostech světa. V deváté části sdružující Sanctus, Benedictus, dvojitou fugu, Agnus a textové vsuvky ze Starého zákona o umění se spojí k účinkování postupně všichni účinkující, v závěru pak přijdou ke slovu dvě sólistky ,které byly při provedení ve Dvořákově síni nahrazeny malým dětským sborem a smyčcové kvarteto. průběžně vše na patřičných místech komentuje hlavní sólista – Kazatel.

Hudební materiál celku díla je scelen několika jednotícími prvky. Jednak je to motivek tvořený spodní střídavou sekundou, který nalezneme někdy zjevněji, někdy skrytěji uplatněný ve většině témat kompozice. (*Příklad 1.*) Dále je to rytmický prvek opakovaný na řadě míst (*Příklad 2.*) a reprisy některých větších tematických prvků (*Příklad 3.*) Kromě těchto

objektivně prokazatelných důkazů jednoty díla je zde však jednotící prvek souzvukového řádu a jednotící prvek obdobných melodických postupů, které přes všechnu kontrastnost někdy i velmi zřetelnou (jmenujme zde alespoň kontrast mezi krajními díly a středním dílem 8. části, nebo nečekaný vstup 2. části po závěru části první, či obdobný kontrast mezi závěrem části 8. a vstupem části 9.) celku díla zaručují jednotu.

Jako každá časově rozlehlá stavba (viz třeba jednotlivé věty Mahlerových symfonií) pracuje i Requiem temporalem s postupně řazenými úvodními plochami. Tak lze celou 1. část Requiem temporalem označit za úvodní plochu, kde se ještě nerozvinou všechny „možnosti“ daného aparátu i všechny vějíř v celku skladby použitých prostředků. Samotná 1. část je pak tvořena několika postupně se „otevírajícími“ úvody (takty 1 až 30), vlastní státi (takt 31. kdy začne zpívat sbor text latinského ordinária) a velkým řetězením codových ploch od taktu 94 do závěru věty. Vstupní dvojitá úvodní plocha – tichý signál zvonkovitých nástrojů podpořený pizzicatem smyčců a nezvyklým zvukem unisono fléten a lesního rohu a varhaníkova fantasijní, quasi improvizací plocha je reprizována ve smyslu německého termínu „Brückeform“ ve zkrácené podobě v závěru věty (takty 111 a dále). Dalším úvodem k větě, ale i celému dílu je vstup orchestru v taktu 20, který navodí dojem „zvedající se opony“: dílo začíná. posledním úvodem je pak dílčí úvod ke státi věty, v kterém se ozývá doprovod tvořený zmiňovaným chodem střídavých sekund oživovaných v konkrétním znění crescendy od 1. tónu k druhému. 1. plochou vlastního obsahu věty je třídlínní fráze mužského sboru na vstupní text Requiem dona eis Domine – Odpočinutí dej jim, Pane. Každá z frází je vystupňováním předchozí: po první, užitím chorální melodikou charakteristické frázi následuje druhá obohacená o volnou imitaci, třetí pak mění tónorod z moll na dur a je více melodicky vypracována. Mezi citovanými frázemi jsou malé instrumentální vsuvky tvořené barvou analogickou prvním tónům skladby – kombinaci fléten a lesního rohu a souzvukově používajícím zajímavé obcházení jednoho hlasu druhým

(*Příklad 4.*) v další frázi se přesune ostinato tvořené střídavými sekundami do vrchní polohy (staccato pikola a flétny + prodleva flažoletů v houslích). Nejprve hrají 3 hoboje a dvě sordinované trubky harmonicky rozšířený motiv předchozích vsuvek fléten a hobojů, po té hlasy ženského sboru ve dvou frázích stupňovaných podobně, jako předchozí fráze mužského sboru uvedením volné imitace text: et lux perpetua luceat eis – a světlo věčné, ať jim svítí. Doprovodné střídavě sekundové ostinato je v dalších plochách důsledně používáno v různých polohách orchestru (střední poloha smyčců a lesních rohů, basové nástroje, smyčce tutti v celém rozsahu) a slouží jako jednotící prvek probíhající gradace. Po celou dobu je však toto ostinato skryto v pozadí za „hlavním“ proudem hudby ve sboru. V taktu 93 se gradace nečekaně hroutí. Po glissandu sboru i orchestru se ozývá jen prázdné střídání doprovodných sekundových chodů střídané úderem na tam-tam. Jen nesměle se ozývá ve sboru v parlandu Kyrie a Christe eleison. Jednou sbor vykřikne elei..., ale son už je zase v pianissimu, jakoby se sboristé zalekli své odvahy „vykřičet“ si ono eleison – smiluj se. Toto místo je prvé, kde Kvěch vykládá jinak navyklý mešní text. Volání: Requiem dona eis Domine zpívané na vrcholu věty není vyslyšeno. Zde byl skladateli inspirací verš, který poznal v básni Františka Hrubína a který před třiceti lety zhudebnil v kantátě Cesta světnicí: „Z hluboké studně zkormoucenosti jsem volal Boha a nemá tma jak hrobová hlína sypala se bez ustání.“ Závěrečné šeptání slov eleison navozuje pocit otevřenosti a nedořešenosti.

Malou fanfárkou lesního rohu v dechovém kvintetu (*Příklad 2.*) začíná zcela kontrastní druhá část, která jakoby pomyslný děj skladby začne odjinud, než kde skončila vstupní část. Hudba dechového kvinteta navozuje hravou atmosféru, která předznamenává později zpívaný text o dětství. Faktura dechového kvinteta je poměrně složitá, vyžaduje od hráčů zřetelné odstínění hlavních a vedlejších pásem. Účelem je zde navodit atmosféru navázané radosti a veselí. Přispívají k tomu i četné trylky v partu lesního rohu a „hustý“ motivický život, kde jakoby jednotlivé hlasy mluví jeden přes druhého. Po malém formálním uzavření vstupní plochy

2. části (návrat do tóniny G dur po projití tóninami E, As a Es a „ujednocení se“ jednotlivých hlasů na užitých motivech) začne druhá část věty – dětský sbor nejprve v jednohlase, později ve dvouhlase zpívá svůj text. Tři vstupy sboru (takty 48, 71 a 84) jsou prokládány instrumentálními mezivětami tvořenými na bázi motivů z úvodní plochy věty. Za zmínku stojí rozpustilý, „rošťácký“ efekt v taktu 62, kdy je hudební tok záměrně přerušen s cílem překvapit posluchače nastalým tichem. Kontrast vůči dosavadní náladě věty přinesou takty 97 a dále. Po předchozích slovech „Živ buď s milenou manželkou, kterou jsi zamiloval po všechny dni života marnosti své“ se zpívá text: prve, než nastanou dnové zlí a přiblíží se léta, o nichž díš: nemám v nich zalíbení.“ Dosavadní fakturou bohatá sazba jak sboru, tak instrumentů se mění v homofonní, syrytmickou, tónorod se mění z dur na moll. Vstup symfonického orchestru s jeho „úderem“ zahuštěného fis moll akordu předznamenává první vstup sólisty – Kazatele. ve trojím zvolání, melodicky stupňovaným v poloze konstatuje „marnost dětského věku, který pomine“. Barevně pokaždé jinak instrumentované akordy c moll, a moll, b moll, kvinta es – b, doprovázející Kazatelovo „marnost“ působí přímo mrazivě. Malá fráze netypické instrumentální kombinace pikola, anglický roh, basklarinet dopoví tento oddíl skladby a malá kadence bicích (*příklad 2.*) nás svým postupným crescendem převede do 3. části Requiem temporalem, do sekvence Dies irae.

Dies irae je zhudebněno O.Kvěchem ve výraze v tradičním bouřlivém duchu (fortissimo, allegro), ale pod vnější slupkou nalezneme i některé odchylky od běžných zhudebnění tohoto textu. Jednak je to jiné metroritmické uchopení textu, který je veršován zcela pravidelně (u Kvěcha jsou jednotlivé verše zhudebněny po 2 krát 14ti dobách, přičemž první fráze obsahuje 1. verš, druhá druhý a třetí), dále je to nevyužití běžného fanfárového vytrubování pro textovou pasáž Tuba mirum a konečně je to i v celku zhudebnění sekvence zpřeházení některých veršů a vyřazení některých. Tato zdánlivá „necitlivost“ vůči textu má své opodstatnění v celku díla. Texty Starého zákona značně rozšiřují celkový

počet zhudebněných slov, myšlenek, veršů. Určitá hudební plocha však vyžaduje úměrný počet kontrastů v poměru vůči celku. Kdyby se autor v případě zhudebnění sekvence zabýval všemi detaily obsahu textu – zejména právě u na básnický obsah bohaté sekvence, došlo by k nežádoucímu rozdrobení na řadu plošek, které by ve svém celku působily nepřehledně. Proto skladatel text sekvence po patričních úpravách vyhovujícím jeho záměrům rozčlenil na čtyři velké výrazově jednoduché bloky. Tvoří je části 3., 5. a dva bloky jsou v části 7., přičemž blok čtvrtý je vnitřně proti předchozím třem více kontrastní. Část 3. zhudebnující vstupní verše sekvence je tvořen dvěma kontrastními myšlenkami: první v taktech 49 – 63, druhou takty 64 - 73. Obě plochy se pak v různých tóninách a v různé stylizaci sboru i orchestru střídají. V průběhu části nalezneme různé stylizační postupy, ať jde o v doprovodných pásmech aleatorně užitá pásma lesních rohů, nebo dřevěných dechových nástrojů, nebo o glissando sboru s aleatorní recitací sboru. Třetí část je vyvrcholena instrumentální dohrou, v které postupně opadáva napětí. Tento antiklimax je ožívován nečekanými vstupy některým prvků, jako jsou crescendo clusteru v trombotech, dynamicky se stupňující údery na velký buben, útržky motivů, apod.

Z dynamicky opadávajícího zvuku orchestru se vynoří prodleva varhanního pedálu, která nás attacca vnese do následující čtvrté části. O moudrosti. V hudebním výrazu jde o „nejpuritánštější“ část, v které je vše odvozeno od základního čtyřtaktového tématu (*Příklad 5.*) Slova o hledání moudrosti vedla skladatele k použití velmi racionálních postupů, jako jsou inverse, těsné imitace. Základem věty je passacagliová stavba, téma je 8x variováno, zpěvní party pak jsou hudebně volnými kontrapunkty k přísné passacaglii ve varhanách. Traktování dvou příbuzných hlasů (baryton a basbaryton) je vedeno poměrně netypicky, jde hudebně z hlediska melodiky o jakási nesamostatná dvojčata, která zpívají nerozlučně svůj dvouhlasý part zkomponovaný navíc v nezvyklém vedení hlasů, kde se hlasy různě obcházejí, heterofonně scházejí a zase rozcházejí, apod. I zde zasahuje Kazatel. Tentokrát však velmi mírně přesvědčuje oba barytony,

že „nemůže člověk všeho na světě vystihnout“. Poslední devátá variace passacaglia je postavena na inverzi tématu (takt 46).

Attacca začíná orchestr část 5., pokračování sekvence. Jestliže první segment sekvence byl zhudebněn v bouřlivém výrazu, tuto část lze charakterizovat slovem: strach. Střety „zdvojených“ triol ve smyčcích s kvartolami fléten navozují patřičnou atmosféru. Jednotlivé vstupy hlasů ženského sboru pak kladou své otázky o tom, jaké to bude a jak se budeme chovat, až na nás přijde „poslední zúčtování“. Střední díl 5. části (takt 23) svými prodlevami vzbuzuje dojem nezúčastněně „civícího“ oka; jeho pohled je vždy „protržen“ vpádem sordinovaných trubek a sborové ženské hlasy v zápětí žádají o milost, přičemž strach je velmi svírá, takže jen mechanicky v jakési setrvačnosti zpívají dva střídající se souzvuky. Stavba této věty je uzavřena zkrácenou reprisou (takty 55 – 70) a malou codou utvořenou ze vstupního tematického materiálu této věty (70 – 75).

Prudkým kontrastem vpadá 6. část s názvem „O obžerství“. Je koncipována pro mužský sbor a žesťové kvinteto. Doprovodná pásma této části našly svou inspiraci v populární hudbě, v jejích rytmických strukturách, v jejích typických ostinátech, či příznávkovém doprovodu. (Příklad 6.) Formálně lze popsat větu jako díly Introdukci (takty 1 – 5), díky A (6 – 16), B (18 – 35), C (43 – 54), zkrácené A (57 – 60) a vrchol v Codě (od t. 61). Mezi jednotlivými díly jsou instrumentální mezihry vytvořené z materiálu introdukce této části. Coda, záměrně zhudebněná jakýmsi typem „jalové“ hudby, čímž je vyjádřen „banální“ obsah zpívaného („Což není dobré jíst a pít?“) je velmi prudce přerušena vpádem symfonického orchestru a fortissimovým zpěvem Kazatele odmítajícím tuto „filosofii života“. Kromě zvukového kontrastu daného kontrapozicí žesťového kvinteta se symfonickým orchestrem a kontrapozicí zvuku mužského sboru a fortissimo zpívajícího sólisty je zde také kontrast tonální: proti fis moll „rozverného“ mužského sboru stojí přísné, o tritón vzdálené c moll Kazatele. Sbor poprvé na vpád Kazatele nereaguje, druhý vstup Kazatele však allegro sboru technikou zrušení motivu zarazí a dovede k „sebereflexi“. Sborové: „Všechno marnost“ je provázeno výkřikem trubek ve

vysoké poloze v malých sekundách. Následující text „Nic užitečného“ je přednášen v hluboké poloze sboru jako výraz ztracené energie provázející jinak 6. část Requiem temporalem.

Rychle vpadne další část sekvence, kde se nejprve na stejnou hudbu (ovšem jinak rozvíjenou), jako v části třetí zpívají ty verše textu, které jsou bouřlivé a dramatické: reprisa vstupního Dies irae a Confutatis maledictis. Po vyvrcholení této části v taktu 84 nastává gradační sestup z allegrového tempa, fortissimové dynamiky a bouřlivého výrazu na tempo volnější, pianovou dynamiku a klidný výraz. Malý vzestupný motivek (*Příklad 7.*) poprvé se objevující na vrcholu první části této věty v taktu 81 provází po dlouhou dobu v různých mutacích průběh závěru tohoto dílu Requiem temporalem. Závěrečné verše sekvence jsou zhudebněny v klidném, prosebném duchu v homofonní sazbě různých hlasů sboru (nejprve 6 pěvců sólo, pak alty a tenory, k nim se později přidávají soprány, po té se střídají nižší hlasy s vyššími za stoupající dynamiky). Text Pie jesu je zhudebněn v kontrapunktické sazbě, čímž je stále stupňován výraz. V taktu 145 se vrátí hudební tok do základní tóniny cis moll, v basových nástrojích se vrátí doprovodná figura provázející podstatnou část vstupního čísla kompozice. Závěrečné Amen je zpíváno v mohutné zvukové gradaci, jeho volání však obdobně, jako po vrcholu první části Requiem temporalem není vyslyšeno: jako echo na gradaci Amen se ozývá „nečitelný“ cluster ve smyčcových nástrojích a 2 sólové violy hrají motivek doprovázející počátek této závěrečné části sekvence. Harfa svými sestupnými stupnicovými chody evokuje opět onen Hrubínův verš o „sypající se hlíně“, kterým byl inspirován závěr první části skladby. Poslední takty 7. části se vrací k závěrečným taktům části první. Zde předpokládá autor delší pauzu, jak bývá zvykem i u jiných requiem. Dirigent tuto zvyklost při provedení dodržel.

Část Ofertorium v sobě sdružuje tradiční text vlastního ofertoria a hostias. Jako střední, prudce kontrastní díl je vložena další část zhudebněných textů Starého zákona. Liturgické texty provádí smíšený sbor se symfonickým orchestrem, střední část mužský sbor (jehož původní

umístění bylo plánováno v jedné z postranních lodí chrámu), dětský sbor (plánováno do protilehlé chrámové lodi), 2 barytoni sólo, obě dechová kvinteta a varhany. V celku výstavby Requiem temporalem tvoří tato část jakousi volnou a klidnou větu, minimálně v obou krajních částech, zcela určitě pak ve velkém vstupním oddíle zhudebňujícím liturgický text Ofertoria. Po úvodním vstupu zvonkohry, celesty a harfy se nejprve ozve v tympánech rytmus, který byl charakteristický pro spojku bicích mezi částmi 2 a 3. Vlastní hudební „stať“ je nesena klidnou, diatonickou melodií v sopránech. I když její hlavní ukotvení v tónině F dur je zřejmé, je tato tónika „zpochybňována“ možným zakotvením v d moll (takty 3 a 4 melodie), zdůrazňováním lydického souzvuku v taktu 2 melodie, „zatemněním“ průběhu melodie do f moll v taktu 14 (7 takt melodie) a konečně vybočením v taktu 17 daným uplatněním sníženého 7. a 6. stupně základní tóniny. Celek melodie zní bez doprovodu, jen po prvé frázi zazní v reprise vstupní zvonkovitá fanfára. Základní dvanáctitaktová melodie je rozvíjena v klidném duchu i dále -použit je vstupní melodický chod základní melodie této části tvořený dvěma vzestupnými sekundami. Zde skladatel zhudebňuje text proti tradici odlišně: dramatičnost zhudebňovaných slov (vytrhni nás ze lví tlamy, nenech nás pohltit Tartarem) je jen naznačována akcenty na příslušných místech textu (takt 23), nebo ojedinělým crescendovým a decrescendovým disonantním tónem hoboje a sordinované trubky. Autor zde v zájmu výstavby celku VIII. části „šetří síly“. Až k písmenu B (takt33) je celý hudební tok umístěn ve zvukovém prostoru vyšších oktáv. Působivě vstupují mužské hlasy v taktu 35 v hluboké poloze zdvojené v orchestru nezvyklým subkonta H v kontrafagotu a tubě. Tento vstup hluboké polohy pak ve vyšších polohách provázejí tremola klarinetů a nečekané akcenty v tremolujících violách umístěné na lehkých dobách. Mezi jednotlivými frázemi mužského sboru zní hobojevá kantiléna. Po reprise druhého malého dílu této části Requiem temporalem v písmenu C (místo ženských hlasů tentokrát zpívané v hlasech mužských a provázených ostinatem trombonů, vysokého tympánu a quasi aleatorně vstupujících třech fléten) následuje reprisa vstupní

melodie Ofertoria. Zní teď v hlubokých nástrojích orchestru. Sbor recitačně pokračuje s textem části. Jeho „fanfárovité“ rytmizování naznačuje obsah textu: Rex gloriae.

Poklidně tekoucí hudební proud je nečekaně přerušen generální pauzou v taktu 79. o tón níže než je základní tónina F dur zní melodicky znivelizovaný obrys části malé b v hobojích a trombonech, tichý vír malého bubínku provázející tuto část je však předzvěstí dalšího prudce kontrastního průběhu věty. Trojí tympánová kadence zakončená vždy disonantním souzvukem tutti varhan uvede vzrušený střední díl Ofertoria. Aleatorně traktované „poplašné“ fanfáry trubek, lesního rohu a trombonem, tuby z žesťového kvinteta a dechového kvinteta jsou vlastním vstupem – malou vnitřní introdukcí k stati velkého dílu B Ofertoria. 2 barytoni provázené neklidnými tremoly varhan, dětský sbor doprovázený podobně stylizovaným dechovým kvintetem a mužský sbor s fanfárovitým doprovodem žesťového kvinteta zpívají texty shrnuté do celkového názvu „O nespravedlnosti“. Samotný díl B ofertoria je rovněž třídílný. Reprisa (takt 155) je však radikálně zkrácena a je stylizována kánonicky mezi jednotlivé soubory. „Hučivý“ souzvuk čtyřech tympánů a varhanní disonantní souzvuky z počátku tohoto dílu VIII. části Requiem temporalem zrcadlově zakončují tuto část. Orchestrální unisono dovršené clusterem ve smyčcích převádí hudební tok k monologu Kazatele (takt 191). Tentokrát není kazatel útočný, je naopak z konstatovaných pravd v předchozí části zasmušilý a v depresi, až naříkavě zpívá svůj text: „...mrzí mne tento svět...“. Tympány připomenou rytmus, který byl na počátku této části a v kadenci bicích mezi částí 2 a 3. Fagotové sólo, jehož melodická linka se jen velmi pomalu a obtížně zdvihá do vyšších poloh a nesměle vstupující tóny nástrojů vyšších poloh (lesní rohy, hoboje a klarinety, flétny a nakonec housle) rozsvětlují zvukový obraz a převádějí tak hudební tok k reprise vstupní hudby. Po posluchačově „prožití“ dramatické střední části Offertoria však není již reprisa vstupní hudby zdaleka tak klidná, ani „důvěřivá“. Zpívaná melodie je provázena clusterem v doprovodu a disonantními vstupy trombonů. Hluboké zpěvní a nástrojové polohy

exponované po písmeně B Ofertoria se opakují s jiným textem u písmena P. Jsou však harmonicky „vykládány“ jinak: místo in C, tak v základní tónině F. Kvartet 4 hoboju a 3 trombonů s tubou uzavírají podobně, jako prvou část A i zde tento oddíl (takt 253, písmeno Q). Úplný závěr tvoří odzdola směrem vzhůru narůstající mnohozvuk navozující dojem stoupání, ale zároveň zatahování oblohy.

Nejsložitější částí Requiem temporalem je závěrečná IX část. Nejprve zhudebňuje další části tradičního liturgického textu: Sanctus a Benedictus. Sanctus počíná oproti závěru předchozí části prudkým kontrastem: fanfáry trubek, tutti varhan, plný zvuk sboru, bohatá stylizace orchestru (několik pásem) při Domine Deus Sabaoth. Slova Pleni sunt coeli jsou zhudebněna ve volném fugatu, v kterém je kontrapunktická stylizace záměrně vylehčena – skladatel z tektonických důvodů „šetří síly“ na velkou fugu, která bude následovat. Z tektonických důvodů („ještě posluchače čeká řada závažně obsahových ploch“) je rovněž Benedictus zcela neliturgicky uváděno jako vsuvky, drobné mezivěty do hlavního průběhu toku hudby (takty 125 a 134), přičemž poprvé je přednášení textu přerušeno „netrpělivým“ orchestrem a sborem se slovy Hossana in excelsis (takt 131). Od písmena H následuje dvojitá fuga. 1. téma přednáší symfonický orchestr, druhé (od taktu 193) pak hráči dechového a žesťového kvinteta. Po expozici druhého tématu následuje provedení fugy (od taktu 214), v kterém jsou tradičně kombinovány vstupy témat v různých fugových technikách (těsny, inverse – takt 219). Dosud poměrně hutně instrumentovaný průběh fugy „zřídne“ u písmena M (takt 227). Vytváří to jednak nutný zvukový kontrast k dosud většinou ve fortové dynamice probíhající 9. části a hlavně je tak uvozen další díl fugy od taktu 239, kde jednotlivé nástroje dechových souborů a varhany uvádějí citáty z různých mistrovských děl minulosti. Zazní zde postupně Beethovenova Appassionata, Bachovo Umění fugy, Berliozova Fantastická symfonie, Mozartova Jupiterská symfonie, Dvořákův Violoncellový

koncert, Smetanův Vyšehrad, Mahlerova 8. symfonie, Čajkovského Romeo a Julie, Wagnerův Tristan a Isolda, Brahmsova 1. symfonie, Janáčkův Taras Bulba a Schubertova Nedokončená symfonie. Tyto citáty jsou zde umístěny z programových důvodů: uvozují následující zpěvní text: Jak nesčetná jsou bohatství a díla Tvá Hospodine. Zde skladatel záměrně pozměnil smysl původního biblického textu: Oním bohatstvím myslí bohatost uměleckých děl, v nichž lze hledat vnitřní útěchu před konstatovanými nepravostmi a nespravedlnostmi v části VIII. Za zmínku stojí, že v původním záměru prostorového umístění ansamblu se na tomto místě předpokládalo, že bude posluchač „kvadrofonně zahlcen“ citáty ze všech stran. Konstatování o bohatství děl zpívané ve sboru od taktu 260 je oslaveno zpěvem slov aleluja. U písmena P (takt 272) dojde k vyvrcholení stále probíhající fugy spojením obou témat na původní tónice G. Sbor na tomto vrcholu vstupuje se svými slovy „Zpívati budu, pokud mne stává, jáť budu na nástroji hudebním slaviti pravdu“. Čistý G dur souzvuk provázený nepravidelným ostinatem lesních rohů, tympánů a zvonů je vyvrcholením fugy a zároveň vrcholem „pozitivního“ pohledu, o který je v podstatě stále v obsahovém průběhu Requiem temporelam bojováno.

Bitonální vstup (proti G dur, kvinta fis, cis v hluboké poloze) s rytmickou figurou známou z předchozího průběhu skladby (mezihra mezi částmi 2. a 3., část 8.) chvíli „bojuje“ o své uplatnění, nakonec však vítězí a uvozuje Kazatelova slova o tom, že i toto je marnost: Ani v umění nenalezneš útěchu. Sbor se „brání“: volá o pomoc: Agnus dei, miserere nobis – smiluj se nad námi. Zde opět skladatel vykládá tradiční text v jiném smyslu, než je obvyklý. Vyvrcholením proseb sboru je takt 343, kde volá sbor o mír – dona nobis pacem. Kazatel však sbor „opravuje“, „překřikuje“, možná se mu i trochu „posmívá“. V textu tradičního requiem sborem nesprávně použitá slova dona nobis pacem mění na běžná dona eis requiem. V daném myšlenkovém kontextu znamená ono dona eis requiem vítězství pesimismu, vítězství negace. Návrat hudby z počátku 1.části u písmena U s jejím tradičním slovem requiem znamená definitivní vítězství pesimistického pohledu. Kazatel vše dotvrzuje svými slovy: „Každé

dobré dílo jest k závisti druhým, je to marnost, jaký užitek má člověk z práce své, není umění v hrobě, do něhož se béřeš“. Ani umění nás neochrání před negativními stránkami našich životů. Všichni – sbor, děti, 2 sóloví barytoni - již jen bezmocně a ve vrcholném pesimismu dotvrzují svým „marnost“ (takty 399 – 404) vyznění celé vrcholné plochy.

Hudebně jde v této části o nejdramatičtější plochu vyznačující se prudkými kontrasty, „bojem“ různých souzvukových světů, maximálním zvukovým nasazením (jedině na tomto místě hrají všichni ze zvoleného instrumentáře). Jde o skutečný vrchol hodinové skladby a to jak v obsahovém, tak hudebním smyslu.

O. Kvěch již mnohokrát ve svém tvůrčím životě komponoval podobné tragické a pesimisticky vyznívající koncepce: Symfonie Es dur, 2., 4., 5., 6., 9. smyčový kvartet, 4. varhanní sonáta, písňový cyklus Crescendo. Měli bychom však konstatovat přesněji, že komponoval zdánlivě pesimistické koncepce. V závěru všech jmenovaných kompozic je vždy prosvětlení, někdy jen v náznaku, jindy patrnější. Nejinak je tomu u Requiem temporalem. Po zdrcujícím znění „umíráčku“ (originální kombinace zvuku celesty, zvonkohry, tympanů a pizzicato smyčců doprovázená houstnoucím pianissimovým akordem varhan – zajímavost: je zde zapotřebí 4ručního hraní, zapojen musí být registrátor) se pro posluchače nečekaně ozývá ze zákulisí neviditelný smyčcový kvartet a 2 zpěvní hlasy (původně zamýšleny 2 ženské hlasy, při koncertním uvedení díla v březnu 2009 nahrazeny osmi dětskými hlasy) v „optimistickém“ Des dur (základní tónina skladby: cis – Des) a „andělské“ stylizaci se slovy: Pouštěj chléb svůj po vodě. Po mnohých dnech najdeš jej. Všecko, což by předsevzala ruka tvá podle své možnosti konej. Skladatel chce užitím těchto slov říci, že přes všechnu nepřízeň máme jít za svým cílem a věřit, že poctivě míněná činnost dojde – byť třeba po čase – svého ocenění.

Jak vysvítá z předchozích stránek, je Kvěchovo Requiem temporalem složitou stavbou jak myšlenkově, tak hudebně. Užití hudební prostředky jsou tu plně ve službě textového obsahu. V duchu skladatelovy tvůrčí filosofie „syntézy“ všech dostupných prostředků užitých však ne artistně,

ale s cílem vyjádřit tak konkrétní obsahy užívá O. Kvěch široké spektrum skladatelské techniky. V Requiem temporalem nalezneme prostou diatonickou melodiku i složité melodické postupy, nalezneme zde prostou stylizaci i místa velmi složitá, nalezneme racionální druh práce i místa komponovaná instinktem. Barevná složka díla je plně ve službě obsahu. V tomto smyslu jde o takzvanou funkční instrumentaci, která nehledá v prvotním plánu barevnou koloristiku. Přesto zde na mnoha místech nalezneme zajímavá barevná řešení orchestrální palety, jak o tom bylo psáno na patřičných místech analýzy.

V Kvěchově Requiem temporalem vznikla závažná koncepce, která se vyznačuje značnou dávkou originality, zároveň navazující na tradici, byť je někdy tato tradice vykládána odlišně. Kompozice se bezpochyby důstojně řadí k mnoha předchozím zhudebněním tradičního liturgického textu requiem a zároveň obohacuje paletu nedávno vzniklých zhudebnění tohoto textu (Requiem Z. Lukáše, J. Málka, M. Slavického, a J. Filase) .

5. SOUHRNNÝ VÝPIS DÍLA

Orchestrální skladby:

Capriccio. Koncert pro klavírní trio a orchestr (1986)

Cesta světnicí. Kantáta pro baryton sólo, mužský sbor a orchestr (1978)

Crescendo. Cyklus písní pro baryton a orchestr (2001)

Čtvero ročních dob. Symfonie pro varhany a orchestr (2001)

Karneval světa. Předehra (1983)

Kassandra. Symfonický obraz pro anglický roh a orchestr (2004)

Nocturnalia pro soubor dřevěných dechových nástrojů (1997)

Pocita Bachovi. Svita (1971)

Pohádka o smrčku pro dětský sbor, dětská sóla, vypravěče a malý orchestr (1975)

Proměna. Symfonieta pro housle sólo a smyčcový orchestr (1976)

Předehra pro orchestr (1979)

Requiem temporalem pro sóla, dětský, mužský a smíšený sbor, instrumentální sólisty, varhany a orchestr (1992)

RUR. Passacaglia na námět hry Karla Čapka(1986)

Serenáda na témata českých koled (2004)

Serenata notturna pro smyčcový orchestr (1996)

Sonáta lásky k životu pro baryton a smyčcový orchestr (1975)

Symfonie pro varhany a orchestr c moll (1973)

Symfonie Es dur (1982)

Symfonie D dur (1984)

Symfonie pro smyčcové kvarteto a orchestr e moll (1987)

Vánoční chvalozpěv. Kantáta pro sóla, smíšený sbor a orchestr (1973)

V krajině vzpomínání. Cyklus písní pro vyšší hlas a smyčcový orchestr (1977-86)

Dětské rozhlasové opery:

Jak přišel podzim (1980)

Jaro je tu (1975)

Před vánocemi (1978)

Komorní skladby:

Adagio a Allegro pro tubu a klavír (1980)

Album. Cyklus skladeb pro klavír (1988)

Duo pro hoboj a fagot (1985)

Duo pro housle a violoncello (1983)

Furioso. Tanec pro hoboj a klavír (1977)

Hudba pro soutěž pro fagot a klavír (1974)

Chorální sonáta pro varhany (2000)

Idyllica pro hoboj, klarinet a fagot - ossia: 3 basetové rohy nebo 4 klarinety (1996)

Introdukce, fuga a coda pro akordeon (1978)

Klavírní kvintet (1990)

Kvintetiáda pro dechové kvinteto (1974)

Malá svita pro varhany (1972)

Muzikou zní každá žilka. Polka (1992)

Otisky pro flétnu, basklarinet (violoncello) a klarinetor choir of flute a bec. (1988)

Portrét. Sonáta – fantasie pro varhany (1986)

Pražské panorama pro varhany (1982)

Sextet pro hoboj, harfu a smyčcové kvarteto – Hrubínovské variace (1999)

Shakespearovské ozvěny pro flétnu, housle, violoncello a Klavír (1974/96)

Scherzo pro 5 Violoncell (1988)
Scherzo pro housle a klavír (1979)
Sonate pro hoboj a klavír (1995)
Sonáta pro housle a klavír č. 1 (1974)
Sonáta pro housle a klavír č. 2 (1980)
Sonáta pro housle a klavír č. 3 (1983)
Sonáta pro klavír (1977)
Sonáta pro varhany č. 4 (2005)
Sonáta pro violu a klavír (1989)
Sonáta pro violoncello a klavír (1985)
Smyčcový kvartet č. 1 (1972)
Smyčcový kvartet č. 2 (1973)
Smyčcový kvartet č. 3 (1974)
Smyčcový kvartet č. 4 (1979)
Smyčcový kvartet č. 5 (1985)
Smyčcový kvartet č. 6 – Mozartův stesk (2006)
Smyčcový kvartet č. 7 (2002)
Smyčcový kvartet č. 8 (2005)
Taneční fantázie pro kytarové kvarteto (1988)
Trio klavír, housle a violoncello (1976)
Trio pro hoboj, klarinet a fagot (1987)
Variační sonáta pro varhany (2003)
3 Momentky pro Akordeon (1973)
3 pastorely pro hoboj solo (1994)
6 preludií pro flétnu sólo (1983)

Komorní vokální kompozice:

Když zašla cesta. Cyklus písní pro soprán a klavír (1972)
Co v sobě skrýváš. Cyklus písní pro baryton a klavír (1976)
V krajině vzpomínání. Cyklus písní pro vyšší hlas a klavír (1977)
Pijácké popěvky. Cyklus písní pro baryton a klavír (1983)
Aufer a nobis. Píseň pro hlas a varhany (1992)

Alleluja. Píseň pro hlas a varhany (1996)

Sborové kompozice:

Ukolébavka pro Martina pro komorní mužský sbor (1978)

Tři mužské sbory s křídlovkou na Ladovy obrázky (1982)

Kuchyňská kapela. Píseň pro dětský sbor (1983)

Ze Sci-fi zápisníku. 3 ženské sbory (t.:T.Janovic) (1985)

Jarní motivy. Cyklus smíšených sborů a capp. (ad.lib.:2 viol and cello) (1987)

Vivat Komenský. Cyklus písní pro dětský sbor (t.: V.Fischer) (1988)

Missa con viola viola obligata pro smíšený sbor, sólovou violu, bicí a varhany

5. ZÁVĚR

Cílem této práce bylo zprostředkování čtenáři jakýsi celistvý pohled na jednu z největších osobností současné hudební scény, seznámili jsme se s jeho životem, názory a částečně i s jeho dílem. Faktem zůstává, že kdybychom se chtěli zabývat tak nosným tématem, jakým je osobnost Otomara Kvěcha dopodrobna, byla by tato práce značně rozsáhlá a zdaleka by nám tak neposloužila. Myslím, že tato práce bude užitečná jak pro veřejnost, tak byla velice poučná pro mě samotného, jelikož jsem se dozvěděl více do hloubky o svém oblíbeném učiteli a člověku..

„Když jsem jako malý chlapec začínal s muzikou, nikdy jsem netušil, že mi jednou bude ctí potkat tak vyjíměčného člověka- Otomara Kvěcha..“

Použitá literatura a prameny:

Většina užitých informací v této práci byla získána přímo od pana prof. O. Kvěcha, kterému touto cestou za velice laskavou a velkorysou spolupráci děkuji.

Další informace jsem čerpal s internetové stránky www.kvech.cz

Requiem temporalem

O.Kvěch

příklady

Příklad 1.

Část I., takt 31

Re qui

6

Část I. hlavní doprovodná figura

Část II., vstup lesního rohu

em

11

Část II., doprovodný motiv ve fagotu

Část II., motiv

em

15

Část III.

Di es i rae Di es il la

19

Část IV., téma passacaglie

Část V., vstupní figura

em

22

Část V., zpěvní part

Část VI., motiv žesťového kvinteta

Quid sum mi ser

25

Část VI., part sboru

I ře kl jsem srd ci

28

 své — mu zku sím tě ve — ve se lí. Zda liž — ne ní

32 Část VIII., vstupní partie sboru Část VIII., fanfára trubek Část VIII., 1. baryton

 Do mi ne — Je su Chri — ste —

36 Část VIII., vrchol Část IX.

 Ple

41 Část IX., 1. téma fugy

 — ni sunt — coe — li

46 Část IX., 2. téma fugy Část IX., závěrečný zpěv za scénou

 Pou štěj chléb svůj po vo dě

Příklad 2.
 50

Příklad 3. Část I., t.4, dále I./112, VII./184 **Příklad 4.**
 52

Příklad 5.
 55

Příklad 6. **Příklad 8.**
 59