

TEATRO DEL MONDO

Instrumentální tvorba

Ctirada Kohoutka

Pavel Sýkora

TEATRO DEL MONDO
Instrumentální tvorba
Ctirada Kohoutka

Moravská zemská knihovna v Brně
Brno 2023

Sýkora, Pavel, 1963-

Teatro del mondo : instrumentální tvorba Ctirada Kohoutka / Pavel Sýkora. -- 1. vydání. -- Brno :

Moravská zemská knihovna v Brně, 2023. -- 431 stran

Český text, anglické resumé

Obsahuje bibliografii, bibliografické odkazy a rejstříky

ISBN 978-80-7051-334-7 (vázáno)

* 785 * 781 * (437.3) * (048.8) * (083.82)

– instrumentální hudba -- Česko -- 20.-21. století

– hudební analýza

– monografie

– katalogy

785 - Instrumentální hudba. Symfonická hudba. Hudba pro více nástrojů [9]

Publikace vznikla v rámci Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj
výzkumné organizace – Moravská zemská knihovna v Brně.

Lektorovali:

prof. PhDr. et MgA. Miloš Štědroň, CSc., dr. h. c.

PhDr. Mgr. Vojtěch Mojžíš

© Moravská zemská knihovna v Brně, 2023

Fotografie © Národní muzeum České muzeum hudby, Moravská zemská knihovna v Brně

ISBN 978-80-7051-334-7

TEATRO DEL MONDO

Instrumentální tvorba

Ctirada Kohoutka

Pavel Sýkora

Moravská zemská knihovna v Brně

Brno 2023

Obsah

„Mnozí lidé, kteří se vážně zabývají soudobou hudbou,
docházejí dnes často do stadia duševní deprese.“

CTIRAD KOHOUTEK
(Projektová hudební kompozice)

11 Úvod

15 HLEDÁNÍ KOMPOZIČNÍHO STYLU

17 Mezi klasicismem a romantismem, komorností a monumentalitou, absolutní a programní hudbou (raná tvorba)

17 Letní den, zápisky z dětství

21 Sonatina semplice pro hoboje a klavír

24 Koncert pro violu a orchestr

28 Mnichov: Symfonická báseň pro velký orchestr

30 Festivalová přehra

31 VSTŘEBÁVÁNÍ AVANTGARDY – DODEKAFONICKÉ, ALEATORICKÉ A TEMBRÁLNÍ PODNĚTY

33 Práce s řadou jako východisko z krize

34 Suita romantica pro violu a klavír

38 Suita giocosa pro dechové kvinteto

40 Suita pro dechové kvinteto

49 Smyčcový kvartet

58 Křivé zrcadlo: Reminiscence počátků a jejich technické přehodnocení

59 Koncert pro housle a orchestr

60 Velký přelom: Symfonie pro orchestr

65 Symfonické tance pro velký orchestr

65 Symfonieta pro velký orchestr

71 Fascinace klávesovými nástroji

71 Rapsodia eroica pro varhany

76 Invence pro klavír

85 VE ZNAMENÍ PROJEKTOVÉ KOMPOZICE

87 Kompozice jako projekt

91	Sónické metamorfózy – redukce obsazení i formy	322	Symfonický tanec pro velký dechový orchestr
91	Concertino pro violoncello a komorní orchestr	326	Vzývání prazdrojů: Symfonická věta pro orchestr
98	Preludia pro komorní orchestr	337	Ctirad Kohoutek postmoderní?
107	Miniatury pro smyčcový orchestr		
117	Memento mori – umělec v neklidné době	353	KATALOG INSTRUMENTÁLNÍCH SKLADEB CTIRADA KOHOUTKA
117	Memento 1967: Koncert pro bicí a dechové nástroje	355	Chronologický katalog
128	Panychida letní noci: Hudba o dvou zvukových vrstvách pro 2 violy, 2 klavíry, bicí nástroje a magnetofonový pás	393	Seznam skladeb podle obsazení
137	Teatro del mondo: Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr	393	Orchestrální skladby
154	Panteon: Zvukový obraz pro orchestr	394	Koncertantní skladby
		394	Komorní hudba
167	LÉTA ZRALOSTI A SMÍŘENÍ	397	Abecední seznam skladeb
169	Okouzlen světem dětí	400	Seznam notových a obrazových příkladů
170	Loutkové scény: Cyklus klavírních skladbiček pro děti		
173	Maškarní volenka: Alternativní skladbička pro děti	405	BIBLIOGRAFIE
176	Ve stínu normalizační ideologie	407	Prameny
177	Slavnostní prolog pro velký symfonický orchestr	407	Autografy skladeb Ctirada Kohoutka
181	Slavnosti světla: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr	408	Edice skladeb Ctirada Kohoutka
204	Symfonické aktuality: Koncertní fresky pro orchestr	410	Ostatní edice
229	Pohledy na člověka	410	Zvukové záznamy skladeb Ctirada Kohoutka
229	Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro basklarinet a klavír s bicími nástroji	412	Monografie Ctirada Kohoutka
237	Metavariace na dvě moravské lidové písně pro koncertní akordeon	412	Ostatní spisy Ctirada Kohoutka
241	Šťastné chvíle: Malé album vzpomínek pro dvoje housle	414	Literatura
245	Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto	414	Lexika
253	Motivy léta: Hudební prožitky pro housle, violoncello a klavír	414	Monografie
260	Podzimní zpěvy: Rapsodické souvětí pro smyčcové kvarteto	416	Ostatní
268	Zimní ticha: Dojmy a myšlenky pro žesťové a bicí nástroje	419	Internetové zdroje
272	Mateníky: Tři skladby pro dva akordeony (akordeonový soubor)	420	Rejstříky
279	Žerty a úsměvy: Novelety pro hoboj, klarinet a fagot	420	Rejstřík osob
284	Pocta životu: Symfonický monolit pro orchestr	426	Rejstřík citovaných skladeb Ctirada Kohoutka
288	Jediná naděje: Symfonický akvarel pro orchestr		
295	Ke kořenům	431	Summary
296	V zahradách chrámů Kyota: Meditace pro sólový anglický roh (basklarinet) a bicí nástroj		
298	Proměny vody: Poetické črty pro čtyři flétny		
303	Dávno je tomu...: Varhanní mozaikový list z památníku		
304	Protipóly: Duo pro dvě sólové trubky		
309	Kouzlo dřeva: Plastiky Antonína Suchana pro housle a klavír		
314	Prvosenky: Klavírní črty z mládí		
318	Drobné radosti: Flétnové věty se smyčcovým kvartetem		
318	Doušky z pramenů: Duo pro housle a hoboj (klarinet)		

Úvod

Fenomén zapomínání. Tak by se dala charakterizovat duchovní situace města, v němž Ctirad Kohoutek prožil většinu života. V jeho případě se týká hudebních učilišť. Bývalé pedagogy tu neznají nejen studenti, ale – až na výjimky – ani současní zaměstnanci. V této situaci se ocitl i Kohoutek, jehož pokřivený obraz se rozvíjí akcentací některých jeho negativních rysů, doprovázených posměchem, lépe řečeno výsměchem. Anebo se o něm neví. Neznalost soupeří s pohrdáním. Co je lepší?

Tato kniha se pokouší *sine ira et studio* vytvořit obraz autora na základě jeho díla. Ignoruje fámy, jež nekriticky přebírají skladatelé mladší generace, kteří sami se s Kohoutkem nikdy nesetkali. Pro upřesnění: kniha není ani kritikou, ale ani obhajobou Kohoutkovy profesní činnosti pedagoga, akademického funkcionáře, ředitele nebo člena různých organizací a sdružení. Jediným východiskem je skladatelovo hudební dílo. To samozřejmě nevznikalo v izolaci od společenského dění v autorově vlasti. Proto se nezbytně objevují odkazy na tehdejší politickou situaci, umělecké proudy i rodinné prostředí, a to v souvislosti s tvorbou. Možná že tento postup přispěje k pohledu na epochu druhé poloviny 20. století z pozice jednoho z hudebních tvůrců. K takovému postoji ostatně odkazuje i název knihy, *Teatro del mondo*, převzatý z Kohoutkova stejnojmenného orchestrálního díla.

Autor knihy si pro svůj záměr zvolil metodu *pars pro toto*. Věnuje se jednomu okruhu skladatelovy tvorby, jímž je tvorba instrumentální. Na ní se pokouší proniknout do vývoje a podstaty Kohoutkova kompozičního stylu. Skladby pro sólové nástroje, komorní soubory a orchestry nelze samozřejmě vytrhávat z celkového kontextu díla. Pokud to souvisí s tématem, objevují se odkazy na tvorbu vokální, případně jevištní; jsou rovněž reflektovány Kohoutkovy teoretické spisy.

Skladby jsou v textu řazeny více méně chronologicky. Odpovídá to i tematickému katalogu, který byl pro tuto práci vytvořen. Tento lineární přístup ovšem nemůže být jediným vodítkem. Získává trhliny díky vnitřním souvislostem mezi skladbami i kompozičními technikami. Žádné z autorových děl nevzniklo izolovaně, nýbrž je součástí širšího celku. Jeho existence je dána jednotou minulosti, přítomnosti a následnosti. Proto se při analýze jednotlivých skladeb objevují odkazy na jiná autorova díla i paralely s evropskou hudební produkcí.

Autor tohoto textu odmítá pozitivistický přístup, vycházející primárně ze skladatelovy biografie, společenského a ekonomického prostředí, v němž žil. Je přesvědčen, že samotné

umělecké dílo zobrazí osobnost svého tvůrce podstatně hlouběji a upřímněji, než jak se jeví navenek svému okolí. Současná doba je zaplavena dokumenty a filmy o umělcích, které se téměř výhradně soustředí na peripetie jejich života: pro úspěch se vyzdvihují především stránky abnormální. O tvůrčím umění těchto obětí komerční produkce, tvářící se vševědoucne, se nedozvíme nic.

Kniha neuplatňuje ani receptivní estetiku, podle níž se dílo stává dílem teprve tehdy, je-li komentováno. Takto lze vnímat v textu citované kritiky a analýzy Kohoutkových skladeb z pera jiných autorů: ty slouží jako doplňující, leč užitečné informace. Proto se neobjevuje ani přístup ryze fenomenologický, založený na uzávorkování dosavadních poznatků o díle a jeho tvůrci.

Autor si zvolil jako metodologický základ přístup strukturální. Analýzy vytváří z Kohoutkovy hudby čerpané z partitury a zvukových záznamů. Kompozice jsou reflektovány také z jeho grafických plánů, tvůrčích idejí, zkrátka z materiálů, které vytvářel v rámci své projektové kompoziční metody. Takový přístup se samozřejmě nevyhne rozmanitým tvrzením, hodnocením, konstruování paralel apod. Autor si však v žádném případě nepřisuzuje právo jediného, definitivního pohledu na tvůrce. Pro umění a umělecké dílo ani není možný: přesunul by je do uzavřeného okruhu jednoznačných definic v duchu exaktních věd. Kniha se spíše pokouší nastolovat otázky, jež by mohly podnítit další muzikologické reflexe Kohoutkovy tvorby. Největším úspěchem by pak bylo oživení zájmu o skladatelův odkaz ze strany interpretů. Autor se rovněž oddává naději, že tímto příspěvkem obohatí dosavadní monografickou literaturu o Kohoutkových brněnských spolupracovnících a souputnících na kompozičním poli: Josefu Bergovi,¹ Pavlu Blatném,² Miloslavu Ištvanovi,³ Janu Kaprovi,⁴ Aloisi Piňosovi,⁵ Theodoru Schaeferovi⁶ nebo členech tvůrčí skupiny Camerata.⁷

Za primární podněty k této knize děkuji Jiřímu Vysloužilovi, Jarmile Kohoutkové a Jindřišce Bártové. Tato práce by nevznikla bez pochopení a vstřícnosti pracovníků

1 ŠTĚDRŮŇ, Miloš. *Josef Berg: Skladatel mezi hudbou, literaturou a divadlem*. Brno: Masarykova univerzita, 1992. ISBN 80-210-0543-2. ŠTĚDRŮŇ, Jaroslav. *Josef Berg a jeho Snění*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2018. ISBN 978-80-7460-140-8.

2 SPOUSTA, Vladimír. *Hudební skladatel Pavel Blatný a matnitní kořeny jeho rodu*. Moravské Budějovice: Muzejní spolek v Moravských Budějovicích, 2011. ISBN 978-80-260-0785-2.

3 BÁRTOVÁ, Jindřiška. *Miloslav Ištvan*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 1997. ISBN 80-85429-33-0. IŠTVAN, Radomír. *Hudební skladatel Miloslav Ištvan: (Život a dílo, vzpomínky a fakta)*. Brno: Moravská zemská knihovna v Brně, 2015. ISBN 978-80-7051-207-4.

4 BÁRTOVÁ, Jindřiška. *Jan Kapr: Nástin života a díla*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1994. ISBN 80-85429-13-6.

5 ŠTĚDRŮŇ, Jaroslav. *Otázky tvůrčího myšlení u skladatelů Aloise Piňose a Romana Bergera*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85429-46-2.

6 LINKA, Arne. *Hudební skladatel Theodor Schaefer*. Brno: Masarykova univerzita, 2002. ISBN 80-86251-16-0.

7 BÁRTOVÁ, Jindřiška. *Camerata Brno*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2003. ISBN 80-85429-87-X.

Českého muzea hudby v Praze; veliký dík tu náleží zejména Marii Šťastné pro její ochotu, přípravu archivních materiálů a pořízení jejich kopií.

Poděkování adresuji také Miloši Štědroňovi za cenné připomínky, například v oblasti aktuální hudební terminologie, Otakaru Loutockému za jazykové a stylistické podněty, Evě Čechové za pečlivou redakční práci, Karolu Lamentovi za invenční grafickou úpravu, Vlastimilu Tichému za pomoc při tvorbě notových příkladů a Kristýně Dufkové za do-
konalou digitalizaci obrazových příloh.

Terminologie a zkratky

Ctirad Kohoutek užíval termínů „serijní“ a „seriální“ technika. Pod pojmem „serijní“ měl na mysli výběr několika tónů z dvanáctitónové řady. Slovem „seriální“ označoval organizaci dalších parametrů hudby, jako je rytmika, metrika, artikulace, sónika, dynamika apod. Tuto terminologii kodifikuje v polovině šedesátých let ve spise *Novodobé skladebné směry v hudbě*⁸ a užívá ji i nadále, což je patrné také z *Hudební kompozice*, syntetického díla teoretického z let osmdesátých.⁹ Dle vlastních slov se tu inspiroval polskou terminologií: „technika seryjna“ a „technika serialna“.¹⁰ Užití Kohoutkových pojmů pro jednodušší a složitější typ organizace hudebního materiálu u českých skladatelů obhajuje Miloš Štědroň.¹¹ V tomto spise jsou užívány, vyjma citací, obvyklejší termíny „seriální“ pro tónovou sérii a „multiseriální“ pro širší organizaci hudebního materiálu.

Ačkoliv Kohoutek ve svých textech užíval adjektiv „aleatorní“ a „témbrový“, pro tuto knihu jsou preferovány jejich aktuální varianty „aleatorický“ a „tembrální“. Kohoutkova terminologie je zachována nejen v citacích, ale též pro popis jednotlivých faktur skladby *Memento 1967* z roku 1966.¹²

Pozůstalost po Ctiradu Kohoutkovi je uložena v Českém muzeu hudby Národního muzea v Praze. Tamní prameny jsou v textu označeny zkratkou „NM ČMH, C. Kohoutek“. Autor pro potřeby této knihy vytvořil tematický katalog Kohoutkových instrumentálních skladeb. Podle něj jsou skladby identifikovány šifrou „Koh.“. Takto jsou označeny v názvech podkapitol věnujících se jednotlivým dílům a v poznámkách pod čarou. V ostatním textu upřednostňuje autor, až na výjimky, název skladby a vrocení. Nebrání to nijak přehlednosti, neboť Kohoutek v podstatě každé kompozici dával originální titul i podtitul.

Nástrojové obsazení jednotlivých skladeb je v katalogu a poznámkách pod čarou, a někdy také v samotném textu, uváděno podle konkrétní partitury. Kohoutek označoval nástroje českou, italskou, výjimečně též anglickou terminologií.

8 KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.

9 KOHOUTEK, Ctirad. *Hudební kompozice: Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele*. Praha: Supraphon, 1989. ISBN 80-7058-150-6.

10 Srov. např. SCHÄFFER, Bogusław. *Klasycy dodekafonii*. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1961–1964.

11 ŠTĚDRŮŇ, Miloš. Dodekafonie a česká hudba. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, 1984–1985, roč. 33–34, H19–20, s. 167.

12 Srov. s. 123–128.

HLEDÁNÍ KOMPOZIČNÍHO STYLU

Mezi klasicismem a romantismem, komorností a monumentalitou, absolutní a programní hudbou (raná tvorba)

První Kohoutkovy skladby spadají do období jeho studií na gymnáziu, konzervatoři a na Janáčkově akademii múzických umění. Na počátku stojí dvě komorní díla spíše instruktivního charakteru: *Letní den* pro klavír (1944) a *Sonatina semplice pro hoboje a klavír* (1950). O vážnosti, s jakou skladatel pohlížel na tuto svou „učňovskou“ tvorbu, svědčí skutečnost, že obě skladby o mnoho let později revidoval.¹³

Stylově lze v obou případech poukázat na neoklasicistní linii komorního zvuku, která bude dominovat ve druhé polovině padesátých let (*Suita romantica pro violu a klavír*, *Suita pro dechové kvinteto*, *Smyčkový kvartet*). K tomuto hledisku přispívá prudký kontrast instrumentační: po *Sonatině semplice* se totiž Kohoutek obrátí k velkému symfonickému orchestru, který bude neustále rozšiřovat. Monumentalita skladeb, jako je *Mnichov* nebo *Festivalová předehra*, zjevně odkazuje na romantické dědictví. Takto lze již na počátku sledovat jeden z protikladů Kohoutkovy tvorby, napětí mezi klasicistním řádem a romantickou subjektivitou. Ve zmíněné komorní tvorbě druhé poloviny padesátých let, stejně jako v dílech následujících období, tyto protikladné výrazové polohy vytvoří jednotu v rámci jediného konkrétního díla. Tato *coincidentia oppositorum* se tak stane jedním ze zdrojů kompozičního napětí.

Letní den, zápisky z dětství, Koh. 1 (1944, rev. 1966)

Původní verze jedné z prvních dochovaných Kohoutkových skladeb pochází z roku 1944, pravděpodobně z doby studií na reálném gymnáziu, kde Kohoutek maturoval v roce 1948. Vznikla tedy čtyři roky před jeho vstupem na brněnskou konzervatoř. Skladatel ji revidoval v roce 1966. Vzhledem k tomu, že původní verze není k dispozici, vychází tato analýza z verze definitivní.

¹³ Z rané komorní tvorby využil ještě hudební materiál ze *Tří charakteristických skladeb* pro klavír (1956–1957) pro cyklus *Prvosenky* (2002). Naopak k *Sonatině pro fagot a klavír* (1955) a *Sonatině pro klavír* (1957) se již nevrátil. Žádné ze tří zmíněných děl neuváděl v oficiálním seznamu svých skladeb.

Kohoutek zahájil *Letním dnem* cyklus klavírních miniatur pro děti,¹⁴ na něž na konci šedesátých let navázal *Loutkovými scénami* (1969) a o něco později *Maškarní volenkou* (1974). Dětskému světu je přizpůsobena nejen klavírní technika, ale též poetické názvy jednotlivých částí:

1. **Ráno:** *Moderato* (♩ = cca 96); durata cca 1'45".
2. **Se zvířátky na dvoře:** *Allegretto* (♩ = cca 84); durata cca 1'50" (bez repetice *ad libitum* 1'30").
3. **Dědečkovo povídání:** *Adagio* (♩ = cca 56); durata cca 2'50" (bez repetice 2'15").
4. **Honička v lese:** *Allegro* (♩ = cca 108); durata 1'50".
5. **Sláva – vyhráli jsme!:** *Risoluto alla marcia* (♩ = cca 92); durata cca 2'10".
6. **Malá hádka:** *Moderato* (♩ = cca 88); durata cca 2'50".
7. **Myšlenky před spaním:** *Lento* (♩ = cca 50); durata cca 4'30" (bez repetice 3'50").

Charakteru miniatur pro děti odpovídá i časový rozsah jednotlivých vět, jež lze také hrát samostatně. První, nejkratší, skladba (*Ráno*) trvá asi minutu a tři čtvrti, nejdelší, závěrečná, je určena délkou 3'50" (s repeticí okolo 4'20"). Kohoutek již v tomto raném díle – alespoň v jeho revizi ze šedesátých let – uplatňuje časovou přibližnost délky skladeb a tempa. Vedle precizních časových údajů, vypočtených na vteřiny, se objevuje charakteristika „cca“. Tempo je naznačeno tradičními pokyny *Lento*, *Adagio*, *Moderato*, *Allegretto*, *Allegro*, dále však specifikováno konkrétním, zároveň však přibližným metronomickým údajem. Zajímavostí jsou dvě tempově odlišná *Moderato*: č. 1, ♩ = cca 96; č. 6, ♩ = cca 88. Celkový čas cyklu je určen dvojím způsobem: první údaj uvádí přibližný čas, v němž jsou zahrnuty i pauzy mezi větami, tj. asi 18 minut (16'40" bez repetice), druhý údaj čas čistý, tj. asi 17 minut 35 vteřin (16'10" bez repetice).

V některých pasážích se objevují náznaky aleatoriky. Pokud s ní skladatel pracuje úmyslně, mohlo to být až v definitivním tvaru ze šedesátých let¹⁵ (ostatně aleatorické prvky lze nalézt nejen ve dvou výše uvedených skladbičkách pro děti z roku 1969, ale též v některých dětských sborech z tohoto období).¹⁶ K aleatorice formy, kdy je ponecháno na interpretovi, zda bude opakovat některé části, odkazují následující pokyny: *ad lib[itum] loco, la ripetizione (f) ad lib[itum]* (č. 2); *ad lib[itum] soltanto 2do senza ripetizione* (č. 3); *ad lib[itum] 1mo e 2do senza ripetizione* (č. 7). V šesté skladbičce je atmosféra *Malé hádky* zobrazena aleatorikou tempovou, tj. pokynem *senza metro*.

V páté části, *Sláva – vyhráli jsme!*, navozuje radostnou a slavnostní atmosféru pochodové tempo (*Risoluto, alla marcia*), které má blíže k hravosti pochodu ve druhé větě *Suity pro dechové kvinteto* (*Allegretto giocoso*, 1958–1959) než k pochodům v monumentálních symfonických skladbách, jako jsou *Mnichov* (1952–1953) nebo *Velký přelom* (1960–1962).

Aby nebylo pochyb o (dětském) vědomí vítězství, v partituře se objevují pokyny *trionfale* a *degnamente*. Ve finální části, *Myšlenky před spaním*, stojí za pozornost echový efekt (*con eco*), jež skladatel později uplatnil u dechového kvintetu (*Minuty jara*, 1980) a varhan (*Dávno je tomu...*, 1998), tedy u obsazení, jež je pro tuto techniku příhodnější než sólový klavír.

Každá skladba obsahuje – jak je pro Kohoutka běžné – velké množství dynamických a tempových pokynů, ať už tradičních, nebo méně užívaných, například *gaio*, *furbesco*, *avvivando*, *esitando* aj. Vzhledem k tomu, že kompozice je určena dětem, všechny cizí výrazy jsou přeloženy do češtiny, což usnadní práci nejen interpretům, ale též jejich pedagogům.

První část cyklu, *Ráno*, zařadil Pavel Blatný do výboru *Moravští skladatelé dětem*, vydaného roku 2002.¹⁷ Vedle Kohoutka obsahuje sbírka skladby Pavla Blatného, Renaty Blatné, Jana Němce, Vlastimila Pešky, Jiřího Matyše, Milana Slimáčka, Richarda Mayera, Radoslava Zapletala, Mojmíra Bártka, Zdeňka Zouhara, Lubomíra Koželuhy a Vlastimila Lejska.

Kompozice *Ráno* má zřetelné třídlínné schéma: A – B – A'. Skladatel již v tomto raném díle uplatňuje zákon kontrastu, typický pro jeho styl. Okrajové části se odlišují od části střední tempem (*Moderato* [♩ = cca 96] – *Animato* [♩ = 120]), tóninou (C dur – E dur), způsobem úhozu (*legato* – *staccato*) i poetikou (*cantabile* – *scherzando*). Obě jsou založeny na důsledné dvojhlase faktuře se zřetelným tematickým základem. Jejich přehlednost je dána též dělením na dvě osmitaktové periody. Vzhledem k tomu, že druhá z těchto částí se liší od první pouze v detailech – průniky *staccata* z centrální partie a nečekaná disonance před závěrem –, je zajímavé, že skladatel pro ně volí jiný dynamický pokyn: *mp semplice* – *f con entusiasmo*.

¹⁴ Lze předpokládat, že dětem je určena až druhá verze díla.

¹⁵ Prvním dílem, v němž vědomě uplatňuje aleatoriku, je *Symfonieta pro velký orchestr* z roku 1963.

¹⁶ Např. *Hudební oříšky*: Dětské sbory s klavírem na slova Františka Branislava (1965).

Srov. KOHOUTEK, Ctirad. *Soudobé skladatelské techniky v dětských sborech*. Brno: Krajské kulturně osvětové středisko v Brně, 1966.

¹⁷ BLATNÝ, Pavel, ed. *Moravští skladatelé dětem: Drobné skladbičky předních moravských skladatelů určené začínajícím pianistům*. Brno: Editio Moravia, 2002, s. 8–9. ISMN M-706511-37-5.

PŘÍKLAD č. 1

Letní den, zápisky z dětství, č. 1, *Ráno*. Závěr středního dílu (B) a repríza prvního dílu (A: *Tempo I*). Díl B, *Animato: Scherzando*, graduje metrickou diminuci v triolách.

Zajímavostí je amodulační spojování akordů: po chromatické řadě E – F – Fis následuje tritónový skok do C dur. V úvodu předposledního taktu skladby se nachází překvapivá (v kontextu celku) disonance, jež je rozvedena do tonálního závěru.

V roce 1948 zahájil Kohoutek dvouletý abiturientský kurs na brněnské konzervatoři, kde studoval kompozici, hudební teorii a dirigování. Mezi jeho významné učitele tu náleželi Vilém Petrželka a Jan Šoupal. V letech 1949 až 1953 studoval kompozici na JAMU ve třídě Jaroslava Kvapila. Stále však na něj působil Petrželka, který paralelně vyučoval na konzervatoři a na JAMU. Petrželka významně ovlivnil nejen Kohoutka, ale i jeho další vrstevníky. Sám Kohoutek uvádí, že výuka u Petrželky měla pro něj zásadní vliv na oblast kompoziční logiky a tektoniky.¹⁸

Období studií lze označit za první etapu Kohoutkovy tvorby. Východiskem mu bylo jednak (neo)klasicko-romantické dědictví, jednak folklorní inspirace, projevující se především v tvorbě vokální.¹⁹

Do této etapy náleží *Sonatina semplice pro hoboj a klavír* (1950), *Koncert pro violu a orchestr* (1952) a symfonická báseň *Mnichov* (1952–1953). Všechna tato tři díla vytvořil jako student JAMU. Stejný stylový okruh reprezentuje *Festivalová předehra* (1955–1956), jež vznikla v prvních letech Kohoutkova pedagogického působení na jeho alma mater.

Sonatina semplice pro hoboj a klavír, Koh. 2 (1950, rev. 1991)

Během studií na JAMU pracoval Kohoutek na kompozici pro komorní duo – hoboj s klavírem. Jedná se o první dílo, které uváděl v oficiálních seznamech svých skladeb.²⁰ Podobně jako jiné své výtvořky z mládí podrobil i *Sonatinu semplice* pozdější revizi,²¹ již provedl v dubnu 1991 v Praze; čistopis pak následně vypracoval mezi 11. a 15. červencem téhož roku v Hrabové.

Přibližně desetiminutová kompozice – autor upřesňuje čistý čas konečné verze na devět minut čtyřicet vteřin – zachovává tradiční třívěté schéma, běžné pro sonátové cykly od období klasicismu, s rychlými okrajovými částmi a pomalou větou střední. V revizi autor drobně obměnil tempová označení, časové a dynamické údaje, ovšem bez zásadního vlivu na strukturu a poetiku díla. Jedná se spíše o upřesnění: například *cantabile* v první větě doplnil na *dolce cantabile*; ve třetí větě změnil běžné označení *vivace* na své oblíbené *gaio*, což znamená prakticky totéž (vesele). Co je však podstatné, v roce 1950 ještě uvádí přesné tempové údaje, nikoliv přibližné, jak se stává pravidlem později.

Verze z roku 1991. V hranatých závorkách jsou uvedeny pokyny z roku 1950:

1. *Allegretto fresco* (♩ = cca 118 [126]); durata cca 3'50".
2. *Andante doloroso* (♩ = cca 63 [60]); durata cca 3'20".
3. *Allegro gaio* [*Allegro vivace*] (♩ = cca 124 [144]); durata cca 2'40".

¹⁸ Srov. Ctirad Kohoutek. In: Český rozhlas Vltava, *Osudy* [online]. 11. listopad 2010 [cit. 2. 8. 2022]. Dostupné z: <https://olomouc.rozhlas.cz/toulky-pripomenou-nedozite-petaosmdesatiny-ctirada-kohoutka-6389574>

¹⁹ Písnový cyklus *Z Hané* (1950, rev. 1991), smíšené sbory na slova lidové poezie *Galánečce* (1950, rev. 1990).

²⁰ Např. MLEJNEK, Karel. *Ctirad Kohoutek*. Praha: Česká filharmonie, 1987. JH. *Ctirad Kohoutek*. Praha: Hudební informační středisko ČHF, 1989.

²¹ Podobně *Letní den* (vznik 1944, rev. 1966), *Suita giocosa pro dechové kvinteto* (vznik 1958, rev. 1992).

Jak patrně, rychlé věty zpomalily, zatímco pomalá věta poněkud zrychlila, čímž se jednotlivé části přiblížily k sobě, alespoň tempově.

Stylově vychází dílo, poněkud v rozporu s titulem, z romantismu. Tomu odpovídá nejen výrazně lyrická věta střední, *Andante doloroso*, ale též některé melodické úseky první rychlé věty, případně inklinace k mollovým tóninám v prvních dvou větách. Ačkoli se uvnitř vět objevují různé proměny tempa a dynamiky – například v první větě je *Allegro fresco* vystřídáno *Meno mosso*, *dolce cantabile* –, daří se skladateli udržet jejich specifický charakter. Ten je posílen výrazným tonálním základem: v první části je hlavní tónina a moll, jež má místy archaický dórský ráz, střídána g moll v části *meno mosso* – *cantabile*; základem lyrické střední věty je g moll – v návaznosti na její uplatnění ve větě předchozí se dá hovořit o jakési tonální jednotě a symbolice; finální věta se nese ve znamení C dur, což odpovídá její veselé atmosféře (*gaio*); zároveň se jedná o paralelní durovou tóninu k tónině věty úvodní, což také posiluje jednotu tonálního plánu – ostatně v závěru moduluje hudba do triumfálního A dur.

Kontrast mezi okrajovými větami a větou střední není dán pouze tempově (*Allegretto* – *Andante* – *Allegro*), výrazově (*fresco* – *doloroso* – *gaio*), ale též jejich zakončením. Zatímco střední lyrická věta v posledních taktech zeslabuje do pianissima, rychlé věty naopak gradují do fortissima, jež je v první větě zdůrazněno pokynem *pochettino sostenuto*. V posledních taktech finální části je dynamika umocněna akordy v klavíru, který posiluje v unisonu hoboiovou melodii – jinak je pro skladbu typické spíš přebírání melodické linie mezi nástroji.

Zajímavostí je také pedál v klavírním partu: ve druhé větě předepisuje Kohoutek *Ped[al] ad lib[itum]*, což lze považovat za jev tzv. romantické interpretace; v původní verzi naopak pedál nepíše.

PŘÍKLAD č. 2

Sonatina semplice, č. 3, *Allegro gaio*, závěrečná gradace. Melodii v hoboji přebírá klavír, v posledních třech taktech zazní hlavní téma věty s mírnou obměnou v taktu závěrečném. Na konci strany poznámky autora o revizi.



Koncert pro violu a orchestr, Koh. 3 (1952)

Violovým koncertem zahájil Kohoutek etapu skladeb pro velké nástrojové obsazení. Tyto skladby se nesou v duchu romantismu. Jejich romantizující základ je patrný v hudební faktuře i obsahu. Mezi charakteristické rysy patří výrazná expresivita, která je dána nejen častým pokynem *espressivo*, ale také neustálými proměnami dynamiky a tempa.

Dá se tu hovořit o dynamice romantické. Oproti terasovité dynamice,²² která je východiskem pro značnou část neoklasicistní avantgardy první poloviny 20. století, lze v Kohoutkových skladbách pozorovat pozvolné přechody mezi jednotlivými dynamickými stupni. Navíc crescendo a decrescendo jsou často spjaty s tempem: zrychlování u crescendo (*più mosso, sempre più accelerando*), zpomalování u decrescendo (*meno mosso*). V partituře zaujme až nadměrné množství dynamických a výrazových pokynů, které odkazují někdy do oblasti poetiky Gustava Mahlera. Na rozdíl od Mahlera však Kohoutek už v tomto období vytváří kratší, zhuštěné celky: v symfonické básni *Mnichov*, trvající pouhých patnáct minut, lze nalézt celou škálu dynamických stupňů od *ppp* po *fff*.

Koncert pro violu vznikl v roce 1952 během Kohoutkových studií na JAMU. Ač dílo učňovské, přináší již příznačné rysy autorova stylu, vnější i vnitřní. Z vnějších znaků je to podrobná datace vyhotovení nejen partitury, ale též skici, včetně jednotlivých vět. Každý údaj je signován podpisem autora – později přibydou razítka se všemi tituly a adresou bydliště. Podle těchto insignií skladatel nejprve naskicoval druhou větu (18.²³ až 23. března), poté třetí (3. dubna až 4. května) a nakonec větu první (7. až 28. května). Partituru dokončil 10. srpna 1952 v Jablůnce nad Bečvou.²⁴ Z poznámek lze vyvodit metodu instrumentační: Kohoutek vytvářel nejprve klavírní výtahy, do nichž naznačoval pozdější instrumentaci. Rovněž korektury červenou tužkou se stanou samozřejmostí.

Koncert má klasické třívěté schéma, typické též pro koncert houslový (1958) a violoncellový (1964): naruší je až pětivěté *Memento* 1967 (1966). Základní výrazová a tempová struktura jednotlivých částí je podle autografní partitury následující:

Lento maestoso, ma appassionato (♩ = cca 60); durata (dle skici) 9 minut.

Grave (♩ = cca 82); durata (dle skici) cca 7 minut.

Allegro vivace (♩ = cca 132); durata (dle skici) cca 6'30".

Jak je patrné, Kohoutek už v této rané skladbě uvádí přibližné časové údaje, a to i u tak detailních trvání, jako je šest minut a třicet vteřin. Tento rys bude typický téměř pro veškerou jeho další tvorbu.

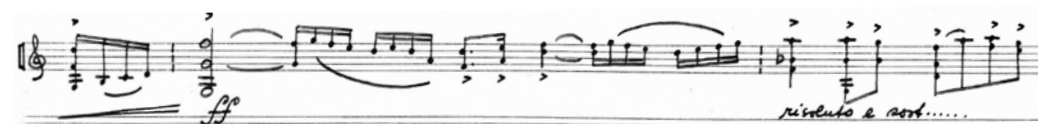
Navíc ony úvodní charakteristiky, dynamické a tempové, jsou pouze orientační, neboť v průběhu jednotlivých vět dochází k neustálým proměnám tempa i dynamiky. To se týká též sólové kadence před závěrem první věty. Ta je sice zapsána bez taktových čar, ale s přesnými pokyny pro interpreta: *meno mosso – poco accel[erando] – risoluto*

e sost[enuto] – poco accel[erando] – sost[enuto] – poco accel[erando] – sost[enuto] – non troppo accelerando (k závěrečnému *ff*). Formální zajímavostí této věty je její závěr v pochodovém tempu (*Maestoso, alla Marcia*, ♩ = cca 112): pojetí pochodu se totiž stane inovativním prvkem vývoje Kohoutkova stylu.

PŘÍKLAD č. 3

Koncert pro violu a orchestr, 1. věta, úsek ze sólové kadence violy.

Střídání melodických a akordických pasáží.



Druhá věta je naplněna romantickou vášnivostí – pokyny *appassionato* a *espressivo*. Emocionalita má vliv i na tempovou strukturu s častým *più mosso*. Zatímco obě krajní části gradují do forte (*ff*), střední věta naopak zeslabuje do *ppp*, což je další stabilní rys Kohoutkovy sazby.

Poslední věta je založena na třídílné faktuře: *Allegro vivace* (♩ = cca 132) – *Moderato cantabile* (♩ = cca 72) – *Tempo I*. V autografu partitury je instrumentace nedokončená, například mezi stranami 108 a 111 je zapsán part violy, ostatní nástroje jsou pouze načrtnuty.

Shrneme-li dynamické a tempové znaky analyzované partitury, lze z nich vyvodit následující:

Dynamika se pohybuje v rozpětí od fortissimo po piano pianissimo. Jsou v ní zastoupeny všechny mezistupně (*ff – sfz – f – mf – mp – p – pp – ppp*), což je dáno častým crescendem a decrescendem. S tím souvisí též plynulé přechody mezi jednotlivými tempy, jež jsou často v symbióze s dynamikou (crescendo = *accelerando*, decrescendo = *ritardando*). Jedná se o jev typický pro romantickou partituru. Romantické rysy jsou dále přítomny častým pokynem *espressivo* (*molto espressivo*), následovaným pokyny *appassionato*, *agitato*, *furioso*, *con dolore*. Oblíbené je rovněž *poco sostenuto*, jež v kontextu s přibližností tempovou („cca“) dává větší prostor interpretovi.

Kohoutek vedle dalších běžných označení jako *inquieto*, *risoluto*, *cantabile* aj. rád užívá italské názvy ne zcela obvyklé, například *lugubre* (pochmurně) nebo *con calore* (s nadšením). Podivně vyznívá *coincidentia oppositorum: lugubre, ma agitato*. Zajímavostí je spojení – ať vědomé či nevědomé – přednesového označení *con dolore* s tzv. mannheimským vzdechem, sekundovými průtahy na těžké době.

²² *Terrassendynamik* – termín Ferruccio Busoniho.

²³ Shodou okolností datum Kohoutkova narození.

²⁴ Koh. 3, autograf partitury.

PŘÍKLAD č. 4

Koncert pro violu a orchestr, 1. věta. Ve 2. a 3. taktu (*Andante con dolore*) je patrný „mannheimský vzdech“.



Kohoutek si v *Koncertu pro violu* poprvé vyzkoušel práci s velkým symfonickým orchestrem. Ten má klasické obsazení,²⁵ které se bude postupně rozšiřovat zejména v sekci dechových a bicích nástrojů: nárůst je patrný hned v následující symfonické básni *Mnichov* (1952–1953). V rámci sólového koncertu se dá hovořit o symfonickém pojetí orchestru, kdy se skladatel nevyhýbá ani jeho plnému zvuku. Lze to pozorovat například ve finálním pochodu první věty.

²⁵ 2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty; 3 lesní rohy, 2 trubky (3. *ad libitum*), 2 pozouny, tuba; tympány, činely, velký buben, triangel; kvinteto smyčců.

PŘÍKLAD č. 5

Koncert pro violu a orchestr, 1. věta, závěr sólové kadence a nástup pochodu (*Maestoso, alla Marcia*) v *tutti* orchestru. V partituře je patrné rozšíření instrumentace červenou tužkou.

Mnichov: Symfonická báseň pro velký orchestr,

Koh. 4 (1952–1953)

Do oblasti ryze orchestrální hudby vstoupil Kohoutek dvěma jednovětými kompozicemi: symfonickou básní *Mnichov* a *Festivalovou předehrou*.

Symfonická báseň pro velký orchestr *Mnichov* je autorovou absolventskou prací na JAMU. Vznikala v letech 1952 a 1953. Rukopisná partitura byla dokončena 12. března 1953. První provedení se uskutečnilo 19. června 1953 na absolventském koncertě JAMU: Symfonický orchestr brněnského rozhlasu řídil coby svůj absolventský výkon Miroslav Kolář.

Mnichov je programní kompozice, jejíž základní ideje si skladatel poznamenal do klavírní skici. Předjímá tím druhou etapu své projektové kompozice, podstatou které je „idea a tvůrčí představa“:²⁶

Napjaté ovzduší a nervozita před Mnichovem. Střetání kladných a záporných sil.

Nápor německví – zničení naší samostatnosti – okupace.

Následky Mnichova a boj celého národa proti německví – víra ve vítězství – i ve vězení před popravou.

Vzpomínka na oběti – bolest nad tolikerým utrpením, které musel národ prožít, ale jenž nikdy neklesl a v boji neustal. Výstraha do budoucna.²⁷

Na uvedeném textu zaujme lapidárnost, ba přímo úsečnost vyjádření (téměř absence sloves). Tyto rysy jsou v rozporu nejen s literárním stylem Kohoutkových teoretických prací, ale též se samotnou podstatou díla. Skladba nese veškeré rysy romantismu. Jsou dány formou (symfonická báseň), mimohudebním programem, instrumentací (velký pozdně romantický orchestr), proměnami dynamiky i tempa. Příznačný je beethovenský vývoj od temnoty ke světlu: skladba směřuje k triumfálnímu závěru.

Romantický charakter mají dlouhé plochy jedné nálady. Kontrast se projevuje zejména mezi patetickou až bombastickou hudbou a lyrickým tématem smyčců. Obě plochy zaujímají delší časový úsek, což je opakem pozdější lapidárnosti ve vyjádření, jak k ní Kohoutek dospěl v šedesátých letech.

Jak vyplývá z podtitulu díla, *Mnichov* je psán pro velký orchestr. Ten se objevuje už ve violovém koncertu z roku 1952, v symfonické básni je ovšem dále rozšířen. Dechová sekce je obohacena o obě krajní části zvukového spektra přítomností pikoly a kontrafagotu, barevně doplněna anglickým rohem a basovým klarinetem. Lesní rohy, trubky a pozouny jsou posíleny o další nástroj (4 – 3 – 3). Značné obohacení zaznamenala sekce nástrojů bicích, která bude v budoucnu hrát stále významnější úlohu.²⁸ Velký buben, činely, tam-tam a tamburína jsou v pochodové části (*Tempo di marcia*) uplatněny jakoby v návaznosti

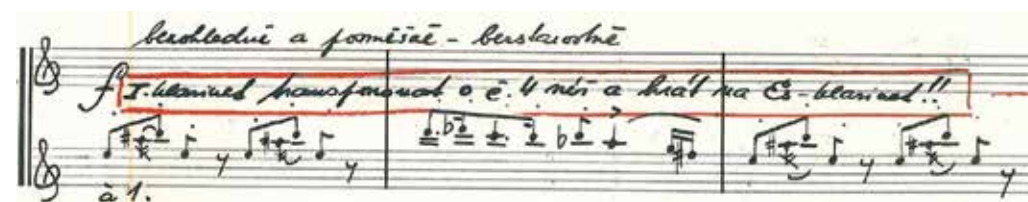
na tradici tzv. turecké hudby, hojně oblíbené v 18. století. Seznam nástrojů uvádí autor v češtině, v partituře naopak užívá italských zkratk. Tato dvojazyčnost se bude objevovat i v budoucnu, zejména u tištěných edic.

Patnáctiminutová kompozice je založena na evolučním vývoji dynamiky i tempa. Nejedná se ovšem o vývoj ryze lineární (pomalu – rychleji – nejrychleji). Četné jsou naopak různé proměny, epizodické návraty apod.

Dynamický průběh díla se rozvíjí od *ppp* po *fff*. Mezi oběma krajnostmi se objevují všechny základní stupně, tj. *ppp* – *pp* – *p* – *mp* – *mf* – *f* – *ff* – *fff*. Tuto fakturu označuje Kohoutek později jako osmičlenný typ dynamické škály a tvrdí, že další dělení je z hlediska akustického nepostřehnutelné a rovněž – s výjimkou hudby technické – nerealizovatelné.²⁹ Typickým rysem jsou postupné přechody mezi jednotlivými dynamickými stupni (*poco sostenuto*), často ve spojení s tempem. Jedná se o tzv. rubatovou agogiku, jev spjatý s romantickou hudbou: *crescendo* = zrychlování (*più mosso, sempre più accelerando*), *decrescendo* = zpomalování (*meno mosso*). Proměny dynamiky se týkají i pochodu (*Tempo di marcia*), přestože je traktován v jednotném striktním tempu (♩ = 132): *f* – *decrescendo* – *mf* – *p* – *f* – *ff marcato* – *crescendo* – *più ff* (rukopisná partitura, s. 19–28).³⁰ Kohoutek si už v tomto raném díle libuje v častém pokynu *espressivo* ve spojení s *molto appassionato*, *più sostenuto*, *ff* apod. Rovněž *doloroso* zapadá do celkové poetiky autorova stylu: například *Lento doloroso* (♩ = cca 52) na ploše dvaceti šesti taktů (s. 35–40). V samotném úvodu se nachází pokyn *lugubre* (*sostenuto lugubre*, ♩ = cca 63) patrně pro vyjádření pochmurné atmosféry doby. Mezi zajímavosti náleží *coincidentia oppositorum*: *non legato* spolu s *cantabile* (smyčce, s. 30) nebo „bezohledně a posměšně – bezstarostně“ u klarinetu (s. 21).

PŘÍKLAD č. 6

Mnichov, autograf partitury, s. 21. Part 1. klarinetu s pokynem „bezohledně a posměšně – bezstarostně“ a s poznámkou „hrát na Es klarinet“.



Podobně komplikovaný vývoj, jaký lze pozorovat v oblasti dynamiky, se nachází též u tempa. Kohoutek označuje tempo většinou slovně ve spojení s metronomickým údajem. Metronomická označení jsou však pouze přibližná, což klade nároky na interprety pro vytvoření logických proporcí v rámci celku. Typické je velké množství tempových změn na malé ploše – nejdelší stabilní úsek, třicet devět taktů, představuje *Tempo di Marcia* (♩ = 132).

²⁹ Srov. KOHOUTEK, Ctirad. *Projektová hudební kompozice*, s. 39.

³⁰ Koh. 4, autograf partitury.

²⁶ Srov. KOHOUTEK, Ctirad. *Projektová hudební kompozice*, s. 27.

²⁷ Koh. 4, klavírní skica.

²⁸ Podle autografu partitury: pikola, 2 flétny, 2 hoboje (2. střídá anglický roh), 2 klarinety B (2. střídá basový klarinet), 2 fagoty, kontrafagot; 4 lesní rohy F, 3 trubky C, 3 pozouny, tuba; tympány, velký buben, činely [sic], malý bubínek, triangel, tam-tam, tamburína; smyčcový orchestr.

Přechody mezi jednotlivými tempy jsou – podobně jako u dynamiky – postupné, vyjádřené předpisy *più mosso* (*sostenuto*), *poco* (*sostenuto, accelerando*), (*sempre*) *più accelerando*, *poco e poco più accelerando*, (*più e sempre*) *meno mosso*, *sempre rit[ardando] al tempo I.* (v trvání devíti taktů) apod.

Festivalová předehra, Koh. 5 (1955–1956)

Pomyslným završením první etapy Kohoutkovy tvorby je další jednověté orchestrální dílo: *Festivalová předehra*. Z hlediska kompoziční faktury se jedná o poslední instrumentální skladbu, která je psána v tradičním harmonickém systému 19. století, jinými slovy, není ještě ovlivněna dodekafonií.

Typickým rysem asi devítiminutové kompozice je optimistická nálada, vycházející už z titulu, evokující povinné přitakání radosti při budování socialismu v padesátých letech. Jednovětá kompozice je členěna do tří kontrastních oddílů, podobně jako například pozdější *Rapsodia eroica pro varhany* (1963, rev. 1965). Přechody mezi jednotlivými částmi jsou pozvolné, nikoliv v duchu tzv. terasovité dynamiky. Střední část je lyrická, její poetika je však vzdálena niterným náladám *con dolore*, jejichž náznaky jsou patrné již ve violovém koncertu (1952) a jež budou pravidlem v komorní tvorbě po roce 1956. V případě *Festivalové přehry* se jedná spíše o jakýsi druh lyrismu optimistického, který postupně přerůstá v závěrečný triumfální oddíl, umocňující atmosféru úvodu. Nejen v těchto partiích, ale téměř v celém díle slyšíme ohlasy smetanovsko-dvořákovské tradice: instrumentace, charakter melodiky, idyličnost, karnevalové veselí.

Instrumentace není v oblasti dřevěných dechových a bicích nástrojů tak rozmanitá jako v symfonické básni *Mnichov* (1952–1953), nicméně po jejím vzoru ustaluje počet žesťů na čtyři lesní rohy, tři trubky, tři trombony a tubu. Novinkou je harfa *ad libitum*.³¹ Příznačným rysem je předimenzovaná zvukovost, která si nezadá s dobovou filmovou hudbou. Patrná je v obou krajních částech, jejichž optimismus a slavnostní ráz jsou posíleny přednesovými pokyny *maestoso*, *pomposo*; aby nebylo pochyb o triumfálním vyústění díla, závěrečná pasáž je předepsána *trionfale*.

I v tomto díle dochází k neustálým proměnám tempa. Například ve střední části u předpisu *Allegro giusto* se objevují následující nuance: *sempre poco e poco ritardando* – *più mosso* – *molto rit[ardando]* – *più mosso* – *più animato*.

Z optimistického charakteru *Festivalové přehry* jako by vyplynulo i její ocenění. Po premiéře, jež se uskutečnila 19. srpna 1957 v Československém rozhlasu (Symfonický orchestr brněnského rozhlasu řídil Otakar Trhlík), zazněla v Moskvě, kde jí byla téhož roku v rámci skladatelské soutěže Světového festivalu mládeže udělena druhá cena v podobě stříbrné medaile. Předsedou hodnotící poroty byl Dmitrij Šostakovič.

VSTŘEBÁVÁNÍ AVANTGARDY – DODEKAFONICKÉ, ALEATORICKÉ A TEMBRÁLNÍ PODNĚTY

³¹ Podle autografu partitury: flauto piccolo, flauti I. II., oboi I. II., clarinetti I. II. B, fagotti I. II.; corni I. II. III. IV., trombe C I. II. III., tromboni I. II. III., tuba; arpa (ad lib.); timpani, triangolo (tam-tam), piatti, gran cassa; violini I., violini II., viole, violoncelli, contrabassi.

Práce s řadou jako východisko z krize

V roce 1953 zahájil Kohoutek svoji pedagogickou dráhu na Janáčkově akademii múzických umění, která trvala více než čtvrtstoletí.³² Bylo to zajisté prostředí právě konstituované katedry skladby, hudební teorie a dirigování, které napomohlo jeho zájmu o avantgardní hudební proudy 20. století. Kohoutkovými spolupracovníky se totiž stali podobně orientovaní tvůrci jeho generace, jako byli Miloslav Ištvan (narozen 1928) a Alois Piňos (1925); starší generaci zastupoval Jan Kapr (1914). Tyto „avantgardisty“ doplnil muzikolog Jiří Vysloužil, který své přednášky orientoval zejména na hudbu 20. století. Výsledkem Vysloužilova studia kompozičních směrů 20. století se stala syntetická monografie *Hudobníci 20. storočia*.³³ Právě na této knize o novodobých kompozičních směrech spolupracoval s Kohoutkem, s nímž se doplňoval i na podobně tematicky orientovaných přednáškách a seminářích.³⁴

Nelze opomenout též vnitřní podnět pro Kohoutkovu stylovou metamorfózu. Ke kritickému studiu soudobých kompozičních technik jej přiměla tvůrčí krize, která podle jeho vlastních slov vypukla asi tři roky po absolutoriu JAMU, tedy okolo roku 1957.

32 V roce 1953 se stal asistentem na katedře kompozice, 1959 tamtéž odborným asistentem, 1965 se habilitoval pro obor skladby a hudební teorie, 1965 až 1979 vedl katedru skladby, hudební teorie a dirigování. V letech 1976 až 1980 zastával post prorektora pro uměleckou a vědecko-výzkumnou činnost. V roce 1980 přenesl své aktivity do Prahy. O Kohoutkově pedagogické činnosti a metodice výuky kompozice pojednává Hana Špundová v magisterské diplomové práci *Ctirad Kohoutek a jeho pedagogický přínos*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra muzikologie, 2014.

33 VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava: Opus, 1964. Revidované a doplněné vydání tamtéž, 1981.

34 Podle Jindřišky Bártové našel Vysloužil v Kohoutkovi „ideálního spolupracovníka“. Viz BÁRTOVÁ, Jindřiška. Teorie a dějiny hudby na JAMU v prvních letech její existence. *Musicologica Brunensia*, 2009, roč. 44, č. 1–2, s. 20. ISSN 1212-0391. Kohoutek sám o Vysloužilovi píše, že „stál v čele těch, kteří mi neocenitelně pomohli při orientaci v novodobé, zvláště zahraniční hudební literatuře, rovněž i při zevrubném odkrývání skladatelského a teoretického odkazu Leoše Janáčka včetně dalších reprezentantů hudební moderny 20. století“. In: KOHOUTEK, Ctirad. Ke vzniku, vývoji a impulsům projektové hudební kompozice. *Musicologica Brunensia*, 2009, roč. 44, č. 1–2, s. [73]–81. ISSN 1212-0391.

Tento podnět měl za následek, že se Kohoutek rozloučil s první etapou své tvorby a zahájil etapu druhou, radikálně odlišnou, kterou datuje do let 1957 až 1965.³⁵

Nutno připomenout, že Kohoutkovo (a jiných) studium avantgardních proudů hudby 20. století se dělo v ovzduší oficiální estetiky socialistického realismu, která tyto principy považovala takřka za zločinné. Na konkrétních skladbách lze pozorovat, jak se Kohoutek s touto nepřízní tvůrčím způsobem vyrovnává: týká se to nejen období druhé poloviny padesátých let a počátků let šedesátých, ale též normalizační éry let sedmdesátých, kdy pojem socialistický realismus představuje už v podstatě vyprázdněnou formu, která má ovšem stále oficiální, tedy ideologický imperativ.

První avantgardní technikou, kterou uplatnil Kohoutek ve svých dílech, je práce s dvanácti tóny chromatické stupnice, jak ji formulovali skladatelé druhé vídeňské školy. Miloš Štědroň uvádí, že převládajícím typem prvních dodekafonických skladeb v české hudbě přelomu padesátých a šedesátých let jsou klavírní miniatury.³⁶ Kohoutek naopak zvolil dodekafonii jako základ pro tři rozsáhlejší skladby komorní: *Suita romantica pro violu a klavír*, *Suita pro dechové kvinteto* a *Smyčcový kvartet*. Zvláštní postavení mezi nimi zaujímá *Suita giocosa pro dechové kvinteto*, skladba téměř příležitostná, byť kompozičně ucelená a stylově zapadající do uvedeného okruhu. Podobně jako u Schönberga a jeho následovníků vychází i Kohoutkova práce s řadou z přísného kontrapunktického základu. Naopak rozdíl lze pozorovat ve skladatelově inklinaci k pevným klasickým formám. Obecně se dá říci, že u něj nastává tvůrčí syntéza neoklasicismu a dodekafonie, což je mimo jiné typické pro kompozice Stravinského z téhož období. (Stravinskij měl ovšem za sebou dlouhý kompoziční vývoj, zatímco Kohoutek je teprve v začátcích své tvorby.)

Suita romantica pro violu a klavír, Koh. 7 a (1957)

Po *Sonatině semplice* (1950) se jedná o další komorní dílo z padesátých let pro sólový nástroj a klavír. *Suita* se však od *Sonatiny* v mnohém výrazně odlišuje, a to jak po stránce formální, tak z hlediska kompoziční techniky.

Skladba stále vychází z klasicko-romantického základu, dokazuje však též Kohoutkovy námluvy se soudobými kompozičními technikami, konkrétně dodekafonií, lépe řečeno serialismem. První věta, *Adagio generoso*, je totiž založena na tématu, v němž lze zřetelně pozorovat dvě totožné šestitónové série (c, h, fis, a, e, dis), jež k sobě mají inverzní vztah. Podobně jsou pojaty jejich následné dvě retrogradace. Jinými slovy, obě poloviny dvanáctitónové řady jsou zrcadlově repetovány, takže zazní celkem dvacet čtyři tónů. Jedná se v podstatě o klasické quaternion, pracující ovšem nikoliv s celou řadou, nýbrž se sérií tónů z ní odvozených.

³⁵ Srov. KOHOUTEK, Ctirad. *Projektová hudební kompozice (Metoda): Podstata, hlavní zásady – teze*. Nedatovaný propagační materiál. Analýzu příčin Kohoutkovy kompoziční krize a jeho obratu k dodekafonii vytváří v krátkém časovém odstupu Jiří Vysloužil. Srov. VYSLOUŽIL, Jiří. *Cesta slibně započatá. Hudební rozhledy*, 1964, roč. 17, č. 6, s. 230–231.

³⁶ Srov. ŠTĚDRŇ, Miloš. *Dodekafonie a česká hudba*. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, 1984–1985, roč. 33–34, H19–20, s. 166.

Toto téma je zpracováno formou passacaglie. V jejím rámci jsou úlohy rozloženy mezi oba nástroje: v okrajových částech je téma umístěno ve viole, zatímco klavír je pojat akordicky; ve střední části si nástroje úlohy vymění – viola hraje dvojhmaty, občas s přírazy, takže místy vznikají plnohodnotné akordy (trojhlas, ve dvou případech čtyřhlas), na jejichž úplnosti se podílí part klavíru.

PŘÍKLAD č. 7

Suita romantica, úvod 1. věty, *Adagio generoso*. Téma ve viole.



Z hlediska formální makrostruktury Kohoutek označuje celek za suitu. Zahajuje tak trojici suit z konce padesátých let, z nichž následující dvě budou určeny pro dechové kvinteto.³⁷ Rozsahem asi patnáctiminutová skladba však zároveň připomíná čtyřvětou sonátu³⁸ s částmi pomalu – rychle – pomalu – rychle:

1. *Adagio generoso* (♩ = cca 63).
2. *Allegro gaudioso* (♩ = cca 120).
3. *Moderato pronunziato, con dolore* (♩ = cca 88).
4. *Allegro vivace* (♩ = cca 152).

S trochou nadsázky lze poukázat na strukturu barokní sonáty *da chiesa*, směřující nepřímou od nejpomalejší části k nejrychlejší. Co je však podstatné, skladba inklinuje spíše k netaneční suítě s kontrastními částmi, jaké vznikaly v 19. století. Výrazný taneční prvek, respektive vliv tanečního metra, se nachází v poslední části, založené na proměnlivém taktu, který je charakteristický pro furiant nebo mateník. Oblibu druhého z uvedených tanců dokazuje skladatel hned od následující komorní skladby, jíž je *Suita giocosa pro dechové kvinteto* (1958), kde se mateník poprvé objevuje v názvu čtvrté věty: od tohoto okamžiku se stane součástí skladeb nejen suitového charakteru. Suitové prvky snad svědčí také pro skutečnost, že skladatel vybral bez problému dvě rychlé věty – *Allegro gaudioso* a *Allegro vivace* – pro samostatnou kompozici, jíž jsou *Dvě allegra pro klarinet a klavír* (1965).

³⁷ *Suita giocosa pro dechové kvinteto* (1958), *Suita pro dechové kvinteto* (1958–1959).

³⁸ Viz *Sonatina semplice* (1950) jako východisko Kohoutkovy komorní hudby.

Pokud byla základem všech vět původní barokní suity jediná tónina, v případě *Suity romantica* je jednotícím prvkem dodekafonické (seriální) východisko. Kohoutkovo pojetí dvanáctitónové techniky je značně liberální. V duchu poetiky Albana Berga se projevuje implantací tonálních úseků, případně jejich aluzí. Dodekafonie dodává jednotlivým částem účinek tonální nejistoty. Ta je však mírněna směřováním k tonálnímu závěru jednotlivých částí, připomínajícímu katarzní efekt posledních durových akordů polyfonních kompozic Johanna Sebastiana Bacha. V závěrečných taktech první věty je melodická řada ve viole podložena v klavíru akordem C dur; zcela jasné tonální zakončení obsahují obě věty střední: D dur, C dur. Výjimkou je finále, v němž shluk tónů na konci má efekt clusteru.

Romantický charakter skladby, daný názvem, je nejvíce patrný ve třetí lyrické větě. Zejména pokyn *con dolore* a dodekafonický základ mohou odkazovat k *Lyrické suítě* (1925–1926) Albana Berga; ohlas její poetiky lze nalézt i v některých dalších komorních dílech Kohoutkových.³⁹

Tato „romantická“ věta je obklopena dvěma rychlými virtuózními částmi. Druhou větu lze považovat za jakési radostné scherzo (*gaudioso*). Podobnou náladu (*vivace*) má též toccatové finále, v němž vedle častého střídání taktů (5/8 – 3/8 – 3/4 – 2/4) zaujme nesoulad metra a taktu.

PŘÍKLAD č. 8

Suita romantica, č. 4, *Allegro vivace*. Nesoulad metra a taktu.



³⁹ Nabízejí se *Smyčkový kvartet* (1959), *Miniatury pro smyčkový orchestr* (1965), případně *Podzimní zpěvy* (1994–1995).

Lze pozorovat též polymetriku klavíru a violy.

PŘÍKLAD č. 9

Suita romantica, č. 4, *Allegro vivace*. Polymetrika klavíru a violy.



Skladbu dedikoval autor Konstantinu Ivanovovi a Nataše Kuzmičové. Premiéra se uskutečnila v roce 1958 v Brně, poté ji uvedení interpreti natočili v moskevském rozhlasu. Roku 1982 vydal *Suitu* tiskem Český hudební fond Praha jako neprodejný materiál; na korektuře se vedle autora podílel Karel Fiala.

V roce 1965 transponoval Kohoutek obě rychlé věty, *Allegro gaudioso* a *Allegro vivace*, pro klarinet pod názvem *Dvě allegra pro klarinet a klavír* (Koh. 7 b). Absencí pomalých vět se skladba zkrátila z patnácti minut na přibližně šest minut a třicet vteřin čistého času, tj. bez pauzy mezi větami. Jedná se o typický autorův přepis pro rozsahem podobný nástroj. Part klarinetu je totožný s partem violovým. Pokud to není možné, například u vícehlasé hry, jsou spodní tóny přeneseny do klavíru. Ojediněle se též objevuje odlišné frázování.

Obě verze díla poskytují svědectví o Kohoutkově znalosti specifík klavírního partu. Klavír rozhodně neplní pouhou úlohu doprovodnou. Je pojat koncertantně a tvoří rovnocenného partnera sólovému nástroji též po stránce výrazové a sémantické. Navazuje tak na tradici komorních skladeb, zejména sonát pro klavír a sólový nástroj, jaké tvořili Ludwig van Beethoven nebo Johannes Brahms. Virtuózní pojetí klavíru je patrné například u meziher.

PŘÍKLAD č. 10

Suita romantica, č. 4, *Allegro vivace*. Ukázka klavírní mezihry v „brahmsovském“ stylu.



Suita giocosa pro dechové kvinteto, Koh. 9 (1958, rev. 1992)

Suita giocosa je první z trojice Kohoutkových skladeb pro dechové kvinteto.⁴⁰ Dílo má v rámci skladatelovy tvorby ojedinělou genezi. Kohoutek je totiž vytvořil ze scénické hudby k Tylově hře *Tvrdohlavá žena*. Hra měla premiéru 25. února 1958 v brněnském Divadle bratří Mrštíků v režii Antonína Kurše; druhou inscenaci režíroval Stanislav Vyskočil (premiéra 6. července 1961 v Mahenově divadle).⁴¹ Výsledkem úpravy je asi osmiminutová skladba (čistý čas udává autor přibližně 7'20") o pěti větách:

1. **Intráda:** *Allegro giubiloso* (♩ = cca 108); durata cca 55".
2. **Polka:** *Animato scherzando* (♩ = cca 112); durata cca 2'.
3. **Intermezzo:** *Furioso – Moderato con calore* (♩ = cca 120 – ♩ = cca 88); durata cca 1'05".
4. **Mateník:** *Allegro con brio – Pochettino meno mosso, sfumato* (♩ = cca 132); durata cca 1'25".
5. **Finale:** *Allegro vivace – Meno mosso, rustico* (♩ = 120 [138] – ♩ = 112); durata cca 1'55".

⁴⁰ Následují *Suita pro dechové kvinteto* (1958–1959) a *Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto* (1980).

⁴¹ Kohoutek již o několik let dříve spolupracoval na hudbě k jiné Tylově hře, *Čert na zemi*, spolu s Miloslavem Ištvanem a Aloisem Piňosem (premiéra v červnu 1950). V knihovně JAMU se pod signaturou D 9 nachází strojopisné libreto hry v úpravě Miroslava Pavlovského a v něm úpravy a (režijní) poznámky obyčejnou tužkou, psané (podle sklonu) dvěma druhy písma: M. Pavlovský a režisér? Objevují se též hudební pokyny. Na titulní straně jsou vepsány údaje o autorech hudby: „hudba: Piňos, Ištván [sic], Kohoutek.“ Ve svém oficiálním přehledu tvorby Kohoutek tuto hudbu neuvádí. Srov. např. BÁRTOVÁ, Jindřiška. *Miloslav Ištvan*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 1997, s. 223. ISBN 80-85429-33-0.

Obsazení tvoří – podobně jako u dvou dalších skladeb pro toto uskupení – klasické dechové kvinteto ve složení flétna, hoboj, klarinet in B, lesní roh a fagot. Skladba je komponována ve svižném tempu, patrně souvisejícím s komediálním žánrem Tylovy hry. Zajímavostí je absence kontrastní pomalé věty – pouze ve střední části, *Intermezzo*, se střídá *Furioso* s *Moderato con calore*. (Na poetiku původní hudby měl jistě vliv i režijní záměr Antonína Kurše, jenž chápal postavu J. K. Tyla coby revolucionáře, stojícího „na straně pokroku proti silám reakce“.)⁴² V obou tancích (č. 2 a 4) a v závěrečném *Finale* jsou rychlá tempa zmírněna pasážemi (*pochettino*) *meno mosso*. Pocit vířivého reje je umocněn přítomností dvou tanců, polky a mateníku; navíc základní tempo jednotlivých vět se postupně zrychluje: ♩ = 108 – 112 – 120 – 132 – 138.

Skladba je formálně opět označena jako *suita*. Kombinuje části taneční (*Polka*, *Mateník*) s netanečními: *Intráda*, *Intermezzo* a *Finale*. Pro taneční charakter cyklu svědčí například jev pro Kohoutka ne zcela obvyklý – doslovné repetice vnitřních úseků v celé skladbě, nikoliv pouze v tancích. Na *Suitu* lze hledět s určitou nadsázkou též jako na schubertovsko-mahlerovský cyklus se vstupní a finální větou, v jehož středu se objevuje *intermezzo* s pomalou částí (*Moderato con calore*). Polka by pak mohla být považována za větu taneční, mateník za rychlé scherzo. Zároveň však není možné opomíjet vliv Dvořákův, a to díky *furiantu*, který je mateníku příbuzný svým střídavým metrem.

Úvodní slavnostní (*giubiloso*) *Intráda* může odkazovat k neoklasicistním tendencím Igora Stravinského, který rád zahajoval skladby *intrádami*, jež podtrhovaly hravost, ale též svátečnost hudebního divadla.⁴³ Kohoutek sám v *Motivech léta* (1990) označil dvě ze tří částí jako *Intrády* – první je spojena s tancem.

Následující *Polka* má formu *da capo ABA*. Ve střední části, *Pochettino meno mosso*, dochází k mírnému zvolnění tempa, tj. z ♩ = cca 112 na ♩ = cca 104, což mimo jiné svědčí o vymanění tance z jeho původního užitkového poslání. Věta je ohraničena dvoutaktovým úvodem a stejně obsáhlou codou. Kohoutek nadále polky nepsal, takže není možné – na rozdíl od mateníku – zobecnit tento útvar v kontextu jeho ostatní tvorby.

Třetí část, *Intermezzo*, přináší největší kontrast v rámci díla: rychlé *Furioso* se střídá s pomalým *Moderato con calore*.

Mateník čtvrté věty je podstatně rychlejší než polka: *Allegro con brio*, ♩ = cca 132, oproti polkovému ♩ = cca 112. Podobně jako u *Polky* není ani v této části situace prvoplánová. Objevuje se kontrast mezi úvodním *Allegro con brio*, jež je traktováno v pravidelném dvoučtvrtovém metru se skutečným mateníkem: část ♩ = 240. Právě u něj dochází k permanentnímu střídání lichého a sudého metra (3/8 – 2/4 [2/8]), typickému jevu pro zmíněný tanec.

⁴² Srov. tištěný program k inscenaci v Divadle bratří Mrštíků, který připravil Bořivoj Srba.

⁴³ *Život prostopášíka* (1951), *Agon* (1957) aj.

PŘÍKLAD č. 11

Suita giocosa, č. 4, *Mateník*. Přejchod pravidelného *Allegro con brio* k mateníku ve střídavém metru.

Ve finální, nejrychlejší, větě se objevuje zřetelný pokyn odkazující k venkovskému živlu: *rustico*. V tomto případě se nabízejí vlivy janáčkovské, nelze opomenout ani úvodní etapu Kohoutkovy tvorby nesoucí se mimo jiné ve znamení folklorismu.

Revidovanou verzi díla vydalo nakladatelství Alliance Publications v Sinsinavě (USA) v roce 2010.

Suita pro dechové kvinteto, Koh. 10 (1958–1959)

Na *Suitu giocosa* navazuje další suita pro stejný instrumentální soubor. Přináší však několik inovací. Ve druhé a čtvrté větě se flétna střídá s pikolou. Oproti pěti částem *Suity giocosa* redukuje skladatel dílo na čtyřvětý celek, v němž tentokrát chybí (alespoň v názvu) věta taneční. Zato se objevuje nová forma, pochod (*Marcia*). Z hlediska tempového rozvržení, *Moderato* – *Allegretto* – *Andante* – *Allegro*, připomíná kompozice též sonátový cyklus s kontrastní lyrickou větou:

1. **Introduzione:** *Moderato* (♩ = cca 100).
2. **Marcia:** *Allegretto giocoso* (♩ = cca 120).
3. **Intermezzo melancolico:** *Andante mesto* (♩ = cca 63).
4. **Finale:** *Allegro vivace* (♩ = cca 100).

Vedle předchozí violové *Suity romantica* (1957) a následujícího *Smyčcového kvartetu* (1959) se jedná o další komorní skladbu, v níž se objevuje ohlas dodekafonie. Ta je tradičně součástí kontrapunktické práce a pojata způsobem, který má ve výsledku tonální účinek. Tak je tomu již v úvodní *Introdukci*,⁴⁴ kterou otevírá pětitónová melodie fagotu naznačující řadu; na ni navazuje výrazné hlavní téma věty v klarinetu obklopeném flétnou a lesním rohem; poté opět nastupuje sólový fagot, který v jakési nedokonalé inverzi přináší další tóny řady, ovšem s pro Kohoutka typickým opakováním tónů (byť o oktávu výš): tón f je východiskem prvního i druhého fagotového úseku.⁴⁵

PŘÍKLAD č. 12

Suita pro dechové kvinteto, č. 1, *Introduzione*, úvodní takty.

⁴⁴ Srov. č. 1, *Intráda*, ve *Suitě giocosa* (1958).

⁴⁵ Práci s fagotem v oblasti komorní hudby si Kohoutek poprvé vyzkoušel u *Sonatiny pro fagot a klavír* z roku 1955. Toto dílo spadá ještě do prvního období skladatelovy tvorby, tj. neobsahuje dodekafonické postupy.

Tonální účinek je přítomen nejen v této části, ale i v následujícím *Pochodu* (*Marcia*) směřováním k jasnému tonálnímu závěru: As dur a G dur.

Romantické prvky, jimiž je tato věta příbuzná s třetí částí, *Intermezzo melancolico*, jsou dány jednak častým pokynem *espressivo*, jednak prací s tempem a dynamikou, jejíž způsob se stává typickým pro Kohoutkův styl jako celek. Věta je sice určena základním tempem, *Moderato* ($\text{♩} = \text{cca } 100$), nicméně v jejím průběhu dochází k jeho proměnám, nikoliv však náhlým, ale spíše k pozvolným přechodům, k čemuž nabádá pokyn *poco* (*meno mosso – sostenuto*), častěji pak oblíbené *pochettino* (*più mosso, sostenuto*), případně *poco a poco* (*accelerando, allargando*). Věta krouží okolo základního tempa ve značném rozsahu: $\text{♩} = 88\text{--}168$. Obměny tempa jsou dány nejen tradiční přibližností údajů ($\text{♩} = \text{cca}$), nýbrž též mírnými variacemi tempa základního (*Moderato*): to lze pozorovat návratem k původnímu tempu pokynem *Tempo I.* ($\text{♩} = 100\text{--}108$). V úvodu věty se však nachází pouze údaj $\text{♩} = \text{cca } 100$. Z toho lze usoudit, že repríza úvodu je o něco rychlejší, navíc v jiné dynamice: začátek – piano (mezzopiano), repríza – fortissimo.

Podobným způsobem jako práce s tempem je pojata též dynamika, která se pohybuje v rozmezí piana až fortissima. Forte a fortissimo jsou často umocněny pokynem *espressivo*, případně *più ff espressivo* (ojediněle též u mezzoforte), naopak u piana se objevuje výraz *cuivré*. Přechody mezi jednotlivými dynamickými stupni jsou pozvolné, vyjádřené výrazy *crescendo* a *decrescendo*. Kohoutek tedy většinou neuplatňuje tzv. terasovitou dynamiku (*Terrassendynamik*), typickou například pro fakturu Igora Stravinského. K romantismu míří též častá provázanost dynamiky a tempa, kdy třeba zeslabování bývá (nikoliv ovšem vždy) provázeno zpomalováním (tzv. rubatová agogika).

PŘÍKLAD č. 13

Suita pro dechové kvinteto, č. 1, *Introduzione*, ústřední gradace a repríza. Rytmický fanfárový model v partech hoboje a lesního rohu (*quasi tromba, quasi fanfara*) předjímá „pochodové“ metrum druhé věty. Vypjaté *espressivo* vrcholí akordickým trylkem všech nástrojů a oktávním unisonem lesního rohu a fagotu. *Tempo I.* přináší základní téma věty ve fortissimu hoboje: ve variacích se ho ujímá lesní roh (výraznost tématu umožňuje jeho neustálé obměny, aniž by byla narušena jeho podstata).



Beethovenská zaměřenost na finále je dána nejen katarzním durovým závěrem, kontrastujícím s dodekafonickým základem, ale též triumfálním charakterem posledních patnácti taktů – *Poco pomposo, festevole* – s ritardandem připravujícím akord As dur ve fortissimu.

Druhá věta vytváří k úvodní části zřetelný kontrast. Je pojata jako pochod (*Marcia*). Ten je traktován – na rozdíl od ostatních vět – jednotným striktním metrem; pouze v posledních dvou taktech se nalézá mírné zpomalení (*pochettino ritardando*), jehož účelem je připravit triumfální zakončení v G dur. Pochodovému charakteru odpovídá uplatnění pikoly, jež se střídá s flétnou. Dochází tu sice též k určité diferenciaci dynamiky – střední část je pojata v nižší zvukové hladině než fortissimo částí okrajových –, nejedná se však o tak složitý vývoj, jako je tomu u ostatních vět: Kohoutek spíše pomocí forte zdůrazňuje melodii v jednotlivých nástrojích.

Pozoruhodné je především pojetí onoho pochodu. Skladatel mu připisuje radostnou atmosféru (*giocoso*). Z hlediska poetiky lze hovořit o parodii, případně o ironizaci, karikatuře, která zcela odporuje vznešeným pochodům romantickým, také ovšem – přes veškerý optimismus – atmosféře tzv. budovatelských pochodů padesátých let; ty byly sice též optimistické, ale zároveň důstojné a pohlíželo se na ně prizmatem romantické vážnosti. Kohoutek se u této části blíží spíše poetice Igora Stravinského.⁴⁶

Na hravost této věty lze hledět též z pozice Huizingova pojetí hry.⁴⁷ Podle Huizingy je hra svobodnou, radostnou událostí, jež je založena na řádu a dohodnutých pravidlech. Kohoutek tu vychází z jasných kompozičních pravidel harmonie, kontrapunktu, dodekafonie atd., tedy z pevného řádu, jež však pojímá svobodně a s notnou dávkou humoru. Huizinga tvrdí, že humor nevylučuje vážnost. Ta je u Kohoutka přítomna zařazením pochodu mezi dvě věty s kontrastní atmosférou, takže jeho pravý smysl vynikne až v kontextu celého díla. Huizinga dále prisuzuje hře bezúčelnost a objektivitu, což tvoří i hudební podstatu této věty: ani stopy po „romantické“ subjektivitě, jejíž prvky lze nalézt zejména v první a třetí části, zkrátka bezúčelnost a radostnost – hra pro hru. Jakými výrazovými prostředky toho skladatel docílil?

Především se jedná o travestii pochodového metra a tempa. Kohoutek tu předepisuje tříčtvrtňové metrum a příliš rychlé, asi dvojnásobné tempo na pochod: ♩ = cca 120.⁴⁸ Groteskní charakter dodává této části též užití bitonality a dalších ozvláštňujících prvků. Výsledkem je jakási „ironizace banálního“, v terminologii Klause Stahmera,⁴⁹ která tradiční formu pochodu přenáší do nové významové roviny, a to včetně hlavního „banálního“ tématu.

⁴⁶ Srov. např. *Příběh vojáka* (1918).

⁴⁷ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Praha: Dauphin, 2000. ISBN 80-7272-020-1.

⁴⁸ Srov. např. *Pochod Radeckého*.

⁴⁹ STAHMER, Klaus. Ironizace banálního: Několik myšlenek o pozoruhodných pasážích v díle Bély Bartóka. *Opus musicum*, 1970, roč. 2, č. 2, s. 45–49. Na Stahmerův článek reagují Miloš Štědroň a Alois Piňos, kteří zkoumají pronikání banálních prvků do tvorby brněnských představitelů Nové hudby. Zabývají se však pouze členy brněnského kompozičního týmu (Arnošt Parsch, Alois Piňos, Rudolf Růžička, Miloš Štědroň), Josefem Bergem a Miloslavem Ištvanem. Kohoutek ve svém článku nezmiňuje. Srov. PIÑOS, Alois, ŠTĚDRŮN, Miloš. Prvky banality a jejich ironizace v soudobé hudbě. *Opus musicum*, 1971, roč. 3, č. 2, s. 49–54.

PŘÍKLAD č. 14

Suita pro dechové kvinteto, č. 2, *Marcia*, závěr. Umocnění hlavního tématu ve čtyřech nástrojích směřující k finálnímu durovému zakončení, jež vynikne po předchozích bitonálních hříčkách.

Nejsubjektivnější a nejlyričtější částí díla je *Intermezzo melancolico*. Výrazově navazuje na úvodní větu, zároveň svou poetikou připomíná *Moderato pronunziato, con dolore* ze *Suity romantica* (1957); i tady lze uvažovat o paralelách s pomalými větami *Lyrické suity* Albana Berga, včetně pojetí rozšířené tonality (dodekafonie). Atmosféru určuje základní charakteristika – *melancolico, mesto* –, dále pak pokyn *espressivo*, případně *molto espressivo* (*espressivo* se vyskytuje též u předchozího pochodu, ale s jiným účinkem). Přechody jednotlivých dynamických stupňů jsou, podobně jako v úvodní části, pozvolné (*crescendo* – *decrecendo*) a souvisejí s proměnlivým tempem. Dynamický oblouk se rozvíjí od úvodního *piana* (*cuivré* lesního rohu), jež postupně graduje a zrychluje k vrcholu věty ve *fortissimu* (*poco più mosso* – *poco sostenuto*) a následně směřuje ke ztišení (přerušeno krátkým *crescendem*) až do nejnižší dynamiky v závěru: *ppp* doprovázené redukcí nástrojů – pouze interval kvarty ve fagotu a lesním rohu.

Na poetiku pochodu druhé věty navazuje radostné *Finale* (*Allegro vivace*). Přináší opět náhlý kontrast oproti předcházející části. *Suita* je tak ideově založena na dvou výrazových plánech: první tvoří expresivní meditativní linie *Introdukce* a *Melancholického intermezza*, druhou optimistická atmosféra *Pochodu* a *Finale*. Společným rysem obou živých částí je mimo jiné střídání pikoly s flétnou a striktní metrum.

Finale má sice předepsáno stejné metrum jako věta úvodní ($\text{♩} = \text{cca } 100$), avšak užitím osminových triol střídaných šestnáctinovými sextolami je skutečné tempo podstatně rychlejší. Zmíněná faktura tvoří podklad pro fanfárovou melodii,⁵⁰ která je prvním tématem této části.

PŘÍKLAD č. 15

Suita pro dechové kvinteto, č. 4, *Finale*, začátek. Základní metrické schéma v triolách a sextolách. Od pátého taktu nastupuje fanfárová melodie v hoboji: *mf energico*; ostatní nástroje ztišují na *mp*.

Oblast druhého tématu (*molto cantabile*) se rozvíjí v pomalejším tempu. To je dáno nikoliv předepsaným pokynem, ale proměnou metrické faktury. Trioly v osminových hodnotách jsou postupně střídány duolami (efekt *ritardanda*) až k převaze čtvrtových hodnot: nakrátko je tak evokována atmosféra *Introdukce*. V těchto pasážích se navíc úvodní dvoudobý takt mění na třídobý – právě třídobost je základem všech předchozích vět, byť má vždy jiný charakter.

Dynamika se většinou pohybuje ve vyšší zvukové hladině. I tady skladatel prostřednictvím dynamiky zdůrazňuje melodii znějící střídavě v různých nástrojích: nástroj přednášející melodii zní o dynamický stupeň výš než nástroje ostatní: *mf* – *p*, *mf* – *mp*, *f* – *mp*, *f* – *mf*, *ff* – *f*.

⁵⁰ Srov. *quasi fanfara* ve střední části první věty: tato pasáž má však zcela jiný charakter.

PŘÍKLAD č. 16

Suita pro dechové kvinteto, č. 4, *Finale*, závěrečná gradace. Pod triolovým ostinátním metrem (*f*) se rozvíjí zdůrazněná melodická linie v oktávovém unisonu lesního rohu a fagotu (*ff*). Osmínové trioly jsou vystřídány šestnáctinovými sextolami. Základní metrický model věty, který oba prvky užívá v rámci jednoho taktu, je tak rozdělen na dvě samostatné části: šestnáctinová pasáž výrazně zrychluje tempo.



Skladba byla poprvé provedena 24. února 1960 v Procházkové síni Domu umění v Brně. Koncert proběhl v rámci Hudební středry pořádané brněnskou odbočkou Svazu československých skladatelů. *Suitu* nastudovalo Foerstrovo dechové kvinteto, které pořídilo její rozhlasový snímek. Partituru a party vydal roku 1967 Panton v edici Česká a slovenská komorní hudba. Korekturu provedli spolu s autorem Miloš Říha a Ivo Bláha. V titulu a názvech částí se objevuje dvojjazyčnost, známá i z dalších edic Kohoutkových skladeb: zatímco na přebalu je název vytištěn italsky, na první straně partitury je uveden v češtině; jednotlivé věty jsou označeny italsky.⁵¹

Mezi významná provedení *Suity* lze řadit její umístění na program slavnostního zahájení Mezinárodního hudebního festivalu Brno, *Musica theatralis*, 26. září 1980.

Smyčcový kvartet, Koh. 11 (1959)

Dvanáctitónová řada tvoří základ také pro *Smyčcový kvartet*, jednu ze dvou skladeb pro toto obsazení v Kohoutkově tvorbě.⁵² Řada je opět pojata v „tonálním“ duchu, kdy skladatel

⁵¹ KOHOUTEK, Ctirad. *Suita per quintetto a fiato: Partitura e parti*. Praha – Bratislava: Panton, 1967. Edice Česká a slovenská komorní hudba.

⁵² V polovině devadesátých let vytvořil Podzimní zpěvy s podtitulem *Rapsodické souvětí pro smyčcové kvarteto*. Smyčcové kvarteto tvoří základ též v *Drobných radostech* (2006); tam je ovšem doplněno o flétnu na kvinteto: *Flétnové věty se smyčcovým kvartetem*.

podtrhuje její melodický a tematický charakter. Docílujе toho mimo jiné tím, že po důsledném zaznění všech dvanácti tónů chromatické stupnice opakuje první dva tóny řady, dále jasnou tonalitou úvodu – první tři tóny vytvářejí kvartsextakord c moll –, případně zřetelným melodickým obloukem v další části s vrcholem na tónu g, jenž je zdůrazněn dvojím zazněním. Takto je řada exponována v úvodu díla, kde je zpracována imitační technikou. Po její prezentaci v druhých houslích, viole a violoncellu nastupují první housle, které překvapivě přinášejí kontrastní živý motiv; ten ovšem není ničím jiným než retrogradací základního tvaru řady.

PŘÍKLAD č. 17

Smyčcový kvartet, č. 1, *Adagio tranquillo*, úvodní expozice řady v imitaci. Od devátého taktu se v prvních houslích objevuje motiv založený na retrogradaci základu; při jeho opakování zazní kompletní řada. Jak je patrné ze zápisu, Kohoutek, podobně jako Schönberg, pracuje důsledně s temperovaným laděním, tj. ges = fis.

Po sérii tří suit pro komorní obsazení Kohoutek v titulu neuvádí formu díla. Kvartet ovšem zřetelně navazuje jak na violovou suitu (1957), tak na *Suitu pro dechové kvinteto* (1958–1959) po stránce formální i výrazové (zcela odlišným způsobem je pojata *Suita giocosa*, 1958). Všechny tři kompozice přinášejí čtyřvěté schéma připomínající sonátový cyklus, v němž liché věty jsou pomalé, sudé jsou naopak traktovány v živém tempu. Nejniternější náladu obsahují věty třetí – *con dolore* (*Suita romantica*), *melancolico* (*Suita pro dechové kvinteto*), *mesto* (*Smyčcový kvartet*); tuto část zdůrazní kontrast následujícího finále v rychlém tempu a radostné náladě.

Po stránce formální usiluje skladatel v kvartetu o maximální výrazovou jednotu, zároveň též o zřetelný kontrast. Úvodní díl tvoří první tři věty, sjednocené variacemi jedné nálady (*tranquillo* – *moderato* – *mesto*) a tematickým základem. S nimi kontrastuje finální věta rychlá, přinášející náladu odlišnou: tu ovšem předjímá *Allegro appassionato* ve střední části věty druhé:

1. *Adagio tranquillo* (♩ = cca 50).
2. *Moderato* – *Allegro appassionato* (♩ = cca 84 – cca 132).
3. *Andante mesto* (♩ = cca 56–58).
4. *Allegro quasi marcia* (♩ = cca 132–138).

První tři části měly být původně spojeny – *attacca*. Z hlediska tempového tvoří celek s pomalými větami okrajovými (*Adagio* – *Andante*) a rychlou větou střední (*Allegro*). Mezi větami neexistují náhlé přechody: v jejich úvodu doznívá nálada předchozí části, závěr pak předjímá větu následující.

PŘÍKLAD č. 18

Smyčcový kvartet, konec první a začátek druhé věty. Druhá věta v úvodu rekapituluje tremolo ze závěru předchozí části, zároveň postupně zrychluje k energickému *Allegro appassionato*, jež tvoří její podstatnou část.

2

Moderato (♩ = cca 84)

Violino I.

Violino II.

Viola

Violoncello

a tempo

rit.

1

gravemente, sostenuto

mf

poco accelerando

2

ff

Allegro appassionato (♩ = cca 132)

f

Podobně je tomu i s tempy a dynamikou. Nikoliv náhlé kontrasty, ale postupné, často nenápadné přechody. Všechny tři věty samy o sobě vytvářejí jakýsi oblouk A – B – A, který ve svém středu přináší větší či menší vzrušení doprovázené rychlejším tempem, načež se atmosféra vrátí ke svému východisku, předjímajícímu větu následující. U první a třetí části je základem poetika úvodu a závěru, ve druhé větě dominuje naopak centrální *Allegro appassionato*, tvořící její podstatnou část.

K Bergově *Lyrické suítě* odkazuje – vedle expresivního charakteru – především tematická propojenost prvních tří vět. Nejzřetelněji se to projevuje u tématu centrálního úseku první věty, jež je založeno na výrazných, většinou sekundových postupech. Jeho vrchol přichází – po postupném a nenápadném zrychlování (*sempre pochettino a pochettino più mosso*) během osmnácti taktů – ve vášnivém fortissimu (*appassionato con calore*); v tomto bodě však hudba setrvá jen nakrátko a poté se postupně vrací k úvodní dynamice a počátečnímu tempu.

PŘÍKLAD č. 19

Smyčcový kvartet, č. 1, *Adagio tranquillo*, střední část. Vrcholné exponování ústředního tématu s následujícím poklesem dynamiky i tempa.

(♩ = cca 60)

ff appassionato, con calore

5

pochettino a pochettino meno mosso al Tempo I.

meno f dolce

meno f dolce

meno f dolce

meno f dolce

Reminiscence tohoto tématu se objeví v jakémsi zlatém řezu třetí věty, kde opět doznívá v klesající dynamice až do ztracena.

PŘÍKLAD č. 20

Smyčcový kvartet, č. 3, *Andante mesto*, střední část. Reminiscence ústředního tématu první věty.

Tempo I. (♩ = cca 56-58)

ff con dolore, poco allargando

pochettino rit.

meno mosso (♩ = cca 50)

ancora più allargando

f con dolore

poco rubato

p

H 3837

Příznačné pro náladu této nejsmutnější věty (*mesto*) je nahrazení vášnivého pojetí vrcholu tématu (*appassionato con calore*) v první větě bolesti (*con dolore*). Temná nálada je dána již úvodním *espressivo con sordino*, do něhož zakrátko vstoupí tklivá flažoletová melodie ve viole. Závěr je charakterizován postupným zmiráním zvuku (opět *con sordino, perdendosi*) až do téměř neslyšitelného trojzvuku (*ppp*), jehož nicotnost umocňuje pizzicato v houslích.

O to překvapivěji působí nástup finálního *Allegro quasi una marcia*. Podobně jako u dechového kvintetu je i v tomto případě pochod parodován a karikován pomocí tříčtvrtečního metra a neadekvátního tempa, ještě rychlejšího než v předešlé skladbě: ♩ = cca 132-138. Kontrast oproti předchozí triádě vět je dán motorickým ostinátním metrem ve viole a violoncellu, nad nímž se rozvíjí téma s fanfárovými prvky, evokující některé motivy *Dechového kvintetu*. Rázný charakter „pochodu“ podtrhují pokyny *energico, non legato, poco pesante*; jeho slavnostnost a tanečnost navozují termíny *giubiloso, danzante*. Ve vnitřních částech se objevují drobné tempové obměny (*poco ritardando, poco meno mosso*), zejména u pasáží, jež obsahují reminiscenční náznaky; jednotné vyznění celku však nikterak nenarušují.

PŘÍKLAD č. 21

Smyčcový kvartet, č. 4, *Allegro quasi una marcia*, úvod. Ostinátní metrum ve viole a violoncellu, nad ním vyrůstá melodie ve dvojici houslí.

Allegro quasi una marcia (♩ = cca 132-138)

Violino I. f energico, non legato

Violino II. energico, non legato, poco pesante

Viola ff energico, non legato, poco pesante

Violoncello ff energico, non legato, poco pesante

poco rubato

p

Skladba je dedikována Janáčkovu kvartetu, které ji poprvé provedlo 24. října 1960 v pražském Domě umělců na prvním řádném koncertě Českého spolku pro komorní hudbu. Tiskem vyšla péčí Státního hudebního vydavatelství v Praze v roce 1964. Opět se tu objevují dvojjazyčné názvy: na přebalu italsky, na titulním listě česky. Předmluvu napsala Milena Černožanská, z češtiny byla přeložena do ruštiny, němčiny a angličtiny.⁵³

Za určitou raritu, alespoň z dnešního odstupu, lze považovat provedení závěrečné části kvartetu během ideologické akce *Umělci své straně*, která se konala 25. května 1961. Kohoutkova skladba byla zařazena na „čestné“ místo, tj. na začátek druhé části – pořad byl zakončen *Internacionálou*; hudební přehlídku doplnila ukázka z tvorby sovětského, konkrétně ázerbájdžánského, skladatele Kary Karajeva. Kohoutkova kompozice poznamenána západní ultraavantgardou tak zazněla mezi literárními a hudebními díly vytvořenými většinou v duchu socialistického realismu a osobními vyznáními umělců své milované straně. Bylo by zajímavé pomyslně navštívit onu událost a sledovat výraz tváře soudruhů při poslechu ironizované travestie pochodu.

PŘÍKLAD č. 22

Umělci své straně, 25. května 1961, program.

- U m ě l c i s v ě s t r a n ě
25.V.1961
- Pořad:
1. Zahájení - Josef Burjánec - předseda Krajského výboru socialistické kultury Jihomoravského kraje.
 2. 25.000 - Kantáta Gustava Křivinky na text Oldřicha Mikuláška. Hraje orchestr Státní filharmonie - dirigent Dr.Otakar Trhlík - zpívá Zdeněk Kroupa, člen Janáčkovy opery v Brně.
 3. Jan Skácel: Pohádka o velkém samovar. - Recituje člen činohry Státního divadla v Brně Arnošt Navrátil.
 4. Ludvík Kundera - Náčrt k portrétu starého soudruha. - Recituje Karel Kabiček, člen činohry Státního divadla v Brně.
 5. Zasloužilý umělec J.V.Pleva, spisovatel, hovoří o svém vztahu ke straně
 6. Zdeněk Blažek - tři písně z cyklu "Rozbřesk" na text Jany Štroblové. Zpívá Ženka Filková - klavírní doprovod odb.asistent Milan Máša.
 7. Oldřich Mikulášek: Pátý živel. Recituje Otakar Dačák, člen činohry Státního divadla v Brně.
 8. Nositel vyznamenání "Za vynikající práci" Josef Srch, člen činohry Státního divadla hovoří o svém vztahu ke straně.
- Přestávka.
9. Janáčkovu kvartetu, nositel Řádu práce, hraje závěrečnou část kvarteta Ctirada Kohoutka.
 10. Jaromír Podešva - hudební skladatel, hovoří o svém vztahu ke straně.
 11. Karel Kapoun - K balvanu - recituje Jana Kalášková-Kuršová, členka činohry Státního divadla v Brně.
 12. Prof.ing.arch.Evžen Škarda hovoří o svém vztahu ke straně.
 13. Kara-Karajev - Adagio z baletu "Cesta hromu". Tančí Ľuba Vágnerová a Rudolf Karhánek - sólisté baletu Státního divadla v Brně. U klavíru Alena Husková.
 14. Bohdan Lacina - výtvarník, předseda odbočky Svazu výtvarníků v Brně, hovoří o svém vztahu ke straně.
 15. Zdeněk Kriebel: Verše pro ty, které nedoletěly. Recituje Stanislava Strobachová, členka činohry Státního divadla v Brně.
 16. Pozdravný projev vedoucího tajemníka KV-KDČ s.Pavla Hrona.
 17. Vladimír Majakovskij - závěrečná část z Mysterie-buffy. Recituje Josef Karlík, člen činohry Státního divadla v Brně.
- Internacionála.

⁵³ KOHOUTEK, Ctirad. *Smyčkový kvartet pro dvoje housle, violu a violoncello (1959) = Quartetto per due violini, viola e violoncello (1959)*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.

Křivé zrcadlo: Reminiscence počátků a jejich technické přehodnocení

Přelom padesátých a šedesátých let, přesněji Kohoutkova tvorba v letech 1958 až 1963, vyvolává primární dojem, jako by se skladatel vrátil ke svým pre-avantgardním počátkům. Houslový koncert a symfonie *Velký přelom* navazují na poetiku *Koncertu pro violu a Mnichova*. *Velký přelom* svým mimohudebním programem, který vychází z básnického textu, nejen že odkazuje k období romantismu, ale ideologicky se hlásí k myšlenkám socialistického realismu; vzniká tak v souladu s požadavky epochy budování socialistické společnosti. V této symfonii, podobně jako v dalších dvou kompozicích, *Symfonických tancích* a *Symfonietě*, Kohoutek posiluje fakturu velkého symfonického orchestru, což vytváří kontrast oproti předchozím skladbám pro komorní obsazení. Rovněž folklorní motivy upomínají na rané sbory.

Přes výše uvedené skutečnosti není tvorba tohoto období pouhým rozvíjením raných koncepcí: v houslovém koncertu jsou patrné dodekafonické postupy; *Symfonieta* pracuje s aleatorikou a prvky tembrální hudby. Dvanáctitónová technika je tedy rozšířena o další avantgardní kompoziční postupy. Totéž se projevuje v hudbě vokální, konkrétně v cyklu dětských sborů *Od jara do zimy* (1962), komponovaném seriální technikou. V tomto období Kohoutek rovněž dokončil svůj zásadní teoretický spis věnující se soudobým kompozičním technikám, který vyšel roku 1962 pod názvem *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*.⁵⁴

54 KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

Převratný význam spisu pro českou hudbu, včetně jeho revidované a rozšířené verze, která vyšla v roce 1965 pod názvem *Novodobé skladebné směry v hudbě*, definoval s odstupem Miloš Štědroň slovy: „Kdokoliv bude hodnotit počátky české Nové hudby od přelomu 50. a 60. let 20. století až po její rozplynutí v syntézách konce století, nemůže pominout Kohoutkovy základní spisy, zejména pak *Novodobé skladebné směry v hudbě*. [...] Tato kniha se stala doslova manuálem všech těch, kdo se nedomnívali, že hudba končí Debussym, Richardem Straussem nebo Vítězslavem Novákem.“ ŠTĚDRŮ, Miloš. Zemřel Ctirad Kohoutek... *Opus musicum*, 2011, roč. 43, č. 5, s. 71–73. ISSN 0862-8505.

Podobně aktuálně se vyjadřuje Jiří Štílec, který píše, že kniha „sehrála i roli jakési důležité tečky [...] za některými sektářsky dogmatickými estetickými názory padesátých let“. ŠTÍLEC, Jiří. Ctirad Kohoutek: Novodobé skladebné směry v hudbě. *Harmonie*, 2023, č. 1, s. 29. ISSN 1210-8081.

Koncert pro housle a orchestr, Koh. 8 (1958)

První vyžralou koncertantní skladbou Ctirada Kohoutka je *Koncert pro housle a orchestr*. Podobně jako paralelně vznikající kompozice komorní navazuje poetikou na rané romantické a folklorní období, zároveň však vzniká v době intenzivního vstřebávání avantgardních kompozičních technik, zejména dodekafonie. Genezi jeho vzniku dokládá rukopisná skica uložená v Českém muzeu hudby.⁵⁵ Z ní vyplývá, že skladatel vytvořil nejprve verzi s klavírem, v níž odkazuje na určité nástroje. U třetí věty se nachází opusové číslo 15, což je dokladem původní koncepce opusů, od níž Kohoutek později ustoupil.

Přibližně jednadvacetiminutová kompozice je po vzoru klasického koncertu členěna do tří vět podobné časové délky – střední věta je asi o minutu delší než věty krajní:

1. *Allegro furioso, poco pomposo* (♩ = cca 120); durata cca 6'50".
2. *Lento con dolore* (♩ = 50); durata cca 7'45".
3. *Allegro con brio* (♩ = cca 132); durata cca 6'30".⁵⁶

Obě rychlé věty vycházejí z ritornelové techniky, to znamená, že obsahují orchestrální mezihry. Oproti klasickému koncertu má sólový nástroj daleko větší prostor – hraje téměř nepřetržitě. Tím se blíží neobarokní technice instrumentálních koncertů Paula Hindemitha; nabízí se rovněž srovnání s houslovým koncertem Igora Stravinského (1931); s oběma tvůrci souzní též kontrapunktické traktování houslí s rozmanitými nástroji orchestru, včetně bicích (zvonky ve druhé větě). Z hlediska tektonického vychází první věta ze sonátové formy s odlišnou oblastí prvního a druhého tématu, včetně závěrečné cody. Třetí věta v duchu tradice inklinuje k rondu.

Střední pomalá část je z větší části založena na plynulém melodickém toku sólového nástroje, který vyrůstá z dvanáctitónové řady a je naplněn melancholií a smutkem (*con dolore*). Tiché pasáže střídají expresivní výkřiky bolesti (první krátce po úvodu), připomínající atmosféru houslového koncertu Albana Berga. Výrazná expresivita houslového partu se nese od lyrických pasáží v úvodu a závěru až po vysoce emocionální partii ve středních částech. Proud melodie je přerušován vpády orchestru, takže dochází k její destrukci, roztrhání na jednotlivé segmenty.

Lyrismus druhé věty předjímá druhé téma věty úvodní. Lyrické pasáže v ní kontrastují se základní poetikou *furioso*, kdy je virtuózní part houslí prokládán synkopovanými ritornely orchestru. Kombinace protikladných prvků směřuje k efektnímu závěru, který má podobný charakter jako zakončení celého díla.

Finální věta je založena na výrazné rytmicke, často synkopované, čímž navazuje na větu úvodní. Výrazný rytmický puls spolu se zvukovou barvou a charakteristickou melodikou nezapře folklorní ohlasy, ať už se jedná o vliv moravské lidové hudby, či poetiku

55 NM ČMH, C. Kohoutek 46.

56 Časové údaje podle KOHOUTEK, Ctirad. *Koncert pro housle a orchestr* (1958) [op. 15]. In: *Hudba přítomnosti: C. Kohoutek, V. Petřelka* [LP]. Václav Snítil, housle, Česká filharmonie, dirigent Otakar Trhlík. Praha: Panton, 1987.

Bély Bartóka. Zvukové expresivně napomáhá velký orchestr s výrazným podílem bicích nástrojů.

Pro Kohoutka je příznačné, že přes veškeré protiklady se snažil vytvořit tematickou jednotu v rámci celku. Svědčí o tom i poznámky ve skice. V první větě (s. 7, druhý takt) se u čtyřtónového šestnáctinového motivu nachází poznámka „jádro k tématu 2. věty“; ve třetí větě (s. 4, 7. takt) lze číst „odkaz část[ecně] na II. větu“.

PŘÍKLAD Č. 23

Koncert pro housle a orchestr, 3. věta. Skica. Revize červenou barvou a poznámka „odkaz část. na II. větu“.



Skladba byla věnována Antonínu Moravcovi, který ji 15. ledna 1960 uvedl v premiéře; Státní filharmonii Brno řídil Jiří Pinkas. Zvukový záznam s Českou filharmonií pod vedením Otakara Trhlika pořídil Václav Snítal.

Velký přelom: Symfonie pro orchestr, Koh. 12 (1960, rev. 1962)

Svoji jedinou symfonii vytvořil Kohoutek na počátku šedesátých let. O stejné formě uvažoval ještě pro *Teatro del mondo* (1968–1969), nakonec se však přiklonil k označení *Symfonická rotace o čtyřech scénách*.⁵⁷ *Velký přelom* vznikl v roce 1960, výsledná verze je datována 12. lednem 1962 (instrumentační a formální redakce). Jednotlivé časové vrstvy skladatelovy práce lze vyčíst z jeho rukopisu. Skica i partitura jsou psány černou tužkou (skica) a černým inkoustem (partitura); korektury a doplňky, zejména v oblasti instrumentace, jsou vyznačeny červeně, v případě rukopisné partitury též modře.⁵⁸ Následující analýza vychází z definitivní verze z roku 1962.

Přestože je *Velký přelom* symfonií s rozmanitým mimohudebním programem napsanou pro bohatě obsazený orchestr, délka skladby činí pouhých osmnáct minut. Je tedy kratší nejen než vrcholné symfonie Haydnovy či Mozartovy, ale také než symfonie

Arthura Honeggera, jež vykazují podobné napětí mezi monumentalitou ideje i obsazení a lapidárností vyjádření (*Symfonie č. 3 „Liturgická“* je delší o více než deset minut než symfonie Kohoutkova). Tato časová úspornost odpovídá Kohoutkovu názoru, že „rozměrná díla starší hudby jsou až na málo výjimek pro většinu dnešních posluchačů už zbytečně zdoluhavá“.⁵⁹ Doporučuje proto délku velkých symfonických děl do třiceti minut. Za vzor klade krátké plochy Antona Weberna;⁶⁰ vypadá to, jako by se chtěl rozměrům Webernových skladeb postupně přibližovat.

Velký přelom má formu třívěté symfonie s postupně se zrychlujícími částmi:

1. *Adagio pesante, con disperazione* (♩ = cca 54).
2. *Allegro festivo* (♩ = cca 92).
3. *Vivacissimo – Poco Allegro* (♩ = cca 100 – ♩ = cca 108–116).

Skladbu lze označit za programní symfonii, jejíž program je určen básnickým textem. Pokud z *Festivalové předehry* vane povinný optimismus padesátých let v oblasti hudební faktury, *Velký přelom* se již jednoznačně hlásí k ideologii socialistického realismu svým programem i výběrem úryvků z poezie. Ve skice dal autor jednotlivým větám následující pracovní názvy:

1. *Když obcházela smrt.*
2. *Rozkvetla tvá svoboda: Varovný hlas Lidic a Hirošimy.*
3. *Budujeme krásnější svět.*

V první větě tak navazuje na tematiku symfonické básně *Mnichov*, druhá reaguje na události druhé světové války a osvobození, třetí směřuje k tzv. Vítěznému únoru a jeho „krásným“ důsledkům. Součástí rukopisné partitury jsou úryvky básní, které inspirovaly jednotlivé věty. Příznačné je, že mezi vybranými básníky se nachází též pozdější bard normalizační poezie Jan Pilař:

Adagio pesante, con disperazione:

... a ve tmě zběsilá šla smrt;
smrt za vším, za námi – jak za kořistí...
(Zdeněk Kriebel)

Allegro festivo:

... vydechla země osvobozená.

Pozor však! Není dobojováno.
Jsou ještě všude temné síly dravé,
ostnatých drátů k cíli nastláno...
(František Hrubín – Stanislav Kostka Neumann)

⁵⁷ Srov. Koh. 22, autograf partitury, titulní list. Viz s. 139.

⁵⁸ Obojí uloženo v NM ČMH, C. Kohoutek 51.

⁵⁹ KOHOUTEK, Ctirad. *Projektová hudební kompozice*, s. 36.

⁶⁰ Srov. tamtéž, s. 37.

Vivacissimo – Poco Allegro:

... ať ještě mocněji se rozezvučí světem:
My budujeme vlast, my ubráníme mír!
(Jan Pilař)

Aby nebylo pochyb o ideologické podstatě díla, premiéra jeho revidované verze se uskutečnila 25. února 1962 na Slavnostním koncertě Státní filharmonie Brno, kterou řídil japonský dirigent Hiroyuki Iwaki.⁶¹

Velký přelom dále obohacuje a diferencuje instrumentální aparát velkého symfonického orchestru.⁶² Zvukové spektrum dechových nástrojů je podobně jako u *Mnichova* rozšířeno o pikolu a kontrafagot, přibyl basový klarinet a klarinet in Es (připsán červeně v definitivní redakci). Autorova poznámka u partu basového klarinetu v první větě podává svědectví, že tento nástroj nebyl v době vzniku díla samozřejmostí: „Není-li v orchestru nástroj s nejmodernějším vybavením – nemá-li požadované hluboké tóny, hraje tuto pětiktaktovou větu skupina kontrabasů.“⁶³ Možná že měl Kohoutek při užití tohoto nástroje na mysli umění světově proslulého basklarinetisty Josefa Horáka. Bohatá bicí sekce je doplněna dvěma melodickými nástroji – xylofonem a klavírem. Ve druhé větě se přidává celesta, vyškrtnutá je naopak harfa *ad libitum*.

Kvinteto smyčců je místy doplněno o pětistrunný kontrabas; ten hraje někdy unisono s violoncelly, někdy má samostatný part. Novinkou je přesné určení počtu jednotlivých nástrojů, jež souvisí s dalším dělením partů (*divisi*). Spolu s technikami pizzicato nebo *con sordino* tak vznikají zajímavé zvukové barvy. Například v první větě je pro housle předepsáno *ppp con sord[ino]* při dělení prvních houslí na tři skupiny a druhých na skupiny čtyři. Vzniká tak zajímavý témr.

⁶¹ Podle Jiřího Vysloužila oslavil Kohoutek onu osudovou událost již v rané symfonické básni *Únor 1948* z roku 1954. Viz VYSLOUŽIL, Jiří. Cesta slibně započatá, s. 230. Uvedena je rovněž pod opusovým číslem 4 in: GARDAVSKÝ, Čeněk, ed. *Skladatelé dneška*. Praha: Panton, 1961, s. 122. K této kompozici se však Kohoutek později nehlásil. Nenachází se ani v „kompletním přehledu“ Kohoutkových orchestrálních skladeb, který je součástí disertační práce Markéty Hegrové, jejíž vznik konzultovala se skladatelem, od něhož si zapůjčila hudební materiál. Srov. HEGROVÁ, Markéta. *Orchestrální tvorba Ctirada Kohoutka* [disertační práce] [online]. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, 2007 [cit. 21. 8. 2019]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/qmp41/Ctirad_Kohoutek_final.pdf?lang=en, s. 9–10. Není také uložena v pozůstalosti po Ctiradu Kohoutkovi v Českém muzeu hudby.

⁶² Podle autografu partitury – revidovaná verze z roku 1962: fl[auto] picc[olo], 2 fl[auti], 2 ob[oi], 2 cl[arinetti] B, cl[arinetto] Es, cl[arinetto] basso, 2 fag[otti], c[ontra] fag[otto]; 4 cor[ni] F, 3 tr[ombe] C, 3 pos[ouni], tuba; timp[ani] (3), p[ia]tti, gr[an] cassa, tr[ian]g[o]l[o], tamb[urino] picc[olo], gong, tam-tam (triangl, gong a tam-tam hraje z 1 partu 1 hráč); celesta, xilofono, klavír; v[io]l[ini] I. (8), v[io]l[ini] II. (7), v[io]le (6), v[io]l[on]c[elli] (5), c[ontra]b[assi] (5), c[ontra]b[asso] a 5 corde.

⁶³ Koh 12, autograf partitury, s. 7.

PŘÍKLAD č. 24

Velký přelom, č. 1, *Adagio pesante, con disperazione*. Divisi prvních a druhých houslí v nejtíší dynamice (*ppp con sord[ino]*). Jak vyplývá z rukopisné partitury, zmíněný akord byl původně určen harfě. Zajímavostí je rovněž „honeggerovské“ unisono smyčců a klavíru.



Na poli dynamiky upoutá v první větě zajímavý skok mezi oblastí forte (*ff – meno f – più f*) a oblastí piana (*mp – p – pp – ppp*). Forte je zdůrazněno pokyny *espressivo a pesante*. Jednotlivé stupně přecházejí jeden do druhého pozvolna: *crescendo – decrescendo*. U rovněž proměnlivého tempa je novinkou grafika zapsaná modrou tužkou: → pro *accelerando*, ~ pro *ritardando*. Předěl mezi jednotlivými tempy je často pozvolný, například *sempre poco a poco accel. ... al* (případně →), na některých místech zase skladatel požaduje striktní tempo pro celou plochu, třeba pokyn „nepovolit v Tempu“ na s. 16.

Kohoutek charakterizoval formu věty jako „volně pojatá *passacaglia*“.⁶⁴ Svědčí to o neustálé přítomnosti kontrapunktického myšlení, které tvoří pevný kompoziční základ, byť posluchač jej vnímá spíš podvědomě.

Střední větu člení Kohoutek tradičně na tři části, kdy rychlé okrajové pasáže, uvedené triolovými fanfárami žesťů, obklopují pomalejší centrální úsek:

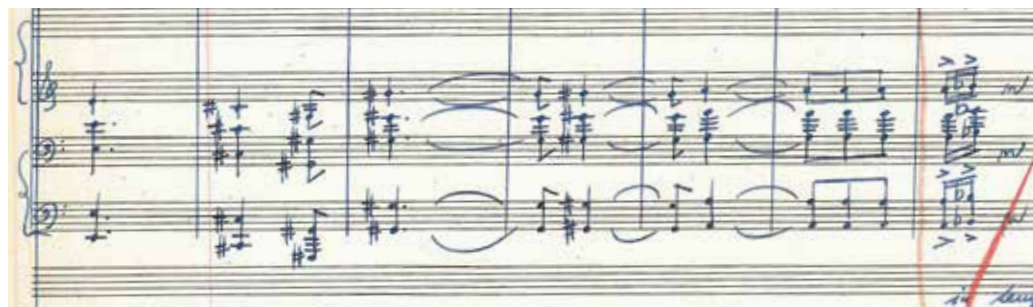
⁶⁴ HEGROVÁ, Markéta. *Orchestrální tvorba Ctirada Kohoutka* [disertační práce] [online], s. 20.

- A) *Allegro festivo* (♩ = cca 92).
 B) *Grazioso – sereno* (♩. = cca 84).
 A') *Allegro festivo* (♩ = cca 92).

Ústřední část celé skladby je označena *grazioso – sereno*, což je další kohoutkovská *co-incidentia oppositorum*. Pojem *grazioso* je v rozporu s temnou náladou této hudby, kterou zdůrazňuje sólový part kontrafagotu. Jakýkoliv „půvab“ – pakliže se nejedná o úmyslnou ironii – postrádá osudová pasáž žesťů, která tento úsek otevírá.

PŘÍKLAD č. 25

Velký přelom, č. 2, *Allegro festivo*. Chorálová pasáž žesťů: trubky, pozouny, tuba
 (*sostenuto – grave, quasi recitativo*).



Dynamický vývoj této věty je charakterizován permanentní gradací – crescendo dominuje nad decrescendem.

Závěrečná „budovatelská“ část (viz Pilařovy verše) má typický finální charakter směřující k jásavému závěru (*giubiloso*). Kohoutek ani tady nerezignuje na pochod: k závěrečné pasáži dopsal červeně *Marcia*. Tempo tohoto pochodu (♩ = cca 108–116) je přirozenější než u pochodu z předchozího *Smyčcového kvartetu* (*Allegro quasi una marcia*, 132–138): z hlediska určení díla souzní s radostnou atmosférou prvomájových průvodů.

Dedikaci díla odpovídá též vyšší zvuková hladina, podpořená někdy pokynem *pesante*. Prostor je však dán též nástrojům sólovým, například melodii flétny vystřídaná klarinetem v první větě.

Na závěr je nutné podotknout, že nebýt názvu, vnějšího programu a určení díla, skladba by mohla být spjata s různými jinými obsahy, případně je ji možné vnímat jako ryze absolutní hudbu. Rovněž udělení Ceny Leoše Janáčka v roce 1962 nijak nepodtrhuje původně ideologický záměr skladby.

Symfonické tance pro velký orchestr, Koh. 13 (1961)

Další ze skladeb pro velký orchestr byla dokončena 12. listopadu 1961 v Brně. Kohoutek ji označil jako „dílo 21“, tento údaj však nakonec přemaloval.⁶⁵

Oblíbený třídílný cyklus je založen na tradičním tempovém rozvrhu dvou vět pomalých a rychlé věty závěrečné:

1. *Andante cerimonialmente.*
2. *Adagio innocente.*
3. *Vivace.*

Jednotlivé tance jsou určeny pouze tempem bez odkazu na konkrétní tanec v názvu. Připomíná to typ netanečních suit pro violu (1957) a dechové kvinteto (1958–1959). Podobnou kompozici vytvořil autor o čtyřicet let později pod názvem *Symfonický tanec pro velký dechový orchestr* (2001). Liší se tak od konkrétních cyklů tanečních, jako jsou *Mateníky* z roku 1986. Z charakteru tanců poněkud vybočují časté proměny tempa zejména v první části, která má rozpětí od ♩ = 76 po ♩ = 108.⁶⁶ Objevují se též proměnlivé takty, což připomíná styl *mateníku* a *furiantu*: 5/4 – 5/8 – 3/4 – 5/8 – 3/4 (*Sostenuto maestoso* v první větě).

Přibližně patnáctiminutová kompozice je určena, jak už vyplývá z názvu, pro velký orchestr navazující obsazením na předchozí symfonická díla. Bicí nástroje se stabilizovaly na samostatnou skupinu, rovnocennou dechům a smyčcům. Novinkou v dechové sekci je sopránový saxofon.⁶⁷ Jednotlivé party nejsou ještě přesně definovány jako v pozdějších partiturách, kdy Kohoutek rozděluje například bicí mezi jednotlivé hráče.

Tradicí se stala rubatová agogika, například ve spojení *crescendo* a *accelerando*.

Symfonieta pro velký orchestr, Koh. 14 (1962–1963, rev. 1977)

Třetí z orchestrálních děl z počátku šedesátých let je sice přibližně stejně dlouhé jako symfonie *Velký přelom* (původní rozsah asi devatenáct minut, v rámci revize z roku 1977 zkráceno na sedmáct minut), přesto je autor označil jako symfonietu. Možná že ho

⁶⁵ Viz Koh. 13, autograf partitury. Uloženo v NM ČMH, C. Kohoutek 52.

⁶⁶ Vývoj tempa v prvním tanci: ♩ = cca 76 (*Andante cerimonialmente*), 84–104; ♩ = cca 172, 126, 132, 144, 160, 88; ♩ = cca 96, 104, 108, 96, 104; *Tempo I*: ♩ = 76, 92–108.

⁶⁷ Podle autografu partitury: fl[auto] picc[olo], 2 fl[auti], 2 ob[oe], 2 cl[arinetti] B, sax. [sassofono] B – sopr[ano], 2 fag[otti]; 4 cor[ni], 3 tr[om]be, 3 tr[om]b[o]ni, 1 tuba; timp[ani], piatti, gr[an] cassa, tr[ian]g[ol]o, tamb[urino] picc[olo], tamburino, campana, silofono; celesta, arpa, piano; archi.

k tomu vedla absence mimohudebního programu, snad měl na mysli Janáčkovu *Sinfoniettu* z roku 1926, včetně krátkého časového rozsahu jejích částí. V každém případě i toto dílo, byť rozsahem stručné, je psáno pro velký symfonický orchestr. Zvukovost je obohacena o využití prvků tembrální hudby. Do kompoziční faktury vstupuje aleatorika, často právě v symbióze s témbry.

V rámci celkové formální koncepce zachovává Kohoutek oblíbenou třídlílnost s pomalou střední částí (rozložení A – B – A' je možné pozorovat už v první větě):

1. *Vivace con fuoco* (durata 6'03").
2. *Grave* (durata 8'14").
3. *Prestissimo possibile, ma non indistintamente – Allegro energico* (durata 4'31").⁶⁸

V partituře skladatel specifikuje obsazení některých bicích nástrojů počtem hráčů. U smyčců zdůrazňuje velké obsazení.⁶⁹ Zvukový nápor je patrný hned od vstupní partie první věty. Spojen s rychlým tempem (*Vivace con fuoco*) se udržuje téměř po celou tuto část, pouze v partii umístěné propozičně do zlatého řezu dochází ke ztišení; zvuk ztrácí na intenzitě též v závěru, který předjímá atmosféru druhé věty.

Ta však krátce po začátku graduje do maximální zvukové síly, odpovídající předepsanému *Grave*. Nápor zvuku se později opakuje v polyfonii (stratofonii) smyčcové a žesťové vrstvy. Objevují se též výrazné sónické plochy inspirované tembrální hudbou. Témbry jsou ovšem pouze jedním z kompozičních principů, který doplňuje jiné výrazové prostředky.

PŘÍKLAD č. 26

Symfonieta pro velký orchestr, č. 2, *Grave*, střední část. Stratofonie smyčcových a žesťových nástrojů.

The image shows a handwritten musical score for the middle section of the second movement of Janáček's 'Symfonieta for large orchestra'. The score is written for Tuba, Trombone, and Violin. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like 'pp' and 'sempre ancora più crescente', and tempo markings like 'rinite lento'. The notation includes various accidentals and articulation marks.

⁶⁸ Původní časové údaje před revizí.

⁶⁹ Podle autografu partitury (revize dokončena 13. prosince 1977): 1 malá flétna, 2 flétny, 2 hoboje (angl. roh), 2 klarinety B, 1 basklarinet B, 2 fagoty; 2 trubky, 3 lesní rohy, 2 trombony, 1 tuba; tympány, činely + velký buben (1 hráč), triangel + malý bubínek + 3 temple bloky + gong + tam-tam (2 hráči), xilofon [sic] + zvony + zvonková hra (1 hráč); 1 harfa, 1 klavír; smyčce (velké obsazení): housle I., housle II., violy, violoncella, kontrabasy.

Zřetelný pokyn autora týkající se tembrální hudby se objevuje též ve finální větě: „Nástroje hrají v dvojhmatech tak, aby zvukově rovnoměrně chromaticky – bichrom[aticky] vyplnily celý vyznačený prostor.“⁷⁰ Tyto tembrální prvky se nacházejí v aleatorických pasážích (*Prestissimo possibile, ma non indistintamente*), jež kontrastují s hlavním tempem věty, *Allegro energico*, jehož přesné metrum navazuje na část úvodní. K aleatorickým úsekům píše skladatel následující návod:

oddíl A – trvá 15 vteřin:

Všechny nástroje hrají tak rychle, jak možno, avšak zřetelně; potřebné krátké nádechy v libovolném místě; po vyčerpání not se hraje opět od počátku až do doby 15 vteřin; u dechových nástrojů se přirozeně zvuk nástroje 1. a 2. nekryje – rychlost provedení se různí.

oddíl B – trvá 10 vteřin:

Způsob provedení analogický jako v oddílu A; některé nástroje ani nevyčerpají předepsané noty.

PŘÍKLAD č. 27

Symfonieta pro velký orchestr, č. 3, střední část. Začátek aleatorického oddílu A (*Prestissimo possibile, ma non indistintamente*). Tónový cluster v prvních a druhých houslích.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the aleatoric section A of 'Symfonieta pro velký orchestr'. The score is written on multiple staves for various instruments. It includes tempo markings like 'Tento I.' and 'Prestissimo possibile, ma non indistintamente'. There are handwritten annotations in Czech, including 'oddíl A trvá 15 vteřin' and 'provedení tohoto oddílu je volné'. A large circled number '12' is visible. The score shows complex rhythmic patterns and some clusters. At the bottom, there is a note: 'na) nástroje hrají v dvojhmatech tak, aby zvukově rovnoměrně chromaticky - bichrom. vyplnily celý vyznačený prostor.'

70 Srov. Koh. 14, autograf partitury, s. 114–116.

Symfonieta pro velký orchestr je prvním Kohoutkovým dílem, kde je vědomě uplatněna aleatorika. Ta se objevuje ve spojení s tembrálními prvky. Lze tak hovořit, slovy Pierra Bouleze, o „dvou ‚propojovacích‘ fenoménech, jimiž jsou tempo a témbra“.⁷¹ Tento jev se stane integrální součástí mnohých dalších skladeb Kohoutkových.

Skica *Symfoniety* vznikla v letech 1962 až 1963. Zajímavostí je poznámka „CSc“ na straně 7;⁷² titul kandidáta věd byl totiž Kohoutkovi udělen až v roce 1980. Rukopisná partitura je datována rokem 1963. Definitivní revizi díla dokončil autor 13. prosince 1977. Důvodem bylo nahrávání skladby Státní filharmonií Brno za řízení Jiřího Waldhanse ve dnech 20. a 21. prosince 1977.

Fascinace klávesovými nástroji

V šedesátých letech vytvořil Kohoutek svá dvě hlavní díla pro sólové klávesové nástroje, varhany a klavír: *Rapsodia eroica* a *Invence*. Zatímco klavír je v jeho tvorbě zastoupen početnými a rozmanitými kompozicemi, skladby pro sólové varhany se objevují jen ojedinelé: po *Rapsodii eroica* následují *Metavariace na dvě moravské lidové písně* (1982), které vznikly transpozicí originálu pro koncertní akordeon, a „mozaikový list z památníku“ *Dávno je tomu...* (1998).

Rapsodia eroica pro varhany, Koh. 15 (1963, rev. 1965)

Svoji nejzávažnější skladbu pro varhany vytvořil Kohoutek v roce 1963. Vnější podnětem byla objednávka Českého hudebního fondu pro varhanní soutěž Pražského jara. Prvního provedení se zhostil Josef Pukl, jemuž je skladba věnována; dějištěm se 17. listopadu 1964 stala Smetanova síň Obecního domu v Praze.

Rozsahem asi sedmiminutová kompozice (podle revize z roku 1965) je jednovětá, s vnitřním členěním. Tři oddíly jsou založeny na kontrastu. Skladba je zakončena codou, jež má katarzní charakter:

A: *Moderato impetuoso* (♩ = 88–92).

B: *Poco meno mosso* (♩ = 56–60).

A': *Tempo I (di commincio)*.

Coda: *Giubiloso* (♩ = cca 76–80).

Jednotlivé oddíly spolu kontrastují, a to s výjimkou cody, která umocňuje vyznění všech předchozích kompozičních prvků. Přejít mezi částmi A – B a B – A' tvoří výrazné plochy tónových shluků (clusterů). Obě krajní části jsou pojaty v živém toccatovém metru a vyšší zvukové hladině. Pomalejší střední plocha přináší dynamické zklidnění – o to větší účinek náhlého kontrastu však mají zmíněné pasáže tónových shluků.

I tato skladba je založena na osobité práci s dodekafonickou technikou. Základní řada připomíná řadu ze *Smyčcového kvartetu*. Po zaznění všech dvanácti tónů je doplněna o další dva tóny, a získává tak charakter tématu o čtrnácti tónech. Melodický a tónální

⁷¹ BOULEZ, Pierre. Alea. In: FULKA, Josef, BLÁHA, Jaroslav, eds. *Myšlenky moderních skladatelů*. Praha: Herrmann & synové, 2022, s. 81. ISBN 978-80-87054-65-9.

⁷² Koh. 14, skica.

ráz dodává řadě též její sekvencovitý vývoj, což mimo jiné poukazuje na podobně pojaté dvanáctitónové téma ve viole ze čtvrté věty (*Adagio appassionato*) Bergovy *Lyrické suity*.

PŘÍKLAD č. 28

Rapsodia eroica pro varhany, *Moderato impetuoso*, úvod. Téma v základním tvaru.



Téma je od počátku – vedle augmentací, diminucí atd. – zpracováno imitační technikou: Kohoutek sám hovoří o technice imitačně-kánonické. *Comes* – na rozdíl od *Smyčcového kvartetu*, kde se rozvíjí od stejného tónu, a má tak více méně charakter kánonu (přísné imitace) – je vzdálen o čistou kvartu. S řadou pracuje autor lineárně i vertikálně: po dvojhlase faktuře nastoupí akordický úsek, založený na výrazných synkopách; teprve poté přednese pedál augmentované téma v plné síle.

PŘÍKLAD č. 29

Rapsodia eroica pro varhany, *Moderato impetuoso*, střední část. Nad pedálem se rozvíjí čtrnáctitónové téma sekvencního charakteru ve dvojhlase imitaci, druhý hlas nastupuje o kvintu níž.



Dalším výrazným prvkem převzatým z dobové avantgardní hudby jsou clustery neboli tónové shluky. Kohoutek v této souvislosti poukazuje na využití zvukových (sonických) možností nástroje. Agresivní charakter clusterů ve varhanním plenu (*fff*) mohl být inspirován nářkem *Obětí Hirošimy* (1959–1961) Krzysztofa Pendereckého; i tady je finální clusterová plocha připravována postupnou gradací zvukových barev (*Klang-Farben*). Na rozdíl od polského autora však Kohoutek vytváří k Pendereckého bezvýchodnosti kontrastující pasáže založené jednak na uvolnění intenzity zvukového napětí, jednak na

melodičnosti dodekafonického tématu. Jak bylo zmíněno výše, působí tu protiklad maximální zvukové hladiny clusterů a následující části, jež pracuje s jemnějšími barvami nástroje. Registraci ponechává skladatel na interpretovi, neboť rejstříky ve vydané partituru⁷³ chybí. Z hlediska užití nástroje se samozřejmě nabízí též paralela s varhanními *Volumina* Györgye Ligetiho, jež vznikla o pouhý rok dříve (1962).⁷⁴

PŘÍKLAD č. 30

Rapsodia eroica pro varhany, přechod ke střední části. Mezi partii tónových shluků je naznačeno téma centrálního úseku, zároveň se objevuje reminiscence na toccatový charakter úvodu.



Koncepce a poetika díla navazuje podle skladatele na „monumentalitu varhanních skladeb vrcholného baroka“.⁷⁵ K baroknímu stylu odkazuje zmíněná toccatová technika. Monumentální charakter jí dodává varhanní pleno, jež ovšem akordiku založenou na zákonitostech funkční harmonie nahrazuje agresivitou tónových clusterů. Kohoutek tak vytvořil syntézu barokního východiska s (ultra)avantgardními kompozičními postupy. Dá se snad hovořit o metodě komentáře k jiným autorům, jak ji uplatňovali umělci období neoklasicismu: Kohoutek podobně jako Stravinskij „komentuje“ jak epochu časově vzdálenou (baroko), tak žhavou současnost (tembrální hudba – snad Penderecki a Ligeti).

⁷³ KOHOUTEK, Ctirad. *Rapsodia eroica pro varhany* (1963/65). Praha – Bratislava: Supraphon, 1968.

⁷⁴ V roce 1965 poslouchal Kohoutek Ligetiho přednášky v Darmstadtu. Tamtéž navštěvoval lekce Pierra Bouleze.

⁷⁵ Autorova předmluva ke skladbě. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Rapsodia eroica pro varhany* (1973/1965), s. [2].

S filosofickým nadhledem lze též poukázat na hledání trvalých hodnot a jistot; podle Kohoutkova názoru dramatické výrazové rysy i tektonická logika vrcholného baroka mohou být blízké i dnešní době.⁷⁶

PŘÍKLAD č. 31

Rapsodia eroica pro varhany, závěr (*Giubiloso*) připomínající monumentalitu varhanních skladeb vrcholného baroka. Skladatel tu spojuje tři hlavní prvky díla: toccatový pohyb je vystřídán základní řadou v pedálu; nad ní graduje akordika až k finálnímu clusterům.

⁷⁶ Parafráze autorského komentáře z tištěných programů.

Po pražské premiéře 17. listopadu 1964 provedl autor revizi díla (dokončena 1965). Ta se vedle menších zvukově-stylizačních úprav soustředila především na jeho podstatné zkrácení, k němuž došlo technikou zhuštění formy. Délka druhé verze je v tištěné partiturové udána přibližně na sedm minut.⁷⁷ Revidovanou kompozici provedl opět Josef Pukl, a to přesně tři roky po původní premiéře 17. listopadu 1967 v brněnském Besedním domě.

O rok později vyšla skladba v Supraphonu.⁷⁸ Tištěná partitura je opět dvojjazyčná: na přebalu se nachází italský název *Rapsodia eroica per organo* (zjevný exportní záměr), zatímco titulní list má českou podobu „pro varhany“. Zvukový záznam díla svěčil Supraphon Věře Heřmanové.⁷⁹

Zajímavé provedení díla, souznějící se skladatelovou ideou o návaznosti na „monumentalitu varhanních skladeb vrcholného baroka“, se uskutečnilo na jednom z koncertů Varhanního cyklu brněnského Kruhu přátel hudby v sezóně 1969/1970. Ústředním tématem cyklu byla tvorba Johanna Sebastiana Bacha, jehož varhanní odkaz byl konfrontován s avantgardou 20. století: Olivier Messiaen, Zoltán Kodály, Otmar Mácha, Ctirad Kohoutek, Pavel Blatný aj.⁸⁰ Kohoutkova *Rapsodia eroica* tu zazněla po boku soudobých tvůrců, jejichž díla rovněž akcentovala barokní principy toccaty nebo passacaglie.⁸¹

A ještě nutné doplnění k předchozí poznámce o ojedinělém výskytu varhan u Kohoutka. Týká se totiž pouze skladeb pro sólový nástroj. Vedle nich mají varhany významnou úlohu ve třech kompozicích ze sedmdesátých let, v nichž nezapřou *Rapsodii eroica* jako svůj pravzor. Ve dvou orchestrálních skladbách, *Panteonu* (1970) a *Sluneční záři* (1975), jednak posilují sóničnost, ať už tembrálního, či harmonického charakteru, jednak se chorální fakturou podílejí na katarzi; ve *Sluneční záři* se uplatňují též sólově. *Skalické zvony* (1970) jsou sice ve srovnání s oběma uvedenými kompozicemi podstatně skromnější co do obsazení i délky,⁸² dramatickosti si však tato balada o smrti s nimi nijak nezadá. Varhany jsou tu užity třemi odlišnými způsoby: vedle chorálu se objevuje sekvencovitě preludování upomínající jak na Bachovu *Toccata d moll* BWV 565, tak na *Postludium* z Janáčkovy *Glagolské mše*; tragický rozměr evokuje nástrojové pleno.

⁷⁷ KOHOUTEK, Ctirad. *Rapsodia eroica pro varhany* (1973/1965), s. [2].

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ KOHOUTEK, Ctirad. *Rapsodia eroica*. In: TEML, Jiří, SLAVICKÝ, Milan, KOHOUTEK, Ctirad, EBEN, Petr. *Musica nova bohemica* [LP]. Věra Heřmanová, Jan Hora, varhany. Praha: Supraphon, 1984.

⁸⁰ Srov. KARAFIÁT, Jan. *Brněnský koncertní život v 60. letech 20. století: Analýza repertoáru* [bakalářská diplomová práce] [online]. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2009 [cit. 2. 11. 2022], s. 36. Dostupné z: <https://theses.cz/id/la8wzh/>.

⁸¹ Otmar Mácha: *Smuteční toccata*, Pavel Blatný: *Passacaglia*, Miloš Sokola: *Passacaglia quasi toccata na téma B-A-C-H*. Východiskem koncertu bylo Bachovo *Preludium a chorál* BWV 552 a skladatelovy velikonoční chorály. 3. abonentní koncert Varhanního cyklu Kruhu přátel hudby v Brně, sólista Miloslav Buček, Besední dům, 3. 3. 1970.

⁸² Dětský (ženský) sbor, varhany, tři gongy a tympán.

Invence pro klavír, Koh. 19 (1965)

Další skladbou pro klávesový nástroj, která vyrůstá z jediné základní dvanáctitónové řady, jsou *Invence pro klavír*. Vznikly ve stejném roce, kdy Kohoutek provedl revizi varhanní *Rapsodie*. Souvislost s ní je více než patrná nejen v užití dodekafonie a clusterů.

Obě kompozice jsou třídílné. Zatímco varhanní *Rapsodie* je jednovětá, vnitřně členěná, *Invence* tvoří tři samostatné části, jež ovšem spolu úzce souvisejí:

1. *Adagio* (♩ = 50); durata cca 2'40".
2. *Moderato* (♩ = 168); durata cca 2'.
3. *Vivace* (♩ = 164); durata cca 1'50".

Jak je patrné z uvedené struktury, jednotlivé věty jsou uspořádány na principu zkracování a zrychlování.

V rámci tektoniky tu Kohoutek dále prohlubuje umění jednoty protikladů. Jednotlivé části, případně jejich vnitřní struktura, spolu kontrastují, zároveň jsou však sjednoceny ve vyšší celek. Jednota je dána mimo jiné tím, že cyklus vyrůstá z jediné dvanáctitónové řady nebo že závěr druhé invence předjímá invenci třetí apod.

Vnitřní kontrasty jsou patrné zejména u druhé invence, založené na dvou protikladných vrstvách. Z tohoto hlediska s ní výrazně kontrastuje invence třetí, vytvořená na jednotném toccatovém principu a jediné dynamické linii, tj. permanentním zesilování zvuku: *pp* – *fff*. Další kontrast vzniká v rámci celku, a to v užití kompoziční techniky, kdy skladatel střídá dodekafonii s rozšířenou tonalitou: objeví se i zcela tonální momenty, například durové a mollové kvintakordy. Z dílčího hlediska lze nalézt působivý kontrast v závěru první invence: secco cluster je tu obklopen akordy G dur a E dur.⁸³

Kontrasty mezi větami jsou přítomny též v klavírní sazbě. Celá první věta je (se dvěma přerušeními) podložena pedálem, u druhé se nachází pokyn *con Pedale*, zatímco celá třetí je bez pedálu. Pro interpreta to znamená značnou volnost pedalizace u střední věty, což připomíná styl romantického klavíru; u okrajových částí se naopak musí striktně řídit vůlí autora.

Jak bylo zmíněno úvodem, Kohoutek v *Invencích* opět pracuje s dodekafonií a tónovými shluky. Sám k tomu poznamenává, že si chtěl vyzkoušet možnosti novodobých kompozičních technik tentokrát v klavírní sazbě.⁸⁴ Tyto avantgardní prvky jsou však, jak

je pro Kohoutka typické, vneseny do důkladné znalosti základních principů evropského kompozičního řemesla. *Invence* přináší také důležitou novinku: jedná se – vedle *Preludií pro komorní orchestr* z téhož roku – o první dílo, na němž skladatel prakticky zkoumá možnosti své projektové kompoziční techniky.

Dodekafonie je opět postavena na kontrapunktu, respektive na imitačně-kánonické technice. Finální clusterová pasáž třetí věty postupně vyrůstá z hudby, v níž cítíme přítomnost harmonického základu. Mezi tradiční principy evropské hudby od doby baroka náleží zákon kontrastu, který se uplatňuje v různých rovinách. Mimořádný význam má u tohoto díla technika invence, v Kohoutkově tvorbě (alespoň podle názvu) ojedinělá.

Invenci (*inventio*) neboli nápad převzala hudba z klasické rétoriky. Pojem primárně znamená vynalézt myšlenku, téma. V evropské hudbě invenci nejvíce proslavil Johann Sebastian Bach. Od doby jeho Řádného návodu BWV 772–801 (1723) nejde jen o to, vynalézt hudební nápad, nýbrž maximálně jej využít, neustále pronikat do jeho hloubky. Nápad má být krátký, jednoznačně ohraničený, ale volně vzniklý.⁸⁵ V šedesátých letech 20. století techniku invencí v české hudbě nejvíce propracoval Jan Klusák. Ten ji objevil jako základ svého kompozičního stylu. Klusák definuje výhody invence způsobem, který souzní s bachovskou poetikou:

Invence je jednovětá skladba [...], jejíž formový půdorys není založen na žádném ze známých schémat [...], nýbrž je řešen vždy jedinečně, případ od případu, a to tak, že jediný problém je probrán co nejkompletněji, pokud možno ze všech stran. Výrazným znakem invence je silná evolučnost, neustálé spění dopředu.⁸⁶

Klusák i Kohoutek nekopírují Bacha, nýbrž osobitým způsobem rozvíjejí jeho principy poté, co vstřebali dvě stě let vývoje hudby post-bachovské. Bachovy dvojhlasé invence jsou monotematické: kontrapunkticky rozvíjejí krátký nápad bez kontrastních pasáží. Tomuto pravidlu odpovídá z Kohoutkových *Invencí* jediná třetí, *Vivace*, založená na toccatovém principu. Celá se nese v jednotném motorickém tempu a jejím integrálním prvkem je permanentní gradace. Ta je vytvořena neustálým narůstáním zvuku. Děje se tak jednak prostřednictvím crescenda, od počátečního pianissima daného pokynem *sempre poco a poco crescendo al Fine*, jednak zahušťováním faktury: k opakovanému tónu ve staccatu (*sempre staccatissimo*) se postupně přidávají další hlasy, až z nich vzniknou tónové shluky, které ústí v závěrečnou pasáž clusterů v maximální síle: *fff sempre al Fine espressivo*.

⁸³ Na „prastarý zákon kontrastu“ v rámci struktury *Invencí* poukazuje Jan Trojan v úvodním textu k vydání skladby v Pantonu. Viz KOHOUTEK, Ctirad. *Invence pro klavír* (1965). Praha: Panton, 1968, s. V–VII.

Ingrid Sotolářová-Kozlíčková, která do analýzy *Invencí* vnáší vlastní interpretační zkušenost, upozorňuje, že klavírista by měl chápat dílo komplexně, včetně harmonického citění. K uvedené pasáži poznamenává, že díky akordu, který zazní po dodekafonické řadě, působí následující „výbušné oktávy a přírazy“ dominantním dojmem. Srov. SOTOLÁŘOVÁ-KOZLÍČKOVÁ, Ingrid. *Invence pro klavír Ctirada Kohoutka: Pokus o teoretická východiska k interpretaci soudobé skladby* [diplomová práce]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Katedra klávesových nástrojů, 1982, s. 23. Viz Příklad č. 34.

⁸⁴ Srov. autorský komentář v programu koncertu 8. prosince 1992, Brno, sál Zemské sněmovny, klavír Thomas Hlawatsch (Vídeň).

⁸⁵ Srov. WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Vyšehrad, 2011, s. 229. ISBN 978-80-7429-171-5.

⁸⁶ Srov. POLEDŇÁK, Ivan. *Vášeň rozumu: Skladatel Jan Klusák – člověk, osobnost, tvůrce*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, s. 223. ISBN 80-244-0932-1.

PŘÍKLAD č. 32

Invence pro klavír, č. 3, *Vivace*, začátek. Postupné narůstání zvuku a dynamiky na jednotném toccatovém principu.

Protipólem této části je invence předchozí (*Moderato*), založená na výrazném kontrastu dvou protikladných vrstev. První z nich, částečně staccatová (*impetuoso quasi rubato*), předjímá svým charakterem třetí invenci. Výrazný zápas s ní svádí lyrická kantabilní část (*melodia molto cantabile, tranquillo*) coby další osobitý projev Kohoutkova lyrismu. Působivost konfliktu spočívá mimo jiné ve skutečnosti, že žádná z těchto vrstev se neopakuje doslovně, ale vždy v nepředvídatelných variacích. Kohoutek tak užívá techniku tektonické montáže, což je pojem, který byl přibližně v této době vnesen do hudební teorie českými skladateli a teoretiky. Tento výrazný konflikt připomíná svár dvou témat v sonátové formě. Ostatně Jan Klusák tvrdí, že forma invencí nahrazuje tradiční formy, včetně formy sonátové.⁸⁷ Jedním z nejpůsobivějších míst střední věty je vyústění nejdelšího zaznění „lyrického tématu“ do kvintakordu es moll. Byl by to zcela zjevný katarzní závěr invence, kdyby nebyl náhle vystřídán agresivním nástupem první vrstvy, jež připravuje nástup části třetí.

⁸⁷ Tamtéž.

PŘÍKLAD č. 33

Invence pro klavír, č. 2, *Moderato*, závěrečná část. Lyrický úsek (*tempo II.*) je zakončen na třetím řádku kvintakordem *es moll*. Ten je vystřídán agresivním vpádem první vrstvy coby příprava finální invence.

První z invencí (*Adagio*) začíná výrazným clusterem. Pokud clusterovou pasáží končí invence třetí (ve druhé části se clustery nenacházejí), dá se konstatovat, že celý cyklus je zarámován těmito tónovými shluky. Kohoutek bohatě využívá clusterovou techniku: zatímco v poslední invenci se clustery hrají dlaní v rozsahu čisté oktávy nebo kvinty,⁸⁸ v první jsou vytvářeny předloktím.⁸⁹ Tato invence má funkci jakési introdukce a oproti sevřené invenci finální působí dojmem improvizacním. Ten je ovšem postaven na jasném racionálním základě, jak je patrné z autorovy různobarevné analýzy, kterou vepsal do tištěné partitury. Po úvodním clusteru, jenž má postupně doznívat (*lasciar sonare [circa 9 tempi]*), se představí řada, v níž se opakuje dvojice tónů *b – fis*. Je rozvedena nepřesnou imitací. Vzhledem k tomu, že *comes* začíná na stejném tónu *cis*, jedná se o kánon, přesněji o kánonickou imitaci. Do řady, která zaznívá v pomalém důstojném tempu, nečekaně vpadají jednak rychlé vzestupné a sestupné běhy ve fortissimu (*veloce e duramente*), jednak clustery účinně střídané tonalitou: v kulminačním bodě jsou to kvintakordy *G* a *E dur*. Mezi ně je umístěn secco cluster v pianissimu. Ten má efekt modulace mezi dvěma vzdálenými tóninami, účinnější o to víc, že akord *E dur* je kompletní, to znamená, že na rozdíl od akordu předchozího obsahuje též tercii. Věta má výrazně sónický charakter – snad lze hovořit o jakémsi postimpresionismu, případně o prvku Klang-Farben. Sám skladatel užívá pojmu „zvukově-barevná introdukce“.⁹⁰ Paletu zvukových barev dotváří pravý pedál, který je předepsán po celou dobu trvání skladby; pouze dvakrát je přerušen vpádem clusteru.

⁸⁸ „Clustery na bílých klávesách v rozsahu čisté oktávy (*h³–h⁴*, resp. *c⁴–c⁵*). Clustery v rozmezí čisté kvinty s vyplněnými tóny *ad libitum*.“ In: KOHOUTEK, Ctirad. *Invence pro klavír* (1965), s. 18.

⁸⁹ „Tónové shluky (clusters) hrané předloktím: pravým od tónu *d¹* vzhůru, levým od tónu *c¹* dolů.“ In: tamtéž, s. 9.

⁹⁰ Viz autorský komentář v programu koncertu 8. prosince 1992, Brno, sál Zemské sněmovny, klavír Thomas Hlawatsch (Vídeň).

Invence pro klavír, č. 1, *Adagio*. V tištěné partitūře autorova analýza, včetně opravy chyb v tisku (špatné klíče, posuvky). V úvodu řada zpracovaná imitační technikou, na druhé straně na horním řádku naznačeny permutace řady.⁹¹ Před závěrem protiklad clusterů, tonality G a tóniny E dur. Vpravo dole pokyny pro interpretaci clusterů a tradiční upozornění na význam posuvek.

82

83

VE ZNAMENÍ PROJEKTOVÉ KOMPOZICE

Invence pro klavír měly premiéru 15. března 1966 v Brně v podání Milana Máši, jemuž je skladba dedikována. Týž interpret je 19. března 1967 provedl v brněnském rozhlase. Pro Supraphon skladbu v roce 1972 nahrál Radoslav Kvapil.⁹² V roce 1968 vydalo *Invence* nakladatelství Panton s předmluvou Jana Trojana v jazyce českém, ruském, německém, anglickém a francouzském.⁹³ Od té doby se tento nedlouhý cyklus (asi šest a půl minuty) řadí mezi nejčastěji prováděné Kohoutkovy skladby doma i v zahraničí.

Na první pohled se zdá, že *Invence pro klavír* z roku 1965 jsou jedinou významnější Kohoutkovou skladbou pro tento nástroj. Ostatní sólové klavírní skladby totiž tvoří většinou cykly drobných skladeb pro děti, často instruktivního charakteru. Opak je však pravdou. Klavír má velký význam v Kohoutkových skladbách komorních a vokálních, objevuje se též v partiturách kompozic pro orchestr. Počínaje *Suitou romantica* (1957) ztrácí charakter nástroje doprovodného a stává se rovnocenným partnerem nástroji sólovému, případně dalším nástrojům komorního ansámblu, a to nejen po stránce technické, ale též v oblasti výrazu. Technicky pak klade velké požadavky na interpreta. A ostatně i zmíněné skladby pro děti nelze z hlediska kompozičního redukovat na pouhou oblast tradiční instruktivní literatury. Kohoutek v nich totiž více či méně uplatňuje nové kompoziční postupy, jako jsou dodekafonie, aleatorika nebo témbry.

⁹² KOHOUTEK, Ctirad. *Invence* = *Inventions*. In: PIŇOS, Alois, REINER, Karel, FIŠER, Luboš, IŠTVAN, Miloslav, KOHOUTEK, Ctirad. *Nová česká klavírní tvorba = New Czech piano works* [LP]. Radoslav Kvapil, klavír. Praha: Panton, 1972.

⁹³ KOHOUTEK, Ctirad. *Invence pro klavír*. Praha: Panton, 1968.

Kompozice jako projekt

Rok 1965 považuje Kohoutek za počátek své třetí tvůrčí etapy. Ta je spjata s uplatněním vlastní projektové kompoziční metody. Jejím východiskem je vypracování hrubého kompozičního plánu, který představuje rámcový architektonický tvar kompozice spojený s volbou základních výrazových prostředků. Teprve následně se autor zabývá dílčími jednotlivostmi. Tento princip obhájí tím, že nelze zároveň myslet na celek i na detaily. Zásady této metody zpracoval též teoreticky, především v knize *Projektová hudební kompozice*, která byla dokončena v roce 1967 a vyšla o dva roky později.⁹⁴ K metodě se pak často vyjadřoval, a tím ji také obhájil v programech ke koncertům, rozhovorech, na přednáškách apod.

Postup při kompozici díla má podle projektové metody pět základních fází:

1. Podnět a záměr zrodu kompozice.
2. Idea a tvůrčí představa spojená s volbou základních vyjadřovacích prostředků.
3. Grafický hrubý a detailní kompoziční plán.
4. Hudební realizace grafického kompozičního plánu.
5. Korekce detailů a skladebného celku.⁹⁵

Za jádro tvůrčího procesu považuje Kohoutek třetí a čtvrtou fázi.⁹⁶

Z uvedeného vyplývá, že se nejedná o nový umělecký styl, ale o kompoziční postup. Nelze tedy hovořit o zásadní proměně Kohoutkova stylu, jak k němu došlo obratem k dekafonii o deset let dříve. Na druhé straně tato metoda měla zajisté určitý vliv na výsledný tvar díla. Zároveň nelze opomíjet její praktickou stránku: Kohoutek od roku 1965 do roku 1979 vedl katedru skladby, hudební teorie a dirigování na JAMU, v osmdesátých letech byl ředitelem České filharmonie, takže komponování se věnoval v jakémsi mezičase mezi výukou, schůzemi a dalšími úředními povinnostmi; grafický kompoziční plán mu umožňoval neztratit kontinuitu se skladbou, na níž právě pracoval.

⁹⁴ KOHOUTEK, Ctirad. *Projektová hudební kompozice*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1969.

⁹⁵ Srov. tamtéž, s. 26.

⁹⁶ Srov. tamtéž, s. 27.

Projektová kompoziční metoda respektuje základní principy Kohoutkovy tvorby. Je to především tendence k řádu: podle Kohoutka je celková skladebná tektonika pro tvorbu důležitější než detaily. Kohoutek tvrdí, že existují tři hlavní typy kompozičních metod:

1. intuitivní (emocionálně-spontánní) s převahou prvku intuitivního;
2. logická (intelektuálně-racionální) s převahou prvku logického;
3. intuitivně-logická (syntetická) s vyváženým využitím obou prvků.⁹⁷

Projektová kompoziční metoda je podle jejího tvůrce založena na třetím typu. Z toho jasně vyplývá, že se nejedná o pouhou racionální spekulaci, ale že součástí tvorby je i spontánní hudebnost. Ostatně Kohoutek sám tvrdí, že hlavním kritériem hodnoty projektu je „hodnota výsledného zaznění díla“.⁹⁸ V předmluvě ke knize *Projektová hudební kompozice* argumentuje takto:

Nejlepším důkazem oprávněnosti jakýchkoliv nových snah jsou a vždy budou napsané a znějící zdařilé kompozice. Skladatelská praxe neustále vytváří nové vazby, proporce a poměry mezi intuitivní a racionální složkou tvůrčího procesu. V zájmu umělecké hodnoty díla nemůže být, podle mého názoru, žádná z těchto složek trvale eliminována.⁹⁹

Tento Kohoutkův názor souzní s ideou symbiózy rozumu a citu, jak ji pro hudbu formuloval vídeňský klasicismus druhé poloviny 18. století. Ona symbióza však není schematická. Vytváří ji tvůrčí napětí mezi oběma protikladnými prvky. Proto se dá konstatovat, že také v projektové kompoziční metodě se projevuje klasicistní, případně neoklasicistní základ Kohoutkova kompozičního stylu.

Kohoutek tvrdí, že při vytváření skladby v rámci projektu se „fantazii nekladou žádné nástrojové meze“.¹⁰⁰ Tato fantazijní složka se opírá o přísný řád: „Realizace probíhá podle předem promyšleného a zdůvodněného pracovního plánu. [...] Projekt jako celek vylučuje náhodnost, improvizaci.“¹⁰¹ Jako by zde promlouval Johan Huizinga se svou formulací principu hry:

Hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím „jiného bytí“, než je „všední život“.¹⁰²

⁹⁷ KOHOUTEK, Ctirad. *Projektová hudební kompozice (metoda): Podstata, hlavní zásady – teze*. Nevydaný propagační materiál.

⁹⁸ KOHOUTEK, Ctirad. *Projektová hudební kompozice*, s. 27. KOHOUTEK, Ctirad. *Hudební dílo jako projekt. Opus musicum*, 1969, roč. 1, č. 7, s. 212.

⁹⁹ KOHOUTEK, Ctirad. *Projektová hudební kompozice*, s. 5.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 27.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 26.

¹⁰² HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*, s. 44–45.

Dalším principem, který projektová kompoziční metoda rozvíjí, je zákon kontrastu, vlastní Kohoutkovi od počátků jeho tvorby. Ten je integrální součástí hrubého kompozičního plánu. Nabízí se otázka, v čem je tato metoda originální.

Onen „hrubý kompoziční plán“ není novinkou. Rozdíl mezi Kohoutkem a skladateli minulosti spočívá v tom, že tito jej nezaznamenávali graficky, ale díky velkému množství kompozic a univerzálnímu stylu epochy jej „nosili v hlavě“. Nabízí se rovněž srovnání s pěti fázemi kompozičního procesu, které byly odvozeny z klasické rétoriky: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* a *pronuntiatio*.

Dá se říci, že prvnímu stadiu, *inventio* (nápad), odpovídá druhá etapa Kohoutkovy metody, nazvaná „idea a tvůrčí představa“. V rámci klasické rétoriky, jak ji formulovali Cicero, Quintilianus aj.,¹⁰³ představuje tato fáze vyhledávání látky a shromažďování materiálu. Podobně pro Kohoutka to znamená „volbu základních vyjadřovacích prostředků“.

Vypracování grafického kompozičního plánu lze postavit na úroveň fáze *dispositio*, tj. uspořádání, utřídění materiálu do smysluplného stavebného celku. Následující fáze, u Kohoutka čtvrtá, tj. „hudební realizace grafického kompozičního plánu“, souzní se stadiem *elocutio* (*elaboratio*), což znamená konečné vypracování hudební kompozice.

Lze tedy konstatovat, že druhá až čtvrtá fáze projektové kompoziční metody vycházejí – ať už vědomě, či nevědomě – z principů klasické hudební rétoriky. Originalita spočívá ve vytvoření grafického kompozičního plánu, což je záležitostí jediného tvůrce, nikoliv univerzálního společenství skladatelů určité epochy.

Nehledě na výše uvedené paralely se Kohoutek snaží dát své projektové kompoziční metodě trvalou platnost. Podle něj je vhodná pro dnešní tvůrce, z nichž každý vytváří svůj individuální způsob kompozice. Kohoutek tvrdí, že zatímco skladatelé minulých epoch vycházeli z obecně platných kompozičních modelů, dnešní tvůrci se naopak často úmyslně vyhýbají zavedeným konvencím a tvoří skladbu prakticky z ničeho.¹⁰⁴

První skladby, v nichž Kohoutek uplatnil projektovou kompoziční metodu, vznikly v roce 1965. Jedná se o *Preludia pro komorní orchestr*, *Invence pro klavír* a dětské sbory *Hudební oříšky*.¹⁰⁵ Za reprezentativní díla tohoto typu považuje Kohoutek *Memento 1967* (1966), *Teatro del mondo* (1968–1969) a *Panteon* (1970). Koncert pro bicí a dechové nástroje *Memento 1967* patří mezi ústřední kompozice nové metody: jako podnět a ideu tohoto díla stanovuje skladatel její prověření. Symfonická rotace *Teatro del mondo* je první

¹⁰³ Marcus Tullius Cicero, např. *De oratore ad Quintum fratrem libri III*. Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII*.

¹⁰⁴ Srov. BÁRTOVÁ, Jindra. Rozhovor se Ctíradem Kohoutkem. In: *13. týden nové tvorby českých skladatelů 3.–7. 3. 1969*. Programové texty Jindra Bártová, Milena Černožorská, Kateřina Šulcová. Praha: Svaz československých skladatelů, 1969.

¹⁰⁵ *Preludia* a *Oříšky* slouží jako modely, na nichž Kohoutek osvětluje projektovou kompoziční metodu v knize *Projektová hudební kompozice*.

orchestrální dílo vytvořené projektovou metodou: jako jeden z podnětů uvádí skladatel „napsat symfonické dílo vlastní projektovou metodou“.¹⁰⁶ Z přesného kompozičního projektu, jehož součástí je strاتفonie, vychází též zvukový obraz pro orchestr *Panteon*.

Sónické metamorfózy – redukce obsazení i formy

V polovině šedesátých let dochází v Kohoutkových orchestrálních a koncertantních skladbách k výrazné proměně instrumentace. Projevuje se inklinací ke komornějším souborům – *Concertino pro violoncello a komorní orchestr*, *Preludia pro komorní orchestr* – a redukcí nástrojových skupin – *Miniatury pro smyčcový orchestr*, *Memento 1967*. S výjimkou smyčcových *Miniatur* je ve všech uvedených kompozicích posílena sekce bicích nástrojů. Komorní obsazení tak nutně nemusí znamenat komorní zvuk. Naopak, typická je často až agresivní zvukovost. Na druhé straně hledáním nových tembrálních kombinací skladatel prohlubuje sóničnost svých skladeb – sóničnost sama o sobě získává až sémantickou výpovědní hodnotu.

Concertino pro violoncello a komorní orchestr, Koh. 16 a (1964)

Po dvojici koncertů pro sólový nástroj (viola, housle) a velký symfonický orchestr přichází Kohoutek se dvěma koncertantními skladbami, jež zřetelně proměňují nejen instrumentaci, ale také vztah koncertujícího nástroje k nástrojům ostatním. Jedná se o *Concertino pro violoncello a komorní orchestr* a *Memento 1967: Koncert pro bicí a dechové nástroje*.

Violoncellové *Concertino* přináší oproti romantickému stylu koncertů pro violu a housle zřetelné neoklasicistní prvky. Jsou obsaženy už v titulu (*Concertino*) i názvech jednotlivých vět:

1. **Burlesca:** *Molto vivace* (♩ = cca 192); durata cca 3'5".
2. **Aria:** *Molto lento* (♩ = cca 52); durata cca 4'25".
3. **Toccata:** *Allegro ben ritmico* (♩ = cca 100); durata cca 4'30".

K výrazné proměně dochází v instrumentaci, z níž jsou zcela eliminovány smyčce. Skladba je psána pro komorní orchestr, v němž jsou dechové a bicí nástroje doplněny klavírem a harfou. Komorní obsazení neznamena ovšem rezignaci na sílu zvuku. Díky převažujícímu *non legato* a výrazné rytmice (s výjimkou střední ezoterické části druhé

¹⁰⁶ Srov. KOHOUTEK, Ctirad. *Teatro del mondo: Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr*. Nedatovaný vložený list ve skice. NM ČMH, C. Kohoutek 69.

Dochází rovněž k redukci časové: celková délka skladby je asi dvanáct a půl minuty oproti jednadvaceti minutám koncertu houslového. Požadavek menšího obsazení a maximální délky komorní kompozice okolo patnácti minut formuluje Kohoutek v rámci projektové kompoziční metody.¹⁰⁷

Concertino pro violoncello a komorní orchestr, č. 1, Burlesca, začátek.

Handwritten musical score for "Molto vivace (1. a 192)". The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horn, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The tempo is marked "Molto vivace (1. a 192)". The score features a 2/3 time signature and a key signature of one flat. The music is written in a handwritten style with various annotations and markings.

108 Koh. 16 a, autograf. Uloženo v NM ČMH, C. Kohoutek 58.

Podstatným rysem druhé věty (*Aria*) je protiklad legatové melodie ve violoncellu a agresivního partu blanzvukových bicích nástrojů. Melodie je vytvořena z dvanácti tónů řady, v níž se některé tóny, jak je u Kohoutka zvykem, opakují. Její expresivní charakter je dán mimo jiné rozsahem tří a půl oktávy (Es–a²).

PŘÍKLAD č. 36

Concertino pro violoncello a komorní orchestr, č. 2, *Aria*, začátek. Dvanáctitónová melodie s opakováním tónů.

The musical score for the beginning of the *Aria* from *Concertino for Cello and Chamber Orchestra, No. 2*. The score is written for Cello solo and various instruments. The tempo is marked 'Molto Lento (♩ = 52)'. The Cello solo part features a 12-tone melody with some repeated notes. The accompaniment includes Timpani, Tom-toms, Trgl., T. Blads, T. pice, G. C., Camp., and 2 ptk. The score is in 4/4 time and starts with a key signature of one flat.

Uprostřed věty, tudíž i v samotném středu celé kompozice, vznikají až ezoterické sónické barvy kombinací seriálně pojatých flažoletů violoncella s durovými kvintakordy harfy a vibrafonu, doplněné o cinkání zvonkové hry.

PŘÍKLAD č. 37

Concertino pro violoncello a komorní orchestr, č. 2, *Aria*, střední část: *sempre tenuto e cantabile*.

The musical score for the middle section of the *Aria* from *Concertino for Cello and Chamber Orchestra, No. 2*. The score is written for Cello solo and various instruments. The tempo is marked 'sempre tenuto e cantabile'. The Cello solo part features a 12-tone melody with some repeated notes. The accompaniment includes Timpani, Tom-toms, Trgl., T. Blads, T. pice, G. C., Camp., and 2 ptk. The score is in 4/4 time and starts with a key signature of one flat.

Finále *Concertina* nese název *Toccata*. Toccátový princip lze pozorovat již ve čtvrté větě *Suity romantica pro violu a klavír* (1957). V období vzniku *Concertina* se objevuje v okrajových částech varhanní *Rapsodie eroica* (1963, 1965) nebo ve třetí *Invenci pro klavír* (1965). Kohoutek formuluje stylizované prostředky toccaty ještě v souvislosti s *Minutami jara* (1980). *Concertino* je však jedinou kompozicí autorovou, kde je pojem toccata vyloženě zmíněn v názvu. Sólový nástroj je tu opět traktován rytmicky (*sempre molto marcato*), čímž vytváří symbiózu s orchestrem. Práce s krátkými melodickými útržky, často ve dvojhmatech, připomíná některé houslové party Igora Stravinského, a to nejen v *Houslovém koncertu* (1931), ale též v *Příběhu vojáka* (1918).¹⁰⁹ Potřebám koncertantní virtuozity vyhovuje efektní kadence sólového nástroje, která ovšem nikterak nevybočuje ze stylu kompozice.

Concertino pro violoncello je jedinečným příkladem Kohoutkova smyslu pro sóničnost. Ať už se jedná o vlivy folklorní, bartókovské, či soudobé tembrální hudby (Penderecki aj.), tvůrce tu dospívá k osobité práci se zvukovými barvami, pohybující se od vypjatých expresivních míst ve fortissimu k jemným až impresionistickým odstínům. Nebojí se ani experimentů v dané oblasti: v závěru třetí věty předepisuje pro violoncello nejvyšší dosažitelné tóny na strunách.

¹⁰⁹ Odkaz na Stravinského *Houslový koncert* je možné nalézt i v názvech vět: *Aria*, *Toccata*. Rovněž umístění toccaty nikoliv na úvod díla, jakož i burleskní charakter okrajových vět mají mnoho společného s poetikou ruského skladatele.

PŘÍKLAD č. 38

Concertino pro violoncello a komorní orchestr, č. 3, Toccata, závěr.

x) nejvyšší dosažitelné tony na strunách C, G; xx) na strunách G, D; xxx) na strunách D, A.

(cca 4'30")

Toccata cca 12'.

V roce 1966 vznikla verze *Concertina* s klavírním doprovodem (Koh. 16 b). Kohoutek se tu ocitl v odlišné situaci od svých ostatních transkripcí. Pokud jinde přepisoval například čtyřhlas smyčců do čtyřhlasu dechového, musel brát ohled pouze na rozsah a technické možnosti nástrojů (dvojhmoty apod.). U *Concertina* řešil zejména převedení zvuku nástrojů bicích. O důslednosti těchto snah svědčí začátek klavírního partu ve druhé větě (*senza pedale, octava basso*), jehož východiskem je zvuk blanozvučných nástrojů.

PŘÍKLAD č. 39

Concertino pro violoncello a klavír, č. 2, *Aria*, začátek klavírního partu.

Klavírní úprava byla patrně vedena snahou o co nejširší povědomí o díle, jež ztěžoval náročný instrumentální soubor. Tuto jednodušší verzi vydal Český hudební fond v roce 1978.¹¹⁰

O úspěchu díla svědčí větší množství interpretů, kteří je realizovali. Na rukopisnou partituru si skladatel poznamenal následující jména: František Kopečný, Jan Hališka, Daniel Veis, Václav Horák, Libor Kučera.

Preludia pro komorní orchestr, Koh. 17 (1965)

V roce 1965 vznikly dvě kompozice, které ukazují Kohoutkův posun jednak k nové zvukovosti, jednak k redukci časové. Jedná se o *Preludia pro komorní orchestr* a *Miniatury*

pro smyčcový orchestr. Obě skladby uplatňují Kohoutkovo stanovisko, aby díla menšího komorního obsazení trvala méně než patnáct minut.¹¹¹ Do patnácti minut spadá rozsah *Preludií*, *Miniatury* nedosahují ani deseti minut. Jednotlivé části čtyřvětých celků se tak blíží stylu orchestrálních kusů (*Orchesterstücke*), jaké vznikaly v prostředí druhé vídeňské školy. Z hlediska kompoziční techniky se objevuje návaznost na komorní skladby zejména rozvíjením dodekafonie a multiserialismu; k nim se druží principy aleatoriky a témbrů. Navíc *Preludia* jsou první skladbou, v níž autor uplatnil svoji projektovou kompoziční metodu. Uvádí je – po boku *Hudebních oříšků*¹¹² – jako příklad aplikace této metody též ve svém teoretickém díle *Projektová hudební kompozice*.

Zatímco *Miniatury* se odlišují od předchozích symfonických skladeb uplatněním jediné skupiny příbuzných nástrojů, *Preludia* naopak počítají s rozsáhlým instrumentálním spektrem. Jejich komornost je mimo jiné založena na přesném počtu nástrojů uvedených v partituře: dechy jsou, vyjma trubek, obsazeny po jednom hráči, smyčce po dvou. Dechová i smyčcová skupina jsou neúplné z hlediska tradičního obsazení: dechům chybí klarinet, fagot a trombon, zato se objevuje tenorový saxofon; smyčce postrádají kontrabasy. Skladba tedy inklinuje spíše k vyššímu zvukovému spektru, které posilují pikola a anglický roh. Při bližším čtení partitury lze ovšem pozorovat, že Kohoutek je stále naplněn velkým orchestrálním zvukem, možná si též není zcela jistý zvoleným řešením, neboť počítá i s velkým obsazením – u partu smyčců se objevuje poznámka: „v případě koncertního provedení obsadit sborově.“¹¹³ Ke komornímu zvuku odkazuje přítomnost cembala, ovšem pouze z hlediska psychologického. Cembalo je totiž zesíleno elektronickou cestou (*cembalo elettrofonico*) a navíc se objevuje po boku klavíru; jedná se tedy pouze o aluzi na tzv. starou hudbu. Uvedené obsazení vypadá podle rukopisné partitury následovně:

1 flauto (anche flauto piccolo)	1 corno in FA
1 oboe (anche corno inglese)	2 trombe in DO
1 saxofono tenore in SI b	1 tuba
arpa	2 violini (6–8)
cembalo elettrofonico	2 viole (6)
piano	2 violoncelli (4)

V partituře je rovněž předepsán přesný počet dvaceti hudebníků. To se ovšem u další samostatné sekce, již tvoří bicí nástroje, netýká množství nástrojů. Čtyři hráči totiž obsluhují celkem devatenáct nástrojů:

¹¹¹ Srov. KOHOUTEK, Ctirad. *Projektová hudební kompozice*, s. 37.

¹¹² *Hudební oříšky*: Dětské sbory s klavírem na slova Františka Branislava (1965).

¹¹³ Koh. 17, autograf.

¹¹⁰ KOHOUTEK, Ctirad. *Concertino pro violoncello a klavír*. Praha: Český hudební fond, 1978.

I.	II.
timpani	xilofono
piatti	campane
triangolo	campanelle
tamburo piccolo	
III.	IV.
piatti	3 tom-toms
gong	triangolo
3 temple-blocks	gr[an] cassa
tam-tam	tamburo piccolo

Přes relativně nízký počet interpretů je zvukové pojetí díla vzdáleno neoklasicistnímu komornímu zvuku dvacátých let 20. století (Stravinského *Pulcinella* aj.). Naopak, přítomny jsou vlivy hudby tembrální. Rozsáhlá a rozmanitá sekce bicích nástrojů koresponduje s jejich exponováním v jiných skladbách tohoto období: *Concertino pro violoncello a komorní orchestr* (1964), *Memento 1967* (1966), *Panychida* (1968). Nutno ovšem podotknout, že Kohoutek nikde nepoužívá instrumentální aparát v *tutti*. Naopak, pro jednotlivé části vybírá nástroje za účelem vytvoření specifické zvukové barvy. Tím vstupuje do linie skladatelů 20. století, počínaje Schönbergovým *Pierrotem lunaire* (1912), kteří psali jednotlivá díla pro zvláštní nástrojové uskupení a v každé větě vytvářeli jinou kombinaci nástrojů.

Formální stránka díla vychází z oblíbeného Kohoutkova schématu čtyř kontrastních vět. Zjevné jsou paralely mezi lichými pomalými a sudými rychlými částmi. Kontrast je vytvořen nejen mezi afekty *grave* – *mesto* a *festivo* – *ironico*, ale také mezi časovými proporcemi: pomalé věty jsou podstatně delší než rychlé, nejkratší je věta finální. Celková durata okolo patnácti minut odpovídá časové koncepci Kohoutkových skladeb tohoto období:

1. **Preludio grave:** durata 5'13".
2. **Preludio festivo:** durata 2'05".
3. **Preludio mesto:** durata 5'49".
4. **Preludio ironico:** durata 1'55".¹¹⁴

Dané schéma nevykazuje nic nového a plynule navazuje na Kohoutkův předchozí vývoj. Co naopak zaujme na první pohled, je označení všech vět názvem *Preludio*. Dá se to považovat za projev skladatelova neustálého experimentování s formou. Preludium se

¹¹⁴ Časové údaje převzaty z KOHOUTEK, Ctirad. Preludia pro komorní orchestr (1965) = Preludes for Chamber Orchestra (1965). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní (komorně orchestrální) a vokální hudba 1958–76 (výběr) = Chamber (Chamber-Orchestral) and Vocal Music 1958–76 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001.

v době barokní objevovalo v úvodu vícevětých cyklů.¹¹⁵ Teprve v hudbě romantismu a impresionismu jsou celé skladby vytvořeny z preludií (Chopin, Debussy, Rachmaninov aj.). Tyto cykly však formálně představují soubor poetických, v podstatě nekontrastních skladeb, v jejichž počtu dvacet čtyři je patrné východisko v podobě Bachova *Temperovaného klavíru*. Kohoutek naopak vytváří sevřený formální cyklus čtyř vět, jehož jednota je stanovena užitou kompoziční technikou (dodekafonie) i dramatickou koncepcí. Z hlediska poetického se i v této skladbě nalézá pro autora typické spojení protikladů (*coincidentia oppositorum*) – kontrapunktického myšlení s romantickým cítěním, o němž nelze pochybovat u názvů jednotlivých vět.

V *Preludiích* jsou sjednoceny rozmanité kompoziční techniky. Práce s řadou dvanácti tónů je obohacena o organizaci metrorytmu a částečně též zvukové barvy, takže se jedná o techniku multiseriální. V určitých úsecích lze nalézt princip aleatorický a prvky tembrální hudby. Vše je podřízeno požadavku kontrastu, jinými slovy účinek díla je integrován do vyššího celku jednoty protikladů.

Jak bylo uvedeno výše, i tato Kohoutkova kompozice je založena na dramatických protikladech. Na jedné straně tíže a smutek, na straně druhé slavnostnost a ironie. Jednota ironie a smutku může odkazovat k poetice Gustava Mahlera, kdy autor neurčuje, který z obou prvků je dominující. Oproti Mahlerovým celovečerním symfonickým dramatům se tak děje lapidárně na malé ploše.

Tíživé odbíjení času je základem první věty, *Preludio grave*. Do pomalého ostinátého úderu velkého bubnu zní kontrapunkt zvonů, založený na melodické a metrorytmické sérii protikladné k permanentnímu, neměnnému ostinatu. Pokud vzniká dojem napětí mezi objektivním a subjektivním časem, nabízí se paralela s některými prózami 20. století: v románu *Paní Dallowayová* (1925) Virginie Woolfové zaznívají do individuálního prožitku jednoho všedního dne údery zvonu jako „palčivé vědomí uplývajícího času“.¹¹⁶ Drama graduje aleatoricko-tembrální plochou, která podbarvuje saxofonové sólo. Přibližně na místě zlatého řezu se hudba náhle navrácí k výchozí ostináté figurě.

¹¹⁵ Preludium jako úvodní věta se u Kohoutka nalézá v raných *Třech charakteristických skladbách pro klavír* (1956–1957), kde první věta je nazvána *Moderato – quasi preludio*; dále pak v klavírním cyklu *Prvosenky* (2002).

¹¹⁶ Srov. HILSKÝ, Martin. Květiny pro paní Dallowayovou. In: WOOLFOVÁ, Virginia. *Paní Dallowayová*. Praha: Odeon, 2004, s. 154. ISBN 80-207-1164-3.

PŘÍKLAD č. 40

Preludia pro komorní orchestr, č. 1, *Preludio grave*, střední část. Ukázka stratonie: nad ostinatním rytmem velkého bubnu zní melodická série zvonů a saxofonové sólo (*rubato con disperazione*); v rámečcích aleatorické clusterové plochy cembala tvořené durovými pentachordy. Tembrální charakter umocňují trylky smyčců.

Pokud má finální věta v podtitulu *ironico*, též slavnostní atmosféra věty druhé, *Preludio festivo*, je ironizována až k sarkasmu. Dominují v ní nástroje dechové, které jako by se v centrální části pokoušely o úryvky jakéhosi chorálu z rodu chorálů ve Stravinského *Příběhu vojáka*. Jestliže posluchač očekává slavnostní uklidnění po naléhavosti úvodního preludia, dostane se mu spíše dalšího rozrušení.

PŘÍKLAD č. 41

Preludia pro komorní orchestr, č. 2, *Preludio festivo*. Úvodní fanfára lesního rohu a trubek.

Třetí část cyklu je tradičně nejsmutnější: *Preludio mesto*. Hned v jejím úvodu vyznívá předchozí *festivo* pouze coby jakési krátké intermezzo, neboť „smutné preludium“ se navrácí k atmosféře věty úvodní. Ostinatní rytmus bicích nástrojů první části je vystřídán chorálem smyčců: i v něm je patrný pravidelný tep času.

PŘÍKLAD č. 42

Preludia pro komorní orchestr, č. 3, *Preludio mesto*, úvod. Chorál smyčců.



Náladu krátce umocní nostalgická melodie anglického rohu. V závěrečné části nahradí smyčce akordické ostinato harfy, cembala a klavíru, podpořené zvonkovou hrou a trianglem, zřetelně odkazující k *Preludio grave*. Věta je uzavřena melodickou řadou v lesním rohu a dovětkem rohu anglického.

PŘÍKLAD Č. 43

Preludia pro komorní orchestr, č. 3, Preludio mesto, závěr. Řada dvanácti tónů v lesním rohu má na začátku zřetelně modální charakter. Posledních pět tónů řady zazní teprve po doslovném opakování prvních sedmi tónů.



Finální *Preludio ironico* je ironické již svým rozměrem: po nejdelší větě cyklu následuje věta nejkratší. Nízké témbry smyčců v *Preludiu mesto* vystřídají vysoké dechy

doprovázené bicími nástroji, například malým bubnem. Vzniká dojem jakési cirkusové hudby. Větší část věty je založena na crescendo v ostinátním rytmu, který se tak stává jedním ze základních stavebních pilířů díla.

PŘÍKLAD Č. 44

Preludia pro komorní orchestr, č. 4, Preludio ironico. Ukázka „cirkusové hudby“: pikola, temple-blocks a malý buben; xylofon vytváří inverzi vůči partu pikoly.



Jak bylo řečeno, *Preludia pro komorní orchestr* uvádí Kohoutek jako modelový příklad projektu v knize *Projektová hudební kompozice*. Mezi podněty zmiňuje „kompoziční úsilí využít nejrozmanitějších soudobých skladebných technik (zejména dodekafonické, seriální, modální, aleatorní a témbrové) osobitým způsobem k syntéze uceleného, vyváženého díla“.¹¹⁷ Dále poukazuje na zajímavé nástrojové složení nově vzniklého Studia autorů pod vedením Jiřího Hanouska. Za vnější podnět lze považovat tvůrčí objednávku Českého hudebního fondu.¹¹⁸

Druhou fází projektu, již je *Idea a tvůrčí představa*, spojuje Kohoutek s představou „cyklu několika stručných samostatných skladeb, z nichž každá by byla obecně programově charakterizována typickým a vzájemně kontrastním výrazovým označením“.¹¹⁹ K vytvoření kontrastů má sloužit použití soudobých skladebných technik.

Hrubý grafický plán vychází z časových proporcí, tj. délky díla maximálně patnáct minut, a z cyklu čtyř samostatných kontrastních částí. Kontrast je dán nestejnou délkou jednotlivých vět, kontrastními tempy a výrazem, rozdílným nástrojovým instrumentářem a způsobem artikulace v každé větě. Zahrnuje též rámcovou dynamickou složku, která obsahuje jak postupné narůstání zvuku (crescendo), tak terasovité skoky.¹²⁰

¹¹⁷ KOHOUTEK, Ctirad. *Projektová hudební kompozice*, s. 33.

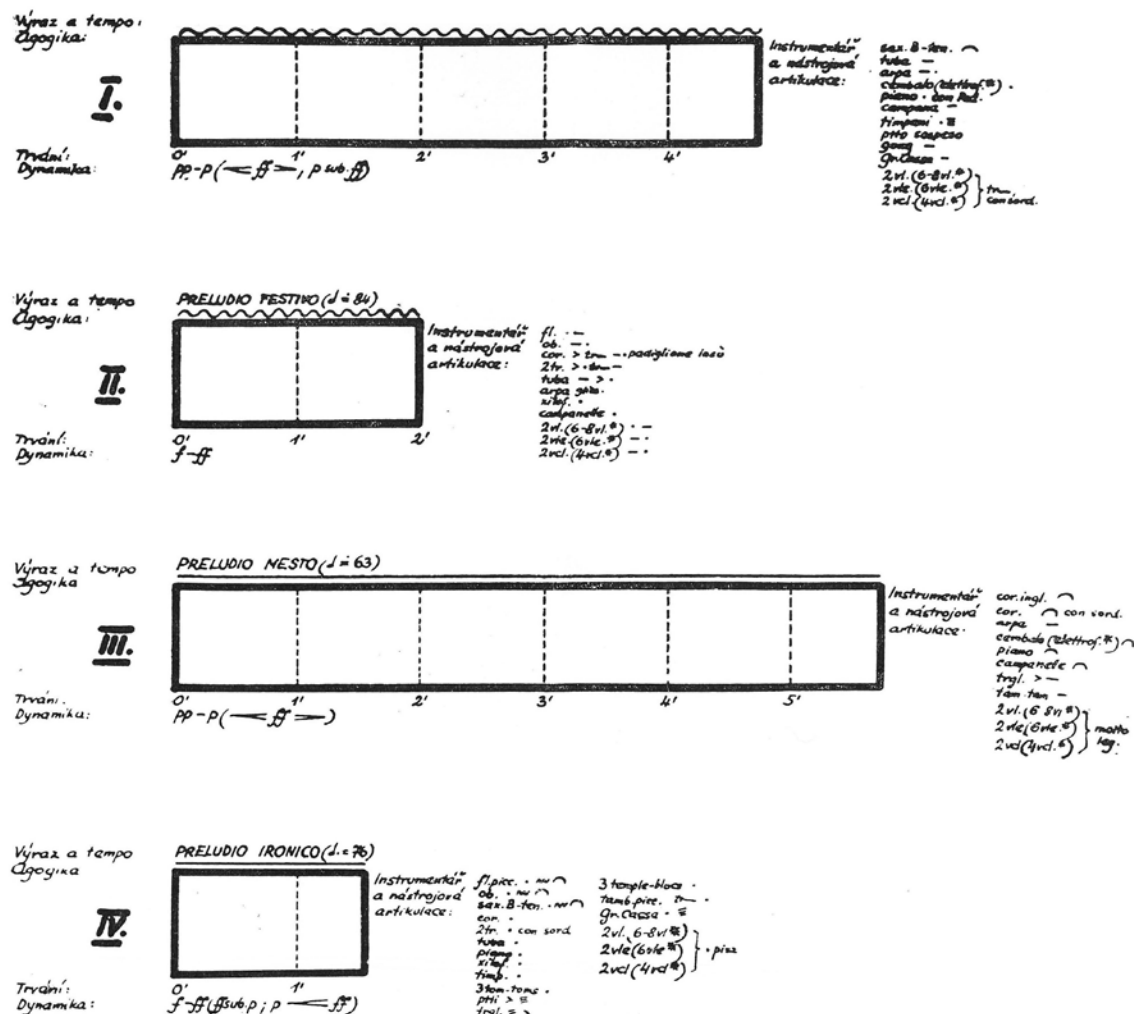
¹¹⁸ Srov. tamtéž.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 33–34.

¹²⁰ Srov. tamtéž, s. 41–44.

Preludia pro komorní orchestr, hrubý grafický plán.

Trvání max. 15', raději méně; reprodukce primární z jednoho místa v matčině až středním zádu (člci zvon-
ková úprava je vyžadována²³) nebo nepřímá monofonní (event. stereofonní) v menší až střední místnosti;
notace tradiční, obalovaná.
PRELUDIO GRAVE (♩ = 46).



Preludia pro komorní orchestr byla poprvé provedena Státní filharmonií Brno za řízení Jiřího Waldhanse 29. listopadu 1967.

Když Kohoutek v *Projektové hudební kompozici* stanovil délku *Preludií*, napsal doslova: „maximálně 15', raději méně.“¹²¹ Tuto ideu dokonale naplnil v *Miniaturách pro smyčcový orchestr*. Jejich poetika je z rodu krátkých webernovských *Orchesterstücke*. Miniaturních rozměrů je dosaženo rovněž webernovskou technikou, tj. technikou multiseriální. Na druhé straně Kohoutek nikdy nedospěl k puntuálním důsledkům Webernových aforismů. Brání tomu mimo jiné evoluční charakter jeho skladeb nebo tonální dodekafonismus, tj. vkládání tonálních prvků do seriální faktury. Nikoliv tedy prchavé okamžiky, ale spíš lapidárnost Janáčkovy mluvy.

Na rozdíl od Webera však Kohoutek vkládá pojem „miniatury“ přímo do titulu. Nejkratší mají asi jednu a půl minuty, nejdelší je dlouhá tři a půl minuty:

1. *Largo cupoamente, con dignità* (♩ = cca 46); durata cca 2'25".
2. *Presto impetuoso* (♩ = cca 112); durata cca 1'35".
3. *Andante tranquillo* (♩ = cca 76); durata 3'5".
4. *Allegro energico, ben ritmico* (♩ = cca 96); durata 1'35".

Skladba je založena na osvědčeném čtyřvětém schématu s lichými pomalými a sudými rychlými větami. Jak je patrné, pomalé části jsou delší než rychlé, ty jsou dokonce stejně dlouhé. Paradoxem je skutečnost, že nejdelší, třetí, věta působí dojmem jakéhosi intermezza.

Charakteristickým rysem pro tento cyklus miniatur je stabilní neměnné tempo pro každou z nich (u poslední se nachází pokyn *ben ritmico*), což není pro Kohoutka zcela obvyklé. Proměňuje se naopak dynamika, která má v každé části jiný vývoj. První větu tvoří dynamický oblouk založený na crescendo a decrescendu: *pp – p – mf – f – mf – pp*. Druhá část je – v souvislosti s formou – založena na dvou crescendech: *p – ff*. Pro třetí díl je charakteristická tichá dynamika (*p[iano] con sordino*) s krátkým obloukem uprostřed: *mp – poco f – p*. Naopak finále se nese ve znamení forte, případně fortissima s mírnými crescendo a decrescendo uprostřed.

Pokud je každá část komponována v jednotném tempu, neznamená to metrický stereotyp. Naopak, výrazným rysem *Miniatur* je permanentní střídání metra. V úvodní větě se jediná metrum 3/2 několikrát objeví u dvou sousedních taktů, jinak dochází k jeho neustálým proměnám: 3/2 (2 takty) – 5/4 – 3/4 – 3/2 (2 takty) – 4/4 – 3/2 – 3/4 – 3/2 (2 takty) – 5/4 – 3/4 – 3/2 (2 takty) – 4/4 – 5/4 – 3/2 (2 takty) – 5/4 – 3/2 (2 takty). Ve druhé části se střídavé metrum uplatňuje pouze dílčím způsobem. Naopak ve větě následující se metrum střídá téměř po taktech: z celkem triadvaceti taktů je pouze šestkrát totožné pro dva sousední takty. Metrická struktura tu má souvislost i s formou. Zatímco v okrajových částech se takty dělí na osminy, centrální úsek s crescendem a decrescendem je založen na čtvrtových hodnotách, přičemž na dynamickém vrcholu věty je takt nejdelší: 5/4. Osminové takty přinášejí jak sudé, tak liché členění (7/8, 11/8). V této nejpomalejší části ovšem není zřetelná rytmická pulzace, na rozdíl od finále založeného na diminuci a augmentaci metrických hodnot.

V *Miniaturách* Kohoutek dále prohlubuje techniku dodekafonie. Celek opět vychází z jediné dvanáctitónové řady, která se rozvíjí nejen technikou Schönbergova quaternionu (základ – inverze – retrogradace – retrogradace inverze), ale též technikou permutační. Skladatel podrobuje této práci i složku rytmickou, takže se dá hovořit o technice multi-seriální. V Českém muzeu hudby je uložena tištěná partitura, do níž autor vepsal vlastní analýzu.¹²² Vzhledem k razítku, na němž je uvedena pražská adresa,¹²³ se dá soudit, že zmíněné poznámky pocházejí až z osmdesátých let, kdy Kohoutek pobýval v Praze.

V pomalém úvodu je evokována temná nálada: *Largo cupomente*.¹²⁴ Její chorální charakter ani nemusel být zdůrazněn pokynem *con dignità*. Chorál má vliv na práci s řadou. Ta není prezentována horizontálně, jak je běžné v jiných Kohoutkových skladbách, ale vertikálně: celá věta je založena na akordech vytvořených z tónů řady. Přesto je patrná též melodická linie.

PŘÍKLAD č. 46

Miniatury pro smyčcový orchestr, č. 1, *Largo cupomente, con dignità*, úvod. Nahoře autorem napsaná řada a její permutace, v partituře označeny čísla jednotlivé tóny řady. V prvních sedmi taktech zřetelný melodický oblouk.

MINIATURY
PRO SMYČCOVÝ ORCHESTR

CTIRAD KOHOUTEK
(* 1929)

I *Largo cupomente, con dignità* (♩ = 46)

Violini 1.
Violini 2.
Violeny
Violoncelli
Contrabassi

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12)

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12)

© 1971 PANTON, Praha P 621 All rights reserved. Printed in Czechoslovakia

¹²² KOHOUTEK, Ctirad. *Miniatury pro smyčcový orchestr* (1965): Partitura. Praha: Panton, 1971. Studijní partitura. NM ČMH, C. Kohoutek 59.

¹²³ Horčíčkova 547, 149 00, Praha 4 – Háje.

¹²⁴ V tištěné partituře chybně „cupamente“.

Druhá miniatura (*Presto impetuoso*), již lze přirovnat k tradičnímu scherzu, pracuje s řadou rytmicky – součástí faktury jsou též pauzy. Permutační práci se sériemi šestnáctinových hodnot zaznamenal skladatel opět v úvodu.

PŘÍKLAD č. 47

Miniatury pro smyčcový orchestr, č. 2, *Presto impetuoso*, začátek. Šestnáctinové struktury působí jako rytmická varianta chorálu první věty.

Úvodní partie, nesoucí se v permanentním crescendo, je vystřídána melodickou sérií, jež směřuje k prvnímu vrcholu ve *ff*. V náhlém pianu se variačně opakuje hudba začátku. Faktura je však stále zahušťována, což vytváří druhou, delší gradaci této věty. Vývoj provázejí autorovy analytické poznámky: „práce s dělenými polovinami“, „zhuštění“, „částečné zředění“.

Třetí část cyklu, *Andante tranquillo*, tvoří jakési lyrické intermezzo. Řada tu má melodický charakter založený na sestupných sekvencích mezi prvními a druhými houslemi a zakončený ve *viola*. Kantabilní charakter posilují sekundové postupy (*la melodia sempre pochettino espressivo*). Tato tradičně nejniternější část Kohoutkových čtyřdílných cyklů je naplněna melancholií a smutkem. Ačkoliv je nejdelší, působí spíš jakoby načrtnutá improvizace. To je dáno směřováním k maximální abstraktnosti dodekafonické techniky, úspornou instrumentací, nezřetelnou metrikou i formou. Nejdelší první plocha, celá *in piano con sordino*, se po krátkém úseku založeném na crescendo a decrescendu dočká v posledních taktech pouze poloviční rekapitulace, zvukově redukované na sólové nástroje (*senza sordino*), s neutrálním vyústěním.

PŘÍKLAD č. 48

Miniatury pro smyčcový orchestr, č. 3, *Andante tranquillo*, úvod. V prvních dvou taktech sekvencovitě pojatá řada. Nahoře poznámka: „Pedál řady – volný melodický i rytmický vývoj.“

Finální *Allegro energico, ben ritmico* je založeno na přísné organizaci metra, respektive na jeho diminucích a augmentacích. Skladatel se odvolává na „variabilní metra“ Borise Blachera, podle něhož „formová struktura skladby nabude na mnohotvárnosti“.

nepravidelným střídáním taktů.¹²⁵ Střídají se úseky šestnáctinových a osminových taktů. Ke zkracování a rozšiřování taktů dochází v šestnáctinových úsecích – jedná se (podle Blachera) o „jednoduché aritmetické řady“.¹²⁶ V osminových taktech jsou aritmetické řady založeny na rotaci. Z tohoto hlediska je možné větu rozdělit do čtyř částí:

- A) šestnáctinové takty (1–32):
 diminuce: 10 – 9 – 8 – 7 – 6 – 5 – 4 – 3
 rozšířená diminuce: 10 – 10 – 9 – 8 – 7 – 7 – 6 – 5 – 4 – 3 – 3
 augmentace: 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 8 – 9 – 10
 rozšířená augmentace: 4 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 8 – 9 – 10
- B) osminové takty (33–77):
 4 – 2 – 3 – 2 – 3 – 5 – 2 – 2 – 3 – 3 – 2 – 3 – 3 – 3 – 3 – 2 – 3 – 3 – 2 – 3 – 3 – 2 – 2 –
 2 – 4 – 2 – 3 – 5 – 5 – 2 – 2 – 3 – 3 – 3 – 3 – 3 – 2 – 2 – 2 – 3 – 3 – 2 – 2 – 2 – 2 – 2 – 2
- A') šestnáctinové takty (78–101):
 diminuce: 10 – 9 – 9 – 8 – 7 – 6 – 5 – 5 – 4 – 3
 rozšířená diminuce: 10 – 9 – 9 – 8 – 7 – 6 – 6 – 5 – 4 – 3 – 3
 augmentace: 4 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 8 – 9 – 10
- Coda) osminové takty (102–116):
 2 – 2 – 2 – 3 – 3 – 2 – 2 – 2 – 2

¹²⁵ Srov. KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 129.

¹²⁶ Tamtéž.

PŘÍKLAD č. 49

Miniatury pro smyčcový orchestr, č. 4, *Allegro energico, ben ritmico*, začátek. První metrická diminuce, rozšířená diminuce a první augmentace. V úvodu připsán odkaz na Blacherova variabilní metra.



Kohoutek se v *Miniaturách* po *Smyčcovém kvartetu* (1959) znovu obrátil k práci s rýze smyčcovým souborem, tentokrát orchestrem. Instrumentaci tvoří kvinteto: první a druhé housle, violy, violoncella a kontrabasy. Nástroje jsou exponovány jak *tutti*, tak sólově (v závěru třetí miniatury). Zejména v úvodním „chorálu“ jsou jednotlivé party děleny, což přispívá k dokonalému zaplnění zvukového prostoru při uplatnění vertikální práce s řadou. Kontrabas většinou zdvojuje part violoncella o oktávu níž; výjimkou je třetí miniatura, v níž má samostatný part.

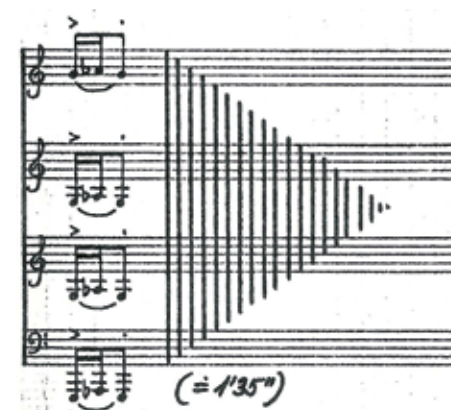
Miniatury pro smyčcový orchestr byly poprvé uvedeny 18. května 1972 v interpretaci Českých komorních sólistů. O rok dříve je vydal Panton v edici *Studijní partitury*. Opakuje se tradiční dvojjazyčnost – na přebalu je název v italštině (*Le miniature per orchestra d'archi*), zatímco na titulním listu v češtině. Autorem úvodního textu je Jaroslav Smolka. Tento úvod je sice přeložen do ruštiny, němčiny a angličtiny, avšak jedná se pouze o stručnou rekapitulaci dosavadního Kohoutkova díla bez vztahu k vydané kompozici.¹²⁷

Ve stejném roce jako smyčcová verze vznikla též podoba *Miniatur* pro čtyři lesní rohy (Koh. 18 b). V některých pramenech se datuje zrod smyčcových *Miniatur* do roku 1966. Tomu však odporuje nejen tištěná partitura, ale zejména autorova datace rukopisné partitury:¹²⁸ obojí 1965.

Miniatury pro čtyři lesní rohy jsou příkladem typické Kohoutkovy transkripce pro jiné obsazení. Jedná se o transkripci, pokud možno, přesnou, nikoliv s přihlédnutím ke specifiku odlišných nástrojů. Převést smyčcový kvintet na dechový kvartet (případně opačně) nebylo problematické vzhledem k tomu, že kontrabas coby pátý nástroj většinou posiluje zvuk violoncella; pokud hraje výjimečně samostatně, mlčí některý z dalších nástrojů. Odstraněny byly pochopitelně *divisi* smyčců, což vedlo k pročištění zvuku. Kohoutek se snažil zachovat i některé způsoby nástrojové hry, například *con (senza) sordino* ve třetí části. Objevují se jen drobné změny týkající se dynamických pokynů, legata apod. Nejzřetelnější rozdíl přináší závěr finální miniatury: zatímco smyčcová verze je jasně ukončena unisonem na tónu d ve staccatu, zvuk lesních rohů se umenšuje do ztracena.

PŘÍKLAD č. 50

Miniatury pro čtyři lesní rohy, č. 4, *Allegro energico, ben ritmico*, závěrečné ubývání zvuku.



127 KOHOUTEK, Ctirad. *Miniatury pro smyčcový orchestr* (1965): Partitura, s. [3].

128 KOHOUTEK, Ctirad. *Miniatury pro smyčcový orchestr*. Autograf partitury. Uloženo v NM ČMH, C. Kohoutek 59.

Partituru hornové verze vydal 1981 Český hudební fond jako neprodejný materiál. Jedná se o edici autografu partitury z roku 1974. Obsazení na titulním listě je dvojjazyčné, česky a italsky: *Miniatury pro čtyři lesní rohy (F) – per quattro corni (in Fa)*.¹²⁹

V roce 2005 vytvořil Kohoutek další transkripci *Miniatur*, tentokrát pro čtyři saxofony: sopránový (B), altový (Es), tenorový (B) a barytonový (Es) (Koh. 18 c). K této transkripci přistupuje podobně jako u lesních rohů, jenom zakončení finále je stejné jako u smyčců: nikoliv diminuendo do ztracena ve stylu lesních rohů.

Memento mori – umělec v neklidné době

V symbióze s kompozičními inovacemi se postupně proměňuje i ideový základ Kohoutkových skladeb. Zatímco v předchozích etapách se skladatel buď inspiroval ideologií socialistického realismu, nebo psal hudbu ryze absolutní, ve druhé polovině šedesátých let inklinuje k filosofickým otázkám týkajícím se člověka a vesmíru, života a smrti nebo tragických dobových událostí. Tuto linii zahajuje koncert pro bicí nástroje *Memento 1967* (1966), následují *Panychida letní noci* (1968), symfonická rotace *Teatro del mondo* (1968–1969) a zvukový obraz *Panteon* (1970). V oblasti vokální do této atmosféry zapadají *Skalické zvony*, balada na lidové texty pro dětský (ženský) sbor, varhany, tři gongy a tympán (1970). Sám Kohoutek píše, že tyto skladby „umělecky reflektovaly tragicky vyhocené, mimořádně dramatické události, bezprostředně se dotýkající i našeho státu, každého jeho občana“.¹³⁰

Memento 1967: Koncert pro bicí a dechové nástroje, Koh. 20 (1966)

Čtvrtý a zároveň poslední sólistický koncert Kohoutkův z konce roku 1966 se značně liší od předchozích koncertů pro sólový nástroj, a to nejen instrumentací a formou, ale též filosofujícím obsahem. Vnějšími podněty pro vznik skladby byla jednak tvůrčí objednávka Českého hudebního fondu, hlavně však událost pro tvůrce daleko prestižnější, jíž byla kompoziční soutěž v Paříži, organizovaná městem Casino di Divonne v dubnu roku 1967.¹³¹ Skladatel si chtěl rovněž prověřit projektovou kompoziční metodu, o čemž svědčí dochovaný hrubý grafický plán díla.¹³²

Memento 1967 zahajuje linii Kohoutkových skladeb s filosofujícím podtextem. V předchozích zejména komorních kompozicích bylo možno sledovat napětí mezi

¹³⁰ In: volně vložený list v autografu partitury KOHOUTEK, Ctirad. *Panteon: Zvukový obraz pro orchestr*. Podepsáno, nedatováno. Uloženo v NM ČMH, C. Kohoutek 72.

¹³¹ IX. Concours International de Composition Musicale organisé à Paris par le Casino de Divonne.

¹³² Koh. 20, hrubý grafický plán. Uloženo v NM ČMH, C. Kohoutek 65.

¹²⁹ KOHOUTEK, Ctirad. *Miniatury pro čtyři lesní rohy (1965): Partitura*. Praha: Český hudební fond Praha, 1981.

citovostí a racionalitou, ovšem bez bližšího určení programového. Výjimku tvoří symfonické skladby s válečnou a „budovatelskou“ tematikou: *Mnichov* (1952–1953), zejména pak *Velký přelom* (1960), při jehož výkladu lze vycházet z výběru inspirujících veršů; v tomto případě se však nedá hovořit o filosofii, nýbrž o ideologii.

Filosofický podtext *Mementa* i následujících skladeb chápe Kohoutek v rovině abstraktní, nejedná se tudíž o programní hudbu v popisném slova smyslu. Jak se vyjádřil dva roky po vzniku koncertu, ponechává na posluchači, jak si smysl díla vyloží. V rozhovoru s Jindřiškou Bártovou se dotýká existenciálního rozměru, kdy *Memento* specifikuje coby „výstrahu civilizovanému člověku 20. století“.¹³³ Na jiném místě konkretizuje „atmosféru neklidné doby roku 1967“.¹³⁴

Z původních poznámek k dílu vyplývá, že Kohoutek měl na mysli především tematiku smrti: původně totiž uvažoval o názvu *Memento mori*. V souvislosti s ideou a tvůrčí představou coby druhou fází projektové kompozice zdůrazňuje její „subjektivně – umělecký rys“ s následujícími poznámkami:

Memento mori! – stále tolik smrti ve světě!!; převaha smuteční hudby ???
dramatické afekty; ???, napětí, neúprosný pohyb – kam se to vše řítí.¹³⁵

Na tematiku smrti naváže v roce 1968 komorní *Panychida*, v níž Kohoutek dle všeho vytvořil jakousi tryznu za smrt nadějněho společenského vývoje ve své vlasti, a završí ji zvukový obraz pro orchestr *Panteon* (1970), jenž má symbolizovat „neúprosné zákony života, smrti a vesmíru“.¹³⁶ O atmosféře konce šedesátých let, ať už v rovině společenské, či osobní, svědčí skutečnost, že tematika smrti se objevuje též v klavírním cyklu pro děti *Loutkové scény* (1969): čtvrtá část, *Obětní průvod k drakovi*, má charakter smutečního pochodu; její atmosféra je dána nejen označením *grave e mesto*, hojně se vyskytujícím v dosavadní Kohoutkově tvorbě (též *adagio mesto*, *andante mesto*), ale i autorovým komentářem, podle nějž ostinatní opakování nejhlubšího tónu klavíru A2 „odkazuje k odbíjení času, [...] k jeho nezastavitelnosti a neúprosnosti“, utvrzuje nás rovněž „v jistotě smrti, v její neodvratitelnosti“.¹³⁷

Do roviny osobní se přenáší tematika stárnutí, nemoci a umírání od konce sedmdesátých let, kdy Kohoutkovi postupně umírají rodiče a další příbuzní. Úmrtí otce podnítilo vznik *Metavariací na dvě moravské písně* pro koncertní akordeon (1978). Památce maminky věnoval *Šťastné chvíle* pro dvoje housle (1992). *Podzimní zpěvy* pro smyčcové kvarteto (1994–1995) symbolizují podzim života a vedle vzpomínek na rodinné příslušníky, kteří

už nežijí, Kohoutek v poznámkách k dílu uvádí, že sám byl na pokraji smrti vícekrát.¹³⁸ A konečně jakýsi zápas mezi životem a smrtí je přítomen v symfonickém monolitu *Pocta životu* (1988–1989). V triumfu života tu autor spojuje rovinu osobní – překonání těžké nemoci – s rovinou společenskou – skladba byla inspirována čtyřicátým pátým výročím osvobození Československa.¹³⁹

Filosofický podtext ovlivnil i formální výstavbu *Mementa* 1967. Kohoutek volí neobvyklou strukturu pětivětého koncertu s ústřední myšlenkovou vrstvou *Largo degnamente*, která se v různých transformacích prolíná všemi částmi¹⁴⁰ a je úzce spjata s názvem skladby:¹⁴¹

1. *Largo degnamente* (durata cca 3'30").
2. *Largo degnamente – Moderato ed acuto* (durata cca 2').
3. *Allegro con fuoco ma leggiero – Largo degnamente* (durata cca 4'10").
4. *Largo degnamente – Moderato – Allegro con fuoco* (durata cca 5'30").
5. *Largo degnamente – Vivace* (durata cca 1'15").

Tento nový tvar koncertu avizuje autor v tvůrčí ideji díla. Z hrubého grafického plánu vyplývá, že v rámci tektoniky projektové kompozice volí druhý typ, jehož podstatou je napětí mezi evolučností a kontrasty.¹⁴² Namísto tradičního protikladu třívětého koncertu, jehož schéma užívá v předchozích koncertantních skladbách, kde proti sobě stojí rychlé okrajové věty a pomalá věta střední, Kohoutek projektuje tři základní kontrastní tempa:

1. *Largo degnamente* (♩ = cca 46).
2. *Moderato* (♩ = cca 104).
3. *Allegro con fuoco* (♩ = cca 120) až *Vivace* (♩ = cca 144–160).

Tyto tempové vrstvy, z nichž každá je nositelem specifického významu, kontrastují nejen horizontálně, ale též vertikálně. Vzniká tak typ stratonní kompozice, kdy zejména ve druhé, třetí a čtvrté větě se prolínají dvě (biforma) až tři (polyforma) vrstvy s odlišnými tempy i nástupy. Vzhledem k tomu, že nástupy jsou částečně ovlivněny vůlí dirigenta, uplatňuje se v *Mementu* též princip aleatorický.¹⁴³

¹³³ Srov. BARTOVÁ, Jindra. Rozhovor se Ctíradem Kohoutkem. In: 13. týden nové tvorby českých skladatelů 3.–7. 3. 1969.

¹³⁴ Předmluva ke skladbě. In: KOHOUTEK, Ctírad. *Memento 1967: Koncert pro bicí a dechové nástroje* (1966): *Partitura*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1969, s. III.

¹³⁵ Koh. 20, idea a tvůrčí představa.

¹³⁶ Srov. autorův strojopis uložený u skladby *Panteon: Zvukový obraz pro orchestr*, NM ČMH, C. Kohoutek 72.

¹³⁷ Srov. ZICHOVÁ, Magda. *Instruktivní klavírní literatura 20. století* [disertační práce]. Brno: Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Katedra hudební výchovy, 2012, s. 92.

¹³⁸ Koh. 120, skica.

¹³⁹ Viz autorovy komentáře k dílu. Koh. 35 a, skica, autograf partitury.

¹⁴⁰ Srov. Koh. 20, hrubý grafický plán. Viz Příklad č. 51.

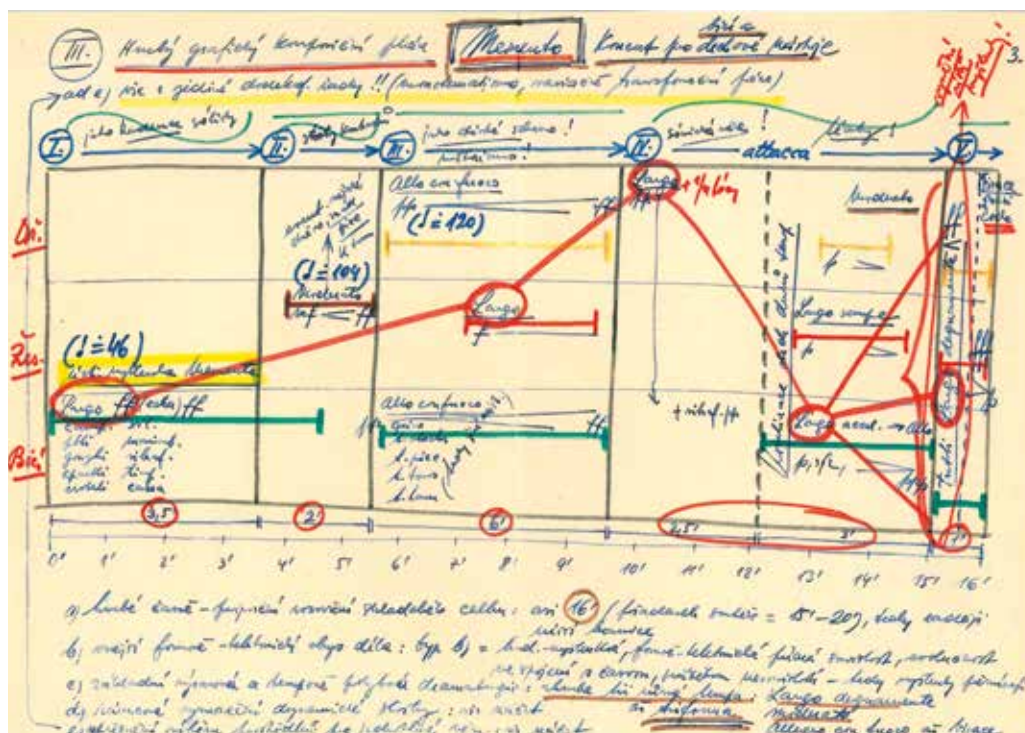
¹⁴¹ Viz KOHOUTEK, Ctírad. *Memento 1967: Koncert pro bicí a dechové nástroje* (1966): *Partitura*, s. III.

¹⁴² „[...] hudebně-myšlenková, formově-tektonická přímá souvislost, evolučnost (jednodílnost) ve spojení s časovou, průběhovou nesouvislostí (vícedílnost).“ KOHOUTEK, Ctírad. *Projektová hudební kompozice*, s. 37.

¹⁴³ Srov. Koh. 20, hrubý grafický kompoziční plán; Rozhovor s Jindrou Bártovou in: 13. týden nové tvorby českých skladatelů 3.–7. 3. 1969.

PŘÍKLAD č. 51

Memento 1967, hrubý grafický kompoziční plán.



Mezi vnitřní podněty pro vznik *Memento* lze zařadit Kohoutkovu afinitu k užitému obsazení, posílenou o možnost uvedení skladby díky přítomnosti výborných hráčů na bicí nástroje v Brně. Pokud si autor poznamenal, že „neexistuje v literatuře tento typ hudby“,¹⁴⁴ je třeba doplnit, že deset let po *Memento* vytvořil Svatopluk Havelka *Percussionatu*, jíž zahájil osobitou linii skladeb spojujících bicí nástroje s filosofickou (biblickou) tematikou. V evropské hudbě 20. století lze poukázat na výraznou úlohu bicích nástrojů ve filosofující duchovní tvorbě Oliviera Messiaena.

Kohoutek pro uvádění díla počítal s prostředím malého sálu. Tomu přizpůsobil i instrumentaci: skladba je napsána pro osm dechových nástrojů. Part nástrojů bicích může realizovat jeden, případně dva až tři hráči. Náznorné schéma instrumentace a prostorového umístění nástrojů se nachází v úvodu tištěné partitury.

PŘÍKLAD č. 52

Memento 1967, schéma obsazení včetně rozestavení jednotlivých nástrojových skupin a poznámek o notaci.¹⁴⁵

ESECUTORI E STRUMENTI

| | |
|---|-----------------------------------|
| xilofono | flauto (flauto piccolo) |
| [marimbafono] — ad libitum | oboe |
| vibrafono | clarinetto in si ^b (B) |
| campanelli | fagotto |
| campane (tubolari) e — f' (c') | corno in fa (F) |
| triangolo | tromba in do (C) I. |
| 2 gonghi: soprano
tenore | tromba in do (C) II. |
| tam-tam: profondo | trombone |
| 4 crotali: soprano
alto
tenore
basso | |
| 4 piatti sospesi: soprano
alto
tenore
basso | |
| lastra (Donnermaschine) | |
| 4 temple-blocks: soprano
alto
tenore
basso | |
| 4 tom-toms a una pelle (timbales): soprano
alto
tenore
basso | |
| 4 timpani | |
| guiro | |
| tamburo piccolo | |
| gran cassa | |

Tutti gli strumenti sono scritti in suoni reali



Posizione dei esecutori:

| | | | |
|----------------|----------------------|----------|------------------------|
| Pezzi 1, 2: | fl, ob, cl, fag | percuss. | cor, trbe 1 e 2, trbne |
| Pezzi 3, 4, 5: | fl, ob, cl, fag, cor | percuss. | trbe 1 e 2, trbne |

¹⁴⁴ Viz Koh. 20, poznámky k dílu datované 25. 2. 2004.

¹⁴⁵ KOHOUTEK, Ctirad. *Memento 1967: Konzert pro bicí a dechové nástroje* (1966): Partitura, s. VI.

Instrumentace je zapsána v tradiční notaci, která je kombinována s grafickým záznamem.

Základem tonálního, ale i zvukového a rytmického plánu díla je dodekafonie, respektive multiseriální technika, kombinovaná s modalitou, čtvrttóny (ve 4. větě) i aleatorikou. Skladba vychází ze série tónů as – g – fis – cis – c – a – d – h – hes – f – e – es, jež zazní, jak je u Kohoutka zvykem, v samotném úvodu díla. Řada je na začátku a na konci zarámována sestupnou chromatikou (as – g – fis, f – e – es). Uvnitř jí dissymetricky odpovídá klesající malá sekunda (h – hes) se svou inverzí v podobě malé septimy (cis – c). Jednotlivé skupiny tónů tak na sebe hledí v jakýchsi křivých zrcadlových obrazech:

as – g – fis f – e – es
cis – c h – hes
a – d

Ať už to byl podvědomý, či úmyslný záměr autorův, nabízí se paralela s hudebně-rétorickou figurou *katábasis*, případně postupem *passus duriusculus*; ty byly nejen v baroku hojně využívány pro vyjádření smutku, umírání a smrti, což vlastně odpovídá ideovému poslání kompozice.

PŘÍKLAD č. 53

Memento 1967, č. 1, *Largo degnamente*, začátek. Ve zvonech zní prvních jedenáct tónů řady.

S řadou pracuje skladatel klasickými technikami, včetně rotace, rytmického kánonu apod. Skladba je vystavěna na pěti typech faktury: od monofonní přes heterofonní, homofonní a polyfonní až po fakturu stratofonní. Jednotlivé typy se pak nadále dělí. Následující přehled uvádí ukázky jednotlivých faktur, jak je skladatel zaznamenal tužkou v tištěné partituře:¹⁴⁶

Monofonní faktura:

prostá (rytmicko-melodická):

unisonová

mixturová

sónická:

punktuální

témbrová

PŘÍKLAD č. 54

Memento 1967, č. 3, *Allegro con fuoco, ma leggiero*. Monofonní faktura prostá, unisonová.

Od druhého taktu se rozvíjí rotační technika.

¹⁴⁶ Viz KOHOUTEK, Ctirad. *Memento 1967: Koncert pro bicí a dechové nástroje* (1966): Partitura. Partitura s poznámkami autora. Uloženo v NM ČMH, C. Kohoutek 65.

PŘÍKLAD č. 55

Memento 1967, č. 5, Largo degnamente. Monofonní faktura prostá, mixturová.

Largo degnamente ($\text{♩} \approx 46$)

ff
* ad libitum

Heterofonní faktura:

prostá, unisonová
sónická, punktuální

Homofonní faktura:

prostá
téměř faktura homofonní, sónická, polypunktuální – chápána spíše vertikálně

PŘÍKLAD č. 56

Memento 1967, č. 5, Vivace. Homofonní faktura prostá.

Vivace ($\text{♩} \approx 144-160$)

ff sempre pochettino a pochettino diminuendo al Fine

Polyfonní faktura:

prostá
sónická:
(poly)punktuální
polytémbrová

PŘÍKLAD č. 57

Memento 1967, č. 3, *Allegro con fuoco, ma leggero*. Polyfonní faktura prostá (kontrapunkt klarinetu, fagotu a hoboje) vstupuje do prosté monofonní faktury, posléze ji střídá.

PŘÍKLAD č. 58

Memento 1967, č. 2, *Moderato ed acuto*. Polyfonní faktura sónická, polytémbrová.

PŘÍKLAD č. 59

Memento 1967, č. 2, začátek. Ukázka stratofonní biformy. Polyfonní faktura sónická punktuální (*Largo degnamente*) se prolíná s prostou homofonní fakturou (*Moderato ed acuto*).

PŘÍKLAD č. 60

Memento 1967, č. 2, *Moderato ed acuto*. Stratofonní faktura.

Memento 1967 zaznělo poprvé 15. dubna 1967 v Paříži na IX. mezinárodní skladatelské soutěži Casino de Divonne, kde bylo odměněno cenou hudební kritiky. Na bicí nástroje hrál Jean-Charles François, komorní soubor dechových nástrojů řídil Edgar Cosma. Požadavkům soutěže byla přizpůsobena i délka skladby – přibližně šestnáct minut a dvacet pět vteřin (předepsána byla durata patnáct až dvacet minut) –,¹⁴⁷ která mimochodem souzněla s Kohoutkovým názorem na trvání závažnější komorní kompozice.¹⁴⁸ Československá premiéra se uskutečnila 11. prosince téhož roku v brněnském Besedním domě na koncertě ze skladeb pedagogů JAMU. Komorní soubor sólistů orchestru Janáčkovy opery v Brně řídil František Jílek. Tiskem skladba vyšla v Supraphonu dva roky po své premiéře.¹⁴⁹

Panychida letní noci: Hudba o dvou zvukových vrstvách pro 2 violy, 2 klavíry, bicí nástroje a magnetofonový pás, Koh. 21 (1968)

Zatímco u *Memento 1967* se autor nebál uvádět filosofující podtext díla úzce spjatý s tematikou smrti, vlastní i cizí komentáře k *Panychidě* se omezují na pouhý tektonický rozbor.¹⁵⁰ Slovo „panychida“, neboli smuteční obřad, v názvu je samo o sobě výmluvné a inspiruje určitý okruh asociací v rovině vnímání. Navíc vročení skladby 1968, vývoj jejího názvu a patrně též pravoslavný původ obřadu panychidy zcela jasně odkazují ke konkrétní historické události.

¹⁴⁷ Viz Příklad č. 51: *Memento 1967*, hrubý grafický kompoziční plán, poznámka a).

¹⁴⁸ Srov. KOHOUTEK, Ctirad, *Projektová hudební kompozice*, s. 37.

¹⁴⁹ KOHOUTEK, Ctirad. *Memento 1967: Koncert pro bicí a dechové nástroje (1966): Partitura*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1969.

¹⁵⁰ Srov. např. tištěný program ke koncertu Mezinárodního hudebního festivalu *Musica Bohemica et Europaea*, Brno, 1. října 1970, signováno M. Š. a R. P.

V Českém muzeu hudby se nachází volně vložený list ve skice díla,¹⁵¹ na něž si autor zaznamenal různé varianty názvu:

Srpnová panychida, Komorní panychida, Panychidy a apelace, Jitřní panychida, Panychida srpnové noci, Panychida dvacáté noci.

Na obálce rukopisné partitury¹⁵² jsou zřetelné stopy názvu *Panychida letní noci*. Ten byl vygumován a zůstala jen *Panychida*. Tato geneze naznačuje, že skladba se vztahovala nejprve k srpnové noci, poté k letní noci. Skladatel se patrně zalekl i posledního spojení „tryzna – srpnová noc“ a vročení 1968. Je otázkou, zda tak učinil z vlastního rozhodnutí, či z něčího příkazu. Rozhodně tu však svoji úlohu sehrál strach, jehož existenciální podstata (včetně případné ztráty místa na Janáčkově akademii múzických umění) zapadá do kontextu jiných filosofujících skladeb z druhé poloviny šedesátých let. Nutno dodat, že původní název *Panychida letní noci* se objevuje ještě v roce 1971, a to v úvodním textu Jaroslava Smolky k edici *Miniatur pro smyčcový orchestr*.¹⁵³ Z toho vyplývá, že tento titul lze považovat za verzi poslední ruky, a proto se s ním pracuje i v této knize. Cenzurním zásahům nelze podléhat, lze je pouze dokumentovat.¹⁵⁴

Pozoruhodná je instrumentace díla, včetně svého vývoje. Dá se pozorovat její návaznost nejen na obsazení *Memento 1967*, ale též violoncellového *Concertina* a *Preludií*, a to důrazem na bicí nástroje, z nichž se postupně stává nejen rovnocenná, ale přímo concertantní skupina. Novinkou je magnetofonový pás. Původní koncepce autorova počítala pouze s violou, klavírem a bicími nástroji.¹⁵⁵ Definitivní verze uvedené obsazení zdvojuje pomocí magnetofonového pásu, takže zní dvě violy, dva klavíry (skladatel počítá též s preparovaným klavírem *ad libitum*); zdvojeny jsou také nástroje bicí.

Z této koncepce vychází podtitul *Hudba o dvou zvukových vrstvách*. Podle skladatelových pokynů zní první zvuková vrstva živě na pódiu. Druhá je týmiž interprety předem nahrána na magnetofonový pás, kde je dále transformována tempově, výškově a směrově (například doporučení, aby se část hudby druhé věty nahrála v retrográdním pohybu).¹⁵⁶ Propojení obou vrstev udává dirigent. Takto je v partituře předepsána instrumentace (mezi tradičním italským názvoslovím zaujme *nastro magnetico* pro nástroj netradiční, tj. magnetofonový pás):

¹⁵¹ Koh. 21, skica. NM ČMH, C. Kohoutek 68.

¹⁵² Koh. 21, autograf partitury.

¹⁵³ KOHOUTEK, Ctirad. *Miniatury pro smyčcový orchestr (1965): Partitura*, s. [3].

¹⁵⁴ V 70. a 80. letech nemohla skladba zaznít ani pod názvem *Panychida*. Proto se uváděla pod původním podtitulem: *Hudba o dvou zvukových vrstvách pro 2 violy, 2 klavíry, bicí nástroje a magnetofonový pás*. Takto je dodnes uložena její nahrávka v brněnském rozhlase, která vznikla v dubnu roku 1970.

¹⁵⁵ Vyplývá to z podtitulu díla, který je přiřazen k většině původních názvů: *(Komorní) hudba pro violu, klavír a bicí nástroje*.

¹⁵⁶ Srov. Koh. 21, autograf partitury, s. III.

SONATORI E STRUMENTI

4 sonatori

- | | |
|--|--|
| I. a) viola e triangolo | b) viola di nastro magnetico
(anche scordatura ad lib.: d – a – e – h';
scritto in suoni reali) |
| II. a) piano e campanelli | b) piano di nastro magnetico
(anche piano préparé ad libitum) |
| III. a) percussioni:
3 piatti sospesi (alto, medio, grande)
4 tom-toms (soprano, alto, tenore, basso)
marimbafono (ossia xilofono)
(suoni reali)
campane (c – e'') (suoni reali)
gong
tam-tam
celesta (suoni reali ottava sopra)
2 timpani
tamburo piccolo | b) percussioni di nastro magnetico
3 piatti sospesi (alto, medio, grande)
4 tom-toms (soprano, alto, tenore, basso)
marimbafono (ossia xilofono)
(suoni reali)
campane (c – e'') (suoni reali)
gong
tam-tam
gran cassa |
| IV. nastro magnetico | |

Jak vyplývá z předchozích pasáží, skladatel počítá i v tomto díle s aleatorickými principy. Dle jeho slov „zápis díla připouští přirozené, a dokonce nevyhnutelné interpretační diferenciaci“,¹⁵⁷ které charakterizuje následujícím způsobem:

v partech I. věty jde o zápis orientační, není nutné vyčerpat v rámci větších skladebných dílů, ploch, modelů všechny předepsané noty; v případě potřeby lze také noty příslušného skladebného úseku opakovat od počátku; scordatura violy ad lib. ve III. větě znamená doporučení možnosti nahrát celý příslušný violový part při naladění strun violy na tóny: d – a – e' – h'; v tom případě musí hráč (resp. opisovač) transponovat v partituře reálně zaznamenaný part o v. 2 níž; piano préparé ad lib. znamená doporučení možnosti předem připravit změnu klavírního zvuku položením, zavěšením různých předmětů na struny klavíru podle vlastního interpretova uvážení.¹⁵⁸

Formálně se Kohoutek v *Panychidě* vrací k třídílnému cyklu, tentokrát s nejrychlejší větou úvodní, po níž následují části pomalé:

¹⁵⁷ Tamtéž.

¹⁵⁸ Tamtéž.

1. *Presto possibile, delirando* (durata 3'30").
2. *Largo pensoso e molto mesto* (durata 5'25"); *attacca*.
3. *Moderato degnamente con fermezza* (durata 3'15").

Celková délka skladby je asi dvanáct minut. Její filosofující náplň je tak vyjádřena pregnantně ve zhuštěné formě. Tím se vymyká romantické poetice 19. století (ve 20. století ji reprezentuje například Šostakovič), kde hudební, ale i literární díla potřebovala rozsáhlý prostor pro vyjádření myšlenek. Lapidárností sdělení se Kohoutek ocitá na půdě velké části avantgardy 20. století. Svoji tezi o tom, že díla menšího komorního obsazení mají trvat méně než patnáct minut,¹⁵⁹ tak aplikuje i v rovině myšlenkové.

Duchovní vývoj skladby naznačují už výrazové pokyny pro jednotlivé části. Nejprve „šílené presto“, při němž může posluchače napadnout paralela s pátou větou Bergovy *Lyrické suity* nesoucí podobně expresivní označení. Následuje meditativní, smutná část, která zaujímá nejdelší časový prostor. Vše vyústí v důstojné finále.

Úvodní věta, *Presto possibile, delirando*, začíná šokem: náhlý vpád zběsilosti a šílenství postrádá jakékoliv předchozí varování, jakoukoliv přípravu.

¹⁵⁹ Srov. KOHOUTEK, Ctirad. *Projektová hudební kompozice*, s. 37.

PŘÍKLAD č. 61

Panychida letní noci, č. 1, *Presto possibile, delirando*, začátek. Ukázka aleatorického principu. V úvodu pokyn: „gli strumenti alternare con aleatore (liberamente) e ripetere soltanto due volte (2x) di seguito.“

The score is for the beginning of the piece. It features staves for VIOLA I, PIANO, PIANI DESPICI, TOM-TOMI, and NASTRO MAGNETICO. The tempo is *Presto possibile, delirando*. The score includes instructions for the instruments to alternate with aleatoric (liberamente) and repeat only two times (2x) di seguito. The PIANO part has a section marked with a circled 2 and a tempo of 112. The NASTRO MAGNETICO part has a section marked with a circled 2 and a tempo of 112. The score also includes a section marked with a circled 15 and a tempo of 112.

Druhá, kontrastní, část věty se nese ve znamení expresivní lyrické melodie ve viole, do níž zaznívá odbíjení zvonů, které větu ukončí. Jejich osudovost možno vnést do kontextu s filosofujícím poselstvím předchozího *Mementa* i následnými symfonickými skladbami *Teatro del mondo* a *Panteon*.

PŘÍKLAD č. 62

Panychida letní noci, č. 1, *Presto possibile, delirando*, druhá část. Melodie ve viole.

The score is for the second part of the piece. It features staves for VIOLA I, PIANO, and NASTRO MAGNETICO. The tempo is *Presto possibile, delirando*. The VIOLA I part has a section marked with a circled 15 and a tempo of 112. The PIANO part has a section marked with a circled 15 and a tempo of 112. The NASTRO MAGNETICO part has a section marked with a circled 15 and a tempo of 112. The score also includes a section marked with a circled 15 and a tempo of 112.

Střední věta, *Largo pensoso e molto mesto*, navazuje na druhou část věty předchozí. K viole se kontrapunkticky přidává klavír, později celesta a další nástroje. Repetované tóny v klavíru evokují odbíjení zvonů. V tomto úseku není předepsán magnetofonový pás, což dává interpretům určitou volnost. Na jiných místech naopak magnetofonový pás striktně určuje metrický puls.

PŘÍKLAD č. 63

Panychida letní noci, č. 2, *Largo pensoso e molto mesto*, začátek. Kontrapunkt violy a klavíru.

Handwritten musical score for Violin and Piano. The tempo is marked *Largo pensoso e molto mesto* with a metronome marking of 40. The score includes markings such as *con sordino*, *pochettino espressivo*, and *simile tenuto*. The measures are numbered 1 through 8.

Před závěrem této nejdelší části díla zaujme dlouhý tónbr, evokující pasivitu, bezčasí, mrtvolnost. Z té vytrhne posluchače poslední akord v dynamice sforzato.

PŘÍKLAD č. 64

Panychida letní noci, č. 2, *Largo pensoso e molto mesto*, závěrečný úsek. Dlouhá tembrální plocha (č. 5).

Handwritten musical score for Violin, Piano, and other instruments. The score includes markings such as *G.P. (4' 22,5')*, *p*, *pp*, *ffz*, and *rit.*. The measures are numbered 5 and 6.

Zřetelný finální charakter má třetí věta, *Moderato degnamente con fermezza*. Tato část je založena na permanentní gradaci, která je dána jednak zrychlováním, jednak narůstáním zvuku. Zrychlování je evokováno rotačním zahušťováním metra (jednotné metrum 5/4 pro celou větu). Crescendo vytváří nástrojová augmentace, kdy se postupně připojují jednotlivé nástroje. Celá tato část neustále stupňuje napětí, aniž by umožnila alespoň chvilkový oddech. Tuto jednoznačnost umocní závěrečná proměna rytmického pulsu: po postupné metrické diminuci – od tónů čtvrtových po čtyřšestnáctinové skupiny, případně šestnáctinové kvintoly – přichází náhlý obrat ke čtvrtovým hodnotám, na rozdíl od pianissima úvodu věty však ve fortissimu všech nástrojů.

PŘÍKLAD č. 65

Panychida letní noci, č. 3, *Moderato degnamente con fermezza*, závěr. Vrchol zahušťování metra a jeho náhlá proměna. Vše v maximální zvukové síle.



Panychida letní noci poprvé zazněla v Československém rozhlasu 8. května 1970 v interpretaci Jiřího Kratochvíla, Jiřího Beneše, Dany Křístkové, Milana Máši a Bohuslava Kršky. Záznam z magnetofonového pásu realizovali Petr Řezníček, Jiří Hanousek a J. Boháček. Soubor řídil Lubomír Mátl. Stejní interpreti provedli dílo v rámci Mezinárodního hudebního festivalu *Musica Bohemica et Europaea* v brněnském studiu Československého rozhlasu Dukla dne 1. října 1970. Koncert zaštil Svaz českých skladatelů, tvůrčí centrum Brno.

Teatro del mondo: Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr, Koh. 22 (1968–1969)

Ke konci šedesátých let zahájil Kohoutek novou etapu velkých orchestrálních kompozic. Od raných skladeb z první poloviny padesátých let (*Mnichov*, *Festivalová předehra*) a od rozvíjení jejich stylu z počátku let šedesátých (*Velký přelom*) se tyto liší jak ideou, tak kompoziční technikou. Maximálně jsou tu využity prvky tembrální a aleatorické hudby, stratonie a dalších nových postupů, které nepůsobí jako pouhé ozvláštňení v rámci celku; naopak, stávají se integrální součástí kompozičního plánu. Kohoutek také komponuje podle své projektové kompoziční metody, kterou si předtím ověřil ve skladbách pro komornější obsazení. Dále se prohlubuje sónický plán, kdy pro vytváření různorodých barevných kombinací jsou využívány též bicí nástroje, tvořící samostatnou sekci, rovnocennou nástrojům dechovým a smyčcovým. Dechy obsahují celé zvukové spektrum od pikoly po basový klarinet a kontrafagot, žestě jsou psány ve „straussovském“ obsazení: 4 lesní rohy, 3 trubky, 3 trombony, tuba. Smyčce jsou využívány melodicky, tembrálně i rytmicky, jejich detailnější dělení ústí do ploch tónových shluků. Některé nástroje jsou kvůli zřetelnosti zesíleny elektronickou cestou. K barevným možnostem orchestru v *Teatro del mondo* si autor poznamenal:

vysoké pikoly aleatorně + klavír; velmi dělené smyčce v různých polohách; zesílení sóla mikrofonom; syrytmické šlehy všech žestů aj.; sborové flažolety smyčců; klastery všech dřev v nízké poloze; unisono celého orchestru [...] a do toho vpády bicích; tremolo všech smyčců přes celý rozsah divisi.¹⁶⁰

U ideové charakteristiky skladeb patrně nelze vždy hovořit pouze o mimohudebním programu. Ony filosofující podněty jsou totiž často nedílnou součástí vyjadřovacích prostředků. Tomu napomáhá i neustálé Kohoutkovo připomínání, že odmítá jakoukoliv hudební popisnost.

Během desetiletí, které začíná v roce 1968 symfonickou rotací *Teatro del mondo* a končí roku 1978 koncertními freskami pod názvem *Symfonické aktuality*, vytváří Kohoutek pět skladeb pro velký symfonický orchestr. Z hlediska ideového se dají rozdělit do dvou okruhů, které nápadně souzní s vývojem československé společnosti od svobodnějšího politického i uměleckého projevu druhé poloviny šedesátých let po normalizační servilnost let sedmdesátých.

¹⁶⁰ Koh. 22, nedatovaný list vložený ve skice partitury.

První dvě orchestrální kompozice, *Teatro del mondo* (1968–1969) a *Panteon* (1970), reflektují filosofující tematiku života a smrti, člověka jako součásti vesmíru. Vytvářejí tak volnou tetralogii s *Mementem* a *Panychidou*. K nim lze námětem přiřadit ještě vokální baladu *Skalické zvony* (1970). Naopak po roce 1970 vznikají kompozice, které více méně přitakávají oficiální ideologii normalizační epochy. Tragičnost a myšlenková hloubka jsou nahrazeny povinným optimismem, který je často formulován v komentáři ke skladbám: *Slavnostní prolog* (1971), *Slavnosti světa* (1974–1975), *Symfonické aktuality* (1976–1978). Nicméně ani v této „normalizační“ linii nevytváří Kohoutek hudbu schematickou. Na jedné straně jsou to názvy skladeb a komentář k nim, částečně reprodukován v programových textech ke koncertům, na straně druhé je to jejich hudební realizace: Kohoutek i v tomto případě rozvíjí avantgardní kompoziční techniky, které jsou v rozporu s požadavky oficiální estetiky socialistického realismu.

K ideovému záměru skladby *Teatro del mondo* Kohoutek uvádí:

Její ideou bylo zachytit (přirozeně v co nejobecnější rovině a bez jakékoliv programní popisnosti) ve čtyřech symfonických větách – scénách věčný myšlenkový i akční koloběh života. Jde o představu stále znovu, tvrdošíjně se roztáčející, rotující spirály lidského odhodlání a snažení, nevyčerpatelné lidské víry a touhy po něčem novém, těžce dostupném, nepoznaném, lepším, jehož dobývání je provázáno zákonitě urputnými střety, nezdary i tragédiemi, aby však vždy konečně vyústilo ve vítězství sjednoceného lidského kolektivu – jeho věčně sice znovu, ale stále na vyšší úrovni začínajícího neklidného tvůrčího ducha.¹⁶¹

Na první pohled se tu skladatel snaží vytvořit jakési shakespearovské divadlo světa, jehož čtyři části představují samostatné scény: *Credo* – *Agonia* – *Requiem* – *Corale*. Kořeny těchto principů lze hledat už v raném středověku. Latinské slovo *mundus* znamená svět v širším slova smyslu – nikoliv jen svět pozemský, ale vesmír, universum. Takto formuloval hudební obraz světa na počátku 6. století Boëthius, jehož *musica humana* – hudba člověka, lidské duše – je vřazena do vyššího universa *musica mundana*. Humánní záměr Kohoutkova díla lze vyčíst i z latinského citátu „Spero dum spiro“, který si autor poznamenal na první stranu rukopisné skici.¹⁶²

O složité cestě k definitivnímu tvaru, respektive názvu, svědčí též jeho různé varianty, z nichž se nakonec zrodil podtitul: *Scény staletí, Scény času* – *Scene del tempo, Scény světa, Rotace času, Sinfonia di rotatione temporum, Rotace života* – *Rotazione della vita, Scénické rotace, Rotace divadla času* – *Rotazioni del teatro del tempo, Póly a rotace, Symfonické rotace, Quattro movimenti (Mouvements) symphoniques*. Tyto varianty mohou naznačovat skutečnost, že název se ustaloval v průběhu kompozičního postupu, možná že dokonce vyplynul z hudby samotné, což by opět znamenalo možné potvrzení o symbióze ideje a hudební faktury.

¹⁶¹ Vložený nedatovaný list in: KOHOUTEK, Ctirad. *Teatro del mondo: Rotazione sinfonica in quattro scene per grande orchestra*. Praha: Supraphon, 1973. Uloženo v NM ČMH, C. Kohoutek 69.

¹⁶² Koh. 22, skica.

Definitivní formulace v podtitulu, *symfonická rotace*, charakterizuje kompoziční techniku díla. Skladba je sjednocena základní dvanáctitónovou řadou rozšířenou na kvarternion a několika rytmickými modely, s nimiž se pracuje zmíněným rotačním způsobem, jednou z technik post-schönbergovské generace v Darmstadtu. Tato technika umožňuje integrovat primárně samostatné scény, jež odlišuje, mimo jiné, diferencovaná instrumentace: každá scéna má určitou konstantní barvu v jiných scénách se nevyskytující; podle skladatele se jedná o „míchání fixních barev“.¹⁶³ Dalším jednotícím prvkem je citace hudby z předchozích vět, což je formální postup, který si skladatel dříve ověřil například ve *Smyčcovém kvartetu* (1959); v *Divadle světa* se nejvýrazněji projevuje citací úvodu díla v závěru finální věty, čímž vzniká zřetelné zarámování celku.

V *Divadle světa* se Kohoutek navrácí k čtyřvětému schématu založenému na paralelismu lichých a sudých vět: *Credo* – *Requiem*, *Agonia* – *Corale*. Tyto dvojice vytvářejí paralely, které jsou projektovány na principu nesouměrné symetrie; na podobném základu vytváří Béla Bartók tzv. mostní oblouk, své cykly komponuje Olivier Messiaen; rovněž Stravinského tektonika, kdy ústřední věta je obklopena dvojicemi příbuzných částí, vykazuje spřízněné rysy. Kohoutek však oproti Stravinskému nerezignuje na evoluční vývoj.

PŘÍKLAD č. 66

Teatro del mondo, autograf partitury, titulní list. Patrný je původní úmysl označit formu díla „symfonie“.



¹⁶³ Srov. BÁRTOVÁ, Jindřiška [předmluva k edici]. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Teatro del mondo: Rotazione sinfonica in quattro scene per grande orchestra*, s. V.

Řada je traktována melodicky. Svědčí o tom převaha sekundových intervalů, vhodných i pro vokální hlas. Takto jsou pojaty oba krajní úseky. Naopak doprostřed jsou vloženy kvartové postupy – zakončení melodických úseků tritonem může odkazovat k pojetí melodických frází u Oliviera Messiaena.

Teatro del mondo, č. 1, **Credo**, úvod. Do utichajícího zvuku bicích nástrojů, zesílených elektronickou cestou, zazní dvanáctitónové téma ve druhých houslích. Postupně se přidávají další nástroje.

140

Vpády bicích nástrojů v *Credū* jako by předem upozorňovaly na druhou kontrastní větu, nazvanou *Agonia*. Ta se rázně liší od předchozí části tempem (*Presto ad libitum*), náladou (*spaventoso* [děsivě]) i dynamikou (*fortissimo*). Slovo „agónie“ znamená něco jako ochromení stavu před smrtí. V souvislosti s charakterem této věty a celé Kohoutkovy kompozice se nabízí jakýsi zběsilý předsmrtný stav: snad *agonia del mondo*? Jen pro zajímavost: skladatel původně uvažoval pro tuto větu o názvu *Katastrofa*.¹⁶⁴

Stav agónie otvírají „staccatové výkřiky dechových nástrojů s dominantním zvukem trubek“.¹⁶⁵ Zběsilá pasáž (*presto possibile*) zní za tembrálního podkresu bicích nástrojů: malý buben, guiro, bič.

Druhý úsek tvoří tembrální plocha smyčců, založená na staccatu předchozí dechové části. Smyčce jsou – podobně jako dechy – děleny na sóla: 9 viol, 7 violoncell, 5 kontrabasů. Do jejich *presto ad libitum*, které se má neustále zrychlovat a zesilovat (*poco a poco accelerando e crescendo al ff*), nepravidelně vpádají dechové a bicí nástroje v připomínce podobného principu u věty předchozí.

PŘÍKLAD č. 68

Teatro del mondo, č. 2, *Agonia*, střední část. Vpád dechů a bicích do staccata dělených smyčců.

¹⁶⁴ Srov. nedatovaný list vložený in: KOHOUTEK, Ctirad. *Teatro del mondo: Rotazione sinfonica in quattro scene per grande orchestra*.

¹⁶⁵ NAVRÁTIL, Miloš [text k LP]. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Teatro del mondo (Divadlo světa): Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr* [LP]. Státní filharmonie Brno, František Jílek. Praha: Supraphon, 1974.

Závěrečný úsek maximálně umocňuje všechny předchozí prvky. Snad se dá hovořit o jakési „stratofonní gradaci“ předešlých výrazových prostředků.

V temné a smutné náladě (*Largo triste*) se nese třetí část, *Requiem*. Temnotu evokují hluboké tóny, do nichž zaznívá odbíjení zvonů, odkazující na podobnou atmosféru *Mementa* a *Panychidy*. Žalмовý charakter (*quasi salmo*) má melodie anglického rohu, založená – podobně jako melodie v první větě – na sekundových postupech: sekundy tentokrát obepínají opakovaný centrální tón cis². Nástroj je zesílen elektronicky (*col rinforzamento elettrofonico*), s největší pravděpodobností z akustických důvodů. Patrné je to v úseku, kdy se jeho melodie rozvíjí nad čtyřhlasem lesních rohů. K anglickému rohu se posléze přidává v kontrapunktu tuba, která přednáší identickou melodii, tentokrát okolo centrálního tónu velké Es.

PŘÍKLAD č. 69

Teatro del mondo, č. 3, *Requiem*. Melodie anglického rohu nad čtyřhlasem lesních rohů a tembrální plochou dalších nástrojů. Posléze přebírá melodii tuba.

The image displays a musical score for the 'Requiem' section of 'Teatro del mondo', Op. 3. The score is written for a large ensemble, including English Horn (Cor. i.), French Horns (Cor. 1.2, 3.4), Trombones (Timp.), Percussion (Pfi 1.3, Ggh, T. lam, Camp.), and Strings (Ar, Pffe, Vclli, Cbasi). The English Horn part is marked with 'col rinforzamento elettrofonico' and 'molto rubato, recitativo, quasi salmo'. The tuba part is also marked with 'col rinforzamento elettrofonico' and 'molto rubato, recitativo, quasi salmo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ff'. The tempo is indicated as 'Largo triste'. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 2'31" and the second system starting at measure 2'34".

Střední část věty tvoří tembrální plocha klavíru a smyčcových nástrojů. Jejich spojení na základě aleatorického principu vytváří gradující sónickou plochu, jejíž barevnost určuje mimo jiné způsob hry *col legno* (*battere sui fianchi col legno*).

PŘÍKLAD č. 70

Teatro del mondo, č. 3, *Requiem*, střední část. Tembrální plocha smyčců a klavíru.

Pro poslední úsek věty se nabízí přídomek typu „stratofonní syntéza“ předchozích prvků (totéž bylo lze pozorovat u předchozí části). Pokud je možné tříditelnou formu věty označit obvyklým schématem A – B – A', je zjevné, že A' není pouhým obměněným nebo zkráceným opakováním úseku A. Naopak, vytváří působivou gradaci na bázi stratofonie. Proto se snad dá v těchto případech hovořit o syntéze evolučního a asymetricky symetrického principu.

Jak napovídá název finální věty, *Corale*, objevuje se tu další z Kohoutkových variací chorálu během krátkého časového úseku. Zatímco v *Miniaturách* a *Preludiích* (obojí 1965) měl chorál temný a smutný charakter, v *Teatro del mondo* má naopak katarzní účinek. Jeho přesvědčivá slavnostnost a heroičnost (*Andante risoluto, eroicamente*) je dána překvapivostí kontrastu s předchozími úseky. Na rozdíl od aleatorických a tembrálních pasáží má totiž výrazně harmonický charakter. Jeho podstata je založena na paralelním sledu kvintakordů s vynechanou tercií. Nabízí se odkaz na pozdního Janáčka – ostatně u *Slavnostního prologu* (1971) se Kohoutek přímo hlásí k fanfárám ze *Sinfonietty*.

V chorálu je obsaženo všech dvanáct tónů řady. Kohoutek z něj vytváří série několika akordů, jejichž počet v určitém úseku – taktu – je zjevně odvozen z principu Blacherových „variabilních meter“, jak si je skladatel vyzkoušel v *Miniaturách*. Takto vypadá schéma metrické diminue prvního úseku (v závorce je uváděn odpovídající takt):

$$7 (9/4) - 6 (8/4) - 5 (6/4) - 4 (5/4) - 2 (2/4).$$

Chorál nezní jako celek. Je přerušován tembrálními a rytmickými pasážemi. Témby i aleatorická rytmika mají výrazně agresivní charakter. Vpády témbrů se odehrávají vždy v rámci jednoho taktu s glissandovým zakončením. Také tyto jednotaktové partie jsou založeny na diminučním systému: $5/4 - 4/4 - 3/4 - 2/4 - 1/4$. Rychlé rytmické úseky gradují, až nakonec dominují na delší ploše.

PŘÍKLAD č. 72

Teatro del mondo, č. 4, *Corale*. Výsek chorálu přerušovaného tembrálními a rytmickými úseky.

The musical score is for a choral piece with instrumental interludes. It features multiple staves for various instruments and voices. The tempo and meter change frequently, indicated by numbers above the staves: 2/4, 5/4, 1/4, 2/4, 10/16, and 11/16. The score includes dynamic markings like 'ff sempre pochettino più avanti' and 'ad libitum dirigere'. The instruments listed on the left include Fl. picc., Fl. gr., Ob., Cor. i., Cl. b., Fg. H. i., Trp., Trbn., Timp., T. picc., Trgl., Pfl., Sil., Vni., Vla., Vclli., and Cbasi.

V *Miniaturách* se technikou „variabilních meter“, tj. nepravidelným střídáním taktů, pracuje v rámci jednoho hudebního materiálu, na němž je založena jedna plocha. V *Teatro del mondo* se tato technika rozšiřuje: proměny taktů se odehrávají ve střídajících se kontrastních vrstvách. Toto permanentní střídání protikladných pásem, kdy jednotlivé vrstvy jsou stavěny vedle sebe a na základě diminue metra k sobě přibližovány, lze označit jako princip tektonické montáže, jak ji formulovali někteří teoretikové v průběhu šedesátých let.¹⁶⁶ Jedná se o metodu, která byla popsána na kompozičních postupech Leoše Janáčka – sekundárně Antona Webera. Podobně jako u Janáčka i v Kohoutkově *Teatro* má montáž gradační charakter, neboť dramaticky připravuje vrcholné místo, kdy chorál zazní nepřerušován ve svém základním tvaru.

¹⁶⁶ Vedle Kohoutka to byli Jaroslav Volek, Miloš Štědroň a Miloslav Ištvan. Srov. IŠTVAN, Miloslav. *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. Praha: Panton, 1973.

PŘÍKLAD č. 73

Teatro del mondo, č. 4, *Corale*. Úplné zaznění chorálu v kulminačním momentě finální věty.

Pokud by skladba končila tímto slavnostním chorálem, bylo by možné odkázat na pojetí světa, jak jej zobrazil Jan Ámos Komenský v knize *Labyrint světa a ráj srdce*. Po propletení se labyrintem protikladných hudebních principů a nálad, kdy Kohoutek nestanoví, které z nich jsou dominantní, přichází katarzní závěr, přinášející jistotu v podobě harmonizace chorálu, jistotu, jakou známe od dob německých reformačních skladatelů období baroka. Pokud však tito tvůrci nacházejí v dobách chaosu, válek a morových epidemií jistotu ve vyšším řádu božském, Kohoutek naopak tvoří ve světě, který je charakterizován absencí Boha. Snad proto rezignuje na triumfální závěr v duchu některých Beethovenových symfonií (například *Eroica*), ve své době pak na monumentální finále u nás tehdy preferovaného Šostakoviče – ačkoliv i ten se měl vyjádřit, že finále jeho *Leningradské symfonie* (1941) nepředstavuje žádné triumfální jásání.¹⁶⁷ V každém případě chorálový úsek se na svém vrcholu náhle láme a ztišuje do závěrečné lyrické pasáže.

Kohoutek tu v duchu *sicut erat in principio* cituje úvodní plochu první věty s lyrickou melodií, svěřenou kontrapunktu vysokých smyčců. Nikoliv triumf, ale zlom k intimní lyrice, připomínající závěr Honeggerovy *Liturgické symfonie* (1945). Pokud Honegger v tomto závěrečném úseku rovněž uvádí základní melodické téma svého díla, nabízí se otázka, jak vlastně hledět na onen Kohoutkův chorál, jaká je jeho skutečná symbolika? Honegger totiž předchozí gradující pasáž třetí věty charakterizuje vyloženě negativně jako projev epochální tuposti. Zdá se, že Kohoutek v tomto finálním ztišení vytváří působivý závěr dramatu, skutečnou katarzi, vyplývající z pojetí divadla světa, jak je vnímal tvůrce prožívající a uvědomující si peripetie 20. století. Tuto katarzi umocňuje opětovné zaznění chorálu nad tembrální plochou smyčců: chorál tentokrát nepřednášejí žestě, nýbrž dřevěné dechové nástroje s klavírem v nižší zvukové dynamice směřující do ztracena.

Podle skladatelových poznámek vzniklo *Teatro del mondo* ze dvou podnětů. Za vnitřní podnět lze považovat napsání symfonického díla podle vlastní projektové metody. Vnější podnětem byla mezinárodní kompoziční soutěž v Belgii – Concours musical International Reine Élisabeth A.S.B.L. v roce 1969. V zadání soutěže bylo orchestrální dílo bez sólisty, libovolného žánru a orchestrace, v délce mezi patnácti a třiceti minutami. Lákavá byla též finanční odměna za první až šesté místo v rozsahu 100 000 až 32 500 franků.¹⁶⁸ O snaze prosadit své dílo na soutěži svědčí i pracovní tempo, které si autor stanovil: během prosince 1968 dokončit skicu (práci začal v polovině listopadu), v lednu pak vyhotovit instrumentaci (termín soutěže byl stanoven na 15. únor 1969).¹⁶⁹

Kohoutek sice skladbu ve stanovené době dokončil, a to 24. ledna 1969, poprvé však zazněla až 19. listopadu 1971 v Brně; Státní filharmonii Brno řídil František Jílek. Titíž interpreti nahráli dílo na gramofonové desky firmy Supraphon.¹⁷⁰ Dalším dirigentem byl

¹⁶⁷ Srov. ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič, VOLKOV, Solomon Mojsejevič. *Svědectví: Paměti Dmitrije Šostakoviče*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 265–267. ISBN 80-7331-050-3.

¹⁶⁸ Srov. nedatovaný list vložený in Koh. 22, skica.

¹⁶⁹ Srov. tamtéž.

¹⁷⁰ KOHOUTEK, Ctirad. *Teatro del mondo (Divadlo světa): Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr* [LP].

Otakar Trhlík, který provedl *Teatro del mondo* s Janáčkovou filharmonií Ostrava 16. května 1974 v Ostravě a o dva dny později na festivalu Pražské jaro. Dílo uvedl také západoněmecký rozhlas. V roce 1975 byla skladba poctěna Krajskou cenou Leoše Janáčka.

Panteon: Zvukový obraz pro orchestr, Koh. 24 (1970)

Tuto skladbu lze považovat za další komentář k hudebnímu obrazu vesmíru, jak jej v raném středověku formuloval Anicius Manlius Severinus Boëthius v traktátu *De institutione musica* (asi 503). Boëthius, tento „poslední Říman“, se v návaznosti na antické systémy pokouší vytvořit ideální obraz universa, a to v době, která je značně nejistá, v době, kdy starořecké úsilí o harmonii v oblasti života jedince i společnosti bylo odsouzeno do roviny pouhých filosofických spekulací.

Boëthius žil v rozpadajícím se světě antiky. Situace byla o to tíživější, že na pozadí desintegrace starého světa se nový svět ještě nezrodil. V podobném iterregnu pravdy se ocitl o více než tisíc let po Boëthiovi Johannes Kepler. Rovněž jeho traktát *Harmonices mundi* (1619), navazující na Boëthia a korigující jeho koncepci, se snaží hledat řád v období rozpadu renesančních jistot nejen v oblasti politické a umělecké. Díky novým objevům Koperníkovým, Galileovým a dalších astronomů dochází k revizi ptolemaiovského obrazu vesmíru, který byl samozřejmostí po tisíciletí. Jako model si uvedené ideje zvolil v padesátých letech 20. století Paul Hindemith. Jeho kompozice *Harmonia mundi* (1956–1957), vytvořená v době, kdy Evropa byla stále v šoku z válečné katastrofy rozpoutané Hindemithovou otčinou, se opírá o vědomí tradice staletých hodnot, jež sice evropská civilizace formulovala, avšak v totalitních praktikách 20. století nejen že je pošlapala, ale co hůř, v podstatě na ně zapomněla a ani si to nijak neuvědomuje.

Náleží do tohoto myšlenkového a uměleckého proudu také Kohoutkův *Panteon*? Odpověď se skrývá – vedle samotného díla – také v autorových dochovaných poznámkách.

Kohoutek podobně jako u jiných svých skladeb zdůrazňuje, že ani v případě programnosti *Panteonu* nejde o hudbu popisnou. Název podle něj neodkazuje „k antickému chrámu, zasvěcenému všem bohům“, ¹⁷¹ nejedná se také „o vazby k památníku, kryptě, pohřebišti slavných mužů“. ¹⁷² Pojem Panteon má naopak „co nejobecněji symbolizovat představy velikosti, mohutnosti věčných a neúprosných zákonů života, smrti a vesmíru“. ¹⁷³

Pokud se tu opět reflektuje tematika života a smrti uprostřed všehomíra, lze snad pokázat na boëthiovskou hierarchii postavení člověka (*musica humana*) uprostřed universa (*musica mundana*). Ani doba vzniku *Panteonu* nebyla jednoduchá – za připomenutí stojí možné konotace obsažené v *Panychidě letní noci*.

Kohoutkův výklad, ostatně v duchu Boëthiové i Keplerově, lze chápat v rovině obecné i konkrétní. Majestátní celek jeho vesmíru je chladný, bez citu:

Kdo by se této síle vzepřel, neúprosně ho zničí. Znamená to varování člověku, aby žil jako součást přírody, nikoli jako její domýšlivý pán. Údiv odeznívá a nastává čas, aby si člověk svou vesmírnou, životní roli správně uvědomil a podle toho i jednal. ¹⁷⁴

Do abstraktního modelu vesmíru je tu jednoznačně vsazen člověk, podobně jako u Boëthia, který tím překonává de-humanizované učení o harmonii nebeských sfér, jak je formuloval Pýthagorás a jeho škola. V duchu novověkého liberalismu klade Kohoutek akcent na člověka a jeho odpovědnost vůči světu, v němž žije.

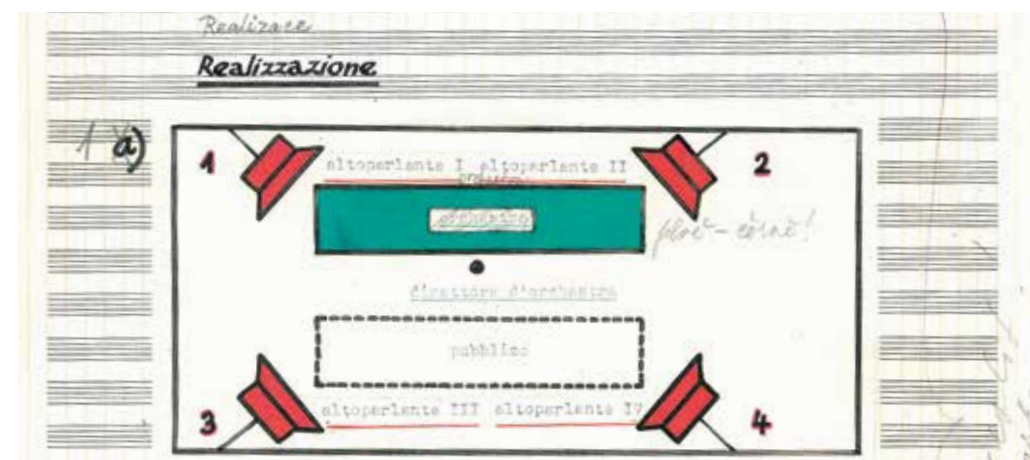
Skladba je komponována volněji seriální technikou, pomocí níž je organizována stránka melodická a rytmická. Melodie vyrůstá z jediné dvanáctitónové řady a jejích permutací; permutační technikou se rovněž zachází s několika základními rytmickými modely.

Pro toto „vesmírné memento“ volí Kohoutek, podobně jako v *Divadle světa*, velký orchestr, v němž nechybí ani varhany. Zvláštní postavení zaujímá siréna jako spolunositel gradačního účinku. Podle původního kompozičního projektu má skladba znít střídavě živě z pódia a ze čtyř reproduktorů umístěných v rozích sálu (připouští se ovšem též jednodušší řešení). Toto prostorové pojetí zvuku mohlo vycházet z některých kompozic Witolda Lutosławského (*Tři básně H. Michauxe*, 1963); ¹⁷⁵ nabízí se též srovnání se Stockhausenovými *Gruppen* (1955–1957) apod.

V instrumentační rovině díla lze pozorovat zřetelné rysy tembrální hudby. Výmluvný je tu podtitul *Zvukový obraz*. Ostatně některé části připomínají zápis ve stylu Krzysztofa Pendereckého. Tembrální plochy jsou ovšem vyvažovány úseky harmonickými (podobně jako u Pendereckého), což je jedním ze zdrojů napětí kompozice.

PŘÍKLAD č. 74

Panteon, autograf. Prostorové schéma: základní varianta se čtyřmi reproduktory.



¹⁷⁴ Tamtéž.

¹⁷⁵ V roce 1963 absolvoval Kohoutek stáž u Lutosławského na Summer School of Music v britském Dartingtonu.

¹⁷¹ Koh. 24, autorský komentář, strojopis.

¹⁷² Tamtéž.

¹⁷³ Tamtéž.

Kohoutkův „zvukový vesmír“ není vesmírem statickým. Je naplněn permanentním pohybem, zřetelné jsou dramatické zvraty. Přesto se nade vším klene jakýsi vyšší řád směřující k harmonii anebo, lépe řečeno, o harmonii usilující. Skladatel to formuloval následujícími slovy:

Panteon je vytvořen z několika výrazově-obsahových ploch, jejichž inspirace může být vyjádřena těmito tezemi: Na pozadí tepu času vzrůstá údiv nad obrovitým rozměrem vesmírné klenby, pod níž se ve hvězdné noci člověk ocitá. Zdánlivý klid je ve skutečnosti velkým pohybem. Plně i zde platí Hérakleitovo „panta rhei“ – vše je v pohybu. Celek však působí jako majestát řádu, dokonalosti, síly, moci...¹⁷⁶

Důležitou roli tedy hraje časové pojetí prostoru. Možná že si Kohoutek při kompozici *Panteonu* uvědomil totéž co Albert Einstein nebo Paul Klee, a sice že čas není oddělitelný od prostoru; Klee přímo tvrdí, že „prostor je časový pojem“.¹⁷⁷ A pro úplnost, Martin Heidegger sjednocuje čas se samotným bytím, když tvrdí, že bytí je neoddělitelné od času.¹⁷⁸ Ideji časoprostoru je přizpůsobena i forma *Panteonu*.

Kompozice je jednovětá. Navazuje tak na symfonickou báseň *Mnichov* a *Festivalovou předehru* z první poloviny 50. let, od nichž se zároveň odlišuje nejen ideou, ale i způsobem jejího hudebního ztvárnění. Co je zde však stále integrálně obsaženo, je zákon kontrastu, a to na poměrně krátké ploše okolo dvanácti minut. Kontrasty vznikají mezi jednotlivými úseky, polaritou tembrálních a harmonických ploch, napětím mezi agresivitou a lyrismem, gradací a antigradací.

Projekt díla, jeho ideovou, formální, instrumentační, dynamickou, agogickou atd. strukturu načrtl Kohoutek v grafickém plánu. Za pozornost stojí filosofující poznámky k jednotlivým oddílům skladby: „tep času; údiv – otvírání obzorů – neklid; vír – majestát – hrozba; varování – zamyšlení člověka.“

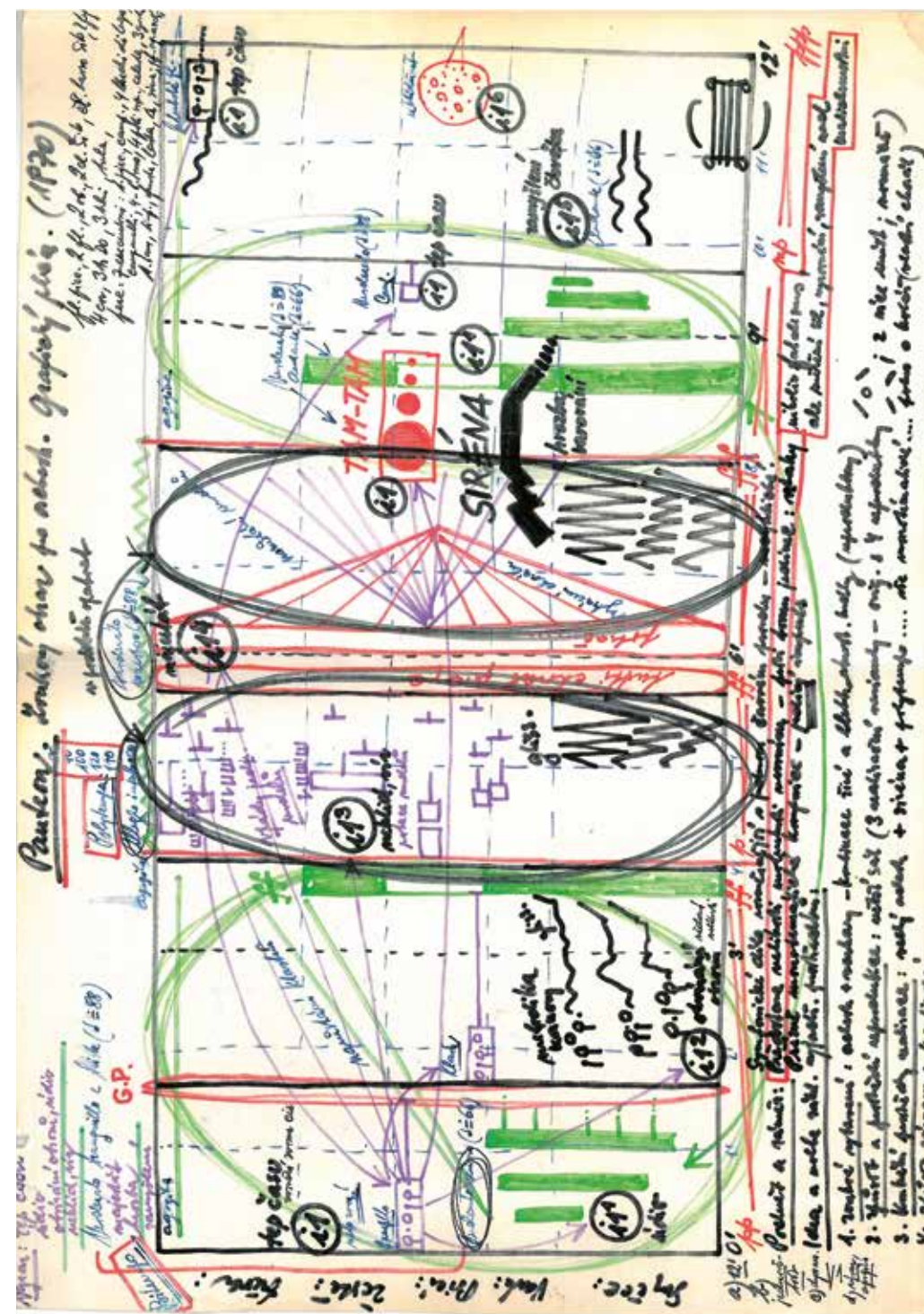
176 Koh. 24, autorský komentář, strojopis.

177 LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: Od Cézanna po Dalího*. Praha: Odeon, 1989, s. 210. ISBN 80-207-0087-0.

178 Srov. HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*, 1927.

PŘÍKLAD č. 75

Panteon, grafický plán.



Skladba začíná odbíjením zvonu (*campanello naturale*), známým už z *Mementa*. Jeho zvuk zní po celou dobu trvání kompozice. Odbíjení času se nese v rovině aleatorické: „i toni alternare e ripetere liberamente.“ Je tedy nepravidelné, lépe řečeno náhodné – na rozdíl od pravidelného tepu času v románu Virginie Woolfové *Paní Dallowayová* (1925), v němž do subjektivního prožívání času pravidelně zaznívají údery londýnského Big Benu. V rovině hudební nelze opomenout Kabeláčovo *Mysterium času* (1957), kompozici v mnohém příbuznou s Kohoutkovým *Panteonem*. Na pozadí pravidelného časového tepu se tu odvíjejí rozmanité variace, jejichž fantazijnost je umožněna právě pevným metrickým základem: dramatické napětí je vytvářeno kontrastem mezi stejnoměrným metrem a nepravidelnými rytmickými strukturami. Tomu odpovídá formální označení *passacaglia* řadící Kabeláčovo opus magnum do tradice evropského komponování od epochy barokní, v rámci techniky izorytmie dokonce od etapy vrcholného středověku.

Kohoutkův tep času je naopak od začátku subjektivizován, ponechán na vůli a rozpoložení interpreta. V tomto aleatorickém metru se posluchač není schopen orientovat, takže zaznívání zvonu může vnímat jako sónickou plochu perkusivní barvy. Jednota díla je stanovena základní dvanáctitónovou řadou a paralelismy mezi příbuznými úseky.

V samotném úvodu představí Kohoutek hlavní výrazovou koncepci díla, založenou na stratofonii paralelně znějících kontrastních ploch. Projevuje se dvojím předpisem tempa pro současně znějící nástroje: zatímco zvon odbíjí in *Moderato tranquillo e triste* ($\downarrow = 88$), varhany, smyčce a činel (Piatto 1. sosp[eso]) jsou traktovány v *Andante serioso* ($\downarrow =$ cca 66). Výrazná sóničnost je dána tónovými clustery, jejichž zápis připomíná notaci Pendereckého *Thren: Obětem Hirošimy* (1959–1961). Zvuková gradace a anti-gradace plochy vyplývá nejen z pokynů *crescendo* a *decrescendo*, ale také z proměn faktury smyčcových partů: *solo con sordino* → *solì con sordino* → *solì senza sordino sul ponticello* → *tutti archi doppie corde sul ponticello*; posledně jmenovaný úsek je obohacen zvukem činelu (Piatto 1.). Z hlediska umístění vrcholu se snad dá hovořit o zlatém řezu na malé ploše.

PŘÍKLAD č. 76

Panteon, úvodní takty.

The musical score for the opening of *Panteon* by Bohuslav Martinů is presented in three systems. The first system features the Campanello naturale (bell) part, marked 'Moderato tranquillo e triste (♩ = 88)' and 'non dirigere'. The second system introduces the Organ, Violini I and II, and Violoncello parts, marked 'Andante serioso (♩ = cca 66)'. The third system continues the instrumental parts, including the Piatto I. sosp. (suspended cymbal). The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, and *mf*, and includes instructions like 'i toni alternare e ripetere liberamente' and 'tutti archi, doppie corde sul pont.'.

2

1min 25s

1min 45s

Organo

registri
poco di poco diminuito

Viol. I.

Viol. II.

Vla.

Vcl.

Ptto 1.
ppp

G.P.
ad lib.

Po generální pauze *ad libitum* nastupuje kontrapunktická pasáž smyčců, vycházející ze základní melodické řady a jejích permutací. K odbíjení zvonu se připojuje repetovaný akord v klavíru se stejným pokynem: „gli accordi alternare e ripetere liberamente“. Tato část graduje postupným přidáváním nástrojů od nejnižších po nejvyšší, hlavně však neustálým dělením jednotlivých skupin. Na vrcholu se melodie přelije do tembrální plochy, posílené zvukem varhan a žesťů.

Náhly vpád bicích, které jsou postupně rozšiřovány o dřeva s klavírem, varhany a žesť – o něco později se přidávají glissanda smyčců –, se nese ve znamení agresivity a chaosu.

PŘÍKLAD č. 77

Panteon, střední část. Polyfonie smyčců ústí do tembrální plochy. Do ní vpadnou bicí nástroje.

2min 30s

2min 45s

2min 55s

Pf.

Viol. I.

Viol. II.

Vla.

Vcl.

Cb.

7/.

1, 2, 3, 4

10/.

ff

This page shows the musical score for measures 10/ to 14/ of the work 'Panteon'. The tempo is marked 'Allegro impetuoso' with a 2/4 time signature. The score includes parts for four Cornets (Cor.), four Trumpets (Tr.), three Trombones (Trbn), three Trumpets (Trbn), and three Trombones (Trbn). The woodwinds include Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabass (Cb.). The strings include Violins I and II (Viol. I, Viol. II), Viola (Vle), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The piano (Pf.) and organ (Org.) parts are also present. The score features a variety of musical notations, including dynamic markings like *ff* and *mf*, and performance instructions such as 'gruppetti alternare a ripetere liberamente'. The measures are numbered 10/, 11/, 12/, 13/, and 14/.

Stále se stupňující zvukový nápor je náhle přerušen tonálním sledem varhanních akordů. Varhanní charakter je dán nejen přítomností varhan, ale též chorálem v *tutti* orchestru. Tady snad nastává skutečná *harmonia mundi*, jak ji formulovali filosofové minulosti, v Kohoutkové epoše pak Paul Hindemith.

PŘÍKLAD č. 78

Panteon. Varhanní chorál: *Moderato maestoso*.

This page shows the musical score for measures 10/ to 14/ of the work 'Panteon'. The tempo is marked 'Moderato maestoso' with a 2/4 time signature. The score includes parts for four Cornets (Cor.), four Trumpets (Tr.), three Trombones (Trbn), three Trumpets (Trbn), and three Trombones (Trbn). The woodwinds include Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabass (Cb.). The strings include Violins I and II (Viol. I, Viol. II), Viola (Vle), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The piano (Pf.) and organ (Org.) parts are also present. The score features a variety of musical notations, including dynamic markings like *ff* and *mf*, and performance instructions such as 'gruppetti alternare a ripetere liberamente'. The measures are numbered 10/, 11/, 12/, 13/, and 14/.

Zatímco však Hindemithova kompozice vrcholí nebeskou harmonií (*Musica munda-na*), v níž Slunce, planety a hvězdné sbory zpívají hymnus harmonie světa, Kohoutkova harmonie je jen dočasná. Preruší ji opět vpád agresivní tembrální hudby, jejíž účinek je posílen glissandovým zvukem sirény nad glissandem smyčců. Divokost a chaos jsou z velké části svěřeny vůli interpretů, čemuž napomáhá absence taktových čar i pokyn „non dirigere – poco a poco senza insieme“; ku zběsilé hře na smyčcové nástroje ponouká předpis *Prestissimo possibile*.

PŘÍKLAD Č. 79

Panteon. Zvuk sirény nad glissandem smyčců.

This musical score is for the piece 'Panteon' by Hindemith. It features a siren sound (Sirena) and a string glissando (gliss.) marked 'Prestissimo possibile'. The score includes parts for various instruments: Fl. 1 & 2, Cl. 1 & 2, Ob. 1 & 2, Fg. 1 & 2, Cor. 1 & 2, Tr. 1 & 2, T. piccolo, B. clarinet, T. clarinet, P. clarinet, Gong, Tr. 1 & 2, Sirena, P. clarinet, Org., Viol. I, Viol. II, and Vcl. The siren sound is represented by a thick, jagged line. The string glissando is marked 'Prestissimo possibile' and 'i gruppi alternare e ripetere liberamente'.

Nápor zvuku postupně utichá. Závěrečná pasáž má spíše smířlivý charakter. Tvoří ji melodie odvozená ze základní řady, traktovaná na rozdíl od dřívější *tutti* polyfonie smyčců (viz Příklad č. 77) tentokrát sólově: skladatel ji svěřuje postupně houslím, viole a flétně. Flétnový part se na samotném konci přizpůsobí faktuře zvonu („i toni alternare e ripetere liberamente“), jehož zvuk kompozici uzavře.

PŘÍKLAD Č. 80

Panteon, závěr díla. V partituře skladatelem označeny jednotlivé tóny řady a její varianty.

This musical score is for the ending of 'Panteon' by Hindemith. It features a melodic passage for flute (Fl.), violin (Viol. I), and viola (Vie). The score includes parts for: Fl. 1, Viol. I, Vie, Vcl., Trgl., Cpti., Celesta, Viol. I, Vie, and Vcl. The melodic passage is marked 'P. tranquillo' and 'i toni alternare e ripetere liberamente'. The score also includes a section for the flute marked 'P. tranquillo' and 'i toni alternare e ripetere liberamente'. The ending is marked 'ppp'.

V závěru tohoto ponoru do jednoho ze stěžejních Kohoutkových děl symfonických je možné předložit další formální srovnání s Kabeláčovým *Mysteriem času*. Obě kompozice v sobě obsahují vědomí zlatého řezu s delší gradací a kratší antigradací. Obě po narůstajícím napětí ústí do smířlivého konce a (zdánlivé) harmonie. Zatímco však Kabeláčova passacaglia, byť dělená do šesti úseků, vytváří jediný gradační oblouk, Kohoutkův *Panteon* je dramaticky dělen na kontrastní úseky, mezi nimiž existuje asymetrická symetrie: jednotlivé vrstvy jsou si podobné, ne však totožné (viz předchozí příklad dvanáctitónové melodie vedené nejprve v *tutti*, později v sólových nástrojích).

A ještě jedna rodinná poznámka k harmonii *musica humana* a *musica mundana*. Kohoutek skladbu dedikoval svému bratru Lubošovi, významnému astronomovi, objeviteli několika komet a asteroidů. Nejslavnější z nich, Kohoutkovu kometu,¹⁷⁹ označenou tiskem „kometa století“, bylo možné v lednu 1974 pozorovat pouhým okem.

LÉTA ZRALOSTI A SMÍŘENÍ

¹⁷⁹ C/1973 E1.

Okouzlen světem dětí

Jednou z důležitých linií kompozičního odkazu Ctirada Kohoutka je tvorba pro děti, která se datuje od počátku padesátých let.¹⁸⁰ Výrazným fenoménem těchto skladeb, který řadí Kohoutka na pozici soudobé avantgardy, je snaha o uplatnění avantgardních technik také v těchto dětských skladbách. O tom, že se nemusí jednat o protimluv a že dětský svět není nutno oslovovat jenom banálními díly, jak je často běžné, svědčí výsledné kompozice, jejich ohlas a frekvence provádění. Tyto tendence se u Kohoutka poprvé objevují na počátku šedesátých let v dětských sborech *Od jara do zimy* (1962). Autor si v nich jako úkol stanovil mimo jiné „dokázat, že seriijní technikou lze docílit rozmanitého hudebního charakteru, tedy nejen výrazu vážného, expresivně vypjatého, ale i hravého, tanečního, radostného. Takového, aby odpovídal převažující mentalitě dětí; aby tedy děti zpívaly sbory rády“.¹⁸¹

Právě důraz na hravost, radost a humor jsou prostředky, pomocí nichž se snaží Kohoutek děti oslovit. Po dalším vokálním cyklu pro děti, tentokrát s klavírem, *Hudební oříšky* (1965), v němž verše Františka Branislava zpracoval technikou dodekafonickou, aleatorickou a stratononní, píše dětské sbory založené na symbióze humoru s novými kompozičními technikami: *Janek a Kača: Vokální scéna na lidové texty pro dětský (ženský) dvojsbor, klavír, zvonkohru a bicí nástroje* (1974); *Radovánky: Rozmarné písničky pro dvojhlasý dětský sbor* (1976); *Slovopád: Hudební žerty pro trojhlasý dětský sbor, klavír a bicí nástroje* (1980). Tyto skladby vyšly posléze ve dvou rozsáhlých albech: *Zpíváme pro radost*¹⁸² a *Zpíváme celý rok*.¹⁸³

Kohoutek zkrátka nechápe dětský svět jako něco primitivního, s čímž musíme komunikovat jazykem dítěte. Naopak, děti přijímá jako rovnocenné partnery pro interpretaci svých skladeb, dětský svět pak vnímá se vši jeho originalitou. Tyto postoje vyjádřil již Modest Petrovič Musorgskij v písňovém cyklu *Dětská světnička* (*Dětskaja*, 1870–1872).

¹⁸⁰ Z dětského světa: *Cyklus písní pro jednohlasý dětský sbor a klavír* (1954, rev. 1990).

¹⁸¹ Srov. KOHOUTEK, Ctirad. *Soudobé skladatelské techniky v dětských sborech*, s. 6–7.

¹⁸² KOHOUTEK, Ctirad. *Zpíváme pro radost: Album dětských sborů s průvodem klavíru na slova Františka Branislava a Jindřicha Balíka*. Praha: Panton, 1983.

¹⁸³ KOHOUTEK, Ctirad. *Zpíváme celý rok: Druhé album dětských sborů na slova českých básníků a lidové poezie*. Praha: Panton, 1989.

Kohoutek se však na rozdíl od ruského skladatele nejenže snaží vystihnout originální mentalitu dětí, ale své skladby svěřuje přímo dětským interpretům.

Při zdůraznění jednoty humoru a avantgardních kompozičních postupů nelze opomenout dalšího z brněnských skladatelů, Jana Nováka, a jeho brilantní dvanáctitónovou kantátu *Passer Catulli* (1962), v níž je smrt oblíbeného vrabčáka podána s humornou nadsázkou: podtitul „hudební hříčka pro bas a 9 nástrojů“ je dostatečně výmluvný. Tato skladba ovšem není určena dětem ani dětským interpretům. Podobně další komponista brněnského okruhu, Josef Berg, dovádí dodekafonické postupy až k ironizaci a sarkasmu například v opeře *Johanes doktor Faust*, kde je dvanáctitónová technika spjata s peklem a svody ďábla. Rovněž tato kompozice není psána pro děti.

Pravdou je, že ne všechny Kohoutkovy skladby pro děti jsou naplněny humorem. Balada *Skalické zvony* (1970) tvoří tematikou smrti pandán ke koncertantnímu *Mementu* 1967 (1966).

Humor proniká i do instruktivních klavírních skladeb. Jejich částečně didaktické zaměření je tak pro dětského interpreta mnohem přijatelnější než strohé etudy, určené pouze k mechanickému rozvíjení technické zručnosti. Takto koncipuje Kohoutek své klavírní kompozice od raného cyklu *Letní den, zápisky z dětství* (1944), do jehož revize z roku 1966 vnesl principy aleatoriky. Pro začínajícího interpreta je vděčná také krátkost jednotlivých skladeb – jedná se v podstatě o klavírní miniatury. Podobnou koncepci mají klavírní cykly z přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Jedná se o *Loutkové scény* (1969) a *Maškarní volenku* (1974).

Loutkové scény: Cyklus klavírních skladiček pro děti,

Koh. 23 (1969)

O oblibě dalšího cyklu miniatur pro děti svědčí mimo jiné dvojí vydání díla: 1973 v Supraphonu¹⁸⁴ a 2002 v Editio Moravia.¹⁸⁵ Podobně jako u *Letního dne* obsahuje i tento soubor sedm částí, jejichž názvy evokují atmosféru danou titulem:

1. **Král, královna a dvořanstvo:** *Andante maestoso* (♩ = cca 92).
2. **Smutná princezna:** *Moderato semplice, molto cantabile* (♩ = cca 88).
3. **Domýšliví a zbabělí ženichové:** *Sostenuto grazioso* (♩ = cca 72).
4. **Obětní průvod k drakovi:** *Grave e mesto* (♩ = cca 60).
5. **Vítězný Honza:** *Vivace duro* (♩ = cca 168).
6. **Svatební veselí:** *Allegro leggiero, ben ritmico* (♩ = cca 192).
7. **Ukolébavka malému princí:** *Adagio affabile* (♩ = cca 54).

¹⁸⁴ KOHOUTEK, Ctirad. *Loutkové scény: Cyklus klavírních skladiček pro děti*. Praha: Supraphon, 1973.

¹⁸⁵ KOHOUTEK, Ctirad. *Loutkové scény: Drobné skladby pro klavír = Puppet scenes: Cycle of short piano compositions for children = Szenes für das Puppentheater: Klavierzyklus für Kinder*. Brno: Editio Moravia, 2002. ISMN M-706511-40-5.

Didaktický charakter díla podtrhuje skutečnost, že před každou skladbou jsou uvedeny polohy a prstoklad pravé i levé ruky. Na druhé straně i do tohoto dětského cyklu pronikají avantgardní kompoziční techniky. Šestá část, *Svatební veselí*, je založena na častém střídání taktů (3/8, 4/8, 5/8) v rychlém metru (*Allegro leggiero, ben ritmico*). Jedná se o striktní neměnné tempo, což je charakteristické pro celý cyklus – jen v samotných závěrech, případně uvnitř některých skladeb se objevuje ritardando (č. 2, 7). Tento jev je odlišný od rozsáhlejších Kohoutkových kompozic, v nichž naopak dochází k častým proměnám tempa.

PŘÍKLAD č. 81

Loutkové scény, č. 6, *Svatební veselí*, úvod. Ukázka častého střídání taktů. Před skladbou jsou uvedeny polohy a prstoklad obou rukou.

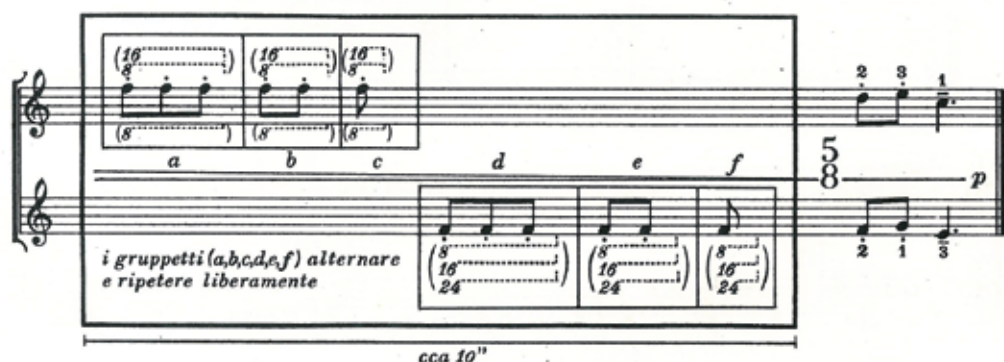
Polohy rukou; prstoklad:



Výjimku v tomto směru představuje třetí skladbička *Domýšliví a zbabělí ženichové*. Začíná *Sostenuto grazioso*, od devátého taktu se však objevuje pokyn *Poco a poco crescendo e accelerando al Fine*. Jedná se o větší, přibližně patnáctitaktový úsek kompozice. Přibližně proto, neboť u závěrečných dvou taktů lze pozorovat aleatorický princip, vyjádřený pokynem „*ripetere ad libitum (circa 10x)*“. Aleatorika je nejzřetelněji uplatněna v závěru zmíněného *Svatebního veselí* (č. 6), kde je na interpretovi ponecháno rozhodnutí, v jakém pořadí bude opakovat jednotlivé skupiny.

PŘÍKLAD č. 82

Loutkové scény, č. 6, *Svatební veselí*, závěr. Aleatorický princip je dán pokynem „*i grupetti (a, b, c, d, e, f) alternare e ripetere liberamente*“.



Konečnou revizi díla provedl autor v říjnu 2003 v partituře vydané v Editio Moravia. Zatímco vydání v Supraphonu 1973 obsahuje pouze české názvy, tato druhá edice, podpořená Moravskoslezskou nadací Leoše Janáčka, uvádí titul i jednotlivé části česky, anglicky a německy. Dokládá autorovu nespokojenost s pravopisnými chybami – v závěru se nachází poznámka „některé chyby literárně pravopisné aj. neopraveny; hudební znění bez závad“.¹⁸⁶ Do partitury dopsal skladatel podrobnější vysvětlivky týkající se označení taktů („v taktovém označení větší samostatná číslice znamená vždy počet čtvrtových dob – 4 = čtyři čtvrtiny; v klasické notaci 4/4“) a svého tradičního zápisu posuvek („# b posuvka platí vždy jen pro notu, před kterou je psána“).

Bližší specifikace chyb se nachází na vloženém listu:

1. Není respektován můj podtitul (bez konzultace se mnou).
2. Nesoulad obsahu a dalších nadpisů + pravopisné chyby – např. „Domýšlivý ... ženichové“ (s. 2), výhrady k německému a anglickému překladu.

¹⁸⁶ KOHOUTEK, Ctirad. *Loutkové scény: Drobné skladby pro klavír = Puppet scenes: Cycle of short piano compositions for children = Szenes für das Puppentheater: Klavierzyklus für Kinder*. Uloženo v NM ČMH, C. Kohoutek 75.

3. Nerespektování autorského originálu bez konzultace – nepřesnosti např. v označení taktů.
4. s. 3 – metrické nepřesnosti u cca!!! (např. čtvrtová = cca 92).
5. s. 10 – chyby.

Zajímavostí je materiál, na němž je toto zapsáno. Lze na něm totiž dokumentovat změnu politických poměrů ve skladatelově vlasti. Místo dokumentů ze schůzí KSČ, jak bylo obvyklé do konce devadesátých let, použil skladatel hlasovací lístek Národně demokratické strany pro volby do Poslanecké sněmovny ve dnech 14. a 15. června 2002.¹⁸⁷

Maškarní volenka: Alternativní skladbička pro děti, Koh. 26 (1974)

Třetí klavírní kompozicí určenou dětem, jež vznikla za přítomnosti vstřebávání avantgardních kompozičních technik, je jednovětá *Maškarní volenka*. I v tomto humorném dílku (*Con umore*) uplatnil skladatel aleatorické postupy, jež specifikoval v poznámkách k realizaci:

Forma, dynamika a zvukově-prostorové řešení skladby je aleatorně-aproximativní (přibližné). Interpret volí podle vlastního uvážení libovolný počet (zpravidla 4–8) a sled skladebných dílů (např. A-B-C-D; B-D-D-A-C-A a pod.). Žádný díl nesmí být opakován více než dvakrát bezprostředně za sebou a lze jej vybavit buď základním anebo v hranaté závorce uvedeným alternativním řešením dynamiky a zvukové plochy.¹⁸⁸

V tomto pokynu, jenž ponechává na interpretovi volbu a pořadí jednotlivých dílů, je cítit ohlas Stockhausenova návodu ke *Klavierstücku XI* (1956). Nikoliv náhodou uveřejnil Kohoutek jeho překlad již v prvním svém významném díle teoretickém, jímž je publikace *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*.¹⁸⁹ Kohoutek v tomto případě, na rozdíl od ostatních svých kompozic, uplatňuje aleatoriku velkou neboli aleatoriku celku (makrotektoniky), v níž interpret sám vytváří formu díla. Skladba se skládá ze čtyř dílů, jež může hráč podle návodu libovolně kombinovat. Libovolnost není absolutní, je dána určitými omezeními. Tato pravidla připomínají pravidla hry. *Maškarní volenka* tak souzní

¹⁸⁷ Vložený list. In: tamtéž.

¹⁸⁸ KOHOUTEK, Ctirad. *Maškarní volenka = Maskerade*. In: KŘÍŽKOVÁ, Drahomíra, ed. 3. kniha *polyfonní hry: Výběr skladeb pro II. stupeň LŠU*. Praha: Supraphon, 1984, s. 31.

¹⁸⁹ „Hráč se bezděčně podívá na papír a začne s libovolnou skupinou, na níž nejdříve jeho zrak spočinul; hraje ji s libovolnou rychlostí, základní dynamikou a způsobem tvoření tónu. Je-li hotov s první skupinou, přečte si příslušné značky pro rychlost, základní tónovou sílu a tvoření tónů, podívá se bezděčně na jakoukoli z ostatních skupin a hraje ji, zachovávaje přitom zmíněné tři značkové direktivy. [...] Dojde-li se k téže skupině podruhé, pak platí označení v závorkách; většinou jsou to transpozice o jednu nebo dvě oktávy nahoru nebo dolů. Dojde-li se k téže skupině potřetí, je jedna z možných realizací kusu u konce.“ Cit. in: KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*, s. 81.

s přirozenou hravostí dětí, jimž je určena. I tady je naplněna jedna z Huizingových tezí, podle níž pravou hru provází humor¹⁹⁰ – viz pokyn *Con umore*.

Zajímavostí je edice této aleatorické skladbičky. Drahomíra Křížková ji pod názvem *Maškarní volenka* – *Maskarade* zařadila na závěr 3. knížky *polyfonní hry*, určené pro druhý stupeň základních uměleckých škol.¹⁹¹ Jedná se o typickou sbírku pro didaktické potřeby, jakých u nás vznikaly stovky. Křížková v ní vydala skladby čtrnácti autorů od baroka po 20. století,¹⁹² přičemž zcela ignorovala stylové odlišnosti. Svědčí o tom doplnění „romantické“ dynamiky pro barokní autory, nevhodné frázování atd. Všichni komponisté tak představují jeden univerzální sloh, což je možná přínosné pro rozvoj klavírní techniky, na druhé straně to však vytváří mladým interpretům falešný obraz o jednotlivých etapách evropské hudby.

Proč si editorka do cyklu tradičních polyfonních skladeb vybrala avantgardní kompozici aleatorickou, zůstává záhadou. Polyfonní prvek je patrný pouze v prvních dvou taktech druhé části, *Più mosso*, kde se vyskytuje imitační technika. Podle některých názorů je skladba svou obtížností určena spíše studentům konzervatoří.¹⁹³

PŘÍKLAD č. 83

Maškarní volenka, díl D (*Più mosso*). Na konci poznámky k realizaci.¹⁹⁴

Poznámky k realizaci:

1. Posuvka platí pouze pro notu, před kterou je napsána; #, b, b₂ jsou sdružené posuvky pro více not; 1/2 nad označením *tr* znamená půltónový trylek.
2. Forma, dynamika a zvukově-prostorové řešení skladby je aleatorně-aproximativní (přibližné). Interpret volí podle vlastního uvážení libovolný počet (zpravidla 4-8) a sled skladebných dílů (např. A-B-C-D; B-D-D-A-C-A a pod.). Žádný díl nesmí být opakován více než dvakrát bezprostředně za sebou a lze jej vybavit buď základním anebo v hranaté závorce uvedeným alternativním řešením dynamiky a zvukové plochy.

Anmerkungen zur Realisierung:

1. Das Versetzungszeichen gilt nur für die unmittelbar nachfolgende Note; #, b, b₂ sind gekoppelte Versetzungszeichen für mehrere Noten; 1/2 über der Bezeichnung *tr* bedeutet einen Halbtontriller.
2. Form, Dynamik und klangräumliche Lösung des Tonstückes sind aleatorisch approximativ (annähernd). Der Interpret wählt nach eigenem Ermessen die beliebige Anzahl (in der Regel 4–8) und Reihenfolge einzelner Teile der Komposition (z. Bsp. A-B-C-D; B-D-D-A-C-A u. ä.). Kein Teil darf mehr als zweimal unmittelbar nacheinander wiederholt werden und er kann mit der primären oder mit der in eckigen Klammern angeführten alternativen Lösung der Dynamik und Klangebene versehen werden.

¹⁹⁰ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*.

¹⁹¹ KŘÍŽKOVÁ, Drahomíra, ed. 3. knížka *polyfonní hry: Výběr skladeb pro II. stupeň LŠU*.

¹⁹² Domenico Zipoli, Nikolaj Mjaskovskij, Domenico Scarlatti, Johann Pachelbel, Alexander Skrjabin, Ferdinand Tobias Richter, César Franck, Georg Friedrich Händel, Johann Mattheson, Georg Philipp Telemann, Wilhelm Friedemann Bach, Johann Sebastian Bach, Ctirad Kohoutek.

¹⁹³ Srov. ZICHOVÁ, Magda. *Instruktivní klavírní literatura 20. století* [disertační práce], s. 95.

¹⁹⁴ KOHOUTEK, Ctirad. *Maškarní volenka* = *Maskarade*. In: KŘÍŽKOVÁ, Drahomíra, ed. 3. knížka *polyfonní hry: Výběr skladeb pro II. stupeň LŠU*. Uloženo v NM ČMH, C. Kohoutek 92.

Ve stínu normalizační ideologie

Kohoutkovy kompozice z první normalizační dekády svědčí o přitakání povinnému optimismu, jenž je integrální součástí totalitních režimů. Vedle tří skladeb pro velký symfonický orchestr – *Slavnostní prolog* (1971), *Slavnosti světla* (1974–1975) a *Symfonické aktuality* (1976–1978) – sem patří vokální skladby v duchu komunistické ideologie: smíšené sbory *Zemi milované* (1973–1976) na slova Václava Honse a Františka Branislava, *Zpěv jitra* (1976), rovněž komponovaný na verše Honse, považovaného za výrazně pro-režimního autora, nebo mužské sbory s klavírem *Cesty k zítřku* (1979–1980), zhudebňující básně dalších dnes zapomenutých veršotepců Vladimíra Kříže (*Země*) a Otty Řídkého (*Díky Krasnoarmějcům a Slunci do očí pohledět*).

Vnějším rámcem této orientace může být Kohoutkův kariérní růst. V sedmdesátých letech stále vedl (do roku 1979) katedru skladby, hudební teorie a dirigování na JAMU. Jeho podřízenými byly takové osobnosti jako Miloslav Ištván, František Jílek, Jiří Waldhans, Zdeněk Zouhar, Otakar Trhlík, František Emmert, Arne Linka aj. K této funkci přibyl v letech 1976 až 1980 post prorektora pro uměleckou a vědecko-výzkumnou činnost. Roku 1980 získal Kohoutek hodnost kandidáta věd o umění. Působil jako člen ústředního výboru Svazu českých skladatelů a koncertních umělců. Kohoutkova tehdejší kariéra byla jistě ohrožena tím, že jeho bratr Luboš, světově proslulý astronom, v roce 1970 emigroval do Hamburku. A to se v normalizačním Československu neodpouštělo – za „hříchy“ příbuzných pykaly celé rodiny. (V osmdesátých letech, v době, kdy Kohoutek zastával společensky prestižní post ředitele České filharmonie, byl donucen odjet do Vídně, kam emigrovala jeho dcera, aby ji přesvědčil k návratu.) I takto si lze vysvětlit Kohoutkovu ideovou a ideologickou metamorfózu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let.

Vnitřní odůvodnění této „optimistické“ linie formuloval skladatel v obecné rovině jednak sám pro sebe, a to v nepublikovaných poznámkách, které si psal v rámci projektu určité kompozice, jednak v programových brožurách ke koncertům. Na listu vloženém do rukopisné partitury *Panteonu* charakterizuje Kohoutek své kompozice z druhé poloviny šedesátých let atributy vyhocená tragičnost, dramatická. K tomu dodává, že „ani umění [...] nemůže být lhostejné ke složitostem až krizím doby v nejširším slova smyslu“.¹⁹⁵

Dále ovšem píše, že „chybou by proto bylo umělecky zapomenout i na jeho [tj. života] klady, úspěchy, jevy a snahy usilující obecně o stále lepší a spravedlivější životní podmínky, chybou by bylo nevidět též běžné, ale silné lidské radosti“.¹⁹⁶ Tímto svým postojem charakterizuje nejen linii optimistického „budování zářných zítřků“, ale též jeden ze základních motivů své pozdní tvorby. Ta bude mít z velké části charakter osobní, zbavený ideologického balastu. Podobně v tištěném programu k uvedení skladby *Slavnostní prolog* v lednu 1983 v Bratislavě autor konstatuje, že ačkoliv „v umění není možné obcházet složitost a dramatická doby [...], není možné přehlížet krásu, klady, úspěchy, radosti života, rozhodující síly společnosti s perspektivami míru, lepších a spravedlivějších životních podmínek pro všechny“.¹⁹⁷ Z těchto slov vyvěrají nikoliv intimní pocity autora, ale typická oficiální rétorika jeho doby.

Slavnostní prolog pro velký symfonický orchestr, Koh. 25 (1971)

K této své první orchestrální kompozici ze sedmdesátých let autor poznamenal, že jej „lákalo napsat stručnou, optimistickou, slavnostní skladbu moderními a přitom posluchačsky přijatelnými prostředky“.¹⁹⁸ Tato charakteristika vlastní kompoziční praxe je nesmírně důležitá pro pochopení Kohoutkovy tvorby tohoto období. Pokud některé z jeho skladeb sedmdesátých let přitakají oficiální ideologii, nabízí se otázka, zda se tu jedná o oficiální umělecký styl pod názvem socialistický realismus.

Zmíněné Kohoutkovy skladby jistě naplňují myšlenkový obsah tohoto směru: optimismus, přitakání budování jediné spravedlivé společnosti, prázdné fráze o míru atd. Co se však odehrává v rovině kompoziční? Socialistický realismus pod vlivem ždanovské estetiky odmítal veškeré avantgardní proudy, včetně dodekafonie, která se stala integrální složkou Kohoutkova hudebního projevu. Z tohoto hlediska nelze o socialistickém realismu u těchto skladeb hovořit. Ostatně tento směr byl již v šedesátých a sedmdesátých letech v podstatě mrtvý a propagoval se pouze v rovině ideologické a teoretické. Lze také poukázat na rozštěpenost naší kultury. Na jedné straně oficiální autoři, jimž bylo dovoleno publikovat (básník Jan Pilař aj.), ti opravdu naplňovali teze socialistického realismu. Důkazem mrtvolnosti směru je ubohost jejich výtvorů. Na straně druhé tvůrci, kteří byli buď zakázáni, anebo měli značné problémy.

Kohoutek je zajímavým příkladem autora, jehož díla byla uváděna, a to i přes vnášení avantgardních kompozičních prostředků. Přispělo k tomu jistě jeho společenské postavení, v neposlední řadě pak ideová podstata skladeb, formulovaná v názvech, tištěných programech ke koncertům, rozhovorech apod. S trochou nadsázky by se dalo jeho „socialistickou“ tvorbu přirovnat k ruské avantgardě dvacátých let minulého století. V té době se soudilo, že budování nové společnosti má být provázeno avantgardními uměleckými

¹⁹⁶ Tamtéž.

¹⁹⁷ Autorův komentář ke skladbě v tištěném programu ke koncertu 34. sezóny Slovenské filharmonie, 6. a 7. ledna 1983.

¹⁹⁸ Tamtéž.

¹⁹⁵ Koh. 24, autograf partitury, volně vložený list, podepsáno, nedatováno.

směry, jako jsou (kubo)futurismus nebo konstruktivismus (Vladimir Majakovskij, Vsevolod Mejerchold). V oblasti hudební lze uvést například Prokofjevův balet *Ocelový skok* (1926), Šostakovičův balet *Šroub* (1931), Mosolovův symfonický obraz *Slévárna* (1927) nebo Mejtusovu symfonickou suitu *Na Dněprostroji* (1929).

Určitý kompromis s principy socialistického realismu představuje Kohoutkův postoj, kterým je snaha přiblížit soudobé kompoziční techniky širší posluchačské obci. Skladatel to formuloval následujícími slovy:

Svémi již delší dobu trvajícími tendencemi k preferenci diatonického ovzduší hudební tkáň se snažím přispět i k zlepšování kontaktu soudobé hudby s širším okruhem publika. Zajisté nelze zanedbávat vymoženosti a novotvary hudebního vývoje; i v hudbě je třeba stále hledat, zkoušet, experimentovat, nově analyzovat a syntetizovat. Na druhé straně ale není možné neřešit neprospívající vzdalování se mezi některými extrémními soudobými hudebními díly a neuspokojeným očekáváním posluchačské obce.¹⁹⁹

V tomto případě však nelze tuto tendenci jednoznačně spojovat s konkrétním estetickým proudem. Vždyť podobné argumenty se uvádějí u tvorby Albana Berga; v souvislosti s jeho dílem se často konstatuje, že je ze skladatelů druhé vídeňské školy pro publikum nejpřijatelnější. Kohoutek v těchto svých názorech mohl reagovat na ultraavantgardu, jak se formovala v prostředí Darmstadtu. Jak známo, Karlheinz Stockhausen přílišný ohled na posluchače nebral.

Uvedené názory Kohoutek dokonale vtělil do *Slavnostního prologu*. Po předcházejících dramatických skladbách, v nichž se často objevuje tematika smrti, jako jsou *Memento 1967*, *Panychida letní noci*, *Teatro del mondo*, *Panteon* a *Skalické zvony*, vzniká pětiminutová kompozice v jediném základním afektu, pro posluchače srozumitelném ve své přímosti a nekomplikovanosti. Tento afekt podtrhuje téměř jednotné tempo *Allegro maestoso* i dynamika pohybující se až na výjimky ve vyšší zvukové hladině, tj. od forte po závěrečné forte fortissimo. Není zde tedy uplatněn pro Kohoutka tak typický zákon kontrastu.

Menší tempové kontrasty se týkají drobných obměn základního tempa: $\text{♩} = 96\text{--}116$. Kontrastně působí aleatorické plochy (*Prestissimo possibile*), polarita šestnáctinových a čtvrtových hodnot ve dvou základních tématech příbuzného (modálního) charakteru, případně trioly smyčcových nástrojů. Dynamika vyšší zvukové hladiny je ojediněle proložena pokynem *mf*, v aleatorických pasážích pak *p* a *mp* – obojí s crescendem. Tyto výjimky však slouží k posílení základního „optimistického“ afektu.

Kohoutek uvádí jako inspiraci janáčkovské fanfáry, které spojuje s aleatorikou a stratoníí, kdy je několik vrstev sjednoceno mixážním způsobem.²⁰⁰ K Janáčkově může odkazovat modální základ tématu i jeho variant.

PŘÍKLAD č. 84

Slavnostní prolog, úvodní taktý. Fanfárové téma je založeno na tetrachordálním základu, který se po dvojím zaznění opakuje o kvintu výš.



Janáčkovské fanfáry (*Sinfonietta*, *Glagolská mše*) evokuje svou modalitou hlavní téma skladby. Zní samostatně nebo paralelně s jinou vrstvou.

PŘÍKLAD č. 85

Slavnostní prolog, „Janáčkovské fanfáry“.



Nedílnou součástí skladby jsou aleatorické úseky.

¹⁹⁹ Koh. 24, autograf partitury, volně vložený list.

²⁰⁰ Slov. tištěný program koncertu 34. sezóny Slovenské filharmonie, 6. a 7. ledna 1983.

PŘÍKLAD č. 86

Slavnostní prolog, část aleatorické plochy. Postupný nástup jednotlivých vrstev: bicí nástroje – fagoty, lesní rohy, trombony – pikola, flétny, hoboje, klarinety, xylofon. To vše v crescendo. V partituru obvyklý Kohoutkův pokyn pro aleatoriku: *Prestissimo possibile: i gruppetti alternare e ripetere liberamente*.

Ve finále (*Molto giubiloso, cantabile*) se mixážní technikou střetávají různorodé vrstvy. Katarzní účinek této stratofonie posiluje postupná augmentace hlavního „janáčkovského“ tématu.

Svojí poetikou může *Slavnostní prolog* připomínat ranou *Festivalovou předeheru*. Společným rysem obou skladeb je radostná, optimistická nálada. Základní rozdíl byl již zmíněn v obecné rovině: zatímco *Festivalová předehra* (1955–1956) vychází z klasicko-romantického dědictví, *Slavnostní prolog* je založen na avantgardních kompozičních technikách zejména druhé poloviny 20. století. Další odlišnosti lze nalézt v rovině dynamické i instrumentační.

Ačkoliv *Slavnostní prolog* má bohatší instrumentář než *Festivalová předehra*, netrpí její předimenzovanou zvukovostí. Naopak, instrumentace je až neoklasicistně pročištěná, často zní pouze nástroje určitého zvukového spektra (například lesní rohy v úvodu). Kohoutek rezignuje na bombastičnost danou výrazy *pomposo* nebo *trionfale*, slavnostnost díla označuje pokynem *giubiloso*. *Slavnostní prolog* se nese, jak bylo řečeno, v jedné základní náladě, zatímco *Festivalová předehra* je založena na třech kontrastních dílech: střední lyrická část je obklopena dvěma „optimistickými“ partiemi ve vyšší zvukové dynamice. Její rubatovou agogiku, doprovázenou permanentními proměnami tempa a dynamiky, *Slavnostní prolog* téměř zcela postrádá.

Nápadná je též redukce časová. Stejná nebo podobná idea je ve *Slavnostním prologu* vyjádřena na téměř poloviční ploše asi pěti minut oproti devíti. Tato lapidárnost je dána nejen užitím nových kompozičních technik. Projevuje se tu zajisté Kohoutkovo kompoziční mistrovství, k němuž vyzrál v uplynulých patnácti letech, kdy si vyzkoušel rozmanité skladební principy, z nichž postupně vytvářel harmonizující syntézu.

Slavnostní prolog měl premiéru 6. dubna 1972 v Praze. Symfonický orchestr FOK řídil Eduard Fischer. Podle autorových slov se tato skladba stala jedním z jeho nejhranějších děl. V roce 1983 uvádí, že mimo Československo zazněla v Anglii, Japonsku, Norsku, Bulharsku, NSR, NDR, Maďarsku, Mexiku aj.²⁰¹ Tento mezinárodní ohlas je jistě důležitý pro pohled na hudební dílo bez jeho dobového zázemí. Zahraniční posluchači jistě nevnímali atmosféru začínající normalizace, v níž *Slavnostní prolog* vznikl. Ostatně v jeho hudební faktuře nejsou žádné stopy socialistického realismu – slyšíme z ní spíše ohlasy optimismu Leoše Janáčka.

Slavnosti světla: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr, Koh. 28 (1974–1975)

V polovině sedmdesátých let komponuje Kohoutek další rozměrné symfonické dílo. Jedná se o orchestrální trilogii *Slavnosti světla*, která obsahuje části *Plameny*, *Paprsky jitra* a *Sluneční záře*. Skladbu je možno provozovat jako celek, případně uvádět jednotlivé části samostatně. Každý díl trilogie trvá okolo deseti minut. Pro celek hovoří reminiscenční

201 Srov. tamtéž.

technika jako jednotící prvek i linearita vytvořená dramatickým vývojem „od temnoty ke světlu“.

Zvláštní pozornost zaslouží podtitul díla: *Tři symfonické obrazy*. Souzní s Kohoutkovou poetikou, která provází mnohé jeho vyzrálé instrumentální kompozice od sedmdesátých let, u nichž se názvy, případně podtituly inspiroují výtvarným uměním a sochařstvím včetně jejich technik: „zvukový obraz“ (*Panteon*, 1970), „tkaniny“ (*Tkaniny doby*, 1977, 2005), „koncertní fresky“ (*Symfonické aktuality*, 1976–1978), „mozaika“ (*Sportovní mozaika*, 1977, třetí část cyklu *Symfonické aktuality*), „symfonický monolit“ (*Pocta životu*, 1988–1989), „impresé“ (*Minuty jara*, 1980), „poetické črty“ (*Proměny vody*, 1996), „symfonický akvarel“ (*Jediná naděje*, 1997), „zátiší“ (*Oživené zátiší*, 1994–1997), „mozaika“ (*Dávno je tomu...*, 1998), „plastiky“ (*Kouzlo dřeva*, 1999–2000).

Jak chápe skladatel slavnosti světla? Podle jeho slov byla základní ideou díla

snaha o programní (nikoliv popisné) hudební vyjádření a oslavení různých forem světla, chápaných ve smyslu historicky nutného, zákonitého, většinou však urputného zápasu a procesu vznikání, pronikání a prosazování svobody, vědy, pokroku, spravedlivého sociálního řádu a optimistických perspektiv lidstva.²⁰²

Z tohoto textu zaznívá frázovitost marxisticko-leninské ideologie tehdejší doby. Pokud optimismus *Slavnostního prologu* lze chápat ještě v rovině obecné, *Slavnosti světla* nepřipouští pochybnosti o své obsahové podstatě (ačkoliv i tady Kohoutek zdůrazňuje, že mu nejde o popisnost ani o „romanticky chápanou programnost“).²⁰³ Vnější faktorem je tu dedikace třicátému výročí osvobození ČSSR – myšleno automaticky sovětskou armádou (druhým dedikantem je Státní filharmonie Brno, která v době vzniku kompozice slavila dvacetileté jubileum). Vnitřní konotace se soudobou ideologií lze pozorovat ve zpracovaném materiálu i v celkové formě.

Koncepce díla je vytvořena na základě beethovenské linearit od temnoty ke světlu: konkrétně od temného středověku po radostnou přítomnost. Aby nebylo pochyb, v každé části zpracovává Kohoutek dvě „revoluční písně“:²⁰⁴ v úvodních *Plamenech* to jsou husitský chorál *Povstaň, povstaň, veliké město pražské* a *Marseillaisa*; *Paprsky jitra* kombinují obě části tehdejší československé státní hymny, písně *Kde domov můj* (revoluční píseň?) a *Nad Tatrou sa blýska*; závěrečná *Sluneční záře* pak triumfuje symbolikou *Internacionály* a *Písně práce*.

Tolik programní východisko, v němž hlavně finální věta potvrzuje ideologické zaměření díla. Jak je to však s kompoziční technikou tohoto dantovského putování transformovaného do situace Dantovu světu značně vzdálené?

Všechny uvedené písně jsou zpracovány prostřednictvím avantgardních technik. Jedná se o serialismus, multiserialismus, strاتفonie, panelovou techniku, polytempo

atd. Technikou multiseriální jsou „organizovány struktury tónových výšek, délek, metra, zvukových barev a tektonika celku“.²⁰⁵ Strاتفonie je často paralelně doplněna užitím polytempa.

Skladatel výchozí materiál přímo necituje, ale vytváří z něj série neopakujících se tónů. Výjimku tvoří úvodní takty *Plamenů*, v nichž je chorální melodie zřetelně traktována ve vokálu (sólový bas) a basovém klarinetu.

Výsledkem až důsledného uplatnění výše uvedených technik je skutečnost, že základní vokální materiál je pro běžného posluchače prakticky neidentifikovatelný, byť zpracované písně, snad až na husitský chorál, byly obecně známé. Patrně jen názvuky *Marseillaisy* spojené se slavnostním charakterem finální části bylo možné zřetelněji vnímat. Extrémním užitím technik vzdalujících se tradičnímu horizontu výkladů se Kohoutek zpronevěřil výše citované zásadě o snaze přiblížit novodobé techniky širšímu okruhu posluchačů. Člověka maně napadá, jak se asi tvářili soudruzi, kteří snad navštívili některé z provedení díla a těšili se na své milované revoluční písně *Internacionálu* a *Píseň práce*...

První část triptychu, *Plameny*, má navozovat „temnou středověkou náladu“.²⁰⁶ Toto východisko symbolizuje jakýsi hegelovský optimismus dějin, který vyústí v triumfální optimismus závěrečné části, jež v marxisticko-leninském duchu přitaká radostnému životu současné epochy – v Kohoutkově případě triumfující normalizace.

Do tohoto „temného středověku“ od začátku proniká husitská revoluční píseň *Povstaň, povstaň, veliké město pražské*. Stává se tak ideologickým předobrazem *Marseillaisy* v téže větě i *Internacionály* a *Písně práce* ve větě finální. Melodie chorálu je zpracována seriálně: skladatel z něj vytváří série neopakujících se tónů. Této metamorfózy původní modální melodie v seriální strukturu dociluje pomocí tzv. „eliminační metody“.²⁰⁷ Zároveň volí takovou posloupnost tónů, která by odpovídala charakteru původních písní.

Jak již bylo řečeno, chorální melodii v úvodu přednášejí bas a basový klarinet. Basové sólo je předepsáno *ad libitum*. Má znít jako orchestrální hlas (*quasi la voce dell' orchestra*).²⁰⁸ V tomto akustickém duchu má být umístěno „v orchestru, nejlépe v blízkosti hlubokých dechových dřevěných nástrojů“.²⁰⁹

²⁰⁵ Tamtéž.

²⁰⁶ Tamtéž.

²⁰⁷ Tamtéž.

²⁰⁸ KOHOUTEK, Ctirad. *Slavnosti světla: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr (1974–75): Partitura*. Praha: Supraphon, 1978, s. [12].

²⁰⁹ Tamtéž, s. [11].

²⁰² Srov. BARTOVÁ, Jindřiška [předmluva k edici]. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Slavnosti světla: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr (1974–75): Partitura*. Praha: Supraphon, 1978, s. III.

²⁰³ Tamtéž.

²⁰⁴ Tamtéž.

PŘÍKLAD č. 87

Slavnosti světla, č. 1, *Plameny*, úvodní takty.

Při srovnání s dřívějšími kompozicemi, jako jsou například *Suita pro dechové kvinteto*, *Smyčkový kvartet* aj., také tato úvodní melodie vybízí ke kontrapunktickému zpracování. A vskutku, Kohoutek ve skice k dílu dává skladbě podtitul *Passacaglia drammatica*.²¹⁰ Jak si tuto passacaglii představuje, upřesňuje v poznámce: „Passacaglia tónů, rytmu, metra aj.“²¹¹ Tato několik staletí stará kontrapunktická forma tak vstupuje do světa multiseriální techniky. Na druhé straně kontrapunktická faktura už ani v dobách dřívějších nebyla založena pouze na paralelním znění různých hlasů. Podle Johanna Sebastiana Bacha kontrapunkt určuje nejen horizontální časový průběh, ale též harmonii (vertikální souzvuky) a rytmus. Harmonie a rytmus jsou podřízeny kontrapunktické práci a řídí se jejími pravidly. Týká se to též střídání konsonancí a disonancí a dalších složek kompoziční faktury. Dá se proto konstatovat, že Kohoutek inovuje několik staletí se rozvíjející kompoziční praxi, jak to činili jiní avantgardisté 20. století: Schönberg, Stravinskij aj.

Skladba je určena pro velký, dá se říci pozdně romantický, symfonický orchestr. Bohatě zastoupená sekce dřevěných dechových nástrojů je zasazena do obou krajních zvukových spektrů: pikola a kontrafagot. Vedle obvyklých nástrojů se objevuje anglický roh, klarinet in Es a basový klarinet. Rovněž žesť jsou obsazeny více nástroji: 4 lesní rohy, 3 trubky, 3 trombony a tuba. Dechové nástroje skladatel většinou dělí do samostatných partů pro vytváření akordů. Podobně pracuje se smyčci, které takto traktuje rovněž

²¹⁰ KOHOUTEK, Ctirad. *Slavnosti světla: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr (1974–75): Plameny*. Skica.

²¹¹ Tamtéž.

v tembrálních a aleatorických plochách. Obsazení smyčkových nástrojů je ve všech třech částech cyklu totožné: 12 až 16 hráčů u prvních houslí, 10 až 14 u druhých; violy jsou obsazeny 8 až 10 hráči, violoncella 6 až 10, kontrabasy 6 až 8. Tradičně rozměrná a rozmanitá je sekce nástrojů bicích, které obsluhují 4 instrumentalisté.²¹²

PŘÍKLAD č. 88

Slavnosti světla, č. 1, *Plameny*, střední část. Nad úryvky chorální melodie ve smyčcích se střídají aleatorické úseky dřevěných dechových nástrojů, klavíru a bicích.

²¹² Viz Katalog instrumentálních skladeb Ctirada Kohoutka: *Chronologický katalog*, s. 371–372.

V závěrečných partiích *Plamenů* vstupují do hudební faktury názvuky *Marseillaisy*.

PŘÍKLAD č. 89

Slavnosti světla, č. 1, *Plameny*, úsek před závěrem. V žestích názvuky *Marseillaisy*.

The image displays a page from a musical score for the 'Plameny' section of 'Slavnosti světla'. The score is written for a large orchestra and brass ensemble. The top system includes parts for Flutes 1 & 2 (Fl. 1.2), Oboes 1 & 2 (Ob. 1.2), Cor Anglais (Cor. angl.), Clarinet in Piccolo (Cl. picc.), Clarinet 1 (Cl. 1.2), Clarinet in Bass (Cl. b.), Bassoon 1 (Fag. 1.2), and Bassoon in Bass (Cl. fag.). The middle system includes parts for Cor Anglais (Cor.), Trumpets 1 (Trb. 1.), Trumpets 2 & 3 (Trb. 2.3.), Trumpets in Bass (Trb. 1.2.), and Trombones 3 & 4 (3. & 4. Tb.). The bottom system includes parts for Piano (Pfe.), Violins I (Viol. I.), Violins II (Viol. II.), Violas (Vie.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Symfonický obraz *Plameny* vznikl mezi 9. říjnem 1974 a 29. lednem 1975. Poprvé byl proveden 6. června 1975 v Brně. Státní filharmonii Brno řídil Jiří Bělohlávek. Na koncertě zazněly též dřívější Kohoutkovy skladby *Teatro del mondo* a *Panteon*. V tomtéž roce byly *Plameny* vyznamenány Krajskou cenou Leoše Janáčka.

Titul střední části trilogie, *Paprsky jitra*, slibuje blížící se rozjasnění, v přeneseném významu lepší, radostnější život. Z hlediska tektoniky se jedná o typ pomalé lyrické věty (*Largo volatile*), jaký byl příznačný pro Kohoutkovy třívěté kompozice od padesátých let.²¹³ Oproti okrajovým větám cyklu se *Paprsky jitra* nesou v nižší zvukové hladině. Skladatel eliminuje klarinet in Es, kontrafagot a tubu, z bicích nástrojů chybí tympány a velký buben. Naopak nově je užít tenorový saxofon, který se objevuje také v poslední části, nazvané *Sluneční záře*. Kontrast je rovněž vytvořen posunutím zvukové barvy do vyšších rejstříků; v *Plamenech* dominovaly temné témbry.

Zmíněné tendence se objevují zejména v úvodu a závěru, které mají podobný charakter i totožné tempo: *Largo volatile* (♩ = cca 41). Zvuková redukce je patrná již v samotném začátku skladby. Ve smyčcové sekci tu hrají sólově jen někteří instrumentalisté. Až impresionistická sóničnost vzniká předepsanými technikami hry (*sul pont[icello]*, *con sord[ino]* *flautato*) i jemným zvukem vibrafonu (*vibrato*, *pochettino espressivo*) a harfy.

²¹³ *Sonatina semplice* (1950), *Koncert pro violu a orchestr* (1952), *Koncert pro housle a orchestr* (1958), *Symfonické tance* (1961), *Symfonieta* (1962–1963), *Concertino* (1964), *Invence* (1965), *Panychida letní noci* (1968).

PŘÍKLAD č. 90

Slavnosti světa, č. 2, *Paprsky jitra*, úvod: *Largo volatile*. Smyčcové nástroje jsou traktovány sólově. Od 4. taktu užito aleatoriky: *i tuoni alternare e ripetere liberamente in tempo presto*. V části *tranquillo* umocňují základní náladu triangl, vibrafon a harfa.

1) *pp inquieto*
 (A) *Largo volatile (J = 41)*

Violini I soli
 penultimo
 ultimo

Violini II soli
 penultimo
 ultimo

Violoncelli soli
 penultimo
 ultimo

Violoncelli soli
 penultimo
 ultimo

con sord. flautato. i tuoni alternare e ripetere liberamente in tempo presto

(A1) *tranquillo (quasi gocce del tempo) 2)*

Violini I
 Violini II
 Violoncelli
 Violoncelli soli

con sord. flautato. i tuoni alternare e ripetere liberamente in tempo presto

sempre ben ritmico

Kontrastní střední část má základní tempo *Allegro moderato* ($J = \text{cca } 162$, $J = \text{cca } 81$), *sempre ben ritmico*. *Paprsky jitra* lze tedy formálně charakterizovat schématem A – B – A'. Drobné kontrasty se však objevují též v části A: například polarita neklidu (*inquieto*) a klidu (*tranquillo*).

Do hudby centrálního úseku vstupuje tzv. panelová technika. Jak uvádí autor v poznámkách k realizaci, „tzv. hudební panely“ jsou „neměnně začleňovány do průběhu kompozice“.²¹⁴ Tyto neměnné části označuje: *la musica I., II., III.* Jejich opětovné začlenění do faktury charakterizuje pokynem: *ripetizione della musica I., II., Terza.*

214 KOHOUTEK, Ctirad. *Slavnosti světa: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr (1974–75): Partitura*, s. [71].

PŘÍKLAD č. 91

Slavnosti světa, č. 2, *Paprsky jitra*, ukázka panelové techniky. Závěrečný takt úseku *la musica I.* a první takty oddílu *la musica II.*

Hojně se objevují též aleatorické a tembrální plochy. Aleatoriku signalizuje pokyn *non dirigere*. Obě techniky jsou často traktovány paralelně.

PŘÍKLAD č. 92

Slavnosti světa, č. 2, *Paprsky jitra*, symbióza aleatorické techniky a témbřů. Dřevěné dechové nástroje jsou pojaty aleatoricky. Východiskem pro ně je základní tempo střední části (*sempre* ♩ = cca 162), avšak doplněné pokynem *non dirigere, poco a poco senza insieme*. Smyčcové nástroje (bez kontrabasů) vytvářejí tembrální plochu, založenou na tónovém clusteru, který graduje postupným přidáváním jednotlivých nástrojů od nejnižšího tónu po nejvyšší. Specifická sóničnost je určena pokyny *natur[ale]: s[en]za sord[ino], sul pont[icello], gliss[ando] lento*. Touto zvukovostí, dělením jednotlivých sekcí na sóla (*div[isi] ad libit[um]*) i tempem (*Tempo I.*, ♩ = cca 41) se smyčce navracejí k úvodní části této věty. Podobně jsou traktovány též bicí nástroje (triangl, zvonková hra, vibrafon, chřestítka, harfa a klavír). Dochází tu ke spojení dvou protikladných vrstev mixážní technikou. Tato jednota protikladů je významným evolučním prostředkem s gradačním účinkem.

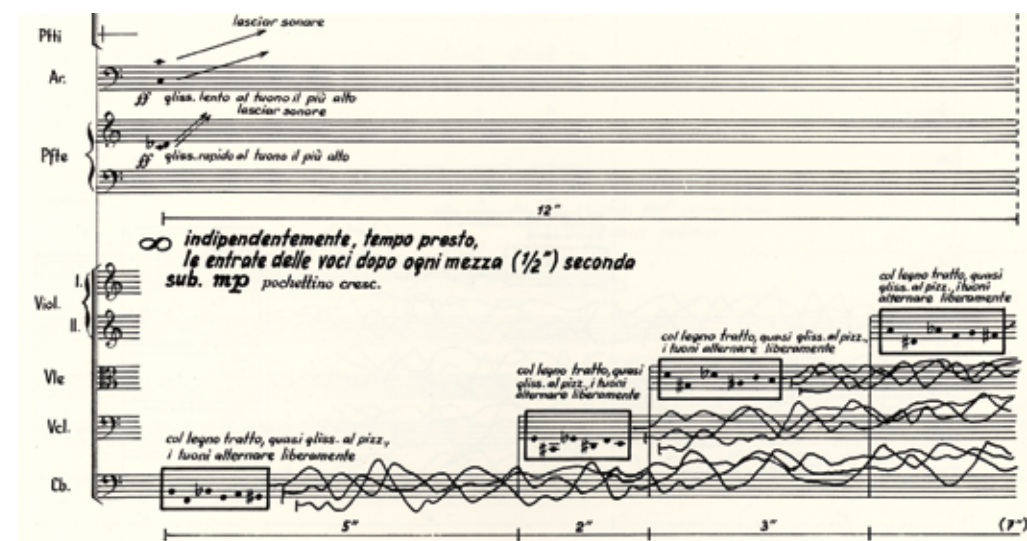


Ještě výraznější symbiózu aleatoriky a tónů lze pozorovat v jednom z následujících úseků střední části *Paprsků jitra*, a to ve skupině chordofonů: smyčce, harfa a klavír. Všechny tyto strunné nástroje mají předepsáno *glissando*. V harfě a klavíru má směřovat od základního tónu k tónu nejvyššímu (*al tuono il più alto*): v klavíru pomalu (*lento*), v harfě naopak rychle (*rapido*). Podobný postup je naznačen také v partituře smyčcových nástrojů, dělených na sóla.

PŘÍKLAD č. 93

Slavnosti světla, č. 2, *Paprský jitra*, aleatoricko-tembrální úsek ve smyčcích, harfě a klavíru.

Aleatorické principy udávají pokyny, které zahrnují též způsob nástupu jednotlivých nástrojů: *indipendentemente, tempo presto, le entrate delle voci dopo ogni mezza (1/2") seconda; i tuoni alternare liberamente*. Témbrý jsou určeny předpisy: *col legno tratto, quasi gliss[ando] al pizz[icato]*.



Základní kompoziční materiál *Paprsků jitra* tvoří píseň *Kde domov můj*, která se svou lyrickou poetikou značně liší od proklamované revolučnosti, a píseň *Nad Tatrou sa blýska*. Vzhledem k tomu, že se jednalo o dvě části tehdejší státní hymny, které se, byť náhodně, propojily v dokonalý celek s uplatněním kontrastu (*coincidentia oppositorum*),²¹⁵ a že rozpad Československa nebyl v sedmdesátých letech na programu, vytváří Kohoutek logickou symbiózu obou protikladných skladeb. Docílí toho tím, že rytmus *Nad Tatrou sa blýska* aplikuje na melodickou sérii odvozenou z písně *Kde domov můj*.²¹⁶

K poetice Škroupovy písně odkazuje samotný závěr skladby se zjevným katarzním účinkem. Po reminiscenci úvodních partií (*Tempo I.*, ♩ = cca 41) jej tvoří lyrická melodie ve smyčcových nástrojích s přesným údajem o jejich počtu: 4 první housle, 6 druhých houslí, 4 violy. Smyčce jsou traktovány ve vyšším zvukovém rejstříku (bez violoncell a kontrabasů).

²¹⁵ Srov. BEZDĚK, Jiří. Hudebně teoretické pohledy na českou a slovenskou hymnu. *Muzikologické fórum = Forum of Musicology*, 2019, roč. 8, č. 1–2, s. 8–12. ISSN 1805-3866.

²¹⁶ Srov. BÁRTOVÁ, Jindřiška [předmluva k edici]. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Slavnosti světla: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr (1974–75): Partitura*, s. III.

PŘÍKLAD č. 94

Slavnosti světa, č. 2, *Paprsky jitra*, poslední taktů. Vzestupná melodie v houslích směřuje k nejvyššímu tónu.



Paprsky jitra začal Kohoutek psát bezprostředně po dokončení *Plamenů* na konci ledna roku 1975. Skladba vznikala mezi 7. únorem a 19. dubnem. Revizi autor vyhotovil 19. října téhož roku, několik dní po premiéře. Ta se uskutečnila 5. října 1975 na závěrečném koncertu Mezinárodního hudebního festivalu Brno. Skladbu nastudovala opět brněnská filharmonie pod vedením Jiřího Bělohávků.

Závěrečná část triptychu, *Sluneční záře*, naplňuje optimistické vize své doby, která nepřipouští nic jiného než směřování k zářným zítřkům – viz finální *Allegro trionfale*. Podobné triumfální závěry se však objevují už u Beethovena (ouvertura *Egmont*, 3., 5. a 9. symfonie aj.). Revoluční optimismus těchto skladeb podnítil mnohé tvůrce 20. století (z těch lepších je to třeba Šostakovič). Navíc Beethovenova tvorba začala být mnohdy chápána jednostranně, například díky interpretaci Romaina Rollanda. V Sovětském svazu se z Beethovena stal přímo revolucionář a bojovník za lepší zítřky.²¹⁷ A v českém prostředí k tomu přispěl mezi jinými Jan Racek, jehož beethovenská monografie nese podtitul *Růst hrdiny bojovníka*.²¹⁸

K beethovenskému finále triumfálního typu může odkazovat též fanfárový charakter hudebního materiálu *Sluneční záře*. Ten je odvozen ze dvou revolučních písní: *Internacionály* a *Písně práce*. Obě písně se ve svém úvodu rozezní čistou kvartou. Tímto „revolučním“ intervalem začíná též *Marseillaisa*. Pokud bylo výše poukázáno na problematickou srozumitelnost díla pro běžného posluchače, naopak symbolika čisté kvarty je v závěrečné části trilogie patrná a zřetelná. Zejména *Internacionála* a *Marseillaisa* se tak stávají navzájem nerozlišitelnými a vytvářejí ideovou symbiózu. Připomenutí *Marseillaisy*, uplatněné v první části cyklu, odpovídá reminiscenční technice, která vytváří jednotu díla. Názvuky „revoluční kvarty“ lze slyšet již v samotném úvodu.

²¹⁷ Trefně to charakterizuje Igor Stravinskij. Srov. např. STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Praha: Orbis, 1937, s. 144–145. Ars: Sbírka rozprav o umění.

²¹⁸ RACEK, Jan. *Beethoven: Růst hrdiny bojovníka*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1955. 2. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

PŘÍKLAD č. 95

Slavnosti světa, č. 3, *Sluneční záře*, výsek z úvodních taktů. V žestích zřetelná „revoluční kvarta“.

The image shows a musical score for various instruments including Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Cor Anglais, Clarinet in C, Bassoon 1 & 2, and Violins I & II. The woodwinds have a rising melodic line, starting on a whole note and moving upwards. The Violins I & II part has a similar rising line. The score is marked 'pp al niente' and includes a tempo marking '(± 10'30")'.

Celá věta se rozvíjí v rychlém tempu (*allegro*, $\text{♩} = \text{cca } 118$) s drobnými obměnami výrazu (*Allegro impetuoso*, *Allegro trionfale*). Ozvláštnění přináší hravá pasáž: *Allegro gioioso*. S podobnou hravostí, která se u Kohoutka objevuje zejména v neideologických skladbách pro děti, se setkáme též v následujících *Symfonických aktualitách*, vycházejících naopak z pevného ideologického základu (č. 5 *Nejmladší generace*). Ve *Sluneční záři* se projevuje vojenským vytrubováním, které může připomínat poetiku Gustava Mahlera. Radostný charakter Kohoutkovy hudby (*gioioso*) však není na rozdíl od Mahlera srážen – alespoň v této větě – tragičností. Tento úsek se též od ostatních částí věty liší metrem založeným na triolách.

PŘÍKLAD č. 96

Slavnosti světla, č. 3, *Sluneční záře*, *Allegro gioioso*. Začátek „vojenského vytrubování“ à la Mahler. Imitační nástupy trubek na různých tónech připomínají svou bitonalitou též hravou poetiku Igora Stravinského (*Příběh vojáka* aj.).

Svižný charakter umocňuje tocatová rytmika, která od samotného počátku kontrastuje s atmosférou předchozích *Paprsků jitra*, respektive s atmosférou jejich okrajových částí. Kohoutek tu zjevně rozvíjí tocatový princip, jaký uplatňoval ve vybraných skladbách od poloviny padesátých let.²¹⁹

Z tempového hlediska však není skladba nijak stereotypní. V závěrečném *Allegro trionfale* dochází ke zřetelnému zpomalení. To není dáno předpisem tempovým (stále platí $\text{♩} = \text{cca } 118$), nýbrž augmentací: původní tocatové šestnáctiny, případně trioly se proměňují na noty čtvrtové, půlové a delších hodnot. Důležitým nástrojem se stávají varhany, které podtrhují chorálové finále. K menšímu zpomalení, umocňujícímu slavnostní triumfálnost, dochází až v samotném závěru, tj. v posledních čtyřech taktech: $\text{♩} = \text{cca } 96$.

219 *Suita romantica* (1957), *Rapsodia eroica* (1963), *Concertino* (1964), *Invence* (1965).

PŘÍKLAD č. 97

Slavnosti světa, č. 3, *Sluneční záře*, první takty závěrečného úseku *Allegro trionfale*.

K varhannímu plenu (*fff sostenuto, sempre pochettino rit[ardando] al Fine*) se přidávají dechové nástroje, postupně pak celý orchestr.

Score for the beginning of the final section of *Slavnosti světa, č. 3, Sluneční záře*. The tempo is *Allegro trionfale* (♩ = 118). The score includes staves for Fl. picc. 1.2., Fl. 1., Ob. 1.2. Cor. ingl., Cl. picc., Cl. 1.2., Fag. 1.2., Cl. b. C/fag., Cor. 1.2. 3.4., and Org. The organ part is marked *fff sostenuto, sempre pochettino rit. al Fine*. The woodwinds enter with *tenuto simile* markings.

Continuation of the musical score. The woodwinds (Fl. picc. 1.2., Fl. 1., Ob. 1.2. Cor. ingl., Cl. picc., Cl. 1.2., Fag. 1.2., Cl. b. C/fag.) and strings (Cor. 1.2. 3.4., Org.) are shown. The organ part continues with *tenuto simile sempre fff al Fine*. The score includes markings for *simile al (♩ = 96)* and *6)*.

Toto monumentální finále jednoznačného vyznění je připravováno předchozími úseky, v nichž se varhanní faktura spojuje panelovou technikou s vrstvami různého, ba přímo protikladného charakteru. Jedná se o dvě „panelové“ vrstvy, které čerpají z předchozích úseků. Varhany jsou na větších či menších úsecích traktovány sólově. Takto a ve spojení s dalšími vrstvami připravují závěrečnou triumfální katarzi.

PŘÍKLAD č. 98

Slavnosti světla, č. 3, *Sluneční záře*, ukázka sólové varhanní faktury (*Allegro impetuoso*) a její proměny v toccatový charakter.



Varhany svou přítomností umocňují zvuk plného orchestru, který navazuje na instrumentaci první věty nazvané *Plameny*. Podobně jako v *Paprskách jitra* je do dechových nástrojů vřazen tenorový saxofon. Naopak redukována je sekce nástrojů bicích: oproti předchozím částem vyžadujícím čtyři instrumentalisty je zvládají tři hráči.

Sluneční záře vznikala od 7. května do 9. srpna roku 1975. Revizi díla dokončil autor 20. května roku následujícího poté, co vyslechl, jak bylo jeho zvykem, skladbu v živém provedení. To se uskutečnilo 27. března 1976 v Praze. Premiéry se tentokrát ujala Janáčkova filharmonie Ostrava pod vedením dirigenta Otakara Trhlíka.

V předchozí analýze bylo konstatováno, že Kohoutek ve *Slavnostech světla* způsobem zpracování materiálu, který tvoří (respektive v době vzniku kompozice tvořily) obecně

známé písně, porušil svoji zásadu srozumitelnosti díla – snahu přiblížit nové kompoziční techniky širšímu okruhu posluchačů. Je však toto tvrzení opodstatněné?

Dá se určitě aplikovat na zacházení s výchozím materiálem, jeho různými transformacemi, v nichž se prvoplánová srozumitelnost základu ztrácí. Jaké je opodstatnění tohoto postupu? Tím, že Kohoutek písně necituje, povyšuje je do vyšší estetické roviny. Jsou tak umocněny v duchovním i emocionálním kontextu. Tento způsob práce umně připravuje závěrečnou katarzi, kdy se ze složitého pletiva nečekaně vynoří ona „revoluční kvarta“ coby interval zcela zřetelný pro posluchače. Východiskem je kontrapunktická technika se svými mutacemi a její využití pro katarzi. Podobně překvapivě vyzní ve své inverzi téma ve finále Franckovy *Sonáty a moll*; toto téma se sice objevuje od začátku, takže posluchač je podvědomě vnímá, ale je kontrapunkticky tajeno pomocí inverze, retrogradace apod. Vedle fanfárového zaznívání vzestupné čisté kvarty se ve *Sluneční záři* na katarzi podílejí varhany, reminiscenční technika spojená s tzv. panely i celková tektonická výstavba díla.

Ona „revoluční kvarta“, symbol nejen *Internacionály* a *Písně práce*, se stala součástí *loci communes* evropské hudby někdy od doby Velké francouzské revoluce. Jako obecně srozumitelný symbol vytváří podvědomé asociace u podstatně širších vrstev obyvatel Evropy, než jsou návštěvníci koncertních síní. Katarzní přítomnost varhan ve finále mohla být odvozena od některých skladeb pozdních romantiků, které podobně jako *Slavnosti světla* směřují od temnoty ke světlu, jak je tomu například ve 2. symfonii Gustava Mahlera, nazvané *Resurrectio* (*Vzkříšení*). Zatímco však Mahler, podobně jako Richard Strauss a jiní skladatelé zmíněné epochy, užívá varhany jako akustický nástroj pro posílení zvuku a obohacení sóničnosti, Kohoutek traktuje varhany též sólově, podobně jako Janáček v orchestrální rapsodii *Taras Bulba*.

Jednotu díla jako celku posiluje užití reminiscenční techniky, jejímž specifickým druhem jsou tzv. panely. Do hrubého grafického plánu si skladatel poznamenal: „Možné [sic], že by bylo vhodné všechny 3 obrazy tematicky spojit“ [pomocí] „panelové kompozice – spolu s transformací panelu.“²²⁰ Reminiscenční techniku rozvíjí Kohoutek od etapy komorních skladeb druhé poloviny padesátých let (*Smyčkový kvartet* aj.). Jednotlivé reminiscence jsou ve *Slavnostech světla* přítomny jednak v rámci kompozice samotné, jednak citacemi z děl předchozích. Do struktury *Plamenů* je zasazen poslední akord ze symfonické rotace *Teatro del mondo* (1968–1969). Do *Paprsků jitra* byla včleněna instrumentální i výrazová reminiscence zvukového obrazu *Panteon* (1970).²²¹ Skladatel tak úmyslně vytváří jednotu se symfonickými díly předchozí etapy. Tyto skladby vznikaly z částečně odlišného duchovního, zejména pak existenciálního, základu. Spojnici tvoří kompoziční technika a obecné ideje, svět – vesmír – světlo, které vytvářejí nadhled nad jakoukoliv ideologií.

Uvnitř kompozice se pomocí reminiscencí posiluje jednotu díla i jeho zaměření na finále. Vstupní část závěrečné věty, *Sluneční záře*, tvoří v duchu Beethovenovy 9. symfonie reminiscence na obě předchozí části, respektive na jejich vrcholy. Dramatickému

²²⁰ Koh. 28, hrubý grafický plán, součást skici k dílu.

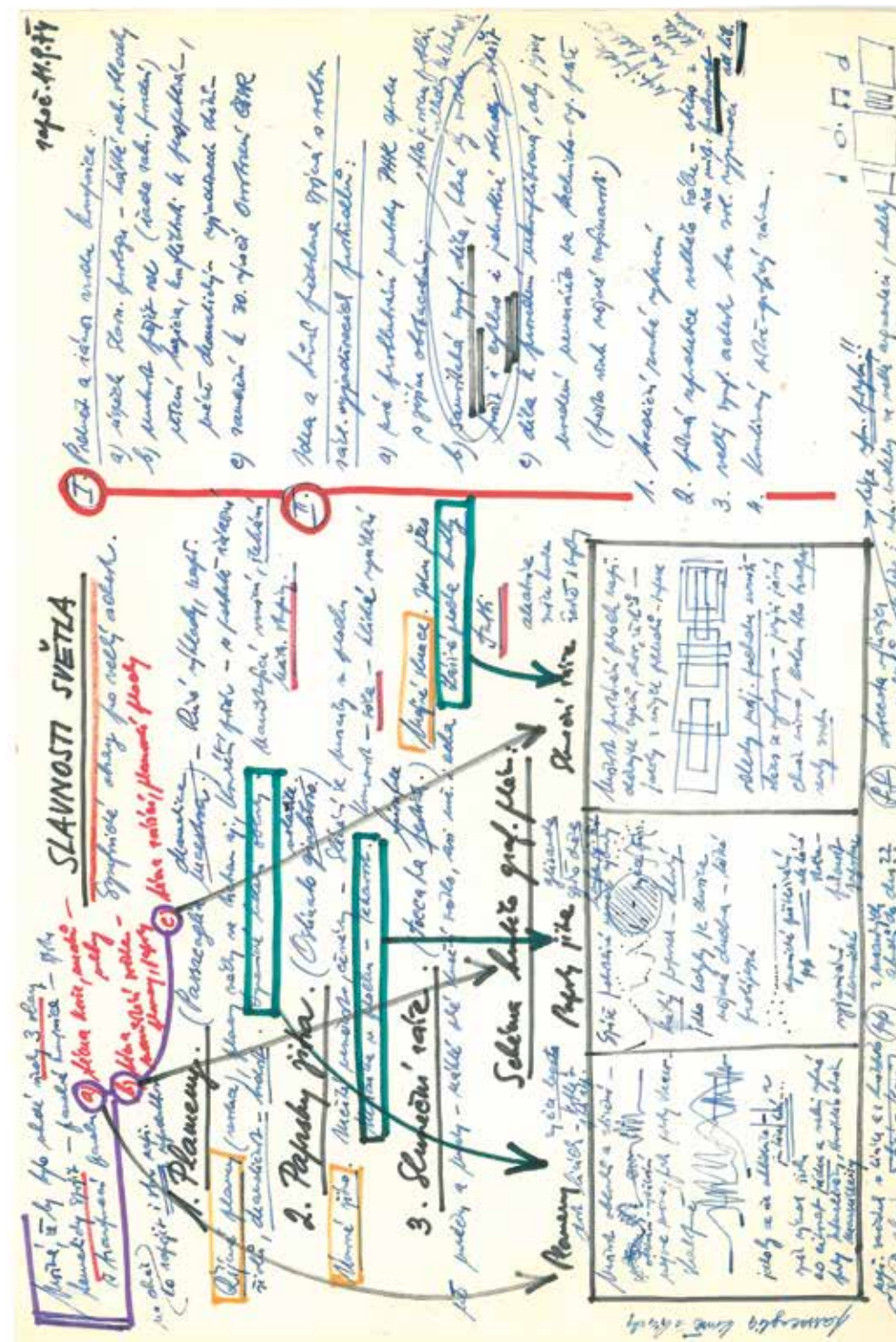
²²¹ Srov. BÁRTOVÁ, Jindřiška [předmluva k edici]. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Slavnosti světla: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr* (1974–75): *Patitura*, s. III–IV.

Oprávněnost zaznění cyklu jako celku ověřilo jeho první komplexní provedení 25. listopadu 1976 v Brně. Basový part v *Plamenech* přednesl Václav Haliř, na varhany hrála Alena Veselá, Státní filharmonii Brno řídil Jiří Waldhans.

223 Tamtéž.

202

Slavnosti světla. Hrubý grafický plán celku, datovaný 11. září 1974, podává svědectví o tom, že skladatel primárně promýšlel dílo jako celek tří kontrastních částí.



Symfonické aktuality: Koncertní fresky pro orchestr,

Koh. 30 (1976–1978)

Po dvou orchestrálních skladbách slavnostního charakteru přichází Kohoutek s další kompozicí pro velký symfonický orchestr, která završuje vývoj tohoto žánru od konce šedesátých let, a to zejména po stránce kompoziční techniky. Určitá proměna tu nastává u konkretizace názvu skladby i jednotlivých částí.

Předchozí symfonická díla této etapy bylo možno chápat více méně v rovině abstraktní, jinak řečeno naznačovala rozsáhlý a neuzavřený okruh konotací. Týká se to nejen filosofujících skladeb sklonku let šedesátých, *Teatro del mondo* a *Panteon*, ale i ideově odlišných kompozic z počátku let sedmdesátých. *Slavnostní prolog* je titul, který lze ve své obecnosti spojit s různými událostmi dobovými i historickými, ale ani to není podstatné. Pokud posluchač postřehne v tomto díle názvuk „janáčkovských fanfár“, lze dodat, že dnes už není důležitá a ani všeobecně známá okolnost, že *Sinfonietta* vznikla pro všesokolský slet v Praze. Podobně je tomu u *Slavností světa*. Nezaújatý posluchač, který si nepřečte průvodní text k dílu z doby jeho vzniku, slyší v úvodu jakýsi chorál, který může vyvolat rozmanité hudební i mimohudební představy. Postupně se pak dominantním prvkem pro porozumění stávají kontrastní fanfárové motivy jako poukaz na *Marseillaisu* (*Píseň práce* snad dnes zná už jen starší generace). *Marseillaisa* se stala univerzálním symbolem a je všeobecně známá. (Nabízí se otázka, jak by *Slavnosti světa* vnímalo posluchačstvo francouzské.)

Symfonické aktuality jsou v tomto směru odlišné. Dynamický náboj slova „aktuality“ je zasazen do konkrétní doby, a to prostřednictvím názvů jednotlivých vět:

1. **Sjezdové fanfáry:** *Allegro festevole* (♩ = cca 138); durata 3'50".
2. **Delegace vzdálené země:** *Andante degnamente* (♩ = cca 58); durata 5'20".
3. **Sportovní mozaika:** *Moderato inquieto ed altri tempi*; durata 4'15".
4. **Kouzlo přírody:** *Adagio sognando* (♩ = cca 66); durata 6'30".
5. **Nejmladší generace:** *Allegretto gaio* (♩ = cca 100); durata 4'.
6. **Manifest práce:** *Allegro con esaltazione* (♩ = cca 116–120); durata 4'55".

Jednoznačně vyznívá již úvodní část, *Sjezdové fanfáry*, která měla podle svého autora postihnout „slavnostní atmosféru sjezdů“. ²²⁴ O jaké sjezdy se jednalo, nebylo pochyb, týkaly se sjezdů tehdejší vládnoucí strany. Slavnostní charakter a povinný optimismus těchto akcí podtrhuje předepsané *Allegro festevole*. (Je pouhou shodou okolností, že v roce 1976, tedy v době vzniku *Sjezdových fanfár*, se konal 14. sjezd Komunistické strany Československa?) Tuto část tvoří ideové, lépe řečeno ideologické, východisko, jehož optikou lze interpretovat další věty.

Následující *Delegace vzdálené země* může evokovat zemi, odkud většina těchto delegací přicházela: jako nápodoba se nabízí autorova poznámka o orientalismech ve skice

k dílu, ²²⁵ stejně jako důstojný charakter těchto událostí (*Andante degnamente*). *Sportovní mozaiku* (*Moderato inquieto ed altri tempi*) vystřídá lyrické uvolnění pod názvem *Kouzlo přírody*. Přírodní nálada samozřejmě nesouvisí s určitou epochou, ale jedná se o staletý *locus communis* evropské hudby. Kohoutek tu nezapře romantickou linii své poetiky, o čemž svědčí původně zamýšlený titul *Romantika přírody*, ²²⁶ stejně jako zasněná atmosféra (*Adagio sognando*).

U části *Nejmladší generace* (*Allegretto gaio*) se nabízejí konotace s výroky o mládeži coby naší budoucnosti. Finální věta *Manifest práce* vytváří spolu se *Sjezdovými fanfárami* dokonalé ideologické zarámování kompozice. O tom, že skladatel neměl patrně na mysli každodenní prostou práci, ale spíše apoteózu práce, která zaznívala z úst aparátčků, kteří sami většinou poctivě nepracovali, svědčí vystupňování poetiky k maximálnímu patosu: *Allegro con esaltazione*.

Tolik vnější ideologické schéma, jímž Kohoutek přispěl do nejtvrdšího období normalizační epochy. Zmíněný 14. sjezd KSČ potvrdil normalizační tendence, čímž definoval status quo, který měl být zakonzervován ve své stávající podobě. Navíc během práce na kompozici byla uveřejněna *Charta 77*, o níž musel Kohoutek alespoň vědět, a posléze začaly tvrdé represe vůči jejím signatářům. Jako u jiných Kohoutkových skladeb se však i v případě *Symfonických aktualit* nabízí nějaké „ale“.

Do díla vstupujeme prostřednictvím *Sjezdových fanfár*, jejichž slavnostní charakter je určen přednesovým pokynem *festevole*. Do slavnostní atmosféry tato věta bezpochyby ústí, její celková poetika je však vzdálena od běžného modelu, kterým jsou pro českou hudbu fanfáry ze Smetanovy *Libuše*. Fanfárovému úseku předchází pasáž, která je plná hravosti a radosti z hudby jako takové (*acuto, chiaro, ben ritmico*). Její svižné tempo (*Allegro*, ♩ = cca 138) se neslučuje s důstojným příchodem hlavy státu za doprovodu fanfár ze Smetanovy opery a už vůbec ne s nástupem politbyra, které se skládalo často z těžce se pohybujících příslušníků starší generace s kamenným výrazem ve tváři. Hravý charakter posilují vkládané aleatorické plochy (*inquieto, agitato*) – u aleatoriky je hravost nedílnou součástí kompozičního plánu.

²²⁴ Srov. BODOROVÁ, Sylvia [předmluva k edici]. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Symfonické aktuality: Koncertní fresky pro orchestr = Symphonische Aktualitäten: Konzertfresken für Orchester (1976–78): Partitura*. Praha: Supraphon, 1984, s. [3–4].

²²⁵ Koh. 30, skica.

²²⁶ Tamtéž.

PŘÍKLAD č. 100

Symfonické aktuality, č. 1, *Sjezdové fanfáry*, úvod. Hravý charakter je podtržen triolovým metrem i instrumentací, která je situována do vyšších rejstříků dechových nástrojů (pikola, flétny, klarinet in Es, klarinety in B) provázených idiofony jasného zvuku: zvonková hra, kravské zvonce, čínský blok, činely.

Nástup vlastních fanfár je svěřen trojici trubek. Jejich vedení v paralelních čistých kvartách poukazuje na Janáčka.

PŘÍKLAD č. 101

Symfonické aktuality, č. 1, *Sjezdové fanfáry*, „janáčkovské fanfáry“.

Ve *Sjezdových fanfárach* se tak prolínají tři vrstvy, znějící odděleně nebo spojené mixážní technikou: hravá pasáž v triolách, žestové fanfáry a aleatorické úseky. Sjednocení těchto protikladných prvků vytváří – spolu s narůstáním zvuku – působivou gradaci, pro niž se nabízí termín tektonická montáž, jaký se u nás objevil v šedesátých letech minulého století právě s pohledem na Janáčkovu kompoziční techniku. Kohoutka lze proto považovat za jednoho z Janáčkových pokračovatelů, který svůj vzor nijak nekopíruje, nýbrž naopak přijímá jako jeden z modelů, na nějž nanáší nové osobité kompoziční vrstvy. Zvukovost *Sjezdových fanfár*, pohybující se ve vyšších rejstřících s výrazným podílem idiofonů, jakož i svěží nepravidelná rytmika mohou rovněž evokovat sóničnost orchestrálních skladeb Oliviera Messiaena. V roce 1972 zazněla jeho *Symfonie-Turangilila* na brněnském Mezinárodním hudebním festivalu; lze předpokládat, že Kohoutek si nenechal tuto příležitost ujít.

V projektu *Delegace vzdálené země* uvažoval Kohoutek o užití orientalismů.²²⁷ Tyto orientalismy lze chápat v obecnějším významu než pouze jako vztah k zemi, s níž jsme měli spojit své pouto na věčné časy. Vřelé styky se udržovaly i s jinými orientálními státy „přátelského“ charakteru. Nabízí se samozřejmě též parodický výklad těchto orientalismů.

Důstojný příchod delegátů oné vzdálené země (*Andante degnamente*) může evokovat prkennost pohybu a zejména výrazu tváře, atributy dostatečně známé u tehdejšího nejvyššího představitele země, k níž jsme vzhlíželi jako ke vzoru. Při úvaze o ironizaci nezbyvá než poukázat na karikaturu bohatého Žida z Musorgského *Obrázků z výstavy*.

227 Viz tamtéž.

Příslušnou pasáž z části *Samuel Goldberg a Schmuyle* evokuje v *Delegaci* příbuzné traktování hlubokých smyčců, založené převážně na sekundových intervalech. K Rusku může též odkazovat vyzvánění zvonů. Smyčce posléze doplní saxofon, jemuž jsou svěřeny melodické úseky podobného charakteru.

PŘÍKLAD č. 102

Symfonické aktuality, č. 2, *Delegace vzdálené země*, melodie orientálního charakteru ve smyčcích za doprovodu zvonů a začátek saxofonového partu.

Dalším nositelem výrazu se stává klarinet in Es, traktovaný naopak ve vysokém rejstříku. Pokud se v souvislosti s orientalismy nabízí poukaz na parodii, part klarinetu má již bezpochyby charakter ironizující a karikující, známý z Berliozovy *Fantastické symfonie*, Straussových *Enšpíglových šibalství* nebo Janáčkovy *Tarase Bulby*. Klarinet vytváří zjevný protiklad k zatěžkaným partům smyčců, byť modálně vyrůstá ze stejného základu. Že by chtěl Kohoutek onu delegaci mučit napínáním na skřípec?

I tato věta graduje narůstáním zvuku, respektive přidáváním dalších nástrojů. Vrchol přichází v úseku, který je umístěn dle proporcí zlatého řezu. Toto místo je plné dramatických zvratů. Nejprve se přidávají žestě (trombony a tuba), smyčce vzápětí metamorfují v aleatorickou pasáž; posléze iniciativu převezme klarinet in Es dlouhou sólovou kadencí. Do všeho pak vstupuje jako reminiscence hravé *Allegro festevole* první věty v podání trubek. Dramatický vrchol tak není vytvořen jediným způsobem, třeba akordem *tutti* orchestru, jak se nachází ve třetí větě (*Poco Adagio*) Mahlerovy 4. symfonie (kde rovněž zaujímá pozici dle zákonitostí zlatého řezu). Kohoutek tu naopak metodou montáže v rychlém sledu k sobě řadí různé protikladné vrstvy. Nikoliv mahlerovské „otevření nebes“, nýbrž pluralita současného světa: úsměv svaté Voršily je nahrazen absencí základní duchovní a existenciální opory (ať si skladatel v programu píše, co chce).

PŘÍKLAD č. 103

Symfonické aktuality, č. 2, *Delegace vzdálené země*, první fráze sólové kadence klarinetu in Es (úsek B).

Následuje antigradace návratem k úvodním partiím smyčcových nástrojů (*Moderato degnamente*). Nejedná se o doslovnou reprízu, například první housle jsou rozděleny na tři sólové nástroje a hrají flažolety.

V průběhu dvacátého století byl sport mnohými režimy, demokratickými i antidemokratickými, degradován na objekt politický, ideologický a nacionální. Vrcholem této devastace se staly olympijské hry, které se v rozporu s původní ideou de Coubertinovou proměnily na politikum: propagace totalitních režimů, nařízený bojkot a podobně. Tento stav trvá dosud. Jen pro zajímavost, Kohoutek vytvořil *Sportovní mozaiku*, třetí část cyklu *Symfonické aktuality*, v době, kdy zápasy československého týmu se „sbornou“ během mistrovství světa v ledním hokeji byly jedinou příležitostí, kde bylo možné vyjádřit nenávisť k okupantům – pomohlo anonymní ukrytí v davu.

Johan Huizinga nachází další negativní rys v profesionalizaci sportu. Podle něj se moderní sport bere příliš vážně, a ztrácí tak své původní znaky, jimiž jsou hravost,

spontánnost, bezstarostnost.²²⁸ Ztráta hravosti se však nedotýká Kohoutkovy kompoziční techniky. V čem tato hravost spočívá?

Kohoutek také ve *Sportovní mozaice* naplňuje Huizingův ideál hry a hravosti v rámci pevných pravidel. Tato pravidla jen zdánlivě omezují tvůrčí aktivitu; naopak, díky nim je dán prostor pro svobodné tvůrčí konání, pro uvolnění fantazie. Kohoutkovu pojetí sportu vládne pohyb. Není to pohyb statický, nýbrž dynamický, plný vzruchu (*Moderato inquieto ed altri tempi*). Tímto ztvárněním pohybu navazuje na ideje futurismu a civilismu, mezi jehož symboly patří estetika skladatelů pařížské Šestky z dvacátých let 20. století. Tito tvůrci se snažili zobrazit tempo života moderní civilizace, respektive zásadní proměnu životního tempa, jaká nastala po první světové válce. Proto se inspirovali různými pro umění dosud netradičními prostředními, včetně sportovních stadionů. Dynamika pohybu začala ovládat i kompoziční fakturu (Honeggerův *Pacifik* 231 aj.).

Skladba je formálně označena jako „mozaika“, názvem převzatým z výtvarného umění – podobně jako podtitul celého cyklu. Mozaika patří mezi pradávne techniky, kdy obraz je vykládán původně barevnými kameny; její forma může být ornamentální i figurální.²²⁹ Tento termín se ojediněle objevil i v literatuře: Galileo Galilei označil kompozici Tassova *Osvobozeného Jeruzaléma* jako „vykládání mozaiky“.²³⁰ Jaká je z tohoto hlediska podstata Kohoutkovy „hudební mozaiky“?

Skladatel uvádí, že mu šlo o „zachycení vzrušujícího napětí různých sportovních přenosů“.²³¹ Ona různost naznačuje i rozmanitost tempovou, která je součástí „montáže a mixáže fixních hudebních objektů“.²³² Různé tempové modely tak znějí odděleně, většinou však paralelně sjednoceny technikou tektonické montáže. Charakteristické je napětí mezi striktně pravidelným a nepravidelným metrem. Pravidelné metrum se objevuje hned v úvodu prostřednictvím bicích nástrojů: mezi nimi v kontrastu s předchozími částmi převažují nástroje blanzozvukné (tomtomy, tympány, velký buben); dřevěné idiofony zastupují templbloky. I tady však není tempo statické – jednotlivé nástroje postupně nastupují v rozdílných tempech, řazených od nejpomalejšího k nejrychlejšímu: ♩ = cca 66 (velký buben), 88 (tympány), 104 (tomtomy), 126 (templbloky).

PŘÍKLAD č. 104

Symfonické aktuality, č. 3, *Sportovní mozaika*, úvodní takty. Striktní metrum bicích nástrojů s přesně určenými tempy, včetně časového trvání jednotlivých úseků.

Nepravidelné metrum je spjato především s úseky aleatorickými (*non dirigere*). Pokud do paralelního traktování těchto protikladných elementů zaznívají ještě glissanda, trylky apod., vzniká osobitá sonorita. Skladatel definuje její podstatu jako montáž různých temp, „tonálních, modálních a seriálních principů“.²³³

²²⁸ Srov. HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*, s. 267–269.

²²⁹ Srov. ŠABOUK, Sáva. *Encyklopedie světového maliřství*. Praha: Academia, 1975, s. 241–242.

²³⁰ Srov. DE SANCTIS, Francesco. *Dějiny italské literatury*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 399.

²³¹ BODOROVÁ, Sylvia [předmluva k edici]. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Symfonické aktuality: Koncertní fresky pro orchestr (1976–78): Partitura*, s. [3].

²³² Tamtéž.

²³³ Tamtéž.

PŘÍKLAD č. 105

Symfonické aktuality, č. 3, *Sportovní mozaika*. Montáž aleatorické (smyčce) a striktně rytmické (žestě) plochy. Glissando dřevěných dechů ústící do „rychlého a nepravidelného obalování centrálního (psaného) tónu v ambitu horní a spodní m. 2^o, případně „libovolných mikrointervalů“.²³⁴

Díky kombinaci různých vrstev, polytempu, drobným rytmickým hodnotám (většinou šestnáctiny) i zvukové gradaci vytvářené čím dál větším srážením jednotlivých principů se skladba vyznačuje progresivní dynamikou ve svižném tempu. Z tohoto hlediska nelze vnímat základní tempové označení *Moderato* ve smyslu klasicko-romantického pojetí. Spíš se jedná o *Moderato* (*Modéré*) Honeggerova *Pacificu* 231, kde dochází ke zrychlování a zpomalování tempa podobným způsobem. V rámci české hudby se tak děje u Kabeláčova *Mysteria času*. Obě zmíněná symfonická díla jsou vystavěna na kontrapunktických principech, vlastních i kompoziční technice Kohoutkově. Zřetelné začlenění *Sportovní mozaiky* do cyklu *Symfonických aktualit* signalizuje zaznění fanfáry jako reminiscence na úvodní větu.

V *Kouzlu přírody* Kohoutek po čase odhaluje romantický svět jako jeden ze základů své hudební poetiky. Po oslavě rytmu sportu coby atributu moderní doby působí tato část jako snaha o únik z každodenního hluku velkoměsta do přírodní oázy. Tak to činili mnozí romantikové 19. století v oblasti literatury, výtvarného umění i hudby.

Genezi této výrazové polohy Kohoutkovy hudby lze nalézt už ve volných větách komorních skladeb druhé poloviny padesátých let: *Suita romantica* (1957), *Suita pro dechové kvinteto* (1958–1959). V uvedených příkladech tvořila lyrická, případně melancholická věta třetí část čtyřdílného cyklu. V *Symfonických aktualitách* je to část čtvrtá v rámci cyklu šestidílného, zaujímá tedy strukturálně podobné postavení. Autor u této části usiluje o „vyvolání snivé nálady přírodních zákoutí – stále řidších oáz klidu a zamyšlení“.²³⁵ Tímto postojem se vzdaluje vnější ideologické koncepci cyklu. Naopak, otevírá jím poetiku svých skladeb následujících desetiletí, obracejících se k člověku a jeho symbióze s přírodou, jako je volná tetralogie komorních skladeb *Minuty jara – Motivy léta – Zimní ticha – Podzimní zpěvy* (1980–1995).

Kouzlo přírody vytváří zřetelný kontrast nejen k oběma větám, jež tuto skladbu obklopují, ale ke všem ostatním částem cyklu. Působí jako lyrické intermezzo, jehož téměř pastorální atmosféra je vytvořena melodikou, instrumentací i dynamikou.

Instrumentace má takřka komorní charakter. V oblasti dřevěných dechových nástrojů dominují nástroje vyššího rejstříku: flétny, hoboje a anglický roh, které navozují zmíněnou pastorální náladu. Chybí pronikavý zvuk klarinetu in Es. Z žestů zůstaly pouze lesní rohy s předpisem *con sordino*. Redukována je i sekce bicích nástrojů na triangly a celestu, jejichž zvuk spolu s klavírem dotváří specifickou sóničnost, charakteristickou pro celou větu. K této zvukovosti přispívají i nástroje smyčcové, většinou dělené na sóla. Dynamika se pohybuje v nižší zvukové hladině, od pianissima po mezzoforte.

Typickým intervalem pro tuto větu je malá sekunda, a to nejen jako interval melodický. Souzvuk malé sekundy je přítomen od samotného úvodu v partech fléten, klarinetu a celesty.

²³⁴ KOHOUTEK, Ctirad. *Symfonické aktuality: Koncertní fresky pro orchestr* (1976–78): Partitura. Praha: Supraphon, 1984, s. [83], *Poznámky k realizaci*.

²³⁵ BODOROVÁ, Sylvia [předmluva k edici]. In: tamtéž, s. [3].

PŘÍKLAD č. 106

Symfonické aktuality, č. 4, *Kouzlo přírody*, úvodní taktů. Interval malé sekundy jako základ melodie i harmonie.

Adagio sognando (♩ = 66)

Flauti 1.2.

Clarinetti Si♭ 1.2.

Celesta

Zmíněné melodické a sónické prvky připravují a posléze provázejí ústřední lyrickou melodii, která se barevně proměňuje, jak si ji přebírají různé nástroje. Tato melodie, v níž převažují zpěvné sekundové intervaly, je vzdálená od melodických linií odvozených z dvanactitónové řady typických pro Kohoutkovy ranější skladby, počínaje *Suitou pro violu*. Její lyrčnost je dána nejen charakterem melodiky, ale i výrazovými pokyny typu *espressivo*, *ma tranquillo*, včetně tzv. rubatové agogiky, kdy crescendo provází pozvolné zrychlování (*sempre pochettino e pochettino accelerando*), decrescendo naopak zpomalování (*pochettino ritardando*). Melodii přednáší nejprve viola, následují hoboj, smyčce a anglický roh. Zaznění melodie ve smyčcích (bez kontrabasů) představuje dynamický vrchol celé věty, jehož základem je ovšem pouhé mezzoforte s crescendem a decrescendem.

PŘÍKLAD č. 107

Symfonické aktuality, č. 4, *Kouzlo přírody*, nástup lyrické melodie ve viole (od třetího taktu). Violový part je obklopen specifickou sóničností, založenou na intervalu malé sekundy: flétna, klarinety, kontrafagot, celesta, dělené kontrabasy. Spojením těchto nástrojů vzniká tónový cluster, jehož kompletní tvar lze pozorovat v partu celesty.

A2

Fl. 1.2.

Ob. 1.2.

C. ingl.

Cl. 1.2.

Fag. 2.

Cfag.

Cor. 1.

2.

3.

Cel.

Pfte.

Viol. 1.

2.

Vle.

Vcl.

Cb. 1.

2.

3.

V závěru zazní v hoboji reminiscence na první větu. Tentokrát to ovšem nejsou fanfáry, nýbrž úvodní „hravý motiv“: jako by tato hudba chtěla upozornit na atmosféru světa dětí, která je náplní následující části.

Pod pojmem *Nejmladší generace* se v souvislosti se sedmdesátými léty minulého století může pamětníkům vybavit obraz, v němž Milan Kundera ironizuje tehdejší oficiální pojetí dětí a mládeže. Gustáv Husák, onen Husák, který byl na zmíněném 14. sjezdu KSČ potvrzen ve funkci generálního tajemníka coby záruka fixování úspěšné normalizace, tedy tento nejvyšší představitel strany a země s pionýrským šátkem na krku volá z tribuny: „Děti, vy jste budoucnost!“²³⁶

Na to, že skladatel měl na mysli jiný než tento angažovaný obraz dětí coby naděje pro budování komunistické společnosti, ukazuje hudební faktura jako taková. Je to především princip hravosti (*Allegretto gaio*), tak typický pro dětský svět, který tvoří jeden ze základních pilířů Kohoutkovy tvorby, a to ve spojení s avantgardními kompozičními technikami. O hravé poetice svědčí i autorova poznámka ve skice: „Co zapojit zde nějaké symboly dětských rozpočítadel a písni?“²³⁷ Jako by tvůrce hledal po úniku do přírody únik další, a to do nevinného světa dětských her, zaručujícího absenci rušivých neherních prvků.

V rámci hudební faktury si tu Kohoutek opět hraje s různými kompozičními postupy, včetně instrumentace. Hravost doprovází lehkost (*leggiere*), a to i v partech nástrojů žesťových. Ty jsou oproti předchozí větě obohaceny o trubky, chybí tuba. Specifické je obsazení sekce bicí, podobně jako v každé větě. Její složení souzní s *leggiere* dětských her: guiro, bič, xylofon, claves, zvonková hra. Mezi bicí nástroje je integrálně vřazen klavír, jehož part koresponduje se zvukovostí rozmanitých nástrojů bicích.

²³⁶ KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981, s. 75. ISBN 0-88781-118-3.

²³⁷ Koh. 30, skica.

PŘÍKLAD č. 108

Symfonické aktuality, č. 5, *Nejmladší generace*, úvod. Zvuková syntéza klavíru se zvonkovou hrou a bičem, následně s claves. Rozdílnou akcentací smyčcových nástrojů vzniká polyrytmika.

V duchu předchozího příkladu je celá věta komponována ve striktním jednotném metru s výraznou rytmikou: *ben ritmico*. Nepůsobí však nikterak stereotypně. Z ukázky je patrný protiklad osminových a šestnáctinových hodnot, hlavně jsou to však přesuny metrických akcentů. Výsledkem je rozdílná metrika jednotlivých nástrojových sekcí, smyčcové a bicí.

Překvapivé zvraty nastávají nejen díky polyrytmice, ale též proměnami zvukových barev. I tady dominují nástroje bicí. Smyčce, které jsou opět děleny na sóla, mají spíše charakter rytmický. Podobným způsobem jsou traktovány žesť, rovněž pojaté sólově. Do této faktury vpadají sestupné běhy dřevěných dechových nástrojů. Výrazné oživení přináší delší sólo xylofonu.

PŘÍKLAD č. 109

Symfonické aktuality, č. 5, *Nejmladší generace*, výsek xylofonového sóla s charakteristickými přesuny metrických akcentů. Part sólového nástroje provázejí žestě a smyčce pojaté rytmicky.

Ani tento úsek nenechává skladatel v jeho původní podobě. Smyčce unisono s žesti (tři trubky) získávají melodický charakter – byť stále na bázi původní rytmiky. Postupně dochází k přesunu jednotlivých kompozičních vrstev mezi rozmanité nástroje, což se podílí na gradaci. Ta vyvrcholí pasážovými běhy v protipohybu i paralelním pohybu dřevěných dechů a smyčců. Tento úsek je předepsán ve forte, i tady se však podařilo skladateli prostřednictvím instrumentace udržet *leggero* coby základní poetický výraz celé věty.

PŘÍKLAD č. 110

Symfonické aktuality, č. 5, *Nejmladší generace*. Pasáže v protipohybu a v paralelním pohybu nad základní rytmikou i sonoritou bicích nástrojů s klavírem.

Nejmladší generace má unikátní formální členění v rámci celého cyklu. Jedním ze základních stavebních prvků *Symfonických aktualit* je reminiscenční technika, respektive vkládání panelových úseků. V páté části se však netradičně opakuje celý rozsáhlejší úsek v délce padesáti taktů, jehož polovinu tvoří zmíněné xylofonové sólo. Ten ústí do příbuzné, leč nikoliv totožné gradace, jaká se nachází v předchozí ukázce. I dynamika je o stupeň silnější, a sice fortissimo. Stále ovšem platí základní přednesové označení *leggero*. V závěrečných partiích věty pracuje skladatel s uvedenými kompozičními prvky, které různé kombinuje, a to v postupně se ztišující dynamice.

U názvu finální věty, *Manifest práce*, se podvědomě vnucuje asociace s proslulým manifestem Karla Marxe a Friedricha Engelse. Primárně tomu odpovídá i autorův záměr, jehož podstatou je „vystižení povznášejícího, hrdého patosu pracovních zápasů“.²³⁸ Přednesový pokyn *con esaltazione* hovoří za vše.

Takto pateticky zajisté chápali práci tvůrci komunistických idejí, kteří se z velké části rekrutovali z dobře finančně zajištěných měšťanských kruhů. Pro příslušníky stavu, který

²³⁸ Viz BODOROVÁ, Sylvia [předmluva k edici]. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Symfonické aktuality: Koncertní fresky pro orchestr (1976–78): Partitura*, s. [3].

byl v těchto manifestech halasně oslavován, byla práce naopak každodenním samozřejmým zdrojem obživy. To platí dodnes. Pokud má pak jedinec štěstí, může mít též z práce radost a nalézt v ní naplnění.

Kohoutkovo zobrazení patosu pracovního procesu nepůsobí jako jednoduchá agitka určená pro umělecký a duchovní obzor delegátů sjezdů KSČ. I tady je jedním z nositelů významu výrazná rytmika, založená na rychlých šestnáctinových hodnotách, s nimiž skladatel pracuje rotačním způsobem. Permanentní motorický pohyb všech dřevěných dechových nástrojů, klavíru a nedělených smyčců má až frenetický charakter.

PŘÍKLAD č. 111

Symfonické aktuality, č. 6, *Manifest práce*, motorické tempo úvodní části (*Allegro con esaltazione, ff espressivo sempre*).

Do této faktury posléze zaznívá slavnostní téma v žestových nástrojích, jež svým chorálním charakterem (*quasi corale*) připravuje závěrečnou apoteózu. Shodným výrazovým označením *Allegro festevole* i tempem se připomíná atmosféra úvodních *Sjezdových fanfár*. Chorální melodii po určitém úseku převezmou dřeva obohacená o lesní roh a smyčce. Postupně se přidávají jednotlivé bicí nástroje s motorickou hudbou úvodu.

PŘÍKLAD č. 112

Symfonické aktuality, č. 6, *Manifest práce*, montáž chorálu a motorického základu věty.

Následující úsek chorálu náhle přeruší hravá triolová hudba z úvodu *Sjezdových fanfár*. Zřetelné fanfárové motivy pak celý cyklus zárámují.

PŘÍKLAD č. 113

Symfonické aktuality, č. 6, *Manifest práce*, názvuky fanfár před závěrem.

The image shows a page from a musical score for 'Manifest práce' (Manifest of Work) from the 'Symfonické aktuality' (Symphonic Actualities) series, No. 6. The score is for a large orchestra and includes parts for Piccolo, Flutes (1, 2), Oboes (1, 2), Clarinets in B-flat (1, 2), Clarinets in A (1, 2), Bassoon, Cor Anglais, Trumpets (1, 2, 3, 4), Trombones (1, 2, 3), Timpani, Percussion (2, 123), Piano, Violins (1, 2), Viola, Violoncello, and Double Bass. The tempo is marked 'Tempo II. (più mosso)' and the time signature is 5/4. The score is written for a full orchestra with various woodwinds, brass, and strings.

Kohoutek vytvořil v *Symfonických aktualitách* své další orchestrální „divadlo světa“. Tentokrát se neobrací k otázkám postavení člověka ve vesmíru, nýbrž k jeho životu v konkrétní společenské situaci. Idea, respektive ideologie, díla je zřetelně určena oběma krajními větami. Pro celkové chápání je důležitá jejich hudební faktura, což platí i pro rozmanité části vnitřní.

Na rozdíl od Kohoutkových skladeb předchozí, ale i následující epochy chybí tematika smrti. Existuje však doklad, že i ta se měla v díle objevit. Všechny části mají více méně

optimistický charakter, vycházející z různých podnětů: slavnostní sjezd, bratrská delegace, sport, příroda, mládí, oslava práce. V původní koncepci díla tomu tak nebylo. V grafickém plánu se objevuje věta nazvaná *Tryzna* (*Smutná událost, Largo pesante eroicamente*). Heroičnost výrazu evokuje tryznu věnovanou památce velkého člověka v Beethovenově *Eroice*. (Kohoutek nemohl tušit, že o několik let později se tryzna za jiného „velkého člověka“, vysílaná v přímém přenosu do celého světa za doprovodu téže Beethovenovy hudby, změnila díky neobratnosti nosičů rakve ve frašku.) Není známo, proč byla tato část z definitivní verze díla vypuštěna. Možná to byly důvody umělecké, možná se nehodila do normalizačního optimismu.

Ať už byly důvody pro eliminaci *Tryzny* jakékoliv, z hrubého grafického plánu vyplývá, že Kohoutek původně uvažoval o sedmivěté kompozici, jejíž centrum měla tvořit právě *Tryzna*. Tento typ faktury připomíná pozdního Stravinského, který vytvářel polycentrické kompozice s lichým počtem vět, kde ústřední věta je obklopena z obou stran částmi, které jsou řazeny na principu jakéhosi křivého zrcadla: v rámci asymetrické symetrie (dissymetrie) jsou si nejbližší věty okrajové; čím blíže středu, tím více je symetrie narušována. Vrcholným příkladem této formy je *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* z let 1955–1956.

Podobnou strukturu má původní koncepce *Symfonických aktualit*, jejichž sedm vět tvoří prvočíslo. Nejbližší jsou si věty okrajové: *Sjezdové fanfáry* a *Manifest práce*. Vytvářejí jednotu ideologickou, tempovou (*Allegro*) i tematickou (fanfáry). Směrem k centrální větě se tempo zpomaluje, nikoliv však schematicky, až ústí do nejpomalejšího *Larga* v *Tryzně*. Ta je dokonalým protipólem slavnostní atmosféry plné optimismu v obou částech rámujičích dílo. Skladatel si k *Tryzně* poznamenal: „espressivo zoufalé – vyrovnání“.²³⁹

Obě dvojice vnitřních vět (č. 2 a 6 – č. 3 a 5) jsou založeny na asymetrické symetrii, která vytváří napětí hudební i obsahové. V původní koncepci byla *Tryzna* obklopena *Sportovní mozaikou* a *Nejmladší generací*. Tyto věty spojuje podobné tempo (*Moderato – Allegretto*) a pohyb: na jedné straně neklid (*inquieto*) provázející sportovní atmosféru, na druhé hravost dětí (*gaio*). Po odstranění *Tryzny* postavil Kohoutek proti sportu část maximálně kontrastní v podobě *Kouzla přírody*. Vzrušená atmosféra nachází protiklad v „prostotě a čistotě“²⁴⁰ idyl: *Moderato inquieto* versus *Adagio sognando*.

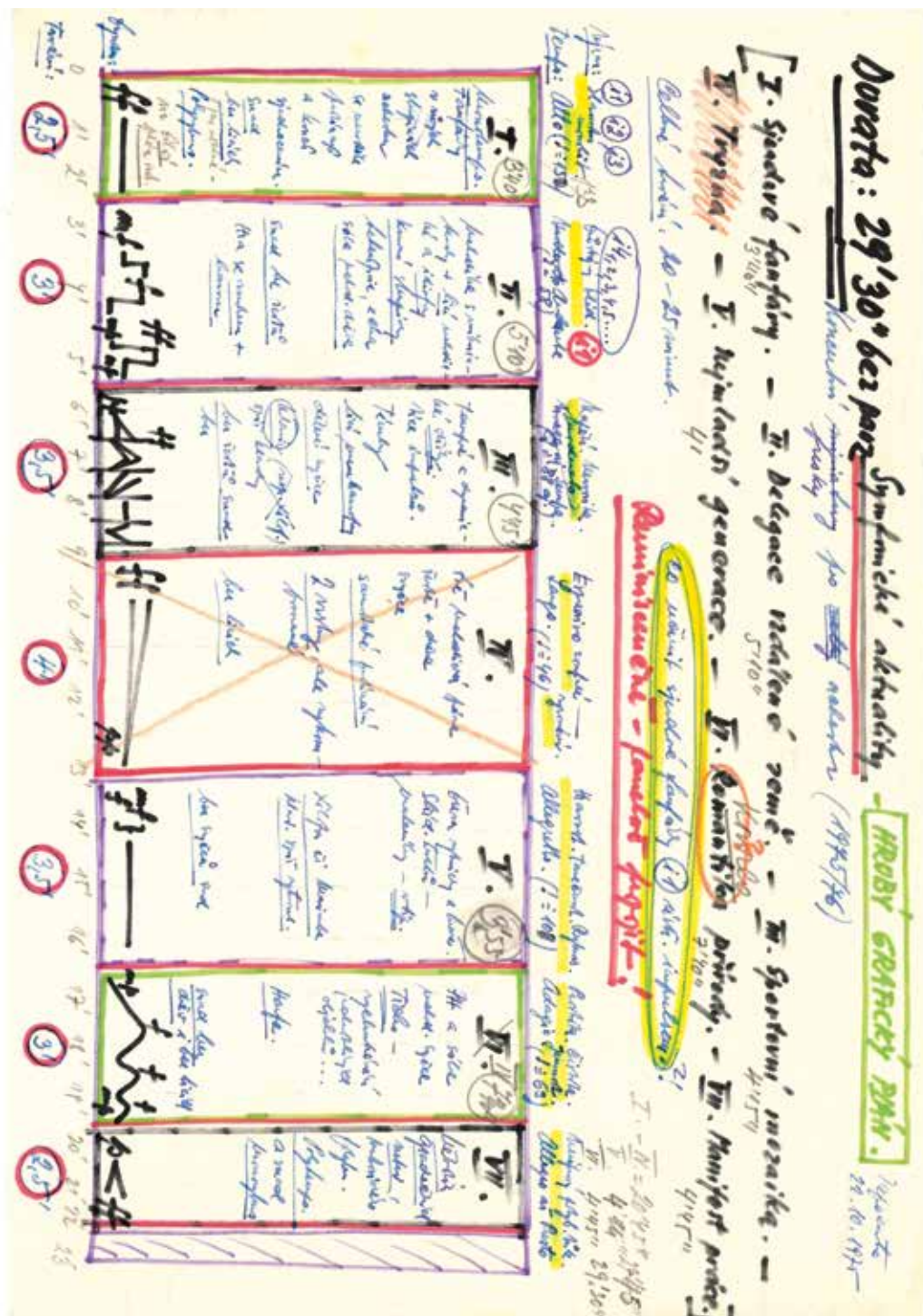
Přesunem „mládežnické“ věty před větu finální vznikl zajímavý protipól druhé a páté části. Vznešené stáří *Delegace vzdálené země* maximálně kontrastuje s hravostí *Nejmladší generace*. Z hlediska vnímání díla není důležité, zda si tuto okolnost autor uvědomoval. *Symfonické aktuality*, které na první pohled evokují pevnou ideologickou jednotu, jsou spíše dílem plným protikladů a nečekaných zvrátů, které vznikají na základě pevně promyšleného kompozičního plánu. Ten umožnil tvůrci uvolnění fantazie a imaginace, které mnohdy začaly žít svým vlastním životem.

²³⁹ Koh. 30, hrubý grafický plán.

²⁴⁰ Tamtéž.

PŘÍKLAD č. 114

Symfonické aktuality, hrubý grafický plán. V původně sedmivěté kompozici je *Tryzna* koncipována, avšak přeškrtnuta.



Definitivní formální podoba *Symfonických aktualit* představuje šestidílný cyklus. Jedná se o koncepci, kterou skladatel výrazně propracoval v *Mementu* 1967 (1966). Na rozdíl od koncertu pro bicí nástroje tu však vstupuje do kompozičního plánu inspirace výtvarnými technikami. Po symfonických obrazech, na nichž byly postaveny *Slavnosti světla*, přicházejí na řadu fresky²⁴¹ a mozaika. Snad se dá hovořit o dalším z romantických prvků, a to nejen s odkazem na 19. století. Cyklus symfonických fresek vytvořil o dvacet let dříve Bohuslav Martinů ve skladbě *Fresky Pierra della Francesca*, H. 352 (1955). Martinů, podobně jako Kohoutek, přiznává inspiraci výtvarným uměním (fresky v kostele sv. Františka v Arezzu), avšak odmítá jakoukoliv deskriptivnost díla. U *Fresek* shledává přítomnost impresionismu,²⁴² což je směr, který v hudbě klade důraz mimo jiné na zvukovou barvu. Také u Kohoutka lze vytvořit paralelu výtvarného umění a sóničnosti, která je specifická pro jednotlivé části cyklu. Zvukovost tvoří nedílnou součást kompozičního plánu.

Podobně jako u předchozích *Slavností světla* počítá Kohoutek i v případě *Symfonických aktualit* s provedením celku nebo jednotlivých částí – na rozdíl od *Mementa* 1967, které tvoří nedílnou jednotu danou ústřední částí *Largo cupomente*, a proto musí zaznít jako celek. Ani *Symfonické aktuality* však netvoří náhodný sled vět ve formě suity. Věty jsou propojeny panelovou technikou s výraznými reminiscencemi. Proto skladatel určil, aby zazněly alespoň dvojice vět.²⁴³

²⁴¹ Slovo „freska“ se objeví ještě o dvacet let později v podtitulu mužského sboru *Hrátky s láskou: Freska na lidové texty pro mužský sbor, klavír a bicí nástroje* (1998).

²⁴² Srov. MIHULE, Jaroslav. *Martinů: Osud skladatele*. Praha: Karolinum, 2002, s. 478. ISBN 80-246-0426-4.

²⁴³ Srov. BODOROVÁ, Sylvia [předmluva k edici]. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Symfonické aktuality: Koncertní fresky pro orchestr* (1976–78): Partitura, s. [3–4].

Symfonické aktuality, grafický plán orchestrace.

Mezi hlavní jednotlicí prvky cyklu *Symfonických aktualit* patří fanfáry. Výrazně zazní v úvodní větě, která je obsahuje v názvu. Jako reminiscence se objeví uprostřed díla (*Sportovní mozaika*), načež ve finále nabydou katarzního účinku. Fanfáry jsou v různých obměnách přítomny ve všech třech orchestrálních kompozicích Kohoutkových ze sedmdesátých let. Zatímco ve *Slavnostním prologu* se skladatel proklamačně hlásí k Janáčkově, ve *Sluneční záři*, třetí části trilogie *Slavnosti světla*, je fanfárový motiv odvozen ze začátku *Marseillaisy* a *Písně práce*. V obou případech jsou fanfáry vytvořeny na tetrachordálním základě. Čistá kvarta *Sluneční záře* však z janáčkovského modálního principu odvozena není.²⁴⁴ Vedle tohoto fanfárového typu, který je ohlasem – v postmoderní terminologii aluzí – revolučních písní, se tu objevuje též hravý fanfárový úsek, založený na triolovém metru.²⁴⁵

Čistá kvarta je přítomna také ve fanfárách *Symfonických aktualit*. Je pojata nejen lineárně – opět se objevuje tetrachordální základ –, ale též vertikálně ve dvojhlase a trojhlase. Tyto fanfáry tak opět připomínají fakturu janáčkovskou.²⁴⁶

S fanfárovými motivy se u Kohoutka setkáváme od padesátých let. Zajímavé je, že se jedná o díla komorní. V *Suitě pro dechové kvinteto* (1958–1959) fanfárové prvky rámuji kompozici, podobně jako u *Symfonických aktualit*, byť u rané kompozice mají v obou okrajových větách odlišný charakter. V úvodní části, *Introduzione*, je pro hoboj a lesní roh předepsáno *quasi tromba, quasi fanfara*.²⁴⁷ Za pozornost stojí, že stejně jako ve *Sjezdových fanfárách* tento motiv nezazní hned na počátku. Kohoutek se tak přiblížil, ať už vědomě, či nevědomě, stylu pozdního Stravinského, který rád umisťoval preludia a intrády až po několika úvodních částech. Nabízí se srovnání s fanfárovým *Preludiem* baletu *Agon* – dílo bylo dokončeno v roce 1957, pouhý rok předtím, než začal Kohoutek pracovat na *Suitě pro dechové kvinteto*. Ve finální větě *Suity* zaujme kvartokvintový sled v úvodu fanfárové melodie, kterou přednáší hoboj.²⁴⁸ Lze tu snad uvažovat o zárodcích janáčkovské melodiky některých pozdějších skladeb.

Zajímavostí je fanfárové téma dvojice houslí v úvodu finální věty *Smyčcového kvartetu* (1959).²⁴⁹ V oblasti klasické kvartetní literatury tu nelze nepřipomenout sólový úsek violy nadepsaný *Solo quasi Tromba sul C* ve druhé části Smetanova kvartetu *Z mého života*. Oba skladatelé spojují fanfáru s parodizací užitek-hudby; zatímco Smetana paroduje polku, Kohoutek takto zachází s pochodem.

Naopak slavnostní charakter mají triolové fanfáry žesťů v okrajových částech střední věty symfonie *Velký přelom* (1960, rev. 1962), kde souzní se slavnostní atmosférou osvobození země od nacismu (*Allegro festivo*). Návaznost na tuto hudbu, v názvu i ve faktuře, lze pozorovat ve druhé části *Preludií pro komorní orchestr* (1965), nazvané *Preludio festivo*.

244 Viz Příklad č. 95.

245 Viz Příklad č. 96.

246 Viz Příklad č. 101.

247 Viz Příklad č. 13.

248 Viz Příklad č. 15.

249 Viz Příklad č. 21.

Fanfáry lesního rohu a trubek rovněž obsahují triolové pasáže. Na rozdíl od symfonie se tu jedná spíš o ironizaci slavnosti a slavnostnosti.²⁵⁰

Nová éra fanfárového stylu nastává v sedmdesátých letech, kdy Kohoutek začíná psát samostatné kompozice tohoto typu, které mají většinou příležitostný charakter. První z nich, *Slavnostní fanfáry pro 3 trubky, 3 lesní rohy a 2 pozouny* z roku 1974, odpovídá atmosférou *Slavnostnímu prologu* z téhož období (1971). Zejména v úvodní části, *Allegro festivo*, se autor vrací k osvědčeným triolám vedeným v paralelních intervalech.

K devadesátému výročí vzniku České filharmonie vytvořil Kohoutek, tehdejší ředitel orchestru, *Filharmonické fanfáry*. Skladba, určená pro tři trubky, tři trombony a tubu, zazněla 3. ledna 1986 před vernisáží výstavy a po večerním slavnostním koncertu Filharmonie k této události.

Od devadesátých let nabývají Kohoutkovy fanfáry komornější a intimnější charakter. *Komorní fanfáry* z roku 1994 jsou komorní nejen ve zvuku (dvě trubky, dva malé bubínky, tři činely a tři tom-tomy), ale též dobou trvání jednu minutu. Podobně jako u jiných krátkých fanfár proto doporučuje autor jejich dvojí až trojí opakování. Vzhledem k převaze bicích nástrojů nepřekvapí, že zvukový záznam skladby vznikl za vedení Františka Vlka, tehdejšího člena bicí sekce brněnské filharmonie.

Další dvoje fanfáry napsal Kohoutek pro obce svého rodného kraje. *Znělka pro Hrabovou* vznikla k šestistému padesátému výročí založení obce, které Hrabová oslavila v roce 1994. Příbuznost *Znělky s Komorními fanfárami* je dána nejen stejným rokem vzniku, ale téměř totožným obsazením: dvě trubky, dva malé bubínky a činel. Rovněž provedení tohoto díla členy Státní filharmonie Brno řídil František Vlk. Skladba zazněla 10. září 1994 v Hrabové v závěru astronomicko-hudební besedy Ctirada Kohoutka a jeho bratra Luboše. Kohoutek ji dedikoval spoluobčanům obce Hrabová a Zábřehu na Moravě.

Druhou obcí, kterou poctil Kohoutek fanfárami, je Konice, ležící v okrese Prostějov. *Fanfáry pro Konici*, které vznikly k osmistému výročí první písemné zprávy o obci, byly poprvé provedeny ze záznamu 1. září 2000 na slavnostním zasedání zastupitelstva města. Soubor dechových nástrojů – tři trubky a tři trombony – tentokrát řídil Evžen Zámečník.

Nejkomornější charakter mají *Svatební fanfáry* z roku 2001, které jsou psány pro sólovou trubku. Skladba vznikla pro Alici Suchanovou a Petra Erbena.

Také v pozdním období vkládá Kohoutek fanfárové motivy do některých svých skladeb komorních. Dá se tu uvažovat o dalším prvku, kterým navazuje na svoji ranou tvorbu. Jedná se zejména o *Mateníky*, jejichž první verze vznikla v roce 1986. V prvním *Mateníku* je fanfára spojena s tancem (*Mateník – fanfára*), podobně jako v závěrečném *Tanci* z cyklu *Prvosenky* (2002), který otevírá fanfárový motiv (*quasi fanfara*).²⁵¹ Opět lze poukázat na spojení fanfáry s tancem – polkou ve Smetanově smyčcovém kvartetu *Z mého života*.

Pohledy na člověka

Po sérii skladeb pro velký symfonický orchestr se Kohoutek od druhé poloviny sedmdesátých let navrácí ke komornímu zvuku. Tyto skladby jsou psány pro konkrétní sólisty (Jaromír Zámečník, Věra Heřmanová, Jiří Hebda) a různá komorní uskupení: Due Boemi di Praga, Trio Bohuslava Martinů, Filharmonické dechové trio, Kynclovo kvarteto aj.; z větších souborů je to Brno Brass Band. Tato skutečnost umožnila skladateli nejen konzultace se specialisty na dané nástroje: svoji kompozici si mohl ověřit též sluchem – definitivní verzi partitury obvykle vytvořil až po provedení.

Společným rysem těchto skladeb je poetičnost, implantace přírodních motivů i důraz na zvukovost. Sonoritu skladatel prohlubuje užitím různých nástrojových uskupení i rozmanitými, někdy neobvyklými technikami hry. Okouzlení zvukem je rovněž obsaženo v podtitulech skladeb, například „zvukové fantazie“, „imprese“. Jen zdánlivým paradoxem je „ticho“ vytvořené pro žestové a bicí nástroje – *Zimní ticha*. Nezanedbatelný vliv mají vizuální a výtvarné představy, přítomné i v názvech: „tkaniny“, „závěsy“, „šál“, „pončo“, „zátiší“, „plastiky“, „akvarel“. Kohoutek také dále rozvíjí folklorní podněty inspirované moravskou i českou proveniencí: *Metavariace na dvě moravské lidové písně* (1978), *Mateníky* (1986). Všechny zmíněné prvky se navzájem prolínají a vytvářejí jedinečnou poetickou symbiózu.

Za první dílo této linie, která navazuje na komorní tvorbu z padesátých a šedesátých let, lze považovat *Tkaniny doby* z roku 1977.

Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro basklarinet a klavír s bicími nástroji, Koh. 29 a (1977)

Skladba vznikla z podnětu souboru Due Boemi di Praga, který ji poprvé provedl 24. listopadu 1978 v Praze. Pro Kohoutka to byla příležitost využít ojedinělého interpretačního mistrovství Josefa Horáka. Přesto i tuto skladbu v roce 2005 přepracoval pro violoncello (Koh. 29 b). Dílo se skládá ze tří vět, jejichž poetičnost je přítomna už v názvech:

1. **Temné závěsy:** *Largo oscuro con tensione* (♩ = cca 44); durata cca 6’.
2. **Stříbřitý krajkový šál:** *Vivace luccicante* (♩ = cca 144); durata cca 3’10”.
3. **Opojně pončo:** *Allegro feroce ben ritmico* (♩ = cca 116); durata cca 3’10”.

²⁵⁰ Viz Příklad č. 41.

²⁵¹ Viz Příklad č. 160.

Zjevné fantazijní prvky, odkazující k romantickým kořenům, jsou i v tomto díle rozvíjeny a komentovány prostřednictvím soudobých kompozičních technik, jak na ně poukazuje sám autor:

Jsou uplatněny volně použité seriální i modální operace, střihový způsob kompozice, strاتفonie ve smyslu polytempových samostatných vrstev, dílčí aleatorní principy, zvýšený důraz na diferencovanou sóničnost (zvukovou barevnost) a nástrojovou artikulaci.²⁵²

Zvuková originalita díla je posílena bicími nástroji: gong, zvonková hra, malý buben aj. Jak vyplývá z partitury, může na ně hrát buď samostatný interpret, anebo klavírista:

Gong – ossia pianoforte.

Campanelli (suoni reali) (ad lib. Solid Bar Chimes) – ossia pianoforte.

Tamburo piccolo (ad lib. bongos etc.) – ossia pianoforte.²⁵³

Temná nálada (*oscuro*) první věty, nazvané *Temné závěsy*, kontrastuje tempem (*Largo*) i atmosférou s oběma větami navazujícími. V následující ukázce je demonstrován kontrast akordického klavírního partu, který se rozvíjí v převážně hlubokých rejstřících, a staccata sólového nástroje. Dramatičnost této pasáže umocňuje úvodní cluster ve sforzatu a závěrečné crescendo gongu.

PŘÍKLAD č. 116

Tkaniny doby (verze pro violoncello), č. 1, *Temné závěsy*, střední úsek. Výrazové i tempové napětí (♩ = cca 60, ♩ = cca 92) mezi klavírem a sólovým nástrojem.

Podobně jako v první větě také u následující části koresponduje výrazový pokyn *lucicante* (třpytivě) s poetičností jejího názvu: *Stříbrný krajkový šál*. Tembrální charakter klavírního partu je vytvořen střídáním tří zvukových vrstev: glissanda hraná trsátkem na strunách (*col plectro nelle corde*),²⁵⁴ aleatorické úseky ve staccatu spolu se zvonkovou hrou

²⁵² KOHOUTEK, Ctirad. *Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro basklarinet a klavír s bicími nástroji*. Autorský komentář. In: Program ke koncertu Due Boemi di Praga, Hudební střed, Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 28. března 1979, Ernův sál, Brno.

²⁵³ Koh. 29 a, autograf partitury, druhá strana titulního listu.

²⁵⁴ Skladatel předepisuje čtyři přibližné výšky jako základ pro glissando: *la I posizione* (cca b →); *la II posizione* (cca as' →); *la III posizione* (cca fis'' →); *la IV posizione* (cca dis''' →).

(sulla tastiera; i tuoni alternare e suonare in tempo presto) a trylky. Aleatorickou vrstvu posléze obohatí sólový nástroj, který se zvukově přizpůsobí klavíru i zvonkové hře: pro violoncello jsou to pokyny *pizz[icato]*, *con sord[ino]*, *staccato*; *arco*, *con sord[dino]*. Jako kontrastní vrstva tu působí staccatové úseky v obou nástrojích. To vše se rozvíjí ve svižném tempu (*Vivace*) s permanentními proměnami taktů.

PŘÍKLAD č. 117

Tkaniny doby (verze pro violoncello), č. 2, *Stříbrný krajkový šál*, úvod. Střídání různých tembrálních vrstev s pregnantní staccatovou pasáží v rychlém tempu.

STŘÍBRNÝ KRAJKOVÝ ŠÁL
(SILVER LACE SHAWL)

Vivace luccicante ($\text{♩} = 144$)

Violoncello 5 *mp*

Pianoforte 5 *mp*

Campanelli (solid bar Chimes) 5

Cmplli (S.B.Ch.) 5

Vcl. 3 5 4 1 2

Pfte 3 *mp* 5 *mp* 4 1 2

Cmplli (S.B.Ch.) 3 5 4 1 2

Vcl. 5 7 5 13 8

Pfte 5 *mp* 13 8

Cmplli (S.B.Ch.) 5 13 8

Annotations:

- x) m.d. 1) gliss. 2) gliss. 3) gliss. 4) gliss.
- xx) sulla tastiera; i tuoni alternare e suonare in tempo presto
- xxx) i gruppetti suonare quasi tremolo, alternare liberamente in tempo presto, la successione ad lib.
- xx) arco, con sord., staccato
- xx) i gruppetti suonare quasi tremolo, alternare liberamente in tempo presto, la successione ad lib.
- xx) i gruppetti suonare quasi tremolo, alternare liberamente in tempo presto, la successione ad lib.

Violoncello 9 13 5

Pianoforte 9 13 5

Cmplli (S.B.Ch.) 9 13 5

Vcl. 9 13 5

Pfte 9 13 5

Cmplli (S.B.Ch.) 9 13 5

Annotations:

- x) pizz., con sord., staccato
- xx) arco, con sord.
- x) i tuoni alternare in tempo presto
- xx) i gruppetti suonare quasi tremolo, alternare liberamente in tempo presto, la successione ad lib.
- xx) i gruppetti suonare quasi tremolo, alternare liberamente in tempo presto, la successione ad lib.
- xx) i gruppetti suonare quasi tremolo, alternare liberamente in tempo presto, la successione ad lib.

Závěrečné takty této části jsou opět svěřeny klavíru a zvonkové hře, v jejichž unisonu věta doznívá pomocí ubývání zvuku (*p–pp*) a zpomalování (*sempre poco a poco rit[ardando]*, *rubato*). Mlhavá atmosféra je umocněna drženým pedálem (*Ped[ale] sempre al Fine*). Směřování k sekundovým souzvukům ve vysoké poloze vytváří protiklad k temné sonoritě úvodní věty.

PŘÍKLAD č. 118

Tkaniny doby (verze pro violoncello), č. 2, *Stříbřitý krajový šál*, závěrečné doznívání věty. V zápise posledního taktu přechází part zvonkové hry do partu klavíru. I tento grafický fakt hovoří pro možnost interpretovat klavír a bicí nástroje jediným hráčem.

16 (♩ = 72)

Vcl. 0

ossia Pfe

0 *sempre poco a poco rit., rubato*

Ped. sempre al Fine

Compi (S.B. Ch.) 0

lasciar sonare

pp

Vcl. 10

Pfe 10

8 *non si ometta*

10

pp

Compi (S.B. Ch.) 10

(= 3'10")

Finální věta, *Opojně pončo*, je celá traktována v rychlém striktním metru (*Allegro feroce ben ritmico*). Oběma nástrojům jsou svěřeny party založené na totožné faktuře. Napětí vzniká metrickým posunem, tedy prostřednictvím polytempa. Skladba graduje aleatorickou kadencí v tempu *presto ad lib[itu]*.

PŘÍKLAD č. 119

Tkaniny doby (verze pro violoncello), č. 3, *Opojně pončo*, přechod striktního metra v aleatorickou kadenci.

(ad lib. 8)

Vcl. 3

Pfe 3

(8)

(ad lib. 8)

Cadenza - tempo presto ad lib.

legato

f

Pfe 2

3 16

0

breve

alternare e ripetere in ritmo ad lib.

x) 10" tuoni il più alti

Tkaniny doby zapadají na první dojem do linie žánrových obrázků, které budou následovat ve skladbách typu *Minuty jara*, *Motivy léta*, *Podzimní zpěvy*, *Zimní ticha*, *Kouzlo dřeva* aj. Praobraz této poetiky lze nalézt už v prvotině *Letní den*; vznikla roku 1944, revizi provedl autor v roce 1966. Z názvů jako by číselná snaha po hledání útěchy v přírodě nebo ve výtvarném umění. Mezi vokálními díly náleží do této poetiky *Země jako zahrádka*.²⁵⁵ Vypadá to, že skladatel po sérii společensky angažovaných skladeb začal vytvářet bezproblémová díla, s nimiž by se nedostal do konfliktu s oficiální mocí, a tyto kompozice tak neohrožily jeho kariéru: v osmdesátých letech zastával post uměleckého ředitele České filharmonie,²⁵⁶ paralelně přednášel kompozici na AMU v pozici profesora. Zmíněné skladby tvoří protipól k jeho oblibě v úředním typu vedení institucí založeném na permanentním svolávání schůzí. Z Kohoutka se tak stává jakási rozdělená osobnost:

²⁵⁵ *Země jako zahrádka*: Sonety pro smíšený sbor a instrumentální soubor na texty Vladimíra Šefla (1981).

²⁵⁶ 1. března 1980 až 30. června 1987. Z funkce odstoupil ze zdravotních důvodů.

jednu stránku představuje jeho kariérní postup (mj. člen ústředního výboru Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, místopředseda výboru mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro), druhou, odlišnou vlastní umělecká tvorba. Připomíná tak typické postoj v normalizační éře, založené na protikladu veřejného vystupování a soukromého života. Toto zjednodušené východisko ovšem dostává trhliny při bližším pohledu na konkrétní díla.

Jedná se například o dobu jejich vzniku. Pouze dvě z uvedených skladeb vznikly v období normalizace: *Tkaniny doby* (1977) a *Minuty jara* (1980). Ostatní spadají do devadesátých let, kdy nastala nová situace ve společnosti i v Kohoutkově životě. Skladatel se vrátil do Brna, kde se více stáhl do soukromí. Významně se angažoval pouze v nově obnoveném Klubu moravských skladatelů, jehož činnost byla přerušena – v podstatě zakázána – po tzv. Vítězném únoru.²⁵⁷ Klub byl založen na svobodné spolkové činnosti, která byla v rozporu s normalizačním Svazem českých skladatelů a koncertních umělců, v jehož ústředním výboru se Kohoutek angažoval během osmdesátých let. Nevrátil se na JAMU jako pedagog – jeho bývalé vedení katedry postupně upadalo a upadá v zapomnění, případně se stalo předmětem kritických a ironických poznámek. To mu ovšem umožnilo více se soustředit na vlastní tvorbu.

Jiří Vysloužil ke Kohoutkovým intimně laděným kompozicím poznamenává, že „za hudebními impresemi se skrývá určitý emotivní zážitek“.²⁵⁸ Pokud začne posluchač (i takový se najdou) hlouběji přemýšlet nad titulem *Tkaniny doby*, musí si nutně položit otázku, k čemu druhé slovo odkazuje, o jakou dobu nebo epochu se jedná. A co ono sousloví vlastně znamená. Odpověď je možné rozdělit do dvou okruhů. Primární tvoří samotná hudba, která může vyvolat – ve spojení s názvy jednotlivých vět – různé asociace nadčasového charakteru. Doplnující vysvětlení obsahuje autorův komentář k dílu:

Představa skutečných, reálných tkanin se zde zcela volně transformuje do roviny symbolické. Temné závěsy snad navodí napětí různých hrozeb, katastrof, přehrad mezi společenskými systémy, připomenou vážnost situace ve světě. Stříbřitý krajkový šál by snad mohl vyjádřit různé lesky, pozlátka, přetvářky, mámení – tak časté v nejrůznějších vztazích. Zářivé pončo zdůrazňuje východisko prostřednictvím lidové revoluční vitality, optimismu, stále nové a nezníčitelné energie.²⁵⁹

Kohoutek tu odkazuje v rovině symbolické – nikoliv programní – k aspektům, které lze volně přirovnat k triádě *harmonia mundi*. Svět (*musica mundana*) je vyličen v podobě hrozeb, katastrof i společenského napětí: *Tkaniny doby*. Člověka (*musica humana*) zobrazuje druhá věta jako tvora šalebného, který svůj vztah k jiným lidem založil na přetvářce:

²⁵⁷ Od roku 1992 zastával funkci místopředsedy.

²⁵⁸ SEHNAL, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří. *Dějiny hudby na Moravě*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2001, s. 258. ISBN 80-7275-021-6.

²⁵⁹ KOHOUTEK, Ctirad. *Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro basklarinet a klavír s bicími nástroji*. Autorský komentář. In: Program ke koncertu Due Boemi di Praga, Hudební středa, Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 28. března 1979, Ernův sál, Brno.

Stříbřitý krajkový šál. Negativní tendence je možné překonat pomocí optimismu, vitality a nezníčitelné životní energie: *Zářivé pončo*. Pozitivní tendence vyjadřuje hudba a její vývoj: *musica instrumentalis* není v boethiovském duchu nahlížena negativně, naopak, má sjednocující katarzní účinek.

Do centra skladatelovy pozornosti se opět dostává člověk. Ten je hlavním aktérem všech tří vět. Je zodpovědný za katastrofální hrozby i negativní tendence ve společnosti a v mezilidských vztazích. Pouze na člověku záleží, zda tyto pesimistické skutečnosti překoná. Důraz je kladen na lidskou individualitu jako hybatele dění, nikoliv na vyšší metafyzický princip.

Člověk je v nějaké podobě přítomen v kompozicích různého charakteru, ať už se týkají přírody, ročních období či výtvarných inspirací. Vyústěním této linie se stane orchestrální diptych *Pohledy na člověka*, který vznikl v letech 1988 až 1997.

Jedno z témat, které znovu vstupuje do Kohoutkových humánně orientovaných kompozic, je tematika smrti. Ta se objevovala dříve v rovině obecné: *Memento* 1967 (1966), *Skalické zvony* (1970). Nyní přechází do roviny osobní, soukromé. Podnětem jsou úmrtí nejbližších členů rodiny i ohrožení vlastního života. Památce svého tatínka věnoval *Metavariace na dvě moravské lidové písně* (1978). Maminku uctil cyklem *Šťastné chvílky* (1992). Ohrožení vlastního života se dotkl v *Poctě životu* (1988–1989), první části symfonického diptychu *Pohledy na člověka*, a v *Podzimních zpěvech* pro smyčcové kvarteto (1994–1995); tam také vzpomíná na své zesnulé příbuzné. Literární pandán k této tematice tvoří vzpomínková kniha s názvem *Setkávání a loučení*, na níž začal Kohoutek pracovat v roce 1993 a jež zůstala torzem.²⁶⁰

Metavariace na dvě moravské lidové písně pro koncertní akordeon, Koh. 31 a (1978)

Skladba vznikla v létě roku 1978 ze dvou podnětů. Vnější podnětem byla objednávka Svazu českých skladatelů a koncertních umělců pro celostátní soutěž akordeonistů v Hořovicích v roce 1980. Podmínkou objednávky byla stručná jednovětá skladba přednesového charakteru. Kohoutek vyhověl rozsahem díla okolo šesti minut i důrazem na potenciál moderního nástroje s barytonovými basy: týká se využití rejstříků, melodických i akordických možností.²⁶¹ Výsledkem je třetí skladba pro klávesový nástroj – po klavíru a varhanách. Premiéra se uskutečnila 5. prosince 1979 v Praze na koncertě posluchačů pražské konzervatoře; koncert se konal v Malém sále Domu umělců na Večeru premiér skladeb pro akordeon současných českých skladatelů u příležitosti oslav 60. výročí zestátnění Konzervatoře v Praze.

²⁶⁰ KOHOUTEK, Ctirad: *Setkávání a loučení: Částečně utříděná, vždy neúplná mozaika vyprávění o životních dějích, plánech, myšlenkách a vzpomínkách*. Brno: 1993–1998–?. Autograf. NM ČMH, C. Kohoutek, karton 32.

²⁶¹ Srov. KOHOUTEK, Ctirad. *Metavariace na dvě moravské lidové písně pro koncertní akordeon*. Autorský komentář. In: Program ke koncertu, který se konal v rámci Hudební středy 16. ledna 1980 na JAMU. Pořádala jej krajská pobočka Svazu českých skladatelů a koncertních umělců.

Prvního brněnského provedení se ujal Jaromír Zámečník na koncertě v rámci Hudební středě 16. ledna 1980 na JAMU. Pořadatelem byla krajská pobočka Svazu českých skladatelů a koncertních umělců.

Vnitřním podnětem pro skladbu bylo úmrtí skladatelova otce; partitura obsahuje dedikaci „Památce tatínka“. Kohoutek se v tomto díle ve stylu *in memoriam* obrací k moravskému folkloru. Variční technikou zpracovává dvě táhlé moravské písně, odpovídající smuteční náladě: *Studená rosenka* a *Ej, bože můj*. Je to pravý protiklad k nevázanému matevníku, jímž se inspiruje od padesátých let. Písně si zapsal do partitury, včetně jejich původu, tempa a textu. Obě pocházejí z Podluží, konkrétně z Moravské Nové Vsi (*Studená rosenka*) a Těšic (*Ej, bože můj*). Pro obě je příznačné volné a (velmi) táhlé tempo: ♩ = cca 46, cca 60.

Studená rosenka téj noci padala,
keď sem za šohajkem dveřa zavírala.

Ej, bože můj, pročs ně vzal mamičku,
ej, pročs ně odešel, švarný šohajíčku.

Poetika těchto písní je svým smutkem a melancholií zcela rozdílná od folklorních inspirací let padesátých, kde asi nejvýznamnějším dílem v této oblasti je finále houslového koncertu (1958), založené na výrazné rytmické pulzaci v rychlém tempu: *Allegro con brio*. Rozdíl spočívá především v kompozičních prostředcích, jakými jsou lidové podněty zpracovány.

Podobně jako ve *Slavnostech světla* i tady je původní písňový materiál metamorfován pomocí nových kompozičních technik. Kohoutek tak vlastně navazuje na proud antiromantického postoje k folkloru, jaký dříve zaujímali tzv. neofolkloristé. Pojem návaznost neznamena nápodobu, nýbrž hledání nových přístupů k lidové hudbě. Přístupů zcela odlišných od běžných komerčních deformací, které převažovaly za Kohoutka a dominují i v současnosti – například úpravy pro dechový orchestr.

Kohoutek se v této skladbě obrací k technice variací. K osvědčené hudební formě, která umožňuje osvětlovat základní téma z různých úhlů pohledu, a tím je stále nově objevovat, pronikat do jeho hloubky. Avšak i k tomuto klasickému postupu přistupuje skladatel nově, což ostatně dokládá i označení „metavariace“. Jejich podstata spočívá v tom, že ze základů písní, tzv. „jader“, eliminuje řadu neopakovaných tónů, rytmů, intervalů atd. Tyto prvky zpracovává modálně i seriálně při užití klasických postupů, jako jsou retrogradace, inverze aj. Interakce obou písní se projevuje přenášením určitých prvků z jedné písně do druhé.²⁶²

Klasické variace jsou stavěny na principu kontrastu. Týká se to i metavariací Kohoutkových. Skladba se tak nenese v jednotné základní náladě zpracovaných písní. Základní principy vyniknou ze schématu jednotlivých částí. Variací je čtrnáct – na rozdíl od běžného typu nezazní téma jasně v úvodu:

1. *Maestoso sostenuto con accento drammatico* (♩ = cca 84).
2. *Vivace furioso* (♩ = cca 144).
3. *Allegro minacevole* (♩ = cca 120), *sempre accelerando al* ♩ = cca 132.
4. *Allegro precipitoso, molto inquieto* (♩ = cca 120), *sempre accelerando al* ♩ = cca 132; (cca 120) *sempre accel... al* ♩ = cca 144.
5. *Vivace furioso* (♩ = cca 144).
6. *Grave disperatamente* (♩ = cca 40).
7. *Lento malinconicamente* (♩ = cca 50).
8. *Risoluto con rozzezza, molto tragico e sostenuto* (♩ = cca 120).
9. *Andante quasi marcia funebre* (♩ = cca 60).
10. *Vivace furioso* (♩ = cca 144).
11. *Andante quasi marcia funebre* (♩ = cca 60).
12. *Presto* (♩ = cca 152).
13. *Largo mesto* (♩ = cca 46).
14. *Largo tranquillo* (♩ = cca 42).

Jak je patrné, Kohoutek vytváří v *Metavariacích* celou plejádu výrazových poloh. Zajímavé je úvodní *maestoso drammatico* v souvislosti s úmrtím blízkého člověka. Že by vliv Beethovenovy *Eroicy*? Pro něj by svědčila i dvojitá přítomnost smutečního pochodu (č. 9 a 11), prvek nejen beethovenový, ale typický pro mnohé skladatele 19. století.

Smutek jako takový má ve skladbě několik odstínů: od zoufalství (č. 6), melancholie (č. 7) a sklíčenosti (č. 13) až po závěrečné ztišení a smíření (č. 14). Kontrast k této rovině emocí vytvářejí věty v rychlém tempu, které rovněž zahrnují celou plejádu afektů: zuřivost (č. 2, 5 a 10), hrozby (č. 3), zbrkllost a neklid (č. 4). Hrubost spojenou s tragičností vyjadřuje č. 8 v rozsahu pouhých čtyř akordů v rámci jediného taktu.

Bohaté jsou dynamické odstíny pohybující se v rozmezí *ppp* až *fff*. Některé části jsou traktovány v jedné základní dynamické rovině, například maximální síla (*fff*) v č. 8, *Risoluto con rozzezza, molto tragico e sostenuto*. Protikladem je předchozí melancholické č. 7 v nízké zvukové hladině piano, které vyústí v závěrečné ztišení do *pp*. Pro jiné věty jsou naopak příznačné proměny dynamiky. Ve smutečním pochodu č. 11 dochází k permanentnímu ubývání zvuku: *ff* – *f* – *mf* – *pp* (spojené s *ritardandem*). Z tohoto hlediska je zajímavé č. 12: rychlé tempo (*Presto*) se rozvíjí v tichém a velmi tichém rejstříku (*p* – *mp* – *p* – *ppp*); mezi jednotlivými dynamickými stupni je předepsáno crescendo a decrescendo.

V roce 1982 přepracoval Kohoutek *Metavariace* pro varhany (Koh. 31 b). V tomto případě se opět jedná o pouhou transpozici do nástroje příbuzného po stránce zvukové i technické. Shody a rozdíly jsou v partituře patrné na první pohled. Rychlé pasáže v drobných hodnotách převádí skladatel do varhanního manuálu, pro akordické plochy užívá zesílení zvuku pedálem.

262 Srov. tamtéž.

Metavariace na dvě moravské lidové písně, č. 8 a část č. 9, srovnání akordeonové a varhanní faktury. V č. 8, *Risoluto con rozchezza, molto tragico e sostenuto*, je akordická faktura posílena pedálem. Dynamika *fff* a předepsané tónové clustery²⁶³ podněcují k užití varhanního plena. Následující *Andante quasi marcia funebre* transponuje akordeonový part do varhan důmyslněji: varhanní faktura je zahuštěnější (oktávové a sekundové postupy se proměňují v akordy); melodie začínající ve třetím taktu (*cantabile*) je ze sopránové polohy přenesena do pedálového basu.

Risoluto con rozzezza, molto tragico e sostenuto ($\text{♩} = 120$)

3) Realizovat klavíry ve čtyřech přibližně naznačených polohách: hluboké, nižší střední, vyšší střední, vysoké.

Andante quasi marcia funebre ($\text{♩} = 60$)

cantabile.

VII.

Risoluto con rozzezza, molto tragico e sostenuto ($\text{♩} = 120$)

Man. *f* *(z)*

Ped. *f* *(z)*

3) Realizovat klustry ve čtyřech příkladech označených polohách: hluboké, nižší střední, vyšší střední, vysoké.

VIII.

Andante grasi marcia funebre ($\text{♩} = 60$)

Man. *f pesante*

Ped. *simile* *mf*

[16] *mf cantabile espr.* *(2)*

Man. [16]

Ped. [16]

Metavariace na dvě moravské lidové písně, skladba věnovaná památce tatínka, jsou plné dramatických zvratů, exponovaných do různých výrazových poloh. Méně dramatická je kompozice věnovaná „Památce maminky Jarmily“:²⁶⁴ titul *Šťastné chvílky* je v tomto směru určující. Ani tady však nechybí osvědčený princip kontrastu. Kohoutek se vrací k čtyřvětému schématu, jaké promýšlel již v padesátých letech. Na rozdíl od raných skladeb,

263 „Realizovat klastry ve čtyřech přibližně naznačených polohách: hluboké, nižší střední, vyšší střední, vysoké.“

264 Dedikace in: Koh. 39 a, autograf partitury.

založených na schématu pomalu – rychle – pomalu – rychle (*Suita romantica*, 1957; *Suita pro dechové kvinteto*, 1958–1959; *Smyčcový kvartet*, 1959), dochází ve *Šťastných chvílích* k tempové inverzi: liché věty rychlé se střídají se sudými větami pomalými. Vyústění díla v láskyplné *Larghetto amoroso* souzní se vzpomínkami na šťastné chvíle dětství prožitého pod ochranou milované maminky:

1. *Allegretto danzante* (♩ = cca 108); durata cca 2'20".
2. *Adagio teneramente* (♩ = cca 56); durata cca 3'50".
3. *Allegro gaio* (♩ = 126); durata cca 2'30".
4. *Andante affabile* (♩ = cca 63) – *Larghetto amoroso* (♩ = 52); durata cca 5'30".

Poetika rychlých vět je založena na tanečnosti (*danzante*) a radosti (*gaio*). Vstupuje do ní hravý charakter Kohoutkova stylu, dobře známý nejen z cyklů pro děti. V taneční větě (č. 1, *Allegretto danzante*) lze pozorovat typické střídání taktů inspirované mateříkem. Naopak třetí věta, *Allegro gaio*, se rozvíjí v jednotném striktním tempu s proměnami taktů. Výrazné akordické pasáže (*poco ff*, *energico*) se střídají s odlehčenými staccatovými úseky (*sub[ito] p[iano] leggiero*). Vzniká tak výrazný kontrast k oběma pomalým částem.

PŘÍKLAD Č. 121

Šťastné chvíle, č. 3, *Allegro gaio*, úvod. Střídání energických a odlehčených úseků v živém tempu. (V tištěné partituru chybně predepsáno *Allegretto gaio* místo *Allegro gaio*).²⁶⁵

Zatímco rychlé věty mohou evokovat vzpomínky na radostné dětství, pomalé části jsou naplněny něhou a láskou (*teneramente*, *affabile*, *amoroso*). Závěrečná část finální věty *Larghetto amoroso* je založena na prosté melodii (*semplice*) ve stylu lidové písně.

²⁶⁵ KOHOUTEK, Ctirad. *Happy Moments: For violin Duets: A short album of memories.* = *Šťastné chvíle: Malé album vzpomínek pro dvoje housle.* Sinsinawa, WI (USA): Alliance Publications, 2010, s. 10.

Jednoduchost a zpěvnost jsou vytvářeny též terciovými a sextovými souzvuky, prvkem pro Kohoutka neobvyklým. Tento úsek přechází do ztišení ve flažoletech a volném metru, umožňujícím interpretům větší svobodu pro vyjádření niterných emocí. Zdáli jako by zaznívala lidová píseň (*quasi canto popolare da lontano*).

PŘÍKLAD č. 122

Šťastné chvílky, č. 4, závěrečný úsek, *Larghetto amoroso*. Přechod z jednotného metra 3/4 v aleatorickou strukturu ve volném metru (*senza metro*).

Šťastné chvílky vznikly pro duo stejných nástrojů. Skladatel tu v duchu ideové koncepce díla experimentuje se zvukovostí a předepisuje různé způsoby hry:

klepnutí šroubkem či prutem smyčce nebo klouby prstů o korpus houslí;
hra (*pizz[icato]* nebo *arco*) za kobyolkou na uvedené struně;
horní celotónový nebo půltónový nátryl.²⁶⁶

Také tato skladba se dočkala dvou nových instrumentálních verzí pro příbuzné nástroje: flétnu a housle (Koh. 39 b, 2007), housle a violu (Koh. 39 c, 2008).

Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto, Koh. 32 (1980)

V letech 1980 až 1995 vzniká volná tetralogie skladeb, která zobrazuje běh lidského života pomocí symboliky ročních období: *Minuty jara* (1980), *Motivy léta* (1990), *Podzimní zpěvy* (1994–1995) a *Zimní ticha* (1992–1993). Každá z těchto kompozic je napsána pro jiné obsazení, což umožnila existence vynikajících domácích souborů a jejich dostupnost: Pražské dechové kvinteto (*Minuty jara*), Trio Bohuslava Martinů (*Motivy léta*), Kynclovo kvarteto (*Podzimní zpěvy*) a Brno Brass Band (*Zimní ticha*).

V *Minutách jara* se Kohoutek po více než dvaceti letech vrátil k obsazení dechového kvinteta – vznik kompozice podnítilo Pražské dechové kvinteto. Podobně jako ve skladbách z druhé poloviny padesátých let, *Suitě giocosa* (1958) a *Suitě pro dechové kvinteto* (1958–1959), také v tomto díle dominuje radostná a optimistická nálada. Tradiční souvislost s jarem, obdobím naděje a zrodu nového života, je více než patrná.²⁶⁷ Promítají se i vazby rodinné – skladatel věnoval kompozici své ženě Jarmile. Optimistický program zdůraznil v komentáři k dílu, kde mimo jiné píše:

Minuty jara směřují v rámci naznačené syntézy, o kterou usilují, navíc k výrazové rovině prostoty, jasu, optimismu, energie – protiváhy dramatického patosu, pesimismu, tragiky, melancholické kontemplance. Přes složitost a napjatost dnešní doby lidé dnes ve většině hledají v umění spíše to první: životní posilu, víru ve schopnost lidstva uhlídat si svou existenci a prosadit její stále lepší formy. Jaro je symbolem nového života, aktivity, kladných pocitů a perspektiv.²⁶⁸

Z uvedeného citátu vyplývá, že autor si uvědomuje a prožívá složitost současné epochy. Místo rezignace se snaží najít východisko, a to prostřednictvím umění: nikoliv pasivní

²⁶⁶ Tamtéž, poznámky k interpretaci.

²⁶⁷ Tematické jaro zasvětil Kohoutek také vokální skladby *Od jara do zimy* (1962) a *Jaro* (1976). Obě jsou určeny pro dětský, případně ženský sbor.

²⁶⁸ KOHOUTEK, Ctirad. *Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto*, autorský komentář. In: Program k sedmému koncertu komorního cyklu České filharmonie, 7. dubna 1987, Dvořákova síň Domu umělců, Pražské dechové kvinteto.

přijetí údělu, nýbrž nietzschovská vůle k životu, plná zápasů a dramatických zvratů, se stane jedním z hlavních motivů jeho pozdního díla. Takto bude překonávat nejen nepřítelů okolního světa, ale též své zhoršující se zdraví a úvahy o smysluplnosti vlastní tvorby. Tento zápas je založen na agonálním principu hry a hravosti, jaký provází uměleckou tvorbu od jejích počátků. Opět se nabízí poukaz na Huizingovo pojetí hry, podle nějž hravost nevylučuje vážnost.²⁶⁹

V citovaném textu je akcentována výrazová prostota. Ta se projevuje v samotné hudební faktuře. Jedná se o jednoduché a zřetelné melodicko-rytmické modely, dále pak o rovinu instrumentační: před *tutti* všech nástrojů upřednostňuje skladatel jejich výběr – často znějí pouhé dva nástroje –, případně jejich střídání. Naopak unisono bývá traktováno homofonně, se zřetelným harmonickým základem.

Podobně jako v *Suitě giocosa* volí autor i v *Minutách jara* pětivěté schéma:

1. **Volání:** *Allegretto scintillante* (♩ = cca 92; 112; 132); durata cca 3'.
2. **Radování:** *Vivace gaudioso* (♩ = cca 144; ♪ = 288); durata cca 1'45".
3. **Sblížení:** *Adagio timidamente* (♩ = cca 54); durata cca 3'15".
4. **Tvoření:** *Allegro agitato* (♩ = cca 120; ♪ = cca 240); durata cca 1'50".
5. **Díkovzdání:** *Moderato con calore* (♩ = cca 80); durata cca 3'40".

Úvodní věta, nazvaná *Volání*, vytváří volnou fantazii na tzv. halekačku. Stylizace se projevuje tím, že ozvěnové volání není doslovné, jednotliví aktéři jsou individualizováni. Princip odpovědí je tu založen na dissymetrii, tedy nikoliv na dokonalé symetrii; tato dissymetrie (asymetrická symetrie) převažuje v přírodě a je příznačná pro hodnotnější a zpracovanější umělecká díla.

PŘÍKLAD Č. 123

Minuty jara, č. 1, **Volání**, *Allegretto scintillante*, dissymetrické halekání v podobě nepravého echa.

The musical score is for the first movement, 'Volání', from 'Minuty jara'. It is an 'Allegretto scintillante' in 3/4 time, with a tempo change from 92 to 112 to 132. The score is written for five instruments: Flauto, Oboe, Clarinetto Si♭ (suoni reali), Corneo Fa (suoni reali), and Fagotto. The first system shows the Flauto and Oboe parts with a 'quasi echo' effect. The second system shows the Clarinetto Si♭ and Corneo Fa parts with a 'marcato' marking. The third system shows the Fagotto part with a 'marcato' marking. The fourth system shows the Flauto and Oboe parts with a 'quasi echo' effect. The fifth system shows the Clarinetto Si♭ and Corneo Fa parts with a 'marcato' marking. The score includes various dynamic markings such as 'quasi echo', 'marcato', 'f', and 'mf'.

Zmíněná dissymetrie se projevuje v různých skladebných postupech. Skladatel sám píše o „vábení a přibližování“.²⁷⁰ Jsou vyjádřeny střídáním tempa (♩ = cca 92 → 112 → 132) a prorůstáním jednotlivých hlasů až v jejich nepřehlednou změť v aleatorických úsecích. Shoda hlasů nastává v homofonních partiích, ty však mají předepsáno *impaziente* (netrpělivě) a jsou traktovány ve velmi rychlém tempu (*presto possibile*).

²⁷⁰ KOHOUTEK, Ctirad. *Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto*, autorský komentář. In: Program k sedmému koncertu komorního cyklu České filharmonie, 7. dubna 1987, Dvořákova síň Domu umělců, Pražské dechové kvinteto.

²⁶⁹ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*, s. 255.

PŘÍKLAD č. 124

Minuty jara, č. 1, *Volání*, střední část. V rychlém sledu se střídá aleatorika (*i gruppetti alternare e ripetere liberamente*) s přesně zaznamenanou vrstvou: *tutti impaziente, presto possibile ma non indistintamente*.

Radostnou náladu druhé části, *Radování*, evokuje tanec v pevném metru (*ben ritmico*). Tanec je podle autora projevem „žertování, laškování“.²⁷¹ Odlehčená faktura (*leggiere*), jasná zvukovost i brilantní nástrojové party odkazují k neoklasicistnímu stylu, známému třeba z tvorby Iši Krejčího. V zápise se objevuje jeden ze znaků autorovy preciznosti, a sice že totéž tempo je předepsáno dvojím způsobem: ♩ = cca 144 a ♩ = 288. Stejně je tomu u čtvrté věty – *Tvoření*.

Následující *Sbližení* v pomalém tempu vytváří kontrast k oběma obklopujícím částem. Atributy sblížení jsou podle autora „obdiv a vroucnost“. Výrazem je bázlivost (*timidamente*), technikou melodický kontrapunkt. I tato polyfonie je založena na úsporné instrumentaci – často hraje pouze dvojice nástrojů. Důležitým prvkem vyspělé kontrapunktické faktury jsou pauzy.

PŘÍKLAD č. 125

Minuty jara, č. 3, *Sblížení*, závěr. Melodický kontrapunkt je obohacován o tembrální prvky v podobě mikrointervalů: „Co nejrychlejší a přitom libovolné obalování centrálního (psaného) tónu v ambitu nejvýše horní a spodní m. 2. Lze užít libovolné mikrointervalů.“²⁷²

x) [] — Co nejrychlejší a přitom libovolné obalování centrálního (psaného) tónu v ambitu nejvýše horní a spodní m. 2. Lze užít libovolné mikrointervalů. (cca 3:15)

272 KOHOUTEK, Ctirad. *Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto*. Praha: Český hudební fond, Půjčovna hudebních materiálů, 1984, CHF 8444. Partitura a hlasy, s. 14.

„Vzrušení z něčeho nového“²⁷³ je charakteristické pro část s názvem *Tvoření*. Tvůrčí vášnivost (*appassionato*) evokují různé kompoziční prostředky. Hned v úvodu se objeví takřka dionýský prvek – u jednotlivých nástrojů je předepsán nejnižší dosažitelný zvuk v maximální síle (*tutti ff possibile*). Na tomto základu jsou vytvářeny horní půltónové trylky zakončené chromatickými glissandovými zdvihy. Východiskem pro další vrstvu jsou šestnáctinové pasáže odrážející se od různého počtu čtyř stejných tónů.

PŘÍKLAD č. 126

Minuty jara, č. 4, *Tvoření*, úvod.

x) tr = horní půltónový trylek; není-li uvedeno jinak, jde vždy o půltónové trylky v celé větě
 ↓ = nejnižší dosažitelný zvuk
 quasi gliss. = libovolně chromatický, téměř glissandový zdvih

273 KOHOUTEK, Ctirad. *Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto*. Autorský komentář. In: Program k sedmému koncertu komorního cyklu České filharmonie, 7. dubna 1987, Dvořákova síň Domu umělců, Pražské dechové kvinteto.

Závěrečné *Díkůvzdání* přináší skladbě katarzní vyústění. Vytváří je chorál, který svojí sonoritou, částečně založenou na bitonalitě, nabízí příbuzenství s chorálem ve Stravinského *Příběhu vojáka*. Zvukové a harmonické napětí mezi nástroji směřuje ke smíření v symbolice durového kvintakordu. Tato bachovská *trias harmonica perfecta*, spolu s přehlednou formální koncepcí díla, úspornou a zřetelnou instrumentací, jasnými melodickými liniemi apod., odkazuje k neoklasicismu jako jednomu ze základů Kohoutkovy tvorby.

PŘÍKLAD č. 127

Minuty jara, č. 5, *Díkůvzdání*, závěr.

Suíta pro dechové kvinteto z let 1958 až 1959 byla jednou z prvních skladeb, v níž Kohoutek uplatnil dodekafonii. *Minuty jara* jsou po letech obohaceny o další techniky, jako jsou „polytempo, aleatorika, intervalové, rytmické, melodické organizace, mixtury, sónické a artikulační ozvlášťňování aj.“.²⁷⁴ Skladatelovo kompoziční mistrovství a jeho vyzrálost se však neprojevují v pouhém užití těchto prostředků. Je to naopak jejich nenápadnost v čistotě hudební faktury, takže posluchač si je většinou ani neuvědomuje a vnímá přirozenou hravost komorní hudby jako takové. Tato poetika je dána nejen obecným ideovým záměrem, radostí z nastupujícího jara, ale zajisté i dedikací manželce. Ostatně sám skladatel k tomu poznamenává:

Užité skladebné technické prostředky [...] jsou použity podle individuálního projektu, řádu – neortodoxně a podřízeně výrazu.²⁷⁵

²⁷⁴ Tamtéž.

²⁷⁵ Tamtéž.

Motivy léta: Hudební prožitky pro housle, violoncello a klavír, Koh. 36 (1990, rev. 1992)

S odstupem deseti let po *Minutách jara* vznikají *Motivy léta* jako další část volné tetralogie ročních dob. Skladatel tentokrát zvolil obsazení klavírního tria s cílem „posílit počet skladeb komorních a pro běžné obsazení“.²⁷⁶ Další trio bude následovat o rok později, avšak pro odlišné uskupení: *Žerty a úsměvy: Novelety pro hoboje, klarinet a fagot* (Koh. 37, 1991).

Svojí poetikou se skladba hlásí k romantickému odkazu. Prvky romantismu evokuje paralela lidského života s ročním obdobím, slovo „prožitky“ v podtitulu i dedikace Antonínu Dvořákovi ke 150. výročí narození. Úsilí o nalezení idylly uprostřed krutého světa formuluje autor na vloženém listě v rukopisné partituře:

Letní [etapa], plná energie, úsilí a plánů, je spojena s radostným očekáváním a vychutnáváním slunečné pohody, pracovního uvolnění mezi dětmi, zvířaty, se zamyšlením v tiché večerní přírodě nad ubíhajícím životem, s vpády i neočekávaných, krutých dramát.²⁷⁷

Antonín Dvořák je v *Motivech léta* přítomen hlouběji než pouhým odkazem k jeho výročí, více než pouhou inspirací. Kohoutek pracuje formou transformace s citáty z konkrétních Dvořákových skladeb vzniklých v letech 1887 až 1900 ve Vysoké na Příbramsku. Jako zdroje uvádí: *Slovanský tanec* č. 15 (vstup), čtvrtou větu z *Osmé symfonie* (vstupní fanfára), obkročnou figuru dvou půltónů shora a zdola z *Requiem* a árii o měsíčku z opery *Rusalka*. K nim přidává slováckou milostnou píseň *Tá naša lavečka, ej, už sa polámala*.²⁷⁸ Uvedená metoda transformace se dá přirovnat ke způsobu, jakým Kohoutek zpracovává originální písně v orchestrálním triptychu *Slavnosti světla* (1974–1975). Z písně *Tá naša lavečka*²⁷⁹ cituje úvodní úsek ve volném metrorýtmu i retrogradačně.²⁸⁰

Kohoutek rovněž hledá paralely své poetiky s poetikou Dvořákovou. Z předmluvy k partituře Dvořákovy *Osmé symfonie* si vybírá:

„osobní stadia náladová“;
„láskyplný styk s přírodou a lidovým prostředím“;
„myšlenky podat způsobem odlišným od velkých forem“.²⁸¹

²⁷⁶ Srov. Koh. 36, hrubý grafický plán.

²⁷⁷ Koh. 36, autograf partitury.

²⁷⁸ Srov. Koh. 36, hrubý grafický plán.

²⁷⁹ Převzato z POLÁČEK, Jan, ed. *Slovácké písničky: Sbírka jednohlasých lidových písní*. 4. 2. vyd., Praha: Orbis, 1950, s. 103. V Poláčkově sbírce je tato píseň situována na Dolňácko. Sušil ji s obměnami v notovém zápise i textu umístil do Nového Hrozenkova. Srov. SUŠIL, František, ed. *Moravské národní písně: S nápěvy do textu vřaděnými*. 5. vyd. Praha: Argo, 1998, s. 310. ISBN 80-7203-096-5.

²⁸⁰ Srov. Koh. 36, volně vložený list se zápisem písně v partituře.

²⁸¹ Koh. 36, hrubý grafický plán.

K uvedenému doplňuje: „moje vlastní??“²⁸²

Motivy léta jsou založeny na trívětém schématu s okrajovými větami rychlými a pomalou větou střední:

1. **Intrády – Tanec:** *Animato con slancio – Allegretto grazioso* (♩ = cca 100); durata cca 5'40".
2. **Zpěv:** *Andante cantabile, poco pensierosamente* (♩ = cca 66); durata cca 7'55".
3. **Intrády – Drama a vzpomínky:** *Animato con slancio* (♩ = cca 100) – *Allegro drammatico* (♩ = cca 120); durata cca 6'20".

Radostný ráz první věty je – podobně jako ve *Šťastných chvílkách* (1992) – spojen s tancem: *Intrády – Tanec*. Vzrušený charakter se projevuje střídáním rytmických ploch ve staccatu s glissandovými úseky. Jak patrně, Kohoutek si v tomto období oblíbil výrazové označení *scintillante* (jiskřivě) – nachází se též v první větě *Minut jara* s názvem *Volání*. V obou případech je „jiskřivost“ vyjádřena staccatem.

PŘÍKLAD č. 128

Motivy léta, č. 1, *Intrády – Tanec*, úvod. Střídání staccatových úseků (*ben ritmico, scintillante*) s vzestupnými glissandovými partiemi (*gliss[ando] ad lib[itum]*): Kohoutek opět využívá grafických symbolů. Klavír hraje v jednotném staccatovém metru.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "I. Intrády. Tanec." by Karel Kohoutek. The score is written for piano (p) and includes staccato and glissando markings. It features a tempo of "Animato con slancio (♩ = 100)" and a dynamic of "mf". The score is divided into measures, with some measures marked with "2" and "3". The score ends with a double bar line and a final measure marked with "10", "16", and "(8)".

Jak napovídá název druhé věty, *Zpěv*, jejím základem je vokaliza. Dva melodické nástroje, housle a violoncello, přednášejí lyrickou melodii zádumčivého charakteru (*pensierosamente*), která se nese většinou v tiché zvukové hladině (*con sordino, perdendosi*). Uklidňujícím dojmem působí harmonické interpolace durových kvintakordů a jejich obrátů. Klavír vytváří kontrastní doprovod prostřednictvím zvonivých jednohlasých pasáží (*quasi campanelli*) nebo souzvuků.

PŘÍKLAD č. 129

Motivy léta, č. 2, **Zpěv**, střední část. Lyrická melodie houslí a violoncella přechází z kánonu (imitačně-kanonická technika) do durových akordů. Klavír barevně ozvláštňuje melodii rubatovými vstupy připomínajícími sonoritu zvonkové hry: *pochettino rubato*, *quasi campanelli*.

Závěrečné *Intrády* – *Drama a vzpomínky* se staccatovým charakterem *Intrád* vrací k radostné náladě první věty – tentokrát ve výrazu *slancio* (vzletně). Jedná se o typickou finální větu, která v beethovenském i dvořákovském duchu obsahuje reminiscence na obě předchozí části, nežádka vyjádřené prostřednictvím panelové techniky. V závěru prvního úseku jsou to glissanda z úvodu první věty. Tato odlehčená část plná hravosti je po krátké pauze vystřídána dramatickými partiiemi (*Drama a vzpomínky*), jejichž průvodním jevem jsou překvapivé zvraty výrazové i tempové: *Allegro drammatico* – *Grave* – *Andante cantabile*, *poco pensierosamente* – *Animato con slancio* – *Allegretto grazioso*.

PŘÍKLAD č. 130

Motivy léta, č. 3, *Intrády* – *Drama a vzpomínky*, střední část. Závěr úvodních *Intrád* s glissandem houslí a violoncella vystřídá dramatická pasáž: *Allegro drammatico*.

Dramatický úsek zrychluje a graduje až do zběsilosti za využití různých výrazových prostředků, včetně aleatoriky. Zlom nastane v zatěžkaném *Grave*, které přechází v dlouhou reminiscenci na střední kantabilní větu (*Andante cantabile*, *poco pensierosamente*). Tato lyrická část zřetelně ovlivní závěr díla. Návrat k žertovnému *Animato con slancio* neústí v bezbřehé veselí úvodu: skladba končí ve ztišeném smíření: *Allegretto grazioso*.

PŘÍKLAD č. 131

Motivy léta, č. 3, Intrády – Drama a vzpomínky, gradační úsek střední části: Allegro drammatico.

Jednotícím formálním prvkem díla jsou dvě protikladné kompoziční vrstvy. První tvoří *Intrády*, které skladbu zřetelně rámuji svým zazněním v úvodní a závěrečné části. Intrádami rád začínal své kompozice, případně jejich části, Igor Stravinskij, který tím posiloval jejich slavnostnost a svátečnost; často se objevují u skladeb končících tragicky: *Král Oidipus* (1927), *Život prostopášíka* (1951). Z tohoto hlediska lze hledět i na Kouhoutkovu *Intrádu* v *Motivech léta* hlouběji, a to v souvislosti s filosofií paralel lidského života a ročních dob. Taneční charakter intrádových vstupů zase nabízí asociace s intrádami (*Preludium* a *Interludia*) ve Stravinského baletu *Agon* (1957). Toto vše vytváří vyšší a hlubší harmonickou jednotu, která ovšem – v duchu neoklasicistní poetiky – nebrání radosti z hudby jako takové.

Druhou linii díla představuje lyrická melodie jako základní téma druhé větě. Obě tyto protikladné vrstvy jsou představeny odděleně, nezávisle na sobě. V závěru díla ovšem vokaliza výrazně poznamená charakter *Intrád*, což přináší překvapivý katarzní účinek.

Podnětem pro vznik díla bylo podle autora oslovení Českým hudebním fondem.²⁸³ Skladby se ujalo Trio Bohuslava Martinů ve složení Eva Horáková, Jiří Besperát a Miroslav Zicha, které ji poprvé předneslo 22. dubna 1992 v Ernově sále Staré radnice v Brně. Premiéra se stala skladateli podnětem pro konečnou revizi díla. Výsledkem je zkrácení skladby z třidvaceti minut na dvacet prostřednictvím četných *vide* a zrušením repetíc. Úpravy provedl autor u obou smyčcových nástrojů následovně:

- zjednodušení partu violoncella – odstranění dvojhmatů ve 2. větě
- úprava zápisu houslového partu – tremolo (3. věta)
- rozšíření houslového a klavírního partu přidáním notou (3. věta)²⁸⁴

Výsledná verze byla zaznamenána 7. a 27. května 1992 Československým rozhlasem v Brně.

A ještě malá doplňující archiválie, která svědčí o době vzniku díla. Představuje dokonalou kontrapozici skladby a materiálu, na nějž byla zapsána. Na druhé straně jednoho z listů hrubého grafického plánu se nachází následující strojopisný text:

Dnes v družném úsilí při budování komunistické společnosti v naší zemi pracuje více než sto národností a národnostních menšin.

V nerozborném Sovětském svazu je sjednoceno 15 svazových republik [...].

Všechny svazové a autonomní republiky, autonomní oblasti a národní okruhy jsou neoddělitelnou součástí jednotné sovětské velmoci.

Svazek národů naší země je jedním ze základních kamenů pevnosti a mohutnosti sovětské společnosti. Skutečnou sílu jednoty národů prokázal čas v těžkých zkouškách. V letech Velké vlastenecké války všichni sovětské lidé, všechny národnosti a národnostní menšiny, vedeni jednotným úsilím očistit sovětskou zemi od fašistických uchvatitelů, povstali na obranu svobody a nezávislosti socialistické vlasti a ve smrtelném boji s lítým nepřítelem dosáhli historického vítězství.

Vítězství nad silným a zákeřným nepřítelem dokázalo, že jedině socialismus může uvést do pohybu tak mohutnou hybnou sílu výstavby nové společnosti a jeho ozbrojené obrany, jakou je přátelství národů a proletářský internacionalismus. Tato síla mnohokrát znásobovala moc sovětských ozbrojených sil při obranných i útočných bojích, dávala jim vytrvalost a přesvědčení o správnosti věci, za niž bojovaly. Skvělé vítězství sovětské armády je přesvědčivým důkazem životnosti leninských idejí o armádě nového typu, armádě přátelství a bratrství národů, budujících socialismus.²⁸⁵

Antonín Dvořák, jeden z inspiračních zdrojů pro *Motivy léta*, by se nestačil divit.

²⁸³ Srov. tamtéž.

²⁸⁴ In: Koh. 36, autograf partitury a party.

²⁸⁵ Koh. 36, hrubý grafický plán.

Podzimní zpěvy: Rapsodické souvětí pro smyčcové kvarteto, Koh. 44 (1994–1995, rev. 1998, 2002)

Podzimní zpěvy sice vznikly až po skladbě *Zimní ticha*, autor je však sám označuje za třetí část tetralogie, což je ostatně pro chronologii ročních dob přirozené. Sám tuto skutečnost osvětluje hlouběji:

Tuto 3. část „tetralogie“ jsem mohl psát až po 4. části *Zimní ticha*; až jsem se přece jen dokázal vyrovnat s odchodem mé drahé maminky; *Zimní ticha* předběhla jaksi moje duševní rozpoložení, které snad logicky mělo následovat až po Podzimních zpěvech.²⁸⁶

Už toto vyjádření naznačuje, že *Podzimní zpěvy*, podobně jako *Zimní ticha*, budou svým filosofujícím podtextem kontrastovat se dvěma předchozími díly tetralogie, zejména tou jarní. Kohoutek vytváří v *Podzimních zpěvech* polaritu dvou emocionálních okruhů, jež formuluje jako „chvilu úspěšné“ a „chvilu vzpomínkové“.²⁸⁷ Obě výrazové polohy nejsou statické, každá má různé varianty.

Úspěšné chvíle spojuje autor jednak s novým, lepším uspořádáním světa po 17. listopadu 1989,²⁸⁸ jednak s radostí z toho, čeho sám dosáhl. Tady ovšem připomíná, že jeho život se již zkracuje a energie ubývá.

Vzpomínky jsou pro něj „šťastné i teskné“;²⁸⁹ teskné nyní převažují. Věnuje je sám sobě a svým blízkým. Vzpomíná na ty, kteří už nežijí: dědeček, táta, máma, strýčkové Oldřich a Vláďa, kteří ztratili život ve druhé světové válce. Také u sebe tuší přítomnost smrti: „Byl jsem už na pokraji smrti vícekrát.“²⁹⁰ Výmluvné jsou v kontextu ohrožení života okolnosti vzniku díla: skladbu začal skicovat 26. července 1991 v nemocnici v Zábřehu po infarktu; skicu dokončil až téměř po třech letech, 14. března 1994. Čistopis byl započat téhož roku „před vánocemi, když jsem byl méně nemocen, aby se neztrácel čas“.²⁹¹ Skladbu dokončil 8. března 1995. Vzpomínky jsou také podnětem, aby se zamyslel nad smysluplností vlastní tvorby a svého užitku pro lidi v obecném smyslu i pro své blízké, které ztratil: „Byli by spokojeni s mou prací?“²⁹²

Tento z větší části niterný program, založený na dvou obecných výrazových polohách, ovlivnil i formu díla. Kohoutek netradičně volí dvouvětou kompozici s protikladem věty rychlé a věty pomalé:

²⁸⁶ Kontrasty podzimu života. In: Koh. 44, grafický plán.

²⁸⁷ Tamtéž.

²⁸⁸ V odkazu na skladatelův postoj ke společenskému dění nelze nepřipomenout, že v minulém dvacetiletí oslavoval ve svých kompozicích zcela jiné společenské hodnoty, než jaké symbolizovala „sametová revoluce“.

²⁸⁹ Kontrasty podzimu života. In: Koh. 44, grafický plán.

²⁹⁰ Tamtéž.

²⁹¹ Koh. 44, skica partitury.

²⁹² Kontrasty podzimu života. In: Koh. 44, grafický plán.

1. *Allegretto vitale* (♩ = cca 72–80); durata cca 7' 18".
2. *Andante spianato* (♩ = cca 54); durata cca 8' 23".²⁹³

Znalci Kohoutkova díla zjevně postrádají větu třetí v rychlém tempu. Že by ohlas poslední klavírní sonáty c moll, op. 111, (1823) Ludwiga van Beethovena? Filosofické zdůvodnění toho, proč je zakončena *Adagiem*, navrhuje ústy Wendella Kretzschmara Thomas Mann v románu *Doktor Faustus*.²⁹⁴ Vyrovnaný charakter Beethovenovy *Arietty* snad lze myšlenkově připodobnit ke Kohoutkovu „přijmutí lidského údělu“.²⁹⁵ V této paralele je možné s nadsázkou poukázat též na pro Kohoutka nezvyklou délku zrodu kompozice – jedno z odůvodnění „neúplnosti“ zmíněné Beethovenovy sonáty je, že prý neměl čas.²⁹⁶

Podzimní zpěvy jsou po skladbě z roku 1959 druhou a poslední kompozicí Kohoutkova pro smyčcové kvarteto, alespoň v čisté instrumentální podobě – v roce 2006 smyčcové kvarteto doplní flétna ve skladbě *Drobné radosti: Flétnové věty se smyčcovým kvartetem*.

Ve smyčcových nástrojích se střídají dvě základní techniky hry: *naturale* a *sul ponticello*. K nim se ojediněle přidává *quasi martellato* nebo *sul tasto*. Svižnější tempa jsou někdy spojena s *non legato* nebo *staccato*. Ozvláštnění přináší pokyn *quasi fanfara* v první větě. Skladbu autor původně skicoval pro violoncello a kontrabas. Výslednou verzi dedikoval Kynclovu kvartetu, které ji poprvé uvedlo na Dnech soudobé hudby v Praze, ovšem až po revizi datované 15. březnem 1998. Další detailní revizi dokončil 27. října 2002. O až extrémní pečlivosti autora svědčí, že se tu třikrát podepsal. Komorní skladba trvající necelých šestnáct minut se tak vyvíjela v rozmezí nějakých jedenácti let. Může to vypovídat o vážnosti, s jakou tvůrce k tomuto dílu přistupoval.

Skladba je založena na osmi tempových modelech, z nichž prvních šest se představí v úvodní části. Jejím živému tempu (*Allegretto vitale*) odpovídá postupné zrychlování. *Allegretto* je totiž pouhým východiskem označeným *Tempo I* (♩ = cca 72–80; ♪ = cca 144–160); delší, respektive přibližné tempové rozhraní souzní s předpisy *poco rubato* a *sostenuto*.²⁹⁷ Přechod mezi tempy bývá často postupný, jednotlivé oblasti temp se prolínají. Zrychlování je označováno pokynem *più mosso*. Jednotlivá tempa jsou spojena s rozmanitými výrazovými pokyny:

²⁹³ Trvání vět uvedeno podle interpretace Kynclova kvarteta. Srov. KOHOUTEK, Ctirad. Podzimní zpěvy: Rapsodické souvětí pro smyčcové kvarteto (1994/95). Kynclovo kvarteto (Pavel Kyncl – 1. housle, Eduard Krivý – 2. housle, Vladimír Kovář – viola, Václav Horák – violoncello). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní hudba 1965–95*. Brno: Český rozhlas Brno, 1999.

²⁹⁴ Srov. MANN, Thomas. *Doktor Faustus: Život skladatele Adriana Leverkühna: Vypravuje jeho přítel*. Praha: Melantrich, 1948, s. 56–61.

²⁹⁵ Kontrasty podzimu života. In: Koh. 44, grafický plán.

²⁹⁶ Srov. MANN, Thomas. *Doktor Faustus: Život skladatele Adriana Leverkühna: Vypravuje jeho přítel*, s. 57.

²⁹⁷ Z hlediska přibližného určení tempa se může jevit nadbytečným jeho dublování v osminových hodnotách. Některé pasáže jsou však celé notovány v osminových hodnotách střídajících se s hodnotami šestnáctinovými.

Tempo I (♩ = cca 72–80; ♪ = cca 144–160).

Tempo II (♩ = cca 80–88; ♪ = cca 160–176): *vitale*.

Tempo III (♩ = cca 104; ♪ = cca 208): *energico*.

Tempo IV (♩ = cca 112–120; ♪ = cca 224–240): *gioioso, espressivo*.

Tempo V (♩ = cca 116–126; ♪ = cca 232–252): *drammatico*.

Tempo VI (♩ = cca 120–132; ♪ = cca 240–264): *danzante, con leggerezza*.

Uvedené tempové schéma tvoří sice kostru, avšak skladba se vyvíjí mnohem detailněji. Například mezi *Tempo* V a VI nastane postupné zpomalování k *Tempo* III, IV a II. Závěr věty v *Tempo* V a IV přináší střídání různých nálad od lehkosti (*con leggerezza*) přes nadšení (*con entusiasmo*) až k divokosti (*feroce*).

PŘÍKLAD č. 132

Podzimní zpěvy, č. 1, *Allegretto vitale*, střední část. Přejít z *Tempo* III do *Tempo* IV je založen na aleatorickém principu, kdy se jednotlivé nástroje osamostatňují: *ad lib[itu]* *poco a poco senza assieme al Tempo IV*. Zrychlování (*poco a poco accel[erando] al Tempo IV*) je spojeno s crescendem.



Živý charakter dodává první větě také oblíbené střídání taktů ve stylu mateníku.

PŘÍKLAD č. 133

Podzimní zpěvy, č. 1, *Allegretto vitale*, střední část. Téměř neustálé střídání taktů v osminových a šestnáctinových hodnotách.



Druhou „vzpomínkovou“ větu koncipoval skladatel jako vyústění kontrastů první části.²⁹⁸ Chtěl se v ní mimo jiné vymezit proti „neumělecké hlouposti“ své doby.²⁹⁹ V grafickém plánu se objevuje formulace „hledání východiska!“.³⁰⁰ Tento apel dále nerozvádí, takže odpověď si může posluchač domýšlet na základě samotné hudby.

Pro tuto část zvolil Kohoutek techniku metacitátů, kterou připodobňuje k technice metavariací – v podstatě ji s ní ztotožňuje. Jako základ si zvolil píseň *Vyletěl pták nad oblaky*, která souzní s jeho tehdejší příklonem k folkloru. V písni nachází optimistické podněty, jako jsou „bohатыrský zpěv, vitalita, stále nová energie, radost“.³⁰¹ Výchozí materiál zpracovává technikami transformace, transplantace a transmutace.

Transformace podle něj znamená přeměnu ve smyslu translace neboli translokace (posouvání prvků), jejich přemísťování, přenášení. Transplantaci chápe jako přenos orgánů, částí nebo prvků do jiného organismu. A pod pojmem transmutace rozumí přeměnu prvků v jinou kvalitu. Jako nejvhodnější se mu jeví kombinace transplantace a transmutace.³⁰²

Jak patrně, užívá tu přímo vědecké terminologie: translaci patrně převzal z geometrie, transplantaci z medicíny. U transmutace se dokonce dotýká alchymie zmínkou o přeměně obyčejných kovů ve zlato.³⁰³ Uvedené postupy lze chápat jako návaznost na experimenty ortodoxních dodekafonistů post-schönbergovské generace, kteří rozšiřovali tradiční quaternion novými technikami (permutace, rotace, kontrarotace, interpolace, selekce).

298 Srov. Vyústění těchto kontrastů. In: Koh. 44, grafický plán.

299 Tamtéž.

300 Tamtéž.

301 Realizace grafického plánu. In: Koh. 44, grafický plán.

302 Tamtéž.

303 Tamtéž.

Kohoutek tak zjevně nezapomínal na dvanáctitónová východiska, k nimž se obrátil ve druhé polovině padesátých let.

Tyto melodicko-harmonické principy, užité též seriálně, doplňuje o bitempo a polytempo. Na rozdíl od zmíněné generace, jejíž někteří představitelé nebrali ohled na posluchače, Kohoutek zůstává věren svému ideálu oslovit širší okruh publika. Proto jako součást kompozičního plánu uvádí též zpěvnost a ostinata.³⁰⁴

Zpěvný charakter má úvodní expresivní melodie (*cantabile, poco espressivo*), kterou přednáší violoncello v tiché zvukové hladině (*piano*). Lze ji vnímat jako ohlas lyrické kantilény ze střední věty *Motivů léta*. Zbylé nástroje zpočátku nenápadně a stručně přizvukují (*pianissimo, sul ponticello, sul tasto*), postupně si pak melodii imitačně přebírají. Tento úsek je komponován v *Tempu VII* (♩ = cca 54; ♪ = 108), které souzní se základním tempem věty: andante.

PŘÍKLAD č. 134

Podzimní zpěvy, č. 2, *Andante spianato*, začátek. Lyrická melodie ve violoncellu (*cantabile, poco espr[essivo], con sord[ino]*).

304 Srov. tamtéž.

Ani tato idylická, dá se říci nostalgická, nálada netrvá dlouho. Také ve druhé větě se objevují dramatické zvraty, které se projevují střídáním aleatorických pasáží s úseky výrazně harmonickými, reminiscencemi *Temp V* a *II* z předchozí části apod. Tvůrce se zjevně snaží dobrat vyrovnanosti, jak ji dosadil do názvu: *spianato*. K té se propracuje v codě s výraznou sólovou kadencí houslí: *espressivo, sfogato, largamente – quasi cadenza*. Závěrečná část směřuje k nejnižší zvukové hladině: *pianissimo, con sordino*. Sestupná linie od forte k pianu není lineární, a tedy ani vyrovnaná; objevují se návraty k původním dynamickým stupňům: *f – mp – p – mf – mp – mf – mp (poco rit.) – pp*. Jednotlivé dynamické stupně navíc mezi sebou přecházejí prostřednictvím crescendo a decrescenda. Cesta k jistotě a vyrovnanosti je tak spíše strmá a namáhavá, podobně jako v Dantově *Očistci*.

Coda se rozvíjí v *Tempu VIII*, nejpomalejší části celé skladby: *Meno mosso* (♩ = cca 48; ♪ = 96). Při zobecnění tempového vývoje celku vzniká nepravidelný oblouk: nejprve zrychlování v rámci první věty od středně rychlého tempa k tempu nejrychlejšímu, pak zpomalování ve druhé části. Tato linie nepůsobí přímočaře, neboť je obměňována vkládáním předchozích tempových modelů, zrychlováním a zpomalováním za podpory narůstání a ubývání zvuku (crescendo – decrescendo).

PŘÍKLAD č. 135

Podzimní zpěvy, č. 2, *Andante spianato*, sólová kadence houslí.

Kohoutkův umělecký obraz podzimu života není nikterak statický. Vědomí toho, že má za sebou většinu svého bytí, v něm vyvolává otázky o smysluplnosti dosavadní tvorby, smutek nad ztrátou nejbližších příbuzných i strach z ohrožení života vlastního. Při této příležitosti uvádí nejen své současné zdravotní problémy, ale též vypočítává, kolikrát stál na pokraji smrti v dětství.³⁰⁵ Tyto pocity formuloval v lapidárních bodech pro ideu a tvůrčí představu díla:

svár plánů a vzpomínek;
čas před sebou a za sebou;
vyrovnání se s lidským údělem odchodu;
co dělat ve zbytku let či měsíců?
pracovat k užtku lidem.³⁰⁶

Kdo by díky názvu závěrečné věty (*spianato*) očekával vyrovnanost i v hudbě, dočká se spíše usilovného hledání vyrovnanosti a smíření. Kohoutek tu pro vyjádření protikladných emocí užívá grafiky připomínající grafickou notaci Pendereckého. Pomocí šipek označuje rozdílné výrazové polohy. Zatímco však u Pendereckého tyto symboly (↑↓) určují extrémní afekty v duchu barokní polaroty nebe a pekla, Kohoutek vytváří protiklad nedokonalý, založený na dissymetrii. Proti šipce směřující strmě nahoru, která symbolizuje energii, vitalitu a radost, šipka dolů není vedena jako její opak: dolů směřuje velice mírně, téměř vodorovně coby symbol vyrovnanosti. Skladatel si k tomu blíže poznamenal:

šipka nahoru: chvat, konečnost, úzkost, snad ne strach, ale skryté obavy – stihnu to, co chci, stihne lidstvo to, co by chtělo, o co zápasí staletí – o humanitu, o relativní hojnost, soc. spravedlnost – prostě krásný lidský (nikoliv polozvířecí) život;
šipka velice mírně dolů, téměř vodorovně: vyrovnanost podruhé, víra (nikoliv náboženská) ve všechny dobré vlastnosti přírody (a lidí v ní); příroda je mocná!!!!
to je třeba jen vzít na vědomí.³⁰⁷

Vypjaté emoce skladby spolu se střídáním a prolínáním tempa, různými dynamickými stupni od *pp* po *ff* spjatými s rubatovou agogikou, to vše lze považovat za prvky romantické, známé z Kohoutkovy rané tvorby. K romantismu odkazuje i literární termín „rapsodie“ v podtitulu díla, podobně jako převážně subjektivně laděný ideový program: časté zvraty tempové, dynamické a výrazové³⁰⁸ souzní s pocity radosti, nejistoty i vyrovnanosti, které jsou přítomny v pozadí hudebního díla.

Za zmínku stojí také barevné vypracování grafického plánu, kde každá vrstva je označena specifickou barvou. Základ je narýsován černou tužkou. Pro zvýraznění je užito barev červené, modré, žluté, světle a tmavě zelené.

305 Kontrasty podzimu života. In: Koh. 44, grafický plán.

306 Idea a tvůrčí představa. In: Koh. 44, grafický plán.

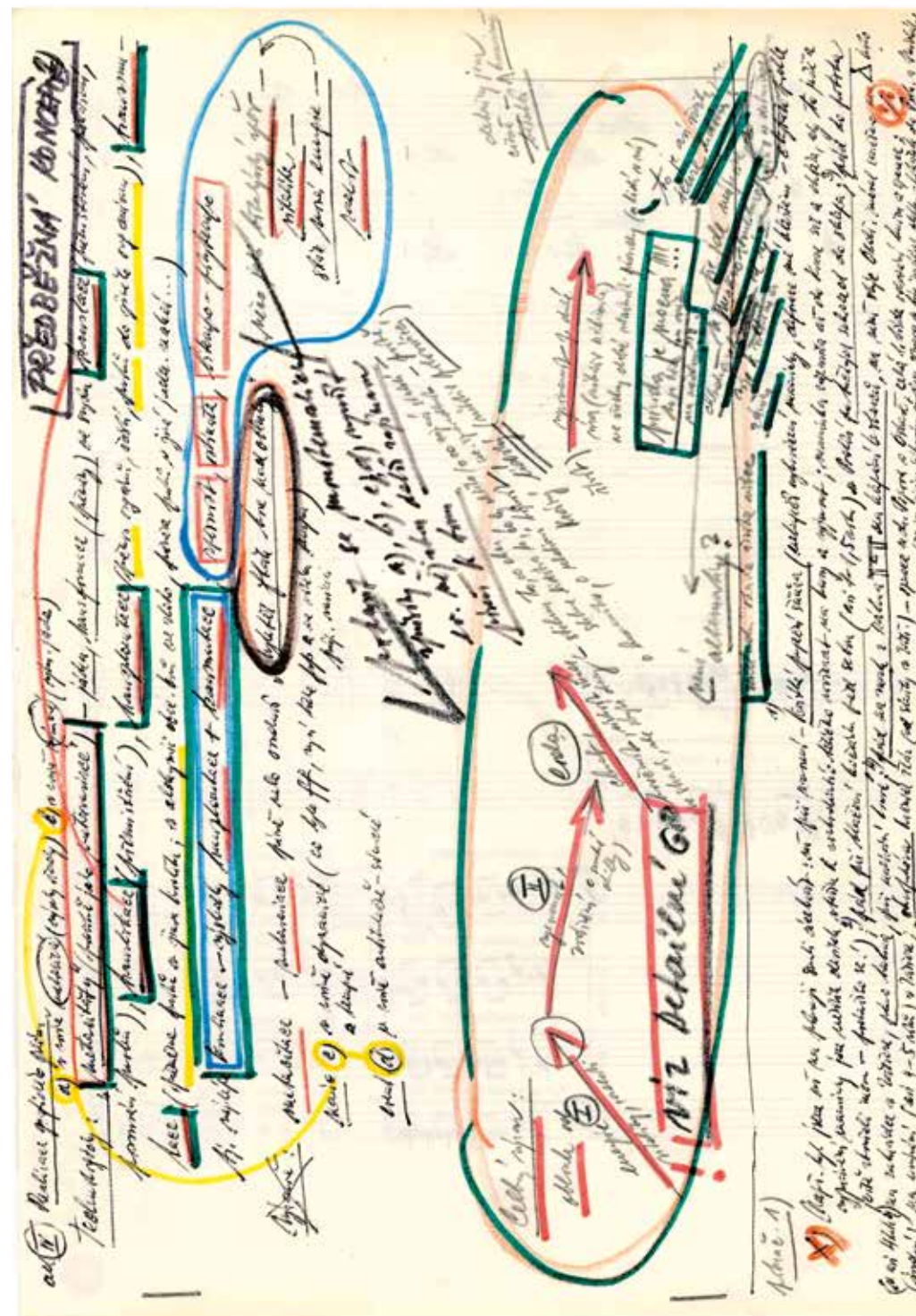
307 Coda. In: Koh. 44, grafický plán.

308 Kohoutek vložil do autografu partitury svůj oblíbený *Slovníček méně obvyklých italských výrazů*.

PŘÍKLAD č. 136

Podzimní zpěvy, grafický plán. Různobarevné vypracování jednotlivých vrstev.

Předběžná koncepce díla s vysvětlením grafické notace.



Zimní ticha: Dojmy a myšlenky pro žestové a bicí nástroje,

Koh. 40 (1992–1993)

Poetika skladby *Zimní ticha*, závěrečné části volné tetralogie ročních období, se podle autora „pokouší vystihnout přemítání stárnoucího člověka v zimní krajině“.³⁰⁹ Pod pojmem „přemítání stárnoucího člověka“ si lze představit duchovní atmosféru klidu a smíření. Ve zdánlivém rozporu s touto ideou je instrumentace díla.

Kohoutek psal *Zimní ticha* pro žestový big band s bicími nástroji, konkrétně pro soubor Brno Brass Band s dirigentem Evženem Zámečnickem k desátému výročí jeho činnosti; v jejich provedení se uskutečnila premiéra dne 27. února 1994 ve foyeru brněnského Janáčkova divadla. Dílo je určeno pro deset žestových nástrojů a jednoho (případně dva) hráče na nástroje bicí. Instrumentace vypadá následovně:

3 trombe in Do (ossia 1. tr. in Do, 2. tr. in Si^b, 3. tr. in Do)

1 tromba bassa in Si^b (ossia trombone)

2 corni in Fa

2 tromboni

1 eufonio (baritono)

1 tuba bassa in Do

3 triangoli (piccolo, medio, grande)

campanelli (ossia vibrafono, celesta)

3 piatti sospesi (piccolo, medio, grande)

1 campana tubolare Do[#] (Re^b) – superiore (se possibile)

1 tam–tam (ossia gong profondo)

3 timbales (tom-toms a una pelle) (ossia 3 tom-toms)³¹⁰

Nabízí se otázka, jak je možné vystihnout intimní lyričnost prostřednictvím „dechovky“. Odpovědí je samotné dílo, způsob zacházení s jednotlivými nástroji. Východiskem, které posluchač samozřejmě nemusí znát, jsou autorovy poznámky na listě vloženém do rukopisné partitury. Zdůrazněn je tu maximální klid pro „zimní zamyšlení v tichu zasněženého lesa“.³¹¹ Tomuto klidu je přisouzeno tempo, v němž čtvrtová nota trvá asi jednu vteřinu (♩ = cca 58) – jakoby v ohlasu na klidový tep lidského srdce, z něhož vycházela barokní afektivní teorie. Ani méně klidná místa nemají narůstat uspěchaně.³¹²

Důležitou úlohu přisuzuje autor bicím nástrojům, z nichž vytváří celou plejádu zvukových odstínů. Zvon (*campana tubolare*) má mít jasný zvuk. Naopak tamtam hluboký a temný. Temněji mají znít též timbály, u nichž skladatel graficky znázorňuje druhy

paliček. Tři činely různé velikosti – malý, střední, velký – mají vydávat mrazivý zvuk.³¹³ Specifická sóničnost je vytvářena například obohacením žestů o zvuk zvonkové hry.

Vedle *tutti* žestových nástrojů, které hrají většinou v tonální harmonii, dílo inklinuje ke komornímu zvuku. Ten je vytvářen kombinacemi menšího počtu hlasů, případně sólovými party některých nástrojů.

Pro *Zimní ticha* zvolil Kohoutek jednovětou kompozici v délce asi deseti a půl minuty. Představuje jeden dynamický oblouk s úvodním zesilováním a následným zeslabováním zvuku: od *piano* postupně zesiluje po *fortissimo*, po němž následuje ubývání zvuku až do závěrečného *pianissima*. Zvukový i myšlenkový vrchol se objevuje dle proporcionality zlatého řezu.

Ideovým východiskem díla je chorál žestů, který je v úvodu naznačován, aby ve středních částech zazněl dvakrát ve své základní podobě: poprvé ve střední síle, na vrcholu ve *forte*. Chorál je harmonický, vyrovnaný, klidný. Odpovídá mu základní tempo díla *Larghetto tranquillo* (♩ = cca 58). Celá kompozice ovšem není takto jednoznačná. Sám skladatel uvádí, že stárnoucí člověk se nachází v různých rozpoloženích, „něžném, zádušném, vzrušeném i povznášejícím“.³¹⁴ Protipól chorálnímu klidu vytvářejí aleatorické partie, jejichž dramatická výraznost je méně výrazná než u předchozích cyklických skladeb, jako jsou *Podzimní zpěvy*. Tyto vzrušené pasáže dramaticky připravují zaznění chorálu v plné síle. Opět je tu efektně využit princip kontrastu.

Rovněž závěrečný úsek v *diminuendu* je mírně ozvláštňován rozmanitými prvky. Na tomto místě mají podle autora spíše pozitivní charakter: „posléze [v] zklidňovaném [rozpoložení] vzdálenými ohlasy dětského skotačení – stále pokračujícího života.“³¹⁵ Opět je v díle přítomen dětský svět jako jeden z hlavních motivů Kohoutkovy hudební filosofie se svými radostmi, hrami, přitakáním životu. Skladba se uzavírá v tichých, smířlivých názvucích chorálu.

³⁰⁹ Idea. In: Koh. 40, autograf partitury a partů.

³¹⁰ Koh. 40, autograf partitury a partů.

³¹¹ Trvající požadavky. In: Koh. 40, autograf partitury a partů.

³¹² Tamtéž.

³¹³ Tamtéž.

³¹⁴ Idea. In: Koh. 40, autograf partitury a partů.

³¹⁵ Tamtéž.

PŘÍKLAD č. 137

Zimní ticha, vrchol zlatého řezu. Kontrast vzrušené aleatorické pasáže tří trubek (č. 9) následovaných timbály (č. 10) a chorálu v plné síle a pravidelném metru (*dirigere*). Žestové nástroje jsou barevně obohaceny o zvuk celesty (č. 11). Podle autora č. 9 představuje zvukový, zatímco č. 11 myšlenkový vrchol díla.³¹⁶

Kohoutkova volná tetralogie ročních dob není ojedinělým dílem tohoto typu v evropské hudbě. Nabízí se konfrontace mimo jiné se dvěma slavnými kompozicemi minulosti, které vyrůstají z podobného základu – s koncertantním cyklem *Čtvero ročních dob*³¹⁷ Antonia Vivaldiho a oratoriem *Roční doby*³¹⁸ Josepha Haydna. Středobodem těchto skladeb všech tří tvůrců je člověk, jeho zasazení do přírody, do cyklu ročních dob. Zatímco Vivaldi

³¹⁷ *Le quattro stagioni* (okolo 1718–1720).

³¹⁸ *Die Jahreszeiten* (1801).

³¹⁶ Srov. Trvající požadavky. In: Koh. 40, autograf partitury a partů.

popisuje virtuózně zábavnou formou zvraty v životě rolníka, které mu připravuje příroda, Haydn v duchu osvícenských ideálů staví člověka doprostřed přírody jako vrchol stvoření. Z tohoto hlediska má Kohoutek blíže k Haydnovi. Člověk však není pro Kohoutka obrazem Boha. Skladatel v kontextu ročních dob reflektuje existenciální rozměr lidského života, včetně motivů umírání a smrti.

Odlišnosti jsou dány též formou a obsazením. Komorním zvukem má Kohoutek blíže k Vivaldimu, a to včetně náročných instrumentálních partů. Jeho tetralogie se však skládá ze skladeb pro různá obsazení a netvoří jednotný formální celek. Přestože Kohoutek klade značný důraz na zvukovou barvu, nevyužívá ilustrativní zvukomalbu, kterou naopak oplývají kompozice Vivaldiho i Haydna.

Mateníky: Tři skladby pro dva akordeony (akordeonový soubor), Koh. 34 a (1986)

K výše uvedeným skladbám většinou vážnějšího charakteru je nutno doplnit, že ani v tomto období poznamenaném ztrátou blízkých i obavou o vlastní život neopouští Kohoutka smysl pro humor. Humor je integrální součástí skladatelovy poetiky a nelze jej oddělovat od jiných emocionálních poloh. Symbióza těchto protikladů vytváří v rámci jediného díla dramatické napětí, jedno bez druhého není myslitelné. Přesto lze nalézt skladby, kde humorná stránka převažuje jak v názvu, tak v hudební faktuře.

V oblasti vokální navazuje Kohoutek na dětské cykly ze sedmdesátých let zejména malou operou *O kohoutkovi a slepičce* (1988–1989). I toto dílko na libreto Vladimíra Šefla vzniklo pro dětské sólisty, dětský pěvecký sbor a instrumentální soubor. Pokud v něm skladatel jaksi „míří do vlastních řad“, vykazuje tím schopnost sebereflexe a sebeironie. V rámci evropské hudby jako by chtěl připomenout renesančního tvůrce Jacoba Handla-Galla (1550–1591), který ve svých latinských madrigalech vícekrát oslavil kohouta (*gallus*) a jeho věrnou družku slepici (*gallina*).³¹⁹

Také instrumentální tvorba humorného ladění vznikala z větší části jako instruktivní literatura pro děti: *Loutkové scény* (1969), *Maškarní volenka* (1974). V období intenzivních reflexí člověka, tj. od konce sedmdesátých let, přibývají v této oblasti nové výrazové nánosy. Trilogie *Mateníky* (1986) zpracovává český tanec, a to nikoliv pouze v jeho žertovné podstatě, objevuje se též nálada melancholická. Člověk je přítomen v dechovém triu *Žerty a úsměvy* (1991), tady ovšem humor přerůstá v ironii.

Mezi zajímavé folklorní inspirace Kohoutkovy náleží tanec mateník. Zajímavé v tom smyslu, že se nejedná o tanec moravský, nýbrž český, jak prokázal mimo jiné Otakar Zich.³²⁰ Nabízí se otázka, co Kohoutka na mateníku zaujalo.

Je to bezesporu jeho proměnlivý takt, kterým souzní se svým slavnějším příbuzným, tancem furiantem. Proč Kohoutek místo názvu furiant užívá označení mateník, není známo. Z hlediska samotné terminologie to není důležité. Ostatně Zich v popisu mateníku na Hořicku píše, že by tento pojem upřednostnil přede všemi ostatními pro všechny tance s proměnlivým taktem.³²¹ Mateníky vstoupily do hudby českých skladatelů pod různými individualizovanými názvy, ve Smetanových Českých tancích jsou to např. *Slepička* a *Medvěd*.³²²

Mnohem zajímavější než otázka terminologická se jeví možná polemika s Antonínem Dvořákem. Dvořák totiž komponuje furiant výhradně v rychlém tempu. Kohoutek naopak traktuje mateník, primárně tanec svižný, též v tempu pomalém, naplněném lyrikou. Z toho vyplývá, že s tímto folklorním prvkem pracuje podobně jako představitelé tzv. neofolklorismu (Bartók, Janáček aj.): od folklorní nápodoby přechází k inspiraci strukturou, konkrétně metrorýtmikou, kterou obohacuje svůj kompoziční systém.

Hra s proměnlivým tempem se v Kohoutkově tvorbě poprvé výrazně objevuje v *Suitě romantica pro violu a klavír* (1957), a to ve čtvrté větě *Allegro vivace*. Toccátové finále je založeno na střídání taktů: 5/8 – 3/8 – 3/4 – 2/4. Na mateníkový a furiantový princip tu po letech upozorňuje Karel Mlejnek: „čtvrtá [věta] je pak typem toccátového finále s rytmičtým modelem stylizovaného lidového tance, jak ho známe z furianta a mateníka.“³²³

Mlejnek užívá pojmu „stylizovaný lidový tanec“. Takto určitě chápal mateník Kohoutek, když jej vložil do scénické hudby k Tylově hře *Tvrdohlavá žena*, z níž vytvořil *Suitu giocosa pro dechové kvinteto* (1958). Mateník je tu traktován ve svižném tempu původně párového tance (*Allegro con brio*). Stylizace je dána formou: mezi rychlé části je vložena část mírnější (*Pochettino meno mosso, sfumato*). Skladatel tu poprvé užívá názvu *Mateník*.

Mateníkový princip vstupuje též do Kohoutkovy tvorby pro děti, vokální i instrumentální. Občasné střídání taktů se objevuje již v první části (*Jahody*) sborového cyklu *Od jara do zimy* (1962), a to ve spojení s horizontálním dodekafonismem. Typickým prvkem klavírního cyklu *Loutkové scény* (1969) jsou časté změny taktu. Autor sám odkazuje na inspiraci mateníkem a furiantem.³²⁴ Za zřetelný mateníkový typ lze považovat šestou část cyklu, nazvanou *Svatební veselí*. Střídání taktů je zdůrazněno častými akcenty, což dodává skladbě taneční charakter. Její výrazná rytmika (*ben ritmico*) může na některých místech „vzbuzovat asociace bujarosti, dokonce až opilosti“.³²⁵

Mateník, respektive mateníkový princip je ve *Svatebním veselí* opět spjat s rychlým bujarým tancem. Za pozornost však stojí, že časté změny taktu se objevují ve všech skladbách cyklu, který tvoří převážně kompozice pomalého nebo pomalejšího tempa. Tento fakt svědčí pro více než pouhé folklorní pojetí původního materiálu. Takto netanečně se vliv

³²¹ Srov. tamtéž, s. 32.

³²² Srov. FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří, MACEK, Petr, eds. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 540. ISBN 80-7058-462-9.

³²³ MLEJNEK, Karel. Tištěný program ke koncertu v Komorním sále Paláce kultury v Praze, 7. dubna 1982.

³²⁴ Srov. ZICHOVÁ, Magda. *Instruktivní klavírní literatura 20. století* [disertační práce], s. 88.

³²⁵ Tamtéž, s. 93.

³¹⁹ Nejedná se o jediné zastoupení kohoutka v Kohoutkově tvorbě. Ve varhanní vzpomínce *Dávno je tomu...* (1998) se objevuje reminiscence na lidovou píseň *Kohůtku jarabý*, kterou měl v oblíbě skladatelův otec Hynek Kohoutek. Viz s. 303.

³²⁰ Srov. ZICH, Otakar. České lidové tance s proměnlivým taktem. *Národopisný věstník československý*, 1916, roč. 11, s. 6–53, 149–174, 268–311, 388–427.

mateníku výrazně projevuje již v metrorytmice *Miniatur pro smyčcový orchestr* z poloviny šedesátých let. Je to patrné též u *Mateníků* z roku 1986.

Tyto *Mateníky* jsou první kompozicí Kohoutkovou, která se skládá pouze z mateníků. Tvoří ji uzavřený cyklus tří vět v kontrastním schématu mírně – pomalu – rychle:

1. **Mateník – fanfára:** *Moderato maestoso* (♩ = cca 76); durata cca 2'.
2. **Mateník – uspávanka:** *Adagio teneramente* (♩ = 52); durata cca 3'30".
3. **Mateník – kolečko:** *Allegro vivace* (♩ = cca 184–200); durata cca 2'40".

Původní tanec je tu komentován ze tří různých hledisek a transformován do nových sémantických rovin, což potvrzuje sám autor: „Oživující metrorytmickou proměnlivost některých českých a jiných lidových písní a tanců jsem se pokusil využít i v méně obvyklých hudebně výrazových a technických rovinách.“³²⁶

Fanfárový charakter úvodního mateníku, *Mateník – fanfára*, je vytvořen prostřednictvím akordické faktury, jejímž základem je durový tónorod. Tato slavnostní hudba je uprostřed přerušena sledem rychlých triolových běhů.

Pokud skladatel ve výše uvedeném citátu zmiňuje nejen české, ale též „jiné lidové písně a tance“, jako vhodný příklad se tu nabízí druhá věta *Mateník – uspávanka*. V rámci proměnlivých taktů „české“ provenience se rozvíjí lyrická melodie, jejíž modální základ odkazuje k moravským kořenům.

PŘÍKLAD č. 138

Mateníky: Tři skladby pro dva akordeony, č. 2, Mateník – uspávanka. Lyrická melodie s charakteristickým modálním závěrem.



Melodie tu plyne naprosto přirozeně, takže posluchač nevnímá – na rozdíl od rychlých vět – permanentní střídání taktů. To se odehrává v okrajových částech (3/4 – 7/8 – 4/4 – 7/8 – 3/4 – 5/8), naopak střední pasáž se téměř celá rozvíjí v jednotném tříčtvrtečním metru. Vedení jednotlivých hlasů a vztahy mezi nimi nezaprou kontrapunktické východisko.

³²⁶ KOHOUTEK, Ctirad [text k CD]. In: BIALASOVÁ, Renata, BIALAS, Milan. *Skladby pro klavírní duo* [CD]. Ostrava: Stylton, 2004, s. [2]. Klub moravských skladatelů.

PŘÍKLAD č. 139

Mateníky: Tři skladby pro dva akordeony, č. 2, Mateník – uspávanka. Inverzní postup dvou hlasů.



Tuto druhou větu z *Mateníků* vydalo v roce 1992 Moravské hudební nakladatelství pod názvem *Uspávanka (Lullaby)* jako součást *Alba skladeb pro akordeon II*.³²⁷ Kohoutkova skladba je vřazena mezi úpravy rozmanitých skladeb Jaroslava Ježka, Bohuslava Sedláčka, George Gershwin a Zdeňka Pololánika.³²⁸ O autorově nespokojenosti s edicí svědčí opravy chyb červenou tužkou.³²⁹

Závěrečný *Mateník – kolečko* je nejživější částí cyklu: *Allegro vivace*. Plyne v jednotném motorickém tempu „kolečka“, v němž dochází k permanentnímu střídání taktů. Často se jedná o drobné obměny, například 2/8 – 3/8 – 5/8 – 3/8 – 5/8 – 4/8 – 5/8. Skladba se rozvíjí také pomocí instrumentace, od rozdělení základní linie mezi oba nástroje až po závěrečný vrchol v *tutti*. I při vyšších technických nárocích lze stále vnímat typickou hravost Kohoutkovy hudby. Skladatel tu vytváří různé polohy humoru, od odlehčených partií až k takřka frenetickému závěru.

³²⁷ KOHOUTEK, Ctirad. Uspávanka (Lullaby). In: *Album skladeb pro akordeon II: Sóla, dua i harmonikové soubory = Accordion compositions album II: Solos, duos and bands*. Brno: Moravské hudební vydavatelství, 1992, s. 8–11.

³²⁸ Jaroslav Ježek: *Klobouk ve křoví*; Bohuslav Sedláček: *Valčík pro nejhodnější babičku*; George Gershwin: *Rhapsody in Blue*; Zdeněk Pololáník: *Dvě karnevalové hudby*.

³²⁹ Srov. KOHOUTEK, Ctirad. Uspávanka (Lullaby). In: *Album skladeb pro akordeon II: Sóla, dua i harmonikové soubory = Accordion compositions album II: Solos, duos and bands*, s. 8–11. Uloženo v NM ČMH, C. Kohoutek 95/4.

PŘÍKLAD č. 140

Mateníky: Tři skladby pro dva akordeony, č. 3, Mateník – kolečko. Rychlé střídání taktů na krátké ploše graduje v závěrečné plenu obou nástrojů.



Jak vyplývá z předchozích ukázek, Kohoutek komponuje mateníky v různých tempích i náladách. V rámci uzavřeného cyklu tří mateníků připomíná protiklad *Mateníku – uspávanky* a *Mateníku – kolečka* polaritu furiantu a dumky u Dvořáka (například finále houslového koncertu). Avšak zatímco Dvořák se inspiroval dvěma nepříbuznými tanci různých hudebních kultur, u nichž zachovával jejich původní charakter, Kohoutek vytváří rozmanité výrazové polohy z tance jediného. Nikoliv romantická stylizace, nýbrž neofolklorní či, lépe řečeno, post-neofolklorní přístup k původnímu modelu.

Tanec mateník rozvíjí skladatel nejen v různých variantách stylových, ale obměňuje jej též instrumentačně. Po akordeonové verzi přechází ke klavíru. Nejprve jsou to *Tři skladby pro čtyři hráče na dva klavíry* (Koh. 34 b, 1991), později vzniká redukovaná verze *Tři skladeb pro klavír na čtyři ruce* (Koh. 34 c, 2000).

Transkripce akordeonové skladby pro klavír, byť obojí jsou nástroje klávesové, vyžaduje jiný postup než u doslovných nebo téměř doslovných transkripcí typu viola → klarinet,³³⁰ lesní rohy → saxofony³³¹ aj. Kohoutek si byl dobře vědom specifik klavírní faktury, techniky i klavírního zvuku, které si ověřil na předchozích cyklech, jako jsou *In-vence*, *Loutkové scény* apod. Skladatelův cit pro klavírní styl dokládá následující srovnání:

PŘÍKLAD č. 141

Mateníky, č. 2, Mateník – uspávánka. Srovnání akordeonové a klavírní faktury.



³³⁰ *Suita romantica pro violu a klavír* (1957) → *Dvě allegra pro klarinet a klavír* (1965).

³³¹ *Miniatury pro čtyři lesní rohy* (1965) → *Miniatury pro čtyři saxofony* (2005).

MATENÍK - USPÁVÁNKA

Technická náročnost tří podob *Mateníků* je rozmanitá a, dá se říci, neuzavřená. V rukopisné partitūře verze pro dva akordeony se totiž nachází poznámka „tempo poněkud upravit podle vyspělosti hráče“.³³² Je to svědectví o alespoň částečně instruktivním cha-

³³² Koh. 34 a, autograf.

rakteru cyklu. Z obou klavírních verzí se jeví jako náročnější výsledná verze pro klavír na čtyři ruce; nároky jsou dány redukcí verze pro čtyři hráče na dva klavíry, v níž byly jednotlivé prvky rozděleny mezi dvojnásobný počet interpretů. Zajímavé je také zrychlení oproti skladbě pro akordeony, jejíž celkovou délku určil skladatel na devět minut (včetně pauz mezi větami). Poslední verzi pro klavír na čtyři ruce realizují Renata a Milan Bialasovi v čase kratším asi o půl minuty. Odpovídá to i délce jednotlivých částí:

| | akordeony | čtyřruční klavír ³³³ |
|-----------------------------|-----------|---------------------------------|
| <i>Mateník – fanfára:</i> | cca 2' | 1'42" |
| <i>Mateník – uspávanka:</i> | cca 3'30" | 3'47" |
| <i>Mateník – kolečko:</i> | cca 2'40" | 2'26" |

Za povšimnutí stojí odlišné časové proporce. Zatímco klavíristé interpretují rychlé věty v rychlejším tempu, střední část hrají pomaleji, čímž podtrhují její lyrický charakter. Výsledkem jsou zřetelnější kontrasty v rámci makrostruktury. I to patří k prvkům vyspělé nástrojové hry a uměleckého citění.

Žerty a úsměvy: Novelety pro hoboj, klarinet a fagot, Koh. 37 (1991)

Skladba se zprvu rodila pod neutrálním názvem *Malá suita pro hoboj, klarinet a fagot*. Hudebním podnětem bylo desáté výročí činnosti Filharmonického dechového tria Brno ve složení Emil Drápela, Hana Bartoníková a Vavřinec Špaček. Tento pozdější podtitul byl specifikován na *Novelety pro hoboj, klarinet a fagot*.³³⁴

Definitivní název *Žerty a úsměvy* odkazuje k dalšímu z pohledů na člověka. V tištěném programu k premiéře díla, která se uskutečnila 28. dubna 1993 v Ernově sále Staré radnice v Brně, autor mimo jiné píše:

Obsahově i skladebně-technicky se skladba snaží o docílení kontrastu vůči vzrušené atmosféře současnosti zdůrazněním výrazu hudebního optimismu, humoru, odvozených z lidového vyprávění, vtipu, bodrosti, moudrosti, schopných překlenout či usměrnit každou nervozitu, deformaci, pseudodůležitost, domýšlivost, malichernost.³³⁵

U tohoto v podstatě smírného vyjádření by bylo možné setrvat, kdyby se nedochovalo pokračování uvedeného komentáře, které autor v programu neuveřejnil. Jakoby pro sebe tu navazuje následujícími slovy:

³³³ Časové proporce podle KOHOUTEK, Ctirad. Tři mateníky. In: BIALASOVÁ, Renata, BIALAS, Milan. *Skladby pro klavírní duo* [CD].

³³⁴ Viz Koh. 37, skica.

³³⁵ Koh. 37, tištěný program k premiéře díla 28. dubna 1993.

Konkrétnější inspirace pro skladbu, odpozorované ze společenského dění:

I. – nafukující se „důležitý“ (pseudodůležitý člověk a úsměvy, posmívání se druhých nad jeho vyprávěním, konáním; II. – tři osoby, každá postupně i dohromady „stále mele tu svou“, vidí jen svůj problém, což z hlediska okolí působí komicky; III. – někteří vše závažně až nervózně s napětím dramatizují, vidí černě, pesimisticky, jiní žijí s nadhledem, dokáží vidět i klady, radosti... – tak se obecně žije lépe a je to záhodno podporovat.³³⁶

Tento značně ironický pohled na lidské dění, v němž převažují záporné stránky nad kladnými, se odráží i v předpise pro jednotlivé věty:

1. *Largo ad libitum, con importanza – Presto ad libitum, beffardamente*; durata 3'.
2. *Moderato affabile – Allegro gioviale – Vivace con esaltazione*; durata 4'.
3. *Andante gravemente, con tensione – Animato sereno – Presto con brio*; durata 6'.

Jak z uvedeného schématu vyplývá, trívětá kompozice je detailněji členěná na kontrastní plochy uvnitř jednotlivých vět. V každé se objevují dva až tři tempové modely, vyvíjející se od nejpomalejšího tempa po tempo nejrychlejší:

1. largo – presto;
2. moderato – allegro – vivace;
3. andante – animato – presto.

Hudební jazyk díla odkazuje k postmoderně. V autorově pojetí to znamená obnovení muzikálnosti hudby, tj. melodičnosti, rytmičnosti a dalších základních prvků; důraz klade na tradici, včetně folklorních inspirací. Jedná se tedy obecně o snahu větší komunikativnosti hudby s posluchačem, prvek, který reaguje od poloviny šedesátých let na tzv. ultra-avantgardu. Zároveň však skladatel nerezignuje na nové výrazové prostředky. Tyto prvky formuluje v rámci druhé fáze projektu, *Idea a volba základních výrazových prostředků*:

v rámci tzv. remuzikalizace (postmodernistické syntézy) podtržení primárních složek hudebního projevu (melodiky, rytmiky aj.) a využití všech dosud nevyčerpaných zdrojů tradice včetně folklorních ohlasů – ovšem stále mít na mysli důležitý prvek tvůrčího (koncepčního i technologického) hledačství (zvýraznění sóničnosti, individualizace tektoniky, formy); tedy [...] díla k 2. pol. 20. stol., ale též komunikativnost (zvýšení) hudby.³³⁷

Kohoutek zamýšlel v *Žertech a úsměvech* charakterizovat většinou humorné a komické situace v podobě jakýchsi „hudebních obrázků, scének, příběhů“.³³⁸ Jedná se tedy

opět o skládání obrázků na principu mozaiky, k němuž se hlásí ve *Sportovní mozaice* ze *Symfonických aktualit*. Tyto obrázky mají vyústit v závěrečnou pointu spíše humorného rázu. Tři nástroje souboru představují tři osoby, z nichž, jak bylo uvedeno výše, „každá mele tu svou“.

V tomto duchu je pojata již první věta. Podle autora se tu „každý zabývá svým problémem“, sebou samým, což je „až komické“.³³⁹ Kontrapozice výrazu i tempa má vyjadřovat protiklad vyprávění něčeho důležitého až pseudodůležitého a posměšků nad obsahem tohoto vyprávění. Uvedené výrazové polohy jsou předepsány dynamickými pokyny: na jedné straně je to falešná důstojnost (*con importanza*), domýšlivost a nadutost (*vanaglorioso*), na straně druhé posměch (*beffardamente*). Napětí obou pólů je posíleno technikou montáže a mixáže.³⁴⁰

PŘÍKLAD č. 142

Žerty a úsměvy, č. 1. Part fagotu přednášejícího svoji „důstojnou“ pravdu (*Largo ad libitum, con importanza*) přeruší posměch hoboje (*Presto ad libitum, beffardamente*).

Skutečný konflikt tří postav, tj. tří problémů vypukne ve druhé části. Tři jedinci jsou reprezentováni třemi nástroji, z nichž každému je přisouzeno odlišné tempo: klarinetu *Moderato affabile*, fagotu *Allegro gioviale* a hoboji *Vivace con esaltazione*. Jak patrné, jedná se nejen o rozdíly tempové, ale také v náladě: mile (*affabile*), bodře (*gioviale*), se vzrušením (*con esaltazione*). Tři pravdy se montážní technikou postupně prolínají, až vyústí v aleatorickou pasáž jediné pravdy univerzální, leč naprosto nesrozumitelné.

³³⁶ Koh. 37, autorský komentář. Pasáže podtrhl Ctirad Kohoutek. Uloženo v NM ČMH, C. Kohoutek 102.

³³⁷ Koh. 37, poznámky ke koncepci díla.

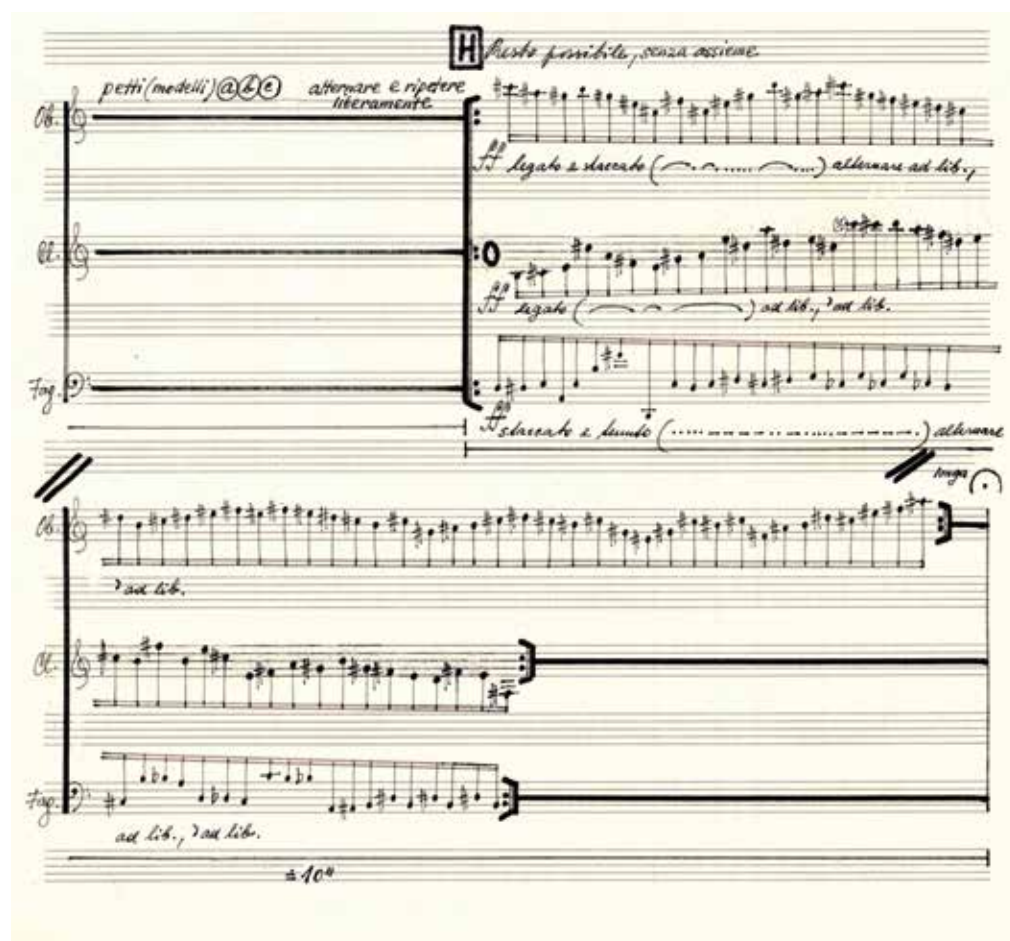
³³⁸ Tamtéž.

³³⁹ Koh. 37, hrubý grafický plán.

³⁴⁰ Srov. Koh. 37, hudební realizace grafického kompozičního plánu.

PŘÍKLAD č. 143

Žerty a úsměvy, č. 2. Aleatorický nesoulad tří protagonistů (*Presto possibile, senza assieme*).



Finální věta nabízí dvojí řešení. První představuje pesimistické dramatizování problému (*Andante gravemente con tensione*). Proti němu stojí opačný pohled, který vnímá problematiku s veselým nadhledem (*Animato sereno*). Vyústění přináší coda v tempu *Presto con brio*.

PŘÍKLAD č. 144

Žerty a úsměvy, č. 3. Závěrečné řešení problému v unisonu tří nástrojů (*Presto con brio*).

Slovníček méně obvyklých italských výrazů:

| | | | | | |
|------------------|---------------------|---|------------------------------|---------------|--------------|
| con impertinanza | = s důstojností | gioniale | = božské | con tensione | = s napětím |
| vanaglorioso | = domýšlivě, nadutě | con esultazione | = se zradšením | sereno | = vesele |
| beffardamente | = posměšně | i gongoli (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z) | alternare a | senza assieme | = bez souhry |
| affabile | = mile | ripetere liberamente | = (skopinky/medaily) | | |
| | | (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z) | střídat a opakovat libovolně | | |

Jak je patrné z ukázky, součástí rukopisné partitury je opět *Slovníček méně obvyklých italských výrazů*.³⁴¹ U některých termínů, jako jsou *vanaglorioso* (domýšlivě, nadutě) nebo *beffardamente* (posměšně), člověka napadá, zda by nebylo bývalo vhodné napsat do

341 Srov. Koh. 37, autograf partitury.

partitury přímo český ekvivalent, jako to činil Mahler, když detailní dynamické pokyny psal německy. Drtivou většinu Kohoutkových skladeb provedli čeští interpreti; otázkou je, zda byli ochotni při studování konkrétního díla listovat ve slovníčcích neobvyklých výrazů.

Skladba byla psána pro Filharmonické dechové trio Brno. Přestože ji skladatel dokončil 10. března 1991 a premiéra se uskutečnila 28. dubna 1993 v Brně, souboru ji dedikoval až 21. března 1994. Stalo se tak po definitivní korektuře. Ta vznikla poté, co si sluchově ověřil výsledný tvar, a to díky provedením 16. března téhož roku v Brně a 20. března v Praze.³⁴²

Pocta životu: Symfonický monolit pro orchestr,

Koh. 35 a (1988–1989, rev. 1992)

Protipólem komorních skladeb existenciálního charakteru je orchestrální diptych *Pohledy na člověka*, který se rodil mezi roky 1988 a 1997. Tento dvoudílný cyklus vznikl spojením dvou samostatných skladeb: *Pocta životu* a *Jediná naděje*. Obě skladby je možno provozovat individuálně i spojitě, jejich celková délka nečiní ani půl hodiny (podle partitury 26'30").³⁴³ Ačkoliv je skladatel sjednotil pod společný název, v inspiraci se od sebe částečně liší přítomností ohlasů epoch, v nichž se zrodily. Zatímco *Pocta životu* vznikala na sklonku čtyřicetiletého „budování rozvinuté socialistické společnosti“, *Jediná naděje* v sobě obsahuje problematičnost a rozpory života ve svobodném světě. Jednotícím činitelem cyklu je postavení člověka v epoše, do níž byl vržen a kterou si nevybral.

Pocta životu z let 1988 až 1989 je prvním orchestrálním dílem Kohoutkovým po deseti letech, která uběhla od roku 1978, kdy dokončil *Symfonické aktuality*. K plnému symfonickému orchestru se skladatel vrátí ještě dvakrát, a to ve zmíněné *Jediné naději* (1997) a ve *Vyzvání prazdrojů* (2008). Mezitím vznikne orchestrální skladba pro vymezenou nástrojovou skupinu v podobě *Symfonického tance pro velký dechový orchestr* (2001).

Pocta životu vychází ze dvou inspirací – objektivní dějinné události a subjektivních okolností vlastního života tvůrce. První plán představuje čtyřicáté páté výročí osvobození Československa.³⁴⁴ V autorském komentáři není uvedeno, kdo byl osvoboditel, ale do roku 1989, kdy byla skladba dokončena, se u nás jednoznačně preferovala Rudá, tedy sovětská armáda. Tato událost podle autora znamenala „společensky významný triumf života (se všemi obecnými znaky zázraku jeho vzniku a probouzení, energie jeho rozvíjení, obohacování a neustálého zápasení o krásu, lásku, porozumění a pokrok) nad násilím, zkázou, smrtí“.³⁴⁵ Uvedené vyjádření chápe člověka jako součást společnosti, řečeno aristotelsky: člověk je tvor společenský. Pro Kohoutkovu hudební filosofii, rozvíjející se od druhé poloviny šedesátých let, je však příznačný protipól života a smrti v symbolice triumfu života nad smrtí. Dějinná událost jako by byla pouhým podnětem pro tyto myšlenky, které záhy přecházejí do roviny osobní.

³⁴² Srov. tamtéž.

³⁴³ Srov. Koh. 35 a, autograf partitury.

³⁴⁴ Viz autorova poznámka ve skice díla: „Vyzvání od SČSKU k napsání k 45. výročí osv. – Souhlasil jsem a dopisem jsem tuto skladbu přihlásil.“ In: Koh. 35 a, skica, titulní list.

³⁴⁵ Koh. 35 a, autorský komentář.

Ne že by umělec zcela rezignoval na svět, v němž žije: v následujících dílech se však zbaví ideologického balastu, příznačného pro skladby z některých dřívějších etap, ve prospěch života na planetě Zemi a jeho globálního ohrožení. Mezi atributy triumfu života uvádí autor vedle jeho probouzení, zápasu o krásu, lásku a porozumění také zápasení o pokrok. Lze tomu rozumět jednak z hlediska epochy budování socialismu, kde byly pokrok a pokrokovost permanentně zdůrazňovány v konkrétním společenském významu, jednak v rovině obecné, kde se nabízí osvícenská idea lineárního pokroku. Z tohoto hlediska by však nebylo možné hledět na Kohoutkovu hudební filosofii optikou postmoderny a dalších proudů umění dvacátého století, stavějících proti evolučnímu optimismu například metodu komentáře nebo chápání dějin evropské kultury jako jednolitého celku.

V osobní rovině děkuje skladatel osudu za prozatím úspěšné překonávání nemocí. Nepřízní osudu vzdoruje „reálným optimismem“:³⁴⁶ obdivuje a oslavuje „nevyčerpatelné síly života, projevuující se rozumnou a činorodou alternativou lidského myšlení a snažení“.³⁴⁷ Tedy pravý triumf života nad smrtí, u Kohoutka vyjádřený úsilím umělecké tvorby.³⁴⁸

Pocta životu měla svůj předobraz v některých vokálních skladbách z osmdesátých let. Autor zmiňuje následující: vokální monology *Zrození člověka*,³⁴⁹ mužské sbory *Jistoty nejprošší*,³⁵⁰ scherzo pro smíšený sbor *Líbání chleba*,³⁵¹ dětské sbory *Písně o štěstí*³⁵² a malou operu *O kohoutkovi a slepičce*.³⁵³

Slovo „monolit“ v podtitulu díla lze chápat ve dvou základních významech, které oba mohou souznít s poetikou tvůrce. Jednak monolit jako výtvar člověka, tj. sloup nebo pilíř zhotovený z jednoho kusu kamene, jednak jako přírodní útvar, například blok žuly. Paralela, ale též symbióza člověka a přírody se nachází v komorní tetralogii „ročních období“. Zatímco dílo lidských rukou má pevnou formu, přírodní monolity jsou neforemné. Společným znakem obou je dojem celistvosti, monumentality, pevnosti. Okolo tohoto jádra se shromažďují další znaky – ku příkladu blok žuly je podle Martina Heideggera tvrdý, těžký, rozměrný, masivní, drsný, ale také barevný.³⁵⁴ Co všechny tyto zmíněné atributy znamenají pro Kohoutkovu skladbu?

Odpověď lze snad nalézt ve spojení „symfonický monolit“. Slovo symfonický se samozřejmě vztahuje k určení díla pro velký symfonický orchestr. Na druhé straně, nemohl

³⁴⁶ Tamtéž.

³⁴⁷ Tamtéž.

³⁴⁸ Osobní rovinu díla symbolicky doplňuje i následující datace: Kompozici partitury započal 18. března 1988, v den svých narozenin. V týž den dokončil skicu. Srov. Koh. 35 a, skica, titulní list.

³⁴⁹ *Zrození člověka: Vokální monology pro vyšší mužský a ženský hlas a orchestr (klavír) na slova českých básníků* (1981).

³⁵⁰ *Jistoty nejprošší: Dva mužské sbory na slova Markéty Procházkové a Ivana Skály* (1985).

³⁵¹ *Líbání chleba: Scherzo pro smíšený sbor na slova Františka Nechvátala* (1987).

³⁵² *Písně o štěstí: Dva dětské sbory na slova Marie Kopřivové* (1987).

³⁵³ *O kohoutkovi a slepičce: Malá opera pro dětské sólisty, dětský pěvecký sbor a instrumentální soubor (7 hráčů nebo 3 hráči) na libreto Vladimíra Šefla* (1988–1989).

³⁵⁴ Srov. HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMENH, 2016, s. 15. ISBN 978-80-7298-207-3.

mít autor na mysli též původní řecký význam slova *symfonia* značící souzvuk, konsonanci? Takto lze poukázat třeba na trojdílný cyklus *Symphoniae sacrae* (1629, 1647, 1650) Heinricha Schütze. Pro Schütze představovaly *symphoniae* souzvuk ve smyslu řádu duchovního světa. V Kohoutkově díle je patrné hledání tohoto řádu v „symfonii“ člověka a společnosti, člověka a přírody. Podstatou hudební filosofie obou skladatelů je tvůrčí hledání jistot (také Schütz prožil velkou část života v epoše nejisté, ba přímo katastrofální – v období třicetileté války) bez zjednodušených ideologických závěrů. Nikoliv laciná odpověď, nýbrž úsilí o její nalezení. Odpověď na naléhavé otázky přinášejí samotná jejich díla, a to nikoliv v triumfálních závěrech, nýbrž ve své jednotě: rovnocenný význam má každá část skladby, každý jednotlivý úsek. V parafrázi Heideggera se jedná o vlastnosti, které se shromažďují kolem jádra věci,³⁵⁵ přeneseno na hudbu – okolo ústřední ideje skladby.

Představa monolitu může vzbuzovat pocity monumentality. Ta není Kohoutkovi vzdálena, objevuje se v některých dřívějších orchestrálních skladbách tvořících protipól k jeho tvorbě komorní. Monumentalitu evokují už názvy: *Velký přelom*, *Teatro del mondo*, *Panteon*. Monumentální je jejich obsah i instrumentace – podobně jako *Poceta životu* jsou psány pro velký symfonický orchestr se samostatnou skupinou bicích nástrojů. Naopak monumentální není jejich délka; *Poceta životu* trvá podle partitury čtrnáct a půl minuty, což připomíná rozměr symfonických básní, jaké vznikaly v 19. století.

Podobně jako Schütz, který ve svém díle spojuje prvky starého a moderního stylu, také Kohoutek využívá pro hudební vyjádření osvědčené napětí v rámci *coincidentia oppositorum*. Jakýsi *stile antico* reprezentuje v *Pocetě životu* převaha diatoniky, modality, případně rozšířené tonality ve spojení s pregnantní rytmikou. Pojem *stile antico* lze interpretovat jako úctu a obdiv ke starobylému stylu – v případě postmoderny jako úsilí o větší komunikativnost s posluchačem. Pro některé avantgardisty může naopak znamenat něco jako „zastaralý styl“, něco, čím je nutno pohrdat a čeho se máme vyvarovat. (O takových skladatelích prohlásil Igor Stravinskij, že „asi dobře vědí, že srovnání jejich prací s hudbou minulosti by je obrovsky zostudilo.“)³⁵⁶

Stile moderno je u Kohoutka přítomno vnášením „moderních“ kompozičních technik, jako je montáž a mixáž hudebních obrazů (opět výtvarná terminologie a představitost). Nově k nim přibýly modifikované postupy *minimal music*, u níž skladatel oceňuje „akcent na jednoduchost, záměrnou prostotu materiálu jakožto reakci na předchozí materiálovou hypertrofii“.³⁵⁷ Jednota *antico* a *moderno* je pak dána jednou ze základních tezí skladatele, kterou je snaha přiblížit nové kompoziční techniky širšímu okruhu posluchačů. Sjednocení protikladných vrstev vytváří dramatické napětí, pomocí něhož je vyjádřena naléhavost mimohudebních idejí – například v oblasti pregnantní rytmiky hovoří Kohoutek o „zvýraznění ostinátnosti, repetičnosti, naléhavosti“.³⁵⁸

355 Srov. tamtéž, s. 15–16.

356 DRUSKIN, Michail Semjonovič. *Igor Stravinskij: Osobnost, dílo, názory*. Praha: Supraphon, 1981, s. 271–272.

357 HAVLÍK, Jaromír. Rozhovor se Ctíradem Kohoutkem. *Hudební rozhledy*, 1989, roč. 42, č. 5, s. 196. V Kohoutkově případě je vhodné hovořit spíše o redukcionismu jako evropské variantě *minimal music*.

358 Koh. 35 a, autorský komentář.

Monolitický charakter díla se projevuje také monotematicností a „jedinou komplexní (zvukovou, pohybovou, výrazovou) kompoziční gradací“.³⁵⁹ To vše se odehrává v rámci ucelenosti jednověté skladby.

PŘÍKLAD č. 145

Poceta životu, skica. Barevně jsou označeny jednotlivé kompoziční vrstvy.



359 Tamtéž.

Skladba měla premiéru 26. března 1992 v brněnském Mahenově divadle. Státní filharmonii Brno řídil Leoš Svárovský. Zvukový záznam pro Český rozhlas v Praze vznikl 7. listopadu 1995 v provedení Symfonického orchestru Českého rozhlasu s Ondřejem Kukalem.

Jediná naděje: Symfonický akvarel pro orchestr, Koh. 35 b (1997, rev. 2002)

Druhá část cyklu *Pohledy na člověka* vznikla osm let po dokončení *Pocty životu*. Je zajímavé sledovat, co se pozměnilo v základní ideji díla. Na titulní list rukopisné partitury vepsal skladatel následující motto:

Jedinou nadějí záchrany dalšího života člověka a lidstva je dosažení jejich odůvodněné úcty a lásky vůči sobě i přírodě, jejíž jsou součástí. (autor)³⁶⁰

Citované vyjádření je prosto ideologie spojené s konkrétním společenským zřízením. Obrací se k celku světa, přírodě a člověku. Člověk není neutrální součástí tohoto světa, ale nese za něj odpovědnost. Důležité je „vědomí, že člověk a lidstvo jsou součástí, ne pány svého prostředí“.³⁶¹ Umělec varuje před nebezpečím „konfliktu člověka s vývojem ekosystému Země“.³⁶² Tento konflikt „hrozí zánikem života na Zemi“.³⁶³ Nikoliv revoluční optimismus *Festivalové předešly, Velkého přelomu, Slavností světla* nebo *Symfonických aktualit*, nýbrž katastrofické vize konce světa. Nikoliv *harmonia mundi*, nýbrž *dis-harmonia mundi*.

O naléhavosti záměru díla svědčí původní varianty názvu: *Hrozby a naděje*, *Poslední naděje*.³⁶⁴ Kohoutek chce svým dílem vyjádřit „nutnost zamyšlení nad situací, vedoucí k redukci až odstranění hrozeb zániku“.³⁶⁵ Řešení vidí v návratech „k čistotě, léčivosti, pramenitosti vody, [...] k čistotě vzduchu, [...] hrám, rozkvétání přírody, k voňavé zemi“. Toto pročištění základních zdrojů – k prazdrojům se Kohoutek obrátí ve svém posledním symfonickém díle – spojuje s humanizací člověka, vztahů mezi lidmi. Důraz klade na toleranci a demokracii za účelem přežití.³⁶⁶ (O tom, že Kohoutek uvažoval též o praktické realizaci těchto svých idejí, svědčí jeho záměr z devadesátých let – založit Hnutí za záchranu života na Zemi.)³⁶⁷

³⁶⁰ Koh. 35 b, autograf partitury.

³⁶¹ Tvůrčí idea a představa spojené s volbou zákl. vyjadřovacích prostředků. In: Koh. 35 b, volně vložený list ve skice k dílu.

³⁶² Podnět a záměr zrodu kompozice. In: Koh. 35 b, volně vložený list ve skice k dílu.

³⁶³ Tamtéž.

³⁶⁴ In: Koh. 35 b, hrubý grafický plán.

³⁶⁵ Tvůrčí idea a představa spojené s volbou zákl. vyjadřovacích prostředků. In: Koh. 35 b, volně vložený list ve skice k dílu.

³⁶⁶ Srov. tamtéž.

³⁶⁷ Srov. ŠTILEC, Jiří. Vyzývání prazdrojů – symfonická věta pro orchestr. *Hudební rozhledy*, 2009, roč. 62, č. 5, s. 46. ISSN 0018-6996.

I z uvedených tezovitých poznámek je patrná proměna společenského dění. Dříve by Kohoutek určitě mezi nepříznivými okolnostmi nezmiňoval „neviditelnou ruku trhu“.³⁶⁸ Vícekrát tu píše o „návratech“ k pozitivním hodnotám. O „návratech k pradědům“ hovoří Milan Kundera při obhajobě návratů k uměleckým formám minulosti, které podle něj „nejsou nic jiného než hledání něčeho ztraceného, něčeho, o čem je člověk v moderním [...] světě okraden, a spolu s ním okradena i literatura a umění“.³⁶⁹ Když Kohoutek píše o nebezpečí zániku života na Zemi, poukazuje též na hrozbu zániku umění. Umění je tu vřazeno do *harmoniae mundi* člověka, přírody a vesmíru, něčeho, o čem je člověk v současném světě nejen – řečeno s Kunderou – okraden, ale co je horší, ani si to neuvědomuje. Proto i v *Jediné naději* vytváří Kohoutek další ze svých *mement mori*, vztahujících se k lidskému jedinci i lidstvu jako celku. Kundera v obhajobě „návratů k pradědům“ poukazuje na tvorbu Guillauma Apollinaira a Pabla Picassa. Zejména v případě druhého umělce se jedná o širší linii neoklasicismu, kdy tvůrce hledá pro své dílo modely v různých historických obdobích. Prostřednictvím těchto modelů chce dospět k jistotám, které v současném světě postrádá. Kohoutek v tomto směru nezachází tak hluboko do minulosti jako Stravinskij, Hindemith nebo Martinů.³⁷⁰ Přesto lze u něj podobný trend pozorovat; mezi jeho nejvýraznější projevy patří kontrapunktický základ kompoziční faktury nebo tendence k pevným formám. Dále je to úsilí o zvukovou čistotu prostřednictvím redukce nástrojových skupin, jejich výběru pro konkrétní část díla. Pokud k tomu přistupuje i vědomí *harmoniae mundi* a jejího ohrožení, lze opět poukázat na návaznost na neoklasicistní principy a jejich rozvíjení.

Obraz světa v podobě jediné naděje je spjat s další výtvarnou technikou, tentokrát s akvarelem: *Symfonický akvarel pro orchestr*. Tento princip lze volně uplatnit i na techniku kompozice, již autor charakterizuje jako „volnou montáž a mixáž hudebních obrazů, při nichž výběr kompozičních prvků a principů není omezen“.³⁷¹ Přesto si dal skladatel výrazné omezení. V souznění s ideou návratů k čistotě původních zdrojů usiluje o pročištění hudební faktury. Konkrétně se jedná o prostou, čistou melodiku, rytmiku, sóniku a akordiku.³⁷² Mezi prazdroji nechybí ani folklor, například na jednom z listů skici se nachází zápis lidové písně *Láska, Bože, láska! Kde ta ludia berú?*

³⁶⁸ Tvůrčí idea a představa spojené s volbou zákl. vyjadřovacích prostředků. In: Koh. 35 b, volně vložený list ve skice k dílu.

³⁶⁹ KUNDERA, Milan. *Umění románu: Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 109.

³⁷⁰ Jako příklad hodnotného inspiračního zdroje uvádí Antonína Dvořáka: „Při návratu zpět k hudbě dojdeme k poznání, že její nejcennější vývojová cesta, zahrnující i lidem vlastní výzkumné hledačství, vede přes neustálý, aktualizovaný výběr a využití již ověřených hodnot, vzorů, zdrojů, impulsů – ať přicházejí (v dnes již celosvětovém měřítku) odkudkoliv. Inspirace osobností a dílem A. Dvořáka přitom patří v hudbě k tomu nejcennějšímu.“ Viz KOHOUTEK, Ctirad. Dvořákovské inspirace pro soudobou hudbu. *Opus musicum*, 2000, roč. 32, č. 1, s. 8–9. ISSN 0862-8505.

³⁷¹ Koh. 35 b, skica.

³⁷² Srov. Tvůrčí idea a představa spojené s volbou zákl. vyjadřovacích prostředků. In: Koh. 35 b, volně vložený list ve skice k dílu.

V souvislosti s výběrem kompozičních prvků odůvodňuje skladatel jejich význam pro ideu díla:

Cílem bylo posílit v mnohovrstvovém prolínání kontrastů životních dějů vyznávání životních pocitů a postojů kladných, čistých, vskutku humanistických. Proto v díle po počátečních výrazových protikladech postupně převládá diatonika, tonalita a křehká sónika.³⁷³

Z uvedeného vyjádření vyplývá, že se jedná o další kompozici, která směřuje od temnoty ke světlu. Cesta ke světlu je trnitá, založená na dramatických protikladech. Ty jsou vytvořeny střídáním a hlavně prolínáním (stratofonií) pasáží tembrálních, ostinátne rytmických, melodických, aleatorických.

Temná nálada zazní v úvodu díla. Nejprve sónická pasáž v tiché dynamice, vzbuzující pocity nejistoty, a to i přes pokyn „klidně“: *Adagio tranquillo*. První kontrast přináší úsek předepsaný *poco a poco minaccevolmente*. „Hrozivost“ vyvolá nejprve „bartókovské“ glissando v tympánu, po němž následuje jakési odbíjení času tympanem a velkým bubnem – odbíjení času ve stylu *Preludií* nebo *Panteonu*. Ve všech případech to není poklidný čas barokního tepu lidského srdce, nýbrž čas neklidný, naléhavý. Do tepu času je vkloubena aleatorika smyčců a žesťů jako předznamenání dramatu. Napětí umocňuje zesilování zvuku.

PŘÍKLAD č. 146

Jediná naděje, úvod. Sónický úsek v tiché dynamice (*Adagio tranquillo*) vystřídá ostinátní rytmus bicích s aleatorickými úseky smyčcových a žesťových nástrojů (*poco a poco minaccevolmente*).

[illegible]

Pokud Kohoutek v citovaném komentáři hovoří o diatonice a tonalitě, tyto atributy reprezentuje především lyrická melodie. Její charakter a dlouhodechost připomíná poetiku Bohuslava Martinů, včetně jejího znění ve smyčcích, a dále melodickými a harmonickými názvuky i vkládáním kontrastních tembrálních úseků. Melodii přednáší buď skupina smyčců, nebo – zvláště ke konci skladby – sólové nástroje.

PŘÍKLAD č. 147

Jediná naděje, střední úsek. Dramatický střet expresivní melodie s aleatorikou (*accelerando drammatico*).

[illegible]

Pokud je skladba projektována na bázi vývoje od temnoty ke světlu, realizace této ideje je odlišná od lineárního vývoje v beethovenském duchu (*Eroica*), ale i od některých skladeb Kohoutkových. *Jediná naděje* vzniká v jiné epochální situaci, než jakou vyvolaly ideje Velké francouzské revoluce nebo budování zářných zítřků. Místo závěrečného jásání ve stylu *Manifestu práce ze Symfonických aktualit* je skladba zakončena tichou pasáží s posílenou sónickou složkou. Právě pro ni je vhodné Kohoutkovo označení „křehká sónika“. Triumfálnost je nahrazena zklidněním, jež ovšem v sobě skrývá nezodpovězenou otázku.

Oproti *Poctě životu*, první části volného diptychu, vznikla *Jediná naděje* v podstatně kratším časovém úseku tří měsíců od 18. ledna, kdy začal Kohoutek dílo skicovat, do jeho vyhotovení v čístopise dne 18. dubna 1997.³⁷⁴ Opět nelze přehlédnout osobní symboliku čísla 18, data Kohoutkova narození.

Skladbu poprvé provedla 19. října 2000 v Brně Moravská filharmonie Olomouc za řízení Otakara Trhlíka, jemuž je kompozice věnována. Z tohoto koncertu byl pořízen zvukový záznam pro Český rozhlas.

Ke kořenům

Pozdní Kohoutkova tvorba, kterou lze datovat někdy od poloviny devadesátých let, se orientuje především na komorní uskupení. Výjimku tvoří skladby pro velký symfonický orchestr *Jediná naděje* (1997) a *Vzývání prazdrojů* (2008), které doplňuje *Symfonický tanec pro velký dechový orchestr* (2001).

Komorní hudba, která někdy obsahuje komornost i ve svém názvu (*Drobné radosti*, *Malá hudební pohoda*), vznikala jednak pro nástroje sólové (varhany, klavír, lesní roh, trubka), jednak pro různé nástrojové kombinace. Vedle tradičního spojení houslí a klavíru (*Kouzlo dřeva*) jsou to různá seskupení vytvořená pro jediné konkrétní dílo: anglický roh nebo basový klarinet a bicí nástroj (*V zahradách chrámů Kyota*), čtyři flétny (*Proměny vody*), dvě trubky (*Protipóly*), flétna a smyčcové kvarteto (*Drobné radosti*), melodické a bicí nástroje (*Hudební rozcvička*), housle a hoboje nebo klarinet (*Doušky z pramenů*).

Komornost těchto skladeb je dána i jejich délkou, respektive krátkým časovým rozsahem. Délka cyklů se pohybuje mezi devíti a čtrnácti minutami. Do cyklů jsou zařazeny věty, které často trvají mezi dvěma a třemi minutami. Výjimku tvoří *Oživené zátiší* v rozsahu osmi a čtvrt minuty. Lapidárnost je někdy obsažena v titulech nebo podtitulech: „fragment“ (*Oživené zátiší*), *Drobné radosti*, „mozaikový list“ (*Dávno je tomu...*), „črty“ (*Proměny vody*, *Prvosenky*). Kohoutek měl při kompozici těchto skladeb jistě na mysli některé časově koncentrované skladby z let šedesátých, vrcholících *Miniaturami pro smyčcový orchestr* (1965).

Prohlubuje se poetika spjatá s přírodními motivy (*V zahradách chrámů Kyota*, *Proměny vody*, *Prvosenky*), případně v symbióze přírody a sochařství (*Kouzlo dřeva*). Výtvarné umění zastupuje „zátiší“ (*Oživené zátiší*) nebo „mozaika“ (*Varhanní mozaikový list z památníku*).

Tematika přírody a umění nerezignuje na člověka; naopak, více či méně se implicitně dotýká postavení jedince v současném světě. V *Kouzlu dřeva* vytváří Kohoutek jedinečný portrét lidské bytosti ve dvou různých podobách. S tematikou člověka souzní vzpomínky na mládí, tak typické pro stárnoucího jedince. Projevují se též revizemi raných skladeb, například *Prvosenkami* s podtitulem *Klavírní črty z mládí*, v nichž chtěl skladatel poukázat na „hudebně myšlenkové a vyjadřovací zdroje [svého] ,tvůrčího jara“.³⁷⁵

³⁷⁵ BÁRTOVÁ, Jindra [text k CD]. In: BIALASOVÁ, Renata. *Hudba pro klavír – 4 = Music for piano – 4: Brno 1943–2010: Husa, Kohoutek, Lejsek, Slimáček, Šimíček* [CD]. [Brno]: Český rozhlas Brno, 2019.

³⁷⁴ Tamtéž.

V zahradách chrámů Kyota: Meditace pro sólový anglický roh (basklarinet) a bicí nástroj, Koh. 38 (1992, rev. 1993)

Primárním podnětem pro skladbu bylo turné po Japonsku s Českou filharmonií v roce 1982, jehož se Kohoutek zúčastnil ve funkci ředitele orchestru. Vzhledem k tomu, že na kompozici pracoval o deset let později, mezi 18. lednem a 6. březnem 1992,³⁷⁶ může se zdát, že se jedná o jakousi vzpomínku na pobyt v orientální krajině.

A vskutku, skladba obsahuje zejména ve své první části orientalismy, v Kohoutkově tvorbě ojedinělé. Sám je charakterizuje jako „staré japonské tónové terény, mimo jiné i s charakteristickými hemiotonicko-ditonickými intervalovými jádry“.³⁷⁷ Samotná podstata díla však zdaleka převyšuje pouhou orientální náladu. Autor se podle svých slov snažil cesty po Japonsku „hudbou výrazově zpracovat tak, aby vstupní vypjatá dramaticklost byla odrazem úvah, že i místa dnešních japonských přírodních i jiných krás pamatují nejednou násilí, krutosti, bídu a zoufalství šógunovské historie“.³⁷⁸ Dramatickému charakteru odpovídají i výrazové pokyny: *spaventoso* (hrůzně, děsivě), *delirando* (třeštivě), *gridato* (křičeně).³⁷⁹

Tato expresivní dramaticklost se týká především první části díla. Orientalismy jsou v ní posíleny o „recitativní liturgickou chromatiku, pestrou rytmickou a artikulační vrásněnost, rozprostřenou s úmyslem až extrémní zvukovosti po celém tónovém rozsahu nástroje“.³⁸⁰ Skladba začíná náhlým dramatickým vpádem hudby, který jako by odkazoval k úvodu *Panychidy*. Za vše vypovídá pokyn: „Začátek maximálně divoce; činel silně.“³⁸¹

Druhý díl naopak směřuje k „diatonizaci terénu, postupnému zjednodušování rytmiky i artikulace a co největšímu zklidnění dynamiky“.³⁸² Jedná se tedy opět o směřování ze tmy ke světlu, v Kohoutkově pojetí k zjednodušení a pročištění hudební faktury. Sám tuto dvoudílnou kompozici charakterizuje pojmem „ametrická fantazijní tektonika“.³⁸³

Skladba dává velký prostor interpretovi v oblasti tempa a metriky. Tempa jsou sice předepsaná, ale pouze doporučená. Metrum je neurčité: „taktové čáry naznačují pouze orientační tektonické, resp. frázovací předěly.“³⁸⁴ Některé úseky jsou bez metra (*senza metro*).

Meditace *V zahradách chrámů Kyota* jsou instrumentovány pro anglický roh nebo basový klarinet a bicí nástroj. Podobně jako v *Tkaninách doby* na oba nástroje hraje jeden

interpret. Přestože skladatel připouští možnost provedení bez bicího nástroje, což vyznačuje i v partituře,³⁸⁵ jeví se jeho přítomnost jako žádoucí pro expresivitu i dramaticklost díla. Volba nástroje je dle autora libovolná:

Volba bicího nástroje je libovolná. Doporučen je zavěšený čínský činel, nahraditelný např. tam-tamem, hlubším gongem, lastrou, zvuky syntezátoru apod., umožňující jak vstupní dramatické úder, tak zklidněné úhozy před Andante affabile, i závěrečný tichý, vytrácející se zvuk. (Piatto sospeso chinese ad lib.; ossia tam-tam, gong, lastra, synthetizer etc. colla possibilità ff, pp e lasciar sonare.)³⁸⁶

O tom, že skladatel s bicím nástrojem počítal, svědčí předepsané úder tvrdou paličkou, stonkem paličky nebo trianglovou tyčinkou (eventuálně jehlicí).³⁸⁷

Meditace pro sólový anglický roh a bicí nástroj vznikly z podnětu Jiřího Hebdy. Ten také skladbu poprvé provedl na Dnech soudobé hudby v Praze, a to symbolicky v den Kohoutkových narozenin 18. března 1993. U verze pro basový klarinet, která vznikla paralelně, lze předpokládat vědomí mistrovské hry Josefa Horáka. V partu sólového nástroje se objevují též čtvrttóny i tříčtvrttóny.

³⁷⁶ Srov. Koh. 38, tištěný program k premiéře 18. 3. 1993, ČHF – Janáčkova síň (Praha), Dny soudobé hudby.

³⁷⁷ Tamtéž.

³⁷⁸ Tamtéž.

³⁷⁹ Slovníček méně obvyklých italských výrazů. In: Koh. 38, autograf partitury (verze pro anglický roh).

³⁸⁰ KOHOUTEK, Ctirad. *V zahradách chrámů Kyota: Meditace pro sólový anglický roh a bicí nástroj*. Tištěný program k premiéře 18. 3. 1993, ČHF – Janáčkova síň (Praha), Dny soudobé hudby.

³⁸¹ In: Koh. 38, autograf partitury (verze pro anglický roh).

³⁸² Koh. 38, tištěný program k premiéře 18. 3. 1993, ČHF – Janáčkova síň (Praha), Dny soudobé hudby.

³⁸³ Tamtéž.

³⁸⁴ In: Koh. 38, autograf partitury (verze pro anglický roh).

³⁸⁵ „Skladba může být provedena i bez bicího nástroje. V tom případě jsou označené metrické úseky [...] vyplněny pomlkami; nejsou-li v nich pomlky napsány, pak to znamená úplné vypuštění těchto úseků.“ In: tamtéž.

³⁸⁶ Tamtéž.

³⁸⁷ Srov. tamtéž.

PŘÍKLAD č. 148

V *zahradách chrámů Kyota*, začátek druhé části, *Andante affabile*. Revize basklarinetové verze provedena červenou tužkou. Po generální pauze úder na bicí nástroj s označenou možností jeho vynechání. Aleatorické principy představují úseky bez metra (*senza metro*) nebo možnost libovolného pořadí tónů (*la successione dei tuoni ad lib[itu]m*).



Proměny vody: Poetické črty pro čtyři flétny, Koh. 45 (1996)

Autorský komentář k této další z poetických skladeb stručně a jasně objasňuje Kohoutkovu averzi k popisnosti hudebních děl: „Obsahový záměr a charakter skladby dostatečně vysvětluje titul, podtitul a názvy jednotlivých vět.“³⁸⁸ Přesto vzápětí upřesňuje, že „představa kvarteta fléten [jej] inspirovala k lákavému úkolu vyjádřit svět impresivní spontaneity, křehkosti, intimity, sóničnosti – ve spojení s nekomplikovanou, individuálně zvolenou logikou tvarování hudebního terénu, hudební struktury a tektoniky“.³⁸⁹

³⁸⁸ Koh. 45, tištěný program.

³⁸⁹ Tamtéž.

Křehký svět impresionismu evokují – vedle titulu a podtitulu – názvy jednotlivých vět, které symbolizují rozmanité proměny vody:

1. **Ticho s kapkami deště:** *Moderato* (♩ = cca 96); durata cca 2'30".
2. **Zvídavé doteky pláže:** *Larghetto sostenuto* (♩ = cca 66); durata cca 2'45".
3. **Sluneční píseň fontánky:** *Allegretto* (♩ = cca 108); durata cca 2'10".
4. **Věčné putování vlnek:** *Andantino* (♩ = cca 69; ♩ = 138); durata cca 2'50".

Podle autora vyjádření se inspirací pro impresionistické hudební vize staly konkrétní nástroje – flétnové kvarteto. Jako u mnohých jiných skladeb Kohoutkových vzešel podnět k dílu od interpreta. Tentokrát jím byla flétnistka a pedagožka Magdalena Bílková Tůmová. Proto mají *Proměny vody* též záměr didaktický. Kohoutkovi se tu opět podařilo vytvořit instruktivní skladbu, která by měla nejen rozvíjet techniku, ale rovněž zaujmout samotné interprety. Tomuto trendu napovídá už podtitul: nikoliv etudy, nýbrž *Poetické črty*.

Pojem „črta“, převzatý z výtvarného umění a literatury, evokuje něco jako náčrt, skicu. Tomu odpovídá i délka jednotlivých částí, z nichž žádná netrvá ani tři minuty. Kohoutek se formálně vrací k osvědčenému čtyřdílnému celku. Ten je tentokrát založen na pomalejších tempech (*moderato*, *larghetto*, *andantino*); nejsvižnější věta třetí se pohybuje pouze v *allegretto*. Nenacházejí se tu tedy v rámci makrostruktury takové tempové kontrasty, jaké známe z Kohoutkovy dřívější tvorby: v rámci čtyřvětých kompozic jsou to například *Suita romantica* (1957), *Suita pro dechové kvinteto* (1958–1959), *Smyčkový kvartet* (1959).

Tempová struktura odpovídá celkové poetice díla, která má spíše meditativní charakter. Lze rovněž vysledovat jakýsi melancholický dotek s raným obdobím. Zajímavostí je, že úvodní črta *Ticho s kapkami deště* má předepsáno stejné tempo jako první věta *Ráno* z klavírního cyklu *Letní den*, jehož původní verze spadá do roku 1944; také podtitul *Zápisky z dětství* souzní s motivem, který je přítomen, zjevně i implicitně, v Kohoutkově pozdní tvorbě: *Moderato* (♩ = cca 96).

Převaha pomalejšího, případně volnějšího tempa neznamenaá rezignaci na větší či menší kontrasty v rámci jednotlivých vět. Druhá črta, *Zvídavé doteky pláže*, začíná v *Larghetto sostenuto*, do něhož pronikají o něco vzrušenější *pochettino più animato* a následně *ancora più avanti*. Zrychlování není nijak výrazné (♩ = cca 66 → 69 → 72). O to působivější je permanentní střídání nálad *amabile* (mile) a *scherzando* (dovádívě)³⁹⁰ na malé ploše.

³⁹⁰ Příklad C. Kohoutka. In: Koh. 45, autograf partitury.

PŘÍKLAD č. 149

Proměny vody, č. 2, *Zvídavé doteky pláže*. Střídání úseků *amabile espressivo* a *scherzando*. Zvukové ozvláštňení přináší náznak glissanda (*quasi glissando*).

Svěží charakter třetí číty, nazvané *Sluneční píseň fontánky*, je od začátku udáván pokynem *con brio*. Impresionistickou sonoritu vytvářejí paralelní vzestupné a sestupné běhy dua, tria a kvarteta fléten v intervalech velké sekundy.

PŘÍKLAD č. 150

Proměny vody, č. 3, *Sluneční píseň fontánky*. Po úvodním unisonu následují paralelní běhy nástrojů v intervalu velké sekundy. Kulminace nastává v bodě *con esultanza* (jásavě).

Postup v paralelních intervalech se objevuje též ve finální črtě *Věčné putování vlnek*. Tady se ovšem jedná o konsonantní velkou sextu a dominantní septimový akord s jeho obraty. Tento harmonický úvod směřuje k větší diferenciaci partů, dané například inverzním pohybem. Faktura se postupně zahušťuje, od sól přes dua po plný čtyřhlasý zvuk. Základem frázování je legatové spojování dvou tónů, které upomíná na „mannheimský vzdech“ *Koncertu pro violu* (1952, viz Příklad č. 4). Věta kontrastuje s předchozí částí tempem i dynamikou. Namísto forte a fortissimo tu převládá tichá dynamika, nesoucí se s občasnými výkyvy (*f, cantabile accelerando al più forte, cantabile espressivo*) od úvodního piana po závěrečné pianissimo. Celkovou náladu klidu a smíření ozvláštňují permanentní crescendo a decrescenda u „mannheimských vzdechů“.

PŘÍKLAD Č. 151

Proměny vody, č. 4, *Věčné putování vlnek*. Úvodní zahušťování faktury od sól po čtyřhlas. Frázování může místy připomínat „mannheimský vzdech“.



Skladba byla dopsána na Silvestra 1996. Její první provedení se uskutečnilo v listopadu roku následujícího v Brně.

Dávno je tomu...: Varhanní mozaikový list z památníku, Koh. 46 (1998)

Ctirad Kohoutek vytvořil za svůj život tři skladby pro sólové varhany, z nichž každá má jiný charakter. Za hlavní dílo koncertního charakteru pro velké varhany lze považovat *Rapsodii eroica* z let 1963 a 1965. Následující *Metavariace na dvě moravské lidové písně* (1982) jsou pouhou transpozicí původní skladby pro koncertní akordeon (Koh. 31 a). Poslední varhanní práce, *Dávno je tomu...*, má charakter jakési (post)romantické vzpomínky; od monumentální *Rapsodie eroica* se liší též svým instruktivním posláním. Všechna tři díla naopak spojuje jejich určení pro nástroj s pedálem.

Využití pedálu jistě sehrálo úlohu i při podnětu díla. Skladba vznikla na objednávku Květy Fridrichové k dvoustému sedmdesátému výročí varhan v chrámu Panny Marie Sněžné v Olomouci.³⁹¹

O ideové podstatě skladby vypovídá její podtitul. Listy (lístky) z (do) památníku tvořili s oblibou skladatelé období romantismu: Liszt, Smetana aj. Jednalo se o hudební miniatury, což zdůrazňuje i Kohoutkův „mozaikový list“. Jednovětá kompozice o sedmdesáti osmi taktech trvá přibližně čtyři a čtvrt minuty, zapsána je na pouhých třech stranách.³⁹² Krátké trvání díla i vnější podnět prostřednictvím objednávky neznamenaají absenci hloubky a výrazu. Ve skladbě jsou přítomni oba Kohoutkovi rodiče, a to prostřednictvím reminiscencí na lidové písně *Překrásné hvězdičky* jako vzpomínka na matku a *Kohútka jarabý*, kterou si rád prozpěvoval skladatelův otec.³⁹³ Vzpomínku ostatně nezapře ani model pro kompozici, kterým je *Elegie* z cyklu *Klavírní maličkosti* (1949), jež vytvořil Kohoutek v závěru abiturientského kursu na brněnské konzervatoři.

Nostalgickému vzpomínání odpovídá základní tempo: *Larghetto tranquillo, semplice e con calore* (♩ = cca 48). Ačkoliv se skladba rozvíjí na poměrně malé ploše, je zaplněna množstvím dynamických pokynů v rozmezí *ppp* a *f*.³⁹⁴ Přechody mezi jednotlivými dynamickými stupni se většinou odehrávají prostřednictvím crescendo a decrescenda. Výjimku ve stylu *Terassendynamik* tvoří dvojí náhlé ztišení z forte do pianissima (piana): *quasi echo*.

³⁹¹ Srov. ŠPUNDOVÁ, Hana. Folklorní inspirace v tvorbě Ctirada Kohoutka. *Opus musicum*, 2016, roč. 48, č. 4, s. 47. ISSN 0862-8505.

³⁹² Viz Koh. 46, xerokopie autografu partitury.

³⁹³ Srov. ŠPUNDOVÁ, Hana. Folklorní inspirace v tvorbě Ctirada Kohoutka, s. 47.

³⁹⁴ Detailní dynamický vývoj je následující: *mf cantabile* – *mp puro* – *p affabile* – *mp* – *cresc.* – *poco f* – *pp (quasi echo)* – *mp cresc.* – *poco f* – *mf* – *pochettino rit ... a tempo* – *mf espr.* – *cresc.* – *poco f* – *decresc.* – *pochettino rit.* – *p trasparente (quasi echo)*, *a tempo*, *pochettino sostenuto* – *mf* – *pochettino rit.* – *mp* – *p* – *ppp*. Viz Koh. 46, xerokopie autografu partitury.

PŘÍKLAD č. 152

Dávno je tomu..., závěrečné takty. Uprostřed prvního řádku ztišení prostřednictvím echového efektu.

The image shows a handwritten musical score for two solo tubas. It consists of three systems of staves. The first system has two staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. The second system also has two staves with similar notation and dynamic markings. The third system has two staves with notes and rests, and a tempo marking *a tempo*. The score is written in a cursive, handwritten style.

Protipóly: Duo pro dvě sólové trubky,

Koh. 47 (1998–1999, rev. 2000)

Unikátní zvukové řešení přináší *Protipóly*. Kohoutek v nich užívá dvojici stejných nástrojů s maximální rozmanitostí způsobů hry. Slovo protipóly lze chápat jednak jako dialog dvou protagonistů – nástrojů, jednak jako protiklad dvou na první pohled rozmanitých částí. Skladatel se po *Zahradách chrámů* Kyota opět obrací k dvoudílné formě s protipóly částí dne, které z hlediska impresionismu znamenají pouze krátký časový úsek, jehož atmosféra je nezaměnitelná:

1. **Soumraky:** *Energico, vitale* – *Poco a poco tranquillo, melancolico* (♩ = cca 76; ♪ = cca 152); durata 4'45".
2. **Jitra:** *Tranquillo* – *Poco a poco vitale, gaio, energico* (♩ = cca 63; ♪ = cca 126); durata 4'.

Pro tuto skladbu se nabízí jako poetické východisko impresionismus. V tomto případě není bez problému u druhé části odkázat třeba na Monetovu malbu *Impression, soleil levant*. Při spojení přírodní atmosféry s pocity tvůrce lze poukázat na symbolismus – ten ostatně preferovali i samotní umělci označovaní ne zcela přívětivým výrazem „impresionisté“. Symbolistní rozměr, kdy krajina je stavem umělcovy duše, lze vztáhnout též na Kohoutkovu tvorbu pozdního období.

Na první pohled se může jevit jako netradiční spojení soumraku s energií a vitalitou (*energico, vitale*). Struktura kompozice je však propracovanější. *Soumraky* jako by vyjadřovaly postupné smrákání od radostného dne k melancholickému klidu nastupujícího večera a noci (*poco a poco tranquillo, melancolico*). V nástrojových partech předepisuje skladatel rozmanité techniky. Vedle krátkého glissanda (*gliss. [flare, whip...] ad lib.*) jsou to třeba tři způsoby hry s dusítkem: ostré dusítko (*straight mute [con sord.]*), tiché dusítko (*hush [velvet] mute*) a dusítko pro efekt wa-wa (*wa-wa mute*). Autor tu nově užívá primárně anglické terminologie, občas doplněné terminologií italskou. Tato tendence pokračuje v další skladbě pro dechové nástroje ze stejné doby, kterou je *Symfonický tanec* (2001); překlad z italštiny do angličtiny tu odůvodňuje edice díla v USA.

PŘÍKLAD č. 153

Protipóly, č. 1, *Soumraky*, střední část. V partech trubek předepsány hry s ostrým dusítkem a s dusítkem pro efekt wa-wa. Po střídavém (quasi echovém) zaznívání nástrojů následuje úsek, v němž se paralelní intervaly střídají s protipohybem (inverzí): *poco ff, staccato*.

The musical score for Example 153 is written for two staves, 1. and 2. It begins with a tempo marking of *poco ff, staccato*. The first system shows a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The second system shows a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The third system shows a 5/8 time signature and a key signature of one flat. The fourth system shows a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, mp, f), articulation (staccato), and tempo markings (poco ff, staccato). There are also sections with 'wa-wa' effects and a section with parallel intervals.

Druhá část skladby, *Jitra*, tvoří tektonický protipól k úvodní větě. Jedná se v podstatě o retrogradaci, která je naznačena v oblasti tempa i výrazu. *Jitra* začínají v atmosféře, kde *Soumraky* končí – *tranquillo*. Postupně se začíná rozednívat (*poco a poco vitale*) a posléze nastoupí hravá (*gaio*) a energická (*energico*) atmosféra dne. Mezi kompoziční zajímavosti nastupujícího dne náleží užití mikrointervalů.

PŘÍKLAD č. 154

Protipóly, č. 2, *Jitra*, střední část: *sempre poco a poco ingnieto al tempo vitale*. Vzestupné a sestupné čtvrttóny označeny šipkami.

The musical score for Example 154 is written for two staves, 1. and 2. It begins with a tempo marking of *sempre poco a poco ingnieto al tempo vitale*. The first system shows a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The second system shows a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The third system shows a 5/8 time signature and a key signature of one flat. The fourth system shows a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, mp, f), articulation (staccato), and tempo markings (sempre poco a poco ingnieto al tempo vitale). There are also sections with 'wa-wa' effects and a section with parallel intervals.

Při celkovém pohledu na kompozici se opět nabízí paralela s beethovenskou koncepcí vývoje od tmy ke světlu, což by potvrzoval i triumfální závěr. Jedná se však pouze o jeden z možných výkladů uměleckého díla, které má určité ideové jádro, kolem něhož se vytváří neuzavřený obal konotací. Třeba to skladatel myslel úplně jinak.

PŘÍKLAD č. 155

Protipóly, č. 2, Jitra, závěr. Pětiktové crescendo v úvodním tempu ústí ve finální *energico*.

Název *Protipóly* a zejména formální struktura této kompozice dokazují, že Kohoutek komponoval na principu kontrastu i ve své pozdní tvorbě. Celou svojí tvůrčí dráhou se tak hlásí k metodě, která se výrazně projevuje v evropské moderní hudbě. Pojem „moderní hudba“ v tomto případě zahrnuje hudební styly od 17. století, tedy od doby barokní. Princip kontrastu u Kohoutka bývá různorodý: objevují se kontrasty náhlé, například mezi větami, nebo pozvolné, které jsou dány prostřednictvím rubatové agogiky.

Do hry protikladů je u Kohoutka zasazen člověk, a to nejen jako abstraktní pojem. Dotýká se i hudebních reflexí nejbližších členů rodiny. Zatímco v kompozici věnované

památce tatínka se nacházejí větší kontrasty (*Metavariace*, 1978), u maminky je faktura znatelně vyrovnanější (*Šťastné chvíle*, 1992). Kohoutek usiluje o hudební zobrazení lidské bytosti prostřednictvím hry protikladů, v níž odpověď na naléhavé otázky není jednoznačná. Liší se tak například od Nonovy skladby *Ricorda, cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (Připomeň si, co ti udělali v Osvětimi, 1966), pohybující se v jediné nekontrastní výrazové poloze, byť s jemnými proměnami barev. Nonovo umělecké dílo, které by nemohlo vzniknout před událostí, jíž se inspiruje, vytváří však v pojetí lidského údělu extrém, jaký se u Kohoutka neobjevuje.

Jedním z hlavních zdrojů kontrastů v hudbě je od doby baroka napětí mezi konsonancí a disonancí. Kohoutek, který s těmito protipóly důsledně pracuje, se tak řadí do tohoto klasického proudu – v rámci avantgardy 20. století se nabízí paralela s Albanem Bergem a jeho tonálním dodekafonismem. Ve 20. a 21. století se ovšem objevují skladatelé a styly, u nichž tento typ kontrastů mizí, respektive ztrácí výpovědní hodnotu. Může se jednat jak o hudbu absolutně disonantní (atonální dodekafonismus), tak o hudbu absolutně konsonantní (Pärt, Novák-Zemek).

Kohoutkovy protipóly mají výpověď uměleckého dialogu. Pomocí dialogu založeného na bázi hudebních kontrastů skladatel rozvíjí naléhavé otázky. Odpověď na ně se ukrývá v neuzavřeném okruhu konotací hudebního díla.

Kouzlo dřeva: Plastiky Antonína Suchana pro housle a klavír, Koh. 48 (1999–2000)

Také následující skladba je založena na dvoudílném schématu, svědčícím o oblibě této formy v Kohoutkově pozdním období. Kohoutek vytvořil v *Kouzlu dřeva*, inspirovaném sochařstvím (plastikou), další ze svých „pohledů na člověka“. O poetice, s jakou nyní vnímá lidství ve své jedinečnosti, svědčí názvy obou částí:

1. **Rusalka:** *Adagio con immaginazione* (♩ = cca 58); durata cca 5' 30".
2. **Matka s dítětem:** *Andante, poco appassionato: Allegretto agitando* (♩ = cca 66); durata cca 7' 40".

Skladba byla inspirována plastikami Antonína Suchana (1940–2020), šumperského fotografa a sochaře, Kohoutkova příbuzného. Pokud se tu stává podnětem hmota (dřevo) tvarovaná člověkem, nabízí se srovnání s jiným Kohoutkovým monolitem, jímž je *Pocta životu* z konce osmdesátých let. Na první dojem je *Kouzlo dřeva* daleko křehčí ve svých zdrojích i podstatě. Nikoliv kámen nebo žula jako výchozí materiál, nýbrž živý organismus, jehož život prodlužuje a zvětňuje ruka umělce. Nikoliv symfonický monument, ale skladba pro komorní duo. Námět se pak z dějinné události přesouvá do kouzelného světa jezerní víly a lásky matky k dítěti. Skladatel o poetice díla napsal:

Z díla šumperského fotografa a sochaře A. Suchana, mého příbuzného, mne inspirovala mj. dvojice artefaktů, obsahově symbolizujících základní lidské vztahy. Prelud jezerní panny vzbuzuje představy ženské a mužské touhy, lásky. Ta ústí

vázrak dítěte – pokračování života –, provázeného nejsilnějšími city, ať jde o jeho radosti nebo strasti, až k rozloučení, znamenajícímu sice vlastní osamostatnění, avšak i trvalé vazby, vzpomínky.³⁹⁵

Kohoutkova slova povyšují inspirační zdroj na symbiózu autora s ním. Pro srovnání – takto se vyznává sám Suchan:

Hledal jsem fotografické metaforu v kůře stromů, v pohybu vody i v kameni, které zavírá čas na okamžik či na věky, abych s každým poodhalením zdánlivě uzavřeného otevřel nějaké tajemství. Strom se listem odívá, ale když zůstane „jen“ dřevo, je to spící tvar, který se probouzí dotykem fantazie, vykvétá jako neznámý květ, je křehký jako slza, hebký a vláčný jako žena, je v něm smutek i radost, slunce i noc, jsou v něm dotyky prstů a očí, je to zjevení nových tvarů, kterým dřevo propůjčuje svoji hmotu i duši.³⁹⁶

Dá se říci, že Suchan ve dřevě – podobně jako Michelangelo v kameni – shledává ideu plastické postavy: „Je třeba jen odtesat vše přebytečné a ona se zjeví.“³⁹⁷ Kohoutek slyšel v Suchanových plastikách znít hudbu. Stejně jako Suchan probudil spící dřevo, rozezněl Kohoutek jeho artefakty. Rozezněl je prostřednictvím komorního dua houslí a klavíru, komorního nejen obsazením, ale i kompoziční fakturou, v níž převládá jemná zvukovost. Oba nástroje jsou traktovány v jedinečné symbióze – zvuk jednoho vychází ze zvuku druhého.

PŘÍKLAD č. 156

Kouzlo dřeva, č. 1, **Rusalka**. Zvukové symbióze obou nástrojů odpovídají i výrazové pokyny: *quasi arpeggio*, *quasi staccato*, *quasi glissando*. Impresionistickou sonoritu podtrhuje klavírní pedál přes celou plochu (*Ped[ale] sempre*), podobně jako v první větě *Invencí* z roku 1965.

Rusalka

Adagio con immaginazione ($\text{♩} = 58$)

Chradkolubun

The handwritten musical score consists of three systems of staves. Each system features a vocal line (Mezzo Soprano) and two piano accompaniment staves (Pfl.).
- **System 1:** Includes markings such as "lasciar sonare", "pizz.", "arco", and "sim.". It contains complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.
- **System 2:** Features the instruction "(Ped. sempre)". The piano part shows sustained chords and moving lines.
- **System 3:** Includes "3) arco pizz. arco", "pizz.", "sim.", and "3) quasi glissando". The music continues with similar melodic and harmonic development.
The notation is fluid, with many slurs and ties indicating phrasing. The handwriting is clear but informal, typical of a composer's draft.

Partitura *Kouzla dřeva* není nikterak statická. V rámci mikroformy dochází k četným proměnám dynamiky i způsobů nástrojové hry. Odpovídá to ostatně vzbuzování představ „ženské a mužské touhy, lásky“, jak je autor formuluje v programu.

395 Autorský komentář. In: Koh. 48, autograf partitury.

396 SUCHAN, Antonín. Vyznání Antonína Suchana. In: *SuchanArt* [online]. Šumperk, 2010 [cit. 7. 9. 2022]. Dostupné z: <https://www.suchan-art.cz/index.html>.

397 SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: Biografie jeho myšlení*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2021, s. 133. ISBN 978-80-7325-533-6.

PŘÍKLAD č. 157

Kouzlo dřeva, č. 1, *Rusalka*, střední část. V houslích jsou předepsány rozmanité způsoby hry: martelé (saltato), staccato, sul ponticello, vibrato, glissando. Partitura je plná „romantických“ pokynů: *espressivo*, *con affetto*, *poco a poco inquieto ed appassionato*, *poco sostenuto*. Neustálé střídání dynamických stupňů, včetně crescendo a decrescenda.

Kohoutek v tomto díle zůstává romantikem, aniž by se vzdal novodobých výrazových prostředků. Nerezignuje ani na dramatictost. Svědectví podává obraz matky s dítětem, na nějž nahlíží z pozice radosti i smutku. Výrazem těchto postojů je vedle předepsané dynamiky také kontrapunkt houslí a klavíru; klavír je tak traktován způsobem obvyklým pro komorní hudbu 19. století (Brahms, Franck aj.).

PŘÍKLAD č. 158

Kouzlo dřeva, č. 2, *Matka s dítětem*, střední část. Kontrapunkt houslí a klavíru.

Tato komorní skladba odpovídá rozsahem Kohoutkovu názoru, aby komorní díla netrvala déle než patnáct minut.³⁹⁸ V partituře je uveden čistý čas 13'10". Tento přesný údaj je poněkud v rozporu s přibližností jednotlivých temp, což autor neopomněl zdůraznit i v rovině obecné: „I tempi sono approssimativi.“³⁹⁹

Kouzlo dřeva poprvé provedli Pavel Kyncl a Eva Horáková. Premiéra se uskutečnila 15. května 2001 v Brně. O intenzivní spolupráci skladatele s interprety svědčí poznámka v partituře druhé části – „pokyny (společné) po shodě“.⁴⁰⁰

³⁹⁸ Srov. KOHOUTEK, Ctirad. *Projektová hudební kompozice*, s. 37.

³⁹⁹ Annotazioni. In: Koh. 48, autograf partitury.

⁴⁰⁰ Koh. 48, č. 2, *Matka s dítětem*, autograf partitury.

Prvosenky: Klavírní črty z mládí, Koh. 52 (2002)

Prvosenky náleží mezi poslední klavírní cykly Kohoutkovy (následovat bude ještě instruktivní suita *Malá hudební pohoda*, 2004). Poetický název je ve zdánlivém rozporu s pouze formálním označením jednotlivých vět:

1. **Preludium:** *Moderato* (♩ = cca 92); durata cca 2'.
2. **Romance:** *Adagio semplice* (♩ = cca 50); durata cca 2'30".
3. **Burleska:** *Allegretto scherzando* (♩ = cca 63); durata cca 2'10".
4. **Tanec:** *Allegro* (♩ = cca 112–120) – *Moderato* (♩ = cca 88–80) – *Allegro*; durata 3'10".

Při bližším pohledu lze zjistit, že uvedený rozpor je opravdu jen zdánlivý. Vysvětluje jej nejen podtitul, jímž se tvůrce vrací do svého mládí, ale zejména hudební materiál. Ten je totiž částečně převzat z raného cyklu *Tři charakteristické skladby* s podtitulem *Pro klavír* (1956–1957), který byl sice proveden,⁴⁰¹ ale Kohoutek jej neuváděl v oficiálních seznamech svých skladeb. Jednotlivé věty originálu částečně souzní s definitivní podobou. Je to patrné u vět okrajových, avšak i ty byly podrobeny větším či menším revizím:

1. *Moderato* – *quasi preludium*.
2. *Adagio con dolore* – *quasi ballata*.
3. *Allegro* – *quasi danza*.

Jak patrně, nově přibyla *Burleska*.

V cyklu lze pozorovat rozmanité dynamické pokyny odpovídající romantickému základu: *pensieroso*, *narrando*, *quasi poco improvisando*, *molto cantabile*. Kohoutek tu opět dokázal, že přes veškerou avantgardnost technik zůstal romantikem. Návrat ke kořenům tak může znamenat návrat ke kořenům romantickým. Nejedná se ovšem o přímý návrat k romantismu, o romantickou regresi. Tím, že skladatel vstřebal nové kompoziční postupy hudby druhé poloviny 20. století, vřazuje se do stylu a myšlení postromantismu.

Mezi pozoruhodné prvky díla patří jemné rozlišení pokynu *sostenuto*. Ten se objevuje ve třech modifikacích: *pochettino sostenuto*, *poco sostenuto* a *più sostenuto*. Detailní pozornost je věnována užití pedálu, který je v každé části pojat jiným způsobem: v *Preludiu ad libitum*, v *Romanci* držený po dobu delších úseků, *Burleska* je naopak traktována bez pedálu, zatímco závěrečný *Tanec* střídá více možností. Opět se nabízí odkaz na *Invence* (1965) s rozdílným předpisem pedálu pro každou větu.

PŘÍKLAD č. 159

Prvosenky, č. 2, začátek *Romance*. Pedál držený po dobu dvanácti taktů podporuje zvukovost v pianissimu odpovídající náladě *pensieroso*, *narrando*, *quasi poco improvisando*.

Typický kontrast v rámci makrostruktury přináší po romantické větě *Burleska*. Závěrečný *Tanec* je založen na rovnoměrné akordické faktuře bez střídání taktů ve stylu mateníku. Věta je uvedena fanfárovým motivem: *quasi fanfara*.

⁴⁰¹ 8. října 1958 na Hudební středě v Procházkově síni Domu umění v Brně. Klavírní part přednesl Milan Máša [?].

PŘÍKLAD č. 160

Prvosenky, č. 4, *Tanec*. V úvodu fanfárový motiv. Následuje pasáž tocatového charakteru.

Allegro ($\text{♩} = 112-120$)

TANEC

f quasi fanfara (non legato)

Ped. ad lib.

4

ff (non leg.)

(sim.)

Také uvnitř této finální věty se objeví kontrastní úsek. Po generální pauze nastupuje lyrická pasáž *Moderato: cantabile et amabile*, která se prostřednictvím *sostenuto* jako by snažila zastavit tok času. Do ní však náhle vpadne taneční fanfára úvodu.

PŘÍKLAD č. 161

Prvosenky, č. 4, *Tanec*, střední část. Lyrické intermezzo (*cantabile ed amabile*) je náhle (*subito*) vystřídáno tancem. Kontrast je vytvořen i prostřednictvím dynamiky: *ppp* – *f*.

Moderato ($\text{♩} = 88-80$)

(ad lib.)

světo
po cantabile ed amabile

leggiere e poco sost.

a tempo

mp

poco a poco sostenuto al fine

simile

più sostenuto

mf

mp

aspr.

molto rit.

Tempo I ($\text{♩} = 112-120$)

subito
f come prima

ppp

perdendosi

4

Drobné radosti: Flétnové věty se smyčcovým kvartetem, Koh. 55 (2006)

Po dvou drobných skladbách, kterými jsou *Hudební rozcvička* (2003) a *Malá hudební pohoda* (2004), následuje poněkud závažnější komorní dílo. Na koncertní scénu v něm Kohoutek opět uvádí uskupení smyčcového kvarteta, tentokrát doplněného flétnou na kvintet. Kompozice je založena na třívětém schématu:

1. Průzkumné sondy.
2. Milá souznívání.
3. Zábavné výmysly.

Titul i názvy jednotlivých vět naznačují odlehčený charakter díla, který odpovídá skladatelově stylu pozdního období. Odlehčenost však není samoúčelná. Tvůrce se prostřednictvím hravosti a lehkosti snaží vyvážit ne zcela příznivé okolnosti vnějšího světa. Sám k tomu poznamenává:

[Skladba] se snaží obsahově vyvážit vážné problémy, starosti, dramatické až katastrofické děje světa reflexí pocitů pozitivních, hezkých, příjemných, které denně přináší zejména privátní, rodinné, přátelské okolí. Právě odtud převážně pramení štěstí, dobrá nálada, reálný životní optimismus. Chtěl jsem tedy napsat hudbu výrazově i technicky odlehčenějšího, nikoli však podbízivého typu s příklonem k tonalitě, lapidárnímu rytmu a jasné sónice (zvukové barevnosti).⁴⁰²

Drobné radosti jsou další skladbou, která se obrací k folkloru coby zdroji hudebního materiálu: „Hudebními zdroji se mi mj. staly volně zpracovávané prvky několika našich lidových písní.“⁴⁰³

První provedení se uskutečnilo 7. července 2006 na Festivalu komorní hudby v Českém Krumlově. Účinkovali flétnista Václav Kunt a kvarteto Apollon ve složení Pavel Kudelášek, Radek Křižanovský, Pavel Ciprys a Pavel Verner. Ve skladatelské soutěži téhož festivalu získaly *Drobné radosti* 3. cenu (1. cena nebyla udělena).

Doušky z pramenů: Duo pro housle a hoboje (klarinet), Koh. 56 a, b (2007)

Pod pojmem „prameny“ má skladatel na mysli prameny „krásy (i hudební) přírody, okolního světa“.⁴⁰⁴ Jejich prostřednictvím se „už delší dobu snaží pročišťovat svou hudební řeč“.⁴⁰⁵ Mezi prameny náleží též lidové písně z Hornácka, Dolňácka a Kopanic, které čerpal z Poláčkovy sbírky *Slovácké písničky*. Tyto folklorní inspirace přibližují poetiku *Doušek*

z pramenů paralelně se rodící symfonické skladbě, v níž jsou folklorní prameny nazývány „prazdroji“: *Vzývání prazdrojů* (2008).

Kompozice je založena na symbolice vzduchu, vody a světla a jejich attributech: světlo symbolizuje lásku, voda radost a zrod, vzduch (vánek, vítr) pokoru, úctu k životu a štěstí.⁴⁰⁶ Prameny pro tyto hodnoty nachází Kohoutek v lidových písních, a to v jejich poetice i faktuře.

Pro lásku (světlo) volí píseň *Ja dolina, dolina*⁴⁰⁷ z Hornácka ve volném a táhlém tempu. Z ní čerpá pro kompozici legatovou melodii a harmonii. Pro radost a zrod (voda) spojuje prameny z Hornácka a Dolňácka v různých nápěvech písně *Malučký sem já byl*⁴⁰⁸ v mírném tempu. U ní se inspiruje rytmikou zdůrazněnou staccatem. Pokoru, úctu k životu a štěstí (vzduch) symbolizuje kopaničářská píseň *Mezi dvěma vinohrady*,⁴⁰⁹ která podobně jako obě předchozí plyne ve volném tempu, které ovšem nezabraňuje sugestivnímu účinku: *Volně a výrazně*. Tato píseň se stala tvůrci podnětem pro práci s barvou a ténbry, které upřesňuje slovy „pohyb, chvění“.⁴¹⁰

S písňovým materiálem pracuje skladatel technikou, kterou si ověřil v mnoha předchozích skladbách. Z jednotlivých písní vytváří tónové terény založené na komplementu dvanácti půltónů. Vznikají tak tři tónové řady neopakujících se tónů.⁴¹¹

Skladba je založena na čtyřech tempových modelech mírnějšího rázu. Pouze jednou, a to v úvodu, se objeví tempo nejpomalejší: *Adagio* (♩ = cca 56). Následují rozmanité kombinace temp *Andantino* (♩ = cca 69), *Moderato* (♩ = cca 82) a nejrychlejšího *Allegretto* (♩ = cca 95). Mezi jednotlivými tempy i dynamickými stupni, pohybujícími se od pianissima po fortissimo, jsou většinou pozvolné přechody v podobě crescenda a decrescenda. Skladba je naplněna rozmanitými výrazovými pokyny, z nichž některé skladatel vypisuje na konci partitury:

quasi vibrazione, timidamente – nesměle; spensierato – bezstarostně; poco con audacia – směleji; con impazienza – nedočkavě; brioso – jaře, ohnivě; come retro – jako dříve; delicato – jemně; ingegnosamente – vtipně; fervido – vroucně; affabile – mile; con entusiasmo – nadšeně.⁴¹²

Za vrcholné dramatické místo díla lze považovat poslední úsek v tempu *Allegretto*. Dramatičnost tu posilují různé způsoby hry na oba nástroje, z nichž převládající klepání a údery upomínají na některé úseky tembrálních kompozic Krzysztofa Pendereckého.

⁴⁰⁶ Srov. Koh. 56 a, hrubý grafický kompoziční plán.

⁴⁰⁷ POLÁČEK, Jan, ed. *Slovácké písničky: Sbírká jednohlasých lidových písní*. 1. 3. vyd. Praha: Melantrich, 1948, s. 56.

⁴⁰⁸ Tamtéž, s. 78–79.

⁴⁰⁹ Tamtéž, s. 84.

⁴¹⁰ Koh. 56 a, hrubý grafický kompoziční plán.

⁴¹¹ Tamtéž.

⁴¹² Koh. 56 a, autograf partitury, s. 9.

⁴⁰² Koh. 55, autorský komentář.

⁴⁰³ Tamtéž.

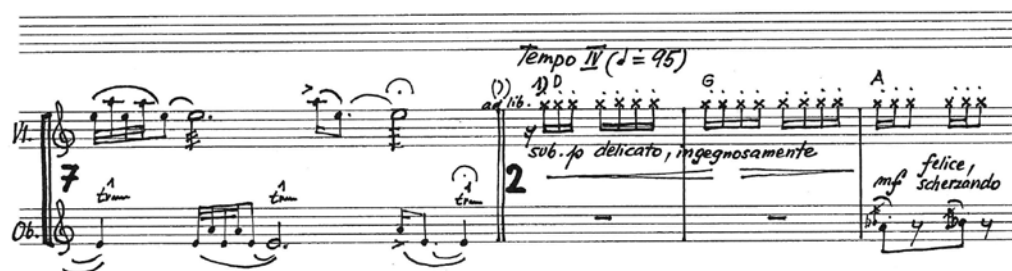
⁴⁰⁴ Koh. 56 a, projekt.

⁴⁰⁵ Tamtéž.

Pro housle je předepsáno: nejvyšší tón na struně nebo hra za kobylkou; klepání šroubkem smyčce nebo smyčcem na korpus; klepání sevřenými klouby prstů na korpus; klepání jednotlivými prsty na korpus; úder dlaní na korpus. Podobně u hoboje: úder dlaní zespodu na korpus; klepání kovovým předmětem (tyčinkou, jehlicí...) na kovovou součást (klapky); hra (frknutí) strojkem.⁴¹³ Tyto herní prvky se střídají v rychlém sledu. Vzhledem k tomu, že každý je uplatněn pouze jednou, vzniká série neopakovaných způsobů artikulace. Po tomto úseku následuje generální pauza prodloužená fermatou, kterou vystřídá závěrečné *Andantino* ústící do *pianissima*, z něhož se rodí úvod díla.

PŘÍKLAD č. 162

Doušky z pramenů, úsek před závěrem: *Allegretto* (Tempo IV). Číslice označují způsoby nástrojové artikulace: 1) nejvyšší tón na struně nebo hra za kobylkou; 2) úder dlaní zespodu na korpus; 3) klepání šroubkem smyčce nebo smyčcem na korpus; 4) klepání sevřenými klouby prstů na korpus; 5) klepání kovovým předmětem (tyčinkou, jehlicí...) na kovovou součást (klapky); 6) klepání jednotlivými prsty na korpus; 7) úder dlaní na korpus; 8) hra (frknutí) strojkem.



Kohoutek vypracoval dvě instrumentální verze díla. Po originálu pro hoboj (Koh. 56 a) vznikla v téže roce transkripce pro klarinet (Koh. 56 b). Rozdíl lze pozorovat v pokynu číslo 8 u předchozího příkladu: hra (frknutí) strojkem pro hoboj je nahrazena libovolně deformovaným tónem, úderem, pískotem (tlesknutím...) pro klarinet.⁴¹⁴

413 Tamtéž.

414 Koh. 56 b, autograf partitury, s. 9.

Symfonický tanec pro velký dechový orchestr, Koh. 50 (2001)

Mohlo by se zdát, jako by se Kohoutkova pozdní tvorba postupně rozplynula v miniaturních komorních skladbách, často odlehčeného charakteru. Skladatel však ke konci života opět překvapil, a to symfonickou větou pro velký orchestr *Vzývání prazdrojů* (2008). Vypadá to, jako by veškeré své síly soustředil právě na tuto kompozici. Předtím, na počátku nového století, vytvořil ještě jiné orchestrální dílo, tentokrát výlučně pro dechové a bicí nástroje.

Symfonický tanec tvoří nápadný protipól k poetice komorních kompozic, jaké psal Kohoutek na přelomu tisíciletí. Podobně jako *Zimní ticha* z let 1992 až 1993 je určen pro dechové nástroje, avšak oproti jejich komornímu obsazení, intimní tematice i sonoritě je tu užito maximálně zastoupeného orchestru, v němž se *tutti* střídají s rozmanitými nástrojovými kombinacemi. Rukopisná partitura⁴¹⁵ obsahuje následující instrumentaci:

| | |
|---------------------------------------|--------------------------------|
| Flauto piccolo | Corni I., II., III., IV. in F |
| Flauti I., II. | Flicorni I., II. in B |
| Oboi I., II. | Flicorno tenore in B |
| Clarinetto in Es | Baritono [Eufonium] |
| Clarineti I., II., III. in B | Trombe I., II., III. in B |
| Clarinetto basso in B (ad lib.) | Trombe IV., V. in Es (ad lib.) |
| Fagotti I., II. | Tromba bassa in B (ad lib.) |
| Saxofoni alti I., II. in Es (ad lib.) | Tromboni I., II., III., IV. |
| Saxofono tenore in B (ad lib.) | Tube (Bassi) I., II. |
| Saxofono baritono in Es (ad lib.) | Contrabasso (ad lib.) |

Xilofono
Timpani
Triangolo [Tamburo piccolo] – Tamburino – Piatto sospeso, Piatti a 2
Tamburo piccolo – Gran cassa

Ve skice k dílu se nachází volně vložený list s doplněním uvedené instrumentace: „Obsazení – lze hrát bez saxofonů, basklarinetu a cb.; též alternace: saxofony (tuby 0), basklarinet (II. ???).“⁴¹⁶

Definitivní obsazení, v němž je uveden přesný počet nástrojů (bez dodatku *ad lib[itu]*), se nachází v tištěné partituře, která vyšla v roce 2005 v USA.⁴¹⁷ U většiny nástrojů dochází k jejich posílení:

| | |
|-----------|------------|
| 1 Piccolo | 1 F Horn 1 |
| 3 Flute 1 | 1 F Horn 2 |
| 3 Flute 2 | 1 F Horn 3 |

| | |
|--------------------------|----------------------------|
| 1 Oboe 1 | 1 F Horn 4 |
| 1 Oboe 2 | 1 Bb Flugelhorn 1 (Cornet) |
| 3 Bb Clarinet 1 | 1 Bb Flugelhorn 2 (Cornet) |
| 3 Bb Clarinet 2 | 2 Bb Trumpet 1 |
| 3 Bb Clarinet 3 | 2 Bb Trumpet 2 |
| 1 Eb Alto Clarinet (opt) | 2 Bb Trumpet 3 |
| 1 Bb Bass Clarinet | 2 Trombone 1 |
| 1 Bassoon 1 | 2 Trombone 2 |
| 1 Bassoon 2 | 2 Trombone 3 |
| 1 Bb Soprano Sax (opt) | 1 Baritone BC 1 |
| 3 Eb Alto Sax 1 | 1 Baritone BC 2 |
| 3 Eb Alto Sax 2 | 1 Baritone TC 1 |
| 2 Tenor Sax | 1 Baritone TC 2 |
| 1 Baritone Sax | 4 Tubas 1 & 1 |
| | 1 String Bass |

1 Xylophone
1 Timpani
2 Percussion 1 – Triangle/Tambourine/Cymbal
2 Percussion 2 – Snare Drum/Bass Drum⁴¹⁸

Zajímavostí obou verzí je přítomnost kontrabasů jako jediného zástupce smyčcových nástrojů. Vzdáleně tak lze poukázat na některé kompozice Igora Stravinského, jako je *Koncert pro klavír a dechové nástroje s kontrabasy a tympany* (1924). Výsledné monumentální obsazení jistě souvisí s oblibou dechových big bandů ve Spojených státech amerických. Nápadný je protiklad velkého počtu nástrojů a komorní délky díla pohybující se okolo čtyř minut.

Symfonický tanec svou podstatou upomíná na *Symfonické tance* z roku 1961. Obě tyto taneční skladby neobsahují ve svých názvech konkrétní tance. Obě jsou psány pro velký orchestr: v případě skladby z let šedesátých tradiční symfonický, obohacený o sopránový saxofon, v mladší kompozici orchestr dechový. Odlišnost je patrná i ve formě. Zatímco u *Symfonických tanců* zachovává Kohoutek tradiční třívěté schéma založené na kontrastu mezi jednotlivými částmi, *Symfonický tanec* se koncentruje do jediné věty.

Tato skladba se rozvíjí ve svižném tempu založeném na dvou základních schématech: *vivace* (♩ = cca 184–200 [*Tempo I*]) a *allegro assai* (♩ = cca 138–144 [*Tempo II*]). Přechod mezi tempy je pozvolný, označený *pochettino sostenuto* nebo *pochettino [rit]ardando*. Dynamické rozpětí se pohybuje mezi fortissimem a pianem. Obě krajní polohy spojuje crescendo a decrescendo; výjimečně se objevuje přechod náhlý, terasovitý: *sub[ito] pp*. Přítomna je také romantická dynamika prostřednictvím předpisů *la melodia espr[essiva]*, *cantabile*, *poco espr[essivo]*. Základní tempo 3/4, případně 2/4 se prolíná s úseky, v nichž se na krátké ploše střídají různé takty, například 7/8 – 5/8 – 7/8 – 5/8 – 8/8 – 6/8.

⁴¹⁸ Tamtéž.

⁴¹⁵ Koh. 50, xerokopie autografu partitury.

⁴¹⁶ Koh. 50, volně vložený list ve skice k dílu.

⁴¹⁷ KOHOUTEK, Ctírad. *Symphonic Dance for Symphonic Band*. Sinsinawa (USA): Alliance Publications, 2005.

PŘÍKLAD č. 163

Symfonický tanec pro velký dechový orchestr, úvod. Tutti orchestr je vystřídán ansámblu stejných nástrojů: trubky, lesní rohy.

Vivace $\text{♩} = 184-200$
molto ritmico e duramente

Piccolo

Flutes 1&2

Oboes 1&2

E♭ Clarinet

B♭ Clarinet 1

B♭ Clarinets 2&3

E♭ Alto Clarinet (optional)

B♭ Bass Clarinet

Bassoons 1&2

B♭ Soprano Sax (optional)

E♭ Alto Sax 1&2

B♭ Tenor Sax

E♭ Baritone Sax

Vivace $\text{♩} = 184-200$
molto ritmico e duramente

F Horns 1&2

F Horns 3&4

B♭ Flügelhorns 1&2 (Cornets)

B♭ Trumpet 1

B♭ Trumpets 2&3

Trombone 1

Trombones 2&3

Baritones 1&2

Tubas 1&2

String Bass

Vivace $\text{♩} = 184-200$
molto ritmico e duramente

Xylophone

Timpani

Percussion 1
Triangle
Tambourine
Cymbals

Percussion 2
Snare Drum
Bass Drum

Picc.

Fls.

Obs.

E♭ CL

B♭ CL 1

B♭ Cls. 2&3

A.CL

B.CL

Bsns.

S. Sax

A. Saxs

T. Sax

B. Sax

Hns. 1&2

Hns. 3&4

Flghns.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpts. 2&3

Tbn. 1

Tbns. 2&3

Bars.

Tubas

Str. Bs.

Xyl.

Timp

Perc. 1

Perc. 2

Vzývání prazdrojů: Symfonická věta pro orchestr, Koh. 57 (2008)

Vznik posledního Kohoutkova orchestrálního díla podnítil Václav Riedelbauch, tehdejší ředitel České filharmonie, který uvažoval o jeho možném provedení na festivalu Pražské jaro 2009. Kohoutek touto kompozicí završuje nejen svoji dosavadní symfonickou tvorbu, hlásí se především k odkazu svých komorních skladeb z pozdního období, mezi nimiž uvádí *Metavariace na dvě moravské lidové písně*, *Protipóly*, *Kouzlo dřeva*, *Hudební rozcvičku*, *Prvosenky*, *Malou hudební pohodu*, *Doušky z pramenů*; z vokálních skladeb zmiňuje *Hrátky s láskou*.⁴¹⁹

Jednotlivým prvkem zmíněných skladeb jsou folklorní podněty, které tvůrce nazývá „prazdroji lidského bytí“.⁴²⁰ Vrací se tak opět ke kořenům svého života i své tvorby. Folklorní prazdroje již tradičně zpracovává prostřednictvím novodobých kompozičních technik. Sám k tomu poznamenává, že „je to jedna z cest, jak neztratit kontakt s vývojem hudební tradice a s posluchačskou obcí; přitom se nevzdát možností pokračujícího obohacování hudebního sdělení i skladebné techniky“.⁴²¹

Opět je tu formulován a především kompozičně doložen jeden ze základních rysů Kohoutkovy vrcholné tvorby: snaha o úzký kontakt s posluchačem založený na srozumitelnosti artefaktu není v rozporu s aplikací novodobých kompozičních technik. Jedná se o jeden z hlavních uměleckých požadavků, jaké razila postmoderna od poloviny šedesátých let minulého století. Účinek hudby na posluchače je od dob vzniku afektové teorie dán těž působením na jeho city. Ostatně Jiří Štílec při hodnocení *Vzývání prazdrojů* neopomene zdůraznit, že Kohoutek je jedním z mála soudobých skladatelů, kterému se podařilo vyváženě spojit racionální a emocionální složku.⁴²²

Jako výchozí materiál pro prapůvodní zdroje uvádí skladatel prvky pěti lidových písní. První čtyři pocházejí z rozmanitých regionů Slováků. Kohoutek tu čerpal většinou z různých vydání sbírky *Slovácké písničky*, kterou sestavil Jan Poláček; v jednom případě doplnil píseň ze souboru *Slovácké jednohlasé písně* Jana Kunce. Z Dolňácka (Strážnice) užil píseň *Vesele, muziko, vesele mně hrajte (Dana)*⁴²³ a *Ej, rodinu mám (Dana)*.⁴²⁴ Hornácko je zastoupeno písní *Už je súnko z téj hory ven*⁴²⁵ a Kopanice reprezentuje píseň *Ej, nechcem páleného*.⁴²⁶ K nim připojil obecně známou píseň českou *Když jsem já sloužil to první léto*, kterou označuje jako „pomocnou“.⁴²⁷

⁴¹⁹ Koh. 57, autorský komentář.

⁴²⁰ Tamtéž.

⁴²¹ Tamtéž.

⁴²² Srov. ŠTÍLEC, Jiří. *Vzývání prazdrojů – symfonická věta pro orchestr. Hudební rozhledy*, 2009, roč. 62, č. 5, s. 46.

⁴²³ POLÁČEK, Jan, ed. *Slovácké písničky: Sbírka jednohlasých lidových písní*. 4, s. 10.

⁴²⁴ Tamtéž, s. 22.

⁴²⁵ POLÁČEK, Jan, ed. *Slovácké písničky: Sbírka jednohlasých lidových písní*. 3. 2. vyd. Praha: Melantrich, 1949, s. 120 (text). KUNC, Jan, ed. *Slovácké jednohlasé písně*. 2. vyd. Moravská Ostrava: Perout, 1918, s. 151 (nápěv).

⁴²⁶ POLÁČEK, Jan, ed. *Slovácké písničky: Sbírka jednohlasých lidových písní*. 1, s. 34 (kombinace nápěvu a jiných slov).

⁴²⁷ Koh. 57, skica.

Jak patrně, většina těchto písní pochází ze Slováků, z širšího hlediska se tedy jedná o písně moravské. Podobně je tomu i v jiných kompozicích, například v *Metavariacích na dvě moravské lidové písně* (1978). Tento fakt svědčí o přihlášení se rodáka ze Zábřehu na Moravě k rodnému regionu. Obdobně jako u Janáčka. Pro širší Kohoutkův folklorní a národnostní rozhled ovšem hovoří skutečnost, že do struktury jeho rytmiky zásadně pronikl živel český prostřednictvím mateníku. Ostatně skladatelův rodný Zábřeh neleží daleko od českých hranic. Výsledkem vstřebávání folklorních modelů se tak Kohoutkovi stala syntéza moravské melodiky modálního charakteru s českou metrrytmikou.

Kohoutek si vypsál texty uvedených lidových písní, v nichž pro sebe zdůraznil některé pasáže. K nim přidal vlastní komentář pod označením „poznámka“. Skladatelem vybrané úryvky včetně autorských poznámek mohou přispět k pochopení ideové koncepce *Vzývání prazdrojů*:

Vesele, muziko, vesele m[n]ě hrajte (Mírně, ♩ = 80)

„Vesele, vesele, [třeba sa zle děje],
srdenko v zármutku, huběnka sa směje.“
Poznámka: „vždy reálný optimismus.“

Ej, rodinu mám (Mírně, ♩ = 80)

„Ej, rodinu mám, ale o mňa nejsú,
co mňa majú chválit, oni mňa roznesú.“
Poznámka: „věčný zápas s okolím o pochopení.“

Už je súnko (Velmi pomalu, ♩ = 50)

„Ja ked ty na strom pohlédneš,
dycky si na mňa zpomeníš.“
Poznámka: „trvalá vzpomínka – cenný odkaz, láska.“

Ej, nechcem páleného (Hybně, rázně, ♩ = 92)

„[Ej,] nechcem páleného, ani borovičky,
rači sa napijem [šuhaja,] studenej vodičky[, duša má].
[...]
Lepší žena mladá[, u hája],
než půl vinohrada[, duša má].“
Poznámka: „zdraví, žít (být) než (have) mít.“

Když jsem já sloužil...

„Když jsem já sloužil [to první léto],
vysloužil jsem si ... x za to.“
Poznámka: „práce – služba: poslání člověka.“⁴²⁸

⁴²⁸ Koh. 57, skica.

Uvedené výňatky svědčí o autorově vnitřním zápase se smutkem, nepřízní osudu i okolí. Jeho poznámky nesou zřetelné autobiografické odkazy. Vše se snaží překonat „reálným optimismem“, ale též ironickým nadhledem, který je patrný zvláště u doplnění textu písně *Když jsem já sloužil...* Poslání tohoto svého díla shrnul Kohoutek následujícími slovy:

Všem, kteří nezapomínají na dobré, většině lidí prospěšné tradice / hodnoty a dále je vzdělávají a rozvíjejí ve smyslu přátelství, uznání, tolerance, stále lepšího spolužití.⁴²⁹

Zmíněný důraz na tradici a její tvůrčí rozvíjení neopírá skladatel pouze o lidovou píseň. Mezi modely uvádí také Dvořákův *Karneval*, Ravelovo *Bolero* a uvažuje i o Stravinského *Svěcení jara*. K těmto inspiračním zdrojům doplňuje, že nejde o žádné kopírování, vybírá si z nich pouze jádra.⁴³⁰ Jako jeden z impulsů od nich přebírá „strhující energii“, kterou přetváří v „bujarou jednovětou skladbu [...] na bázi tance / metatance (vír života, panta rei – vše v pohybu)“.⁴³¹

Celá skladba plyne od začátku ve svěžím tempu, které „evokuje dojem zrychlujícího se tanečního pohybu“.⁴³² Kohoutek dokonce uvažoval též o tzv. popu jako jednom ze „zdrojů elementárních, syrových, výrazově velmi charakteristických [...] impulsů“.⁴³³ Původně zamýšlel vytvořit větu *Prazdroj*, která měla být součástí cyklu *Symf[onické] pop-tance*.⁴³⁴

PŘÍKLAD č. 164

Vzývání prazdrojů, bujarý taneční vír života. Přesuny metrických akcentů mají místy synkopický charakter jakoby jazzové provenience.

Prapůvodní zdroje nedefinuje Kohoutek pouze na základě rytmu symbolizujícího životní sílu a energii. Druhý pól představuje melodika jako atribut něhy, lásky. K oběma přistupují akordika (harmonie) reprezentující optimismus a úspěch a sónika neboli barva a ténbr.⁴³⁵

⁴²⁹ Koh. 57, skica.

⁴³⁰ Podnět a záměr zrodu kompozice. In: Koh. 57.

⁴³¹ Tvůrčí idea spojená s volbou základních výrazových prostředků. In: tamtéž.

⁴³² ŠTILEC, Jiří. *Vzývání prazdrojů – symfonická věta pro orchestr*, s. 46.

⁴³³ Podnět a záměr zrodu kompozice. In: Koh. 57.

⁴³⁴ Tamtéž.

⁴³⁵ Srov. Tvůrčí idea spojená s volbou základních výrazových prostředků. In: tamtéž.

PŘÍKLAD č. 165

Vzývání prazdrojů, ukázka melodiky. Lyrické sólo klarinetu (*Andantino fervido*, *pochettino rubato* – *quasi cadenza*).



Mezi kompozičními technikami *Vzývání prazdrojů* nelze opomenout serialismus jako jeden z integrálních prvků Kohoutkovy tvorby. Ze zmíněných lidových písní vytváří šesti- až sedmitónové série jako mody seriální řady. Pro snahu o srozumitelnost svědčí skutečnost, že si většinou vybírá hlavy témat. Série neopakujících se tónů rozšiřuje na quaternion: základ – retrogradace (rak) – inverze (převrat) – retrogradace inverze. S tímto materiálem pracuje melodicky, akordicky i rytmicky. Zdůrazňuje přitom jak přísnější, tak volnější postupy a další zásahy do striktního řádu, jako jsou „polohové posuny tónů, částečná opakování, střihy, zkracování, prodlužování, augmentace, diminuce“.⁴³⁶ Užití nejen melodických, ale též metroritmických modelů z písní svědčí pro techniku multiseriální.⁴³⁷

Základní materiál pro dodekafonickou (seriální) práci tedy tvoří lidové písně, respektive jejich útržky. Folklor jako zdroj kompoziční práce nebyl typický, až na výjimky,

⁴³⁶ Tamtéž.

⁴³⁷ Pro takový postup lze uvažovat o názoru Miloše Štědrone, podle něhož se dodekafonie stává „kvalitativně novou v podmínkách moravské hudby tam, kde překračuje rámec pouhého převzetí schönbergovské nebo webernovské fáze“. Štědroň uvádí jako příklad modální série Miloslava Ištvan a tónové skupiny Aloise Piňose. Srov. ŠTĚDRŇ, Miloš. *Hudba na Moravě v 60. a 70. letech 20. století a soudobé kompoziční techniky*. In: PEČMAN, Rudolf, ed. *Morava v české hudbě: Hudebněvědecká konference: Brno 28.–29. listopadu 1984*. Brno: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1985, s. 116.

pro skladatele druhé vídeňské školy.⁴³⁸ Naopak u Kohoutka mohl mít vliv na tonální, respektive modální účinek skladby – běžný posluchač u *Vzývání prazdrojů* seriální techniku racionálně nevnímá. Ostatně základ tvoří vesměs tradiční kontrapunktické postupy, které se rozvíjely staletí před nástupem dodekafonie a jejích odnoží. Kohoutek tak vytváří osobitý typ tonálního dodekafonismu, jaký je znám z pozdní tvorby Igora Stravinského. Východiskem pro práci s dvanácti tóny chromatické stupnice a její derivace není pro oba atonalita, nýbrž tonalita.

PŘÍKLAD č. 166

Vzývání prazdrojů, ukázka kontrapunktické práce. Polyfonie smyčců svou lyričností bezprostředně navazuje na klarinetové sólo. Imitace ústí do homofonní faktury kontrastující s pasážemi v tanečních rytmech.



⁴³⁸ Např. Arnold Schönberg: *Drei Volksliedsätze* pro smíšený sbor a cappella, op. 49 (1948). Určité porozumění pro folklor měl Alban Berg.



Skladba je napsána pro velký symfonický orchestr. Nikoliv však plný orchestrální zvuk, nýbrž výběr nástrojů a nástrojových skupin tvoří podstatu instrumentace. Jedná se například o pasáž bicích nástrojů krátce po úvodu.

PŘÍKLAD č. 167

Vzývání prazdrojů, pasáž bicích nástrojů v úvodní části (*quasi cadenza – poco a poco accel[erando]*).



Výsledkem individualizace nástrojů a nástrojových skupin je často decentní, jemná sonorita, která poukazuje na lyrčnost, jeden ze základních vyjadřovacích prostředků Kohoutkova stylu. Příkladem budiž citované klarinetové sólo (Příklad č. 165), na něž navazuje lyrický kontrapunkt smyčců (Příklad č. 166).

Dynamičnost díla podtrhuje rychlé střídání kontrastních úseků. Jako protipól vířivému tanečnímu rytmu působí těžkopádný akordický pohyb basového klarinetu, tuby, klavíru, zvonu, basového tamtamu, činelů, vibrafonu a kontrabasů. Charakter této hudby může upomínat na část *Delegace vzdálené země* ze *Symfonických aktualit* druhé poloviny sedmdesátých let; tam na delší jednotné ploše, zde v úsečné lapidárnosti, kterou v rychlém sledu střídají protikladné výrazové vrstvy.

PŘÍKLAD č. 168

Vzývání prazdrojů. Akordická pasáž v nižších rejstřících vyjadřuje těžkopádnou důstojnost (*degnamente – poco a poco rallentando*).



Kontrasty vznikají těž mezi nástrojovými skupinami – žestě versus smyčce apod. Propojování se děje pomocí panelové techniky, rozmanitost zaručuje metoda koláže, případně mixáže aj. Výsledkem jsou prudké dramatické zvraty.

PŘÍKLAD č. 169

Vzývání prazdrojů. Vzrušená aleatorika žestů (*Animato impetuoso*) se střídá s majestátním odbíjením zvonů.

Pestrost protipólů je v rámci *coincidentia oppositorum* umocněna dissymetrickým opakováním základních ploch a zastřešena jedním velkým tektonickým obloukem, který sjednocuje čtyři větší oddíly a závěrečnou codu na bázi zlatého řezu. Pokud Štílec v souvislosti s makrostrukturou *Vzývání prazdrojů* hovoří o „tektonicky a gradačně monolitické skladbě“, ⁴³⁹ nabízí se poukaz na jiný Kohoutkův monolit, jímž je *Pocta životu* z konce osmdesátých let, kde skladatel sám vložil tuto charakteristiku do podtitulu.

Ani ve svém posledním symfonickém díle neopomíjí Kohoutek uplatnění oblíbených fanfár, respektive fanfárových úseků. Jejich kvartokvintový základ lze opět odvodit z dalšího autorova „prazdroje“, jímž je styl Janáčkův. Rovněž syntéza takto založených fanfár s folklorními podněty není náhodná, a to v kontextu s názorem o odvozenosti Janáčkovy kvartokvintové, respektive kvartosekundové melodiky z incipitu moravské balady *Na horách, na dolách*. ⁴⁴⁰ Zřetelně se tak potvrzuje trojí rozměr Kohoutkových

⁴³⁹ ŠTÍLEC, Jiří. *Vzývání prazdrojů* – symfonická věta pro orchestr, s. 46.

⁴⁴⁰ Srov. ŠTĚDRŮŇ, Miloš. *Leoš Janáček a hudba 20. století: Paralely, sondy, dokumenty*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 1998, s. 133. ISBN 80-86258-01-7.

inspirací Janáčkem: jedná se o oblast folkloru, montáže a kvartokvintové melodiky a harmonie (fanfáry).

Fanfárové motivy, podobně jako písňové série, vytvářejí důležitý leitmotiv díla. Vysoce účinný je jejich vstup do kulminujícího tanečního reje. Podobný moment se objevuje v *Manifestu práce*, závěrečném dílu *Symfonických aktualit*; tam ovšem vyrůstá z jiných podnětů.

PŘÍKLAD č. 170

Vzývání prazdrojů, výsek fanfár z úvodní části (*Allegretto giubiloso*).

Vzýváním prazdrojů, pozdním vrcholným dílem, zarámoval Kohoutek svoji tvorbu jedním z jejích základních „prazdrojů“, jímž je folklor. K tomuto „prazdroji lidského bytí“ tíhl od svého mládí, a to nejen kompozičně, nýbrž i jako interpret. Během studia na brněnské konzervatoři korepetoval ve třídě lidového tance, v mládí působil jako houslista-kontráš v hudecké kapele. S folklorem se sbližoval prostřednictvím úprav lidových písní ⁴⁴¹ i kompozicemi na slova lidové poezie. Nevyhnul se ani spolupráci s Brněnským rozhlasovým orchestrem lidových nástrojů (BROLN), touto „velkovýrobnou lidové hudby“. Sám také lidové písně sbíral ve Strážnici a – spolu s Miloslavem Ištvanem – na Těšínsku. ⁴⁴²

Z těchto zmíněných aktivit, které tvoří jedno ze základních strukturálních východisek Kohoutkova kompozičního stylu, lze vyvodit rozmanité přístupy k folklorním pramenům. Na počátku je to postoj romantický, který se projevuje četnými úpravami, včetně adaptací v duchu „nového folklorismu“ pro BROLN. V padesátých letech souzní s požadavky „nové doby“, epochy budování „nové společnosti“, která usilovala o vytvoření „nového

⁴⁴¹ Např. KOHOUTEK, Ctirad. *Život lidu v písni: Slovácké lidové písně*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

⁴⁴² Srov. ŠPUNDOVÁ, Hana. *Folklorní inspirace v tvorbě Ctirada Kohoutka*, s. 44–45.

folkloru“, oprostěného zejména od religiálních prvků. Za romantizující lze považovat též úpravy lidových písní podnícené Herderovou koncepcí lidového umění jako nevyčerpatelného zdroje inspirace, známé z tvorby romantiků 19., ale i první poloviny 20. století.

Herder začal sbírat lidové písně. V tomto duchu na něj navázali romantikové. Také Kohoutek v mládí sbíral lidové písně. V této aktivitě se ovšem blíží metodě Janáčkově, neboť se zaměřuje na konkrétní regiony. Nikoliv folklorismus 19. století, nýbrž neofolklorismus v duchu koncepcí Bartóka, Janáčka a dalších. S neofolklorismem pojí Kohoutka též inspirace strukturou lidové hudby, tj. modalitou, metrrytmikou, hudeckým principem apod., pro vlastní kompoziční styl. Ve způsobu zpracování folklorních prvků přijímá též podněty nové hudby, z nichž mezi nejvýraznější náleží vytváření melodických i rytmických sérií a jejich modifikací. Díky integraci těchto elementů s dalšími výrazovými prvky avantgardními a ultraavantgardními je možné pro Kohoutkovu zralou tvorbu formulovat pojem post-neofolklorismus. (Na tomto místě je ovšem nutno přiznat nedostatečnost terminologickou, jež svědčí o problematickém užití tzv. -ismů v pluralitní situaci umění 20. a 21. století.)

Obecně se dá říci, že zatímco se dynamicky rozvíjela Kohoutkova kompoziční technika, v jádru zůstal romantikem. Zpočátku to byl romantismus objektivní ve smyslu romantismu revolučního, ve zralém věku pak spíše romantismus intimní, subjektivní. Objevují se v něm motivy vzpomínek na dětství, rodiče. Jednou z hlavních spojnic s tímto ztraceným světem je folklor. Kohoutek hledá ztracený čas dětství prostřednictvím folkloru. Nikoliv jeho citací, nýbrž tvůrčí snahou o proniknutí k jeho podstatě. Takto nachází v lidovém umění oporu a jistotu. Folklorními inspiracemi se celoživotně hlásil ke svému rodnému kraji, destinacím, které mu byly blízké a s nimiž se cítil být bytostně svázán. S lidovým zpěvem, jeho lyričností, smutkem, melancholií spojil vzpomínky na oba své zesnulé rodiče ve skladbách *Metavariace na dvě moravské lidové písně* (1978), *Šťastné chvílky* (1992) a *Dávno je tomu...* (1998).

Jak bylo uvedeno výše, původně se uvažovalo o provedení *Vzývání prazdrojů* na Pražském jaru. Konkrétním podnětem se nakonec stala přehlídka Pražské premiéry. Na ní také dílo 14. března 2009 poprvé zaznělo. Ve Dvořákově síni pražského Rudolfinu je provedla Filharmonie Hradec Králové, kterou řídil Andreas Sebastian Weiser. Na program Pražského jara 2009 ani dalších ročníků tohoto festivalu skladba zařazena nebyla.

Ctirad Kohoutek postmoderní?

Symfonickou větou *Vzývání prazdrojů* završil Kohoutek šedesátileté období své tvorby pro velký symfonický orchestr. Od orchestrální prvotiny *Mnichov* (1952–1953) tento okruh jeho skladeb prošel značným vývojem, který byl nastíněn v průběhu předchozího textu. Nabízí se zamyšlení nad tím, co tato díla spojuje po stránce formální. K jaké hudební formě vlastně Kohoutek inklinoval?

Většina jeho orchestrálních skladeb, snad vyjma *Symfonických tanců*, *Symfoniety* a *Symfonického tance*, je naplněna mimohudebními podněty. Ty lze částečně přisoudit i skladbám, jako je *Festivalová přehra* nebo *Slavnostní prolog*, které ve svých názvech i faktuře obsahují jednoznačný optimismus. Za reprezentanty tzv. absolutní hudby je možno označit obě kompozice pro komorní orchestr z let šedesátých: *Miniatury* a *Preludia*. Naopak konkrétní program, leč nepopisný, takže se dá hovořit spíše o ideji, obsahují ostatní orchestrální skladby jednověté i cyklické. Tento program je předestřen v titulu a doplněn v podtitulu.

Tituly jednovětých programních skladeb jsou *Mnichov*, *Panteon*, *Pocta životu*, *Jediná naděje* a *Vzývání prazdrojů*. První z nich, *Mnichov*, je nazvána symfonickou básní. Toto označení se objevuje pouze v tomto jediném případě (k symfonické básni *Únor 1948*, která vznikla rok po *Mnichovu*, se autor později nehlásil). V duchu Kohoutkova zvyku dávat každé orchestrální kompozici jinou formální charakteristiku zní další podtituly: *Zvukový obraz*, *Symfonický monolit*, *Symfonický akvarel*, *Symfonická věta*. Všechny tyto útvary však naplňují formu i ideu symfonické básně, jak ji v 19. století ustanovil Ferenc Liszt.

Lisztovi nešlo o popisnost, nýbrž o vyjádření filosofických a humanistických idejí. Ty nacházel ve spojení hudby především s literaturou⁴⁴³ a dále pak s výtvarným uměním.⁴⁴⁴ Rovněž mezi inspirační zdroje Kohoutkovy náleží výtvarné umění, méně literatura. Liší se tak od přebujelé literárnosti a popisnosti některých tvůrců období romantismu, jako byl Richard Strauss (*Enšpíglova šibalství*, *Alpská symfonie*). Dalším zdrojem Kohoutkových podnětů je folklor a nelze opomenout ani filosofující tendence, ačkoliv konkrétní myslitele neuvádí. Výjimku představuje symfonická báseň *Mnichov*, inspirovaná určitou

⁴⁴³ *Was man auf dem Berge hört*, *Les préludes*, *Tasso: Lamento e trionfo*, *Mazeppa*, *Die Ideale*, *Hamlet*.

⁴⁴⁴ *Orfeus*, *Hunnenschlacht*, *Von der Wiege bis zum Grabe*.

historickou událostí, podobně jako Lisztova *Hunská bitva* (*Hunnenschlacht*, 1857), která byla ovšem rovněž podnícena výtvarným uměním.

Kohoutkovy symfonické básně se blíží Lisztovým idejím i v dalších směrech. Liszt rozšiřuje beethovenský orchestr o nové nástroje; podobně jako Berlioz a Wagner vytváří romantický orchestr, v němž je kladen důraz na novou zvukovost. Východiskem pro Kohoutka je pozdně romantický, straussovský, orchestr, s nímž ovšem pracuje, vyjma rané tvorby, novým způsobem. Jedná se především o rozšíření a osamostatnění sekce bicích nástrojů, dále pak o jiné pojetí zvukového prostoru. Zatímco pro Straussův orchestr je charakteristický „vyplněný prostor s dokonalými proměnami barev“,⁴⁴⁵ Kohoutek stále více klade důraz na jednotlivé oblasti zvukového spektra. Důsledkem je často, podobně jako u Janáčka nebo Berlioze, prázdný střed.⁴⁴⁶ Vyjímáním a osamostatňováním určitých nástrojových skupin navazuje na tradici Schönbergovu a Webernovu, rovněž pak na pozdní orchestrální kompozice Stravinského. Vytváří tak často komorní zvuk, ačkoliv kompozice jsou určeny pro velké orchestrální obsazení.

Kohoutkův důraz na vybrané, často okrajové oblasti zvukového spektra asi nelze odvozovat od inspirací Janáčkových, ten byl ovlivněn tzv. hudeckým principem východomoravské lidové hudby. Spíš lze hovořit o sóničnosti děl Bartókových, Messiaenových, skladatelů polské Nové hudby apod.

V souvislosti s Lisztem se nabízejí další paralely. Liszt inovuje a rozšiřuje harmonii o nové, ve své době avantgardní postupy. Rovněž Kohoutek vnáší do svých kompozic výdobytky avantgardy své doby: dodekafonii, serialismus, multiserialismus, témbry, aleatoriku, koláž, mixáž, montáž, panelovou techniku. To vše je podloženo evropskou kompoziční tradicí, kterou reprezentuje kontrapunktický základ nebo vědomí tonality.

Podobně lze z lisztovských pozic hledět též na Kohoutkovy orchestrální skladby cyklické. Jediná z nich, *Velký přelom*, je označena termínem symfonie. Vzhledem ke konkrétním literárním inspiracím, jimiž je poezie čtyř českých básníků, se jedná o symfonii programní. Symfonií chtěl Kohoutek nazvat též *Teatro del mondo*, čtyřvětý celek však nakonec pojmenoval podle kompoziční techniky *Symfonická rotace*. Další část podtitulu evokující poetiku divadla, „o čtyřech scénách“, rovněž svědčí pro programní orchestrální tvorbu, tentokrát filosofující koncepce, respektive založenou na obecných idejích. Tři symfonické obrazy *Slavnosti světla* je možné hrát jako celek (programní symfonie?) nebo samostatně (symfonické básně?). *Symfonické aktuality* tvoří šest kratších vět s programními názvy – skladbu lze provádět v úplnosti (symfonie o šesti větách?), nebo z ní vybírat například na sebe navazující dvojice. Podtitul *Koncertní fresky* může evokovat jak Lisztovu *Hunskou bitvu*, inspirovanou freskou Wilhelma von Kaulbacha, tak zejména *Fresky Piera della Francesca* od Martinů.

Pro formální název symfonie svědčí u zmíněných cyklických skladeb jejich tektonická jednota, která je dána jednotou tematickou, kompozičnětechnickou (například vyrůstání z jediné řady nebo série tónů) i formální (citace úryvků z jiných vět

prostřednictvím panelové techniky). Jednota je určena též ideou díla, kterou naznačuje samotný titul.

Pro romantický typ symfonických skladeb Kohoutkových svědčí i dynamika a výraz. Vícekrát byla zmíněna preference rubatové agogiky před terasovitou dynamikou. V oblasti výrazu se objevuje množství rozmanitých a detailních pokynů. Ku příkladu symfonický akvarel *Jediná naděje* (1997) obsahuje až mahlerovské výrazové návody: *minaccevolmente* (hrozivě), *affabile, fervido, cantabile, pensierosamente, seriamente, con calore, espressivo, risoluto, teneramente, amorevolmente* (láskyplně), *con entusiasmo, con ardore* (zaníceně, s vroucí touhou). Zajímavostí je předpis *quasi canto popolare* – stejný se nachází ve vzpomínkovém albu *Šťastné chvíle* (1992). Že by vliv ohlasů lidových písní, tak oblíbený romantiky ovlivněnými Herderovou koncepcí lidové tvorby?⁴⁴⁷

K romantickému pojetí symfonického díla má blízko též rapsodický charakter mnohých skladeb Kohoutkových, založených na lineárním vývoji. Pro akvarel *Jediná naděje* skladatel původně uvažoval o podtitulu *Rapsodická vidina země, vody a vzduchu pro orchestr*.⁴⁴⁸ Rapsodii si oblíbil Liszt, ale objevuje se i u Janáčka (*Taras Bulba*), Kohoutkova vědomého inspirátora, a Bartóka (*Rapsodie pro klavír, Rapsodie pro housle a klavír*). O tom, že se v případě *Jediné naděje* nejednalo o ojedinělý nápad, svědčí dvě Kohoutkovy rapsodické skladby komorní: *Rapsodia eroica* ze šedesátých let a rapsodické souvětí *Podzimní zpěvy* z let devadesátých. Odvozenost termínu rapsodie z literatury narušuje poněkud předchozí úvahu o a-literárnosti Kohoutkových skladeb.

Symfonická báseň vzniká v romantismu a zaniká s jeho koncem. Její vyvrcholení a zároveň agónii symbolizují symfonické básně Richarda Strausse, dovršitele žánru, v české hudbě především Vítězslava Nováka. Oba tito tvůrci prožili větší část života ve 20. století, jejich hudební myšlení však zůstalo v zajetí romantismu, podobně jako třeba u Jeana Sibelia, dalšího autora symfonických básní. Zapadá sem také raná tvorba Arnolda Schönberga, který ovšem zaznamenal prudký kompoziční vývoj a stal se jedním ze symbolů avantgardy. K romantickému pojetí symfonické básně, včetně literárních podnětů, tíhl také Janáček: *Šumařovo dítě, Balada blanická*; ze stejných zdrojů krystalizovala rapsodie *Taras Bulba*.

Novou epochu žánru představuje tvorba Bohuslava Martinů z padesátých let, která sám skladatel označil jako „údobí fantazií“.⁴⁴⁹ Jedná se většinou o třívěté skladby inspirované literaturou nebo výtvarným uměním.⁴⁵⁰ Na rozdíl od pozdních romantiků vnáší Martinů do této tvorby také prvky surrealismu, a co je hlavní, dříve prošel značným vlivem Igora Stravinského. Nabízí se úvaha, zda nelze Kohoutka považovat za následníka Martinů v oblasti programní nepopisné hudby, alespoň ve vybraných znacích, mezi něž náleží vizuální podněty.

⁴⁴⁷ Za typ ohlasové kompozice se dá považovat již raný cyklus *Z Hané* s podtitulem *Písně v lidovém tónu* (1950) na texty Ondřeje Přikryla. Kohoutek se k němu vrátil na počátku devadesátých let, kdy provedl jeho revizi.

⁴⁴⁸ Koh. 35 b, skica.

⁴⁴⁹ Srov. MIHULE, Jaroslav. *Martinů: Osud skladatele*, s. 441.

⁴⁵⁰ *Symfonické fantazie, Fresky Piera della Francesca, Paraboly, Rytiny*.

⁴⁴⁵ ŠTĚDRŮ, Miloš. *Leoš Janáček a hudba 20. století: Paralely, sondy, dokumenty*, s. 44.

⁴⁴⁶ Srov. tamtéž, s. 60.

Oblast programní symfonie přetrvává ve 20. století u symfonií vokálních: Gustav Mahler, Dmitrij Šostakovič, Vladimír Sommer, Henryk Górecki, Pavel Novák-Zemek aj. Z nevokálních skladeb s mimohudebním obsahem se nabízí například Brittenova *Sinfonia da Requiem*, Šostakovičova *Leningradská symfonie*, Honeggerova *Liturgická symfonie* i některá zmíněná díla Kohoutkova.

Ctirad Kohoutek však tvořil v jiné epoše, než jakou představuje doba Lisztova, Straussova, ale též Martinů. Na rozdíl od zmíněných skladatelů vnáší do své hudby kompoziční prostředky druhé vídeňské školy, okruhu seskupeného v rámci Darmstadtu, polské Nové hudby apod. (Některé z nich znal i Martinů, ale zásadně je odmítal. Stravinskij naopak přijal dodekafonické a seriální postupy, avšak útvar romantizující symfonické básně mu byl cizí. Martinů Stravinského pozdní obrat nepochopil.) Spojením avantgardních a ultraavantgardních technik s romantickým cítěním lze Kohoutka stylově řadit do oblasti postmoderny. Z tohoto hlediska vytváří typ postmoderní nebo též postromantické symfonické básně. Prodlužuje tak život tohoto útvaru ve druhé polovině 20. století. (*Vzývání prazdrojů* sice spadá do století současného, stylově však souzní s okruhem skladeb předešlých. Navíc v období Kohoutkovy pozdní tvorby se rozvíjí zcela jiný typ avantgardy, která nemá s kompozičním základem Kohoutkova stylu prakticky nic společného, tím méně s evropskou tradicí.) Kterými znaky lze řadit Kohoutka do okruhu postmoderny a lze jej opravdu považovat za postmoderního skladatele?

Termín postmoderna podle všeho označuje určitý postoj ke světu, v rámci něhož se objevují rozmanité myšlenkové i umělecké proudy. V každém případě se jedná o reakci na modernu, respektive na ty její prvky, které se odcizily člověku a soustředily se pouze na formální stránku díla. V oblasti hudby je to především konfrontace s ultraavantgardou padesátých let, jejímž duchovním centrem se stal německý Darmstadt. Co je však důležité, postmoderna neznamena návrat k období pre-avantgardnímu. Není negací (ultra) avantgardy. Její prvky přejímá a nanáší na ně nové, často protikladné vrstvy. Nejedná se o regresi, nýbrž o další rozvoj umění.

Z těchto pozic lze hledět také na hudbu Ctirada Kohoutka. K avantgardě a ultraavantgardě se obrací záhy poté, co prošel ranou tvorbou ve stylu rozbujelého romantismu. První kompoziční technika, kterou vstřebává, je dodekafonie a její deriváty. Od první kompozice založené na těchto principech, jíž je *Suita romantica pro violu a klavír* (1957), však projevuje nedogmatický přístup k novým kompozičním proudům.⁴⁵¹ Dvanáctitónové i seriální řady staví „tonálně“, nevyhýbá se opakování tónů či tónových skupin, sekvenčním postupům ani směřování k tonálním závěrům v podobě durových kvintakordů. Výsledkem je napětí mezi tonalitou a atonalitou, jaké známe nejen z poetiky Albana Berga, ale též ze skladeb

⁴⁵¹ Jindřiška Bártová považuje za první dodekafonickou kompozici v české hudbě *Suitu à 12* Pavla Blatného z roku 1960. Má tím patrně na mysli přísné uplatnění dvanáctitónové techniky odlišné od pojetí Kohoutkova. Srov. BÁRTOVÁ, Jindřiška. Některá specifika brněnského hudebního života ve 2. polovině 20. století aneb existovala brněnská kompoziční škola? *Musicologica Brunensia*, 2013, roč. 48, č. 1, s. 17. ISSN 1212-0391. Kohoutek vytvořil skladbu s důsledným uplatněním dodekafonie v roce 1962. Jedná se o melodram *Pátý živel* na slova Oldřicha Mikuláška, v němž lze snad spatřovat ohlas melodramatické tvorby Schönbergovy.

Alfreda Schnittka⁴⁵² nebo Krzyszofa Pendereckého.⁴⁵³ Unikátním fenoménem jsou Kohoutkovy skladby pro děti založené na aleatorických principech. Přijetí aleatoriky, kompozičního postupu protikladného k přísné racionalitě dodekafonie, představuje další důkaz Kohoutkovy svobodomyšlnosti v oblasti kompozice. Ještě ke svému poslednímu symfonickému dílu z roku 2008 si poznamenal: „Nikdy se nenechat svázat nějakou šablonou.“⁴⁵⁴ Těmito rysy se stal Kohoutek nenápadným průkopníkem postmoderních tendencí, které v evropské hudbě začínají v polovině šedesátých let a vrcholí v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století.

Nikoliv radikální experimentování, ale kontinuita s minulostí – u Kohoutka se zřetelně projevuje kontrapunktickým základem. Mezi další rysy, jimiž souzní s postmoderní generací skladatelů, náleží melodičnost, tj. důraz na plynulý melodický oblouk (melodika je ovlivněná také reflexí moravských lidových písní), zřetelná tematická práce, pevná formální struktura a jednota vytvářená například prostřednictvím panelové techniky. Cílem je snaha o užší komunikaci s posluchači, což Kohoutek proklamoval vícekrát teoreticky i v předmluvách a komentářích ke svým dílům. Také při odůvodnění své projektové kompoziční metody neopomene zdůraznit pojetí díla jako „uměleckého sdělení“⁴⁵⁵ a odpovědnost skladatele vážné hudby za dílo. „Zákony skladeb“ podle Kohoutka „nejsou výlučné, ale spadají zajedno se zákony lidského myšlení“.⁴⁵⁶ Dovolává se přitom na Janáčkovu tezi „tón zabodnut v krvi, v životě, v prostředí“.⁴⁵⁷

Jedním z podstatných rysů Kohoutkovy tvorby je romantismus. Ve spojení s avantgardními kompozičními proudy se dá hovořit o postromantismu, jaký charakterizuje některé skladatele postmoderního myšlení (Penderecki aj.). Nedílnou součástí Kohoutkova stylu tvoří lyričnost a expresivita, atributy romantismu. Z hlediska syntézy avantgardních kompozičních technik s romantickým cítěním je Kohoutek postromantikem. Platí to o všech složkách jeho tvorby?

Mezi typické znaky postmoderního myšlení v umění patří prolínání vysokého a nízkého stylu. Tyto protipóly nejsou stavěny proti sobě, jak tomu bylo v dřívějších epochách (extrémně v období francouzského klasicismu), nýbrž existují paralelně vedle sebe: Umberto Eco se nerozpákoval kombinovat filosofický esej o pozdním středověku s detektivním žánrem (*Jméno růže*); Alfred Schnittke v rámci jediného díla spojuje aluze barokní hudby s vulgární užitkovou hudbou, ale též s chromatikou a mikrointervaly (*Concerto grosso* č. 1); podobná polarita tří hudebních vrstev různých stylů z různých období se stala zdrojem napětí v Kubrickově filmu *2001: Vesmírná Odyseja*.⁴⁵⁸

⁴⁵² Např. *Quasi una sonata* (1968).

⁴⁵³ Např. katarzní durový kvintakord v závěru *Stabat mater* (1962) a *Lukášových pašijí* (1965).

⁴⁵⁴ Koh. 57, skica.

⁴⁵⁵ KOHOUTEK, Ctirad. *Projektová hudební kompozice (metoda): Podstata, hlavní zásady – teze*. Nevydaný propagační materiál.

⁴⁵⁶ Tamtéž.

⁴⁵⁷ Tamtéž.

⁴⁵⁸ *2001: A Space Odyssey* (1968).

Takové postupy nelze přisoudit Kohoutkově tvorbě. Pokud do svých skladeb vřazuje prvky banální hudby, například ironizaci pochodu, činí tak spíše v duchu Mahlerově, Stravinského nebo Bartókovi. Nikoliv samostatně, oddělené vrstvy, nýbrž jejich integrace do jednotného hudebního proudu. Rovněž moravské lidové písně jako zástupkyně „nizkého stylu“ jsou nikoliv přímo citovány, nýbrž zpracovány seriálně, multiseriálně, prostřednictvím polytempa apod., takže jsou organicky včleněny do struktury díla. Kohoutek tak nezapadá do proudu polystylové hudby, jak ji chápala postmoderna.⁴⁵⁹

Dalším rysem postmoderny je tzv. postmoderní citát, kratší či delší citace z děl jiných autorů. Kohoutek cituje sama sebe, a to buď v rámci jediného díla, nebo do nových skladeb vřazuje vrstvy svých skladeb předchozích podobně, jak to učinil Martinů v *Symfonických fantaziích* citací hudební plochy z opery *Juliette*. O Kohoutkově metodě „citace“ lidových písní bylo pojednáno výše. Ojedinělou výjimku tvoří citace z několika skladeb Dvořákových (*Motivy léta*), ale i k nim přistupuje skladatel obdobným způsobem. Sám hovoří o technice metacitátů, založených na transformaci, transplantaci a transmutaci výchozího materiálu. (Podobně jako Kohoutek také Jan Klusák zpracovává téma jiného skladatele seriální technikou. V úvodu *Variací na téma Gustava Mahlera* z počátku šedesátých let však „postmoderně“ cituje celý úsek *Adagietta* z Mahlerovy *Páté symfonie*.)

Předchozí úvahy o postmoderních prvcích Kohoutkovy hudby vycházely z jeho skladeb orchestrálních. Podobně lze hledět na jeho tvorbu komorní, která je podstatně rozsáhlejší. Základy komorní hudby programní položili Smetana (smyčcový kvartet *Z mého života*) a Schönberg (smyčcový sextet *Zjasněná noc*). V pozadí lze tušit pozdní kvartety Beethovenovy či některá komorní díla Schubertova. Mimohudebním programem inklinuje Kohoutek spíše k Schönbergovi, pevnou formální strukturou naopak ke Smetanovi a Dvořákovi.⁴⁶⁰ Tady je opět vhodné poukázat na (neo)klasicistní základ jeho komorní tvorby, který ustanovil v ještě neprogramních dílech druhé poloviny padesátých let: *Suita romantica*, *Suita giocosa*, *Suita pro dechové kvinteto*, *Smyčcový kvartet*.

Je to právě neoklasicismus, zejména jeho opora v pevné formální struktuře, který vyvažuje Kohoutkovu romantizující subjektivitu, přítomnou v jeho tvorbě od počátku. V duchu Nietzscheových úvah o polaritě dionýského a apollinského principu, podle nichž apollinský řád chránil Řeky před chaosem,⁴⁶¹ Kohoutkova opora o racionální formální

základ, dodekafonické, seriální a multiseriální postupy založené na kontrapunktu vyvažují v jeho hudbě přebujelou emocionalitu, elegičnost, nostalgii. Týká se to jak rané tvorby druhé poloviny padesátých let, tak dalších období, včetně etapy pozdní.

Jak se dívat na Kohoutkovu syntézu programní hudby s neoklasicistními principy z hlediska postmoderny? Neoklasicismus svým pojetím tradice odmítá eklekticismus. Ten naopak propagují někteří teoretikové postmoderny, např. Charles Jencks.⁴⁶² Z tohoto hlediska se Kohoutek ideálům postmoderny vzdaluje.

Naopak k postmodernímu myšlení směřuje filosofující náplň jedné z linií Kohoutkových skladeb.

Zpočátku tomu nic nenasvědčuje. Jeho raná tvorba je koncipována v duchu lineárního pokroku, konkrétně v intencích ideologie socialistického realismu (*Mnichov, Festivalová předehera*). Tato linie pokračuje na přelomu padesátých a šedesátých let (*Velký přelom*) a vrcholí v letech sedmdesátých (*Slavnosti světla, Symfonické aktuality*). Idea, přesněji ideologie, této linie souzní s modernistickou představou optimistického vývoje, která v sobě do značné míry uchovává principy pozitivismu 19. století. Je v rozporu s filosofickými koncepcemi, které se zabývají Evropou po pádu pozitivistické filosofie. Nutno také podotknout, že nikoliv ideologie, nýbrž právě „rezignace na ideologický imperativ“⁴⁶³ náleží k charakteristickým znakům postmoderny.

Protikladná, ba přímo opoziční linie vstupuje do Kohoutkovy tvorby ve druhé polovině padesátých let. Tehdy se projevuje především kompoziční technikou. O deset let později proniká do Kohoutkova tvůrčího myšlení tematika existenciální: *Memento 1967, Panychida letní noci*. Symfonické skladby *Teatro del mondo* a *Panteon* se zamýšlejí nad postavením člověka ve světě a ve vesmíru. Patrný je v nich ohlas eskalace pocitu ohrožení světa, jaký se tehdy projevoval u mnoha intelektuálů a umělců. Okupace Československa v roce 1968 – zděšení nad touto událostí vyjádřil Kohoutek v *Panychidě* – odhalila falešnost utopické víry po radikální změně světa. Kohoutek se v těchto skladbách zbavil ideologie ve prospěch obecných humanistických idejí. Tím se myšlenkově přiblížil postmoderně, která ohlásila konec velkých ideologií a obecných koncepcí světa. Na tuto linii navazuje ve své tvorbě od let osmdesátých. Vedle motivů existenciální úzkosti, daných tematikou smrti, se tu objevují obecné myšlenky o ohrožení světa nejen válkou, ale i špatným vztahem člověka k přírodě.

Při úvahách o modernistickém a postmoderním myšlení Kohoutkově je nutné brát v potaz dobu a prostředí, politický režim, v němž žil, a jak se s ním vyrovnával. Ještě v sedmdesátých letech píše skladby, které programově přitakávají normalizaci. Tím se liší nejen od západních umělců, kteří reflektují zcela jiné problémy, ale též od soudobé hudby polské: Pendereckého *Ztracený ráj* (1976–1978) nebo *Polské requiem* (1980–1984) s tematikou smrti a zla rozhodně neoslavují radostnou přítomnost, nýbrž plynule rozvíjejí ponurou tematiku šedesátých let, byť jejich autor žil a tvořil ve stejné části rozdělené Evropy jako Kohoutek.

⁴⁶² Srov. ZOUHAR, Vít. *Postmoderní hudba?: Německá diskuse na sklonku 20. století*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, s. 42. ISBN 80-244-0973-9.

⁴⁶³ Tamtéž, s. 13.

⁴⁵⁹ Sám se ovšem k postylové hudbě vyjadřuje vícekrát. Navrhuje pro ni termín „polystylová koexistence“, který chápe jako „vzájemnou tolerantní symbiózu různých stylů v soudobé hudbě vedle sebe“.

Srov. HAVLÍK, Jaromír. Rozhovor se Ctíradem Kohoutkem, s. 197.

Bližší tento pojem charakterizuje ve stati o Dvořákovi, kde doslova uvádí že „v době dnešní tzv. postmoderní polystylové koexistence slyšíme vedle sebe širokou a pestrou hudební paletu řady století“. Viz KOHOUTEK, Ctírad. Dvořákovské inspirace pro soudobou hudbu, s. 8.

⁴⁶⁰ Kohoutek Dvořáka hájí před zjednodušeným pohledem, který jej charakterizuje jako „jednoduchou osobnost“. Dvořák podle Kohoutka „nebyl jen plnokrevným, spontánním muzikantem, ale i hloubavým člověkem – nejen v ryzí odborné, hudební oblasti, ale i v otázkách okolního života a světa“. Vyzdvihuje skladatelovu „rozvinutou přemýšlivost“ a „vnější i vnitřní kritičnost“. Tamtéž, s. 11.

⁴⁶¹ *Zrození tragédie z ducha hudby* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872).

Je tedy Kohoutek postmoderní tvůrce? Jeho styl obsahuje mnohé znaky, které s ideami postmoderny souzní. Na druhé straně ani s tímto proudem zcela nesplynul. Linearita jeho skladeb, která vychází z idejí osvícenského vývoje od světla k temnotě, zapadá spíš do proudu beethovenského, příznačného pro velkou část hudební tvorby 19. století a přezívajícího mnohde ve století 20.

Kohoutek vytváří a upevňuje svůj kompoziční styl před vznikem postmoderny. S jejími principy souzní, ale ta jej v tomto ohledu nijak neovlivňuje. Spíš by se dalo uvažovat, že Kohoutek postmodernu předjímá a podílí se v dílčích momentech na jejím vývoji.⁴⁶⁴ Pokud byly zmíněny jeho skladby ze sedmdesátých let, které vnějškově připomínají tehdejší normalizační ideologii založenou na „budování zářných zítřků“ a nereflektující skutečný stav světa, je nutné zdůraznit, že naopak Kohoutkova kompoziční technika, vyrůstající ze soudobé západní avantgardy, je s těmito principy v rozporu.

U Kohoutka tak lze pozorovat napětí mezi ideologií socialistického realismu a západní avantgardou. Vzhledem k epoše, v níž tvořil a kterou Adorno charakterizoval svou proslulou tezí o nemožnosti, ba přímo barbarismu napsat báseň po Osvětimi, není patrně možné na toto pnutí hledět z pozic Hegelova optimismu dialektického vývoje, založeného na duchovní logice dějin. Přítomnost existenciálních otázek týkajících se života a smrti, odpovědnosti člověka za svět, v němž žije, jsou toho v Kohoutkově díle důkazem.

V první části této knihy byl Kohoutkův umělecký styl spojován s tendencemi neoklasicistními, u pozdější tvorby pak s postromantickými. Oba pojmy se týkají určitého období evropské hudby, žádného významnějšího skladatele však není možné slohově omezit na jediný z nich. Jakákoliv jednoznačnost v umění neexistuje, proto i stylová a slohová označení lze brát jen jako pomocnou, často sekundárně vytvořenou orientaci. Na druhé straně oba termíny vycházejí z obecných tendencí, které se neomezují pouze na určitá konkrétní období. Tyto tendence se nazývají klasická (klasika, klasicismus) a romantická (romantismus).

Podle Curtia je pojem „klasický“, přesněji „klasika“, stabilním prvkem evropského umění od antiky.⁴⁶⁵ Jako protiklady se objevují různé pojmy spjaté s určitou epochou: gotika, manýrismus, baroko, rokoko, romantismus, impresionismus, expresionismus atd. Spíše než časová posloupnost jednotlivých uměleckých proudů je pro umění působivé hledisko synchronní – paralelnost, která vytváří napětí. Tato *coincidentia oppositorum* dává vzniknout skutečným hodnotám. Takto lze hledět také na tvorbu Kohoutkovu.

Ta vyrůstá z tvůrčího napětí mezi pevným kompozičním řádem (klasicismus) a emocionalitou (romantismus). Jedno se bez druhého neobejde. Podobně je to s kompozičními technikami, které nejsou u Kohoutka využívány izolovaně, ale vždy jako součást širší

kompoziční faktury. Týká se to nejen napětí mezi racionalitou dodekafonie a svobodou aleatoriky, ale též dalších kompozičních postupů. Ačkoliv Kohoutek označuje etapu hudby první poloviny 20. století pojmem „sloh sónický“,⁴⁶⁶ nikdy nevytvořil ryze tembrální kompozici typu Pendereckého *Anaklasis* (1960) nebo Ligetiho *Atmosphères* (1961). Tímto postojem, založeným na polaritě protikladných vrstev, spadá Kohoutek do linie evropského klasicismu, jaký představoval klasicismus vídeňský, romantický nebo neoklasicismus.

Kohoutek je ovšem také tvůrcem moderního světa. Takového světa, z něhož se vytrátila universalita uměleckých slohů jako obraz ztráty universalitativního myšlení. Tento jev vstoupil přímo do jeho kompoziční techniky. Jedná se o metodu montáže v jejích různých podobách: montáž, koláž, mixáž, panely, strاتفonie. Paralelní znění různých výrazových a významových vrstev, případně jejich těsné sousedství nebo prolínání jsou odrazem plurality i nejistoty soudobého světa. Toto montování izolovaných hudebních prvků⁴⁶⁷ postupně posiluje rezignaci na jednoznačné závěry triumfálního typu, přítomné ještě v Kohoutkově tvorbě let sedmdesátých: *Slavnostní prolog*, *Slavnosti světa*, *Symfonické aktuality*. Kohoutek se k principu nejednoznačnosti, jaký uvedl do evropské hudby v některých symfoniích Gustav Mahler, propracoval složitou cestou přes různé, často protikladné peripetie. Jako mahlerovský princip lze označit styl uměleckého díla, v němž autor neurčí, která výrazová a myšlenková poloha je dominující. Kohoutkovy zdánlivě smířlivé závěry skladeb pozdního období tak mohou vyvolat spíš napětí, o to větší, že chybí slovní formulace hudebně vyjádřených idejí.

Předchozí úvahy o charakteristice Kohoutkova stylu, snaha zařadit ho k nějakému konkrétnímu proudu, dokládají nejen nadčasovost tvůrce, ale také situaci umění 20. století, které se rozpadlo v množství různých, více méně protikladných směrů. Ty se rozvíjejí často paralelně, mnohdy spolu nekomunikují. U Kohoutka dochází ke komunikaci s různými formálními i technickými principy. Nemožnost vytvořit jakýkoliv jednoznačný závěr vyvolává další zamyšlení. Je Kohoutek evropský skladatel, anebo patří do linie tzv. world music, kterou vytvářejí i mnozí Evropané?

Odpověď může dát jeden z pilířů evropské hudby druhého tisíciletí, kterým je kontrapunkt nikoliv v podobě improvizovaného dvojhlasu, jak se rozvíjel i v mimo-evropských kulturách, nýbrž kontrapunkt teoreticky formulovaný a zaznamenaný notací. Takový kontrapunkt, jehož základy položili na přelomu 12. a 13. století skladatelé školy Notre Dame.

Když Jan Patočka uvažuje o současném duchovním stavu Evropy, hovoří o době post-evropské, a to v souvislosti se zánikem humanitního školství, v širším významu humanitního myšlení.⁴⁶⁸ Humanitní způsob myšlení, jehož základy vznikaly v antice, tvoří jeden ze základních pilířů evropské civilizace. Nutno zdůraznit, že to byla právě Evropa, která tyto principy porušovala a degradovala – důkazem budiž dvě světové

⁴⁶⁴ Termín „postmoderna“ připouští jako pojmenování pro současné hudební a obecně umělecké období. Srov. KOHOUTEK, Ctirad. Helfertova česká moderní hudba – zdroj úvah o vývoji, stavu a výhledech kompoziční praxe a teorie. In: *Helfertova česká moderní hudba: Sborník materiálů muzikologické konference Katedry teorie a dějin umění Hudební fakulty AMU v Praze 29. května 1996 u příležitosti 60. výročí vydání kritické studie Vladimíra Helferta o české hudební tvořivosti: Program a texty nebo abstrakty referátů*. Praha: Katedra teorie a dějin hudby Hudební fakulty AMU, 1996, s. 28.

⁴⁶⁵ CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998. ISBN 80-86138-07-0.

⁴⁶⁶ Srov. KOHOUTEK, Ctirad. *Hudební styly z hlediska skladatele: Stručná antologie základů starší kompoziční praxe a teorie*. 1. Praha: Panton, 1976, s. 14–16.

⁴⁶⁷ Srov. IŠTVAN, Miloslav. *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*.

⁴⁶⁸ Srov. např. PATOČKA, Jan. *Evropa a doba poevropská*. Praha: Lidové noviny, 1992, s. 16. ISBN 80-7106-017-8.

války a totalitní režimy 20. století. Pokud kontrapunkt představuje jeden ze základů evropského myšlení hudebního, nelze podobně hovořit o dnešní době jako o době post-kontrapunktické? Respektive necharakterizuje dnešní post-Evropu také rezignace na kontrapunktické hudební dědictví v situaci, kdy tradiční znalost uměleckého řemesla je nahrazována tzv. multimediálními kompozicemi, happeningy, performancemi, interaktivními instalacemi apod.?

Svou inklinací ke kontrapunktickému myšlení, tvůrčímu rozvíjení těchto podnětů náleží Ctirad Kohoutek do evropské hudby, do staletého oblouku, který se táhne, abychom parafrázovali slova Milana Kundery, od magistra Pérotina k Webernovi.⁴⁶⁹

Kohoutkova kontrapunktická technika, v jeho terminologii technika „imitačně-kánonická“, se prolíná s technikou práce s dvanácti tóny chromatické stupnice a jejich deriváty. Tuto techniku formuloval Arnold Schönberg. Rovněž Schönberg založil svou kompoziční metodu na kontrapunktu. Z tohoto hlediska se dá o dodekafonii a serialismu, též multise-rialismu, hovořit jako o další etapě evropského kontrapunktu. Sám Kohoutek to potvrzuje též teoreticky, když píše:

Nejvíce promyšlenou a propracovanou složkou dodekafonické techniky je *polyfonie*. Stála u kolébky zrodu tohoto systému; z ní byla odvozena též většina základních pravidel.⁴⁷⁰

Rozdíly mezi Schönbergovým a Kohoutkovým pojetím polyfonie jsou zjevné. Schönberg vytváří atonální dodekafonický kontrapunkt, který se odpoutává od klasické harmonie. Podle Adorna tak dosahuje skutečné nezávislosti hlasů jako vrcholného ideálu polyfonní kompozice. V kritice dvanáctitónové kontrapunktické metody zároveň Adorno poznamenává, že tyto hlasy sice „do sebe dokonale zapadají“, ale jako deriváty řady jsou si „vzájemně cizí a nepřátelské“.⁴⁷¹

V takovém kompozičním prostředí ztrácí smysl napětí mezi disonancí a konsonancí, staletý integrální prvek evropské hudby. Disonance jsou absolutizovány, takže jsou vnímány neutrálně a nemohou vytvářet zmíněné napětí. Ocítáme se v období hudební i filosofické prázdnoty. Bachova *trias harmonica perfecta* jako symbol pevného centra ztratila smysl. Toho si byl patrně vědom také Schönberg, který se po období ortodoxního dodekafonismu částečně vrátil ve třicátých letech ke kompozicím tonálním a zásadně popíral nálepku „atonálního skladatele“.

Kohoutek je v tomto duchu jiný. Liší se jak od ortodoxního Schönberga, tak zejména od Weberna a post-webernistů. Znalost práce s dvanácti tóny nepojímá dogmaticky, ale vytváří typ jakéhosi tonálního dodekafonismu. Předchází tak nebezpečí spojení „renesanční lineární polyfonie, s vyloučením harmonické kontroly“ s totální organizací

všech složek, což považuje Iannis Xenakis za krizové stadium seriální hudby.⁴⁷² Naopak u Kohoutka je přítomna bachovská *trias harmonica*; výrazně se objevuje v závěru některých skladeb nebo jejich částí. Na rozdíl od Bachova světa je to však spíše touha nalézt jistotu než vědomí její přítomnosti. *Trias harmonica divina* nemůže ve světě bez Boha existovat.

Kohoutkův tonální dodekafonický kontrapunkt se rozvíjí jak lineárně (melodicky), tak vertikálně (harmonicky). Skladatel pracuje s řadou, sériemi tónů i s dalšími komponenty, jako jsou metrorhythmika, sónika, tektonika. Vytváří tak kompozice multiseriální, nikdy však nedospěl k punktualismu neboli totální organizaci všeho.⁴⁷³ Podobně je tomu u dalších českých tvůrců, často Kohoutkových generačních soupeřů, kteří rozvíjejí podněty druhé vídeňské školy s kritickým nadhledem a osobitým způsobem; každý z nich tak dospívá k rozmanitému řešení. Za všechny lze uvést alespoň Miloslava Ištvana, Aloise Piňose, Jana Kapra, Jana Klusáka, Pavla Blatného, Luboše Fišera nebo Josefa Berga.⁴⁷⁴

Kohoutkův kontrapunkt v sobě nese ještě další rozměr, který opět rozvíjí evropskou kompoziční tradici, a to rozměr prostorový. Jedná se o kontrapunkt nástrojových skupin, jehož základy položila v pozdní renesanci benátská škola, zejména v díle Giovannioho Gabrieliho. U Kohoutka nabývá podoby stratofonie, případně polystratofonie.⁴⁷⁵ I v tomto případě je možné hovořit o jednotě v rozmanitosti. Zatímco u Gabrieliho, Monteverdiho, Schütze, Bacha a dalších tvůrců pre-moderní epochy spolu jednotlivé sbory nektrastují a vytvářejí harmonii, Kohoutkovy *cori spezzati* jsou disharmonické ve zvuku (například smyčce proti žesťům), melodie, rytmy, tempu, aleatorickými nástupy atd. Současně tak zaznívají různé vrstvy, které nemusí mít nic společného. V jejich střetu lze opět hledat disharmonii světa, v němž skladatel žil a tvořil.⁴⁷⁶

Skladatelé vícehlasé polyfonie postavené na harmonických základech náleží více méně do období barokního uměleckého slohu. Jedním ze základních myšlenkových a uměleckých principů baroka byl protiklad ducha a hmoty. Jednalo se o protiklad dokonalý, symetrický, který znázorňoval protiklad nebe a pekla, Boha a člověka, duchovního a světského apod. Kohoutek v rámci stratofonie spojuje odlišné vrstvy, které nenaplnují princip dokonalého protikladu. Spíše se dá hovořit o paralelnosti, kdy místo polemiky nad

⁴⁷² XENAKIS, Iannis. Krize seriální hudby. In: FULKA, Josef, BLÁHA, Jaroslav, eds. *Myšlenky moderních skladatelů*, s. 137–139.

⁴⁷³ Proti nařčení z „totální organizovanosti“ brání též svoji projektovou metodu. Srov. HAVLÍK, Jaromír. Rozhovor se Ctiradem Kohoutkem, s. 197.

⁴⁷⁴ Podrobnější analýzu individuálního pojetí dodekafonie a serialismu, koexistence multiserialismu s aleatorikou apod. v českém prostředí přináší studie Miloše Štědrné Dodekafonie a česká hudba. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, 1984–1985, roč. 33–34, H19–20, s. [165]–169.

⁴⁷⁵ Stratofonii definuje jako „řádově vyšší hudebně myšlenkovou, fakturovou kategorii“ polyfonie. Srov. Helfertova česká moderní hudba – zdroj úvah o vývoji, stavu a výhledech kompoziční praxe a teorie, s. 25.

⁴⁷⁶ Není bez zajímavosti, že Kohoutek spatřuje předstupně moderního pojetí polyfonie a stratofonie v Janáčkových sčasovacích vrstvách. Srov. KOHOUTEK, Ctirad. Janáčkův odkaz kompoziční teorii a praxi. *Hudební rozhledy*, 1981, roč. 34, č. 7, s. 322.

⁴⁶⁹ Srov. KUNDERA, Milan. Improvizace na počest Stravinského. *Host*, 2006, roč. 22, č. 3, s. 23. ISSN 1211-9938.

⁴⁷⁰ KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*, s. 49.

⁴⁷¹ ADORNO, Theodor W. *Filozofie nové hudby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2018, s. 97. ISBN 978-80-7331-512-2.

určitým tématem, založené na umění naslouchat druhému, jsou si jednotliví mluvčí cizí, ba přímo lhostejní. Řečeno skladatelovými slovy: „Každý mele tu svou.“⁴⁷⁷

„Polyfonii zvukových mas,“⁴⁷⁸ která mohla být blízká Kohoutkově důrazu na sónickou hudbu, vytváří od dvacátých let 20. století Edgar Varèse. V Kohoutkově epoše pak vznikají vícesborové kompozice, které jej mohly inspirovat: Stockhausenovy *Gruppen*, Lutosławského *Tři básně H. Michauxe*, Pendereckého *Stabat Mater*. Patrně nejradikálnější z nich v oblasti odpoutání se od tradice, od klasicko-romantické harmonie, je skladba Stockhausenova. Obraz universa, který představují tři orchestrální skupiny rozmístěné v prostoru, je založen na totální seriální organizaci hudebního materiálu. Boëthiův a Keplerův vesmír tu nemají místo – na rozdíl od Hindemithovy *Harmoniae mundi* ze stejné doby. Ani Kohoutek tak radikální není. Jak bylo vícekrát naznačeno, tonální a harmonický základ nikdy úplně neopustil a i s multiseriální technikou zachází svobodně.

Podobně je tomu v Kohoutkově využití aleatoriky. O tom, že tento kompoziční systém bere vážně a chce jej tvůrčím způsobem rozvíjet, svědčí mimo jiné pronikání aleatoriky do skladeb pro děti a mládež. Ale i tady zůstává Kohoutek Evropanem.

Jeho pojetí aleatoriky je mnohem bližší Lutosławskému než Cageovi. Nikoliv aleatorika, jež bývá s nadsázkou označována přídomkem „absolutní“, taková, která povyšuje nahodilost na jediný zákon – tu přinesli do Darmstadtu Američané –, nýbrž aleatorika řízená, typická pro evropské prostředí. Kohoutkovo pojetí „otevřeného díla“ – v terminologii Umberta Eca⁴⁷⁹ – počítá s větším či menším spolupůsobením náhody v rámci promyšlené výstavby kompozice. Metodu Johna Cage Kohoutek ironizuje v knize *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*, kde Cage označuje za „amerického extrémního skladatele“.⁴⁸⁰ Vysmívá se rovněž Cageovým hudebním produkcím a jeho styl shrnuje slovy: „V tomto okamžiku jsme však již velmi daleko od hudby a umění vůbec. Na uvedené Cageovy experimenty pohlížíme jako na jeden z výstřelků dnešní západní hudby.“⁴⁸¹ Ani v přepracované a rozšířené verzi knihy, která vyšla pod názvem *Novodobé skladebné směry v hudbě*, Cage nešetří a jeho krajně extrémní experimenty v oblasti absolutní aleatoriky odsuzuje tvrzením, že se „vymykají [...] poutům hudebního umění“.⁴⁸² O několik let později pak tuto svoji skepsi utvrzuje slovy: „Cageovy snahy o naprostý rozklad jakéhokoliv hudebního řádu a o šokování publika za každou cenu bez ohledu na způsoby a prostředky již vůbec nepřekvapují, blednou, přestávají být brány vážně.“⁴⁸³

477 Koh. 37, autorský komentář.

478 BLÁHA, Jaroslav. Cesty moderní hudby. In: FULKA, Josef, BLÁHA, Jaroslav, eds. *Myšlenky moderních skladatelů*, s. 24.

479 ECO, Umberto. Poetika otevřeného díla. *Opus musicum*, 1990, roč. 22, č. 5, s. 129–144. ISSN 0231-7362. ECO, Umberto. *Otevřené dílo: Forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1158-3.

480 KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*, s. 79.

481 Tamtéž, s. 81.

482 KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné směry v hudbě*, s. 198.

483 KOHOUTEK, Ctirad. Soudobá hudební kompozice a některé mimoevropské podněty. *Opus musicum*, 1971, roč. 3, č. 9–10, s. 295–296.

Kohoutkův princip „řízené náhody“ – v terminologii Pierra Bouleze⁴⁸⁴ – se stává dalším zdrojem napětí, tentokrát mezi iracionalitou aleatoriky a racionalitou tradičních kompozičních systémů. Možná i takto lze zobrazit moderní svět jako labyrint, v němž člověk bloudí ve snaze proniknout k podstatě skutečnosti, nalezení jistoty.

Ctirad Kohoutek ve svém díle udržuje a rozvíjí tradici evropské hudby. V tomto smyslu je skladatelem avantgardním, jako byli avantgardní tvůrci různých epoch, kteří nanášeli nové vrstvy na stávající umělecké modely (jako příklad lze uvést syntézu stylů *antico* a *moderno* v období raného baroka). Kohoutka nelze zařadit do takové avantgardy, která na tradici rezignuje a odmítá ji. Jedná se o tvorbu prvních období Darmstadtu, ale též o mnohé směry dnešní doby. Je však možné na tyto „post-evropské“ proudy hledět pouze negativně? Nabízí se otázka, proč se tu objevuje taková skepse k tradici, včetně tradičních kompozičních postupů. Jedná se pouze o jejich vyprázdněnost a zastaralost?

Pro objasnění situace v ultraavantgardním umění po druhé světové válce lze opět hledat příměr v Adornově tezi o nemožnosti napsat báseň po Osvětimi. V rovině filosofické dospěli někteří myslitelé k závěru, že Osvětim a vůbec mnohé události války jsou následkem selhání tradičního evropského myšlení, jehož základem je od doby Sókratovy racionalita. Jazykem této tradice nelze popsat zkušenost holocaustu. Podle Miroslava Petříčka je „holocaust cosi jako následek radikální krize evropské racionality“.⁴⁸⁵ Takto lze vysvětlit anti-tradiční Novovo pojetí holocaustu ve skladbě *Ricorda, cosa ti hanno fatto in Auschwitz*.

Jedním z reprezentantů racionálního myšlení v hudební kompozici je kontrapunkt, podle Karla Poppera „zřejmě to nejneslýchanější, nejpůvodnější a opravdu nejzáračnější, co kromě vědy naše západní civilizace vytvořila“.⁴⁸⁶ Kontrapunktické myšlení zažívá v druhé polovině dvacátého století dvojí extrém: na jedné straně je ignorováno, na straně druhé dovedeno ad absurdum v podobě totální organizace, která vychází z metamorfóz kontrapunktu v rámci dodekafonického, seriálního a multiseriálního myšlení. Vedle těchto krajních poloh se kontrapunkt dále rozvíjí u vědomí přirozené hudebnosti, a to nikoliv univerzálně, nýbrž v osobitých pohledech individuálních tvůrců: Stravinskij, Hindemith, Šostakovič, Penderecki, Novák-Zemek aj. Takto lze hledět na kontrapunktické inovace Kohoutkovy, který se nezdráhá užít kontrapunktickou fakturu také ve skladbách pro děti.⁴⁸⁷

Ignorace kontrapunktické faktury může souviset se skepsí k tradičnímu racionálnímu myšlení. Radikální racionalita, snaha o totální organizaci všech parametrů hudby, vedla k extrému, který není možné dále rozvíjet. Nápadné je vytrácení hudebnosti z takto pojatých kompozic. Před nebezpečím dogmatismu varoval Schönberg mladou generaci, jež ho nekriticky adorovala. Ostatně i významní tvůrci, kteří složili totálně organizované kompozice, jako byli Messiaen (*Mode de valeurs et d'intensités*, 1949) nebo Boulez (*Structures*, 1952), záhy opět „zhudebnili“ svůj styl.

484 BOULEZ, Pierre. Alea. In: FULKA, Josef, BLÁHA, Jaroslav, eds. *Myšlenky moderních skladatelů*, s. 78.

485 PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2019, s. 108. ISBN 978-80-246-3917-8.

486 POPPER, Karl. Úvahy o zrodu polyfonní hudby. *Opus musicum*, 1990, roč. 22, č. 1, s. 11. ISSN 0231-7362.

487 Srov. *Polyfonní etudy pro dvojhlasy dětský sbor a rytmický nástrojový doprovod* (1970–1971).

Lze tedy evropský racionalismus považovat obecně za jev odsouzený k zániku? Někteří myslitelé se pokoušejí racionalitu zachránit. Východiskem je skutečné uvědomění si krize evropské racionality, která může ve svých důsledcích vést ke katastrofě. Jaké se nabízí řešení?

Spočívá v „hledání jiné racionality“ než té, „která nejen nebyla s to zabránit holocaustu, ale nějak jej umožnila“.⁴⁸⁸ Pokud se nelze vzdát rozumu, je „nezbytné hledat stopy jiného rozumu uvnitř této racionality samé“.⁴⁸⁹ Nelze tento Adornův postoj aplikovat též na postmodernu, která usiluje o hledání nové moderny? Pokud se jiná racionalita snaží zachránit racionalitu jako takovou, neusiluje postmoderna o totéž u moderny? A nezachraňuje takto racionální aspekty v umění též nové pojetí kontrapunktu?

Adorno v *Negativní dialektice* vytváří inverzi dialektiky, její převrácený, zrcadlový obraz. Inverze neboli převrat je nedílnou součástí kontrapunktické techniky. Takto se objevuje po celou dobu jejích racionálních, tj. evropských dějin. Čím se tato racionalita epochy středověku, renesance nebo baroka odlišuje od racionality postmoderní?

Svou roli tu určitě hraje křivé zrcadlo. Tento princip lze u Kohoutka nalézt již v jeho raném dodekafonickém stadiu kontrapunktu. Inverzní účinek sugeruje druhé zaznění fagotu v introdukcí *Suity pro dechové kvinteto* (1958–1959): melodie má inverzní charakter, přináší však další tóny řady (viz Příklad č. 12). Podobně zachází skladatel i s dalšími parametry kontrapunktu. Příkladem budiž retrogradace řady v úvodní části *Smyčcového kvartetu* (1959), která zejména díky výrazné diminuci a nahrazení legata staccatem zní jako nová kontrastní melodie; ve svém účinku tak nemá daleko k janáčkovské sčasovce (viz Příklad č. 17). Mnohem výraznější podoba křivého zrcadla pak nastává v oblasti stratofonie. Dá-li se tu ještě hovořit o inverzi, pak na sebe hledí jednotlivé vrstvy, které se sice nepoznávají, avšak cítí jakousi spřízněnost, kterou nejsou s to racionálně vysvětlit, a ve své spojitosti vytvářejí obraz současného hudebního i reálného světa. Tak je tomu například v paralelním znění žesťových a smyčcových nástrojů v *Symfonietě pro velký orchestr* (1962–1963, viz Příklad č. 26) a v dalších skladbách, v nichž se v rámci biformy či polyformy prolínají různé odlišné vrstvy. Praobraz tohoto hudebního světa lze nalézt v Janáčkově montážní technice, kterou skladatel často užil pro vyjádření nejistoty, smutku, úzkosti (*Sýček neodletěl*, mužské sbory na Bezručovy *Slezské písně* apod.). Z těchto výrazových pozic lze hledět též na stratofonní a polystratofonní fakturu v Kohoutkově *Mementu 1967* (1966).

Vícekrát bylo v textu poukázáno na linearitu Kohoutkových skladeb, která odpovídá pozitivistické ideji progresivního vývoje, založené na neustálém zdokonalování světa. Tento optimismus, vycházející v hudební oblasti z beethovenské cesty od temnoty ke světlu, lze nalézt v mnohých skladbách Kohoutkových. Avšak ani v tomto případě není možné vytvářet jednoznačné závěry.

Na lineárním vývoji jsou založeny skladby ideologického charakteru třídního schématu, které jako by na sebe navazovaly: *Mnichov* (1952–1953) – *Velký přelom* (1960) – *Slavnosti světla* (1974–1975). Zajímavostí je, že takovou koncepci nemá ultranormalizační

cyklus *Symfonické aktuality* (1976–1978), který se nese v permanentním optimismu, jenž vedle sebe staví rozmanité obrazy – fresky tehdejší „radostné“ přítomnosti. Jako by byl zápas obsažený v dřívějších kompozicích dovršen.

Odlišný časový koncept vykazují skladby filosofujícího charakteru. Jejich časový průběh je někdy dán technikou zlatého řezu, založenou na jediném vrcholu obklopeném delší gradací a kratší antigradací: *Panteon*. Hlavně však postrádají triumfální závěry. Takto se jeví obě Kohoutkovy *harmoniae mundi* z konce šedesátých let *Teatro del mondo* a *Panteon*. Chorál finální věty *Divadla světa* se po svém plném zaznění ztišuje do lyrické pasáže. Podobně utichá v komorním zvuku hudební obraz kosmu pod názvem *Panteon*. Liší se tak od triumfálního finále Hindemithovy *Harmoniae mundi* z padesátých let, v němž Slunce, planety a hvězdné sbory zpívají hymnus oslavující všeobecnou harmonii světa. Podobnou jistotu harmonie universa v Kohoutkově díle nenalezneme, byť ji tvůrce neustále hledá: ideologická „víra“ obsažená v programu některých jeho skladeb se jeví jako pouhá falešná náhražka. Z širšího pohledu ovšem vysvítá daleko hlubší zkušenost. Hindemith, který vyrůstal v prostředí německého humanismu, byť ohrožovaného politickými zvraty v jeho rodné zemi, je tvůrcem, který ještě v humanitní ideje věří. Kohoutek naopak tvoří v době post-humanistické, alespoň co se týče filosofického a uměleckého pohledu na svět.

Miroslav Petříček píše o „zhroucení lineární časovosti po holocaustu“.⁴⁹⁰ Kohoutkovy skladby raného a středního období jsou často na lineárním vývoji založeny. Tato linearita je postupně narušována protikladnými principy, jako jsou (meta)variace, komponování v paralelismech, technika retrogradace, seriální metamorfóza melodických modelů a zejména pak rezignace na jednoznačné triumfální závěry, ačkoliv k nim vývoj skladby směřuje. Lineární vývoj ztratil smysl v hudebních vzpomínkách na rodiče – *Metavariace* (1978), *Šťastné chvílky* (1992) –, stejně jako v obrazech soumraku života, jaké představují *Podzimní zpěvy* (1994–1995). Přes všechny tyto skutečnosti však Kohoutek nikdy nedospěl k existenciálnímu bezčasí Nonova *Ricorda, che ti hanno fatto in Auschwitz*. Stále je v jeho díle patrná nějaká naděje v podobě vědomí přítomnosti blízkého člověka, folkloru nebo přírody, ale též hravého světa dětí. To, že chybí v závěru skladby jednoznačné řešení konfliktu, jednoznačná odpověď na otázky stanovené v díle, neznamena absenci výpovědi díla. Ta spočívá v jeho podstatě umělecké a žádné jiné. Ostatně pravé umělecké dílo nedává schematické odpovědi. Spíš klade neustálé a věčné otázky.

⁴⁸⁸ PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir*, s. 120.

⁴⁸⁹ Tamtéž.

⁴⁹⁰ Tamtéž, s. 201.

KATALOG
INSTRUMENTÁLNÍCH SKLADEB
CTIRADA KOHOUTKA (Koh.)

Chronologický katalog

1

Letní den: Zápisky z dětství

Vznik: 1944, rev. 1. 2. 1996.

Forma: 7 vět.

Části: *Ráno (Moderato) – Se zvířátky na dvoře (Allegretto) – Dědečkovy povídky (Adagio) – Honička v lese (Allegro) – Sláva, vyhráli jsme! (Risoluta alla marcia) – Malá hádka (Moderato) – Myšlenky před spaním (Lento).*

Durata: cca 18 (čistý čas = cca 17'35"), [cca 16'40" (čistý čas = cca 16'10")].

Edice: Ráno. In: BLATNÝ, Pavel, ed. *Moravští skladatelé dětem: Drobné skladbičky předních moravských skladatelů určené začínajícím pianistům*. Brno: Editio Moravia, 2002, s. 8–9. ISMN M-706511-37-5.

První provedení revidované verze: 3. 6. 1996, Brno. Interpreti: Žáci ZUŠ Brno, Královo Pole (dnes Základní umělecká škola Vítězslavy Kaprálové) ze třídy Ludmily Vlkové: Alena Kyseláková, Iveta Matoušková, Kateřina Levíčková, Petra Čáslavská, Jiří Levíček, Lucie Čáslavská, Martin Kyselák.

2

Sonatina semplice pro hoboj a klavír

Vznik: 1950, rev. duben 1991.

Forma: 3 věty.

Části: *Allegretto fresco – Andante doloroso – Allegro gaio.*

Durata: cca 10' (9'40").

Partitura 1 (1950) – původní verze. Opis partitury uložen v Knihovně JAMU, sign. 2/26. Paginace: 23, part hoboje 7.

Partitura 2 (rev. 1991). Kopie rkp. partitury uložena in NM ČMH, C. Kohoutek 14. Odlišný přebal – patrně autograf. Pag. 19, part hoboje 5. S. 19: „Revize v dubnu 1991 v Praze. Definitivní čístopis 11.–15. 7. v Hrabové. Ctirad Kohoutek.“

První provedení: 14. 3. 1951, Brno. Interpreti: Vítězslav Hanus a Zuzana Zámečníková.
První provedení revidované verze: 6. 12. 1994, Brno. Interpreti: Jan Ondruš
a Miriam Fialová.

3 Koncert pro violu a orchestr [op. 2]

Vznik: 1952.

Obsazení orchestru: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag. – 3 Cor., 2 Tr. (3. ad lib.), 2 Pos., Tuba – Timp., Ptti., Gr. C., Trgl. – Vl. 1, Vl. 2, Va., Vlc., Cb.

Forma: 3 věty.

Části: *Lento maestoso, ma appassionato – Grave – Allegro vivace.*

Rkp. skica: NM ČMH, C. Kohoutek 31. Součástí klavírní výtah s naznačenou instrumentací.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 31/1. Pag. 123. S. 1: „Ctirad Kohoutek, op. 2.“ S. 123: „Jablůnka n. Bečvou, 10. 8. 1952. CKt.“ Od s. 108 (*Tempo I.*) v partituře zapsán pouze part violy, některé nástroje načrtnuty. Od č. 26 (s. 111) nástroje vypsány.

Autorské poznámky: „1. věta: započato 7. V. 1952 (klav. výtah) – dokončeno 28. května 1952. Ctirad Kohoutek (9 minut). 2. věta: započato 18. III. 1952 (klavírní výtah) – Dokončeno 23. března 1952. Ctirad Kohoutek (cca 7 minut). 3. věta: započato 3. IV. 1952 (klavírní výtah) – Dokončeno 4. května 1952. Ctirad Kohoutek (cca 6'30").“

4 Mnichov: Symfonická báseň pro velký orchestr

Vznik: 1952–1953.

Obsazení: Pikola, 2 flétny, 2 hoboje (II. střídá angl. roh), 2 klarinety B (II. střídá s basovým klarinetem), 2 fagoty, kontrafagot – 4 lesní rohy F, 3 trubky C, 3 pozouny, tuba – tympány, velký buben, čineli [sic], malý bubínek, triangel, tam-tam, tamburina – smyčcový orchestr.

Forma: 1 věta.

Durata: 15'.

Klavírní skica: NM ČMH, C. Kohoutek 32. Pag. 18.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 32. Pag. 65. Korektury červenou tužkou. S. 65: „12. března 1953 *Ctirad Kohoutek.*“

První provedení: 19. 6. 1953, Brno. Interpret: Symfonický orchestr brněnského rozhlasu, dirigent Miroslav Kolář.

5 Festivalová předehra pro orchestr

Vznik: 1955–1956.

Obsazení: Flauto piccolo, Flauti I. II., Oboi I. II., Clarinetti I. II. B, Fagotti I. II. – Corni I. II. III. IV., Trombe C I. II. III., Tromboni I. II. III., Tuba – Arpa (ad lib.) – Timpani, Triangolo (tam-tam), Piatti, Gran cassa – Violini I., Violini II., Viole, Violoncelli, Contrabassi.

Forma: 1 věta.

Durata: 9'.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 40. Pag. 63. Titulní list: *Ouverture de Festival.*

První provedení: 19. srpna 1957, Československý rozhlas. Interpret: Symfonický orchestr brněnského rozhlasu, dirigent Otakar Trhlík.

Ocenění: 2. cena ve skladatelské soutěži Světového festivalu mládeže v Moskvě, 1957.

Zvukový záznam: Festivalová předehra pro velký orchestr (1955/56) = Festival Ouverture for Large Orchestra (1955/56). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Sborová a orchestrální hudba 1955–93 (výběr) = Choral and Orchestral Music 1955–93 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio recordings, 2001. Interpret: Symfonický orchestr brněnského rozhlasu, dirigent Otakar Trhlík.

6 3 charakteristické skladby: Pro klavír

Vznik: 1956–1957.

Části: *Preludium – Balada – Tanec.*

Durata: cca 10'.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 41. Pag. 22. Autograf + korektury pro cyklus *Prvosenky*. Titulní list: razítko „Ctirad Kohoutek / Brno, Čápkova 22“. S. 22: „Opraveno 4. 10. 1957. Ještě revidováno do cyklu *Prvosenky* 18. 6. 2002.“

7 a Suita romantica pro violu a klavír

Vznik: 1957, rev. 1981.

Forma: 4 věty.

Části: *Adagio generoso – Allegro gaudioso – Moderato pronunziato, con dolore – Allegro vivace.*

Durata: cca 15'.

Edice: Český hudební fond Praha, Půjčovna hudebních materiálů, 1982, CHF 7515. Partitura a violový part. Pag. 25, part violy 8. Korektura autor a Karel Fiala.

Dedikace: Konstantinu Ivanovovi a Nataše Kuzmičové.

První provedení: 1. 12. 1958, Brno. Interpreti: Ferdinand Rušák (viola) a Milan Klíčník (klavír).

První provedení revidované verze: Praha, 7. 4. 1982. Karel Řehák (viola) a Jiří Holeňa (klavír).

Další verze: *Dvě allegra pro klarinet a klavír*, Koh. 7 b (1965).

8

Koncert pro housle a orchestr [op. 15]

Vznik: 1958.

Forma: 3 věty.

Části: *Allegro furioso, poco pomposo – Lento con dolore – Allegro con brio.*

Durata: 21'.

Rkp. skica: NM ČMH, C. Kohoutek 46. Pag. 13 (1. věta), 7 (2. věta), 12 (3. věta).

Obsazení: housle a klavír, v klavírním partu odkazy na nástroje. U názvu 3. věty (*Allegro con brio*): „op. 15“.

První provedení: 15. 1. 1960, Československý rozhlas. Interpreti: Antonín Moravec (housle), Státní filharmonie Brno, dirigent Jiří Pinkas.

Dedikace: Antonínu Moravcovi.

Zvukový záznam: Koncert pro housle a orchestr (1958) = Concerto for Violin and Orchestra (1958). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Orchestrální a vokální hudba 1958–81 (výběr)* = *Orchestral and Vocal Music 1958–81 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001. Interpreti: Václav Snítal (housle), Česká filharmonie, dirigent Otakar Trhlík.

9

Suita giocosa pro dechové kvinteto

Podtitul: *Z hudby k Tylově hře Tvrdohlavá žena.*

Vznik: 1958, scénická hudba ke hře Josefa Kajetána Tyla *Tvrdohlavá žena: Národní báchorka o třech dějstvích (10 obrazech) se zpěvy a tanci*. Revize pro koncertní provedení 1992.

Obsazení: Fl., Ob., Cl. (in Si^b), Cor. (in Fa), Fag.

Forma: 5 vět.

Části: *Intráda (Allegro giubiloso) – Polka (Animato scherzando) – Intermezzo (Furioso; Moderato con calore) – Mateník (Allegro con brio; Pochettino meno mosso, sfumato) – Finale (Allegro vivace; Meno mosso, rustico).*

Durata: cca 8' (7'20").

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 107. Pag. 12.

Edice: *Suita Giocosa for Wood Quintet (Fl, Ob, Clt. FHN, Bsn) by Ctirad Kohoutek*. Sinsinawa (USA): Alliance Publications, 2010. Pag. 29 + party.

První provedení původní (scénické) verze: 25. února 1958, Brno, Divadlo bratří Mrštíků, režie Antonín Kurš. Druhé provedení: 6. července 1961, Brno, Mahenovo divadlo, režie Stanislav Vyskočil.

První provedení koncertní verze: 30. 4. 1958, nahrávka pro Československý rozhlas. Interpret: Foerstrovo dechové kvinteto: Radomír Pivoda (flétna), Vítězslav Winkler (hoboj), Bohumil Opat (klarinet), Otto Kopecký (lesní roh), František Svoboda (fagot).

První provedení revidované (koncertní) verze: 15. 4. 1997, Brno. Interpreti: Martina Majdová (flétna), Klára Poláková (hoboj), Petr Vysloužil (klarinet), Hana Kabeláčová (lesní roh), Pavel Veleba (fagot).

10

Suita pro dechové kvinteto [op. 16]

Vznik: 1958–1959.

Obsazení: Flauto (Fl. piccolo) (2. věta), Oboe, Clarinetto B, Corno F, Fagotto.

Forma: 4 věty.

Části: *Introduzione (Moderato) – Marcia (Allegretto giocoso) – Intermezzo melancolico (Andante mesto) – Finale (Allegro vivace).*

Durata: 16'30".

Edice: *Suita per quintetto a fiato / partitura e parti* (přebal); *Suita pro dechové kvinteto* (titulní list). Praha – Bratislava: Panton, 1967. Edice česká a slovenská komorní hudba. Partitura a party. Pag. 37. Korektura: Miloš Říha, Ivo Bláha a autor.

První provedení: 24. 2. 1960, Brno, Procházková síň Domu umění: Hudební středá, Svaz československých skladatelů, odbočka v Brně. Interpret: Foerstrovo dechové kvinteto: Radomír Pivoda (flétna), Vítězslav Winkler (hoboj), Bohumil Opat (klarinet), Otto Kopecký (lesní roh), František Svoboda (fagot).

Zvukový záznam: Suita pro dechové kvinteto (1958/59) = Suite for Wind Quintet (1958/59). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní (komorně orchestrální) a vokální hudba 1958–76 (výběr)* = *Chamber (Chamber-Orchestral) and Vocal Music 1958–76 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001. Interpret: Filharmonické dechové kvinteto (Q Moravi) Brno: Julius Kesner (flétna, pikola), Josef Bartoník (hoboj), Lubomír Bartoň (klarinet), Bohuš Zoubek (lesní roh), Vladimír Veleba (fagot).

11

Smyčcový kvartet [op. 17]

Vznik: 1959.

Forma: 4 věty.

Části: *Adagio tranquillo – Moderato; Allegro appassionato – Andante mesto – Allegro quasi marcia.*

Durata: cca 18'.

Edice: *Ctirad Kohoutek / QUARTETTO / per due violini, / viola e violoncello / partitura e parti* (přebal); *Ctirad Kohoutek / SMYČCOVÝ KVARTET / pro dvoje housle, / violu a violoncello / (1959) / Partitura / [vlastnoruční podpis] Ctirad Kohoutek* (titulní list). Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964. Partitura a party. Pag. 24. Předmluva: Milena Černožorská, s. II (česky, rusky, německy, anglicky). Rukopisné poznámky autora. Uloženo v NM ČMH, C. Kohoutek 48.

První provedení: 24. 10. 1960, Praha, Dům umělců: I. řádný koncert Českého spolku pro komorní hudbu. Interpret: Janáčkovu kvarteto: Jiří Trávníček, Adolf Sýkora, Jiří Kratochvíl, Karel Krafka.

Dedikace: Janáčkovu kvartetu.

Zvukový záznam: Smyčcový kvartet (1959) = String Quartet (1959). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní (komorně orchestrální) a vokální hudba 1958–76 (výběr) = Chamber (Chamber-Orchestral) and Vocal Music 1958–76 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001. Interpret: Janáčkovu kvarteto: Jiří Trávníček, Adolf Sýkora, Jiří Kratochvíl, Karel Krafka.

12

Velký přelom: Symfonie pro orchestr [op. 18]

Vznik: 1960, rev. 1962.

Obsazení: Fl. picc., 2 fl., 2 ob., 2 cl. B, Cl. Es, Cl. basso (ad lib.), 2 fag., C. Fag. – 4 cor. F, 3 tr. C, 3 pos., Tuba – Timp. (3), Pti, Gr. Cassa, Trgl., Tamb. picc., Gong, Tam-Tam – Xilofono, Celesta, Klavír – Vl. I. (8), Vl. II. (7), Vle (6), Vlc. (5), Cb. (5).

Forma: 3 věty.

Části: *Adagio pesante, con disperazione – Allegro festivo – Vivacissimo; Poco Allegro.*

Durata: 18'.

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 51. Pag. 27. Černá tužka, doplňky a korektury červeně. Titul: *Ctirad Kohoutek / VELKÝ PŘELOM / Symfonie pro orchestr, op. 18 (1960)* [červeně] 62 / Skizza.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 51. Pag. 133. Základ černý inkoust, korektury a doplňky modře a červeně. S. 133: „Instrumentační a formální redakce dokončena 12. I. 1962. První provedení této definitivní verze 25. II. 1962 na slavnostním koncertu Stát. filh. Brno k 25. únoru, řídil Hiroyuki Iwaki (Japonsko).“

První provedení: 22. 3. 1961, Zlín (Gottwaldov). Interpret: Filharmonie pracujících Gottwaldov, dirigent Eduard Fischer.

První provedení revidované verze: 25. 2. 1962, Brno: Slavnostní koncert ke Dni vítězství československého pracujícího lidu. Interpret: Státní filharmonie Brno, dirigent Hiroyuki Iwaki.

Ocenění: Krajská cena Leoše Janáčka, Brno, 1962.

13

Symfonické tance pro velký orchestr

Vznik: 1961.

Obsazení: Fl. picc., 2 fl., 2 ob., 2 cl. (B), 1 sax. B-sopr., 2 fag. – 4 cor., 3 trbe, 3 trbni, 1 tuba – timp., piatti, gr. cassa, trgl., tamb. picc., tamburino, campana, silofono – celesta, arpa, piano – archi.

Forma: 3 věty.

Části: *Andante cerimonialmente – Adagio innocente – Vivace.*

Durata: 15'.

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 52.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 52. Pag. 113. Titulní list: *Symfonické tance. / Pro velký orchestr. / [přemalováno] Dílo 21. Dokončeno: „Brno 12. listopadu 1961.“*

První provedení: 30. 8. 1963, Československý rozhlas. Interpret: Státní filharmonie Ostrava, dirigent Václav Jiráček.

14

Symfonieta pro velký orchestr

Vznik: 1962–1963, rev. 1977.

Obsazení: 1 malá flétna, 2 flétny, 2 hoboje (angl. roh), 2 klarinety B, 1 basklarinet B, 2 fagoty – 2 trubky, 3 lesní rohy, 2 trombony, 1 tuba – tympány, činely + velký buben (1 hráč), triangel + malý bubínek + 3 temple bloky + gong + tam-tam (2 hráči), xilofon [sic] + zvony + zvonková hra (1 hráč) – 1 harfa, 1 klavír – smyčce (velké obsazení): housle I., housle II., violy, violoncella, kontrabasy.

Forma: 3 věty.

Části: *Vivace con fuoco – Grave – Prestissimo possibile, ma non indistintamente; Allegro energico.*

Durata: 17' (po revizi před natáčením 20. a 21. 12. 1977).

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 57. Datace: 1962–63. S. 7: nahoře vlevo pozn. „CSc“.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 57. Pag. 155. Datace: 1963. Na prvním listu pozn.: „Před natáčením SF Brno dirig. J. Waldhans 20. a 21. 12. 1977 tyto úpravy definitivní: [...]. 13. 12. 1977 Ctirad Kohoutek.“

První provedení: 10. 3. 1964, Brno. Interpret: Moravská filharmonie Olomouc, dirigent Zdeněk Mácal.

Zvukový záznam: Symfonieta pro velký orchestr (1963) = Sinfonietta for Large Orchestra (1963). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Sborová a orchestrální hudba 1955–93 (výběr) = Choral and Orchestral Music 1955–93 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio recordings, 2001. Interpret: Státní filharmonie Brno, dirigent Jiří Waldhans.

15 Rapsodia eroica pro varhany

Vznik: 1963, rev. 1965.

Forma: 1 věta.

Durata: cca 7'.

Edice: *Rapsodia eroica*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1968. Pag. 18.

První provedení: 17. 11. 1964, Praha, Smetanova síň Obecního domu. Interpret:

Josef Pukl.

První provedení revidované verze: 17. 11. 1967, Brno, Besední dům. Interpret:

Josef Pukl.

Dedikace: Josefu Puklovi.

Zvukový záznam: Rapsodia eroica. In: TEMPL, Jiří, SLAVICKÝ, Milan, KOHOUTEK, Ctirad, EBEN, Petr. *Musica nova bohémica* [LP]. Praha: Supraphon, 1984. Interpret: Věra Heřmanová.

Rapsodia eroica pro varhany (1963/65). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní hudba 1965–95* [CD]. Brno: Český rozhlas Brno, 1999. Interpret: Věra Heřmanová.

16 a Concertino pro violoncello a komorní orchestr

Vznik: 1964.

Obsazení: dechové nástroje, bicí nástroje, harfa, klavír.

Forma: 3 věty.

Části: *Burlesca (Molto vivace)* – *Aria (Molto lento)* – *Toccata (Allegro ben ritmico)*.

Durata: cca 12'30".

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 58.

První provedení: 12. 12. 1965, Brno. Interpreti: František Kopečný, Státní filharmonie Brno, dirigent Jiří Pinkas.

Zvukový záznam: Concertino pro violoncello a komorní orchestr (1966) = Concertino for Violoncello and Chamber Orchestra (1966). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní (komorně orchestrální) a vokální hudba 1958–76 (výběr) = Chamber (Chamber-Orchestral) and Vocal Music 1958–76 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001. Interpreti: František Kopečný, Státní filharmonie Brno, dirigent Jiří Pinkas.

Další verze: *Concertino pro violoncello a klavír*, Koh. 16 b (1966).

17 Preludia pro komorní orchestr

Vznik: 1965.

Obsazení: 1 flauto (anche flauto piccolo), 1 oboe (anche corno inglese), 1 saxofono tenore in SI b – 1 corno in FA, 2 trombe in DO, 1 tuba – arpa, cembalo elektrofonico, piano – 2 violini (6–8), 2 viole (6), 2 violoncelli (4) – timpani, piatti, triangolo, xilofono, campane, campanelle, tamburo piccolo, piatti, gong, 3 temple-blocks, tam-tam, 3 tom-toms, triangolo, gr. cassa, tamburo piccolo.

Forma: 4 věty.

Části: *Preludio grave* – *Preludio festivo* – *Preludio mesto* – *Preludio ironico*.

Durata: 14'30" (15'02" s pauzami).

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 62. Součástí Řadové formy Preludií. Těž hrubý grafický plán.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 62. Pag. 59.

První provedení: 6. 2. 1966, Brno, Československý rozhlas. Interpret: Orchestr Studio autorů, dirigent Jiří Hanousek (rozhlasová premiéra). 29. 11. 1967, Brno. Interpret: Státní filharmonie Brno, dirigent Jiří Waldhans (koncertní premiéra).

Zvukový záznam: Preludia pro komorní orchestr (1965) = Preludes for Chamber Orchestra (1965). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní (komorně orchestrální) a vokální hudba 1958–76 (výběr) = Chamber (Chamber-Orchestral) and Vocal Music 1958–76 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001. Interpret: Orchestr Studio autorů Brno, dirigent Jiří Hanousek.

7 b Dvě allegra pro klarinet a klavír

Verze dvou vět *Suity romantica pro violu a klavír*, Koh. 7 a (1957).

Vznik: 1965, rev. 1992.

Obsazení: Cl in Si^b.

Forma: 2 věty.

Části: *Allegro gaudioso* – *Allegro vivace*.

Durata: cca 6'30" (bez pauzy mezi větami).

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 64. Pag. 26. Fotokopie partu klarinetu, pag. 8. Titulní list: *Dvě allegra pro klarinet a klavír* (1965). [*Due allegri per clarinetto e pianoforte*]. – [Verze dvou vět skladby *Suita romantica pro violu a klavír z r. 1957*]. [Version der zwei Sätze aus der eigenen Komposition *Suita romantica für Bratsche und Klavier aus dem Jahr 1957*].

První provedení: 21. 9. 1992, Uničov. Interpreti: Ludmila Peterková (klarinet) a Jan Čech (klavír).

18 a Miniatury pro smyčcový orchestr

Vznik: 1965.

Obsazení: Violini 1., Violini 2., Viole, Violoncelli, Contrabassi.

Forma: 4 věty.

Části: *Largo cupomente, con dignità – Presto impetuoso – Andante tranquillo – Allegro energico, ben ritmico.*

Durata: 8'45".

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 59./1. Pag. 24. Čistopis: modrý inkoust, červeně orámována čísla úseků. Datace: 1965.

Rkp. party: Kopie rukopisných partů: NM ČMH, C. Kohoutek 59. Autor: Jan Přibáň. Korektury tužkou – autor? Místy interpretační poznámky, například smyky. Datace: housle 1.: 13. 12. 79, housle 2.: 31. 5. 79, viola 1: 1. 11. 78, viola 2: 4. 11. 78, violoncello: 9. 10. 78, kontrabas: 8. 11. 78.

Edice: Praha: Panton, 1971. Edice Studijní partitury 41. Pag. 23. Korektury: autor a Karel Fiala. Název: *Le miniature per orchestra d'archi* (přebal); *Miniatury pro smyčcový orchestr* (titulní list). Úvodní text: Jaroslav Smolka (česky, rusky, německy, anglicky). Partitura s autorskými poznámkami (černá tužka) in NM ČMH, C. Kohoutek 59./1.

První provedení: 15. 1. 1971, Československý rozhlas. Interpret: Čeští komorní sólisté, umělecký vedoucí Miroslav Matyáš (rozhlasová premiéra).
8. 5. 1972. Interpret: Čeští komorní sólisté (koncertní premiéra).

Zvukový záznam: *Miniatury pro smyčcový orchestr* (1965) = *Miniatures for String Orchestra* (1965). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Orchestrální a vokální hudba 1958–81 (výběr)* = *Orchestral and Vocal Music 1958–81 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001. Interpret: Čeští komorní sólisté, soubor Státní filharmonie Brno, umělecký vedoucí Bohumil Kotmel.

Další verze: *Miniatury pro čtyři lesní rohy*, Koh. 18 b (1965); *Miniatury pro čtyři saxofony*, Koh. 18 c (2005).

18 b Miniatury pro čtyři lesní rohy

Vznik: 1965.

Forma: 4 věty.

Části: *Largo cupomente, con dignità – Presto impetuoso – Andante tranquillo – Allegro energico, ben ritmico.*

Durata: 8'45".

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 59/2. Pag. 18 + party. Datace: vznik díla 1965, vznik partitury 1974 (razítka). Titulní list: *Ctirad Kohoutek / MINIATURY / pro čtyři lesní rohy / 1965 / Durata 8'45"*. Razítka: MAJETEK ČESKÉHO HUDEBNÍHO

FONDU V PRAZE / 061 / Praha 1974 / © C. Kohoutek (podobně též na titulních listech partů).

Edice: Praha: Český hudební fond, Půjčovna hudebních materiálů, 1981. Vydání rkp. z 1974. Pag. 19. Titulní list: *Ctirad Kohoutek / MINIATURY / pro čtyři lesní rohy (F) / per quattro corni (in Fa) / (1965) / Partitura.*

První provedení: 4. 2. 1970, Brno, sál Konzervatoře, Hudební střed. Interpreti: Jiří Janík, Stanislav Suchánek, Jan Budzak, Kazimír Machala.

Další verze: *Miniatury pro smyčcový orchestr*, Koh. 18 a (1965); *Miniatury pro čtyři saxofony*, Koh. 18 c (2005).

19 Invence pro klavír

Vznik: 1965.

Forma: 3 věty.

Části: *Adagio – Moderato – Vivace.*

Durata: cca 6'30".

Edice: Praha: Panton, 1968. S autorovým komentářem (barevná analýza, poznámky) uloženo v NM ČMH, C. Kohoutek 63. Pag. 18. Na titulním listu vepsáno datum 25. 10. 1968. Předmluva: Jan Trojan (česky, rusky, německy, anglicky, francouzsky). Korektury: autor a Karel Fiala.

První provedení: 15. 3. 1966, Brno. Interpret: Milan Máša.

První rozhlasové provedení: 19. 3. 1967, Český rozhlas Brno. Interpret: Milan Máša.

Dedikace: Milanu Mášovi.

Zvukové záznamy: KOHOUTEK, Ctirad. *Invence* = *Inventions*. In: PIŇOS, Alois, REINER, Karel, FIŠER, Luboš, IŠTVAN, Miloslav, KOHOUTEK, Ctirad. *Nová česká klavírní tvorba* = *New Czech piano works* [LP]. Praha: Panton, 1972. Interpret: Radoslav Kvapil.

Invence pro klavír (1965). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní hudba 1965–95* [CD]. Brno: Český rozhlas Brno, 1999. Interpret: Eva Krámská.

16 b Concertino pro violoncello a klavír

Verze originálu pro violoncello a komorní orchestr, Koh. 16 a (1964).

Vznik: 1966.

Forma: 3 věty.

Části: *Burlesca (Molto vivace) – Aria (Molto lento) – Toccata (Allegro ben ritmico).*

Durata: cca 12'30".

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 58. Pag. 134. Na titulním listě uvedeni sólisté: František Kopečný, Jan Hališka, Daniel Veis, Václav Horák, Libor Kučera. Zaznamenaná původní verze: *I. Preludio ostinato* (celé vide) – *II. Aria* – *I. Burlesca* – *III. Toccata*.

Edice: Praha: Český hudební fond, 1978. CHF 5879.

První provedení: 21. 4. 1968, Brno. Interpreti: Jan Hališka (violoncello) a Rudolf Bernatík (klavír).

20

Memento 1967: Koncert pro bicí a dechové nástroje

Vznik: 1966.

Obsazení:

| | |
|---|-----------------------------------|
| xilofono | flauto (flauto piccolo) |
| [marimbafono] – ad libitum | oboe |
| vibrafono | clarinetto in si ^b (B) |
| campanelli | fagotto |
| campane (tubolari) e–f' (c') | corno in fa (F) |
| triangolo | tromba in do (C) I. |
| 2 gonghi: soprano, tenore | tromba in do (C) II. |
| tam-tam: profondo | trombone |
| 4 crotali: soprano, alto, tenore, basso | |
| 4 piatti sospesi: soprano, alto, tenore, basso | |
| lastra (Donnermaschine) | |
| 4 temple-blocks: soprano, alto, tenore, basso | |
| 4 tom-toms a una pelle (timbales): soprano, alto, tenore, basso | |
| 4 timpani | |
| guiro | |
| tamburo piccolo | |
| gran cassa | |

Forma: 5 vět.

Části: *Largo degnamente* – *Largo degnamente*; *Moderato ed acuto* – *Allegro con fuoco ma leggiero*; *Largo degnamente* – *Largo degnamente*; *Moderato*; *Allegro con fuoco* – *Largo degnamente*; *Vivace*.

Durata: cca 16'25".

Edice: Praha – Bratislava: Supraphon, 1969. Tištěná partitura s autorovými poznámkami tužkou a korekturami v červené barvě uložena v NM ČMH, C. Kohoutek 65. Pag. 72. Autorova předmluva. Vložen list s poznámkami ke vzniku skladby datovaný 25. 2. 2004.

První provedení: 15. 4. 1967, Paříž. Interpreti: Jean-Charles François (bicí nástroje), komorní soubor dechových nástrojů, dirigent Edgar Cosma.
11. 12. 1967, Brno, Besední dům, koncert ze skladeb pedagogů JAMU. Interpret:

Komorní soubor sólistů orchestru Janáčkovy opery v Brně, dirigent František Jílek (československá premiéra).

Ocenění: Cena hudební kritiky v IX. Concours International de Composition Musicale organisé à Paris par le Casino de Divonne, 1967.

21

Panychida letní noci: Hudba o dvou zvukových vrstvách pro 2 violy, 2 klavíry, bicí nástroje a magnetofonový pás

Vznik: 1968.

Obsazení: 2 viole (seconda di nastro magnetico) – 2 piani (secondo di nastro magnetico), piano preparé di nastro magnetico ad lib. – percussioni: 3 piatti sospesi (alto, medio, grande), 4 tom-toms (soprano, alto, tenore, basso), marimbafono (ossia xilofono), campanelli, campane (c–e''), triangolo, gong, tam-tam, celesta, 2 timpani, tamburo piccolo – percussioni di nastro magnetico: 3 piatti sospesi (alto, medio, grande), 4 tom-toms (soprano, alto, tenore, basso), marimbafono (ossia xilofono), campane (c–e''), gong, tam-tam, gran cassa.

Forma: 3 věty.

Části: *Presto possibile, delirando* – *Largo pensoso e molto mesto; attacca* – *Moderato degnamente con fermezza*.

Durata: 12'10".

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 68. Ve skice volně vložený strojopis: autorský komentář.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 68 (kopie). Pag. 31. Na s. III poznámky k realizaci díla.

První provedení: pod názvem *Hudba o dvou zvukových vrstvách*: 8. 5. 1970, Československý rozhlas. Interpreti: Jiří Kratochvíl a Jiří Beneš (violy), Dana Křístková a Milan Máša (klavíry), Bohuslav Krška (bicí nástroje), Petr Řezníček, Jiří Hanousek a J. Boháček (magnetofonový pás), dirigent Lubomír Mátl.

Pod názvem *Panychida*: Brno, 1. 10. 1970, Mezinárodní hudební festival *Musica Bohemica et Europaea*. Interpreti: titíž.

22

Teatro del mondo: Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr

Vznik: 1969 (14. 11. 1968 – 24. 1. 1969).

Obsazení: 3 flétny, 2. + 3. také pikoly, 2 hoboje, angl. roh (ad lib. anche col rinforzamento elettrofonico), 2 klarinety in B, basklarinet in B, 2 fagoty, kontrafagot – 4 lesní rohy in Fa, 3 trubky in C, 3 trombony, tuba (ad lib. anche col rinforzamento elettrofonico) – tympány, percussioni: tom-toms 1. 2. 3. 4. (soprano, alto, tenore, basso) – (c. timp.); tamburo piccolo – gran cassa (ad lib. anche col rinforzamento

elettrofónico); piatti sospesi 1. 2. 3. (piccolo, medio, grande) – (anche a 2); triangolo (ad lib.) – gonghi 1. 2. (piccolo, medio) – tam-tam (profondo); guiro (ad lib.), lastra (ad lib. anche col rinforzamento elettrofónico) (ad lib. tam-tam); frusta (ad lib. tamburo picc.), campanelli, campane; celesta, vibrafono, silofono – harfa, klavír – 1. housle (13–16), 2. housle (11–14), violy (9–12), violoncella (7–10), kontrabasy (5–8).

Forma: 4 věty.

Části: *Credo (Moderato fervido ed altri tempi) – Agonia (Presto ad libitum, spaventoso) – Requiem (Largo triste) – Corale (Andante risoluto, eroicamente; Moderato ed altri tempi).*

Durata: cca 21'.

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 69. Tamtéž hrubý grafický plán.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 69. Titulní list: *TEATRO DEL MONDO / Rotazione sinfonica (sinfonia) [přeskrtnuto] in quattro scene per grande orchestra / Symfonická rotace (symfonie) [přeskrtnuto] o čtyřech scénách pro velký orchestr.* Pag. 69.

Edice: Praha: Supraphon, 1973. Pag. 81. Titulní list: *Teatro del mondo: Rotazione sinfonica in quattro scene per grande orchestra. – Divadlo světa: Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr.* Předmluva: Jindra Bártová, s. V. V partituře uložené in NM ČMH 69 analytické poznámky černou tužkou. Vložen nedatovaný list s autorovým vysvětlením ideje skladby.

První provedení: 19. 11. 1971, Brno. Interpret: Státní filharmonie Brno, dirigent František Jílek.

Zvukové záznamy: *Teatro del mondo (Divadlo světa): Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr.* [Praha]: Supraphon, 1974. Interpret: Státní filharmonie Brno, dirigent František Jílek, průvodní text Miloš Navrátil.

Divadlo světa (Teatro del mondo) (1968/69): Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr = Theatre of the World (1968/69): Symphonic rotation for large orchestra. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Orchestrální a vokální hudba 1958–81 (výběr) = Orchestral and Vocal Music 1958–81 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001. Interpret: Státní filharmonie Brno, dirigent František Jílek.

Ocenění: Krajská cena Leoše Janáčka, 1975.

23

Loutkové scény: Cyklus klavírních skladbiček pro děti

Vznik: 1969.

Forma: 7 vět.

Části: *Král, královna a dvořanstvo (Andante maestoso) – Smutná princezna (Moderato semplice, molto cantabile) – Domýšliví a zbabělí ženichové (Sostenuto grazioso) – Obětní průvod k drakovi (Grave e mesto) – Vítězný Honza (Vivace duro) – Svatební veselí (Allegro leggiero, ben ritmico) – Ukolébavka malému princovi (Adagio affabile).*

Durata: 10' 30".

Edice: Praha: Supraphon, 1973. Titul: *Loutkové scény: Cyklus klavírních skladbiček pro děti.* Pag. 14.

Editio Moravia, 2002, EM 95 202. Vydáno za podpory Moravskoslezské nadace Leoše Janáčka. Titul: *Loutkové scény: Puppet scenes: Szenes für das Puppentheater – Drobné skladby pro klavír: Cycle of short piano compositions for children: Klavierzyklus für Kinder.* Anglicky a německy též názvy jednotlivých částí. V partituře uložené v NM ČMH, C. Kohoutek 75 vepsaná pozn. autora: „Ctirad Kohoutek / Brno, říjen 2003 / (některé chyby literárně pravopisné aj. neopraveny) / hudební znění bez závad.“

Vložený list s textem:

1. Chyby ve vydání Loutkových scén:
2. Není respektován můj podtitul (bez konzultace se mnou)
3. s. 2) Nesoulad obsahu a dalších nadpisů + pravopisné chyby – např. „Domýšlivý ... ženichové“ (s. 2), výhrady k německému a anglickému překladu
4. nerespektování autorského originálu bez konzultace – nepřesnosti např. v označení taktů
5. s. 3) – metrické nepřesnosti u cca!!! (např. čtvrtová = cca 92)
6. s. 10) chyby.

První provedení: 7. 5. 1972, Československá televize. Interpret: Ivan Kováč.

24

Panteon: Zvukový obraz pro orchestr

Vznik: 1970 (29. 9. – 1. 12. 1970).

Obsazení: flauto piccolo, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in Si^b, clarinetto basso in Si^b, 2 fagotti – 4 corni in Fa, 3 trombe in Do, 3 tromboni, tuba – tamburo piccolo, campanello naturale (ossia campana); 4 blocchi di legno, campanelli; 4 tom-tom; 3 piatti sospesi, celesta; 3 gonghi, tam-tam, timpani; frusta, lastra, triangolo; sirena – pianoforte, organo – archi.

Forma: 1 věta.

Durata: 12'.

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 72. Titulní list: „29. 9. 1970 započato / Partitura hotova 1. 12. 1970.“ Na konci s. 36: „Ctirad Kohoutek 1. 12. 1970.“ Zvlášť grafický plán a strojopis o filosofii a struktuře kompozice.

Rkp. partitura: NM ČMH, Koh 72. Pag. 36. Dva vložené strojopisné texty: první o podstatě kompozice, druhý charakterizuje Kohoutkovy tvůrčí etapy (podepsáno, nedatováno).

Edice: Praha: Panton, 1982. Pag. 34. Titulní list: *PANTEON / zvukový obraz pro orchestr / (1970) / PARTITURA.* Přebal: *PANTEON / quadro di suono per orchestra / PARTITURA.* V partituře uložené in NM ČMH, C. Kohoutek 72 autorovy poznámky černou tužkou.

První provedení: 10. 6. 1971, Brno. Interpret: Státní filharmonie Brno, dirigent Lubomír Mátl.

Dedikace: Luboši Kohoutkovi.

Zvukový záznam: Panteon: Zvukový obraz pro orchestr (1970). In: *Klub moravských skladatelů Brno: Česká soudobá orchestrální hudba 1* [CD]. Brno: Český rozhlas, 1998.

Interpret: Státní filharmonie Brno, dirigent Libor Pešek.

Ocenění: Krajská cena Leoše Janáčka, 1975.

25

Slavnostní prolog pro velký symfonický orchestr

Vznik: 1971.

Obsazení: flauto piccolo, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in Si^b, 2 fagotti – 4 corni in Fa, 3 trombe in Do, 3 tromboni, tuba – tamburino, tamburino piccolo, triangolo; 3 temple blocks (ad libitum); 3 tom-toms; timpani (F–f); 3 piatti (anche a 2), xilofono; 2 gonghi, campane tubolari (c–c¹); xilofono (ad libitum) – violini I, violini II, viole, violoncelli, contrabassi.

Forma: 1 věta.

Durata: cca 5'.

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 74. Titul: *Slavnostní prolog pro symfonický orchestr* (1971).

Uvnitř skici varianta názvu: *Slavnostní předejhra (prolog)*.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 74. Pag. 36 (bez titulního listu). Úvodní list: „Materiál upraven a opraven pro natáčení na desky PANTONU / 19. IX. 72 / J. Venta / ČHF / Po provedení 24. 11. 1972 SF Brno provedeny další dílčí orchestrální úpravy (definitivní [dvakrát podrženo]) a to: a) vstup lesních rohů – str. 1, b) pallina di legno – gonghi – str. 3, c) výměna 1. a 2. trubky a 1. a 2. pozounu (předposlední takt str. 13), d) úprava možnosti 5–7 hráčů na bicí nástroje (hráč piatti může přejít na dva úseky xilofonu [sic] na str. 14 a 23; ostatní part xilof. ad lib.), e) doplněn part I. houslí – str. 19–21. 4. 2. 1973 Ctirad Kohoutek.“ Titulní list: Ctirad Kohoutek / SLAVNOSTNÍ PROLOG / *pro symfonický orchestr* (1971) / *Partitura*. Druhá s. titulního listu: poznámky pro kresliče, obsazení, notazione, dynamika, durata. Přiložen autorský komentář[?].

Edice: Praha: Panton, 1977. Pag. 35.

První provedení: 6. 4. 1972, Praha. Interpret: Symfonický orchestr FOK, dirigent Eduard Fischer.

Zvukový záznam: Slavnostní prolog pro velký symfonický orchestr (1971) = Festive Prologue for Large Symphonic Orchestra (1971). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Orchestrální a vokální hudba 1958–81 (výběr) = Orchestral and Vocal Music 1958–81 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001. Interpret: Symfonický orchestr Československého rozhlasu, dirigent: Eduard Fischer.

26

Maškarní volenka: Alternativní skladbička pro děti

Vznik: 1974.

Obsazení: klavír.

Forma: 1 věta.

Durata: 45"–1'30".

Edice: Maškarní volenka = Maskarade. In: KŘÍŽKOVÁ, Drahomíra, ed. 3. *knížka polyfonní hry: Výběr skladeb pro II. stupeň LŠU*. Praha: Supraphon, 1984, s. 30–31.

První provedení: 1. 6. 1999, Brno (ve třech různých alternativách). Interpreti: žákyně ZUŠ Brno, Královo Pole (dnes Základní umělecká škola Vítězslavy Kaprálové) ze třídy Ludmily Vlkové: Iveta Matoušková, Iva Gruntová, Kateřina Levíčková.

27

Slavnostní fanfáry pro 3 trubky (C), 3 lesní rohy (F) a 2 pozouny

Vznik: 1974.

Obsazení: Trombe in Do 1., 2., 3. – Corni in Fa 1., 2., 3. – Tromboni 1., 2.

Forma: 2 věty.

Části: *Allegro festivo* – *Allegro maestoso*; *Giubiloso e cantabile*.

Durata: cca 2'15".

Rkp. partitura: autorizovaný opis, partitura a party. In: Knihovna JAMU, sign. 21/335. Strany nečíslovány.

28

Slavnosti světla: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr

Forma: 3 věty.

Části: *Plameny* – *Paprsky jitra* – *Sluneční záře*.

Vznik: 1974–1975 (*Plameny*: 9. 10. 1974 – 29. 1. 1975, rev. 25. 8. 1975 a 18. 10. 1975; *Paprsky jitra*: 7. 2. – 19. 4. 1975, rev. 19. 10. 1975; *Sluneční záře*: 7. 5. – 9. 8. 1975, rev. 20. 5. 1976).

Obsazení:

Plameny: Flauto piccolo, Flauti gr. 1. 2., Oboi 1. 2., Corno inglese Fa, Clarinetto Mi^b / Clarinetto piccolo, Clarinetti 1. 2. Si^b, Clarinetto basso Si^b, Fagotti 1. 2., Contrafagotto – Corni 1. 2. 3. 4. Fa, Trombe 1. 2. 3. Do, Tromboni 1. 2. 3., Tuba – Arpa, Pianoforte, Basso solo ad lib. (quasi la voce dell' orchestra) – Timpani, Tom-toms 1. 2. 3. 4. (soprano, alto, tenore, basso); Tamburino; Gran cassa (Tamburo grande), Piatti a 2, Guiro, Tamburo piccolo, Campanelli; Piatti sospesi 1. 2. (medio,

grande); Gonghi 1. 2. (piccolo, medio), Tam-tam (profondo), Raganella, Frusta; Campane tubolari; Silofono – Violini I. (12–16), Violini II. (10–14), Viole (8–12), Violoncelli (6–10), Contrabassi (6–8).

Paprsky jitra: Flauto piccolo, Flauti gr. 1. 2., Oboi 1. 2., Corno inglese Fa, Saxofono tenore Do, Clarinetti 1. 2. Si^b, Clarinetto basso Si^b, Fagotti 1. 2. – Corni 1. 2. 3. 4. Fa, Trombe 1. 2. 3. Do, Tromboni 1. 2. 3. – Arpa, Pianoforte – Vibrafono (suoni reali), Temple blocks 1. 2. 3. 4. (soprano, alto, tenore, basso); Timbales 1. 2., Triangolo, Tom-toms 1. 2.; Piatti sospesi, (medio, grande) (anche a 2), Crotali 1. 2. (alto, tenore), Sonagli; Campane tubolari, Campanelli, Triangolo (grande) – Violini I. (12–16), Violini II. (10–14), Viole (8–12), Violoncelli (6–10), Contrabassi (6–8 suonatori).

Sluneční záře: Flauto piccolo, Flauti gr. 1. 2. (Fl. gr. 2. cambia Flauto piccolo 2.), Oboi 1. 2., Corno inglese Fa, Saxofono tenore Do (ad lib.), Clarinetto Mi^b / Clarinetto piccolo, Clarinetti 1. 2. Si^b, Clarinetto basso Si^b, Fagotti 1. 2., Contrafagotto – Corni 1. 2. 3. 4. Fa, Trombe 1. 2. 3. 4. Do, Tromboni 1. 2. 3., Tuba – Arpa, Pianoforte, Organo – Timpani, Tom-toms 1. 2.; Tamburo piccolo, Piatti sospesi 1. 2. (medio, grande); Campanelli, Piatti a 2, Triangolo – Violini I. (12–16), Violini II. (10–14), Viole (8–10), Violoncelli (6–10), Contrabassi (6–8).

Durata: *Plameny*: cca 9'30", *Paprsky jitra*: cca 10'30", *Sluneční záře*: cca 9'; durata totale: cca 29'.

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 78/4. Hrubé a detailní grafické plány.

Rkp. partitury: NM ČMH, C. Kohoutek 78/1–3.

Edice: Praha: Supraphon, 1978. Pag. 185. Titulní list: *Ctirad Kohoutek / Slavnosti světla: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr (1974–75) / Le feste della luce: Tre poemi sinfonici per orchestra grande*. S. 2: „Komponováno k 30. výročí osvobození ČSSR Sovětskou armádou. Věnováno Státní filharmonii Brno. / Komponiert zum 30. Jahrestage der Befreiung durch die Sowjet-Armee. Der Staatlichen Philharmonie Brunn gewidmet.“ Obsah (sommario): 1. obraz: *Plameny* [Poema I.: *Fiamme*]. 2. obraz: *Paprsky jitra* [Poema II.: *I raggi del mattino*]. III. obraz: *Sluneční záře* [Poema III.: *La luce del sole*]. Úvodní slovo: Jindřiška Bártová, s. III–IV, německý překlad s. V–VI.

První provedení: *Plameny*: 6. 6. 1975, Brno. Interpret: Státní filharmonie Brno, dirigent Jiří Bělohlávek.

Paprsky jitra: 5. 10. 1975, závěrečný koncert Mezinárodního hudebního festivalu Brno. Interpret: Státní filharmonie Brno, dirigent Jiří Bělohlávek.

Sluneční záře: 27. 3. 1976, Praha. Interpret: Janáčkova filharmonie Ostrava, dirigent Otakar Trhlík.

Celý cyklus: 25. listopadu 1976, Brno. Interpreti: Václav Halíř (zpěv), Alena Veselá (varhany), Státní filharmonie Brno, dirigent Jiří Waldhans.

Ocenění: Krajská cena Leoše Janáčka, 1975 (*Plameny*).

29 a Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro basklarinet a klavír s bicími nástroji

Vznik: 1977.

Obsazení: Clarinetto basso in Si^b – Pianoforte – Gong, Campanelli (ad lib. Solid Bar Chimes), Tamburo piccolo (ad lib. bongos etc.).

Forma: 3 věty.

Části: *Temné závěsy (Largo oscuro con tensione)* – *Stříbřitý krajkový šál (Vivace luccicante)* – *Opojně pončo (Allegro feroce ben ritmico)*.

Durata: cca 12'30".

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 85 (kopie). Pag. 10.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 85. Pag. 27. Titulní list: *TKANINY DOBY (1977) / (Fabrics of Time) (Tissues of Time) / Zvukové fantazie pro basklarinet (violoncello) a klavír s bicími nástroji / (Sound fantasies for bass clarinet (violoncello) and piano with percussion instruments). / Temné závěsy (Dark curtains) / Stříbřitý krajkový šál (Silvery lace shawl) / Opojně pončo (Intoxicating poncho)*. Druhá s. titulního listu: „Věnováno souboru DUE BOEMI DI PRAGA (verze pro basklarinet).“ Rkp. part Clarinetto in Si^b: NM ČMH, C. Kohoutek 85a. Pag. 7.

První provedení: 24. 11. 1978, Praha. Interpret: Due Boemi di Praga: Josef Horák (basklarinet) a Emma Kovárnová (klavír).

Dedikace: Due Boemi di Praga.

Zvukový záznam: KOHOUTEK, Ctirad. Tkaniny doby = Tissue of Time: Zvukové fantazie pro basklarinet (violoncello) a klavír s bicími nástroji (ad lib.). In: *Music contrasts I* [CD]. [S.L.]: NSS Recording Studio – Switzerland, 1997. Interpret: Due Boemi di Praga: Josef Horák (basklarinet) a Emma Kovárnová (klavír).

Další verze: *Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro violoncello a klavír s bicími nástroji*, Koh. 29 b (2005).

30 Symfonické aktuality: Koncertní fresky pro orchestr

Vznik: 1976–1978 (*Sjezdové fanfáry*: 1976, *Delegace vzdálené země*: 1976, *Sportovní mozaika*: 1977, *Kouzlo přírody*: 1978, *Nejmladší generace*: 1978, *Manifest práce*: 1978).

Obsazení: 2 flauti, flauto piccolo, 2 oboi, corno inglese, clarinetto in mi^b, 2 clarinetti in si^b, clarinetto basso in si^b, saxofono alto in mi^b, 2 fagotti, contrafagotto – 4 corni in fa, 3 trombe in do, 3 tromboni, tuba – timpani, tam-tam basso, 4 tom-toms, tamburo piccolo, tamburino, gran cassa, 3 piatti sospesi, piatti a 2, 3 triangoli, 2 cow bells, guiro, raganella, frusta, templ blocks, blocco cinese, 4 crotali, 3 gonghi, campanelli, campane tubolari, silofono, vibrafono, claves – arpa, pianoforte, celesta – violini (12–16), (10–14), viole (8–12), violoncelli (6–10), contrabassi (6–8).

Forma: 6 vět.

Části: *Sjezdové fanfáry (Allegro festevole) – Delegace vzdálené země (Andante degnamente) – Sportovní mozaika (Moderato inquieto ed altri tempi) – Kouzlo přírody (Adagio sognando) – Nejmladší generace (Allegretto gaio) – Manifest práce (Allegro con esaltazione).*

Durata totale: cca 29' (28'30").

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 84. Pozn.: „skica započata 21. 10. 1975 (první zprávy).“

Volně vložený list: podnět a záměr vzniku kompozice, idea a tvůrčí představa spojené s volbou vyjadřovacích prostředků. Hrubý grafický plán.

Edice: Praha: Supraphon, 1984. Pag. 150. Titulní list: *CTIRAD KOHOUTEK / SYMFONICKÉ AKTUALITY / Koncertní fresky pro orchestr / SYMPHONISCHE AKTUALITÄTEN / Konzertfresken für Orchester / (1976–78) / PARTITURA.*

Úvodní slovo: Sylvia Bodorová.

První provedení: 21. 2. 1979. Interpret: Státní filharmonie Brno, dirigent František Jílek.

31 a Metavariace na dvě moravské lidové písně pro koncertní akordeon

Vznik: 1978.

Forma: 14 vět.

Části: *Maestoso sostenuto con accento drammatico – Vivace furioso – Allegro minaccioso; sempre accelerando – Allegro precipitoso, molto inquieto; sempre accelerando – Vivace furioso – Grave disperatamente – Lento malinconicamente – Risoluto con rozzezza, molto tragico e sostenuto – Andante quasi marcia funebre – Vivace furioso – Andante quasi marcia funebre – Presto – Largo mesto – Largo tranquillo.*

Durata: 6'.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 86 (kopie). Pag. 9. Poznámky k notaci a realizaci.

Texty písní: *Studená rosenka; Ej, Bože můj.*

První provedení: 5. 12. 1979, Praha, Malý sál Domu umělců. Interpreti: posluchači konzervatoře.

16. 1. 1980, Brno, JAMU, Hudební středa. Interpret: Jaromír Zámečník.

Dedikace: Památce tatínka.

Další verze: *Metavariace na dvě moravské lidové písně pro varhany*, Koh. 31 b (1982).

32 Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto

Součást volné tetralogie: *Minuty jara* (1980) – *Motivy léta* (1990) – *Zimní ticha* (1992–1993) – *Podzimní zpěvy* (1994–1995).

Vznik: 1980.

Obsazení: Flauto e Flauto piccolo – Oboe – Clarinetto in Si^b e Clarinetto piccolo in Mi^b – Corno in Fa – Fagotto.

Forma: 5 vět.

Části: *Volání (Allegretto scintillante) – Radování (Vivace gaudioso) – Sblížení (Adagio timidamente) – Tvoření (Allegro agitato) – Díkuvzdání (Moderato con calore).*

Durata: cca 14'.

Edice: Brno: JAMU, 1976.

Praha: Český hudební fond, Půjčovna hudebních materiálů, 1984, ČHF 8444.

Partitura a hlasy, autorova notografie. Pag. 22. Poznámka: „K provozování díla je určena zkrácená verze s vynecháním míst, označených Vi-de. Tomuto provedení též odpovídají uvedené doby trvání jednotlivých vět i celé skladby.“ V partituře uložené v NM ČMH, C. Kohoutek 93 dopsán tužkou v hranatých závorkách německý překlad: *Minuty jara [Minuten des Frühlings] – Imprese pro dechové kvinteto [Impressionen für Bläserquintett] – Volání [Das Rufen] – Radování [Die Freude] – Sblížení [Die Annäherung] – Tvoření [Das Bilden] – Díkuvzdání [Die Danksagung].*

První provedení: 10. 3. 1982, Praha: Týden nové tvorby SČSKU. Interpret: Pražské dechové kvinteto: Jan Hecl (flétna), Jiří Kaniak (hoboj), Jiří Štengl (klarinet), Zdeněk Tylšar (lesní roh), Lumír Vaněk (fagot).

Dedikace: Své ženě Jarmile.

Zvukový záznam: *Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto.* In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní hudba 1965–95* [CD]. Brno: Český rozhlas Brno, 1999. Interpret: Q Moravi: Věra Křivá (flétna), Josef Bartoník (hoboj), Lubomír Bartoň (klarinet), Bohuš Zoubek (lesní roh), Vladimír Veleba (fagot).

31 b Metavariace na dvě moravské lidové písně pro varhany

Verze originálu *Metavariace na dvě moravské lidové písně pro koncertní akordeon*, Koh 31 a (1978).

Vznik: 1982 (dokončeno 12. 9. 1982).

Forma: 14 vět.

Části: *Maestoso sostenuto con accento drammatico – Vivace furioso – Allegro minaccioso; sempre accelerando – Allegro precipitoso, molto inquieto; sempre accelerando – Vivace furioso – Grave disperatamente – Lento malinconicamente – Risoluto con rozzezza, molto tragico e sostenuto – Andante quasi marcia funebre – Vivace furioso – Andante quasi marcia funebre – Presto – Largo mesto – Largo tranquillo.*

Durata: cca 6'.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 86. Pag. 12. Titul: *Metavariace na dvě moravské lidové písně pro varhany* (1978/82). Na s. 12: „12. 9. 1982 Ct. Kohoutek.“ Poznámky k notaci a realizaci.

První provedení: 24. 10. 1985, Praha, Atrium (Obvodní koncertní a výstavní síň).
Interpret: Věra Heřmanová.
Dedikace: Památce tatínka.

33 Filharmonické fanfáry: Pro tři trubky, tři trombony a tubu

Vznik: 1985.
Forma: 1 věta (vhodné dvakrát až třikrát opakovat).
První provedení: 3. 1. 1986 (třikrát), Praha, před vernisáží výstavy k 90. výročí České filharmonie a před přátelským setkáním po večerním slavnostním koncertu České filharmonie. Interpret: Čeští filharmonici.
Dedikace: Psáno k 90. výročí vzniku České filharmonie – 4. 1. 1986.

34 a Mateníky: Tři skladby pro dva akordeony (akordeonový soubor)

Vznik: 1986 (dokončeno 16. 3.), rev. 1987.
Forma: 3 věty.
Části: *Mateník – fanfára (Moderato maestoso) – Mateník – uspávanka (Adagio teneramente) – Mateník – kolečko (Allegro vivace).*
Durata: 9' (včetně pauz mezi větami).
Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 95/1. Pag. 13. Poznámky k notaci a realizaci. S. 13: „16. 3. 1986 Ctirad Kohoutek.“ S. 14 (sine paginatio): „Opravy po prvním poslechu (16. 11. 87 zkouška).“
Edice: Uspávanka. In: *Album skladeb pro akordeon II = Accordion compositions album: Sóla, dua i harmonikové soubory = Solos, duos and bands.* Brno: Moravské hudební vydavatelství, 1992, s. 8–11. [V partituře uložené in NM ČMH, C. Kohoutek 95/4 červeně opraveny autorem chyby.]
První provedení: 8. 12. 1987, Praha. Interpreti: František Holec a Petr Braun.
Další verze: *Mateníky: Tři skladby pro čtyři hráče na dva klavíry*, Koh. 34 b (1991); *Mateníky: Tři skladby pro klavír na čtyři ruce*, Koh. 34 c (2000).

35 a Pocta životu: Symfonický monolit pro orchestr

První část diptychu *Pohledy na člověka: Dvě reflexe pro orchestr.*

Vznik: 1988–1989 (dokončeno 22. 1. 1989), rev. 1992.
Obsazení: Flauto piccolo, Flauti 1. 2., Oboi 1. 2., Clarinetti 1. 2. in Si^b, Fagotti 1. 2. – Corni 1. 2. 3. 4. in Fa, Trombe 1. 2. 3. in Do, Tromboni 1. 2. 3., Tuba – Arpa, Piano-forte – Timpani, Gonghi 1. 2. 3., Campane tubolari, Triangoli 1. 2. 3., Crotali 1. 2. 3. 4., Sonagli, [Piatti sospesi 1. 2. 3. da II.]; Tom-toms 1. 2. 3. 4., Xilofono, Synthetizer, ossia Marimbafono (ad lib.), Pfte, Campanelli, Piatti sospesi, Tam-tam; Temple blocks, Gran cassa, Piatti a 2, [Campanelli – da II. – Piatto sospeso 3. – da II. – Tam-tam – da II.]; Vibrafono, Tamburo piccolo, Tamburino, Frusta – Violini I (12–16), Violini II (10–14), Viole (8–12), Violoncelli (6–10), Contrabassi (6–8).
Forma: 1 věta.
Durata: 14'30".
Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 99/2. Na titulním listě mj. poznámky o genezi díla: „Pro přehlídku nové hudby (TNT 1990) – též u příležitosti 60. narozenin – nestihl jsem zadání / Předběžně zařazeno na podzim 1989 v SF Brno. / Vyzvání od SČSKU k napsání k 45. výročí osv. – Souhlasil jsem a dopisem jsem tuto skladbu přihlásil. / Započato 25. 9. 1987 / Skica dokončena 18. 3. 1988 (po několika ... Líbání chleba, Písně o štěstí aj.) / Partitura započata 18. 3. 1988 / dokončena 31. 12. 1988 (dílčí revize a doplňky i v 2. part. leden 1989) 22. 1. 1989 [dvakrát podtrženo] / Kontrola partitury po premiéře 26. 3. 1992 ve SF Brno (L. Svárovský) / 1. 4. 1992.“
Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 99/1. Pag. 79. Titulní list: *Pocta životu – (Omaggio a vita, 1988-89) / Symfonický monolit pro orchestr (Monolito sinfonico per orchestra).* „Věnováno 45. výročí osvobození Československa.“ S. 2: „Revize partitury po prvním a druhém provedení 26. a 27. 3. 1992 SF Brno vyznačena převážně modrou tužkou. Ctirad Kohoutek 31. 3. 1992.“ Na s. 79: „22. 1. 1989 Ct. Kohoutek.“
První provedení: 26. 3. 1992, Brno, Mahenovo divadlo. Interpret: Státní filharmonie Brno, dirigent Leoš Svárovský.
Dedikace: 45. výročí osvobození Československa.
Zvukový záznam: 7. 11. 1995, Praha, Český rozhlas. Interpret: Symfonický orchestr českého rozhlasu, dirigent Ondřej Kukal.

36 Motivy léta: Hudební prožitky pro housle, violoncello a klavír

Součást volné tetralogie: *Minuty jara* (1980) – *Motivy léta* (1990) – *Zimní ticha* (1992–1993) – *Podzimní zpěvy* (1994–1995).

Vznik: 1990 (dokončeno 30. 9. 1990), rev. 1992.

Forma: 3 věty.

Části: *Intrády; Tanec (Animato con slancio; Allegretto grazioso) – Zpěv (Andante cantabile, poco pensierosamente) – Intrády; Drama a vzpomínky (Animato con slancio; Allegro drammatico; Grave; Andante cantabile, poco pensierosamente; Animato con slancio; Allegretto grazioso).*

Durata: cca 23' → 20' (po revizi).

Hrubý grafický plán: NM ČMH, C. Kohoutek 100. 6 listů.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 100 (partitura a party). Pag. 49. Písmo: černý fix, korektury červeně. Titulní list: „Věnováno 150. výročí narození Antonína Dvořáka.“ Pozn.: „30. 9. 1990 Ctirad Kohoutek / Revize díla uskutečněna po 1. provedení 22. 4. 1992 v Brně, před nahrávkou do čs. rozhlasu 7. 5. a 27. 5. 1992 v Brně. Ct. Kohoutek.“ S. 49: *Poznámky, vysvětlivky, slovníček méně obvyklých italských výrazů.* Vložený list: autorský komentář.

První provedení: 22. 4. 1992, Brno, Ernův sál Staré radnice. Interpret: Trio Bohuslava Martinů: Jiří Besperát (housle), Miroslav Zicha (violoncello), Eva Horáková (klavír).

První provedení revidované verze: 11. 12. 1992, Československý rozhlas. Interpret: Trio Bohuslava Martinů.

Koncertně: 3. 2. 1994, Zábřeh na Moravě. Interpret: Trio Bohuslava Martinů.

Dedikace: Psáno k 150. výročí narození Antonína Dvořáka.

Zvukový záznam: Motivy léta: Hudební prožitky pro housle, violoncello a klavír (1990). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní hudba 1965–95* [CD]. Brno: Český rozhlas Brno, 1999. Interpret: Trio Bohuslava Martinů: Eva Horáková (klavír), Jiří Besperát (housle), Miroslav Zicha (violoncello).

37

Žerty a úsměvy: Novelety pro hoboje, klarinet a fagot

Vznik: 1991 (dokončeno 10. 3.). Rev. 1994.

Forma: 3 věty.

Části: *Largo ad libitum, con importanza; Presto ad libitum, beffardamente – Moderato affabile; Allegro gioiale; Vivace con esaltazione – Andante gravemente, con tensione; Animato sereno; Presto con brio.*

Durata: cca 13'30" (čistý čas = cca 13'). Hrubý grafický plán. Autorský komentář.

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 102. Původní název *Malá suita pro hoboje, klarinet a fagot* přeškrtnut, změna na *Novelety pro hoboje, klarinet a fagot*. Datace: „započato: 17. 8. 1990 Hrabová / čistopis 1. věty dokončen 24. 1. 91 / čistopis celku dokončen 10. 3. 1991 / def. korektura 16. a 20. 3. 1994 především zkrácení na 13'30" (čistý čas 13') – z původních 16'.“

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 102 (partitura a hlasy). Pag. 26. Pozn.: „10. 3. 1991. Ctirad Kohoutek / Definit. korektura po provedení 16. 3. 94 v Brně a 20. 3. 94 v Praze. Kt.“ Dedikace: „Psáno pro Filharmonické dechové trio Brno k 10. výročí jeho činnosti a po premiéře a dalších provedeních tomuto souboru

věnováno. / Ctirad Kohoutek / V Brně 21. března 1994.“ S. 26: *Slovníček méně obvyklých italských výrazů.*

První provedení: 28. 4. 1993, Brno, Ernův sál Staré radnice: koncert Klubu moravských skladatelů. Interpret: Filharmonické dechové trio Brno: Hana Bartoníková (hoboje), Emil Drápela (klarinet), Vavřinec Špaček (fagot).

Dedikace: Filharmonickému dechovému triu Brno.

Zvukový záznam: KOHOUTEK, Ctirad. *Žerty a úsměvy – Novelety pro hoboje, klarinet a fagot*. In: *Česká soudobá hudba: Skladby pro dechové nástroje* [CD]. [S.L.]: Radioservis, 1999. Interpret: Filharmonické dechové trio: Hana Bartoníková (hoboje), Emil Drápela (klarinet), Dušan Drápela (fagot).

34 b

Mateníky: Tři skladby pro čtyři hráče na dva klavíry

Verze originálu pro dva akordeony (akordeonový soubor), Koh. 34 a (1986).

Vznik: 1991 (dokončeno 5. 12. 1991).

Forma: 3 věty.

Části: *Mateník – fanfára (Moderato maestoso) – Mateník – uspávkanka (Adagio teneramente) – Mateník – kolečko (Allegro vivace).*

Durata: 9'.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 95/2. Pag. 19.

První provedení: 25. 5. 1993, Karviná. Interpreti: žákyně ZUŠ Karviná ze třídy Danuty Cechlové: Alexandra Gasiorová, Alexandra Zuczková, Zuzana Králíčková, Barbara Tomanková.

38

V zahradách chrámů Kyota: Meditace pro sólový anglický roh (basklarinet) a bicí nástroj

Vznik: 1992 (18. 1. – 6. 3.), rev. 1993.

Obsazení: Corno inglese (Clarinetto basso in Si^b), Piatto sospeso cinese ad lib.; ossia tam-tam, gong, lastra, synthesizer etc. colla possibilità ff, pp e lasciar sonare (1 esecutore).

Forma: 1 věta.

Durata: cca 9'.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 104 (verze pro basklarinet). 2 rkp. partitury. **Partitura č. 1:** Titulní list: *V zahradách chrámů Kyota (1992): Meditace pro sólový basklarinet a bicí nástroj. (Verze originálu pro sólový anglický roh a bicí nástroj) – In den Domgärten von Kyoto: Meditation für Basklarinette und Schlaginstrument. (Die Fassung des Originals für Englischhorn und Schlaginstrument) – In the gardens*

of Kyoto's Temples: Meditation for bass clarinet and percussion instrument. (Version of the original for English horn and percussion instrument). „14. 9. 1992 / (revize 1. 11. 93).“

Partitura č. 2: zachycuje původní a revidované znění – revize červenou tužkou.

„14. 9. 1992 / + opraveno červeně po premiéře 18. 3. 93 (angl. roh) a 6. 10. 93

(basklarinet) / Koncem října 1993 / Ct. Kt.“

První provedení verze pro anglický roh: 18. 3. 1993, Praha, ČHF – Janáčkova síň:

Dny soudobé hudby. Interpret: Jiří Hebda.

První provedení verze pro basklarinet: 6. 10. 1993, Brno. Interpret: Fritz Kronthaler,

člen souboru Österreichisches Ensemble für Neue Musik Salzburg.

Dedikace: Jiřímu Hebdovi (verze pro anglický roh) a Vítu Spilkovi (verze pro basklarinet).

39 a

Šťastné chvílky: Malé album vzpomínek pro dvoje housle

Vznik: 1992.

Forma: 4 věty.

Části: *Allegretto danzante – Adagio teneramente – Allegro gaio – Andante affabile; Larghetto amoroso.*

Durata: cca 15' (14' 10"); v tištěné partituře (Sinsinawa, 2010): 15:00.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 105/1 (verze pro 2 housle). Pag. 6 (kromě titulního listu). Dedikace: „Památce maminky Jarmily“. Pozn. k interpretaci.

Edice: Sinsinawa, WI (USA): Alliance Publications, 2010 (partitura a party).

Pag. 20 (partitura). Titulní list: *Happy Moments / For violin Duets / A short album of memories / Šťastné chvílky / Malé album vzpomínek pro dvoje housle / by / Ctirad Kohoutek.*

První provedení: 24. 5. 1993, Brno, sál konzervatoře. Interpreti: David Herzán a Helena Rýdlová.

Dedikace: Památce maminky Jarmily.

Další verze: *Šťastné chvílky: Malé album vzpomínek pro flétnu a housle*, Koh. 39 b (2007); *Šťastné chvílky: Malé album vzpomínek pro housle a violu*, Koh. 39 c (2008).

40

Zimní ticha: Dojmy a myšlenky pro žesťové a bicí nástroje

Součást volné tetralogie: *Minuty jara* (1980) – *Motivy léta* (1990) –

Zimní ticha (1992–1993) – *Podzimní zpěvy* (1994–1995).

Vznik: 1992–1993 (dokončeno 5. 4. 1993), rev. 1994.

Obsazení: 3 trombe in Do (ossia 1. tr. in Do, 2. tr. in Si^b, 3. tr. in Do), 1 tromba bassa in Si^b (ossia trombone), 2 corni in Fa, 2 tromboni, 1 eufonio (baritono), 1 tuba bassa

in Do – 3 triangoli (piccolo, medio, grande), campanelli (ossia vibrafono, celesta), 3 piatti sospesi (piccolo, medio, grande), 1 campana tubolare Do[#] (Re^b) – superiore (se possibile), 1 tam-tam (ossia gong profondo), 3 timbales (tom-toms a una pelle) (ossia 3 tom-toms).

Forma: 1 věta.

Durata: 10' 30".

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 108 (partitura a party). Pag. 11. S. 11: „V Brně 5. 4. 1993. Ctirad Kohoutek (def. korektura po premiéře 27. 2. 94 v Brně).“ Dedikace: „Psáno pro Brno Brass Band s dirigentem Evženem Zámečnickem k 10. výročí jeho činnosti a po premiéře 27. 2. 1994 tomuto autorem věnováno. Ctirad Kohoutek.“ Poznámky na vloženém listě: *Trvající požadavky.*

První provedení: 27. 2. 1994, Brno, foyer Janáčkova divadla. Interpret: Brno Brass Band, dirigent Evžen Zámečník.

Dedikace: Souboru Brno Brass Band a Evženu Zámečnickovi.

Zvukový záznam: Zimní ticha: Dojmy a myšlenky pro žesťové a bicí nástroje (1992/93). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní hudba 1965–95* [CD]. Brno: Český rozhlas Brno, 1999. Interpret: Brno Brass Band, dirigent Evžen Zámečník.

41

Znělka pro Hrabovou (k 650. výročí vzniku obce) pro dvě trubky a bicí nástroje

Vznik: 1994.

Obsazení: 2 trubky, 2 malé bubínky a činel.

Forma: 1 věta (vhodné dvakrát až třikrát opakovat).

Durata: 35".

Rkp. partitura: Obecní úřad obce Hrabová (včetně kazety s nahrávkou).

První provedení: 10. 9. 1994, Hrabová: v závěru astronomicko-hudební besedy Luboše Kohoutka a skladatele. Interpreti (z kazety): členové Státní filharmonie Brno za vedení Františka Vlka.

Dedikace: Spoluobčanům obce Hrabová a Zábřehu na Moravě.

42

Komorní fanfáry – Chambre fanfares pro dvě trubky a bicí nástroje

Vznik: 1994.

Obsazení: 2 trubky, 2 malé bubínky, 3 činely, 3 tom-tomy.

Forma: 1 věta (vhodné dvakrát až třikrát opakovat).

Durata: 1'.

Zvukový záznam: Nahráli členové Státní filharmonie Brno za vedení Františka Vlka.

43 a Oživené zátiší: Fragment pro sólový lesní roh

Vznik: 1994.

Forma: 1 věta.

Durata: cca 8'15", zkrácená verze cca 5'30".

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 110.

Další verze: *Oživené zátiší: Fragment pro sólový fagot*, Koh. 43 b (1995); *Oživené zátiší: Fragment pro sólový tenorový saxofon B*, Koh. 43 c (1997).

44 Podzimní zpěvy: Rapsodické souvětí pro smyčcové kvarteto

Součást volné tetralogie: *Minuty jara* (1980) – *Motivy léta* (1990) – *Zimní ticha* (1992–1993) – *Podzimní zpěvy* (1994–1995).

Vznik: 1994–1995 (dokončeno 8. 4. 1995), rev. 1998 a 2002.

Forma: 2 věty.

Části: *Allegretto vitale* – *Andante spianato*.

Durata: cca 16'30".

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 111/2. Pag. 24. Poznámky: „pův. vlc. + cb. – 26. 7. 1991 v nemocnici v Zábřeze (ale 5. den po infarktu ještě únava) / pokračování 29. 8. 1991 / změna koncepce na smyčcové kvarteto / vlastní kompozice započata 25. 1. 1994 (skica) / grafický plán hotov 5. 2. 94 / skica 1. věty dokončena 10. 12. 1994 / skica dokončena 14. 3. 1995 / čístopis: započat už před vánocemi, když jsem byl méně nemocen, aby se neztrácel čas / dokončen 8. 4. 1995.“ Poznámky a slovníček méně obvyklých italských výrazů.

Grafický plán: NM ČMH, C. Kohoutek 111. 7 volných listů. Základní barva: černá tužka. Zvýraznění: červená, modrá, žlutá, světle zelená, tmavě zelená. Obsah: „předběžná koncepce – rozvedení detailního plánu – Poslední! dál už přímo v notách.“

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 111/3: kopie rkp. partitury a partů. Černá tužka, korektury červeně a modrozeleně. Pag. 33. Na s. 33: „8. 4. 1995 Ctirad Kohoutek / revize 15. 3. 1998 Ct. Kohoutek / 27. 10. 02 další detailní revise Ct. Kohoutek.“

První provedení: 28. 4. 1997, Brno. Interpret: Kynclovo kvarteto: Pavel Kyncl, Eduard Křivý, Vladimír Kovář, Václav Horák.

Dedikace: Kynclovu kvartetu.

Zvukový záznam: Podzimní zpěvy: Rapsodické souvětí pro smyčcové kvarteto (1994/95). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní hudba 1965–95* [CD]. Brno: Český rozhlas Brno, 1999. Interpret: Kynclovo kvarteto: Pavel Kyncl, Eduard Křivý, Vladimír Kovář, Václav Horák.

43 b Oživené zátiší: Fragment pro sólový fagot

Verze originálu pro lesní roh, Koh. 43 a (1994).

Vznik: 1995.

Forma: 1 věta.

Durata: cca 8'15", zkrácená verze cca 5'30".

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 110.

První provedení: 9. 3. 1999, Brno. Interpret: Dušan Drápela.

Dedikace: Dušanu Drápelovi.

45 Proměny vody: Poetické črty pro čtyři flétny

Vznik: 1996 (dokončeno 31. 12.).

Forma: 4 věty.

Části: *Ticho s kapkami deště (Moderato)* – *Zvídavé doteky pláže (Larghetto sostenuto)* – *Sluneční píseň fontánky (Allegretto)* – *Věčné putování vlnek (Andantino)*.

Durata: cca 11' (10'15").

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 113: čístopis a kopie. Pag. 16. Pozn.: „Brno, 31. 12. 1996.“ Titulní list: názvy česky a německy – němčina výraznějším písmem: *Proměny vody* (1996) – *Wassermetamorphosen* (1996) / *Poetické črty pro čtyři flétny* – *Poetische Skizzen für vier Flöten* / 1. *Ticho s kapkami deště (cca 2'30")* – *Stille mit Wassertropfen* / 2. *Zvídavé doteky pláže (2'45")* – *Wißbegierige Berührungen des Strandes* / 3. *Sluneční píseň fontánky (2'10")* – *Sonnenlied der kleinen Fontäne* / 4. *Věčné putování vlnek (2'50")* – *Ewige Wanderungen von kleinen Wellen*.

První provedení: 11. 11. 1997, Brno. Interpreti: Martina Majdová, Michal Vojáček, Milan Vaněček, Irena Cenková.

43 c Oživené zátiší: Fragment pro sólový tenorový saxofon B

Verze originálu pro lesní roh, Koh. 43 a (1994).

Vznik: 1997.

Forma: 1 věta.

Durata: cca 8'15", zkrácená verze cca 5'30".

Edice: Köln: P. J. Tonger Musikverlag, 2003. Edice Saxophonar SAX 63. Titul: *Erblihtes Stilleben* (Oživené zátiší – Still Life Revived): *Fragment für Tenor-Saxophon solo* (pro sólový tenorový saxofon – for tenor saxophone solo).

První provedení: 19. 10. 1999, Brno. Interpret: Antonín Mühlhansl.

Dedikace: Antonínu Mühlhanslovi.

35 b

Jediná naděje: Symfonický akvarel pro orchestr

Druhá část diptychu *Pohledy na člověka: Dvě reflexe pro orchestr*.

Vznik: 1997 (18. 1. – 18. 4.).

Obsazení: Flauti 1. 2. (2. anche Flauto piccolo), Oboi 1. 2., Clarinetti 1. 2. in Si^b, Fagotti 1. 2. – Corni 1. 2. 3. 4. in Fa, Trombe 1. 2. 3. in Do, Tromboni 1. 2. 3., Tuba – Arpa, Pianoforte – Timpani 1. 2. 3. 4., Campane tubolari, Tom-toms 1. 2. 3., Gran cassa (Tamburo grande), Lastra; Triangoli 1. 2. 3., Piatti sospesi 1. 2. 3., Tamburo piccolo, Tam-tam basso; Vibrafono, Temple blocks (Blocchi di legno) 1. 2. 3. 4., Cow bells 1. 2. 3., Raganella – Violini I (12–16), Violini II (10–12), Viole (8–12), Violoncelli (6–10), Contrabassi (6–8).

Forma: 1 věta.

Durata: 11'30".

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 114/1. Na s. 1 chronologie vzniku: „započato: 18. 1. 1997 – záměr, koncepce, hrubý graf. plán, 18. 2. 97 – doh. 1. skica, 18. 3. 97 – doh. 2. skica, čistopis: 28. 3. 97 – 18. 4. 1997.“ Dále varianty názvu a podtitulu, též varianty překladů do italštiny, angličtiny a němčiny. Pozn.: „Do soutěže beze jména!!“ Na jednom z listů skici zápis lidové písně: *Láska, Bože, láska! Kde ta ludia berú?* Hrubý grafický plán. Na volně vloženém listě: „započato 18. 1. 1997.“

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 114/3 (party 114/2). Kopie autografu. Pag. 25. 2 verze titulního listu: česko-italská, italsko-česká. Titul: *Jediná naděje / L'unica speranza / The only hope / Die einzige Hoffnung*. Podtitul: *Symfonický akvarel pro orchestr / Acquarello sinfonico per orchestra / Symphonic watercolour for orchestra / Symphonisches Aquarell für Orchester*. Motto: „Jedinou nadějí záchrany dalšího života člověka a lidstva je dosažení jejich odůvodněné úcty a lásky vůči sobě i přírodě, jejíž jsou součástí.“ (autor) / „L'ulteriore vita dell'uomo e dell'umanità ha una sola speranza della salvezza: raggiungere un rispetto motivato e un amore dell'uno per l'altro e anche per la natura di cui l'uomo fa parte.“ (autore) Na s. 25: „Brno, 18. 4. 1997.“

První provedení: 19. 10. 2000, Brno. Interpret: Moravská filharmonie Olomouc, dirigent Otakar Trhlík.

Dedikace: Otakaru Trhlíkovi.

Zvukový záznam: Jediná naděje: Symfonický akvarel pro orchestr (1997) = The Only Hope: Symphonic watercolour for orchestra (1997). In: *Klub moravských skladatelů Brno: Česká soudobá orchestrální hudba 2 = The Moravian Composer's Club Brno: Contemporary Czech orchestral music* [CD]. Brno: Klub moravských skladatelů, 2001. Interpret: Moravská filharmonie Olomouc, dirigent Otakar Trhlík. Live nahrávka z premiéry 19. 10. 2000.

46

Dávno je tomu...: Varhanní mozaikový list z památníku

Vznik: 1998 (dokončeno 27. 9.).

Obsazení: Varhany s pedálem.

Forma: 1 věta (78 taktů).

Durata: cca 4'15".

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 115 (kopie). Pag. 3.

První provedení: 23. 11. 1998, Olomouc. Interpret: Květa Fridrichová.

47

Protipóly: Duo pro dvě sólové trubky

Vznik: 1998–1999, rev. 2000.

Obsazení: Tr. 1 (C) – Tr. 2 (C) [Tape – ad lib.].

Forma: 2 věty.

Části: *Soumraky (Energico, vitale; Poco a poco tranquillo, melancolico) – Jitra (Tranquillo; Poco a poco vitale, gaio, energico)*.

Durata: cca 9'.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 117. Pag. 11. Titul: *Protipóly = Opposite Poles*. Podtitul: *Duo pro dvě sólové trubky = Duo for two trumpets solo / (Verze pro sólovou trubku a magnetofonový pás) = (also version for trumpet solo and tape recording)*. Části: *Soumraky = Nightfalls – Jitra = Daybreaks*. Na s. 11: „Po revisi 16. 6. 2000 / Ct. Koh.“

První provedení: 16. 5. 2000, Brno. Interpreti: Vojtěch Novotný a Zbyněk Bílek.

48

Kouzlo dřeva:

Plastiky Antonína Suchana pro housle a klavír

Vznik: 1999–2000 (dokončeno 3. 11. 2000).

Forma: 2 věty.

Části: *Rusalka (Adagio con immaginazione) – Matka s dítětem (Andante, poco appassionato; Allegretto agitando)*.

Durata: totale 13'30" (čistý čas 13'10").

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 118. Pag. 19. Pozn.: „3. 11. 2000 (celý čistopis) / Brno, Ct. Koh.“

První provedení: 15. 5. 2001, Brno. Interpreti: Pavel Kyncl (housle) a Eva Horáková (klavír).

Fanfáry pro Konici: K 800. výročí první písemné zprávy o obci 1. 9. 1200

Vznik: 2000.

Obsazení: 3 trubky a 3 trombony.

Forma: 1 věta (vhodné dvakrát až třikrát opakovat).

Durata: 40".

První provedení: 1. 9. 2000, Konice: na slavnostním zasedání zastupitelstva města Konice. Interpreti (z CD): Vlastimil Bialas, Petr Arnošt, Vladimír Weber (trubky), Jiří Vydra, Lukáš Moravec, Dalibor Mašek (trombony), dirigent Evžen Zámečník.

Mateníky: Tři skladby pro klavír na čtyři ruce

Verze originálu pro dva akordeony (akordeonový soubor), Koh. 34 a (1986).

Vznik: 2000 (dokončeno 3. 12. 2000).

Forma: 3 věty.

Části: *Mateník – fanfára (Moderato maestoso) – Mateník – uspávanka (Adagio teneramente) – Mateník – kolečko (Allegro vivace).*

Durata: cca 8'30" (včetně pauz mezi skladbami).

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 95/3 (kopie). Pag. 19.

První provedení: 14. 5. 2002, Brno. Interpreti: Renata Bialasová a Milan Bialas.

Zvukový záznam: KOHOUTEK, Ctirad. Tři mateníky. In: BIALASOVÁ, Renata, BIALAS, Milan. *Skladby pro klavírní duo* [CD]. Ostrava: Stylton, 2004. Klub moravských skladatelů. Interpreti: Renata Bialasová a Milan Bialas.

Symfonický tanec pro velký dechový orchestr

Vznik: 2001 (dokončeno 8. května).

Obsazení: (rkp. partitura) Flauto piccolo, Flauti I., II., Oboi I., II., Clarinetto in Es, Clarinetti I., II., III. in B, Clarinetto basso in B (ad lib.), Fagotti I., II., Saxofoni alti I., II. in Es (ad lib.), Saxofono tenore in B (ad lib.), Saxofono baritono in Es (ad lib.) – Corni I., II., III., IV. in F, Flicorni I., II. in B, Flicorno tenore in B, Baritono [Eufonium], Trombe I., II., III. in B, Trombe IV., V. in Es (ad lib.), Tromba bassa in B (ad lib.), Tromboni I., II., III., IV., Tube (Bassi) I., II., Contrabasso (ad lib.) – Xilofono, Timpani, Triangolo [Tamburo piccolo] – Tamburino – Piatto sospeso, Piatti a 2, Tamburo piccolo – Gran cassa.

Forma: 1 věta.

Durata: 4'.

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 121/3. Titul: *SYMPHONIC DANCE / for Symphonic Band / Poznámky k úpravě vydání v USA*. Vložený rkp. list 1, mj.: „Obsazení – lze hrát bez saxofonů, basklarinetu a cb.; též alternace: saxofony (tuby 0), basklarinet (II. ???).“ Vložený rkp. list 2: „Při korektuře partů skladby byly nalezeny a v partech opraveny tyto menší chyby v partituře. Prosím o laskavé poznačení do vlastních exemplářů partitury. [přehled – 36 položek] Ct. Kohoutek, 26. 7. 2001.“

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 121/1 (partitura), 121/2 (party). Titulní s.: *SYMFONICKÝ TANEC / pro velký dechový orchestr – SYMPHONIC DANCE / for Symphonic Band – SYMPHONISCHER TANZ / für großes Blas (Harmonie) orchester.*

Edice: Sinsinawa (USA): Alliance Publications, 2005. Titul: *Symphonic Dance / for Symphonic Band*. Instrumentation and Parts for *Symphonic Dance* by Kohoutek: 1 Piccolo, 3 Flute 1, 3 Flute 2, 1 Oboe 1, 1 Oboe 2, 3 Bb Clarinet 1, 3 Bb Clarinet 2, 3 Bb Clarinet 3, 1 Eb Alto Clarinet (opt), 1 Bb Bass Clarinet, 1 Bassoon 1, 1 Bassoon 2, 1 Bb Soprano Sax (opt), 3 Eb Alto Sax 1, 3 Eb Alto Sax 2, 2 Tenor Sax, 1 Baritone Sax, 1 F Horn 1, 1 F Horn 2, 1 F Horn 3, 1 F Horn 4, 1 Bb Flugelhorn 1 (Cornet), 1 Bb Flugelhorn 2 (Cornet), 2 Bb Trumpet 1, 2 Bb Trumpet 2, 2 Bb Trumpet 3, 2 Trombone 1, 2 Trombone 2, 2 Trombone 3, 1 Baritone BC 1, 1 Baritone BC 2, 1 Baritone TC 1, 1 Baritone TC 2, 4 Tubas 1 & 1, 1 String Bass. 1 Xylophone, 1 Timpani, 2 Percussion 1 – Triangle/Tambourine/Cymbal, 2 Percussion 2 – Snare Drum/Bass Drum.

Svatební fanfáry

Vznik: 2001 (Zábřeh na Moravě, 22. 8. 2001).

Obsazení: Trubka in Do.

Forma: 1 věta.

Durata: cca 26".

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 142, 1 list.

Autograf: autorský opis in NM ČMH, C. Kohoutek 142, 1 list, sign. 1. 9. 2001, Brno.

Dedikace: „Pro Alici Suchanovou (a c e e s c h a a) a Petra Erbena (e e b e). Všechno nejlepší k Vašemu svatebnímu dni i do celého společného života upřímně přejí a pozdravují Vaši Jarmila a Ctirad Kohoutkovi z Brna.“

52 Prvosenky: Klavírní črty z mládí

Vznik: 2002 (dokončeno 1. 8.).

Obsazení: Klavír sólo.

Forma: 4 věty.

Části: *Preludium (Moderato) – Romance (Andante semplice) – Burleska (Allegretto scherzando) – Tanec (Allegro; Moderato; Allegro).*

Durata: cca 10'.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 122 (kopie). Pag. 15. Pozn.: „Brno, 1. 8. 2002, Ct. Kt.“

Zvukový záznam: Prvosenky = Primroses (2002). In: BIALASOVÁ, Renata. *Hudba pro klavír – 4 = Music for piano – 4: Brno 1943–2010: Husa, Kohoutek, Lejsek, Slimáček, Šimíček* [CD]. [Brno]: Český rozhlas Brno, 2019.

53 Hudební rozcvička: Tóny, zvuky a rytmy pro melodické a bicí nástroje (ve variabilním obsazení)

Vznik: 2003.

Forma: 4 věty.

Části: *Rozpočítadlo (Allegretto ben ritmico) – Duo popěvků (Moderato entusiastico e gaialemente) – Dvojmelodické zamyšlení (Andante cantabile) – Valčík; Polka (Allegretto danzante).*

Durata: 13'40".

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 124. Ve skice vložený list: na první straně strojopis týkající se Klubu moravských skladatelů (nedatováno); na druhé straně náčrt kompozice.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 124. Pag. 15. V úvodu poznámky k obsazení. S. 15: „Brno, 31. 5. 2003, Ct. Kohoutek.“

54 Malá hudební pohoda: Suita pro klavír

Vznik: 2003–2004.

Obsazení: klavír sólo.

Forma: 3 věty.

Části: *Společná hra (Moderato marcato) – Vzpomínání (Lento dolce) – Veselý příběh (Allegretto scherzando).*

Durata: cca 8' (7'30").

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 125. V podtitulu varianta pro dvoje housle

a violoncello. Koncept: 12. 11. – 20. 11. 2003. Čistopis klavírní verze: 10. 1. 2004.

Základ: černá tužka, zvýraznění: červená, modrá.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 125. Pag. 7.

29 b Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro violoncello a klavír s bicími nástroji

Verze originálu *Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro basklarinet a klavír s bicími nástroji*, Koh. 29 a (1977).

Vznik: 2005 (dokončeno 6. 9.).

Obsazení: Violoncello – Pianoforte – Gong (ossia pianoforte), Campanelli (ad lib. Solid Bar Chimes) (ossia pianoforte), Tamburo piccolo (ad lib. bongos etc.) (ossia pianoforte).

Forma: 3 věty.

Části: *Temné závěsy (Dark curtains) – Stříbřitý krajkový šál (Silvery lace shawl) – Opojně pončo (Intoxicating poncho).*

Durata: cca 12'30".

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 85. Pag. 27. Titulní list: *TKANINY DOBY (1977/2005) / (Tissues of Time / Fabrics of Time) / Zvukové fantazie pro violoncello a klavír s bicími nástroji / (Sound fantasies for violoncello and piano with percussion instruments).* Na s. 27: „6. 9. 2005 Ct. Kt.“

18 c Miniatury pro čtyři saxofony (2005)

Transkripce skladby pro čtyři lesní rohy, Koh. 18 b (1965).

Vznik: 2005 (dokončeno 21. 7.).

Obsazení: Sax. sopr. (B) – Sax. alto (Es) – Sax. ten. (B) – Sax. bar. (Es).

Forma: 4 věty.

Části: *Largo cupomente, con dignità – Presto impetuoso – Andante tranquillo – Allegro energico, ben ritmico.*

Durata: cca 9'.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 59/3 (kopie). Pag. 17. Titulní list: *Ctírad Kohoutek / MINIATURY (2005) / pro čtyři saxofony / (sopránový B, altový Es, tenorový B, barytonový Es) / LE MINIATURE per quattro saxofoni / soprano in Si^b, contralto in Mi^b, tenore in Si^b, baritono in Mi^b) / Durata: = cca 9' (2'25", 1'35", 3'5", 1'35") / Partitura. Na s. 17: „Ctírad Kohoutek / Brno, 21. 7. 2005.“*

55
Drobné radosti:
Flétnové věty se smyčcovým kvartetem

Vznik: 2006 (20. 1. – 29. 3.).

Forma: 3 věty.

Části: *Průzkumné sondy – Milá souznívání – Zábavné výmysly.*

Durata: 10'30".

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 127.

První provedení: 7. 7. 2006, Český Krumlov. Interpreti: Václav Kunt (flétna),
Kvarteto Apollon: Pavel Kudelásek, Radek Křižanovský, Pavel Ciprys, Pavel Verner.

Ocenění: 3. cena ve skladatelské soutěži 20. ročníku Festivalu komorní hudby
v Českém Krumlově.

39 b
Šťastné chvíle:
Malé album vzpomínek pro flétnu a housle

Verze originálu pro dvoje housle, Koh. 39 a (1992).

Vznik: 2007.

Forma: 4 věty.

Části: *Allegretto danzante – Adagio teneramente – Allegro gaio – Andante affabile;*
Larghetto amoroso.

Durata: cca 15' (14'10").

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 105/2 (kopie).

Dedikace: Památce maminky Jarmily.

56 a
Doušky z pramenů: Duo pro housle a hoboje

Vznik: 2007 (dokončeno 28. 6.).

Obsazení: Violino, oboje.

Forma: 1 věta.

Durata: cca 8'40".

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 127. Pag. 10 pod názvem „Předčistopis“. Dále projekt
a hrubý grafický plán.

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 127. Pag. 9. Na s. 9: „Brno, 28. 6. 2007 – C.
Koh.“ Poznámky, vysvětlivky.

56 b
Doušky z pramenů: Duo pro housle a klarinet

Transkripce originálu pro housle a hoboje, Koh. 56 a (2007).

Vznik: 2007 (dokončeno 18. 9.).

Obsazení: Violino, clarinetto in Si^b.

Forma: 1 věta.

Durata: cca 8'40".

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 127. Pag. 9. Na s. 9: „Brno, 18. 9. 2007 –
Ct. Koh.“ Poznámky, vysvětlivky.

39 c
Šťastné chvíle:
Malé album vzpomínek pro housle a violu

Verze originálu pro dvoje housle, Koh. 39 a (1992).

Vznik: 2008.

Forma: 4 věty.

Části: *Allegretto danzante – Adagio teneramente – Allegro gaio – Andante affabile;*
Larghetto amoroso.

Durata: cca 15' (14'10").

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 105/3 (kopie).

Dedikace: Památce maminky Jarmily.

57
Vzývání prazdrojů: Symfonická věta pro orchestr

Vznik: 2008 (dokončeno 6. 10. v Brně).

Obsazení: Flauto piccolo, Flauti 1. 2., Oboi 1. 2.; 2. muta in corno inglese, Clarinetti 1. 2.
in Si^b (1. muta in clarinetto in Mi^b ad lib.), Clarinetto basso in Si^b, Fagotti 1. 2. –
Corni 1. 2. 3. 4. in Fa, Trombe 1. 2. 3. in Do, Tromboni 1. 2. 3., Tuba – Pianoforte –
Timpani 1. 2. 3. 4., Sonagli, Frusta, Usignolo (Bird pipe) or Fischietto (píšťalka) ad
lib.; Campanie tubolari, Tom-toms 1. 2. 3. 4. (or Timbales 1. 2., T. toms 3. 4.),
Triangoli 1. 2. 3., Tam-tam basso, Gran cassa (Tamburo grande); Piatti sospesi
1. 2. 3., Piatti a 2, Cow bells 1. 2. 3., Tamburo piccolo, Guiro, Frusta; Xilofono;
Tamburino; Raganella; Vibrafono; Temple blocks 1. 2. 3. – Violini I (12–16),
Violini II (10–14), Viole (8–12), Violoncelli (6–10), Contrabassi (6–8).

Forma: 1 věta.

Durata: cca 13'.

Skica: NM ČMH, C. Kohoutek 131/2. Součástí grafický plán, projekt díla, přípravný materiál (lidové písně). Titul (na grafickém plánu): *Vzývání prazdrojů. Symfonická věta pro orchestr / Anbeten von Urquellen. Symphonischen Satz für Orchester / Invocation of ancient sources. Symphonic movement for orchestra*. Chronologie: „Skica (podnět, tv. idea...) 1. 1. 2008 – Invenční zdroje, impulzy, pracovní i koncepční zásady, cíle aj. – 27. 1. 08 (paralelně i koncepce Melodramatických rozjímání na texty Marie Vašíčkové ze sbírky Zrcadlo života – výběr textů, názvy aj., 5 částí – úpravy – osobní účast M. Vašíčkové u nás 3. 2. 08) / Hrubý grafický (část i detailní) plán: 16. 2. 08 / Konkrétní tužková skica: 18. 2. 08 – 6. 10. 08 (+ 2 dny korektur, doplňků, psaní pomlky, ??? aj....)“ [podtrhl C. K].

Rkp. partitura: NM ČMH, C. Kohoutek 131/1. Pag. 58. Titulní list: *Ctirad Kohoutek / VZÝVÁNÍ PRAZDROJŮ (2008) / Symfonická věta pro orchestr / INVOCATION OF ANCIENT SOURCES / (THE INVOCATION OF THE ORIGINS) / Symphonic movement for orchestra) / ANBETEN VON URQUELLEN / Symphonischer Satz für Orchester / Partitura. Na s. 58: „Brno, 6. 10. 2008.“*

První provedení: 14. 3. 2009, Praha, Dvořákova síň Rudolfiny, Pražské premiéry. Interpret: Filharmonie Hradec Králové, dirigent Andreas S. Weiser.

Seznam skladeb podle obsazení

Orchestrální skladby

Velký symfonický orchestr

Mnichov: Symfonická báseň pro velký orchestr (1952–1953), Koh. 4
Festivalová předehra pro orchestr (1955–1956), Koh. 5
Velký přelom: Symfonie pro orchestr (1960, rev. 1962), Koh. 12
Symfonické tance pro velký orchestr (1961), Koh. 13
Symfonieta pro velký orchestr (1962–1963, rev. 1977), Koh. 14
Teatro del mondo: Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr (1968–1969), Koh. 22
Panteon: Zvukový obraz pro orchestr (1970), Koh. 24
Slavnostní prolog pro velký symfonický orchestr (1971), Koh. 25
Slavnosti světla: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr (1974–1975), Koh. 28
Symfonické aktuality: Koncertní fresky pro orchestr (1976–1978), Koh. 30
Pocta životu: Symfonický monolit pro orchestr (1988–1989, rev. 1992), Koh. 35 a
Jediná naděje: Symfonický akvarel pro orchestr (1997), Koh. 35 b
Vzývání prazdrojů: Symfonická věta pro orchestr (2008), Koh. 57

Smyčcový orchestr

Miniatury pro smyčcový orchestr (1965), Koh. 18 a

Komorní orchestr

Preludia pro komorní orchestr (1965), Koh. 17

Dechový orchestr

Symfonický tanec pro velký dechový orchestr (2001), Koh. 50

Koncertantní skladby

Koncert pro violu a orchestr (1952), Koh. 3

Koncert pro housle a orchestr (1958), Koh. 8

Concertino pro violoncello a komorní orchestr (1964), Koh. 16 a

Concertino pro violoncello a klavír (1966), Koh. 16 b

Memento 1967: Koncert pro bicí a dechové nástroje (1966), Koh. 20

Komorní hudba

Skladby pro sólový nástroj

Akordeon:

Metavariace na dvě moravské lidové písně pro koncertní akordeon (1978), Koh. 31 a

Fagot:

Oživené zátiší: Fragment pro sólový fagot (1995), Koh. 43 b

Klavír:

Letní den: Zápisky z dětství (1944, rev. 1966), Koh. 1

3 charakteristické skladby: Pro klavír (1956–1957), Koh. 6

Invence pro klavír (1965), Koh. 19

Loutkové scény: Cyklus klavírních skladbiček pro děti (1969), Koh. 23

Maškarní volenka: Alternativní skladbička pro děti (1974), Koh. 26

Prvosenky: Klavírní črty z mládí (2002), Koh. 52

Malá hudební pohoda: Suita pro klavír (2004), Koh. 54

Klavír čtyřruční:

Mateníky: Tři skladby pro klavír na čtyři ruce (2000), Koh. 34 c

Lesní roh:

Oživené zátiší: Fragment pro sólový lesní roh (1994), Koh. 43 a

Saxofon:

Oživené zátiší: Fragment pro sólový tenorový saxofon B (1997), Koh. 43 c

Trubka:

Svatební fanfáry (2001), Koh. 51

Varhany:

Rapsodia eroica pro varhany (1963, rev. 1965), Koh. 15

Metavariace na dvě moravské lidové písně pro varhany (1982), Koh. 31 b

Dávno je tomu...: Varhanní mozaikový list z památníku (1998), Koh. 46

Komorní hudba s klavírem

Sonatina semplice pro hoboje a klavír (1950, rev. 1991), Koh. 2

Suita romantica pro violu a klavír (1957), Koh. 7 a

Dvě allegra pro klarinet a klavír (1965), Koh. 7 b

Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro basklarinet a klavír s bicími nástroji (1977), Koh. 29 a

Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro violoncello a klavír s bicími nástroji (2005), Koh. 29 b

Motivy léta: Hudební prožitky pro housle, violoncello a klavír (1990, rev. 1992), Koh. 36

Kouzlo dřeva: Plastiky Antonína Suchana pro housle a klavír (1999–2000), Koh. 48

Dua

Mateníky: Tři skladby pro dva akordeony (akordeonový soubor) (1986, rev. 1987), Koh. 34 a

Mateníky: Tři skladby pro čtyři hráče na dva klavíry (1991), Koh. 34 b

V zahradách chrámů Kyota: Meditace pro sólový anglický roh (basklarinet) a bicí nástroj (1992, rev. 1993), Koh. 38

Šťastné chvílky: Malé album vzpomínek pro dvoje housle (1992), Koh. 39 a

Šťastné chvílky: Malé album vzpomínek pro flétnu a housle (2007), Koh. 39 b

Šťastné chvílky: Malé album vzpomínek pro housle a violu (2008), Koh. 39 c

Protipóly: Duo pro dvě sólové trubky (1998–1999, rev. 2000), Koh. 47

Doušky z pramenů: Duo pro housle a hoboje (2007), Koh. 56 a

Doušky z pramenů: Duo pro housle a klarinet (2007), Koh. 56 b

Tria

Žerty a úsměvy: Novelety pro hoboje, klarinet a fagot (1991, rev. 1994), Koh. 37

Kvartety

Smyčcový kvartet (1959), Koh. 11

Miniatury pro čtyři lesní rohy (1965), Koh. 18 b

Miniatury pro čtyři saxofony (2005), Koh. 18 c

Podzimní zpěvy: Rapsodické souvětí pro smyčcové kvarteto (1994–1995, rev. 1998, 2002), Koh. 44

Proměny vody: Poetické črty pro čtyři flétny (1996), Koh. 45

Kvintety

Suita giocosa pro dechové kvinteto (1958, rev. 1992), Koh. 9

Suita pro dechové kvinteto (1958–1959), Koh. 10

Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto (1980), Koh. 32

Znělka pro Hrabovou (k 650. výročí vzniku obce) pro dvě trubky a bicí nástroje (1994), Koh. 41

Drobné radosti: Flétnové věty se smyčcovým kvartetem (2006), Koh. 55

Sextet

Fanfáry pro Konici: K 800. výročí první písemné zprávy o obci 1. 9. 1200 (2000), Koh. 49

Septet

Filharmonické fanfáry: Pro tři trubky, tři trombony a tubu (1985), Koh. 33

Oktet

Slavnostní fanfáry pro 3 trubky (C), 3 lesní rohy (F) a 2 pozouny (1974), Koh. 27

Ostatní komorní soubory

Panychida letní noci: Hudba o dvou zvukových vrstvách pro 2 violy, 2 klavíry, bicí nástroje a magnetofonový pás (1968), Koh. 21

Zimní ticha: Dojmy a myšlenky pro žesťové a bicí nástroje (1992–1993), Koh. 40

Komorní fanfáry – Chambre fanfares pro dvě trubky a bicí nástroje (1994), Koh. 42

Hudební rozcvička: Tóny, zvuky a rytmy pro melodické a bicí nástroje (ve variabilním obsazení) (2003), Koh. 53

Abecední seznam skladeb

Concertino pro violoncello a klavír (1966), Koh. 16 b

Concertino pro violoncello a komorní orchestr (1964), Koh. 16 a

Dávno je tomu...: Varhanní mozaikový list z památníku (1998), Koh. 46

Doušky z pramenů: Duo pro housle a hoboje (2007), Koh. 56 a

Doušky z pramenů: Duo pro housle a klarinet (2007), Koh. 56 b

Drobné radosti: Flétnové věty se smyčcovým kvartetem (2006), Koh. 55

Dvě allegra pro klarinet a klavír (1965), Koh. 7 b

Fanfáry pro Konici: K 800. výročí první písemné zprávy o obci 1. 9. 1200 (2000), Koh. 49

Festivalová předehra pro orchestr (1955–1956), Koh. 5

Filharmonické fanfáry: Pro tři trubky, tři trombony a tubu (1985), Koh. 33

Hudební rozcvička: Tóny, zvuky a rytmy pro melodické a bicí nástroje (ve variabilním obsazení) (2003), Koh. 53

Invence pro klavír (1965), Koh. 19

Jediná naděje: Symfonický akvarel pro orchestr (1997), Koh. 35 b

Komorní fanfáry – Chambre fanfares pro dvě trubky a bicí nástroje (1994), Koh. 42

Koncert pro housle a orchestr (1958), Koh. 8

Koncert pro violu a orchestr (1952), Koh. 3

Kouzlo dřeva: Plastiky Antonína Suchana pro housle a klavír (1999–2000), Koh. 48

Letní den: Zápisky z dětství (1944, rev. 1966), Koh. 1

Loutkové scény: Cyklus klavírních skladbiček pro děti (1969), Koh. 23

Malá hudební pohoda: Suita pro klavír (2004), Koh. 54

Maškarní volenka: Alternativní skladbička pro děti (1974), Koh. 26

Mateníky: Tři skladby pro čtyři hráče na dva klavíry (1991), Koh. 34 b

Mateníky: Tři skladby pro dva akordeony (akordeonový soubor) (1986, rev. 1987), Koh. 34 a

Mateníky: Tři skladby pro klavír na čtyři ruce (2000), Koh. 34 c

Memento 1967: Koncert pro bicí a dechové nástroje (1966), Koh. 20

Metavariace na dvě moravské lidové písně pro koncertní akordeon (1978), Koh. 31 a

Metavariace na dvě moravské lidové písně pro varhany (1982), Koh. 31 b

Miniatury pro čtyři lesní rohy (1965), Koh. 18 b

Miniatury pro čtyři saxofony (2005), Koh. 18 c

Miniatury pro smyčcový orchestr (1965), Koh. 18 a
Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto (1980), Koh. 32
Mnichov: Symfonická báseň pro velký orchestr (1952–1953), Koh. 4
Motivy léta: Hudební prožitky pro housle, violoncello a klavír (1990, rev. 1992), Koh. 36
Oživené zátiší: Fragment pro sólový fagot (1995), Koh. 43 b
Oživené zátiší: Fragment pro sólový lesní roh (1994), Koh. 43 a
Oživené zátiší: Fragment pro sólový tenorový saxofon B (1997), Koh. 43 c
Panteon: Zvukový obraz pro orchestr (1970), Koh. 24
Panychida letní noci: Hudba o dvou zvukových vrstvách pro 2 violy, 2 klavíry, bicí nástroje a magnetofonový pás (1968), Koh. 21
Pocita života: Symfonický monolit pro orchestr (1988–1989, rev. 1992), Koh. 35 a
Podzimní zpěvy: Rapsodické souvětí pro smyčcové kvarteto (1994–1995, rev. 1998, 2002), Koh. 44
Preludia pro komorní orchestr (1965), Koh. 17
Proměny vody: Poetické črty pro čtyři flétny (1996), Koh. 45
Protipóly: Duo pro dvě sólové trubky (1998–1999, rev. 2000), Koh. 47
Prvosenky: Klavírní črty z mládí (2002), Koh. 52
Rapsodia eroica pro varhany (1963, rev. 1965), Koh. 15
Slavnosti světla: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr (1974–1975), Koh. 28
Slavnostní fanfáry pro 3 trubky (C), 3 lesní rohy (F) a 2 pozouny (1974), Koh. 27
Slavnostní prolog pro velký symfonický orchestr (1971), Koh. 25
Smyčcový kvartet (1959), Koh. 11
Sonatina semplice pro hoboje a klavír (1950, rev. 1991), Koh. 2
Suita giocosa pro dechové kvinteto (1958, rev. 1992), Koh. 9
Suita pro dechové kvinteto (1958–1959), Koh. 10
Suita romantica pro violu a klavír (1957), Koh. 7 a
Svatební fanfáry (2001), Koh. 51
Symfonické aktuality: Koncertní fresky pro orchestr (1976–1978), Koh. 30
Symfonické tance pro velký orchestr (1961), Koh. 13
Symfonický tanec pro velký dechový orchestr (2001), Koh. 50
Symfonieta pro velký orchestr (1962–1963, rev. 1977), Koh. 14
Šťastné chvíle: Malé album vzpomínek pro dvoje housle (1992), Koh. 39 a
Šťastné chvíle: Malé album vzpomínek pro flétnu a housle (2007), Koh. 39 b
Šťastné chvíle: Malé album vzpomínek pro housle a violu (2008), Koh. 39 c
Teatro del mondo: Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr (1968–1969), Koh. 22
Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro basklarinet a klavír s bicími nástroji (1977), Koh. 29 a
Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro violoncello a klavír s bicími nástroji (2005), Koh. 29 b
3 charakteristické skladby: Pro klavír (1956–1957), Koh. 6
V zahradách chrámů Kyota: Meditace pro sólový anglický roh (basklarinet) a bicí nástroj (1992, rev. 1993), Koh. 38
Velký přelom: Symfonie pro orchestr (1960, rev. 1962), Koh. 12
Vzývání prazdrojů: Symfonická věta pro orchestr (2008), Koh. 57

Zimní ticha: Dojmy a myšlenky pro žesťové a bicí nástroje (1992–1993), Koh. 40
Znělka pro Hrabovou (k 650. výročí vzniku obce) pro dvě trubky a bicí nástroje (1994), Koh. 41
Žerty a úsměvy: Novelety pro hoboje, klarinet a fagot (1991, rev. 1994), Koh. 37

Seznam notových a obrazových příkladů⁴⁹¹

Obálka

Memento 1967, hrubý grafický plán. Autograf.

1. *Letní den, zápisky z dětství*, č. 1, *Ráno*. Tištěná partitura, s. 9.
2. *Sonatina semplice pro hoboje a klavír*, 3. věta. Autograf partitury, s. 19.
3. *Koncert pro violu a orchestr*, č. 1. Autograf partitury, s. 44.
4. *Koncert pro violu a orchestr*, č. 1. Autograf partitury, s. 22.
5. *Koncert pro violu a orchestr*, č. 1. Autograf partitury, s. 45.
6. *Mnichov*. Autograf partitury, s. 21.
7. *Suita romantica pro violu a klavír*, č. 1. Tištěná partitura, s. [1].
8. *Suita romantica pro violu a klavír*, č. 4, *Allegro vivace*. Tištěná partitura, s. 16.
9. *Suita romantica pro violu a klavír*, č. 4, *Allegro vivace*. Tištěná partitura, s. 16.
10. *Suita romantica pro violu a klavír*, č. 4, *Allegro vivace*. Tištěná partitura, s. 21.
11. *Suita giocosa pro dechové kvinteto*, č. 4, *Mateník*. Tištěná partitura, s. 14.
12. *Suita pro dechové kvinteto*, č. 1, *Introduzione*. Autorizovaná tištěná partitura, s. 1.
13. *Suita pro dechové kvinteto*, č. 1, *Introduzione*. Autorizovaná tištěná partitura, s. 5–6.
14. *Suita pro dechové kvinteto*, č. 2, *Marcia*. Autorizovaná tištěná partitura, s. 19.
15. *Suita pro dechové kvinteto*, č. 4, *Finale*. Autorizovaná tištěná partitura, s. 26.
16. *Suita pro dechové kvinteto*, č. 4, *Finale*. Autorizovaná tištěná partitura, s. 36–37.
17. *Smyčcový kvartet*, č. 1, *Adagio tranquillo*. Tištěná partitura, s. 1.
18. *Smyčcový kvartet*, č. 1 (konec) a č. 2 (začátek). Tištěná partitura, s. 5.
19. *Smyčcový kvartet*, č. 1, *Adagio tranquillo*. Tištěná partitura, s. 3.
20. *Smyčcový kvartet*, č. 3, *Andante mesto*. Tištěná partitura, s. 14.
21. *Smyčcový kvartet*, č. 4, *Allegro quasi una marcia*. Tištěná partitura, s. 15.
22. *Umělci své straně*, 25. května 1961, program. Strojopis.
23. *Koncert pro housle a orchestr*, č. 3. Autografní skica, s. 4.

24. *Velký přelom*, č. 1. Autograf partitury, s. 27.
25. *Velký přelom*, č. 2. Autograf partitury, s. 62–63.
26. *Symfonieta pro velký orchestr*, č. 2, *Grave*. Autograf partitury, s. 89–90.
27. *Symfonieta pro velký orchestr*, č. 3. Autograf partitury, s. 114.
28. *Rapsodia eroica pro varhany*. Tištěná partitura, s. 5.
29. *Rapsodia eroica pro varhany*. Tištěná partitura, s. 6.
30. *Rapsodia eroica pro varhany*. Tištěná partitura, s. 11.
31. *Rapsodia eroica pro varhany*. Tištěná partitura, s. 18.
32. *Invence pro klavír*, č. 3, *Vivace*. Tištěná partitura s autografními poznámkami, s. 13.
33. *Invence pro klavír*, č. 2, *Moderato*. Tištěná partitura s autografními poznámkami, s. 12.
34. *Invence pro klavír*, č. 1, *Adagio*. Tištěná partitura s autografními poznámkami, s. 8–9.
35. *Concertino pro violoncello a komorní orchestr*, č. 1, *Burlesca*. Autograf partitury, s. 47.
36. *Concertino pro violoncello a komorní orchestr*, č. 2, *Aria*. Autograf partitury, s. 27–28.
37. *Concertino pro violoncello a komorní orchestr*, č. 2, *Aria*. Autograf partitury, s. 40.
38. *Concertino pro violoncello a komorní orchestr*, č. 3, *Toccata*. Autograf partitury, s. 133–134.
39. *Concertino pro violoncello a klavír*, č. 2, *Aria*. Autograf partitury, s. 14.
40. *Preludia pro komorní orchestr*, č. 1, *Preludio grave*. Autograf partitury, s. 8.
41. *Preludia pro komorní orchestr*, č. 2, *Preludio festivo*. Autograf partitury, s. 15–16.
42. *Preludia pro komorní orchestr*, č. 3, *Preludio mesto*. Autograf partitury, s. 33–35.
43. *Preludia pro komorní orchestr*, č. 3, *Preludio mesto*. Autograf partitury, s. 40–41.
44. *Preludia pro komorní orchestr*, č. 4, *Preludio ironico*. Autograf partitury, s. 48.
45. *Preludia pro komorní orchestr*, hrubý grafický plán. Autograf.
46. *Miniatury pro smyčcový orchestr*, č. 1, *Largo cupomente, con dignità*. Tištěná partitura s autografními poznámkami, s. 5.
47. *Miniatury pro smyčcový orchestr*, č. 2, *Presto impetuoso*. Tištěná partitura s autografními poznámkami, s. 7.
48. *Miniatury pro smyčcový orchestr*, č. 3, *Andante tranquillo*. Tištěná partitura s autografními poznámkami, s. 14.
49. *Miniatury pro smyčcový orchestr*, č. 4, *Allegro energico, ben ritmico*. Tištěná partitura s autografními poznámkami, s. 16–17.
50. *Miniatury pro čtyři lesní rohy*, č. 4, *Allegro energico, ben ritmico*. Autograf partitury, s. 19.
51. *Memento 1967*, hrubý grafický kompoziční plán. Autograf.
52. *Memento 1967*, schéma obsazení. Tištěná partitura, s. [VI].
53. *Memento 1967*, č. 1, *Largo degnamente*. Tištěná partitura, s. 1.
54. *Memento 1967*, č. 3, *Allegro con fuoco, ma leggiero*. Tištěná partitura, s. 15.
55. *Memento 1967*, č. 5, *Largo degnamente*. Tištěná partitura, s. 64.
56. *Memento 1967*, č. 5, *Vivace*. Tištěná partitura, s. 66.
57. *Memento 1967*, č. 3, *Allegro con fuoco, ma leggiero*. Tištěná partitura, s. 16–17.
58. *Memento 1967*, č. 2, *Moderato ed acuto*. Tištěná partitura, s. 13.
59. *Memento 1967*, č. 2, *Moderato ed acuto*. Tištěná partitura, s. 7.
60. *Memento 1967*, č. 2, *Moderato ed acuto*. Tištěná partitura, s. 13.
61. *Panychida letní noci*, č. 1, *Presto possibile, delirando*. Autograf partitury, s. 1.

⁴⁹¹ Autorem všech skladeb, z nichž jsou reprodukovány notové příklady, je Ctirad Kohoutek. Vzhledem k tomu, že Kohoutek často nevyznačoval čísla taktů, pro přehlednost je uvedena strana partitury, na níž se notový příklad nachází.

62. *Panychida letní noci*, č. 1, *Presto possibile, delirando*. Autograf partitury, s. 12.
63. *Panychida letní noci*, č. 2, *Largo pensoso e molto mesto*. Autograf partitury, s. 15.
64. *Panychida letní noci*, č. 2, *Largo pensoso e molto mesto*. Autograf partitury, s. 18.
65. *Panychida letní noci*, č. 3, *Moderato degnamente con fermezza*. Autograf partitury, s. 30–31.
66. *Teatro del mondo*, titulní list. Autograf partitury.
67. *Teatro del mondo*, č. 1, *Credo*. Tištěná partitura, s. 11.
68. *Teatro del mondo*, č. 2, *Agonia*. Tištěná partitura, s. 36.
69. *Teatro del mondo*, č. 3, *Requiem*. Tištěná partitura, s. 52.
70. *Teatro del mondo*, č. 3, *Requiem*. Tištěná partitura, s. 54.
71. *Teatro del mondo*, č. 3, *Requiem*. Tištěná partitura, s. 57–58.
72. *Teatro del mondo*, č. 4, *Corale*. Tištěná partitura, s. 63.
73. *Teatro del mondo*, č. 4, *Corale*. Tištěná partitura, s. 75.
74. *Panteon*, prostorové schéma. Autograf partitury, s. 2.
75. *Panteon*, grafický plán. Autograf.
76. *Panteon*. Tištěná partitura, s. 5–6.
77. *Panteon*. Tištěná partitura, s. 8–9.
78. *Panteon*. Tištěná partitura, s. 20.
79. *Panteon*. Tištěná partitura, s. 31.
80. *Panteon*. Tištěná partitura s autografními poznámkami, s. 34.
81. *Loutkové scény*, č. 6, *Svatební veselí*. Tištěná partitura, s. 11.
82. *Loutkové scény*, č. 6, *Svatební veselí*. Tištěná partitura, s. 12.
83. *Maškarní volenka*. Tištěná partitura s autografními poznámkami, s. 31.
84. *Slavnostní prolog*. Tištěná partitura, s. 5.
85. *Slavnostní prolog*. Tištěná partitura, s. 13.
86. *Slavnostní prolog*. Tištěná partitura, s. 18.
87. *Slavnosti světla*, č. 1, *Plameny*. Tištěná partitura, s. 13.
88. *Slavnosti světla*, č. 1, *Plameny*. Tištěná partitura, s. 28.
89. *Slavnosti světla*, č. 1, *Plameny*. Tištěná partitura, s. 60.
90. *Slavnosti světla*, č. 2, *Paprsky jitra*. Tištěná partitura, s. 73–74.
91. *Slavnosti světla*, č. 2, *Paprsky jitra*. Tištěná partitura, s. 90.
92. *Slavnosti světla*, č. 2, *Paprsky jitra*. Tištěná partitura, s. 82–83.
93. *Slavnosti světla*, č. 2, *Paprsky jitra*. Tištěná partitura, s. 95.
94. *Slavnosti světla*, č. 2, *Paprsky jitra*. Tištěná partitura, s. 110.
95. *Slavnosti světla*, č. 3, *Sluneční záře*. Tištěná partitura, s. 116–117.
96. *Slavnosti světla*, č. 3, *Sluneční záře*. Tištěná partitura, s. 138.
97. *Slavnosti světla*, č. 3, *Sluneční záře*. Tištěná partitura, s. 180–181.
98. *Slavnosti světla*, č. 3, *Sluneční záře*. Tištěná partitura, s. 149.
99. *Slavnosti světla*, hrubý grafický plán celku. Autograf.
100. *Symfonické aktuality*, č. 1, *Sjezdové fanfáry*. Tištěná partitura, s. 7.
101. *Symfonické aktuality*, č. 1, *Sjezdové fanfáry*. Tištěná partitura, s. 10–11.
102. *Symfonické aktuality*, č. 2, *Delegace vzdálené země*. Tištěná partitura, s. 36.
103. *Symfonické aktuality*, č. 2, *Delegace vzdálené země*. Tištěná partitura, s. 46.
104. *Symfonické aktuality*, č. 3, *Sportovní mozaika*. Tištěná partitura, s. 55.
105. *Symfonické aktuality*, č. 3, *Sportovní mozaika*. Tištěná partitura, s. 58.
106. *Symfonické aktuality*, č. 4, *Kouzlo přírody*. Tištěná partitura, s. 87.
107. *Symfonické aktuality*, č. 4, *Kouzlo přírody*. Tištěná partitura, s. 88.
108. *Symfonické aktuality*, č. 5, *Nejmladší generace*. Tištěná partitura, s. 97.
109. *Symfonické aktuality*, č. 5, *Nejmladší generace*. Tištěná partitura, s. 101.
110. *Symfonické aktuality*, č. 5, *Nejmladší generace*. Tištěná partitura, s. 106.
111. *Symfonické aktuality*, č. 6, *Manifest práce*. Tištěná partitura, s. 118.
112. *Symfonické aktuality*, č. 6, *Manifest práce*. Tištěná partitura, s. 137.
113. *Symfonické aktuality*, č. 6, *Manifest práce*. Tištěná partitura, s. 149.
114. *Symfonické aktuality*, hrubý grafický plán. Autograf.
115. *Symfonické aktuality*, grafický plán orchestrace. Autograf.
116. *Tkaniny doby* (verze pro violoncello), č. 1, *Temné závěsy*. Autograf partitury, s. 7.
117. *Tkaniny doby* (verze pro violoncello), č. 2, *Stříbřitý krajkový šál*. Autograf partitury, s. 9–10.
118. *Tkaniny doby* (verze pro violoncello), č. 2, *Stříbřitý krajkový šál*. Autograf partitury, s. 16.
119. *Tkaniny doby* (verze pro violoncello), č. 3, *Opojně pončo*. Autograf partitury, s. 24.
120. *Metavariace na dvě moravské lidové písně*, č. 8 a část č. 9: srovnání akordeonové a varhanní faktury. Autografy partitur, s. 6 (akordeon), s. 7 (varhany).
121. *Šťastné chvílky*, č. 3, *Allegro gaio*. Tištěná partitura, s. 10.
122. *Šťastné chvílky*, č. 4, *Larghetto amoroso*. Tištěná partitura, s. 19.
123. *Minuty jara*, č. 1, *Volání*. Tištěná partitura, s. [3].
124. *Minuty jara*, č. 1, *Volání*. Tištěná partitura, s. 4.
125. *Minuty jara*, č. 3, *Sblížení*. Tištěná partitura, s. 14.
126. *Minuty jara*, č. 4, *Tvoření*. Tištěná partitura, s. 15.
127. *Minuty jara*, č. 5, *Díkuvzdání*. Tištěná partitura, s. 22.
128. *Motivy léta*, č. 1, *Intrády – Tanec*. Autograf partitury, s. 1.
129. *Motivy léta*, č. 2, *Zpěv*. Autograf partitury, s. 25.
130. *Motivy léta*, č. 3, *Intrády – Drama a vzpomínky*. Autograf partitury, s. 38.
131. *Motivy léta*, č. 3, *Intrády – Drama a vzpomínky*. Autograf partitury, s. 41.
132. *Podzimní zpěvy*, č. 1, *Allegretto vitale*. Autograf partitury, s. 4.
133. *Podzimní zpěvy*, č. 1, *Allegretto vitale*. Autograf partitury, s. 15.
134. *Podzimní zpěvy*, č. 2, *Andante spianato*. Autograf partitury, s. 22.
135. *Podzimní zpěvy*, č. 2, *Andante spianato*. Autograf partitury, s. 31–32.
136. *Podzimní zpěvy*, grafický plán. Autograf.
137. *Zimní ticha*. Autograf partitury, s. 8–9.
138. *Mateníky: Tři skladby pro dva akordeony*, č. 2, *Mateník – uspávanka*. Tištěná partitura, s. 8.
139. *Mateníky: Tři skladby pro dva akordeony*, č. 2, *Mateník – uspávanka*. Tištěná partitura, s. 8.
140. *Mateníky: Tři skladby pro dva akordeony*, č. 3, *Mateník – kolečko*. Autograf partitury, s. 13.

BIBLIOGRAFIE

141. *Mateníky*, č. 2, *Mateník – uspávanka*: srovnání akordeonové a klavírní faktury. Autografy partitur, s. 5 (akordeon), s. 7 (klavír).
142. *Žerty a úsměvy*, č. 1. Autograf partitury, s. 3.
143. *Žerty a úsměvy*, č. 2. Autograf partitury, s. 12.
144. *Žerty a úsměvy*, č. 3. Autograf partitury, s. 26.
145. *Pocta životu*, skica. Autograf.
146. *Jediná naděje*, úvod. Autograf partitury, s. 3–4.
147. *Jediná naděje*, střední úsek. Autograf partitury, s. 15.
148. *V zahradách chrámů Kyota*, začátek druhé části, *Andante affabile*. Autograf partitury, s. 4.
149. *Proměny vody*, č. 2, *Zvídavé dotečky pláže*. Autograf partitury, s. 6.
150. *Proměny vody*, č. 3, *Sluneční píseň fontánky*. Autograf partitury, s. 9.
151. *Proměny vody*, č. 4, *Věčné putování vlnek*. Autograf partitury, s. 13.
152. *Dávno je tomu...* Autograf partitury, s. 2.
153. *Protipóly*, č. 1, *Soumraky*. Autograf partitury, s. 4.
154. *Protipóly*, č. 2, *Jitra*. Autograf partitury, s. 8.
155. *Protipóly*, č. 2, *Jitra*. Autograf partitury, s. 11.
156. *Kouzlo dřeva*, č. 1, *Rusalka*. Autograf partitury, s. 1.
157. *Kouzlo dřeva*, č. 1, *Rusalka*. Autograf partitury, s. 4.
158. *Kouzlo dřeva*, č. 2, *Matka s dítětem*. Autograf partitury, s. 12.
159. *Prvosenky*, č. 2, *Romance*. Autograf partitury, s. 5.
160. *Prvosenky*, č. 4, *Tanec*. Autograf partitury, s. 10.
161. *Prvosenky*, č. 4, *Tanec*. Autograf partitury, s. 13.
162. *Doušky z pramenů: Duo pro housle a hoboje*. Autograf partitury, s. 7–8.
163. *Symfonický tanec pro velký dechový orchestr*. Tištěná partitura, s. 1–2.
164. *Vzývání prazdrojů*. Autograf partitury, s. 9.
165. *Vzývání prazdrojů*. Autograf partitury, s. 29.
166. *Vzývání prazdrojů*. Autograf partitury, s. 29–30.
167. *Vzývání prazdrojů*. Autograf partitury, s. 4–5.
168. *Vzývání prazdrojů*. Autograf partitury, s. 27.
169. *Vzývání prazdrojů*. Autograf partitury, s. 26.
170. *Vzývání prazdrojů*. Autograf partitury, s. 12.

Prameny

Autografy skladeb Ctirada Kohoutka⁴⁹²

- Concertino pro violoncello a komorní orchestr.* NM ČMH, C. Kohoutek 58.
- Dávno je tomu...: Varhanní mozaikový list z památníku.* NM ČMH, C. Kohoutek 115.
- Doušky z pramenů: Duo pro housle a hoboje.* NM ČMH, C. Kohoutek 127.
- Doušky z pramenů: Duo pro housle a klarinet.* NM ČMH, C. Kohoutek 127.
- Dvě allegra pro klarinet a klavír.* NM ČMH, C. Kohoutek 64.
- Festivalová předehra.* NM ČMH, C. Kohoutek 40.
- Invence pro klavír.* NM ČMH, C. Kohoutek 63.
- Jediná naděje: Symfonický akvarel pro orchestr.* NM ČMH, C. Kohoutek 114.
- Koncert pro housle a orchestr.* NM ČMH, C. Kohoutek 46.
- Koncert pro violu a orchestr.* NM ČMH, C. Kohoutek 31.
- Kouzlo dřeva: Plastiky Antonína Suchana pro housle a klavír.* NM ČMH, C. Kohoutek 118.
- Letní den, zápisky z dětství.* NM ČMH, C. Kohoutek 1/1.
- Loutkové scény: Cyklus klavírních skladbiček pro děti.* NM ČMH, C. Kohoutek 75.
- Maškarní volenka: Alternativní skladbička pro děti.* NM ČMH, C. Kohoutek 92.
- Mateníky: Tři skladby pro dva akordeony (akordeonový soubor).* NM ČMH, C. Kohoutek 95/1.
- Mateníky: Tři skladby pro čtyři hráče na dva klavíry.* NM ČMH, C. Kohoutek 95/2.
- Mateníky: Tři skladby pro klavír na čtyři ruce.* NM ČMH, C. Kohoutek 95/3.
- Memento 1967: Koncert pro bicí a dechové nástroje.* NM ČMH, C. Kohoutek 65.
- Metavariace na dvě moravské lidové písně pro koncertní akordeon.* NM ČMH, C. Kohoutek 86.
- Metavariace na dvě moravské lidové písně pro varhany.* NM ČMH, C. Kohoutek 86.
- Miniatury pro čtyři lesní rohy.* NM ČMH, C. Kohoutek 59/2.
- Miniatury pro čtyři saxofony.* NM ČMH, C. Kohoutek 59/3.
- Miniatury pro smyčcový orchestr.* NM ČMH, C. Kohoutek 59/1.
- Mnichov: Symfonická báseň pro velký orchestr.* NM ČMH, C. Kohoutek 32.

⁴⁹² Pozůstalost po Ctiradu Kohoutkovi, včetně rukopisných partitur, skic, grafických plánů aj., případně jejich kopií, je z větší části uložena v Českém muzeu hudby Národního muzea v Praze. Tamější prameny jsou v textu označeny „NM ČMH, C. Kohoutek“ a číslem, pod nímž jsou uloženy.

Motivy léta: Hudební prožitky pro housle, violoncello a klavír. NM ČMH, C. Kohoutek 100.

Oživené zátiší: Fragment pro sólový lesní roh (fagot, tenorový saxofon). NM ČMH, C. Kohoutek 110.

Panteon: Zvukový obraz pro orchestr. NM ČMH, C. Kohoutek 72.

Panychida letní noci: Hudba o dvou zvukových vrstvách pro violu, klavír a bicí nástroje. NM ČMH, C. Kohoutek 68.

Pocta životu: Symfonický monolit pro orchestr. NM ČMH, C. Kohoutek 99.

Podzimní zpěvy: Rapsodické souvětí pro smyčcové kvarteto. NM ČMH, C. Kohoutek 111.

Preludia pro komorní orchestr. NM ČMH, C. Kohoutek 62.

Proměny vody: Poetické črty pro čtyři flétny. NM ČMH, C. Kohoutek 113.

Protipóly: Duo pro dvě sólové trubky. NM ČMH, C. Kohoutek 117.

Prvosenky: Klavírní črty z mládí. NM ČMH, C. Kohoutek 122.

Rapsodia eroica pro varhany. NM ČMH, C. Kohoutek 56.

Slavnosti světla: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr. NM ČMH, C. Kohoutek 78.

Slavnostní fanfáry: Pro 3 trubky (C), 3 lesní rohy (F) a 2 pozouny. Brno: autorizovaný opis, 1974. Knihovna JAMU, sign. 21-335.

Slavnostní prolog pro velký symfonický orchestr. NM ČMH, C. Kohoutek 74.

Smyčcový kvartet. NM ČMH, C. Kohoutek 48.

Sonatina semplice pro hoboje a klavír. NM ČMH, C. Kohoutek 14.

Suita giocosa pro dechové kvinteto. NM ČMH, C. Kohoutek 107.

Suita pro dechové kvinteto. NM ČMH, C. Kohoutek 67.

Suita romantica pro violu a klavír. NM ČMH, C. Kohoutek 43.

Symfonické aktuality: Koncertní fresky pro orchestr. NM ČMH, C. Kohoutek 84.

Symfonické tance pro velký orchestr. NM ČMH, C. Kohoutek 52.

Symfonický tanec pro velký dechový orchestr. NM ČMH, C. Kohoutek 121.

Symfonieta pro velký orchestr. NM ČMH, C. Kohoutek 57.

Šťastné chvílky: Malé album vzpomínek pro dvoje housle. NM ČMH, C. Kohoutek 105.

Teatro del mondo: Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr. NM ČMH, C. Kohoutek 69.

Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro basklarinet (violoncello) a klavír s bicími nástroji. NM ČMH, C. Kohoutek 85.

V zahradách chrámů Kyota: Meditace pro sólový anglický roh a bicí nástroj. NM ČMH, C. Kohoutek 104.

Velký přelom: Symfonie pro orchestr. NM ČMH, C. Kohoutek 51.

Vzývání prazdrojů: Symfonická věta pro orchestr. NM ČMH, C. Kohoutek 131.

Zimní ticha: Dojmy a myšlenky pro žesťové a bicí nástroje. Partitura a party. NM ČMH, C. Kohoutek 108.

Žerty a úsměvy: Novelety pro hoboje, klarinet a fagot. NM ČMH, C. Kohoutek 102.

Edice skladeb Ctirada Kohoutka

Concertino pro violoncello a klavír. Partitura a hlasy. Praha: Český hudební fond, 1978. ČHF 5879.

Erblihtes Stilleben (Oživené zátiší – Still Life Revived): Fragment für Tenor-Saxophon solo

(pro sólový tenorový saxofon – for tenor saxophone solo). Köln: P. J. Tonger Musikverlag, 2003. ISMN M-005-31211-6.

Happy Moments: For violin Duets: A short album of memories = Šťastné chvílky: Malé album vzpomínek pro dvoje housle. Sinsinawa, WI (USA): Alliance Publications, 2010.

Invence pro klavír. Praha: Panton, 1968.

Loutkové scény: Cyklus klavírních skladbiček pro děti. Praha: Supraphon, 1973.

Loutkové scény: Drobné skladby pro klavír = Puppet scenes: Cycle of short piano compositions for children = Szenes für das Puppentheater: Klavierzyklus für Kinder. Brno: Editio Moravia, 2002. ISMN M-706511-40-5.

Maškarní volenka = Maskarade. In: KŘÍŽKOVÁ, Drahomíra, ed. 3. knížka polyfonní hry: Výběr skladeb pro II. stupeň LŠU. Praha: Supraphon, 1984, s. 30–31.

Memento 1967: Koncert pro bicí a dechové nástroje (1966): Partitura. Praha – Bratislava: Supraphon, 1969.

Miniatury pro čtyři lesní rohy (1965): Partitura. Praha: Český hudební fond Praha, 1981.

Miniatury pro smyčcový orchestr (1965): Partitura. Praha: Panton, 1971. Studijní partitury.

Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto (Volání – Radování – Sblížení – Tvoření – Díkuvzdání): Partitura a hlasy. Brno: JAMU, 1976.

Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto. Praha: Český hudební fond, Půjčovna hudebních materiálů, 1984, ČHF 8444. Partitura a hlasy.

Panteon: Zvukový obraz pro orchestr: Partitura = Panteon: Quadro di suono per orchestra: Partitura. Praha: Panton, 1982.

Ráno. In: BLATNÝ, Pavel, ed. *Moravští skladatelé dětem: Drobné skladbičky předních moravských skladatelů určené začínajícím pianistům.* Brno: Editio Moravia, 2002, s. 8–9. ISMN M-706511-37-5.

Rapsodia eroica pro varhany (1963/65). Praha – Bratislava: Supraphon, 1968.

Slavnosti světla: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr (1974–75) = Le feste della luce: Tre poemi sinfonici per orchestra grande: Partitura. Praha: Supraphon, 1978.

Slavnostní prolog pro orchestr = Il prologo solenne per orchestra: Partitura. Praha: Panton, 1977.

Slovácké písně: Pro zpěv a klavír upravil Ctirad Kohoutek. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

Smyčcový kvartet pro dvoje housle, violu a violoncello (1959): Partitura a hlasy = Quartetto per due violini, viola e violoncello (1959): Partitura e parti. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.

Suita Giocosa for Wood Quintet (Fl, Ob, Clt, FHN, Bsn) pro dechové kvinteto z hudby k Tylově hře Tvrdohlavá žena. Sinsinawa: Aliance Publications, 2010.

Suita per quintetto a fiato: Partitura e parti. Praha – Bratislava: Panton, 1967. Edice Česká a slovenská komorní hudba.

Suita romantica pro violu a klavír (1957). Praha: Český hudební fond, 1982. ČHF 7515.

Symfonické aktuality: Koncertní fresky pro orchestr = Symphonische Aktualitäten: Konzertfresken für Orchester (1976–78): Partitura. Praha: Supraphon, 1984.

Symphonic Dance for Symphonic Band. Sinsinawa (USA): Alliance Publications, 2005.

Teatro del mondo: Rotazione sinfonica in quattro scene per grande orchestra: 1969: Partitura = Divadlo světa: Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr: 1969: Partitura. Praha: Supraphon, 1969, ²1973.

Uspávanka (Lullaby). In: *Album skladeb pro akordeon II: Sóla, dua i harmonikové soubory = Accordion compositions album II: Solos, duos and bands*. Brno: Moravské hudební vydavatelství, 1992, s. 8–11.

Zpíváme celý rok: Druhé album dětských sborů na slova českých básníků a lidové poezie. Praha: Panton, 1989.

Zpíváme pro radost: Album dětských sborů s průvodem klavíru na slova Františka Branislava a Jindřicha Balíka. Praha: Panton, 1983.

Život lidu v písni: Slovácké lidové písně. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

Ostatní edice

Album skladeb pro akordeon II: Sóla, dua i harmonikové soubory = Accordion compositions album II: Solos, duos and bands. Brno: Moravské hudební vydavatelství, 1992.

BLATNÝ, Pavel, ed. *Moravští skladatelé dětem: Drobné skladbičky předních moravských skladatelů určené začínajícím pianistům*. Brno: Editio Moravia, 2002. ISMN M-706511-37-5.

KŘÍŽKOVÁ, Drahomíra, ed. 3. knížka polyfonní hry: *Výběr skladeb pro II. stupeň LŠU*. Praha: Supraphon, 1984.

KUNC, Jan, ed. *Slovácké jednohlasé písně*. 2. vyd. Moravská Ostrava: Perout, 1918.

POLÁČEK, Jan, ed. *Slovácké písničky: Sbíрка jednohlasých lidových písní*. 1. 3. vyd.. Praha: Melantrich, 1948.

POLÁČEK, Jan, ed. *Slovácké písničky: Sbíрка jednohlasých lidových písní*. 3. 2. vyd. Praha: Melantrich, 1949.

POLÁČEK, Jan, ed. *Slovácké písničky: Sbíрка jednohlasých lidových písní*. 4. 2. vyd., Praha: Orbis, 1950.

SUŠIL, František, ed. *Moravské národní písně: S nápěvy do textu vřaděnými*. 5. vyd. Praha: Argo, 1998. ISBN 80-7203-096-5.

Zvukové záznamy skladeb Ctirada Kohoutka

Concertino pro violoncello a komorní orchestr (1966) = Concertino for Violoncello and Chamber Orchestra (1966). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní (komorně orchestrální) a vokální hudba 1958–76 (výběr) = Chamber (Chamber-Orchestral) and Vocal Music 1958–76 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001.

Divadlo světa (Teatro del mondo) (1968/69): Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr = Theatre of the World (1968/69): Symphonic rotation for large orchestra. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Orchestrální a vokální hudba 1958–81 (výběr) = Orchestral and Vocal Music 1958–81 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001.

Festivalová předehra pro velký orchestr (1955/56) = Festival Overture for Large Orchestra (1955/56). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Sborová a orchestrální hudba 1955–93 (výběr) = Choral and Orchestral Music 1955–93 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio recordings, 2001.

Invence = Inventions. In: PIŇOS, Alois, REINER, Karel, FIŠER, Luboš, IŠTVAN, Miloslav, KOHOUTEK, Ctirad. *Nová česká klavírní tvorba = New Czech piano works* [LP]. Radoslav Kvapil, klavír. Praha: Panton, 1972.

Invence pro klavír (1965). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní hudba 1965–95* [CD]. Eva Krámská, klavír. Brno: Český rozhlas Brno, 1999.

Jediná naděje: Symfonický akvarel pro orchestr (1997) = The Only Hope: Symphonic watercolour for orchestra (1997). In: *Klub moravských skladatelů Brno: Česká soudobá orchestrální hudba 2 = The Moravian Composer's Club Brno: Contemporary Czech orchestral music* [CD]. Brno: Klub moravských skladatelů, 2001.

Koncert pro housle a orchestr (1958) [op. 15]. In: *Hudba přítomnosti: C. Kohoutek, V. Petrželka* [LP]. Václav Snítal, housle, Česká filharmonie, Otakar Trhlík. Praha: Panton, 1987.

Koncert pro housle a orchestr (1958) = Concerto for Violin and Orchestra (1958). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Orchestrální a vokální hudba 1958–81 (výběr) = Orchestral and Vocal Music 1958–81 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001.

Miniatury pro smyčcový orchestr (1965) = Miniatures for String Orchestra (1965). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Orchestrální a vokální hudba 1958–81 (výběr) = Orchestral and Vocal Music 1958–81 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001.

Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní hudba 1965–95* [CD]. Brno: Český rozhlas Brno, 1999.

Motivy léta: Hudební prožitky pro housle, violoncello a klavír (1990). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní hudba 1965–95* [CD]. Brno: Český rozhlas Brno, 1999.

Panteon: Zvukový obraz pro orchestr (1970). In: *Klub moravských skladatelů Brno: Česká soudobá orchestrální hudba 1* [CD]. Brno: Český rozhlas, 1998.

Podzimní zpěvy: Rapsodické souvětí pro smyčcové kvarteto (1994/95). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní hudba 1965–95* [CD]. Brno: Český rozhlas Brno, 1999.

Preludia pro komorní orchestr (1965) = Preludes for Chamber Orchestra (1965). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní (komorně orchestrální) a vokální hudba 1958–76 (výběr) = Chamber (Chamber-Orchestral) and Vocal Music 1958–76 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001.

Prvosenky = Primroses (2002). In: BIALASOVÁ, Renata. *Hudba pro klavír – 4 = Music for piano – 4: Brno 1943–2010: Husa, Kohoutek, Lejsek, Slimáček, Šimíček* [CD]. [Brno]: Český rozhlas Brno: 2019.

Rapsodia eroica. In: TEMPL, Jiří, SLAVICKÝ, Milan, KOHOUTEK, Ctirad, EBEN, Petr. *Musica nova bohemica* [LP]. Věra Heřmanová, Jan Hora, varhany. Praha: Supraphon, 1984.

Rapsodia eroica pro varhany (1963/65) [CD]. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní hudba 1965–95*. Brno: Český rozhlas Brno, 1999.

Slavnostní prolog pro velký symfonický orchestr (1971) = Festive Prologue for Large Symphonic Orchestra (1971). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Orchestrální a vokální hudba 1958–81 (výběr) = Orchestral and Vocal Music 1958–81 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001.

Smyčcový kvartet (1959) = String Quartet (1959). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní (komorně orchestrální) a vokální hudba 1958–76 (výběr) = Chamber (Chamber-Orchestral) and Vocal Music 1958–76 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001.

Suita pro dechové kvinteto (1958/59) = Suite for Wind Quintet (1958/59). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní (komorně orchestrální) a vokální hudba 1958–76 (výběr) = Chamber (Chamber-Orchestral) and Vocal Music 1958–76 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio Brno recordings, 2001.

Symfonieta pro velký orchestr (1963) = Sinfonietta for Large Orchestra (1963). In: KOHOUTEK, Ctirad. *Sborová a orchestrální hudba 1955–93 (výběr) = Choral and Orchestral Music 1955–93 (selection)* [CD]. [Brno]: Czech Radio recordings, 2001.

Teatro del mondo (Divadlo světa): Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr [LP]. Státní filharmonie Brno, František Jílek. Praha: Supraphon, 1974.

Tkaniny doby = Tissue of Time: Zvukové fantazie pro basklarinet (violoncello) a klavír s bicími nástroji (ad lib.). In: *Music contrasts 1* [CD]. [S.L.]: NSS Recording Studio – Switzerland, 1997. Interpret: Due Boemi di Praga: Josef Horák (basklarinet) a Emma Kovárnová (klavír).

Tři mateníky. In: BIALASOVÁ, Renata, BIALAS, Milan. *Skladby pro klavírní duo* [CD]. Ostrava: Stylton, 2004. Klub moravských skladatelů.

Zimní ticha: Dojmy a myšlenky pro žesťové a bicí nástroje (1992/93). Brno Brass Band, dirigent Evžen Zámečník. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Komorní hudba 1965–95* [CD]. Brno: Český rozhlas Brno, 1999.

Žerty a úsměvy – Novelety pro hoboje, klarinet a fagot. In: *Česká soudobá hudba: Skladby pro dechové nástroje* [CD]. [S.L.]: Radioservis, 1999.

Monografie Ctirada Kohoutka

Hudební kompozice: Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele. Praha: Supraphon, 1989. ISBN 80-7058-150-6.

Hudební styly z hlediska skladatele: Stručná antologie základů starší kompoziční praxe a teorie. 1, 2. Praha: Panton, 1976.

Novodobé skladebné směry v hudbě. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.

Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

Projektová hudební kompozice. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1969.

Soudobé skladatelské techniky v dětských sborech. Brno: Krajské kulturně osvětové středisko v Brně, 1966.

Technika komponování u muzici XX veka. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1984.

Technika kompozicij v muzyke XX veka. Moskva: Izdatelstvo Muzyka, 1976.

Ostatní spisy Ctirada Kohoutka

Dvořákovské inspirace pro soudobou hudbu. *Opus musicum*, 2000, roč. 32, č. 1, s. 8–12. ISSN 0862-8505.

Helfertova česká moderní hudba – zdroj úvah o vývoji, stavu a výhledech kompoziční praxe a teorie. In: *Helfertova česká moderní hudba: Sborník materiálů muzikologické konference Katedry teorie a dějin umění Hudební fakulty AMU v Praze 29. května 1996 u příležitosti*

60. výročí vydání kritické studie Vladimíra Helferta o české hudební tvořivosti: *Program a texty nebo abstrakty referátů*. Praha: Katedra teorie a dějin hudby Hudební fakulty AMU, 1996, s. 22–29.

Hudební dílo jako projekt. *Opus musicum*, 1969, roč. 1, č. 7, s. 210–213.

Janáčkův odkaz kompoziční teorii a praxi. *Hudební rozhledy*, 1981, roč. 34, č. 7, s. 321–322.

Ke vzniku, vývoji a impulzům projektové hudební kompozice. *Musicologica Brunensia*, 2009, roč. 44, č. 1–2, s. [73]–81. ISSN 1212-0391.

Metavariace na dvě moravské lidové písně pro koncertní akordeon. Autorský komentář. In: Program ke koncertu Hudební středě, Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 16. ledna 1980, JAMU.

Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto. Autorský komentář. In: Program k sedmému koncertu komorního cyklu České filharmonie, 7. dubna 1987, Dvořákova síň Domu umělců, Pražské dechové kvinteto.

Projektová hudební kompozice (metoda): Podstata, hlavní zásady – teze. Nevydaný propagační materiál.

Setkávání a loučení: Částečně utříděná, vždy neúplná mozaika vyprávění o životních dějích, plánech, myšlenkách a vzpomínkách. Brno: 1993–1998–?. Autograf. NM ČMH, C. Kohoutek, karton 32.

Soudobá hudební kompozice a některé mimoevropské podněty. *Opus musicum*, 1971, roč. 3, č. 9–10, s. 295–296.

[Text k CD]. In: BIALASOVÁ, Renata, BIALAS, Milan. *Skladby pro klavírní duo* [CD]. Ostrava: Stylton, 2004, s. [2]. Klub moravských skladatelů.

Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro basklarinet a klavír s bicími nástroji. Autorský komentář. In: Program ke koncertu Due Boemi di Praga, Hudební středě, Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 28. března 1979, Ernův sál, Brno.

Literatura

Lexika

- FINSCHER, Ludwig, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume: Personenteil. 10.* Stuttgart: Bärenreiter, 2003. ISBN 3-7618-1120-9.
- FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří, MACEK, Petr, eds. *Slovník české hudební kultury.* Praha: Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9.
- GARDAVSKÝ, Čeněk, ed. *Skladatelé dneška.* Praha: Panton, 1961.
- MARTÍNKOVÁ, Alena, ed. *Čeští skladatelé současnosti.* Praha: Panton, 1985.
- SADIE, Stanley, TYRRELL, John, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second edition. 13.* London: Macmillan Publishers Limited, 2001. ISBN 0-19-517067-9.
- ŠABOUK, Sáva. *Encyklopedie světového malířství.* Praha: Academia, 1975.
- VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého 2: Skladatelé a hudební spisovatelé.* Vizovice: Lípa, 1999. ISBN 80-901199-0-5.

Monografie

- ADORNO, Theodor W. *Filozofie nové hudby.* Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2018. ISBN 978-80-7331-512-2.
- BÁRTOVÁ, Jindřiška. *Camerata Brno.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2003. Acta musicologica et theatrologica. ISBN 80-85429-87-X.
- BÁRTOVÁ, Jindřiška. *Jan Kapr: Nástin života a díla.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1994. Acta musicologica et theatrologica. ISBN 80-85429-13-6.
- BÁRTOVÁ, Jindřiška. *Miloslav Ištvan.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 1997. Acta musicologica et theatrologica. ISBN 80-85429-33-0.
- BÁRTOVÁ, Jindřiška. *Muzikolog Jiří Vysloužil.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2018. Acta musicologica et theatrologica. ISBN 978-80-7460-136-1.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk.* Praha: Triáda, 1998. ISBN 80-86138-07-0. Paprsek.

- DE SANCTIS, Francesco. *Dějiny italské literatury.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.
- DRUSKIN, Michail Semjonovič. *Igor Stravinskij: Osobnost, dílo, názory.* Praha: Supraphon, 1981.
- ECO, Umberto. *Otevřené dílo: Forma a neurčenost v současných poetikách.* Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1158-3.
- HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas.* Praha: OIKOYMENH, 2018. ISBN 978-80-7298-244-8.
- HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla.* Praha: OIKOYMENH, 2016. ISBN 978-80-7298-207-3.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře.* Praha: Dauphin, 2000. ISBN 80-7272-020-1.
- IŠTVAN, Miloslav. *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě.* Praha: Panton, 1973.
- IŠTVAN, Radomír. *Hudební skladatel Miloslav Ištvan: (Život, dílo, vzpomínky a fakta).* Brno: Moravská zemská knihovna v Brně, 2015. ISBN 978-80-7051-207-4.
- KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění.* Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981. ISBN 0-88781-118-3.
- LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: Od Cézanna po Dalího.* Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0.
- LINKA, Arne. *Hudební skladatel Theodor Schaefer.* Brno: Masarykova univerzita, 2002. Rubikon. ISBN 80-86251-16-0.
- MANN, Thomas. *Doktor Faustus: Život skladatele Adriana Leverkühna: Vypravuje jeho přítel.* Praha: Melantrich, 1948. Dílo Thomase Manna.
- MIHULE, Jaroslav. *Martinů: Osud skladatele.* Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-246-0426-4.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby.* Praha: Gryf, 1993. Estetická řada.
- PATOČKA, Jan. *Evropa a doba poevropská.* Praha: Lidové noviny, 1992. ISBN 80-7106-017-8. Archiv Jana Patočky.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Filozofie en noir.* Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2019. ISBN 978-80-246-3917-8. Myšlení současnosti.
- POLEDŇÁK, Ivan. *Vášeň rozumu: Skladatel Jan Klusák – člověk, osobnost, tvůrce.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. ISBN 80-244-0932-1.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius. *Základy rétoriky.* Praha: Odeon, 1985.
- RACEK, Jan. *Beethoven: Růst hrdiny bojovníka.* 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1955. 2. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: Biografie jeho myšlení.* Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2021. ISBN 978-80-7325-533-6.
- SEHNAL, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří. *Dějiny hudby na Moravě.* Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2001. ISBN 80-7275-021-6. Vlastivěda moravská: Země a lid: Nová řada.
- SCHÄFFER, Bogusław. *Klasycy dodekafonii.* Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1961–1964.
- SPOUSTA, Vladimír. *Hudební skladatel Pavel Blatný a matnitní kořeny jeho rodu.* Moravské Budějovice: Muzejní spolek v Moravských Budějovicích, 2011. ISBN 978-80-260-0785-2.
- STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života.* Praha: Orbis, 1937. Ars: Sběrka rozprav o umění.
- ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič, VOLKOV, Solomon Mojsejevič. *Svědectví: Paměti Dmitrije Šostakoviče.* Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 265–267. ISBN 80-7331-050-3.

ŠŤASTNÝ, Jaroslav. *Josef Berg a jeho Snění*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2018. ISBN 978-80-7460-140-8. Acta musicologica et theatrologica.

ŠŤASTNÝ, Jaroslav. *Otázky tvůrčího myšlení u skladatelů Aloise Piňose a Romana Bergera*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85429-46-2. Acta musicologica et theatrologica.

ŠTĚDRONĚ, Miloš. *Josef Berg: Skladatel mezi hudbou, literaturou a divadlem*. Brno: Masarykova univerzita, 1992. ISBN 80-210-0543-2. Spisy Masarykovy univerzity v Brně: Filozofická fakulta.

ŠTĚDRONĚ, Miloš. *Leoš Janáček a hudba 20. století: Paralely, sondy, dokumenty*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 1998. ISBN 80-86258-01-7.

TELEC, Vladimír, ed. *20 let Kruhu přátel hudby v Brně. II, Soupis koncertů*. Brno: Koncertní oddělení Parku kultury a oddechu, 1978.

VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava: Opus, 1964. Revidované a doplněné vydání tamtéž, 1981.

WOLFE, Christoph. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Vyšehrad, 2011. ISBN 978-80-7429-171-5.

ZOUHAR, Vít. *Postmoderní hudba?: Německá diskuse na sklonku 20. století*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. ISBN 80-244-0973-9.

Ostatní

BÁRTOVÁ, Jindra [předmluva k edici]. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Teatro del mondo: Rotazione sinfonica in quattro scene per grande orchestra: 1969: Partitura = Divadlo světa: Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr: 1969: Partitura*. Praha: Supraphon, 1973, s. V–VI.

BÁRTOVÁ, Jindra. Rozhovor se Ctiradem Kohoutkem. In: *13. týden nové tvorby českých skladatelů 3.–7. 3. 1969*. Programové texty Jindra Bártová, Milena Černohorská, Kateřina Šulcová. Praha: Svaz československých skladatelů, 1969.

BÁRTOVÁ, Jindra [text k CD]. In: BIALASOVÁ, Renata. *Hudba pro klavír – 4 = Music for piano – 4: Brno 1943–2010: Husa, Kohoutek, Lejsek, Slimáček, Šimíček* [CD]. [Brno]: Český rozhlas Brno: 2019.

BÁRTOVÁ, Jindřiška. Brněnská kompoziční tvorba a její reflexe v šedesátých letech: (Hommage à Jiří Fukač). In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, 2005, roč. 52–54, H38–40, s. [69]–77. ISSN 1212-0391.

BÁRTOVÁ, Jindřiška. Některá specifika brněnského hudebního života ve 2. polovině 20. století aneb existovala brněnská kompoziční škola? *Musicologica Brunensia*, 2013, roč. 48, č. 1, s. [15]–22. ISSN 1212-0391.

BÁRTOVÁ, Jindřiška [předmluva k edici]. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Slavnosti světla: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr (1974–75): Partitura*. Praha: Supraphon, 1978, s. III–VI.

BÁRTOVÁ, Jindřiška. Teorie a dějiny hudby na JAMU v prvních letech její existence. *Musicologica Brunensia*, 2009, roč. 44, č. 1–2, s. [17]–24. ISSN 1212-0391.

BEZDĚK, Jiří. Hudebně teoretické pohledy na českou a slovenskou hymnu. *Muzikologické fórum = Forum of Musicology*, 2019, roč. 8, č. 1–2, s. 8–12. ISSN 1805-3866.

Ctirad Kohoutek. In: Český rozhlas Vltava, *Osudy* [online]. 11. listopad 2010 [cit. 2. 8. 2022]. Dostupné z: <https://olomouc.rozhlas.cz/toulky-pripomenou-nedozite-petaosmdesatiny-ctirada-kohoutka-6389574>

BLÁHA, Jaroslav. Cesty moderní hudby. In: FULKA, Josef, BLÁHA, Jaroslav, eds. *Myšlenky moderních skladatelů*. Praha: Herrmann & synové, 2022, s. [7]–72. ISBN 978-80-87054-65-9.

BÖHMOVÁ, Veronika. *Hudební skladatel Ctirad Kohoutek: Život* [bakalářská diplomová práce]. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2007.

BOULEZ, Pierre. Alea. In: FULKA, Josef, BLÁHA, Jaroslav, eds. *Myšlenky moderních skladatelů*. Praha: Herrmann & synové, 2022, s. 73–85. ISBN 978-80-87054-65-9.

ECO, Umberto. Poetika otevřeného díla. *Opus musicum*, 1990, roč. 22, č. 5, s. 129–144. ISSN 0231-7362.

HAVLÍK, Jaromír. Rozhovor se Ctiradem Kohoutkem. *Hudební rozhledy*, 1989, roč. 42, č. 5, s. 195–198.

HEGROVÁ, Markéta. *Orchestrální tvorba Ctirada Kohoutka* [disertační práce] [online]. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, 2007 [cit. 21. 8. 2019]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/qmp41/Ctirad_Kohoutek_final.pdf?lang=en

HILSKÝ, Martin. Květiny pro paní Dallowayovou. In: WOOLFOVÁ, Virginia. *Paní Dallowayová*. Praha: Odeon, 2004, s. 154. ISBN 80-207-1164-3.

JH. *Ctirad Kohoutek*. Praha: Hudební informační středisko ČHF, 1989.

KARAFIÁT, Jan. *Brněnský koncertní život v 60. letech 20. století: Analýza repertoáru* [bakalářská diplomová práce] [online]. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2009 [cit. 2. 11. 2022]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/la8wzh/>

KOUTNÝ, Tomáš, ŠPUNDOVÁ, Hana, VONDRÁČKOVÁ, Aneta. Folklórní inspirace v tvorbě českého tradicionalisty, modernisty a jazzmana. *Opus musicum*, 2017, roč. 49, č. 4, s. 6–25. ISSN 0862-8505.

KRÁLOVÁ, Zuzana. *Ctirad Kohoutek a jeho kompozice pro dětské pěvecké sbory* [magisterská diplomová práce]. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2009.

KRÁLOVÁ, Zuzana. Kohoutek, Ctirad. In: Český hudební slovník osob a institucí [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity [cit. 15. 1. 2019]. Dostupné z: https://ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=569

KUNDERA, Milan. Improvizace na počest Stravinského. *Host*, 2006, roč. 22, č. 3, s. 14–23. ISSN 1211-9938.

MAŇOUR, Ondřej. Kohoutek, Ctirad. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume: Personenteil. 10*. Stuttgart: Bärenreiter, 2003, s. 438–439. ISBN 3-7618-1120-9.

MLEJNEK, Karel. *Ctirad Kohoutek*. Praha: Česká filharmonie, 1987. Neprodejný propagační výtisk.

MLEJNEK, Karel. Tištěný program ke koncertu v Komorním sále Paláce kultury v Praze, 7. dubna 1982.

NAVRÁTIL, Miloš [text k LP]. In: KOHOUTEK, Ctirad. *Teatro del mondo (Divadlo světa): Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr* [LP]. Státní filharmonie Brno, František Jílek. Praha: Supraphon, 1974.

NĚMCOVÁ, Alena. Kohoutek, Ctirad. In: SADIE, Stanley, TYRRELL, John, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second edition. 13.* London: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 743–744. ISBN 0-19-517067-9.

PIŇOS, Alois, ŠTĚDRONĚ, Miloš. Prvky banality a jejich ironizace v soudobé hudbě. *Opus musicum*, 1971, roč. 3, č. 2, s. 49–54.

POPPER, Karl. Úvahy o zrodu polyfonní hudby. *Opus musicum*, 1990, roč. 22, č. 1, s. 11. ISSN 0231-7362.

SOTOLÁŘOVÁ-KOZLÍČKOVÁ, Ingrid. *Invence pro klavír Ctirada Kohoutka: Pokus o teoretická východiska k interpretaci soudobé skladby* [diplomová práce]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Katedra klávesových nástrojů, 1982.

STAHMER, Klaus. Ironizace banálního: Několik myšlenek o pozoruhodných pasážích v díle Bély Bartóka. *Opus musicum*, 1970, roč. 2, č. 2, s. 45–49.

SUCHAN, Antonín. Vyznání Antonína Suchana. In: *SuchanArt* [online]. Šumperk, 2010 [cit. 7. 9. 2022]. Dostupné z: <https://www.suchan-art.cz/index.html>

SÝKORA, Pavel. Ctirad Kohoutek a jeho přístup k novodobým kompozičním technikám, zejména dodekafonii. *Muzikologické fórum = Forum of Musicology*, 2020, roč. 9, č. 1–2, s. 18–34. ISSN 1805-3866.

SÝKORA, Pavel. Hudební skladatel Ctirad Kohoutek. In: BÁRTOVÁ, Jindřiška a kol. *Osobnosti Hudební fakulty JAMU II.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2020, s. 208–258. ISBN 978-80-7460-176-7.

ŠPUNDOVÁ, Hana. *Ctirad Kohoutek a jeho pedagogický přínos* [magisterská diplomová práce]. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra muzikologie, 2014.

ŠPUNDOVÁ, Hana. Folklorní inspirace v tvorbě Ctirada Kohoutka. *Opus musicum*, 2016, roč. 48, č. 4, s. 43–58. ISSN 0862-8505.

ŠTĚDRONĚ, Miloš. Dodekafonie a česká hudba. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, 1984–1985, roč. 33–34, H19–20, s. [165]–169.

ŠTĚDRONĚ, Miloš. Hudba na Moravě v 60. a 70. letech 20. století a soudobé kompoziční techniky. In: PEČMAN, Rudolf, ed. *Morava v české hudbě: Hudebněvědecká konference: Brno 28.–29. listopadu 1984.* Brno: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1985, s. 115–117.

ŠTĚDRONĚ, Miloš. Zemřel Ctirad Kohoutek... *Opus musicum*, 2011, roč. 43, č. 5, s. 71–73. ISSN 0862-8505.

ŠTILEC, Jiří. Ctirad Kohoutek: Novodobé skladebné směry v hudbě. *Harmonie*, 2023, č. 1, s. 26–29. ISSN 1210-8081.

ŠTILEC, Jiří. Vyzývání prazdrojů – symfonická věta pro orchestr. *Hudební rozhledy*, 2009, roč. 62, č. 5, s. 46–47. ISSN 0018-6996.

TYL, Josef Kajetán. *Čert na zemi: Národní báchorka se zpěvy a tanci.* Strojopis, místo a rok vydání neuvedeny.

VYSLOUŽIL, Jiří. Cesta slibně započatá. *Hudební rozhledy*, 1964, roč. 17, č. 6, s. 230–231.

XENAKIS, Iannis. Krize seriální hudby. In: FULKA, Josef, BLÁHA, Jaroslav, eds. *Myšlenky moderních skladatelů.* Praha: Herrmann & synové, 2022, s. 137–140. ISBN 978-80-87054-65-9.

ZICH, Otakar. České lidové tance s proměnlivým taktem. *Národopisný věstník československý*, 1916, roč. 11, s. 6–53, 149–174, 268–311, 388–427.

ZICHOVÁ, Magda. *Instruktivní klavírní literatura 20. století* [disertační práce]. Brno: Masarykova univerzita v Brně, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, 2012.

Internetové zdroje

<https://www.musicbase.cz/composers/456-kohoutek-ctirad/page/1/#content>

Rejstříky

Rejstřík osob⁴⁹³

A

| | | | |
|-----------------------------|-------------------------|-------------------------------------|---|
| ADORNO, Theodor Wiesengrund | 344, 346, 349, 350, 414 | BERG, Alban | 36, 46, 53, 59, 72, 131, 178, 309, 331, 340 |
| APOLLINAIRE, Guillaume | 289 | BERG, Josef | 12, 44, 170, 347 |
| ARNOŠT, Petr | 386 | BERLIOZ, Hector | 209, 338 |
| | | BERNATÍK, Rudolf | 366 |
| | | BESPERÁT, Jiří | 259, 378 |
| | | BEZDĚK, Jiří | 193, 416 |
| | | BEZRUCĚ, Petr | 350 |
| | | BIALAS, Milan | 274, 279, 386, 412–413 |
| | | BIALAS, Vlastimil | 386 |
| | | BIALASOVÁ, Renata | 274, 279, 295, 386, 388, 411–413, 416 |
| | | BÍLEK, Zbyněk | 385 |
| | | BÍLKOVÁ TŮMOVÁ, Magdalena | 299 |
| | | BLÁHA, Ivo | 49, 359 |
| | | BLÁHA, Jaroslav | 70, 347–349, 417–418 |
| | | BLACHER, Boris | 111–113, 149 |
| | | BLATNÁ, Renata | 19 |
| | | BLATNÝ, Pavel | 12, 19, 75, 340, 347, 355, 409–410 |
| | | BODOROVÁ, Sylvia | 204, 210, 213, 219, 225, 374 |
| | | BOËTHIUS, Anicius Manlius Severinus | 138, 154–155, 237, 348 |

| | |
|----------------------|---------------------------------|
| BOHÁČEK, J. | 137, 367 |
| BÖHMOVÁ, Veronika | 417 |
| BOULEZ, Pierre | 70, 73, 349, 417 |
| BRAHMS, Johannes | 37, 38, 313 |
| BRANISLAV, František | 18, 99, 169, 176, 410, 430, 432 |
| BRAUN, Petr | 376 |
| BRITTEN, Benjamin | 340 |
| BUČEK, Miloslav | 75 |
| BUDZAK, Jan | 365 |
| BUSONI, Ferruccio | 24 |

C

| | |
|------------------------|----------|
| CECHLOVÁ, Danuta | 379 |
| CENKOVÁ, Irena | 383 |
| CICERO, Marcus Tullius | 89 |
| CIPRYS, Pavel | 318, 390 |
| COSMA, Edgar | 128, 366 |
| COUBERTIN, Pierre de | 209 |
| COUFAL, Vladislav | 431 |
| CURTIUS, Ernst Robert | 344, 414 |

Č

| | |
|---------------------|------------------|
| ČÁSLAVSKÁ, Lucie | 355 |
| ČÁSLAVSKÁ, Petra | 355 |
| ČECH, Jan | 363 |
| ČECHOVÁ, Eva | 13 |
| ČERNOHORSKÁ, Milena | 56, 89, 360, 416 |

D

| | |
|-----------------------|---|
| DANTE Alighieri | 182, 265 |
| DEBUSSY, Claude | 58, 101 |
| DE SANCTIS, Francesco | 210, 415 |
| DRÁPELA, Dušan | 379, 383 |
| DRÁPELA, Emil | 279, 379 |
| DUFKOVÁ, Kristýna | 13 |
| DVOŘÁK, Antonín | 30, 39, 253, 256, 259, 273, 276, 289, 328, 342, 378 |

E

| | |
|------------------|--------------------|
| ECO, Umberto | 341, 348, 415, 417 |
| EINSTEIN, Albert | 156 |

| | |
|-------------------|----------|
| EMMERT, František | 176 |
| ENGELS, Friedrich | 219 |
| ERBEN, Petr | 228, 387 |

F

| | |
|------------------------|----------------------|
| FIALA, Karel | 37, 357, 364–365 |
| FIALOVÁ, Miriam | 356 |
| FISCHER, Eduard | 181, 360, 370 |
| FIŠER, Luboš | 84, 347, 365, 411 |
| FRANCESCA, Piero della | 225, 338, 339 |
| FRANCK, César | 174, 201, 313 |
| FRANÇOIS, Jean-Charles | 128, 366 |
| FRIDRICHOVÁ, Květa | 303, 385 |
| FUKAČ, Jiří | 273, 414 |
| FULKA, Josef | 70, 347–349, 417–418 |

G

| | |
|-------------------------|---------|
| GABRIELI, Giovanni | 347 |
| GALILEI, Galileo | 210 |
| GARDAVSKÝ, Čeněk | 62, 414 |
| GASIOROVÁ, Alexandra | 379 |
| GERSHWIN, George | 275 |
| GÓRECKI, Henryk Mikołaj | 340 |
| GRUNTOVÁ, Iva | 371 |

H

| | |
|--------------------------------|------------------------|
| HALÍŘ, Václav | 202, 372 |
| HALÍŠKA, Jan | 98, 366 |
| HÄNDEL, Georg Friedrich | 174 |
| HANDL-GALLUS, Jacobus | 272 |
| HANOUSEK, Jiří | 105, 137, 363, 367 |
| HANUS, Vítězslav | 356 |
| HAVELKA, Svatopluk | 120 |
| HAYDN, Joseph | 60, 271–272 |
| HEBDA, Jiří | 229, 297, 380 |
| HECL, Jan | 375 |
| HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich | 183, 344 |
| HEGROVÁ, Markéta | 62–63, 417 |
| HEIDEGGER, Martin | 156, 285–286, 415 |
| HERDER, Johann Gottfried | 336, 339 |
| HERZÁN, David | 380 |
| HEŘMANOVÁ, Věra | 75, 229, 362, 376, 411 |
| HILSKÝ, Martin | 101, 417 |

⁴⁹³ V rejstříku není odkazováno na Ctirada Kohoutka.

HINDEMITH, Paul 59, 154, 163–164, 289, 348–349, 351
 HLAWATSCH, Thomas 76, 81
 HOLEC, František 376
 HOLEŇA, Jiří 358
 HONEGGER, Arthur 61, 63, 153, 210, 213, 340
 HONS, Václav 176, 432
 HORÁK, Josef 62, 229, 297, 373, 412
 HORÁK, Václav 98, 261, 366, 382
 HORÁKOVÁ, Eva 259, 313, 378, 385
 HRUBÍN, František 61, 431
 HUIZINGA, Johan 44, 88, 174, 209–210, 246, 415
 HUSÁK, Gustav 216

CH

CHOPIN, Fryderyk 101

I

IŠTVAN, Miloslav 12, 33, 38, 44, 84, 151, 176, 330, 335, 345, 347, 365, 411, 415
 IŠTVAN, Radomír 12, 415
 IVANOV, Konstantin 37, 357
 IWAKI, Hiroyuki 62, 360

J

JANÁČEK, Leoš 33, 40, 66, 75, 107, 149, 151, 178–179, 181, 201, 204, 206–207, 209, 227, 273, 327, 334–336, 338–339, 341, 347, 350
 JANÍK, Jiří 365
 JENCKS, Charles 343
 JEŽEK, Jaroslav 275
 JÍLEK, František 128, 142, 153, 176, 367–368, 374, 412, 417
 JIRÁČEK, Václav 361

K

KABELÁČ, Miloslav 158, 166, 213
 KABELÁČOVÁ, Hana 359
 KANIAK, Jiří 375
 KAPR, Jan 12, 33, 347

KARAFIÁT, Jan 75, 417
 KARAJEV, Kara 56
 KAULBACH, Wilhelm von 338
 KEPLER, Johannes 154, 348
 KESNER, Julius 359
 KLEE, Paul 156
 KLÍČNÍK, Milan 358
 KLUSÁK, Jan 77, 79, 342, 347
 KODÁLY, Zoltán 75
 KOHOUTEK, Hynek Ignác, otec 118, 237–238, 241, 272, 303, 309, 336, 351, 374, 376
 KOHOUTEK, Luboš, bratr 166, 176, 228, 370, 381
 KOHOUTEK, Vladimír (Vláda), strýc 245, 260
 KOHOUTKOVÁ, Jarmila, manželka 12, 245, 252, 375, 387
 KOHOUTKOVÁ, Jarmila, matka 118, 237, 241–242, 260, 303, 309, 336, 351, 380, 390–391

KOLÁŘ, Miroslav 28, 356
 KOMENSKÝ, Jan Ámos 153
 KOPECKÝ, Otto 359
 KOPEČNÝ, František 98, 362, 366
 KOPERNÍK, Mikuláš 154
 KOPŘIVOVÁ, Marie 285, 431
 KOTMEL, Bohumil 364
 KOUTNÝ, Tomáš 417
 KOVÁČ, Ivan 369
 KOVÁRNOVÁ, Emma 373, 412
 KOVÁŘ, Vladimír 261, 382
 KOŽELUHA, Lubomír 19
 KRAFKA, Karel 360
 KRÁLÍČKOVÁ, Zuzana 379
 KRÁLOVÁ, Zuzana 417
 KRÁMSKÁ, Eva 365, 411
 KRATOCHVÍL, Jiří 137, 360, 367
 KREJČÍ, Iša 249
 KRIEBEL, Zdeněk 61
 KRONTHALER, Fritz 380
 KRŠKA, Bohuslav 137, 367
 KRÍSTKOVÁ, Dana 137, 367
 KŘIVÁ, Věra 375
 KŘIVÝ, Eduard 261, 382

KŘÍŽ, Vladimír 176, 430
 KŘÍŽANOVSKÝ, Radek 318, 390
 KŘÍŽKOVÁ, Drahomíra 173–175, 371, 409–410
 KUBRICK, Stanley 341
 KUČERA, Libor 98, 366
 KUDELÁSEK, Pavel 390
 KUKAL, Ondřej 288, 377
 KUNC, Jan 326, 410
 KUNDERA, Milan 216, 289, 346, 415, 417
 KUNT, Václav 318, 390
 KURŠ, Antonín 38–39, 359
 KUZMIČOVÁ, Nataša 37, 357
 KVAPIL, Jaroslav 21
 KVAPIL, Radoslav 84, 365, 411
 KYNCL, Pavel 261, 313, 382, 385
 KYSELÁK, Martin 355
 KYSELÁKOVÁ, Alena 355

L

LAMAČ, Miroslav 156, 415
 LAMENT, Karol 13
 LEJSEK, Vlastimil 295, 388, 411, 416
 LENIN, Vladimir Iljič 183, 259
 LEVÍČEK, Jiří 355
 LEVÍČKOVÁ, Kateřina 355, 371
 LIGETI, György 73, 345
 LINKA, Arne 12, 176, 415
 LISZT, Ferenc (Franz) 303, 337–339, 340
 LOUTOCKÝ, Otakar 13
 LUTOSŁAWSKI, Witold 155, 348

M

MÁCAL, Zdeněk 361
 MACEK, Petr 273, 414
 MAHLER, Gustav 24, 39, 101, 197, 201, 209, 284, 339–340, 342, 345
 MÁCHA, Otmar 75
 MACHALA, Kazimír 365
 MAJAKOVSKIJ, Vladimir Vladimirovič 178
 MAJDOVÁ, Martina 359, 383
 MANN, Thomas 261, 415
 MAŇOUR, Ondřej 417

MARTÍNKOVÁ, Alena 414
 MARTINŮ, Bohuslav 225, 289, 292, 338–340, 342
 MARX, Karl Heinrich 182–183, 219
 MÁŠA, Milan 314, 365, 367
 MAŠEK, Dalibor 386
 MÁTL, Lubomír 137, 367, 369
 MATOUŠKOVÁ, Iveta 355, 371
 MATTHESON, Johann 174
 MATYÁŠ, Miroslav 364
 MATYS, Jiří 19
 MAYER, Richard 19
 MEJERCHOLD, Vsevolod Emiljevič 178
 MEJTUS, Julij Serhijovyč 178
 MERTA, Oldřich, strýc 260
 MESSIAEN, Olivier 75, 120, 139–140, 207, 338, 349
 MIHULE, Jaroslav 225, 339, 415
 MICHAUX, Henri 155, 348
 MICHELANGELO Buonarroti 310
 MIKULÁŠEK, Oldřich 340, 431
 MJASKOVSKIJ, Nikolaj Jakovlevič 174
 MLEJNEK, Karel 21, 273, 417
 MONET, Claude 305
 MORAVEC, Antonín 60, 358
 MORAVEC, Lukáš 386
 MOSOLOV, Alexander Vasiljevič 178
 MOZART, Wolfgang Amadeus 60
 MÜHLHANS, Antonín 384
 MUSORGSKIJ, Modest Petrovič 169, 207

N

NAVRÁTIL, Miloš 142, 368, 417
 NECHVÁTAL, František 285, 430
 NĚMCOVÁ, Alena 418
 NĚMEC, Jan 19
 NEUMANN, Stanislav Kostka 61
 NIETZSCHE, Friedrich 246, 342, 415
 NONO, Luigi 309, 349, 351
 NOVÁK, Jan 170
 NOVÁK, Vítězslav 58, 339
 NOVÁK-ZEMEK, Pavel 309, 340, 349
 NOVOTNÝ, Vojtěch 385

O

ONDRUŠ, Jan 356

OPAT, Bohumil 359

P

PACHELBEL, Johann 174

PARSCH, Arnošt 44

PÄRT, Arvo 309

PATOČKA, Jan 345, 415

PAVLOVSKÝ, Miroslav 38

PENDERECKI, Krzysztof 72–73, 95, 155,
158, 266, 319, 341, 343, 345, 348–349

PEŠEK, Libor 370

PEŠKA, Vlastimil 19

PETERKOVÁ, Ludmila 363

PETRŽELKA, Vilém 21, 59, 411

PETŘÍČEK, Miroslav 349–351, 415

PICASSO, Pablo 289

PILAŘ, Jan 61–62, 64, 177

PINKAS, Jiří 60, 358, 362

PIŇOS, Alois (Simandl) 12, 33, 38, 44, 84,
330, 347, 365, 411, 418

PIVODA, Radomír 359

POLÁČEK, Jan 253, 318–319, 326, 410

POLÁKOVÁ, Klára 359

POLEDŇÁK, Ivan 77, 415

POLOLÁNÍK, Zdeněk 275

PROCHÁZKOVÁ, Markéta 285, 430

PROKOFJEV, Sergej Sergejevič 178

PRŮCHA, Alois 431

PŘIBÁŇ, Jan 364

PŘIKRYL, Ondřej 339, 432

PTOLEMAIOS, Klaudios 154

PUKL, Josef 71, 75, 362

PÝTHAGORÁS ze Samu 155

Q

QUINTILIANUS, Marcus Fabius 89, 415

R

RACEK, Jan 194, 415

RACHMANINOV, Sergej Vasiljevič 101

RAVEL, Maurice 328

RIEDELBAUCH, Václav 326

RICHTER, Ferdinand Tobias 174

ROLLAND, Romain 194

RUŠÁK, Ferdinand 358

RŮŽIČKA, Rudolf 44

RÝDLOVÁ, Helena 380

Ř

ŘEHÁK, Karel 358

ŘEZNÍČEK, Petr 137, 367

ŘÍDKÝ, Ota (Otto, Oto) 176, 430

ŘÍHA, Miloš 49, 359

S

SAFRANSKI, Rüdiger 310, 415

SCARLATTI, Domenico 174

SEDLÁČEK, Bohuslav 275

SEHNAL, Jiří 236, 415

SHAKESPEARE, William 138

SCHAEFER, Theodor 12

SCHNITTKE, Alfred Garrijevič 341

SCHÄFFER, Bogusław 13, 415

SCHÖNBERG, Arnold 34, 50, 100, 108, 184,
330–331, 338–340, 342, 346, 349

SCHUBERT, Franz 39, 342

SCHÜTZ, Heinrich 286, 347

SKÁLA, Ivan 285, 430

SKRJABIN, Alexander Nikolajevič 174

SLIMÁČEK, Milan 19, 295, 388, 411, 416

SMETANA, Bedřich 30, 205, 227–228, 273,
303, 342

SMOLKA, Jaroslav 115, 129, 364

SNÍTIL, Václav 59–60, 358, 411

SOKOLA, Miloš 75

SÓKRATÉS 349

SOMMER, Vladimír 340

SPIILKA, Vít 380

SPOUSTA, Vladimír 12, 415

SRBA, Bořivoj 39

STAHMER, Klaus 44, 418

STOCKHAUSEN, Karlheinz 155, 173, 178,
348

STRAUSS, Richard 58, 137, 201, 209, 337–340

STRAVINSKIJ, Igor Fjodorovič 34, 39, 42, 44,
59, 73, 92, 95, 100, 103, 139, 184, 194, 197,
223, 227, 252, 258, 286, 289, 323, 328, 331,
338–340, 342, 349, 415

SUCHAN, Antonín 309–310, 418

SUCHÁNEK, Stanislav 365

SUCHANOVÁ, Alice 228, 387

SVÁROVSKÝ, Leoš 288, 377

SVOBODA, František 359

SÝKORA, Adolf 360

SÝKORA, Pavel 418

Š

ŠABOUK, Sáva 210, 414

ŠEFL, Vladimír 235, 272, 285, 431–432

ŠKROUP, František 193

ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič 30,
131, 153, 178, 194, 340, 349, 415

ŠOUPAL, Jan 21

ŠPAČEK, Vavřinec 279, 379

ŠPUNDOVÁ, Hana 33, 303, 335, 417–418

ŠTĚDRONĚ, Miloš 12–13, 34, 44, 58, 151,
330, 334, 338, 416, 418

ŠTENGL, Jiří 375

ŠTILEC, Jiří 58, 288, 326, 328, 334, 418

ŠŤASTNÝ, Jaroslav 12, 416

ŠULCOVÁ, Kateřina 89, 416

T

TASSO, Torquato 210

TELEC, Vladimír 416

TELEMANN, Georg Philipp 174

TICHÝ, Vlastimil 13

TOMANKOVÁ, Barbara 379

TRÁVNÍČEK, Jiří 360

TRHLÍK, Otakar 30, 59–60, 154, 176, 200,
294, 357–358, 372, 384, 411

TROJAN, Jan 76, 84, 365

TYL, Josef Kajetán 38–39, 273, 358, 409, 418

TYLŠAR, Zdeněk 375

U

UHER, František 431

V

VANĚČEK, Milan 383

VANĚK, Lumír 375

VARÈSE, Edgar 348

VEIS, Daniel 98, 366

VELEBA, Pavel 359

VELEBA, Vladimír 359, 375

VERNER, Pavel 318, 390

VESELÁ, Alena 202, 372

VESELÝ, Miloš 431

VLK, František 228, 381

VLKOVÁ, Ludmila 355, 371

VOJÁČEK, Michal 383

VOLEK, Jaroslav 151

VOLKOV, Solomon Mojsejevič 153, 415

VONDRÁČKOVÁ, Aneta 417

VORŠILA, světice 209

VYDRA, Jiří 386

VYSKOČIL, Stanislav 38, 359

VYSLOUŽIL, Jiří 12, 33–34, 62, 236, 273,
414–416, 418

VYSLOUŽIL, Petr 359

W

WALDHANS, Jiří 70, 106, 176, 202, 361,
363, 372

WEBER, Vladimír 386

WEBERN, Anton 61, 107, 151, 330, 338,
346

WEISER, Andreas Sebastian 336, 392

WINKLER, Vítězslav 359

WOLFF, Christoph 77, 416

WOOLFOVÁ, Virginia 101, 158, 417

X

XENAKIS, Iannis 347, 418

Z

ZÁMEČNÍK, Evžen 228, 268, 381, 386, 412

ZÁMEČNÍK, Jaromír 229, 238, 374

ZÁMEČNÍKOVÁ, Zuzana 356

ZAPLETAL, Radoslav 19

ZICH, Otakar 272–273, 419

ZICHA, Miroslav 259, 378
 ZICHOVÁ, Magda 118, 174, 273, 419
 ZIPOLI, Domenico 174
 ZOUBEK, Bohuš 359, 375
 ZOUHAR, Vít 343, 416
 ZOUHAR, Zdeněk 19, 176
 ZUCZKOVÁ, Alexandra 379

Ž

ŽDANOV, Andrej Alexandrovič 177

Rejstřík citovaných skladeb Ctirada Kohoutka⁴⁹⁴

Cesty k zítřku: Mužské sbory s klavírem na slova Vladimíra Kříže a Otty Řídkého (1979–1980) 176
Concertino pro violoncello a klavír (1966) 98, 365–366, 394, 397, 401, 408
Concertino pro violoncello a komorní orchestr (1964) 91–98, 100, 129, 187, 197, 362, 394, 397, 401, 407, 410

Dávno je tomu...: Varhanní mozaikový list z památníku (1998) 19, 71, 182, 272, 295, 303–304, 336, 385, 395, 397, 404, 407

Doušky z pramenů: Duo pro housle a hoboj (2007) 295, 318–321, 326, 390, 395, 397, 404, 407

Doušky z pramenů: Duo pro housle a klarinet (2007) 295, 318–321, 326, 391, 395, 397, 407

Drobné radosti: Flétnové věty se smyčcovým kvartetem (2006) 49, 261, 295, 318, 390, 395, 397

Dvě allegra pro klarinet a klavír (1965) 35, 37, 277, 358, 363, 395, 397, 407

Fanfáry pro Konici: K 800. výročí první písemné zprávy o obci 1. 9. 1200 (2000) 228, 386, 396–397

Festivalová předehra pro orchestr (1955–1956) 17, 21, 28, 30, 61, 137, 156, 181, 288, 337, 343, 357, 393, 397, 407, 410

Filharmonické fanfáry: Pro tři trubky, tři trombony a tubu (1985) 228, 376, 396–397

Galánečce: Smíšené sbory na slova lidové poezie (1950, rev. 1990) 21

Hrátky s láskou: Freska na lidové texty pro mužský sbor, klavír a bicí nástroje (1998) 225, 326

Hudební oříšky: Dětské sbory s klavírem na slova Františka Branislava (1965) 18, 89, 99, 169

Hudební rozcvička: Tóny, zvuky a rytmy pro melodické a bicí nástroje (ve variabilním obsazení) (2003) 295, 318, 326, 388, 396–397

Invence pro klavír (1965) 71, 76–84, 89, 95, 187, 197, 277, 311, 314, 365, 394, 397, 401, 407, 409, 411

Janek a Kača: Vokální scéna na lidové texty pro dětský (ženský) dvojsbor, klavír, zvonkohru a bicí nástroje (1974) 169

Jaro: Ženský (dětský) sbor na slova Vladimíra Kohoutka (1976) 245

Jediná naděje: Symfonický akvarel pro orchestr (1997) 182, 284, 288–294, 295, 337, 339, 384, 393, 397, 404, 407, 411,

Jistoty nejprostší: Dva mužské sbory na slova Markéty Procházkové a Ivana Skály (1985) 285

Klavírní maličkosti (1949) 303

Komorní fanfáry – Chambre fanfares pro dvě trubky a bicí nástroje (1994) 228, 381, 396–397

Koncert pro housle a orchestr (1958) 24, 58, 59–60, 91, 187, 358, 394, 397, 400, 407, 411

Koncert pro violu a orchestr (1952) 21, 24–27, 28, 30, 58, 91, 187, 302, 356, 394, 397, 400, 407

Kouzlo dřeva: Plastiky Antonína Suchana pro housle a klavír (1999–2000) 182, 235, 295, 309–313, 326, 385, 395, 397, 404, 407

Letní den: Zápisky z dětství (1944, rev. 1966) 17–21, 170, 235, 299, 355, 394, 397, 400, 407

Líbání chleba: Scherzo pro smíšený sbor na slova Františka Nechvátala (1987) 285, 377

Loutkové scény: Cyklus klavírních skladbiček pro děti (1969) 118, 170–173, 272–273, 277, 368–369, 394, 397, 402, 407, 409

Malá hudební pohoda: Suita pro klavír (2004) 295, 314, 318, 326, 388–389, 394, 397

Maškarní volenka: Alternativní skladbička pro děti (1974) 18, 170, 173–175, 272, 371, 394, 397, 402, 407, 409

Mateníky: Tři skladby pro čtyři hráče na dva klavíry (1991) 276, 379, 395, 397, 407

Mateníky: Tři skladby pro dva akordeony (akordeonový soubor) (1986, rev. 1987) 65, 228–229, 272–279, 376, 395, 397, 403–404, 407

Mateníky: Tři skladby pro klavír na čtyři ruce (2000) 276–279, 386, 394, 397, 404, 407, 412

Memento 1967: Koncert pro bicí a dechové nástroje (1966) 13, 24, 89, 91, 100, 117–128, 129, 133, 138, 144, 158, 170, 225, 237, 350, 366–367, 394, 397, 401, 407, 409

Metavariace na dvě moravské lidové písně pro koncertní akordeon (1978) 229, 237–241, 309, 326, 336, 351, 374, 394, 397, 403, 407, 413

Metavariace na dvě moravské lidové písně pro varhany (1982) 71, 239–241, 303, 326, 375–376, 395, 397, 403, 407

Miniatury pro čtyři lesní rohy (1965) 115–116, 277, 364–365, 395, 397, 401, 407

Miniatury pro čtyři saxofony (2005) 116, 277, 389, 395, 397, 407, 409

Miniatury pro smyčcový orchestr (1965) 36, 91, 98–99, 107–115, 129, 337, 364, 393, 398, 401, 407, 409, 411

Minuty jara: Imprese pro dechové kvinteto (1980) 19, 38, 95, 182, 213, 235–236, 245–252, 253–254, 374–375, 395, 398, 403, 409, 411, 413

Mnichov: Symfonická báseň pro velký orchestr (1952–1953) 17–18, 21, 24, 26, 28–30, 58, 61–62, 118, 137, 156, 337, 343, 350, 356, 393, 398, 400, 407

Motivy léta: Hudební prožitky pro housle, violoncello a klavír (1990, rev. 1992) 39, 213, 235, 245, 253–259, 264, 342, 377–378, 395, 398, 403, 408, 411

O kohoutkovi a slepičce: Malá opera pro dětské sólisty, dětský pěvecký sbor a instrumentální soubor (7 hráčů nebo 3 hráči) na libreto Vladimíra Šefla (1988–1989) 272, 285

⁴⁹⁴ Tučně jsou vyznačeny strany, na nichž se nachází samostatná kapitola věnovaná kompozici. Tučně a kurzívou jsou vyznačeny strany v Chronologickém katalogu.

Od jara do zimy: Tři dětské sbory na slova Miloše Veselého, Františka Hrubína a Aloise Průchy (1962) 58, 169, 245, 273

Oživené zátiší: Fragment pro sólový fagot (1995) 182, 295, **383**, 394, 398, 408

Oživené zátiší: Fragment pro sólový lesní roh (1994) 182, 295, **382**, 394, 398, 408

Oživené zátiší: Fragment pro sólový tenorový saxofon B (1997) 182, 295, **383–384**, 394, 398, 408, 308–409

Panteon: Zvukový obraz pro orchestr (1970) 75, 89–90, 117–118, 133, 138, **154–166**, 176, 178, 182, 187, 201, 204, 286, 290, 337, 343, 351, **369–370**, 393, 398, 402, 408, 409, 411

Panychida letní noci: Hudba o dvou zvukových vrstvách pro 2 violy, 2 klavíry, bicí nástroje a magnetofonový pás (1968) 100, 117–118, **128–137**, 138, 144, 154, 178, 187, 296, 343, **367**, 396, 398, 401–402, 408

Pátý živel: Melodram pro recitátora a malý orchestr na slova Oldřicha Mikuláška (1962) 340

Písně o štěstí: Dva dětské sbory na slova Marie Kopřivové (1987) 285, 377

Pocta životu: Symfonický monolit pro orchestr (1988–1989, rev. 1992) 119, 182, 237, **284–288**, 294, 309, 334, 337, **377**, 393, 398, 404, 408

Podzimní zpěvy: Rapsodické souvětí pro smyčcové kvarteto (1994–1995, rev. 1998, 2002) 36, 49, 118, 213, 235, 237, 245, **260–267**, 269, 339, 351, **382**, 395, 398, 403, 408, 411

Polyfonní etudy pro dvojhlasý dětský sbor a rytmický nástrojový doprovod (1970–1971) 349

Preludia pro komorní orchestr (1965) 77, 89, 91, 99, **98–106**, 107, 129, 149, 227, 290, 337, **363**, 393, 398, 401, 408, 411

Proměny vody: Poetické črty pro čtyři flétny (1996) 182, 295, **298–302**, **383**, 395, 398, 404, 408

Protipóly: Duo pro dvě sólové trubky (1998–1999, rev. 2000) 295, **304–309**, 326, **385**, 395, 398, 404, 408

Prvosenky: Klavírní črty z mládí (2002) 17, 101, 228, 295, **314–317**, 326, 357, **388**, 394, 398, 404, 408, 411

Radovánky: Rozmarné písničky pro dvojhlasý dětský sbor na slova Františka Uhra, Vladislava Coufala a lidové poezie (1976) 169

Rapsodia eroica pro varhany (1963, rev. 1965) 30, **71–75**, 76, 95, 197, 303, 339, **362**, 394, 398, 401, 408, 409, 411

Scénická hudba k Tylově Tvrdohlavé ženě (1958) 38, 273, **358–359**

Skalické zvony: Balada na lidové texty pro dětský (ženský) sbor, varhany, 3 gongy a tympán (1970) 75, 117, 138, 170, 178, 237

Slavnosti světla: Tři symfonické obrazy pro velký orchestr (1974–1975) 138, 176, **181–203**, 204, 225, 227, 238, 253, 288, 338, 343, 345, 350, **371–372**, 393, 398, 402, 408–409

Slavnostní fanfáry pro 3 trubky (C), 3 lesní rohy (F) a 2 pozouny (1974) 228, **371**, 396, 398, 408

Slavnostní prolog pro velký symfonický orchestr (1971) 138, 149, 176, **177–181**, 182, 204, 227–228, 337, 345, **370**, 393, 398, 402, 408–409, 411

Slovácké písně: Pro zpěv a klavír upravil Ctirad Kohoutek (1957) 409

Slovopád: Hudební žerty pro trojhlasý dětský sbor, klavír a bicí nástroje na slova Jindřicha Balíka (1980) 169

Smyčcový kvartet (1959) 17, 34, 36, 41, **49–57**, 64, 71–72, 114, 139, 184, 201, 227, 242, 299, 342, 350, **359–360**, 395, 398, 400, 408–409, 411

Sonatina pro fagot a klavír (1955) 17, 41

Sonatina pro klavír (1957) 17

Sonatina semplice pro hoboje a klavír (1950, rev. 1991) 17, **21–23**, 34–35, **355–356**, 395, 398, 400, 408

Suita giocosa pro dechové kvinteto (1958, rev. 1992) 21, 34–35, **38–40**, 41, 51, 92, 245–246, 273, 342, **358–359**, 395, 398, 400, 408–309

Suita pro dechové kvinteto (1958–1959) 17–18, 34–35, 38, **40–49**, 51, 65, 184, 213, 227, 242, 252, 299, 342, 350, 359, **395**, 398, 400, 408, 412

Suita romantica pro violu a klavír (1957) 17, **34–38**, 41, 46, 51, 84, 95, 197, 213, 242–273, 277, 299, 340, 342, **357–358**, 363, 395, 398, 400, 408–409

Svatební fanfáry (2001) 228, **387**, 394, 398

Symfonické aktuality: Koncertní fresky pro orchestr (1976–1978) 137–138, 176, 182, **204–226**, 284, 338, 343, 345, 351, **373–374**, 393, 398, 402–403, 408–409

Symfonické tance pro velký orchestr (1961) 58, **65**, 187, 323, 337, **361**, 393, 398, 408

Symfonický tanec pro velký dechový orchestr (2001) 65, 295, 305, **322–325**, **386–387**, 393, 398, 404, 408

Symfonieta pro velký orchestr (1962–1963, rev. 1977) 18, 58, **65–70**, 187, 337, 350, **361**, 393, 398, 401, 408, 412

Šťastné chvíle: Malé album vzpomínek pro dvoje housle (1992) 118, 237, **241–245**, 254, 309, 336, 339, 351, **380**, 395, 398, 403, 408–409

Šťastné chvíle: Malé album vzpomínek pro flétnu a housle (2007) 245, **390**, 395, 398

Šťastné chvíle: Malé album vzpomínek pro housle a violu (2008) 245, **391**, 395, 398

Teatro del mondo: Symfonická rotace o čtyřech scénách pro velký orchestr (1968–1969) 11, 60, 89–90, 117, 133, **137–154**, 178, 187, 201, 204, 286, 338, 343, 351, **367–368**, 393, 398, 400, 402, 408–410, 412, 416–417

Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro basklaret a klavír s bicími nástroji (1977) 236, **373**, 395, 398, 408, 412–413

Tkaniny doby: Zvukové fantazie pro violoncello a klavír s bicími nástroji (2005) **389**, 395

Tři charakteristické skladby: Pro klavír (1956–1957) 17, 101, 398, 314, **357**, 394, 398, 403, 408

Únor 1948: Symfonická báseň pro velký orchestr (1954) 62, 337

V zahradách chrámů Kyota: Meditace pro sólový anglický roh (basklaret) a bicí nástroj (1992, rev. 1993) 295, **296–298**, 304, **379–380**, 395, 398, 404, 408

Velký přelom: Symfonie pro orchestr (1960, rev. 1962) 18, 58, **60–65**, 118, 137, 227, 286, 338, 343, 350, **360**, 393, 398, 401, 408

Vzývání prazdrojů: Symfonická věta pro orchestr (2008) 284, 288, 295, 319, 322, **326–336**, 337, 340, **391–392**, 393, 398, 404, 408, 418

Z dětského světa: Cyklus písní pro jednohlasý dětský sbor a klavír (1954, rev. 1990) **169**

Z Hané: Písně v lidovém tónu pro střední mužský hlas a klavír na texty Ondřeje Přikryla (1950, revize 1991) **21, 239**

Země jako zahrádka: Sonety pro smíšený sbor a instrumentální soubor na texty Vladimíra Šefla (1981) **235**

Zemi milované: Dva smíšené sbory na slova Václava Honse a Františka Branislava (1973–1976) **176**

Zimní ticha: Dojmy a myšlenky pro žestové a bicí nástroje (1992–1993) **213, 229, 235, 245, 260, 268–272, 322, 380–381, 396, 399, 403, 408, 412**

Znělka pro Hrabovou (k 650. výročí vzniku obce) pro dvě trubky a bicí nástroje (1994) **228, 381, 395, 399**

Zpěv jitra: Smíšený sbor na slova Václava Honse (1976) **176**

Zpíváme celý rok: Druhé album dětských sborů na slova českých básníků a lidové poezie (1989) **169, 410**

Zpíváme pro radost: Album dětských sborů s průvodem klavíru na slova Františka Branislava a Jindřicha Balíka (1983) **169, 410**

Zrození člověka: Vokální monology pro vyšší mužský a ženský hlas a orchestr (klavír) na slova českých básníků (1981) **285**

Žerty a úsměvy: Novelety pro hoboj, klarinet a fagot (1991, rev. 1994) **253, 272, 279–284, 378–379, 395, 399, 404, 408**

Život lidu v písni: Slovácké lidové písně (1957) **335, 410**

Summary

Teatro del mondo: Instrumental composition of Ctirad Kohoutek

The monograph explores the oeuvre of Ctirad Kohoutek (1929–2011), a leading Czech composer in the second half of the 20th century. Using the *pars pro toto* method, it focuses on his instrumental music, through which it attempts to define the composer's style as it changed over the years and identify the underlying principles of his composition and poetics. It is built upon the analyses of Kohoutek's instrumental compositions, arranged in chronological order.

The monograph is divided into several sections. The first section entitled *Searching for a Compositional Style* is devoted to Kohoutek's early work, which is characterised by Neoclassical and Romantic elements. The following section *Embracing the Avant-Garde: 12-Note Serialism, Aleatory Techniques, and Sonic Music*, reflects on Kohoutek's turn to the avant-garde in the second half of the 1950s, which was a decisive step in his career leading towards defining his own compositional method in the mid-1960s. The early compositions written using this method are explored in the section *Kohoutek's Project Musical Composition*. The last section, *The Years of Maturity and Reconciliation*, analyses Kohoutek's work written from the 1970s to the early 21st century.

The book includes a catalogue of Ctirad Kohoutek's instrumental compositions and a list of further readings.

TEATRO DEL MONDO

Instrumentální tvorba Ctirada Kohoutka

Pavel Sýkora

Vydala Moravská zemská knihovna v Brně,
Kounicova 65a, 601 87 Brno, v roce 2023

Odpovědná redaktorka Eva Čechová
Jazyková korektura Otakar Loutocký
Překlad *Summary* Lenka Zubalíková
Obálka a grafická úprava Karol Lament
Sazba písmy Roboto a Minion Pro
Tisk a knihařské zpracování Powerprint s. r. o.

1. vydání
www.mzk.cz

ISBN 978-80-7051-334-7

III.

→ ad e) nie i zidline' dorekaf. iachy !! (m. motem)



(! = 46)

isth. myplembe Meunento

Largo ff (ecler) ff

camp. xil.
fthi marimb.
gonghi vibraf.
epuelli timp.
crotales cassa

excent. mejari
clat no, in ad
piece
u. trans
(! = 104)
Moderato
mf < ff

Allo cm f
ff
(! = 42)

Allo confro

ffs
quiro
h. clocks
h. piece
h. trans
h. lower

3,5'

2'

