

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra muzikologie

Ctirad Kohoutek a jeho pedagogický přínos

Ctirad Kohoutek and His Pedagogical Contribution

Diplomová práce

Hana Špundová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně na základě použitých pramenů a literatury a uvedla jsem všechny citace. Souhlasím, aby tato práce byla zpřístupněna ke studijním účelům na Univerzitě Palackého v Olomouci.

V Olomouci 30. dubna 2014

Hana Špundová

Děkuji Jiřímu Kopeckému za odborné vedení práce, za toleranci a za cenné rady a připomínky. Dále děkuji Janu Vičarovi za cenné rady a připomínky, které mi poskytl v průběhu Diplomového semináře. Dále děkuji paní Sylvii Bodorové a pánům Otomaru Kvěchovi, Lukáši Matouškovi, Vojtěchu Mojžíšovi, Martinu Pudlákovi, Miloši Štědroňovi a Jaroslavu Šťastnému-Pokornému za informace, materiály a upřímnost projevenou při milých setkáních či e-mailové korespondenci. Jsem opravdu velmi ráda, že jsem měla možnost se s většinou z těchto příjemných a zajímavých lidí osobně setkat. Děkuji Danovi za korekce textu a v neposlední řadě děkuji také svým rodičům, prarodičům a své sestře za podporu při studiích.

Obsah

Úvod.....	6
1. Stav bádání.....	8
2. Život	11
3. Pedagogická činnost	20
3.1. Přístup k výuce skladby.....	20
3.2. K teorii pedagogiky.....	26
3.3. Problematika obsahu a rozsahu učiva pro obor skladba	29
3.4. Nedostatky české hudební výchovy a navrhovaná řešení.....	33
4. Teoretické práce	36
4.1. K teorii skladby.....	38
4.2. Kompendium vlastní kompoziční činnosti.....	42
4.3. K teorii vokální skladby	48
5. Projektová hudební kompozice	51
5.1. Ke vzniku, vývoji a impulsům projektové hudební kompozice	51
5.2. Zásady projektové hudební kompozice	55
6. Skladatelské dílo.....	61
6.1. První tvůrčí etapa	61
6.2. Druhá tvůrčí etapa.....	62
6.3. Třetí tvůrčí etapa.....	64
7. Návaznost na PHK a celoživotní dílo Ctirada Kohoutka	67
7.1. Miloš Štědroň	68
7.2. Vojtěch Mojžíš	69
7.3. Sylvie Bodorová	72
7.4. Lukáš Matoušek.....	75
7.5. Otomar Kvěch	77
7.6. Miroslav Pudlák.....	78

7.7. Shrnutí	79
Závěr	80
Soupis pramenů a literatury	82
1. Literatura.....	82
2. Rozhovory a korespondence.....	84
3. Diskografie	84
4. Další zdroje a prameny	85
Resumé	86
Summary	87
Zusammenfassung	88
Anotace	89
Přílohy.....	90
1. Metodika	90
2. Soupis teoretických prací.....	94
3. Soupis hudebního díla.....	100

Úvod

Práce pojednává o skladateli, teoretikovi a pedagogovi Ctiradu Kohoutkovi. V první kapitole jsou nastíněny významné události Kohoutkova života, které souvisely s jeho profesním vývojem. Nezabíhám do podrobností, jelikož práci o životě Ctirada Kohoutka již napsala Veronika Böhmová.¹ Má práce se zaměřuje především na Kohoutkovo odborné působení. Předem bych ráda upozornila, že ve své práci příliš nerozebírám politickou situaci, přestože komunistický režim měl jistě vliv na život a tvorbu Ctirada Kohoutka (stejně jak na život a práci téměř všech lidí ve východní Evropě). Již se nedozvíme, do jaké míry byla z Kohoutkovy strany estetika sociálního realismu myšlena upřímně a do jaké míry se k ní přikláněl z jiných důvodů, ať už rodinných či profesních. Mezi Kohoutkovými žijícími studenty převládá názor, že v jeho případě nešlo ani o přesvědčení, ani o kariérismus. Větší výpověď o vlivu komunistických idejí má práce nenese, jelikož pro mě je stěžejní Kohoutkovo dílo a nerada bych ji zatěžovala úvahami o politické situaci, která provázela Ctirada Kohoutka po většinu života.

Zvláštní důraz je kladen na pedagogickou činnost a teoretické dílo Ctirada Kohoutka, kterým je věnována třetí a čtvrtá kapitola. V přílohách naleznete seznam Kohoutkových článků, studií, referátů na konferencích a přednášek. Také přikládám obsah Kohoutkovy metodiky,² kterou používal jako podklad při výuce skladby.

Ctirad Kohoutek zastával názor, že si nelze představit žádnou významnou, cennou skladatelskou praxi bez propojení s jejím patřičným teoretickým zázemím. Pedagogický proces pak obojí navíc oboustranně obohacuje.³ Pedagogický přínos Ctirada Kohoutka tedy spočívá nejen v jeho pedagogické činnosti, ale i v teoretickém a skladatelském díle. Z tohoto Kohoutkova krásného a lidského přístupu k pedagogice, skladbě a hudební teorii vyplývají značná úskalí při členění textu, jelikož hranice mezi jednotlivými oblastmi jeho působení jsou mnohdy příliš tenké a mlhavé.

¹ Viz BÖHMOVÁ, V.: *Hudební skladatel Ctirad Kohoutek – Život*. Praha, 2007. Bakalářská práce. AMU. Hudební fakulta. Vedoucí práce: prof. Ivan Klánský.

² Více o Kohoutkově metodice naleznete v kapitole 3.

³ Čerpáno z Kohoutkových odpovědí na otázky Ivana Hrušovského. 15. 3. 1996. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Kohoutkova pozůstalost. Karton 38.

Přínos a význam životního díla Ctirada Kohoutka je v průběhu práce dokládán informacemi, které jsem získala při rozhovorech s jeho dosud žijícími a dostupnými žáky: se Sylvií Bodorovou, Otomarem Kvěchem, Lukášem Matouškem, Vojtěchem Mojžíšem, Martinem Pudlákem a Milošem Štědrněm.

Pátou kapitolu tvoří popis vzniku a zásad Kohoutkovy vlastní kompoziční metody – projektové hudební kompozice. Šestá kapitola nastiňuje jeho skladatelský vývoj a uvádí charakteristické skladby. Příloha obsahuje soupis díla Ctirada Kohoutka. Stěžejní částí této práce je kapitola sedmá s názvem *Návaznost na projektovou hudební kompozici a celoživotní dílo Ctirada Kohoutka*. V té se věnuji kompozičním postupům těch Kohoutkových žáků, kteří při své tvorbě využívají projektovou kompoziční metodu, popřípadě ji modifikují dle vlastních potřeb. Také zmiňuji ty žáky, které inspiroval odkaz Ctirada Kohoutka v jejich skladatelské či pedagogické praxi.

1. Stav bádání

Ctirad Kohoutek je velmi výrazná osobnost na poli československé kompozice i hudební vědy 20. století. Přitahoval a přitahuje tím pádem značnou pozornost muzikologů a teoretiků umění. Jak jsem již nadnesla v úvodu, existuje několik vysokoškolských kvalifikačních prací, zaměřujících se na osobnost a tvorbu Ctirada Kohoutka. Jsou to:

BÖHMOVÁ, V.: *Hudební skladatel Ctirad Kohoutek – Život*;⁴

ČEREPANOVÁ, I. A.: *Tvůrčí výraz Ctirada Kohoutka*;⁵

HEGROVÁ, M.: *Orchestrální tvorba Ctirada Kohoutka*;⁶

KRÁLOVÁ, Z.: *Ctirad Kohoutek a jeho kompozice pro dětské pěvecké sbory*;⁷

SOTOLÁŘOVÁ-KOZLÍČKOVÁ, I.: *Invence pro Klavír Ctirada Kohoutka: pokus o teoretická východiska k interpretaci soudobé hudby*.⁸

Z těchto prací lze velmi kladně hodnotit disertační práci Markéty Hegrové a diplomovou práci Zuzany Králové. Práce Veroniky Böhmové obsahuje několik cenných informací o životě Ctirada Kohoutka, které získala z osobních setkání s Kohoutkem, ale dle mého mínění je na popis 82 let trvajícího života významného skladatele, teoretika a pedagoga příliš stručná (cca 24 stran).

Vznikla také řada vysokoškolských kvalifikačních prací, ve kterých je o díle či osobě Ctirada Kohoutka pojednáváno nebo na dílo Ctirada Kohoutka odkazováno, přestože se jej přímo netýkají. Tyto práce svědčí o jeho širokém poli působnosti

⁴ Viz BÖHMOVÁ, V.: *Hudební skladatel Ctirad Kohoutek – Život*. Praha, 2007. Bakalářská práce. AMU. Hudební fakulta. Vedoucí práce: prof. Ivan Klánský.

⁵ ČEREPANOVÁ, I. A.: *Tvůrčí výraz Ctirada Kohoutka*. Novosibirsk, 1980. Diplomová práce. Novosibírská státní konzervatoř M. I. Glinky. Katedra teorie hudby a skladby. Vedoucí práce: kandidát uměleckých věd, i.o. doc. A. G. Michailenko.

⁶ Viz HEGROVÁ, M.: *Orchestrální tvorba Ctirada Kohoutka*. Brno, 2007. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně. Pedagogická fakulta. Vedoucí disertační práce: prof. Michal Košut, Ph.D.

⁷ Viz KRÁLOVÁ, Z.: *Ctirad Kohoutek a jeho kompozice pro dětské pěvecké sbory*. Brno, 2009. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Vedoucí práce: doc. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.

⁸ Viz SOTOLÁŘOVÁ-KOZLÍČKOVÁ, I.: *Invence pro Klavír Ctirada Kohoutka: pokus o teoretická východiska k interpretaci soudobé hudby*. Brno, 1982. Diplomová práce. JAMU. Katedra klávesových nástrojů. Vedoucí práce: prof. PhDr. J. Burjanek, DrSc.

a kvalitě jeho hudebního i teoretického díla, na jehož základě je považován za autoritu v oblasti hudební vědy.⁹

Manželka Ctirada Kohoutka věnovala jeho pozůstalost Českému muzeu hudby v Praze. Tato pozůstalost je umístěna v archivu, prozatím nezpracována a provizorně seřazena do 52 kartonů. Značnou část této pozůstalosti tvoří rukopisy i tištěné verze Kohoutkových partitur, jeho článků a spisů.

Ctirad Kohoutek po sobě zanechal velké množství korespondence; ručně psaných i tištěných úvah a poznámek k přednáškám; příprav na přednášky, semináře a výstupy na konferencích; materiálů, které nashromáždil k jednotlivým okruhům teorie skladby či k životopisům autorů českých i zahraničních; programů koncertů, kde byla provedena jeho díla či díla jeho studentů; výstřižků z novin a hudebních periodik; ocenění a diplomů.

Dále uchovával učební materiály; své seznamy doporučené a povinné literatury; učební plány a osnovy; tematické okruhy pro teorii a praxi hudební kompozice; zadání k úkolům pro studenty; zápisy ze zasedání katedry skladby na JAMU, které požíval v době, kdy vykonával funkci tajemníka katedry; pozvánky

⁹ Například to jsou:

KRAMÁŘ, V.: *Komparace pojetí hudebního díla v autorskoprávní a muzikologické oblasti reflexe; k aktuálním problémům a podobám hudebního plagiátu ve 20. století*. Olomouc, 2012. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Vedoucí práce: doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph.D.

ZIMOVÁ, K.: *Estetické aspekty dodekafonie a serialismu*. Brno, 2006. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Vedoucí práce: doc. PhDr. Petr Osolsobě, Ph.D.

TESAŘOVÁ, A.: *Hudební vysílání brněnského rozhlasu v letech 1960-1969*. Brno, 2006. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Vedoucí práce: Doc. PhDr. Mikuláš Bek, Ph.D.

KABOURKOVÁ, K.: *Hudební vysílání brněnského rozhlasu v letech 1945-1958*. Brno, 2006. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Vedoucí práce: doc. PhDr. Mikuláš Bek, Ph.D.

MARTINCOVÁ, P.: *Vokální tvorba autorů brněnské Cameraty*. Brno, 2011. Disertační práce. Masarykova univerzita. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce: prof. Michal Košut, Ph.D.

ONDRÁKOVÁ, J.: *Hudební podniky v Brně*. Brno, 2012. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Vedoucí práce: Mgr. Viktor Pantůček.

ZICHOVÁ, M.: *Instruktivní klavírní literatura 20. století*. Brno, 2012. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně. Pedagogická fakulta. Vedoucí disertační práce: doc. Mgr. Petr Hala, Ph.D.

KARAFIÁT, J.: *Brněnský koncertní život v 60. letech 20. století*. Brno, 2009. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Mgr. Viktor Pantůček.

na schůze katedry; seznamy ocenění a úspěchů katedry; poznámky k hodnocení studentů z JAMU a AMU; vlastní posudky a oponentury na skladby, teoretické práce, studie a knihy; doklady ke svým zaměstnáním, teoretickým pracím i skladbám; poznámky a zprávy z cest do zahraničí; adresy zahraničních skladatelů a společností, s nimiž byl v kontaktu.

Velkou informační hodnotu má také Kohoutkova metodika – tři šanony materiálů k hudební teorii a zejména k teorii skladby, které Kohoutek během svého pedagogického působení nashromáždil. Jejich obsah uvádím v příloze. Ctirad Kohoutek sepisoval od roku 1993 své memoáry a pojmenoval je *Setkávání a loučení – Částečně utříděná, vždy neúplná mozaika vyprávění o životních dějích, plánech, myšlenkách a vzpomínkách*. Název těchto pamětí nejspíš odvodil ze svého vlastního kréda: „Život je naplňování setkávání (radosti) a loučení (smutku).“¹⁰ Jedná se o necelých 300 stran, ležících v současnosti v archivu bez větší pozornosti, kterou by dle mého názoru jistě zasluhovaly. Bohužel, některé ze stran byly před převozem pozůstalosti do archivu vyjmuty.

¹⁰ Čerpáno z Kohoutkových citátů a vlastních myšlenek z diářů. Citace ze dne 16. 1. 1993. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze, Karton 31.

2. Život

Ctirad Kohoutek se narodil 18. března 1929 v Zábřehu na Moravě. Jeho otec Hynek Kohoutek učil na měšťanské škole. Jeho dědeček napsal učebnici čtení pro první třídu obecných škol. Otec a dědeček na tvorbě učebnice spolupracovali a na malém Ctiradovi „zkoušeli“ v praxi své metody. Díky tomu uměl číst a obstojně psát na stroji již před nástupem do první třídy.

V listopadu 1934 se přestěhovali do Ostravy, kde jeho otec získal místo cvičného učitele na učitelském ústavu. Tam také Ctirad Kohoutek nastoupil do první třídy. Z důvodu vážného onemocnění (skrofulózy krčních žláz) měl velkou absenci ve školní docházce. Díky dřívější průpravě jeho otce a dědečka snadno dohnal zameškané učivo.

Kohoutkovy první kompozice vznikly ve školním roce 1938/1939 (tzn. v devíti letech) v tehdejší Slezské Ostravě. Byla to volně řazená sbírka *Kytička* obsahující šest skladbiček pro klavír: *Vzpomínka na Zábřeh*, *Pod praporem*, *Vlak*, *Sázava*, *Pravda vítězí*, *Cestou ze školy*. Tyto skladby ještě notačně zaznamenal jeho otec Hynek Kohoutek. V tomtéž školním roce se Ctirad Kohoutek začal učit hře na klavír a všeobecné hudební výchově na tehdejším Masarykově ústavu hudby a zpěvu v Moravské Ostravě.¹¹ Ve školním roce 1940/1941 nastoupil do primy na gymnázium v Moravské Ostravě.

První odborně vedené Kohoutkovy kompozice byly *Národní písně pro zpěv a klavír*: *Šla Nanyňka do zelí*, *Hrály dudy*, *Žežuličko, kde jsi byla*, *Já mám koně*. Vznikly na Masarykově ústavu hudby a zpěvu v Moravské Ostravě ve školním roce 1942/1943 pod vedením Miloše Šnejdara, který tam vyučoval hru na housle a skladbu. Dále složil *Tři polky pro klavír* (1944). Šnejdar jej vyučoval harmonii, radil mu v kompozičních počátcích a poodkryl před ním náročnost a odpovědnost kompoziční práce.¹²

¹¹ Viz BÖHMOVÁ, V.: *Hudební skladatel Ctirad Kohoutek – Život*. Praha, 2007. Bakalářská práce. AMU. Hudební fakulta. Vedoucí práce: prof. Ivan Klánský; a také viz KRÁLOVÁ, Z.: *Ctirad Kohoutek a jeho kompozice pro dětské pěvecké sbory*. Brno, 2009. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Vedoucí práce: doc. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.

¹² Čerpáno z odpovědí na druhý soubor otázek Josefa Beka. 1. 3. 1989. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

V roce 1943 se Kohoutkovi přestěhovali do Kroměříže.¹³ Mohl za to výnos o zrušení učitelského ústavu vyhlášený Protektorátem Čech a Moravy a všeobecně neúnosná životní situace. Stěhovali se často, jeho rodičům však vždy zbýval čas na loutkové ochotnické divadlo a na to, aby doma zpívali, což mělo velký vliv na Kohoutkův další vývoj.

Od školního roku 1943/1944 převzal v Kroměříži Kohoutkovu výuku harmonie, kontrapunktu a klavíru Antonín Kříž. V Kroměříži a následně v Brně však Kohoutek studoval skladbu především autodidakticky: četbou hudební a teoretické literatury, poslechem skladeb a vlastní kompoziční činností. Praktickou hrou se snažil poznat i jiné nástroje než klavír – housle, varhany, akordeon, hoboje.¹⁴

Od roku 1946 studoval hru na klavír, skladbu a hudebně teoretickou nauku u profesora Miroslava Bravíka v Brně. V rozšiřování ostatního hudebního rozhledu pokračoval samostudiem. V té době již Ctirad Kohoutek vedl a řídil dva pěvecké sbory na reálném gymnáziu v Brně, kde studoval. Ve školním roce 1947/1948 studoval skladbu soukromě u profesora Lubomíra Koželuhy, jehož zdůrazňování detailní preciznosti ve skladebné technologii¹⁵ mělo pro Kohoutkův další hudební vývoj nedocenitelný význam.¹⁶

Rodiče podporovali Ctirada Kohoutka v jeho hudebních zájmech, ale chtěli, aby napřed vystudoval nehudební střední školu a získal tak „solidní základ k něčemu, co ho uživí“.¹⁷ Studoval proto na reálném gymnáziu v Ostravě a Kroměříži, studia dokončil na gymnáziu v Brně roku 1948.

Už tehdy věděl, že se chce věnovat hudbě. Rozhodování po dokončení studií na gymnáziu přesto nebylo lehké. Kladl si otázku, zda: „...být klavíristou, dirigentem, hudebním vědcem či pedagogem nebo jiným pracovníkem v této oblasti.“¹⁸

¹³ Viz (FK): *Skladba žije tehdy, když je zahráná*. In: Život, společenský měsíčník Šumperka města. 1997. č. 10. str. 16.

¹⁴ Čerpáno z odpovědi na druhý soubor otázek Josefa Beka. 1. 3. 1989. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

¹⁵ Ze spisů Ctirada Kohoutka je zjevné, že měl velmi bohatou slovní zásobu ozvláštněnou neologismy a atypickými pojmy hudební teorie. Pro tuto práci jsem si dovolila použít některé z nich.

¹⁶ Čerpáno z odpovědi na druhý soubor otázek Josefa Beka. 1. 3. 1989. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

¹⁷ Cit. KOHOUTEK, C.: *Zábřežský rodák o svém životě s hudbou a ve světě*. In: Severní Morava. 2008. č. 94. str. 18.

¹⁸ Cit. KOHOUTEK, C.: *Zábřežský rodák o svém životě s hudbou a ve světě*. In: Severní Morava. 2008. č. 94. str. 19.

V roce 1948 byl přijat do abiturientského kurzu konzervatoře v Brně, kde studoval základy kompozice, dirigování a hudební teorie u profesora Viléma Petrželky a profesora Jana Šoupala.¹⁹ Tam zdokonalil a ucelil své teoretické i praktické hudební znalosti a dovednosti na úroveň, dostatečnou pro přijetí na vysokou hudební školu. Bylo to zároveň poprvé, kdy se Ctirad Kohoutek dostal do úzkého styku s naším i evropským hudebním folklórem, a to v roli korepetitora třídy lidového tance.²⁰

Po roce studií abiturientského kurzu konzervatoře v Brně mu tamní komise jednoznačně doporučila studovat skladbu na tehdy nově otevřené Janáčkově akademii múzických umění, kam byl v roce 1949 přijat do třídy Jaroslava Kvapila.

Kromě pilného studia a plnění studijních plánů se Ctirad Kohoutek účastnil řady mimoškolních aktivit a kulturních brigád. Hned po vstupu na školu byl pověřen funkcí kulturně-lidového referenta a později tajemníka spolku posluchačů JAMU.²¹ Pracoval v ČSM.²² V roce 1950 založil a vedl Lidový soubor JAMU, který se později sloučil se souborem Radost. Spolupracoval s pobočkou Státního ústavu pro lidovou píseň v Brně a sbíral lidové písně na Těšínsku. Zasedal v porotách Soutěže tvořivosti mládeže. Působil jako kritik v novinách, jako tajemník operního kolektivu brněnské pobočky Svazu československých skladatelů a učil v kolektivu začínajících autorů při tomto svazu.²³ Už za svých studentských let začal Ctirad Kohoutek vyučovat klavírní praxi na instrumentálních katedrách (1951–1952) a hudebně teoretické předměty v abiturientském kurzu (1952–1953).²⁴

Absolvoval v roce 1953 symfonickou básní *Mnichov*. Kohoutkovo středoškolské a vysokoškolské studium probíhalo v letech, kdy doznívala atmosféra

¹⁹ Viz BĚLOHLÁVKOVÁ, P.: *Ctirad Kohoutek – Osobnost teoretika, pedagoga a skladatele*. In: Česká hudba 2004, Sborník z 27. ročníku muzikologické konference Janáčkiana. Praha, 2004. str. 116.

²⁰ Čerpáno z odpovědí na druhý soubor otázek Josefa Beka. 1. 3. 1989. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

²¹ Čerpáno z poznámek ke vzpomínkám na JAMU. 17. 6. 1985 – 2. 4. 1995. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38.

²² Československý svaz mládeže.

²³ Čerpáno z poznámek ke vzpomínkám na JAMU. 17. 6. 1985 – 2. 4. 1995. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38.

²⁴ Čerpáno z odpovědí na otázky Josefa Beka. 6. 10. 1986. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

Druhé světové války, kterou si teprve s postupujícím věkem začal plně uvědomovat ve všech jejích hrůzných až dramatických příčinách, nebezpečích a důsledcích.²⁵

Po absolutoriu zůstal na JAMU jako asistent, odborný asistent a poté docent sklady a skladební teorie, což mu umožnilo uskutečnit jeho životní záměr a cíl v ideální čtyřkombinaci umělce, teoretika, pedagoga i organizátora.²⁶

Ctirad Kohoutek nepodceňoval funkci žádného hudebního žánru. Psal písně, skladby pro zábavní a dechový orchestr, scénickou i televizní hudbu. Trvaleji se však přikláněl k vážné (dle jeho slov lépe „závažné“) hudbě. Pro posluchače i skladatele je sice náročnější, ale zato širší, hlubší a schopná vyjádřit i závažná a trvaleji platná sdělení či poselství.²⁷

Ctirad Kohoutek tedy působil na Katedře skladby, hudební teorie a dirigování JAMU v Brně od 1. října 1953 jako asistent, od 1. listopadu 1959 jako odborný asistent²⁸ a v letech 1953–1963 rovněž jako tajemník katedry. V roce 1963 absolvoval studijní stáž a lekce Witolda Lutoslavského na Summer School of Music v Dartingtonu a v roce 1965 prázdninové kurzy kompozice a přednášky Pierra Bouleze a György Ligetiho v Darmstadtu.²⁹

Základem úrovně každého oboru a jeho výukového zabezpečení je podle Ctirada Kohoutka rozhled a znalost celé šíře domácího i zahraničního dění.³⁰ Avšak Kohoutek učil skladbu a teorii skladby v době, která u nás nepřála kontaktům se světem, zvláště západním. Podklady k výuce se snažil získávat různými prostředky. Například nahrával noční koncerty hudby 20. století z vídeňské rozhlasové stanice na bakelitový magnetofon. Několikrát navštívil festival soudobé hudby Varšavský podzim. Mluvil velmi dobře anglicky, německy a francouzsky.³¹ Hojně využíval studijních, přednáškových i jiných zahraničních zájezdů. Byl v Moskvě, Leningradu,

²⁵ Čerpáno z odpovědí na druhý soubor otázek Josefa Beka. 1. 3. 1989. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

²⁶ Viz KOHOUTEK, C.: *Zábřežský rodák o svém životě s hudbou a ve světě*. In: Severní Morava. 2008. č. 94. str. 19.

²⁷ Viz KOHOUTEK, C.: *Zábřežský rodák o svém životě s hudbou a ve světě*. In: Severní Morava. 2008. č. 94. str. 19.

²⁸ Čerpáno z poznámek ke vzpomínkám na JAMU. 17. 6. 1985 – 2. 4. 1995. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38.

²⁹ Viz BĚLOHLÁVKOVÁ, P.: *Ctirad Kohoutek – Osobnost teoretika, pedagoga a skladatele*. In: Česká hudba 2004, Sborník z 27. ročníku muzikologické konference Janáčkiana. Praha, 2004. str. 117.

³⁰ Viz KOHOUTEK, C.: *Zábřežský rodák o svém životě s hudbou a ve světě*. In: Severní Morava. 2008. č. 94. str. 19.

³¹ Čerpáno z rozhovoru s Milošem Štědrněm ze dne 28. 3. 2014.

Novosibirsku, Gdaňsku, Wroclawi, Celji, Norimberku, Dartingtonu, Darmstadtu, Curychu, Luganu, Bernu, Vídni, Paříži. Díky této snaze a těmto zkušenostem vyšla v roce 1965 Kohoutkova publikace *Novodobé skladebné směry v hudbě* (rozšířené vydání knihy *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*) rusky v Moskvě a srbochorvatsky v Záhřebu.³² Nemalý podíl na vzniku této publikace vedle jeho zahraničních cest mělo také Kohoutkovo intenzivní samostudium. Kohoutkovi rovněž pomohla teta jeho manželky žijící v západním Německu a jeho bratr, astronom Luboš Kohoutek, žijící v Hamburku, kterým se tam povedlo sehnat užitečné materiály.³³

V období od 1. června 1965 do 29. února 1980 působil na JAMU jako docent skladby a teorie skladby a od 1. října 1966 do 30. listopadu 1979 jako vedoucí Katedry skladby, hudební teorie a dirigování. Od školního roku 1969/70 řídil Ctirad Kohoutek společně se svým kolegou Aloisem Piňosem dvouleté postgraduální studium experimentální hudby. V roce 1973 získal doktorát filosofie na Univerzitě Palackého v Olomouci z teorie a dějin hudby. Od 1. září 1976 do 1. března 1980 vykonával funkci prorektora JAMU pro uměleckou a vědeckovýzkumnou činnost a zahraniční styky.³⁴ Od 1. března 1980 do 1. října 1990 pak působil jako profesor na Katedře skladby na AMU v Praze.³⁵

Od 1. března 1980 byl ředitelem České filharmonie – prvotřídní národní a státní instituci, která se v té době skládala z devíti hudebních reprezentačních složek (orchestr České filharmonie, skupina jeho čtyř sólistů, Pražský filharmonický sbor, Kühnův dětský sbor, České noneto, Smetanovo kvarteto, Talichovo kvarteto a soubory Pražští madrigalisté a Due Bohemi di Praga). Snažil se pokračovat v tradici České filharmonie jako reprezentativního hudebního ústavu u nás. Později se Kohoutkovi jakožto řediteli České filharmonie naskytly další četné možnosti vycestovat. Přivezl si další zkušenosti a četné, pedagogicky využitelné materiály z Japonska a USA. Zahraniční posluchači projevovali zájem také o českou soudobou hudbu, ale Kohoutek musel při výběru skladeb respektovat názor

³² Viz KOHOUTEK, C.: *Zábřežský rodák o svém životě s hudbou a ve světě*. In: Severní Morava. 2008. č. 94. str. 20.

³³ Čerpáno z rozhovoru s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014.

³⁴ Čerpáno z poznámek ke vzpomínkám na JAMU. 17. 6. 1985 – 2. 4. 1995. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38.

³⁵ Viz BĚLOHLÁVKOVÁ, P.: *Ctirad Kohoutek – Osobnost teoretika, pedagoga a skladatele*. In: Česká hudba 2004. Sborník z 27. ročníku muzikologické konference Janáčkiana. Praha. 2004. str. 117.

manažerů, že jedině známá jména vyprodají sál.³⁶ Pro Ctirada Kohoutka to byla zajímavá, ale vyčerpávající práce, proto musel 30. června 1987 ze zdravotních důvodů odejít.³⁷

Podle výpovědí žijících žáků Ctirada Kohoutka nebylo toto období příliš šťastné. Ze strany Ctirada Kohoutka zde proběhl pokus o demokratizaci, který naprosto ztroskotal – sestavil uměleckou radu, jež měla za úkol hlasovat o dramaturgii a repertoáru v dané sezóně. Členové rady se divili, proč je vůbec svolává. Umělecký vedoucí filharmonie Václav Neuman navíc nebral příliš ohledy na názory či přání Ctirada Kohoutka, vnímal jej jako správného ředitele a sám se choval jako umělecký ředitel. Kohoutek byl velmi pracovitý člověk, který nikomu neublížil, vychoval spoustu lidí a mnohým pomohl, ale v té době to nebylo doceněno. Byl vnímán jako přívrženec komunistické strany, kterým nebyl z přesvědčení.³⁸ Tyto informace ale nejsou v rozporu s tvrzením, že odešel z funkce ředitele České filharmonie ze zdravotních důvodů. Pro příliš lidského Ctirada Kohoutka byla práce na tak významné manažerské pozici až fyzicky vyčerpávající.

Dne 1. října 1990 Ctirad Kohoutek ukončil ze zdravotních důvodů své působení na AMU. Dne 21. června 1991 se vrátil z Prahy do klidnějšího Brna, což se mu jevilo pravděpodobné už v době, kdy z Brna odjížděl.³⁹ Ačkoli odešel z České filharmonie i z AMU, stále působil jako člen Asociace hudebních umělců a vědců a místopředseda Klubu moravských skladatelů.⁴⁰

Zemřel v Brně 19. září 2011.⁴¹ Vše nasvědčuje tomu, že dostal svých slov: „Umění žít je vědět, jak vychutnat malé radosti a unést těžká břemena.“⁴²

Ctirad Kohoutek se narodil a žil téměř celý život na Moravě, která má nepochybně svoje specifické kulturně společenské ovzduší. Vyjádřil se o ní takto:

³⁶ Viz KOHOUTEK, C.: *Zábřežský rodák o svém životě s hudbou a ve světě*. In: Severní Morava. 2008. č. 94. str. 21.

³⁷ Čerpáno z odpovědí na otázky Jany Knotkové. 21. 11. 2000. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

³⁸ Čerpáno z rozhovoru s Milošem Štědrněm ze dne 28. 3. 2014.

³⁹ Čerpáno z Kohoutkových poznámek: Jde jen o co nejobjektivnější pravdu, které jsou umístěny v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 30.

⁴⁰ Viz (FK): *Skladba žije tehdy, když je zahráná*. In: Život, společenský měsíčník Šumperka města. 1997. č. 10. str. 16.

⁴¹ Viz ŠTĚDRŇ, M.: *Zemřel Ctirad Kohoutek, hudební skladatel a teoretik, pedagog, významná osobnost české kultury*. In: Opus Musicum. 2011. č. 43/5. str. 77.

⁴² Čerpáno z Kohoutkových citátů a vlastních myšlenek z diářů. Citace ze dne 22. 2. 2004. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Karton 31.

„Jeví se být mimo jiné například tvrdší, ale i jemnější, zemitější, jadrnější, otevřenější, přímější, ale i citlivější, citovější, obecně zpěvnější.“⁴³ Prahu měl rád a cenil si jejího významu v historii i v dnešním světovém dění, ale podle jeho názoru by vedle tohoto přirozeného hlavního kulturního centra neměla být potlačována jiná důležitá kulturní střediska. Vzájemná úcta, rozmanitost a soutěživost by se měly podle Ctirada Kohoutka uplatnit i v mezinárodním měřítku.⁴⁴

Ctirad Kohoutek řešil i ekologické problémy, které silně ohrožovaly a dodnes ohrožují kvalitu života na Zemi nebo dokonce život jako takový. Obával se, že je třeba okamžitě zakročit, jinak bude poškození planety nevratné. Domníval se, že je nutné založit národní a co nejdříve i mezinárodní *Hnutí za záchranu života na Zemi*, které bude nadřazené každé politické straně i výrobně-spotřební praxi. V roce 1995 se v tomto ohledu obrátil na řadu institucí a osob, které s ním sice souhlasili, ale domnívali se, že k takovému řešení situace ještě není vhodná doba. Byl si vědom, že jako skladatel nemůže argumentovat vlastními odbornými zkušenostmi v příslušných oborech, tak alespoň složil v roce 1997 orchestrální akvarel *Jediná naděje* uvedený jeho mottem: „Jedinou nadějí záchrany dalšího života člověka a lidstva je dosažení jejich odůvodněné úcty a lásky vůči sobě i přírodě, jejíž jsou součástí.“⁴⁵ Inspirací k těmto myšlenkám byly také četné diskuze s jeho bratrem Lubošem Kohoutkem. Ctirad Kohoutek upozorňoval na blížící se nebezpečí také slovy: „Příroda chce setřást ze sebe člověka, který si hraje na jejího pána, chová se k ní nešetrně, a tím se svým technicko-civilizačním rozmachem řítí do vlastní záhuby. Proto ty čtenější a silnější katastrofy!“⁴⁶

⁴³ Cit. z Kohoutkových odpovědí na otázky Ivana Hrušovského. 15. 3. 1996, které jsou umístěny v archivu Českého muzea hudby v Praze. Kohoutkova pozůstalost. Karton 38

⁴⁴ Čerpáno z Kohoutkových odpovědí na otázky Ivana Hrušovského. 15. 3. 1996, které jsou umístěny v archivu Českého muzea hudby v Praze. Kohoutkova pozůstalost. Karton 38

⁴⁵ Cit. KOHOUTEK, C.: *Zábřežský rodák o svém životě s hudbou a ve světě*. In: Severní Morava. 2008. č. 94. str. 24-25.

⁴⁶ Čerpáno z Kohoutkových citátů a vlastních myšlenek z diářů. Citace ze dne 11. 12. 2004. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Karton 31.

Ctirad Kohoutek byl za své dílo třikrát mezinárodně oceněn:

- 2. cena a stříbrná medaile mezinárodní skladatelské soutěže v Moskvě 1957 za *Festivalovou předeheru*
- Cena hudební kritiky v soutěži *Cassino de divonne* o komorní skladbu v Paříži 1967 za skladbu *Memento 1967*
- 1. cena mezinárodní skladatelské soutěže (2. ročník) při *Festivalu sborového umění* Jihlava 1994 za skladbu *Broskvička*

Dále získal dvě krajské ceny Leoše Janáčka:

- Krajská cena L. Janáčka 1962 za skladbu *Velký přelom*
- Krajská cena L. Janáčka 1975 za skladby *Panteon, Teatro del mondo a Plameny*

Dále získal více než 25 domácích ocenění,⁴⁷ ze kterých uvádím pouze výběr cen, které sám považoval za nejvýznamnější:⁴⁸

- Čestný diplom ÚV ČSM⁴⁹ za účast v mezinárodní skladatelské soutěži na 6. SFDM v Moskvě 1957
- Pamětní medaile UP za zásluhy o rozvoj vědy, kultury a školství 1973 (u příležitosti 400. výročí založení Univerzity Palackého v Olomouci)
- Pamětní medaile za vynikající tvorbu pro dětské pěvecké sbory udělená *Festivalem dětských pěveckých sborů* v Olomouci 1976
- Čestné uznání rady MěNV⁵⁰ v Jihlavě 1977 za dlouholeté zásluhy o *Festival vokální hudby* a rozvoj československého sborového umění; 3. cena za *Zpěv jitra*
- Cena SČSKU⁵¹ 1978 v oblasti hudební vědy a publicistiky za knihu *Hudební styly z hlediska skladatele*

⁴⁷ Viz POVOLNÝ, J.: *Skladatel by měl žít sto padesát let*. In: Severník. 2005. č. 7-8(15). str. 1.

⁴⁸ Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Karton 37.

⁴⁹ Ústřední výbor Československého svazu mládeže

⁵⁰ Městský národní výbor

⁵¹ Svaz českých skladatelů a koncertních umělců

- 2. cena v kategorii B skladatelské soutěže hudebně dramatických děl pro děti a mládež 1990 (vypisovatelé SČSKU, Městský dům kultury v Karviné, ČHF⁵² a ČT Ostrava) za dětskou operu *O kohoutkovi a slepičce*
- Veřejné uznání rady Sm. KNV⁵³ 1997 za dlouholetou hudebně vědeckou činnost, angažovanou činnost skladatelskou a publicistickou

⁵²

Český hudební fond

⁵³

Krajský národní výbor

3. Pedagogická činnost

Ctirad Kohoutek navštěvoval od svých čtrnácti do třiaadvaceti let dětský tábor nedaleko Vsetína nejdříve jako táborník, později jako vedoucí. Tábor se nacházel na kopečku v cípu lesa u řeky Bečvy v přírodě bez elektřiny téměř izolován od okolního světa. Velmi oblíbený byl astronomický kroužek vedený bratrem Lubošem Kohoutkem a kroužek hudebně-pěvecký řízený Ctiradem Kohoutkem. Každý den probíhal jiný program. Při každém turnusu se alespoň částečně obměňoval kolektiv dětí i vedoucích, což vytvářelo mnoho prostoru pro fantazii a pro získávání zkušeností.⁵⁴ Zkušenosti z dětského tábora jej nasměrovaly k další pedagogické činnosti.

O svých pedagogických začátcích napsal Ctirad Kohoutek tato krásná slova: „Počal jsem si uvědomovat, že právě takovou činnost, která nesnáší jednotvárnost, ale naopak vyžaduje stále nové nápady, tvořivost, proměnlivost, budu mít v životě nejraději. Práce s dětmi, těmi nejmenšími i většími, později i s dospívajícími a dospělými stala se mým osudem, osudem učitele. ... Láska k přírodě, ke zpěvu, hudbě a k dětem mne neopustila už nikdy.“⁵⁵

3.1. Přístup k výuce skladby

Učit skladbu je velice těžké, a navíc je to záležitost poměrně nová – zhruba 120 let. Dříve se na konzervatořích nebo na varhanických školách skladba neučila, probíraly se pouze disciplíny skladby, které navštěvovali i instrumentalisté: například generálbas, harmonie, instrumentace, hudební formy. Dnes probíhá proces partikularizace – existuje mnoho odborných předmětů pouze pro skladatele, které interpreti nepotřebují. Tento jev můžeme pozorovat zejména na Pražské konzervatoři, kde byla skladba zařazena mezi obory až za působení Antonína Dvořáka. Z dobových svědectví a dochované korespondence víme, že i Dvořák byl

⁵⁴ Čerpáno z Kohoutkových poznámek k *Ohlasům mládí, života v přírodě a hudebních počátků*. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38.

⁵⁵ Cit Kohoutkovy poznámky k *Ohlasům mládí, života v přírodě a hudebních počátků*. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38.

místy bezradný a nevěděl, co má učit. Většina pedagogů ukazovala skladebné postupy víceméně na svých dílech. Kohoutek byl příkladný v tom, že vytvořil syntézu. Nabídl vše, co existuje, a vyplnil mezeru v československé hudební teorii, která nevěděla, co se ve světě děje. Ctirad Kohoutek se zasloužil o to, aby knihovna JAMU měla to nejlepší vybavení.⁵⁶

Jeho kolegové na JAMU byli Jan Kapr (1914–1988), Alois Piňos (1925–2008), Miloslav Ištvan (1928–1990). Všichni čtyři (včetně Ctirada Kohoutka) zahrnovali do své výuky své habilitační, disertační i jiné teoretické práce. Například Miloslav Ištvan napsal dílo *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě* (1973) a Alois Piňos *Tónové skupiny* (1971). Žáci Ctirada Kohoutka měli to štěstí, že jeho spis *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby* (1962) a jeho přepracovaná verze *Novodobé skladebné směry v hudbě* (1965) byly v té době revoluční. Jsou to velmi přínosné práce, které jeho studenty velmi obohatily. Obsahují pohled na různý kompoziční materiál a jeho zpracování. Kohoutkovy práce daly jeho studentům daleko širší rozhled.⁵⁷

Ctirad Kohoutek jakožto pedagog usiloval o **získání umělecké i lidské důvěry žáka**.⁵⁸ Nenásilnou, ale jednoznačnou formou seznamoval své studenty s vlastním uměleckým i občanským názorem. Na svém skladatelském díle, na jednotě svého přesvědčení a jednání, na umělecké zásadovosti a přísné spravedlnosti také budoval svou pedagogickou autoritu. Mnoho Kohoutkových skladeb bylo rozebráno, ať už v hodinách teorie skladby nebo přímo v individuálních hodinách.⁵⁹ Svůj spis *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby* a jeho reedici *Novodobé skladebné směry v hudbě* používal jako učebnici pro předmět Teorie skladby.⁶⁰

⁵⁶ Čerpáno z rozhovoru s Milošem Štědroněm ze dne 28. 3. 2014.

⁵⁷ Čerpáno z rozhovoru se Sylvií Bodorovou ze dne 7. 4. 2014; a také z rozhovoru s Milošem Štědroněm ze dne 28. 3. 2014.

⁵⁸ Jak ještě bude v této práci několikrát uvedeno, Ctirad Kohoutek byl velmi systematický, své poznámky si zapisoval v přehledných seznámech, tabulkách či grafech. V množství informací, které ve své práci nabízím, by důležité pojmy zanikly, proto jsem se rozhodla zvýrazňovat je v textu **tučně**. Toto platí zejména pro kapitoly 3, 4 a 5.

⁵⁹ Čerpáno z rozhovoru s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014; a také z rozhovoru s Milošem Štědroněm ze dne 28. 3. 2014.

⁶⁰ Čerpáno z rozhovoru s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014; a také z rozhovoru s Milošem Štědroněm ze dne 28. 3. 2014.

Snažil se, aby byli jeho žáci přesvědčeni, že má skutečný zájem předat jim veškeré své zkušenosti, že jim dovede pomoci ve všech uměleckých i jiných životních problémech a že dovede tolerovat i odlišnosti jejich postupně se formující osobnosti.⁶¹

Ctirad Kohoutek byl vždy korektní i ke studentům s odlišnými politickými názory, životním krédem nebo náboženským vyznáním. Toto hledisko nikdy nepovažoval za důvod k osobním či profesním rozporům. O těchto záležitostech s ním bylo možné mluvit otevřeně, čehož si vážil.⁶² Ctirad Kohoutek byl velmi poctivý, všímavý a důsledný učitel: do hodin nosil učební pomůcky, na všechno upozornil, na nic nezapomněl.⁶³

Ctirad Kohoutek byl systematik, měl jasnou představu o tom, co bude učit, neimprovizoval.⁶⁴ Jeho systematicčnost je mezi jeho studenty a kolegy pověstná. Byl to velmi férový člověk, který nikdy nedovolil žádnou nespravedlnost. Měl někdy až úřednický přístup, často si držel profesionální odstup, ale jednalo-li se o závažné osobní problémy studenta, byl velmi lidský.⁶⁵

Jak jsem již nadnesla v úvodu, Ctirad Kohoutek zastával názor, že si nelze představit žádnou významnou skladatelskou praxi bez propojení s jejím patřičným teoretickým zázemím. Pedagogický proces pak obojí navíc oboustranně obohacuje. Studenti využívají znalostí, dovedností a zkušeností svých učitelů, ale také nutí pedagogy k systematictějšímu, přehlednějšímu, plně zdůvodněnému a srozumitelnému utřídění látky a současně je inspirují a provokují novými, nekonvenčními a překvapivými pohledy na její obsah, čímž podněcují potřebu učitelů látku prohloubit, rozšířit a inovovat.⁶⁶

⁶¹ Čerpáno z odpovědi na otázky Josefa Beka. 6. 10. 1986. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

⁶² Čerpáno z rozhovoru s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014; a také z rozhovoru s Lukášem Matouškem ze dne 21. 3. 2014.

⁶³ Čerpáno z rozhovoru s Milošem Štědrněm ze dne 28. 3. 2014.

⁶⁴ Čerpáno z rozhovoru s Otomarem Kvěchem ze dne 20. 3. 2014; a také Čerpáno z rozhovoru s Milošem Štědrněm ze dne 28. 3. 2014.

⁶⁵ Čerpáno z rozhovoru se Sylvii Bodorovou ze dne 7. 4. 2014; a také z rozhovoru s Milošem Štědrněm ze dne 28. 3. 2014.

⁶⁶ Čerpáno z Kohoutkových odpovědí na otázky Ivana Hrušovského. 15. 3. 1996. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38.

Ctirad Kohoutek se snažil o zasvěcení svých studentů do co **nejširšího rozsahu učiva**. Vedle **historického vývoje artificiální hudby a novodobých skladebných směrů** zařazoval do učebních plánů i **folklor**. Snažil se podporovat studenty se zájmem o užitou, **populární hudbu** i v této oblasti, přestože jí sám příliš nerozuměl. Dle jeho názoru se jedná o tak rozsáhlou oblast, která pro plné proniknutí do problematiky vyžaduje užší specializaci. Zdařilá tvůrčí kombinace artificiální a nonartificiální hudby je dalším lákavým a dosud nevyčerpaným zdrojem nových hudebně vyjadřovacích možností a hudebního vývoje.⁶⁷

Ctirad Kohoutek vedl od začátku své žáky k vědomí, že základem vzdělávání je **autodidaktika**. Pedagog může tuto nezbytnou soustavnou sebevzdělávací činnost pouze doplňovat, usměrňovat a systematizovat.⁶⁸

Podle Ctirada Kohoutka je na určité skladebně technické úrovni důležité, aby měli studenti zcela jasno ve **filosofických, světonázorových, psychologických, sociologických a estetických problémech**. Je důležité mít jasný **hlavní cíl hudební kompozice** a být schopen přinášet **osobité tvůrčí projekty**. Výběr stylu, respektive kombinace stylů je věcí druhořadou, ale také velmi podstatnou.⁶⁹ Ctirad Kohoutek se snažil přivést žáka co nejbližší k nejsoučasnější tvůrčí problematice s přihlédnutím k jeho osobním, individuálním vlohám.⁷⁰

Podle Ctirada Kohoutka hlavní poslání pedagoga spočívá v pomoci žákovi vytvořit si pevné, pokrokové, světonázorové východisko, obsahující všechny základní filosofické, psychologické, sociologické, estetické, pedagogické a jiné souvislosti s jeho oborem. Každý žák by si měl uvědomit, že musí co nejlépe ovládat **teoretické zázemí svého specializovaného oboru**, jeho historii, vývoj, technologii, současný stav, tendence, směry a trendy. Dále žák musí s pomocí učitele co nejdokonaleji a nejrozmanitěji ovládnout kompoziční materiál.⁷¹

⁶⁷ Čerpáno z odpovědi na otázky Josefa Beka. 6. 10. 1986. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

⁶⁸ Čerpáno z odpovědi na otázky Josefa Beka. 6. 10. 1986. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

⁶⁹ Čerpáno z Kohoutkových poznámek o vlastní kompozici. 19. 2. 1978. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38.

⁷⁰ Čerpáno z poznámek k vyučování hudební skladbě. 20. 7. 1970. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 30.

⁷¹ Čerpáno z odpovědi na otázky Josefa Beka. 6. 10. 1986. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

Nezastupitelný význam má při výuce kompozice **analýza skladeb**. Ctirad Kohoutek rozlišoval ve své pedagogické praxi 3 vrstvy analýzy podle podrobnosti:

- a) poslechová analýza (při níž se určuje sluchem zvukový tvar skladby);
- b) hrubá analýza partitury skladby (jejích hlavních technologických jevů a procesů);
- c) podrobnou analýzu partitury skladby (jejích detailních jevů a procesů).⁷²

Při zásazích do skladeb svých žáků kladl Ctirad Kohoutek důraz na **zvýšení zdůvodnitelnosti každého jevu**, na **zvýšení jeho smysluplnosti**, na **čistotu práce**, na alespoň minimální **osobnostní přínos v rámci hudby 20. století** a na **provokování kompoziční invence a fantazie ve smyslu nevšednosti**.⁷³ Oproti tomu v době jeho studií nebylo experimentování v kompoziční práci příliš v oblibě. Často bývalo označováno nálepkami „formalismus“ či „kakofonie“. Plně pochopena nebyla ani Janáčkova celá, bohatě inspirující tvůrčí podstata, natož pak například výdobytky druhé vídeňské školy.⁷⁴

Ctirad Kohoutek nechal studenta rozvíjet se jeho vlastním směrem. Byl to člověk, který diskutoval, upozorňoval, ale nic nevnucoval. Pedagogický nadhled Ctirada Kohoutka byl v tomto ohledu příkladný. Nenutil nikoho dělat, co nechtěl. Důležité ovšem bylo, aby si student svůj přístup a názor uměl obhájit. Ctirad Kohoutek určoval mantinely, ale byl tolerantní i k jinému, odůvodněnému názoru či pohledu.⁷⁵

Ctirad Kohoutek měl nejraději hodnocení v rámci kolektivní výuky ve své kompoziční třídě z důvodu úspory času a váhy kolektivního souhlasu, který vyznívá přesvědčivěji, popřípadě kolektivního nesouhlasu, který ho podněcoval v hledání ještě pádnějších argumentů a důkazů. Kolektivní výuka skladby má však svá úskalí z hlediska věcného, ale i z hlediska psychologické citlivosti a taktu.⁷⁶ Kontakt mezi

⁷² Čerpáno z odpovědí na otázky Josefa Beka. 6. 10. 1986. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

⁷³ Čerpáno z odpovědí na otázky Josefa Beka. 6. 10. 1986. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

⁷⁴ Čerpáno z odpovědí na druhý soubor otázek Josefa Beka. 1. 3. 1989. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

⁷⁵ Čerpáno z rozhovoru se Sylvii Bodorovou ze dne 7. 4. 2014.

⁷⁶ Čerpáno z odpovědí na otázky Josefa Beka. 6. 10. 1986. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

učitelem a žákem by měl být zejména v závěrečných fázích kompozic pokud možno individuální, jelikož jde o odkrytí osobních zálib, sklonů, dovedností i nedostatků studenta.⁷⁷

Ctirad Kohoutek si stěžoval, že úroveň našich vysokoškolských absolventů nedosahuje světových parametrů. Přikláněl se ke studiu žáka ve vlasti kvůli potřebnému „nasátí“ společenského klimatu a domácího tvůrčího zázemí. Ovšem jakoukoliv, byť jen krátkodobou **studijní zkušenost v zahraničí**, považoval za přínosnou. U talentovaných a pokrokově smýšlejících žáků by měla být povinná. Vytváří totiž základ k nutnému vědomí obecných i specializovaných souvislostí v evropském, popřípadě světovém měřítku.⁷⁸

Mezi Kohoutkovy žáky patří například Josef Adamík, Sylvie Bodorová, Pavel Čotek, František Emmert, Stanislav Hochel, Marta Jiráčková, Otomar Kvěch, Michal Košut, Lukáš Matoušek, Vojtěch Mojžíš, Elena Petrová, Miroslav Pudlák, Josef Růžička, Petr Řezníček, Milan Slavický, Martin Smolka, Jaroslav Šťastný-Pokorný a Radko Tichavský.⁷⁹

⁷⁷ Čerpáno z poznámek k vyučování hudební skladbě. 20. 7. 1970. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 30.

⁷⁸ Čerpáno z odpovědi na otázky Josefa Beka. 6. 10. 1986. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

⁷⁹ Čerpáno z archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 46; a také viz BĚLOHLÁVKOVÁ, P.: *Ctirad Kohoutek – Osobnost teoretika, pedagoga a skladatele*. In: Česká hudba 2004. Sborník z 27. ročníku muzikologické konference Janáčkiana. Praha, 2004. str. 117.

3.2. K teorii pedagogiky

Ctirad Kohoutek byl nejen učitelem, ale také se podrobně zabýval teorií pedagogiky kompozice.

Skladatelé, ale i osobnosti působící v dalších oblastech umění nemají stejný pohled ani na svět, ani na umění a jeho funkci, ani na konkrétní stylové zaměření. Je obvyklé, že mladá nastupující umělecká generace se snaží (poté, co vyprchá počáteční oslnění pedagogickými vzory) najít způsob, jak potlačit vliv generace předchozí. Později mnohdy dochází k opětovným návratům, při nichž jsou rozvážněji oceňovány hodnoty předešlé. Umělecké i lidské dozrávání dovede lépe potlačit některé apriorní zaujetí a dovede objektivněji nahlížet na jevy a věci.⁸⁰

Ctirad Kohoutek rozlišuje tři druhy konfliktů, které mohou nastat mezi žákem a učitelem:

1) **Generační konflikt**, který se projevuje nejen v rovině uměleckého předávání zkušeností, ale i v rovině lidské.

2) **Stylový konflikt**, který byl v historii již nesčetněkrát doložen (ať už například vášnivými manifesty malířských škol a směrů nebo nesmiřitelnými rozpory hudebních expresionistů s neoklasicisty). Proměny stylového nazírání jsou mnohdy součástí vývoje i jediného umělce.

3) **Osobnostně-pracovní konflikt** plyne z toho, že každá osobnost přistupuje k úkolům zásadně ovlivněna svými vrozenými či získanými schopnostmi (temperamentem, motivy, postoji, vůlí, fantazií a podobně). Někteří umělci preferují přesně daný, plně uvědomělý tvůrčí postup, jiní komponují spontánněji a spoléhají více na intuici, další oba přístupy kombinují.⁸¹

Mnozí posluchači, uměnovědci, umělci a pedagogové se snaží nahlédnout a vniknout do postupů a metod umělců. Objevují se individuální, introspektivní, ale i obecnější teoretické výklady kompozičních procesů. Přesto se objevují také názory, že není možné do myšlenkových pochodů umělce proniknout. Publikum

⁸⁰ Viz KOHOUTEK, C.: *K výchově mladé umělecké generace*. In: Hudební rozhledy. 1982. č. 5. str. 219.

⁸¹ Viz KOHOUTEK, C.: *K výchově mladé umělecké generace*. In: Hudební rozhledy. 1982. č. 5. str. 219.

uznává hodnotu díla a uznává talent, který je ovšem umělci daný, takže za něj nemá nárok na odměnu. Na odměnu má nárok za odvedenou práci. Veřejnost by chtěla vědět, kolik práce skladatel do díla vložil, což je v tomto případě nemožné. Nevíme přesně, kdo jak tvoří, kolik času věnuje tvorbě díla – skladatelova práce není vidět. Sám skladatel si mnohdy není plně vědom tohoto procesu. Na tomto základě staví takzvaný „apedagogický“ názor: Jelikož přesně nevíme, jak dílo vzniká, nelze tvorbu učit.⁸²

Téměř v každé činnosti či profesi lze postihnout tři stupně úrovně jejího provozování:

- 1) **Úroveň diletantskou**, která je většinou provozována pro soukromou potřebu.
- 2) **Úroveň profesionální**, které mnohdy mohou dosáhnout i amatéři.
- 3) **Úroveň vyššího stupně tvůrčího posvěcení – úroveň nadprůměrnou**, která vyžaduje mimořádné zastoupení talentu, takže jí skutečně nelze dosáhnout jen školením.

Hudebnost a umělecká fantazie je však podmíněna a ovlivněna několika mimohudebními aspekty jako je aktivní vztah k životu a k realitě, vědomí společenské zodpovědnosti, pracovní houževnatost, píle, vytrvalost, ctižádost. Souhrnu všech těchto vlastností říkáme talent.⁸³ Vhodná, moderní výuka může mimořádnému talentu poskytnout ty nejlepší podmínky rozvoje. Z tohoto úhlu pohledu je třeba chápat proces umělecké pedagogiky jako užitečný a pro dosažení vysokoškolské úrovně nezbytný.⁸⁴

Ctirad Kohoutek vytyčuje tři požadavky pro výuku kompozice:

- 1) **Požadavek vědeckosti, cílevědomé jednoty, soustavnosti a nepřetržitosti**
- 2) **Požadavek nejednostrannosti, naopak interdisciplinarity**

⁸² Viz KOHOUTEK, C.: *K výchově mladé umělecké generace*. In: Hudební rozhledy. 1982. č. 5. str. 219.

⁸³ Viz KOHOUTEK, C.: *O výchově mladého skladatele*. In: Sborník Janáčkovy akademie múzických umění. Brno. 1959. str. 33.

⁸⁴ Viz KOHOUTEK, C.: *K výchově mladé umělecké generace*. In: Hudební rozhledy. 1982. č. 5. str. 220.

3) Požadavek modernizace a zefektivnění didaktických postupů, metodologie uměleckých oborů i jednotlivých metodik⁸⁵

Pedagogický proces je nutné vidět jako komplex a průnik vzdělávání a výchovy, zaměřený na všeobecnou výchovu občana a na odbornou výchovu skladatele. Významnou úlohu hraje úroveň a talent:

- **pedagogického subjektu – učitele**
- **pedagogického objektu – žáka**
- **pedagogického prostředí**

Tyto složky souhrnně formují tři psychické sféry osobnosti:

- **rozumovou, poznatkovou, intelektuální** – vědomí, myšlení
- **citovou, hodnotově-motivační, emotivní** – svědomí, cítění, vkus
- **volní, činnostní, konativní** – chování, jednání, pohotovost⁸⁶

Všechny tři složky je třeba mít při výuce na zřeteli, přizpůsobit jim požadavky výuky a modernizace a předejít tak možným konfliktům. Také je třeba na ně klást důraz při volbě obsahu a rozsahu učiva. To je další oblast teorie pedagogiky, kterou se Ctirad Kohoutek intenzivně zabýval a o níž pojednávám v další kapitole.

⁸⁵ Viz KOHOUTEK, C.: *K výchově mladé umělecké generace*. In: Hudební rozhledy. 1982. č. 5. str. 220.

⁸⁶ Čerpáno ze stručného zápisu a závěrů z porady pedagogů katedry skladby AMU a skladatelského oddělení konzervatoře v Praze ze dne 19. 11. 1987, návaznost na schůzi ze dne 21. 10. 1987: problémy přípravy na vysokoškolské hudební studium. Kohoutek předem připravil a v úvodu jednání ještě stručně rozvedl teze/okruhy a východiska otázek. Uloženo v archivu českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 46.

3.3. Problematika obsahu a rozsahu učiva pro obor skladba

Ctirad Kohoutek řešil také problém osnov. Učební látky stále přibývá, ale vyučovací hodiny nejsou „nafukovací“. Z toho vyplývá na jedné straně **vyhraněnější specializace**, ale i opačný trend – **interdisciplinarita**. Hudebně vzdělávací proces se častěji musí dotýkat akustiky, etnomuzikologie, historie, estetiky, filosofie, psychologie, ale i elektroniky, kybernetiky, teorie informací atd. Nezbytné je rovněž studium cizích jazyků z důvodu zpřístupnění teoretické cizojazyčné literatury. Chtěl sestavit detailní plány, aby se mu podařilo co nejefektivněji pojmut co nejvíce tohoto učiva.⁸⁷ Ctirad Kohoutek se zasloužil o to, aby byla na JAMU od školního roku 1970/71 teorie skladby vyučována tři hodiny týdně až do pátého ročníku.⁸⁸ Předmět Základy kompoziční teorie vyučoval v šestihodinových blocích, ale dnešní osnovy vše zredukovaly na dvě hodiny týdně.⁸⁹

Obsah a rozsah výchovy skladatelů vychází z úrovně společenského klimatu, vztahu společnosti ke kultuře a umění a z možnosti uplatnění skladatelů v této společnosti. Šíře a hloubka jejich uplatnění potvrzuje efektivitu výchovy.⁹⁰

Ctirad Kohoutek se neztotožňoval s názorem, že vážné hudební umění zaniká, ztrácí schopnost oslovit a zaujmout publikum a stává se pouze přetrvávající historickou hodnotou. Syntézy, modifikace a inovace jednotlivých stylů a slohů přerůstají v polystylovou a polyslohovou koexistenci. Paralelně vznikají díla slohu melodicko-harmonického a sónického. Objevují se i zárodky třetího paralelního slohu dneška, dosud obtížně pojmenovatelného (snad analyticko-syntetického), který se vyznačuje současností ovlivněnými prvky nového artismu, dekorativnosti, esoteričnosti, meditace, relaxace, hédonismu, zdrojů historických, folklórních i pestré palety pop music. Kohoutek říká, že tvorba začíná znovu, osvobozená od zábran, nálepek, apriorismů. Jejím cílem je nové, upřímné, umělecky silné

⁸⁷ Viz KOHOUTEK, C.: *K výchově mladé umělecké generace*. In: Hudební rozhledy. 1982. č. 5. str. 221.

⁸⁸ Čerpáno z poznámek k vyučování hudební skladbě. 20. 7. 1970. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 30.

⁸⁹ Viz ŠTĚDRŮ, M.: *Zemřel Ctirad Kohoutek, hudební skladatel a teoretik, pedagog, významná osobnost české kultury*. In: Opus Musicum. 2011. č. 43/5. str. 79; a také čerpáno z rozhovoru s Milošem Štědrým ze dne 28. 3. 2014.

⁹⁰ Viz KOHOUTEK, C.: *Poznámky k cíli, obsahu, rozsahu a efektivitě výchovy skladatelů*. In: Sborník k 80. výročí založení Konzervatoře Brno. Brno. 1999. str. 37.

vyjádření, které vytvoří pocit tolerance, sounáležitosti a svět, v němž budou zachovány podmínky pro duševně bohatý život.⁹¹

Příprava skladatele je náročná, dlouhodobá a sama o sobě nezaručuje nadprůměrný výsledek. Ten vyžaduje nadprůměrné nadání, mohutnou inspiraci studenta a jeho schopnost v průběhu práce využít veškeré duševní i fyzické síly, bohatství a tvůrčí vybavení osobnosti. Kvalitní příprava pomáhá orientovat a urychlovat vývoj. Velký podíl má však samostudium i kvalifikované veřejné vystupování žáků. Nejhlubší a nejtrvalejší jsou znalosti získané vlastním průzkumem, zdoláváním překážek a praktickou zkušeností. Učitel musí umět využít autodidaktiky, sdruženě kolektivního studia, samostatných zpráv, referátů, písemných prací žáků k zvýšené názornosti, soutěživosti a týmového řešení problémů a projektů. Učitel by měl postupovat pružně, nešablonovitě, diferencovat kolektiv, objevovat a využívat specifika jednotlivců, nalézt přitažlivé podání i méně zažitých studijních nutností, upravit i nově zpracovávat učební pomůcky (náčrty, schémata, grafy, literární, audiální i audiovizuální texty), vytvářet přátelskou atmosféru. Odměnou mu bude, že se stane na řadu let odborným i lidským vzorem pro studenty.

Přípravu skladatelů mají na starosti ZUŠ, konzervatoře a akademie múzických umění. ZUŠ sice jen doplňkově, ale neméně významně. Je třeba si uvědomit důležitost výchovného řetězce od nejútlejšího mládí až po dospělost včetně třetího věku. **Každý obor činnosti a zájmu by měl být vzdělávatelný po celý život.** Školská struktura víceméně funguje, ale chybí systematické, propojení po linii oborové. Nestáčí navazování učebních plánů a osnov, ale je třeba udržovat soustavný vzájemný zájem, spolupráci a prolínání informací.⁹²

Skladatele dnes jen výjimečně užívá umělecká kompozice. Je nutné brát na vědomí, že většina z nich najde uplatnění v různých odvětvích hudební i širší praxe včetně pedagogiky, vydavatelské a distribuční sféry, žurnalistiky, zábavných žánrů, folklóru a jiných. Také z tohoto hlediska je důležité zvážení alternativních učebních

⁹¹ Viz KOHOUTEK, C.: *Poznámky k cíli, obsahu, rozsahu a efektivitě výchovy skladatelů*. In: Sborník k 80. výročí založení Konzervatoře Brno. Brno. 1999. str. 37-38.

⁹² Viz KOHOUTEK, C.: *Poznámky k cíli, obsahu, rozsahu a efektivitě výchovy skladatelů*. In: Sborník k 80. výročí založení Konzervatoře Brno. Brno. 1999. str. 38.

plánů a osnov, obsahujících různou šíři a hloubku povinných i nepovinných předmětů, kurzů, stáží a dalších.⁹³

Ctirad Kohoutek byl přesvědčen, že absolvent skladby musí znát veškerý vyjadřovací arzenál od barokního, klasického a romantického základu až po současnou kompoziční problematiku a techniku. Měl by ovládat také co nejúplnější systematický souhrn teoreticko-praktických vědomostí a metodologii od období nejstarších k nejmladším. K tomu je nutné pojmout i interdisciplinární jádro jiných umění, odborných a společenských věd. Též jazykové znalosti studenta jsou v dnešní době velmi důležité. Avšak studijní potence člověka i čas lidského života jsou limitovány. Ani čas potřebný pro odpočinek a regeneraci sil nemůže být ignorován. Velmi důležitý je tedy **neustálý výběr a hierarchizace životních hodnot**, redukce méně podstatného a obohacování o nové a podstatnější. Jinými slovy **neustálá aktualizace učebních plánů a osnov**. Neexistuje pro ně však ucelený, univerzální a nejlepší návod.⁹⁴ Ani by žádná šablona či univerzální metoda v umělecké profesi existovat neměla.⁹⁵ Sám skladatel si musí uvědomit, že kromě vášnivého hudebního myšlení a zápasu o vlastní individualitu nereferuje jen sám o sobě. **Mimořádný význam v širších společenských souvislostech díla nese umělcova mimohudební orientace.**⁹⁶

Metodika

Ctirad Kohoutek přistupoval ke své pedagogické činnosti velmi pečlivě a zodpovědně. Nasvědčují tomu nejen výpovědi jeho žijících žáků, ale i četné práce z oblasti teorie pedagogiky a také mnohé ručně psané i tištěné poznámky, učební plány a přípravy na hodiny, které můžeme nalézt v jeho pozůstalosti v archivu Českého muzea hudby. Chtěl sestavit detailní plány, aby se podařilo co nejefektivněji pojmout co nejvíce učiva. Důkazem je i jeho propracovaná metodika.

⁹³ Viz KOHOUTEK, C.: *Poznámky k cíli, obsahu, rozsahu a efektivitě výchovy skladatelů*. In: Sborník k 80. výročí založení Konzervatoře Brno. Brno. 1999. str. 39.

⁹⁴ Viz KOHOUTEK, C.: *Poznámky k cíli, obsahu, rozsahu a efektivitě výchovy skladatelů*. In: Sborník k 80. výročí založení Konzervatoře Brno. Brno. 1999. str. 39.

⁹⁵ Viz KOHOUTEK, C.: *K výchově mladé umělecké generace*. In: Hudební rozhledy. 1982. č. 5. str. 219-221.

⁹⁶ Viz KOHOUTEK, C.: *Poznámky k cíli, obsahu, rozsahu a efektivitě výchovy skladatelů*. In: Sborník k 80. výročí založení Konzervatoře Brno. Brno. 1999. str. 40.

Ctirad Kohoutek po sobě zanechal tři šanony nadepsané *Metodika hudební kompozice: Teoreticko-praktická témata pro učební předmět skladba na AMU: Metodika hudební kompozice A – Souhrnná interdisciplinární základna; Metodika hudební kompozice B – Souhrnná starší i novodobá odborná základna; Metodika hudební kompozice C – Aktuální stav a výhledy společnosti, kultury, hudby*. Tyto šanony obsahují různé články, Kohoutkovy i jiných autorů, Kohoutkovy poznámky a seznamy další doporučené literatury, seřazené do složek podle učebních okruhů skladby. Obsah této metodiky uvádím v příloze. Tyto šanony jsou jedním z Kohoutkových východisek k problematice obsahu a rozsahu učiva, kterou velmi intenzivně řešil.

Na okruzích uvedených v příloze je možno pozorovat Kohoutkovu pečlivost, všestrannost a široký záběr. Kohoutek se snažil pojmut co nejširší okruh učiva a nashromáždil nesmírné množství materiálu, který pečlivě roztřídil a sestavil si tak prvotřídní učební pomůcku, která mu znemožňovala vynechat jakékoliv podstatné téma.

3.4. Nedostatky české hudební výchovy a navrhovaná řešení

Ctirad Kohoutek soustavně upozorňoval na zvětšující se propast mezi současným vývojem artificiální hudby a uměleckými potřebami posluchačů. Příčin této skutečnosti je několik a velký podíl na ni nese stav hudební výchovy. Hudební výchova je překotně reorganizovaná, nejednotná a vědecky málo domyšlená. Je tomu tak zásluhou televize, škol, rozhlasů, ČSM a líbivé činnosti mnohých osvětových pracovníků a také zásluhou omezování a podceňování estetické výchovy ve prospěch hmotné zainteresovanosti. Výuka na všeobecně vzdělávacích školách je zkostratělá a v oblasti hudební výchovy vedena často neodborníky. Také na konzervatořích a mnohdy i na vysokých školách je výuka zastaralá a stereotypní.⁹⁷ Cítil silnou potřebu modernizovat české školství.

Postavení hudby a skladby ve společnosti má vliv na úspěšnou modernizaci pedagogického procesu. Je nutné prohloubit pravidelnost kontaktů a šíři informací mezi všeobecnými školami a LŠU, mezi LŠU a konzervatořemi a mezi konzervatořemi a AMU. Podle Ctirada Kohoutka **je třeba provést novou zevrubnou revizi profilů absolventa, učebních plánů a osnov všech hudebních škol. Výhodiskem této revize by se měla stát tato hlediska:**

- Hledisko pedagogického stimulování základních vědomostí, dovedností, názorů a postojů žáka
- Hledisko nezbytného minima individuální autodidaktické práce a angažovanosti v oboru a v jeho interdisciplinárním zázemí
- Hledisko zvýšeného kvalitativního ovlivnění přípravy pedagogických sil pro oblast uměleckých oborů
- Hledisko zvýšeného pedagogického ovlivnění pracovníků v oblasti zábavné hudby
- Hledisko vytyčení a zabezpečení požadavků moderní pedagogické praxe a to zejména: učebními prostorami, učebnicemi, literaturou, účinným systémem výměnných stáží, soutěžních konfrontací studijně-pedagogických výsledků apod.

⁹⁷ KOHOUTEK, C.: *Možnosti soudobého skladatele při tvorbě dětského sboru*. In. Vokální podnět a reakce žáka. Brno. 1967. str. 122.

Z uvedených základních požadavků jsou vyvozeny tyto konkrétní návrhy:

- Při přijímacích zkouškách na konzervatoř na obor skladba přijímat talentované uchazeče i vyšší věkové kategorie, např. i po maturitě na jiné škole.
- Požádat s podporou SČSKU ministerstvo školství, aby vyvolalo účinný tlak na ředitele konzervatoří, aby tento obor byl každoročně otevírán.
- Zabezpečit pravidelné konání dnů otevřených dveří na hudebních školách.
- Zabezpečit pravidelné konání koncertů, přehrávek či soutěží talentovaných dětí a mládeže.
- Ve spolupráci s Československým rozhlasem obnovit tradici soutěže dětské tvorby.
- Vyzvat redakci pro děti a mládež, aby ve svých pořadech více podněcovala dětskou kreativitu, například zadáváním tvůrčích úkolů a občasným zveřejňováním nejzajímavějších výsledků.
- Usilovat o skladatelskou soutěž v rámci cyklu soutěží LŠU.
- Dát podnět SČSKU, aby bylo pamatováno i na skladatelskou aktivitu mládeže v oblasti vážné hudby.
- Požádat SČSKU, aby členové porot skladatelských soutěží upozorňovali na výrazné talenty, které se v soutěžích objevily a neprošly doposud profesionálním vzděláním.
- Netrvat na plném pedagogickém úvazku zejména u umělců-pedagogů, ale ve větší míře umožňovat redukované pedagogické úvazky, které by zajišťovaly nejvyšší kvalitu jeho umělecké i pedagogické činnosti.⁹⁸

Tyto problémy Ctirad Kohoutek řešil a svá východiska navrhoval na několika schůzích. Například na schůzi ze dne 21. 10. 1987 na téma Problémy přípravy na vysokoškolské hudební studium a také na poradě pedagogů katedry skladby AMU

⁹⁸ Čerpáno ze stručného zápisu a závěrů z porady pedagogů katedry skladby AMU a skladatelského oddělení konzervatoře v Praze ze dne 19. 11. 1987, návaznost na schůzi ze dne 21. 10. 1987: problémy přípravy na vysokoškolské hudební studium. Kohoutek předem připravil a v úvodu jednání ještě stručně rozvedl teze/okruhy a východiska otázek. Uloženo v archivu českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 46.

a skladatelského oddělení konzervatoře v Praze ze dne 19. 11. 1987. V době, kdy působil na AMU, rovněž zorganizoval několik společných seminářů pro výuku skladby pro JAMU, AMU a VŠMU.

4. Teoretické práce

Ctirad Kohoutek se vždy považoval spíše za teoretizujícího praktika, ale teorie mu v kompozičním úsilí nikdy nepřekážela, právě naopak, výhodně jej obohacovala svou racionalitou, logikou a řádem.⁹⁹ Velký smysl pro vědeckou systematickост uplatňoval ve vlastní tvorbě i v teorii kompozice.¹⁰⁰

Ctirad Kohoutek napsal pět stěžejních teoretických spisů a nesčetné množství článků a studií. Přispíval také na četných vědeckých konferencích a účastnil se mnohých veřejných přednášek. Pokusila jsem se vytvořit kompletní soupisy Kohoutkových článků, přednášek a referátů, které uvádím v příloze.

Na seznamu Kohoutkových přednášek a referátů je možno sledovat, že zpřístupňoval soudobou hudbu i učitelům hudební výchovy a širší veřejnosti. Intenzivně se snažil o rozkvět nejen soudobé české hudby, ale i českého školství a didaktiky hudební výchovy. Spolupracoval s Českým rozhlasem v oblasti popularizace hudby a její teorie.¹⁰¹

Spis *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*¹⁰² a jeho přepracovaná verze *Novodobé skladebné směry v hudbě*¹⁰³ nabízejí systematický vhled do teorie skladby 20. století. V knize *Projektová hudební kompozice*¹⁰⁴ popisuje vlastní skladebnou metodu, ke které během svého skladatelského vývoje dospěl. *Hudební styly z hlediska skladatele*¹⁰⁵ jsou systematicky rozdělené do dvou částí. První část pojednává o hudebním vývoji od pravěku po současnost, druhá část obsahuje notové ukázky a příklady. V knize *Hudební kompozice*¹⁰⁶ Ctirad Kohoutek shrnuje své práce předchozí. Hlavním přínosem této knihy je problematika skladatelské praxe a její interdisciplinarity.¹⁰⁷

⁹⁹ Čerpáno z Kohoutkových odpovědí na otázky Ivana Hrušovského. 15. 3. 1996. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38.

¹⁰⁰ Viz ŠTĚDRŇ, M.: *Zemřel Ctirad Kohoutek, hudební skladatel a teoretik, pedagog, významná osobnost české kultury*. In: Opus Musicum. 2011. č. 43/5. str. 79.

¹⁰¹ Čerpáno z archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38.

¹⁰² Viz KOHOUTEK, C.: *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Státní hudební vydavatelství Praha, 1962.

¹⁰³ Viz KOHOUTEK, C.: *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Státní hudební vydavatelství. Praha, 1965.

¹⁰⁴ Viz KOHOUTEK, C.: *Projektová hudební kompozice*. Státní pedagogické nakladatelství. Praha, 1969.

¹⁰⁵ Viz KOHOUTEK, C.: *Hudební styly z hlediska skladatele*. Panton. Praha, 1976.

¹⁰⁶ Viz KOHOUTEK, C.: *Hudební kompozice*. Supraphon. Praha, 1989.

¹⁰⁷ Viz BĚLOHLÁVKOVÁ, P.: *Ctirad Kohoutek – Osobnost teoretika, pedagoga a skladatele*. In: Česká hudba 2004. Sborník z 27. ročníku muzikologické konference Janáčkiana. Praha, 2004. str. 116-117.

Mnozí současní skladatelé, muzikologové i interpreti (například skladatel Miloš Štědroň, Vojtěch Mojžíš, Otomar Kvěch a Sylvie Bodorová) spatřují velký přínos Ctirada Kohoutka v tom, že v letech 1962–1965 nabídl tak souvislou teorii soudobé hudby jako nikdo v Československu. Jedinečnost spisu *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby* a jeho reedici *Novodobé skladebné směry v hudbě* spočívala v přesné definici směrů nové hudby jako například dodekafonie, serialismu, aleatoriky atd.¹⁰⁸ Vyplnil tím velký nedostatek v české teorii skladby. Například Zdeněk Zouhar a jiní čeští skladatelé-pedagogové vyučovali či vyučují kompozici a teorii kompozice s využitím tohoto spisu.¹⁰⁹

Někteří označují za méně zdařilou knihu *Hudební kompozice*, jelikož se v ní Ctirad Kohoutek uchýloval k ideologickým myšlenkám. Jak řekl Otomar Kvěch: „Člověk si tam musí umět odečíst nějaký ‚dobový folklór‘, takové odvolání na poslání umělce v socialistické společnosti.“¹¹⁰ Zde je možné přiklonit se k názoru, že socialistický realismus existoval v Kohoutkově případě pouze „na papíře“ a v proklamacích. Ve skutečnosti nikdo příliš nedodržel jeho zásady v hudebním umění.¹¹¹

Na *Hudebních stylech z hlediska skladatele* je velmi zajímavé a výjimečné hledisko nikoli historické, ale právě skladatelské, kterým jsou nazírány historické kompoziční postupy.¹¹² Žádné pozdější práce Ctirada Kohoutka nepřevýšily „obchodní úspěch“ jeho prvního spisu *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*, které byly pro danou generaci geniálně shrnuty v jedné publikaci.¹¹³

¹⁰⁸ Čerpáno z rozhovoru s Milošem Štědrněm ze dne 28. 3. 2014.

¹⁰⁹ Čerpáno z rozhovoru s Lukášem Matouškem ze dne 21. 3. 2014.

¹¹⁰ Cit. z rozhovoru s Otomarem Kvěchem ze dne 20. 3. 2014.

¹¹¹ Čerpáno z rozhovoru s Milošem Štědrněm ze dne 28. 3. 2014; a také z rozhovoru s Otomarem Kvěchem ze dne 20. 3. 2014.

¹¹² Čerpáno z rozhovoru s Otomarem Kvěchem ze dne 20. 3. 2014; a také z rozhovoru s Lukášem Matouškem, ze dne 21. 3. 2014.

¹¹³ Čerpáno z rozhovoru s Otomarem Kvěchem ze dne 20. 3. 2014.

4.1. K teorii skladby

Postavení soudobé hudby není dobré ani u nás ani ve světě. Ctirad Kohoutek vyzdvihuje několik důvodů, proč tomu tak je:

- Obtížnější pochopitelnost skladeb, která pramení z autonomního vývoje hudby a tvůrčího požadavku ozvláštnění a novosti;
- Snížená příprava posluchačů, která pramení z nedostatků hudební výchovy;
- Komerencializace kultury a umění;
- Lidé jsou zavaleni existenčními problémy, a proto vyhledávají v umění spíše uvolnění, relaxaci a oddych než náročnou apercepci;
- Stále se stupňující konkurence zvětšujícího se rozsahu vážné hudby (od Bacha až po současnost);
- Zvyšující se honorářová spirála v oblasti vážné hudby – extrémní profesionalizace;
- Dostupnost prvotřídních umělců na nahrávkách, tedy konkurence interpretačních špiček;
- Špatný přístup k výchově lidí, k vybavení osobnosti člověka. Lidé smýšlejí více technicky – ekonomicky, méně se zaměřují na kulturu.
- Chybějící vzory vedoucích představitelů. Lidé chtějí hodnotovou orientaci. Dnešní kultura potřebuje svobodu, volnost, ale také hodnotové usměrňování, ovlivňování vkusu.
- Nedostatek finančních prostředků. Formují se různé skupiny, které mají tvůrčí oprávnění, ale žádná subkultura není finančně soběstačná.
- Nedostatečná hudební výchova na LŠU a ZŠU není schopna dát základ špičkovému hudebnímu dění.
- Nedostatečná propagace soudobé hudby.¹¹⁴

Již několikrát se během historického vývoje hudby zdálo, že se hudba ocitla v koncích, že již bylo dosaženo všech vyjadřovacích možností a že již nejsou další

¹¹⁴ Čerpáno z Kohoutkových poznámek k aktuálnímu postavení soudobé hudební kompozice a pokusu o prognózu jejího vývoje. Umístěny v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 26.

perspektivy hudebně tvůrčího vývoje. Ctirad Kohoutek tento fakt vtipně dokládá ve svém článku slovy: „Mysleli si to i starověcí Eskymáci, jimž se jejich několik pentatonických písní zdálo být nepřekonatelným hudebním univerzem.“¹¹⁵ Pesimismus v tomto směru není a nikdy by neměl být opodstatněný. Vznik nového hudebního vyjádření obsahu je umožněn neustálým zpochybňováním dosažených konvencí a živlen fantazií, vyvolávající nové experimenty, postupy, kombinace a syntézy.¹¹⁶

Úspěch bude mít jedině po všech stránkách bohatá hudba, tvořená přesvědčivou uměleckou syntézou všech dnes přijatelných principů hudební mluvy.¹¹⁷ Mnozí by rádi viděli jednotnější hudební umění, ve kterém je možné se jednodušeji a rychleji orientovat. Taková situace pravděpodobně nikdy nenastane, protože s každým novým hudebním nápadem, podnětem nebo činem narůstá geometrickou řadou množina kombinačních možností.¹¹⁸ Přitom jde o mimořádně důležitou věc: Neztratit se v obrovském množství imitací a módních vlivů. Tento problém Ctirad Kohoutek řeší návrhem vlastní skladebné metody, o které šířeji pojednávám v páté kapitole.

Hlavním specifikem soudobé hudby je **pestrost a bohatství stylové palety**. Rychle vznikají styly nové a zároveň se prohlubuje poznání stylů historických. Naopak proces zastarávání se zpomaluje díky možnostem „technické paměti“ záznamů na různých druzích médií. Záleží na osobnosti skladatele, jestli si umí vybrat to pravé pro svůj tvůrčí záměr z tohoto velkého a stále rostoucího množství materiálu.¹¹⁹

Ctirad Kohoutek zavádí pojem takzvané **polystylové koexistence** – tolerantní symbiózy různých stylů soudobé hudby s využitím všeho minulého, syntakticky i výrazově osvobozeného od zábran, konvencí, nálepek a apriorismů.¹²⁰

¹¹⁵ Cit. KOHOUTEK, C.: *Soudobá hudební kompozice a některé mimoevropské podněty*. In: Opus Musicum. 1971. č. 9-10. str. 295.

¹¹⁶ Viz KOHOUTEK, C.: *Soudobá hudební kompozice a některé mimoevropské podněty*. In: Opus Musicum. 1971. č. 9-10. str. 295.

¹¹⁷ Viz KOHOUTEK, C.: *Hlavní směry současné hudby*. In: Kompendium otázek a odpovědí pro lidové hudebníky. Uherské Hradiště, 1966. str. 323.

¹¹⁸ Viz KOHOUTEK, C.: *Soudobá hudební kompozice a některé mimoevropské podněty*. In: Opus Musicum. 1971. č. 9-10. str. 296.

¹¹⁹ Viz HAVLÍK, J.: *O hudební tvorbě, teorii a jiném*. In: Hudební rozhledy, 1989. č. 5. str. 197.

¹²⁰ Viz HAVLÍK, J.: *O hudební tvorbě, teorii a jiném*. In: Hudební rozhledy, 1989. č. 5. str. 197; a také viz Kohoutkovy poznámky *Ke vzniku, vývoji a impulsům projektové hudební kompozice*. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 30.

Důsledkem této symbiózy je vznik dalšího slohu (možno říci analyticko-syntetického) nebo dokonce zásadního slohového zlomu (něco jako „ars novissima“).

Ctirad Kohoutek se zabýval i problematikou **hodnocení české soudobé hudby**. Je to záležitost, které se nemůžeme vyhnout ani na poli pedagogiky, ani na poli teorie umění. Na první pohled se může zdát, že v tomto hodnocení nejsou žádné nejasnosti, ale stále se objevují názorové rozdíly a střety. Většinou se s nimi setkáváme v oblasti soukromé. Veřejně se nikomu nechce příliš zasahovat do hodnocení kvality soudobé hudby. Rozpoznávat kvalitu je věcí spravedlivého, odpovědného, plně ujasněného a cílevědomého hodnocení.¹²¹

Hodnocení je akt zjišťování hodnoty a funkce ve vztahu k jedinci i společnosti. Z toho vyplývají dvě stránky hodnocení:

subjektivní – stránka vnitřních vazeb a vlastností díla vůči jedinci;

objektivní – stránka sociálních, psychologických, filosofických, ideologických a jiných vazeb a vlastností díla vůči společnosti.

Při hodnocení díla je třeba rozhodnout se pro některý ze dvou axiologických¹²² modelů:

- Axiologický model, který zkoumání hodnot považuje za izolovaný úsek činnosti. Na hodnotové jevy je nazíráno jako na mimosociální fenomény.

- Axiologický model, jenž vidí hodnocení jako specifický, ale sociologií ovlivněný proces, jev. Neexistují tedy hodnoty o sobě – bez svých sociologických a jiných ovlivnění a vazeb. Ctirad Kohoutek se přiklání k tomuto modelu.

Hudba je prostředkem komunikace mezi lidmi – uměleckého sdělení. Funguje v rámci interakčního trojúhelníku: umělec – dílo – posluchač; a to

¹²¹ Čerpáno z Kohoutkových poznámek k problematice hodnocení české soudobé hudby. Umístěny v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 26.

¹²² Axiologie – věda o hodnotách, hodnocení.

v příslušném společenském klimatu. Není správná přílišná preference ani subjektivního, ani objektivního hodnocení. Podle názoru Ctirada Kohoutka bychom se měli přiklonit k takzvané demokratizaci umění.

Demokratizace umění znamená, že umění se jako celek obrací k celku svých potenciálních posluchačů a je mu dostupné. Odmítá se však přístup k umění univerzálnímu pro univerzální publikum. Je nutné, aby hodnotící měl na paměti vždy dávku tolerance, respektoval subjektivní faktor a současně se opíral o vědecké (objektivní) poznatky a utříděné znalosti o: společnosti; interdisciplinární podstatě a vrstvách umění; historickém vývoji hudby a dosažených výsledcích; aktuálním stavu hudební situace.¹²³

¹²³ Čerpáno z Kohoutkových poznámek k problematice hodnocení české soudobé hudby. Umístěny v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 26.

4.2. Kompendium vlastní kompoziční činnosti

Ctirad Kohoutek – skladatel, teoretik a pedagog v jedné osobě – rozdělil důkladně rozpracované zásady vlastní kompoziční činnosti do pěti podkapitol:

1. Základní předpoklady a požadavky hudebně tvůrčí činnosti
2. Invence a osobitost v soudobé hudební tvorbě
3. Projektová hudební kompozice – její podstata a místo v typologii hlavních kompozičních pracovních metod
4. Koncepční kompozice (autorské koncepce) – preferované tendence a postupy
5. Technologická kompozice (autorská technologie) – preferované tendence a postupy

1. Základní předpoklady a požadavky hudebně tvůrčí činnosti

Předpoklad hudebně tvůrčí činnosti člověka je didakticky a autodidakticky obohacované a stupňované hudební nadání, tvořené komplexem hudebnosti a inspirace. **Východisko záměrného a odpovědného působení na posluchače** je obsaženo v občanském postoji hudebního tvůrce, který zpracovává souhrn filosofických, psychologických, pedagogických, sociologických, estetických, sémioticko-sémantických, všeobecně kulturních, uměleckých a jiných poznatků skladatele, a na jejichž základě je vytvořena **obecná interdisciplinární tvůrčí základna**, na jejíchž základech se tvoří **speciální oborová tvůrčí základna**. Propojení těchto čtyř složek popisuje Ctirad Kohoutek slovy: „Předpoklad, východisko i obě základny tvůrčí činnosti vyžadují nezbytné završení profesionální technologickou dovedností, přesvědčivě a invenčně se vyjadřovat pomocí hudebního materiálu.“¹²⁴ To je **speciální, oborová tvůrčí potence**.

2. Invence a osobitost v soudobé hudební tvorbě

¹²⁴ Cit. Kohoutkovy poznámky ke Kompendiu vlastního kompozičního procesu. 1990. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 26.

Invence má podle Ctirada Kohoutka součást **kvantitativní** (výskyt, vytvoření něčeho, co dříve nebylo) a součást **kvalitativní** (jakost onoho nového výskytu ve smyslu jeho významu, hodnoty, původnosti, přínosnosti). **Hudební tvůrčí invence** pracuje s veškerým materiálem doposud vzniklým, uchovaným k potenciálnímu, novému využití. Výběr z tohoto materiálu je ozvlášťován a realizován sociálně i jinak ovlivněným psychickým vybavením inventora. Invenci podléhají všechny fáze tvůrčí činnosti, všechny vlastnosti hudebního projevu a všechny parametry hudební tkáně. V hudební invenci by měl být zastoupen jak prvek **emocionálně-intuitivní**, tak i **racionálně-logický**. Pak je dosaženo zakotvení hudebního díla v hudební tradici s dostatečným procentem jejího obohacení. Při absenci jednoho z prvků dochází k plytkým, samoučelným výsledkům.¹²⁵

3. Projektová hudební kompozice – její podstata a místo v typologii hlavních kompozičních pracovních metod

Ctirad Kohoutek rozlišuje tři hlavní typy skladebných pracovních metod:

1) Pracovní **metoda intuitivní (emocionálně-spontánní)** – je metoda s převahou prvku intuitivního. Vychází z invence detailu. Hudební materiál je tvarován až v průběhu kompoziční práce do výsledné koncepce a tvaru celku. Preferuje spontánní rozmanitost vývoje uměleckých artefaktů. Zdůrazňuje emocionalitu, bezprostřednost, fantazijnost a podvědomé procesy a zdroje.

2) Pracovní **metoda logická (intelektuálně-racionální)** – je metoda s převahou prvku logického. Vychází z invence celku, kterému jsou podřízeny detaily, výběr materiálu i ostatní složky tvůrčí práce. Preferuje uvědomělý, cílevědomý, promyšlený pracovní postup. Zdůrazňuje racionalitu a využívá vědeckých zkušeností a metod.

3) Pracovní **metoda logicko-intuitivní (intelektuálně-racionální i emocionálně-spontánní)** – je syntézou obou předchozích metod.¹²⁶ Ctirad Kohoutek zastával názor, že na tvůrčím procesu se musí podílet složka

¹²⁵ Čerpáno z Kohoutkových poznámek ke Kompendiu vlastního kompozičního procesu. 1990. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 26.

¹²⁶ Viz KOHOUTEK, C.: *Ke vzniku, vývoji a impulsům projektové hudební kompozice*. In: Musicologica Brunensia. 2009. č. 44(1-2). str. 75.

emocionálně-spontánní i intelektuálně-racionální. Mezi tyto metody spadá Kohoutkova projektová hudební kompozice, kterou popisují v páté kapitole.

4. Koncepční kompozice (autorské koncepce) – preferované tendence a postupy

Námětově Kohoutek upřednostňuje **nevšední programnost** jako naznačení odrazu vnějších (objektivních) i vnitřních (subjektivních) životních jevů a problémů v díle. Je zde k dispozici široké spektrum témat týkajících se historie, současnosti či budoucnosti lidstva, přírody, ekologie, ale i různých psychických stavů. Programnost pomáhá posluchačům porozumět soudobému dílu. Je to impuls autorské koncepce vůči posluchačům. Jedná se však o programnost rámcovou, nikoli literárně popisnou, která naopak posluchačovo vnímání násilně omezuje. Pro zajímavou, nesamoúčelnou, inspirující programnost je zapotřebí nevšední invence, jelikož je také ozvláštněním díla.

Přednost mají témata s kladným myšlenkovým obsahem či vyústěním. Vítané jsou folklórní náměty bez překomplikované vyumělkovanosti. Povinností umělce je lidi obohacovat, kultivovat, vést a těšit krásou a podporovat v nich víru v umění člověka měnit svět k lepšímu.

Při vytváření uměleckých koncepcí lze uplatňovat **analogie jevů**, tvarů či dějů. V grafických plánech lze zajímavě vyjádřit pomocí hudebních analogií (tvarově-formově, procesuálně-tektonicky, materiálově-sónicky a jinak). Životní i přírodní, vnější i vnitřní děje se odehrávají postupně i souběžně, ve vrstvách, proudech i plánech. Mohou tedy být cenným zdrojem obohacení koncepčních i tvarovacích možností pomocí montáže a mixáže hudebních dějů či gest.¹²⁷

Inspiraci a inovaci může podporovat vztah hudby a slova jako jedna z možností bimedialní až multimedialní kompozice. Hudební kompozice ovšem podřizuje všechny ostatní komponenty koncepci a tvaru hudebního celku.

¹²⁷ Čerpáno z Kohoutkových poznámek ke Kompendiu vlastního kompozičního procesu. 1990. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 26.

5. Technologická kompozice (autorská technologie) – preferované tendence a postupy

Autorská technologie díla je podřízena autorské koncepci. Technologie však může koncepci inspirovat a během tvorby díla dokonce ovlivnit či pozměnit. V souladu s tvůrčí koncepcí a ideou díla je přípustné využít veškeré technické postupy v celé polystylové rozmanitosti včetně soudobých postupů experimentálních. Příslušnost k soudobé hudbě je prokázána soudobým ztvárněním alespoň jednoho z hudebních parametrů, nebo jednoho ze vztahů hudebních parametrů.

V artificiální hudbě se stále zmenšuje pravděpodobnost, že bude dílo zařazeno do trvalého posluchačského výběru, který je omezován úrovní vnímání, ale i časovým limitem posluchače pro jeho kulturní zájmy. Tím rostou nároky na **zajímavost invence, přitažlivost koncepce**, ale také na **pochopitelnost technologie** hudebního díla. Toho lze docílit jednoduchými, srozumitelnými tvůrčími gesty vyjádřenými přínosnými hudebními impulsy a **přehlednou prací v oblasti rytmiky, melodiky, harmonie, polyfonie a tektoniky**. Vítané jsou folklórní, kvazifolklórní a historické zdroje.

V předkompoziční technologické etapě se zkoumá, volí a přepracovává dostupný hudební materiál včetně technologických principů a postupů. Tím je umožněno přesvědčivěji a nověji vytvarovat intuitivnost zamýšlených hudebně výrazových gest. Měla by být věnována pozornost všem hudebním parametrům: melodice, rytmic, harmonii, polyfonii, instrumentaci, dynamice, agogice, tektonice.¹²⁸

Oba hlavní kompoziční řády, technologický i koncepční, je vhodné prostoupit smysluplnými dílčími řády, plány, strukturami či systémy, například samostatnou artikulací rytmu, samostatným vkládáním charakteristických dynamických prvků, prodlev, logikou přidávání a střídání hlasů a jinými. Tím se znásobí zajímavost, nevšednost a informativnost uměleckého celku. Hudební tkáň se vyvíjí převážně hierarchicky. Nehierarchicky se vyvíjí pouze v případě, je-li součástí nějaké vyšší hierarchie.

¹²⁸ Čerpáno z Kohoutkových poznámek ke Kompendiu vlastního kompozičního procesu. 1990. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 26.

Každý hudební objekt se vyvíjí třemi různými způsoby:

- **principem stabilizace** (ostinátnosti, setrvačnosti, relativní neměnnosti);
- **principem crescendo** (narůstání, obohacování, posilování, přidávání, zhušťování, stupňování);
- **principem decrescenda** (odeznívání, zjednodušování, slábnutí, ubírání, zmenšování, zředování, klesání).

Vývoj hudebního objektu může být ve více nebo ve všech parametrech:

- **principiálně shodný** (buď jsou stabilizovány nebo crescendovány nebo decrescendovány všechny parametry);
- **principiálně rozdílný** (některý z parametrů je crescendován, jiný decrescendován, jiný stabilizován).

Veškeré způsoby vývoje hudebního objektu mohou mít formu:

- **pravidelnou** (plynulou, periodickou, kontinuální);
- **nepravidelnou** (zvrásněnou, neperiodickou, diskontinuální).

Přínosný a dosud nevyčerpaný je přenos vlastností jedněch prvků na vlastnosti prvků jiných (například přenos principů puntualismu či serialismu do tonální hudební tkáně, nebo přenos rytmu, melodie a harmonie jednoho objektu na objekt jiný). Též přínosný a dosud nevyčerpaný je přenos mikroprincipů na mezoprincipy a makroprincipy a naopak (například preference intervalu čisté kvarty, tedy pěti půltónů, se může promítnout do preference pětihlasu, pětitaktových a pětkrát se připomínajících refrénů; princip sonátové formy se může aplikovat na sled-expozici dvou konsonantních akordů, sled-provedení několika akordických střetů-disonancí a na sled-reprízu opět původních dvou konsonantních akordů a podobně).¹²⁹

¹²⁹ Čerpáno z Kohoutkových poznámek ke Kompendiu vlastního kompozičního procesu. 1990. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 26.

Netradiční až experimentální koncepce a technologické postupy vyžadují co nejpřesnější notový záznam. Mnohdy je tradiční notový zápis nedostatečný a je nutné jeho obohacení. Je třeba podporovat všechny nesporně zjednodušující a stále více se vžívající základní notační způsoby (netranspoziční notaci; omezení klíčů na dva plně postačující druhy – houslový a basový; odstranění celotaktových pomlek, nepovede-li to k nepřehledné tříšti; zvětšení všech znaků a příkazů – týkajících se metra, tempa, výrazu, artikulace, dynamiky, agogiky, dílčí průběhové stopáže – a soustředění do jednoho pruhu partitury, jsou-li společné pro celé obsazení nebo větší blok nástrojů; jednotlivé odchylky psát k příslušným partům; redukce množství posuvek, respektive odstranění zmatku v jejich psaní).¹³⁰

¹³⁰

Čerpáno z Kohoutkových poznámek ke Kompendiu vlastního kompozičního procesu. 1990. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 26.

4.3. K teorii vokální skladby

Ctirad Kohoutek věnuje speciální pozornost teorii vokální, a zejména sborové tvorby. Ve svých teoretických dílech řeší vazbu hudby a slova, spolupráci skladatele a textaře, skladatele a sbormistra a problematiku soudobé tvorby pro sbor.

Vazby mezi hudbou a slovem existují od nepaměti. Tyto vazby prošly mnoha proměnami vzájemné umělecké koexistence a kooperace. Na jedné straně existují skladby s dominantní hudební složkou a podpůrnou složkou textovou, na druhé straně skladby, ve kterých je dominující složka slovesná zdůrazněna hudebními prostředky.¹³¹

V soudobé hudbě je třeba vzít v úvahu celou škálu již použitých či naznačených vazeb hudby a slova. Autor textu coby autor parciální svou uměleckou koncepci již uceleně vyjádřil. Autor hudební složky (skladatel) se s jeho záměrem může shodovat, avšak nikdy ne stoprocentně. Různé způsoby odklonu od původního znění textu jsou často až povinností autora finální koncepce.¹³²

Vokální, zejména sborová tvorba byla u nás zvláště v Janáčkově době na světové špici. Dnes stále více a více zaostává za ostatním hudebním vývojem.

Nejsou jednotné definice pojmů „novost“, „vývojovost“, „progresivnost“ v hudbě, ani jednotné názory na umělecké počínání toho či onoho skladatele. Nesporné je, že hudba jako každá tvořivá lidská činnost musí dobývat stále nové obzory. Nemůže ustrnout, jelikož neustávají proměny kontinuálního pohybu utváření života a společnosti. Toto by se podle Ctirada Kohoutka mělo týkat všech forem hudby, ovšem není tomu tak. Sborová tvorba zůstává příliš konvenční a hluboko zakořeněna v kadenčně-melodicko-harmonickém čtyřhlasu romantismu a novoromantismu 19. století.¹³³

Je třeba brát v úvahu, že interpreti sborových skladeb jsou velmi často pěvci-amatéri s průměrným relativním sluchem, tudíž potřebují řadu intonačních

¹³¹ Viz KOHOUTEK, C.: *Hudba a slovo*. In: *Opus Musicum*. 1977. č. 6. str. 180.

¹³² Viz KOHOUTEK, C.: *Hudba a slovo*. In: *Opus Musicum*. 1977. č. 6. str. 180.

¹³³ Čerpáno z Kohoutkových poznámek k soudobé kompozici pro sbor: problémy, úvahy, perspektivy. 9. 3. 1986. Umístěno v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 30.

opor. Studují repertoár v daleko řidších intervalech než profesionální hudebníci a často bez nároku na honorář. Každé dílčí ztížení skladby geometrickou řadou zvyšuje nároky na psychiku a může být vyváženo jedině nesporným a esteticky nevšedním přínosem a úspěchem pracovního výsledku.¹³⁴ Velmi důležité je vzájemné pochopení a důvěra v poctivost tvůrčích a realizačních úmyslů, snah a možností mezi sborem, sbormistrem a skladatelem.

Pro Ctirada Kohoutka byla tvorba pro amatérské pěvecké sbory přitažlivá. Přinášelo mu radost, podařilo-li se mu vytvořit skladbu, kterou by se zaujetím nastudoval a realizoval soubor bez profesionální povinnosti a rutiny. Zejména jednalo-li se o děti, které jsou daleko bezprostřednější, otevřenější a upřímnější.¹³⁵

Ctirad Kohoutek nastiňuje nové možnosti a způsoby přístupu ke sborové kompozici. První z nich se týká sestavy sborového tělesa, přeneseně řečeno sborové instrumentace a artikulace. Stejně jako se mění sestava orchestru, může se měnit i obsazení sboru. Například obarvit dětský sbor sólem barytonu či ženský sbor triem tenorů. Použít přitom můžeme i přístrojovou techniku, která umožňuje kombinaci „živé“ a předem předpřipravené zvukové vrstvy. Běžně se již využívá kombinace vokálně pěvecké a vokálně recitační složky. Elektronickou cestou je možno hlasy zesílit či deformovat, rozmístit po prostoru sálu, můžeme požadovat zpěv tlumený rukou, přes papír či jiný předmět. Dále můžeme ozvláštnit vlastní stylovou a skladebně-technickou strukturu sborové kompozice, a to principem biformity a polyformity, instrumentací, kontrasty, světly, jevištním zpestřením, zpěvem za scénou atd.¹³⁶

Skladatel by měl být integrovanou osobností – jak hudebně myslí, tak by se jeho hudební řeč měla prosazovat ve všech žánrech. Jestliže někdo skládá například v dodekafonii, neměl by se při tvorbě sborů uchýlovat k „šlágrům“ komerčního charakteru. Kohoutek byl v tomto směru zásadový a svou hudební řeč i do těchto skladeb přenášel. Komponoval pomocí projektové kompoziční metody i pro dětské pěvecké sbory a tyto projekty zahrnovaly i nutnost brát ohled na hudební

¹³⁴ Čerpáno z Kohoutkových poznámek k soudobé kompozici pro sbor: problémy, úvahy, perspektivy. 9. 3. 1986. Umístěno v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 30.

¹³⁵ KOHOUTEK, C.: *Amatérský dětský pěvecký sbor očima skladatele*. In: Svátky písní. Olomouc. 1981. str. 21.

¹³⁶ Čerpáno z Kohoutkových poznámek k soudobé kompozici pro sbor: problémy, úvahy, perspektivy. 9. 3. 1986. Umístěno v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 30.

percepci dětí.¹³⁷ O jeho kompozicích se skladatel Miloš Štědroň vyjádřil takto pochvalně: „To byly dodekafonické sbory, dětské, velmi dobře napsané. Napsat dodekafonický sbor pro děti není lehké, protože to musí někdo zpívat.“¹³⁸ Většinový názor říká, že je přínosné, pokud se už malé děti snaží vnímat hudbu i jiným způsobem než tradičním. Kohoutek například využívá diatonické postupy, které preferují konsonanci, ale nejsou tonální, protože nevytváří tonální kadenční strukturu.¹³⁹

¹³⁷

Čerpáno z rozhovoru s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014.

¹³⁸

Čerpáno z rozhovoru s Milošem Štědroněm ze dne 28. 3. 2014.

¹³⁹

tzv. pandiatonika

5. Projektová hudební kompozice

Nápad Ctirada Kohoutka vytvořit projektovou hudební kompozici může být také důsledkem doby, ve které žil. Česká hudební veřejnost byla oslněna avantgardou. Panovala touha překročit hranice a dělat něco nového. Přestože Ctirad Kohoutek patřil ještě ke generaci, která vyrůstala v klasickém kompozičním stylu, vydal se na tuto novou cestu. Jeden ze způsobů byl, podívat se na kompozici jako na projekt.¹⁴⁰

5.1. Ke vzniku, vývoji a impulsům projektové hudební kompozice

Existují tři základní oblasti, které byly Ctiradu Kohoutkovi inspirací a podkladem pro vznik jeho vlastní kompoziční metody.

1) **Setkání s osobnostmi, které v hudební oblasti otevírali a rozšiřovali obzory seriózních znalostí novodobého dění v Evropě i ve světě sobě a mladší generaci zvlášť.** Jednalo se zejména o profesora Viléma Petrželku, muzikologa Graciana Černušáka a hudebně teoretického systematika Theodora Schaefera, se kterými se seznámil jako asistent kompoziční katedry bezprostředně po absolutoriu skladby v r. 1953 u profesora Kvapila na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Tito lidé prohloubili Kohoutkův vhled do dějin hudby, stavů hudebního myšlení i kompoziční praxe.¹⁴¹

Ctirad Kohoutek se setkal s profesorem **Theodorem Schaeferem** 30. června 1948 v roli uchazeče o studium v abiturientském kurzu konzervatoře v Brně. Profesor Schaefer trval chápavě, ale důsledně na svých nárocích. Ctirad Kohoutek dále navštěvoval profesorsky předměty Hudební teorie, Skladebné styly a Metodika skladebných předmětů a s jeho kompozicemi se blíže seznámil v roli tajemníka brněnského operního kolektivu Svazu československých skladatelů. Profesor Schaefer skládal vždy s promyšlenou, zdůvodněnou koncepcí a opíral se při své tvorbě o množství skic, jejichž výsledkem byl čistý a pečlivý rukopis. Tento pracovní postup byl Ctiradovi Kohoutkovi blízký. Jeho lidsky cenné, pečlivě propracované

¹⁴⁰ Čerpáno z rozhovoru se Sylvíí Bodorovou ze dne 7. 4. 2014.

¹⁴¹ Viz KOHOUTEK, C.: *Ke vzniku, vývoji a impulsům projektové hudební kompozice*. In: Musicologica Brunensia. 2009. č. 44(1-2). str. 73-74.

a utříděné zásady jej velmi inspirovaly a podílely se na vzniku projektové hudební kompozice.¹⁴²

Přátelství a spolupráce s Jiřím Vysloužilem – když byl Ctirad Kohoutek odborným asistentem na JAMU, vedle svých vrstevníků-kolegů se seznámil také s PhDr. Jiřím Vysloužilem. Ten stál v čele těch, kteří mu pomohli zorientovat se v novodobé české i zahraniční literatuře i při odkrývání skladatelského a teoretického odkazu Leoše Janáčka. Ctirad Kohoutek dále spolupracoval s Jiřím Vysloužilem na jeho antologiích lidových písní a cyklech přednášek a seminářů *Moderní hudba*. Tyto zkušenosti pak Kohoutek uplatnil ve své vlastní výuce i při přípravě spisu *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*.¹⁴³

2) Teoretické i skladatelské dílo Leoše Janáčka – Janáček vynikal mimořádnou kritičností a autokritičností a dokázal velmi pokrokovým způsobem formovat svou vědomostní základnu a dosáhnout tak svérázného osobitého přínosu. Neměl rád jak konvenci, tak samoučelný experiment. Rozšířil melodicko-harmonický sloh rozvíjením sónické kvality a dalších dimenzí soudobé hudby a poukázal na omezenost až neudržitelnost tradiční hudební notace.¹⁴⁴ Na Leoši Janáčkovi si Ctirad Kohoutek cenil mimo jiné i toho, že pro něj byl folklór stejně mohutným pramenem tvůrčí inspirace jako souhrn impulzů a dosažených výsledků hudby artificiální. Ačkoliv si Kohoutek vážil svých učitelů a kolegů a v mnohém se jimi inspiroval, nesetkal se za svůj život s pedagogickým vzorem, který by podle jeho představ splňoval ideál neustálého tvůrčího spojování praxe a teorie, umění a vědy, skladby a příslušného muzikologického zázemí. To mu ve svých spisech poskytl právě Leoš Janáček (popřípadě ještě Karel Janeček).¹⁴⁵

Kohoutkovi učitelé Vilém Petrželka a Jaroslav Kvapil byli žáky Leoše Janáčka. Oproti tomu Ctirad Kohoutek i Kohoutkovi kolegové působící na JAMU, Alois Piňos a Miloslav Ištvan, byli žáci žáků Leoše Janáčka.¹⁴⁶ Zde je zcela

¹⁴² Viz Kohoutkovy poznámky *Ze vzpomínek na vzácného učitele, předchůdce a přítele* (K 100. výročí narození prof. Theodora Schaefera), umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 46.

¹⁴³ Viz KOHOUTEK, C.: *Hudební dílo jako projekt*. In: *Opus Musicum*. 1969. č. 7. str. 212.

¹⁴⁴ Viz KOHOUTEK, C.: *Janáčkův odkaz kompoziční teorii a praxi*. In: *Hudební rozhledy*. 1981. č. 7. str. 322.

¹⁴⁵ Čerpáno z odpovědi na otázky Josefa Beka. 6. 10. 1986. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

¹⁴⁶ Čerpáno z rozhovoru s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014.

evidentní souvislost a generační posloupnost. Zatímco přírodní žáci naprosto originálního Leoše Janáčka se snažili z jeho vlivu alespoň částečně vymanit, naopak další generace se k jeho odkazu ráda vrátila a měla ho v nesmírné oblibě, což se přelilo i do generace další čili generace Vojtěcha Mojžíše, Miloše Štědrone a jejich kolegů na JAMU.¹⁴⁷

Také u generace Janáčkových žáků nebylo obvyklé, že by měli touhu vytvořit vlastní kompoziční metodu či vlastní teorii. Možná to bylo způsobeno tím, že byli přesyceni Janáčkovou teorií, ke které byli nuceni, ale nikdo u ní nezůstal. Vilém Petrželka dokonce kvůli tomu odešel k Vítězslavu Novákovi do Prahy. Jediný, kdo zůstal Janáčkově věrný, byl Osvald Chlubna.¹⁴⁸ Oproti tomu celá druhá generace po Janáčkově, tedy žáci žáků Leoše Janáčka, tíhla k teoretickým výstupům a každý z nich měl ctížádost vytvořit vlastní kompoziční metodu. Byl to Jan Kapr (1914–1988), Alois Piňos (1925–2008), Miloslav Ištvan (1928–1990), Ctirad Kohoutek (1929–2011).¹⁴⁹ Kohoutek z nich byl nejsystematičtější v tom ohledu, že byl nejvíce teoretikem. Nechtěl vytvořit vlastní kompoziční metodu, ale chtěl vytvořit něco univerzálního; pokoušel se o syntézu. Snažil se ukázat, jaké novodobé techniky existují, jak se dají promítnout do české hudby a kdo na ně jak reagoval. To se mu také povedlo.¹⁵⁰

3) I přes příznivý hudebně-teoretický vývoj se dostavily **příznaky tvůrčí krize**. Cítil potřebu překonat rozpor mezi jeho poznatky ze soudobé hudby a vlastním tradičnějším hudebním vyjadřováním.¹⁵¹ Přitom se nechtěl nechat zahltit obrovským množstvím módních vlivů v době, kdy radikální boření tradic otrásalo jistotami.¹⁵²

Ctirad Kohoutek toto období komentuje ve svém článku slovy: „Bylo potřeba zřetelně formulovat vlastní, zdůvodněnou, umělecky modernější, výsledky průkaznou, i pedagogicky obecněji použitelnou kompoziční metodu.“¹⁵³ Dospěl

¹⁴⁷ Čerpáno z rozhovoru s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014.

¹⁴⁸ Čerpáno z rozhovoru s Milošem Štědrone ze dne 28. 3. 2014.

¹⁴⁹ Čerpáno z rozhovoru s Milošem Štědrone ze dne 28. 3. 2014.

¹⁵⁰ Čerpáno z rozhovoru s Milošem Štědrone ze dne 28. 3. 2014.

¹⁵¹ Viz KOHOUTEK, C.: *Ke vzniku, vývoji a impulsům projektové hudební kompozice*. In: Musicologica Brunensia. 2009. č. 44(1-2). str. 74.

¹⁵² Viz KOHOUTEK, C.: *Hudební dílo jako projekt*. In: Opus Musicum. 1969. č. 7. str. 212.

¹⁵³ Cit. KOHOUTEK, C.: *Ke vzniku, vývoji a impulsům projektové hudební kompozice*. In: Musicologica Brunensia. 2009. č. 44(1-2). str. 74.

k názoru, že k odstranění tvůrčích nejistot a k usnadnění nadhledu nad tvůrčím materiálem, může vést metoda propracovaného vzniku hudebního díla.¹⁵⁴

Skládat podle projektové kompoziční metody Ctirad Kohoutek zkoušel už koncem padesátých let, trvale ji přijal od roku 1965 a poprvé publikoval roku 1969. Projektovou kompoziční metodu nepovažuje výlučně za svou. Existovala v praxi již dlouhou dobu. Ctirad Kohoutek ji teoreticky reflektoval a pokusil se jí dát ucelený logický řád.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Viz KOHOUTEK, C.: *Hudební dílo jako projekt*. In: *Opus Musicum*. 1969. č. 7. str. 212.

¹⁵⁵ Viz HAVLÍK, J.: *O hudební tvorbě, teorii a jiném*. In: *Hudební rozhledy*. 1989. č. 5. str. 197.

5.2. Zásady projektové hudební kompozice

Hlavní myšlenkou projektové kompoziční metody je **plánování vzniku hudebního díla** od počátečních úvah až k výslednému celku, přičemž **představa celku** je vždy prvotní. Jedná se o metodu celostní, analyticko-syntetickou s postupem od celkového hrubého obrysu skladby až k propracování jednotlivých detailů. Skladatel se od počáteční fáze tvorby zaměřuje na **výsledný tvar, myšlenku a ideu díla**. Cílem projektové hudební kompozice je vytvoření a zaznění dokonale promyšleného a vystavěného skladebného tvaru s důrazem na dostatečný výrazový emocionální náboj, který způsobí hlubší zapůsobení díla na posluchače.¹⁵⁶

Projektová hudební kompozice patří mezi metody logicko-intuitivní. Tvůrčí proces je realizován **průnikem intuitivní složky** (převažující na poli umění) a **logické složky** (převažující na poli vědy). Nefigurují zde však jen protiklady, ale i společné složky, z nichž Ctirad Kohoutek uvádí: fantazii, odvahu, smělost, kázeň, řád, nezvyklost, překvapivost, korektnost, novost, tradici apod. Jde o pojetí působení umění v ovzduší vědy.¹⁵⁷

Projektová hudební kompozice vychází z obecných principů vývoje tvůrčího artefaktu. Pracovní postup obsahuje vždy:

- 1) **etapu zrodu a formování tvůrčího záměru;**
- 2) **etapu realizace záměru v příslušném materiálu s vyústěním v tvůrčí artefakt;**
- 3) **etapu působení tvůrčího artefaktu ve společenské realitě.**

Hudební dílo je umělecké sdělení. V projektové hudební kompozici je toho docíleno propracovaným plánováním a realizováním vzniku díla podle tvůrčího projektu, který zahrnuje i předkompoziční etapy.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Viz KOHOUTEK, C.: *Hudební dílo jako projekt*. In: Opus Musicum. 1969. č. 7. str. 212.

¹⁵⁷ Viz Kohoutkovy poznámky *Ke vzniku, vývoji a impulsům projektové hudební kompozice*. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 30.

¹⁵⁸ Čerpáno z Kohoutkových poznámek ke Kompendiu vlastního kompozičního procesu. 1990. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 26.

Za činnostní **projekty** Ctirad Kohoutek považoval úmysly, záměry, snahy i plány, **kterými je naplněn lidský život**. I vytváření nové hudby může tedy spadat mezi aktivity tohoto druhu. Proto svou metodu nazval **projektová** hudební kompozice.¹⁵⁹

Projektová hudební kompozice obsahuje **pět prolínajících se 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

1) Podnět a záměr zrodu kompozice

Podnět k vytvoření díla může přijít z různých zdrojů, za nejrůznějších okolností. Může být dán vynikajícím výkonem sólisty nebo hudebního souboru, požátkem z hudebního díla, souhlasem či nesouhlasem, společenskou povinností nebo objednávkou. Nedá se říct, že by byly příčiny podnětu podstatné. Důležitější je, aby jich bylo stále dost. To není pro skladatele většinou žádný problém, spíše naopak, podnětů je tolik, že skladatel brzy pozná, že je nemůže všechny využít. Je potřeba sladit společenské požadavky s vlastními sklony, zálibami, potřebami, dovednostmi a vlastním vývojem. Tento uvážený výběr, kterým podnět přeroste v záměr, je prvním závažným tvůrčím aktem. „Podnět, který vyústil v přesvědčení o nutnosti jeho realizace a v přesvědčení o schopnosti vlastními silami tuto realizaci zvládnout, se stal záměrem,“ uvádí Ctirad Kohoutek ve svém článku.¹⁶⁰ Vyplatí se

¹⁵⁹ Viz KOHOUTEK, C.: *Ke vzniku, vývoji a impulsům projektové hudební kompozice*. In: Musicologica Brunensia. 2009. č. 44(1-2). str. 73-74.

¹⁶⁰ Cit. KOHOUTEK, C.: *Projektová hudební kompozice*. Státní pedagogické nakladatelství. Praha, 1969. str. 29.

věnovat dostatek času tomu, aby byl skladatel přesvědčen, že to, co tvoří, je hodno vzniku.¹⁶¹

2) Idea a tvůrčí představa spojená s volbou základních vyjadřovacích prostředků

Další fáze projektové kompoziční metody začíná stanovením ideje, která má být dílem vyjádřena. Zde dochází k prolnutí dvou tvůrčích rysů: subjektivně-studiijního (řešení a ověřování skladebně-technických problémů) a objektivně-uměleckého (nadstupeň subjektivně-studiijního rysu, při němž nejde jen o získávání skladebně-technických znalostí a dovedností, ale o jejich aplikaci na daný umělecký tvar). Jde o vhodný výběr prostředků vzhledem k myšlence, která má být sdělena. Tím dochází k vytvoření tvůrčí představy, při které už hrají roli konkrétní hudební rozhodnutí: základní druh zvukového vybarvení díla; způsob a prostředí jeho reprodukce; konkrétní prostředky potřebné k jeho realizaci; nejvhodnější způsob záznamu.¹⁶²

3) Grafický hrubý a detailní kompoziční plán

Tato třetí fáze je obzvlášť typická a stěžejní pro projektovou hudební kompozici. Náskres hrubého a detailního grafického plánu může splynout v jediný pracovní proces. Grafické plány jsou pomůckou při realizaci díla a slouží k tomu, abychom měli stále souhrnně před očima všechny parametry díla. Grafické plány jsou většinou obdélníkové náskresy, vyplněné graficko-geometrickými útvary a slovními poznámkami, znázorňujícími předpokládaný průběh a strukturu skladby. Hrubý grafický plán zahrnuje rozpracování hlavních rysů kompozice a detailní grafický plán tyto hrubé plochy dále člení a zpodrobňuje.

¹⁶¹ Viz KOHOUTEK, C.: *Projektová hudební kompozice*. Státní pedagogické nakladatelství. Praha, 1969. str. 27-29.

¹⁶² Viz KOHOUTEK, C.: *Projektová hudební kompozice*. Státní pedagogické nakladatelství. Praha, 1969. str. 29-35.

Na hrubém grafickém plánu je znázorněno:

- Hrubé časově-proporční rozvržení skladebného celku;
- Vnější formově-tektonický obrys díla;
- Základní výrazová a tempově pohybová dramaturgie;
- Rámcové vyznačení dynamické složky;
- Upřesnění výběru prostředků pro realizaci jednotlivých větších částí celku, zejména skladebných vět nebo skladebných dílů.

Detailní grafický plán může vzniknout postupným zaplňováním hrubého kompozičního plánu skladebně-grafickými detaily, nebo samostatně jako nový plán s tím, že hrubý grafický plán zůstává zachován a slouží dále jako kompoziční pomůcka. Ctirad Kohoutek upřednostňuje první způsob vzniku detailního grafického plánu (rozpracováním hrubého grafického plánu) pro jeho komplexnost a stálé celostní vidění kompozice. Detailní grafický plán obsahuje grafické znázornění skladebných útvarů (zejména impulsů, modelů a vrstev) a naznačení jejich dalšího vývoje.

Detailní kompoziční plán se od hrubého kompozičního plánu liší zejména v:

- Detailní faktuře hudební tkáně;
- Detailním, hudebně myšlenkovým, formově tektonickým a časově proporčním rozvrhu díla;
- Detailní agogice a dynamice;
- Detailní instrumentaci a artikulaci.¹⁶³

4) Hudební realizace grafického kompozičního plánu

Ctirad Kohoutek doporučuje, před začátkem realizace grafického kompozičního plánu pracovní přestávku, nezačínat s realizací ihned po dokončení grafického plánu, ale ještě jednou se poohlédnout po okolním hudebním dění

¹⁶³ Viz KOHOUTEK, C.: *Projektová hudební kompozice*. Státní pedagogické nakladatelství. Praha, 1969. Str. 35-41.

a načerpat rozhodující tvůrčí síly. Je třeba si uvědomit základní organizaci a využití v hudbě použitelného zvukového materiálu a možnosti jeho rozšíření, stav a vývojové tendence současné hudby a věnovat pozornost zejména soudobým proudům a možnostem skladebně technickým. V této fázi tedy skladatel dotvoří dílo a zaznamená notovým zápisem s ohledem na dosavadní možnosti hudebně vyjadřovacího univerza, které ozvláštňují vlastní invenční činností.¹⁶⁴

5) Korekce detailů a skladebného celku

Veškeré úvahy a práce při tvorbě grafických plánů je nutné brát jako operace pomocné, nikoli samoučelné. Korekce detailů a skladebného celku se uskutečňují nejen v závěru, ale již v průběhu procesu. Konkrétní vlastnosti skladebných impulzů se mohou částečně lišit od původního plánu. Rozhodujícím aspektem je konečný smysl a vyznění díla. S menším časovým odstupem je proto vhodné provést závěrečné dotažení či konečné vylepšení všech doposud zbývajících drobností – nejlépe až po zvukovém ověření a společenském uplatnění díla.¹⁶⁵

Ctirad Kohoutek tedy začínal každou kompozici s jasnou představou celku, který byl v podstatě prázdný. Nejprve měl ideu a až pak hledal vyjadřovací prostředky. Pomáhal si k tomu verbálními poznámkami a grafickými plány, ve kterých na časovou osu nanášel jednotlivé prvky.¹⁶⁶ Ctirad Kohoutek se ve svých pozdějších dílech neřídil projektovou kompoziční metodou ortodoxně. Na základě projektu se vždy propracoval od celku k detailům, ale někdy ho určitý detail zaujal natolik, že na jeho základě celý projekt rozšířil nebo naopak zredukoval. Tvorba je živý proces a grafické plány slouží v první řadě jako pomůcka. Mnohdy vycházel z nejglobálnějších aspektů – například pro koho tu skladbu píše. U některých děl si projekty tvořil jen ve své hlavě, a potom je psal přímo do not.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Viz KOHOUTEK, C.: *Projektová hudební kompozice*. Státní pedagogické nakladatelství. Praha, 1969. str. 52-101.

¹⁶⁵ Viz KOHOUTEK, C.: *Projektová hudební kompozice*. Státní pedagogické nakladatelství. Praha, 1969. str. 101-103.

¹⁶⁶ Čerpáno z rozhovoru s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014.

¹⁶⁷ Čerpáno z rozhovoru s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014.

Projektová hudební kompozice nepředepisuje styl ani výběr konkrétních hudebních prostředků. Ty, které zůstávají v mezích umění a splňují požadavky soudobosti, jsou podle Ctirada Kohoutka použitelné všechny. Rysy projektové hudební kompozice jsou záměrně natolik rámcové a poddajné, že se do nich vejdou i rozmanité individuální skladebné přístupy, podněty a sklony.¹⁶⁸

6. Skladatelské dílo

Ctirad Kohoutek prošel během svého skladatelského vývoje třemi tvůrčími etapami:

- **První tvůrčí etapa** (1953–1956) je provázena vlivy domácí tradice, klasických skladatelů přelomu 19. a 20. století, folklóru.
- **Druhá tvůrčí etapa** (1956–1965) zahrnuje kritická studia hudební moderny 20. století a hledání nových vyjadřovacích prostředků.
- **Třetí tvůrčí etapa** (1965–2011) se vyznačuje využitím vlastní metody, projektové hudební kompozice.

6.1. První tvůrčí etapa

Probíhala v letech 1953–1956. Šlo o období bezprostředně po absolutoriu na JAMU, kde absolvoval symfonickou básni *Mnichov*. Dala by se nazvat etapou studijní a vývojovou a počítat již od roku 1949, to je po Kohoutkově nástupu na JAMU.¹⁶⁹ V tomto období se Kohoutek věnoval autodidaktickým a školním studiím, poznával základní hudební literaturu a navazoval na ni. Navazoval také na domácí tradice a odkaz klasiků hudby přelomu 19. a 20. století. Inspiroval se folklórními prvky, zejména moravsko-slovenskými, což bylo příznačné pro brněnskou školu, z níž vyšel.¹⁷⁰ Vznikly zde například skladby: kantáta pro alt, smíšený sbor a orchestr na slova Jiřího Navrátila *Za všechny děti/Ukolébavka černošské mámy*, *Sonatina semplice pro hoboje a klavír*, *Festivalová předehra*, symfonická báseň *Mnichov*.¹⁷¹

Již ve své první tvůrčí etapě Ctirad Kohoutek kladl důraz na hodnotu uměleckého sdělení, programnost a jasnou hlavní ideu díla. V žádném případě nejde o popisnost literární, kterou Kohoutek neuznával. Jde mu o programnost ve

¹⁶⁹ Čerpáno z Kohoutkových poznámek o vlastní kompozici. 19. 2. 1978. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38.

¹⁷⁰ Viz HAVLÍK, J.: *O hudební tvorbě, teorii a jiném*. In: Hudební rozhledy, 1989. č. 5. str. 196.

¹⁷¹ Čerpáno z autorského profilu, který si Ctirad Kohoutek připravil k XVII. ročníku festivalu FORFEST v Kroměříži. 21. 6. 2006. Umístěno v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31

smyslu navození představ abstraktních, ale přesto se určitým způsobem dotýkajících každého jedince. Tak tomu je i v dalších Kohoutkových skladbách.

Obsah své absolventské skladby, symfonické básně *Mnichov* (1952–1953), písemně formuloval slovy: „Hrozivě napjatá atmosféra před mnichovskými událostmi. Lid se postupně stále více sjednocuje v boji proti sílícímu fašismu, podporovanému českými i slovenskými zrádci. Dochází k mnichovské katastrofě a jejímu přirozenému následku – 15. březnu 1939. – Okupace. Čím nesnesitelnější týrání uvězněných v koncentračních táborech, tím vroucnější jejich vzpomínky na domov, tím hrdinštější jejich odpor spojený s vírou v konečné vítězství práva, spravedlnosti a lidskosti i v hodině jejich smrti. – Bolestná je vzpomínka na všechny umučené i padlé. Neodpustitelná je výčitka těm, kteří Mnichov s jeho následky způsobili.“¹⁷²

6.2. Druhá tvůrčí etapa

Spadala do období 1956–1965 a zahrnovala hledání nových vyjadřovacích možností a kritická studia hudební moderny 20. století, jejich vlastní neortodoxní kompoziční vstřebávání a zkoušení novodobých skladebných směrů a technik až po tehdejší současnost. Kohoutek již vyučoval na JAMU a potřeba vzdělávat nejen sebe, ale i své studenty byla jednou z důležitých pohnutek, které jej přivedly na půdu hudebně teoretickou.¹⁷³ Napsal teoretickou práci, která byla vydána v roce 1962 pod názvem *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby* a v roce 1965 ve druhém vydání pod názvem *Novodobé směry v hudbě*. Ctírad Kohoutek v tomto období zkouší seriální techniky, některé principy Paula Hindemitha, intervalové stavby Bély Bartóka, prvky aleatorní a témbrové kompozice a přichází i s vlastním neortodoxním ztvárněním volné dodekafonie. Nejedná se však o překotný přerod, ale o pozvolné obohacování klasicko-romantického a folklórního základu. V této etapě vznikla například díla: *Suíta pro violu a klavír*, *Koncert pro housle*, *Suíta pro*

¹⁷² Čerpáno z odpovědí na druhý soubor otázek Josefa Beka. 1. 3. 1989. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctírada Kohoutka. Karton 31

¹⁷³ Viz HAVLÍK, J.: O hudební tvorbě, teorii a jiném. In: Hudební rozhledy, 1989. č. 5. str. 196.

dechové kvinteto, Smyčcový kvartet, Velký přelom, Balady z povstání, Symfonické tance, Symfonieta, Rapsodia eroica, Concertino pro violoncello. Studia a praktikum nepřeborného množství novodobých skladatelských technik ústí v potřebu vlastní kompoziční metody. Vychází přitom především z tezí:

- Všeho bylo dosaženo – vše je dovoleno (tuto tezi zastával i Stravinskij a jiní).
- Polystylovost – polystylová koexistence – polyfunkčnost. Je nutné provést zdůvodněnou volbu/výběr.
- Skladatel vážné hudby je za své dílo zodpovědný.¹⁷⁴

Symfonie *Velký přelom* (1960–1962) je tvůrčím vrcholem druhé etapy. Ctirad Kohoutek v ní shrnuje své dosavadní kompoziční technologické postupy a znovu a nověji v ní vyjadřuje program, který byl tématem jeho absolventské skladby, symfonické básně *Mnichov*. Každá věta symfonie je uvedena mottem básníka¹⁷⁵ – první věta: „A ve tmě zběsilá šla smrt, smrt za vším, za námi – jak za kořistí.“ (Zdeněk Kriebel); druhá věta: „Vydechla země osvobozená. Pozor však! Není dobojováno. Jsou ještě všude temné síly dravé, ostatních drátů k cíli nastláno.“ (František Hrubín a S. K. Neumann); třetí věta: „Ať ještě mocněji se rozezvučí světem: My budujeme vlast, my ubráníme mír.“ (Jan Pilař).

Ve třetí větě *Symfoniety pro velký smyčcový orchestr* (1962–63) Ctirad Kohoutek u nás poprvé použil orchestrální aleatoriku.¹⁷⁶ Používá zde aleatoriku ve smyslu barevných ploch za využití volné dodekafonie.

¹⁷⁴ Čerpáno z autorského profilu, který si Ctirad Kohoutek připravil k XVII. ročníku festivalu FORFEST v Kroměříži. 21. 6. 2006. Umístěno v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

¹⁷⁵ Čerpáno z Kohoutkových poznámek ke kompozičnímu vývoji a obecné tvůrčí problematice 19. 2. 1978. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38.

¹⁷⁶ Čerpáno z odpovědí na otázky Marie Javorové. 30. 11. 1998. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

6.3. Třetí tvůrčí etapa

Začala roku 1965. Ctirad Kohoutek v tomto období uplatňoval již utřídění zásady vlastní kompoziční metody – projektové hudební kompozice. Jedná se o intuitivně-logickou neboli syntetickou kompoziční metodu, která spojuje prvky emocionálně-spontánní a prvky intelektuálně-rationální. Usiluje o umělecké projekty, významné esteticky i společensky.¹⁷⁷ V této etapě Kohoutek inklinoval k orchestrální symfonické tvorbě, která ho lákala svou barevností, a k tvorbě sborové, zejména k tvorbě pro dětské pěvecké sbory, v níž spatřoval výzvu dokázat, že ani v této oblasti není potřeba slevovat z moderních kompozičních postupů, vůči kterým děti nemají žádné apriorní výhrady.¹⁷⁸

Kohoutkovi nezáleželo na jednotlivých skladebně-technologických detailech, ale na ovládnutí skladatelské techniky v celé její současnosti. Přitom je třeba mít na zřeteli, že rozhodující je osobitá tvůrčí koncepce, vyjádřená tvůrčím projektem, který by měl být ve svých hlavních rysech srozumitelný i širšímu okruhu posluchačů. Jde o využití všech možností hudební techniky a výrazu ve prospěch co nejúčinnějšího vyjádření základní tvůrčí koncepce, tvůrčí ideje. V tomto duchu se snažil vyučovat i své studenty.¹⁷⁹ V této etapě vznikla například díla: *Panychida* (původně *Panychida letní noci*), *Divadlo světa* (*Teatro del mondo*), *Skalické zvony*, *Panteon*, *Slavnostní prolog*, *Slavnosti světla*, *Janek a Káča*, *Země jako zahrádka*.¹⁸⁰

K orchestrální tvorbě

Divadlo světa (*Teatro del mondo*, 1968–1969), symfonickou rotaci o čtyřech scénách (*Kredo*, *Agonie*, *Rekviem*, *Chorál*), a *Panteon* (1970), zvukový obraz pro orchestr, pokládá Ctirad Kohoutek za cenné pro jejich obecně programové poselství

¹⁷⁷ Čerpáno z autorského profilu, který si Ctirad Kohoutek připravil k XVII. ročníku festivalu FORFEST v Kroměříži. 21. 6. 2006. Umístěno v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

¹⁷⁸ Čerpáno z Kohoutkových poznámek o vlastní kompozici. 19. 2. 1978. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38.

¹⁷⁹ Čerpáno z Kohoutkových poznámek o vlastní kompozici. 19. 2. 1978. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38.

¹⁸⁰ Čerpáno z Kohoutkových poznámek o vlastních tvůrčích etapách. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

přesvědčivě hudebně zpracované na úrovni světové hudby konce 60. let.¹⁸¹ *Panteon* znázorňuje představu velikosti, mohutnosti věčných a neúprosných zákonů života, smrti a vesmíru. *Divadlo světa* vypovídá o myšlenkovém i akčním koloběhu života, lidského odhodlání a snažení. Vlastní skladebně technická práce vychází z transformace jedné dvanáctitónové řady a několika rytmických modelů. Toto dílo je výrazné bohatě diferencovanou instrumentací.¹⁸²

Miniatury pro smyčcový orchestr (1966) a *Slavnostní prolog* (1971) pro velký symfonický orchestr patří ke Kohoutkovým nejhranějším skladbám, a to i v cizině.¹⁸³

Slavnosti světla (1975), cyklus symfonických obrazů pro velký orchestr, tvoří části *Plameny*, *Paprsky jitra*, *Sluneční záře*. Je další z řady Kohoutkových skladeb, připomínajících aktuální lidské hodnoty a problémy. Jedná se o vyjádření a oslavení různých forem světla, které Kohoutek pojímá ve smyslu historicky nutného a zákonitého urputného zápasu a procesu vznikaní, pronikání a prosazování svobody, vědy, pokroku, spravedlivého řádu a optimistických perspektiv lidstva. V tomto cyklu Kohoutek kombinuje dodekafonické a modální zásady a operace. Vrstvová struktura skladby je podtržena užitím polytempa.¹⁸⁴

K tvorbě pro sbory

Hudební oříšky (1965) a balada *Skalické zvony* (1970) na lidové texty pro dětský (ženský) sbor, varhany, tři gongy a tympán průkopnický obohacují vokální tvorbu o výrazově modernější skladebně-technickou dimenzi – podle názoru sbormistrů i Ctirada Kohoutka.¹⁸⁵

Soubor sonetů *Země jako zahrádka* (1981) na slova Vladimíra Šefla je tvořen z pěti částí (*Panenka*, *Nevěsta*, *Rodička*, *Sněhurka*, *Naše Země*). Popisuje proměny kousku země v průběhu čtyř ročních dob s významovou paralelou k obdobím lidského života. V tomto souboru sonetů Ctirad Kohoutek pracuje se sborovou

¹⁸¹ Čerpáno z odpovědi na otázky Marie Javorové. 30. 11. 1998. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

¹⁸² Viz. KOHOUTEK, C.: *Divadlo světa*. Supraphon. Praha, 1969. str. 7.

¹⁸³ Čerpáno z odpovědi na otázky Marie Javorové. 30. 11. 1998. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

¹⁸⁴ Viz. KOHOUTEK, C.: *Slavnosti světla*. Supraphon. Praha, 1978. Str. 3

¹⁸⁵ Čerpáno z odpovědi na otázky Marie Javorové. 30. 11. 1998. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

instrumentací. Barevnost hudby je způsobená střídáním stejných partů mezi jednotlivými hlasy nebo nástroji, popřípadě nástroji a hlasy. Využívá častých modulací, střídání tónin a střídání polyfonních a syrytmických částí.¹⁸⁶

Ke komorní a instruktivní tvorbě

Memento 1967 (1966), koncert pro bicí a dechové nástroje, je skladbou velmi přísně komponovanou podle projektové metody. Celý formový obrys je propracován tak, aby se v něm prolínala ústřední myšlenka, čímž je tvořena stratofonní kompozice, která využívá několik různých vrstev, charakteristických například různými tempy a různými melodicko-strukturálními detaily. Základem je jediná dodekafonická řada rozpracovaná volnější seriální technikou.¹⁸⁷

Nejhranějšími komorními skladbami Ctirada Kohoutka jsou *Invence pro klavír* (1965) a *Tkaniny doby* (1977) pro basklarinet a klavír s bicími nástroji.¹⁸⁸

Klavír byl Kohoutkovým prvním hudebním nástrojem. Tvorbě pro sólový klavír se tedy Ctirad Kohoutek věnoval v mládí. Již počátkem 50. let dospěl k názoru, že obohatit kvantum historické i soudobé klavírní literatury je úkol velice obtížný. Dovoleno a ověřeno je totiž prakticky vše. Platí to obecněji o hudbě, umění i životě vůbec. Nabývá stále více na významu nevšední záměr a umělecká tvůrčí koncepce. Z tohoto hlediska se odvážil napsat jen tři stručné *Invence pro klavír* a výzkumně instruktivní klavírní *Loutkové scény* (1969).¹⁸⁹ Tento cyklus klavírních skladbiček pro děti je v instruktivní literatuře považován za moderní, zdařilé dílo, mající též mezinárodní ohlas v klavírní pedagogice.

¹⁸⁶ Čerpáno z rukopisu partitury Ctirada Kohoutka: *Země jako zahrádka*. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 10.

¹⁸⁷ Čerpáno z Kohoutkových poznámek ke kompozičnímu vývoji a obecné tvůrčí problematice 19. 2. 1978. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38; a také viz KOHOUTEK, C.: *Memento 1967*. Supraphon. Praha-Bratislava, 1966. str. 3.

¹⁸⁸ Čerpáno z odpovědi na otázky Marie Javorové. 30. 11. 1998. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 31.

¹⁸⁹ Čerpáno z archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 38.

7. Návaznost na PHK¹⁹⁰ a celoživotní dílo Ctirada Kohoutka

Ctirad Kohoutek se snažil předat své znalosti následující skladatelské generaci co nejlépe a v plné šíři. Je třeba podotknout, že ne všem vyhovoval Kohoutkův velmi systematický a racionální přístup ke kompozici. Některým studentům se zase nelíbilo jeho prosazování nových, avantgardních prvků v hudbě. Jiné mohla pobuřovat také Kohoutkova účast v komunistické straně. Mezi skladatele, kteří studovali u Ctirada Kohoutka a necítí se jím příliš ovlivněni, patří například Martin Smolka a Jaroslav Šťastný-Pokorný.¹⁹¹

Ctirad Kohoutek dbal při své pedagogické činnosti na to, aby si každý jeho student vyzkoušel projektovou kompoziční metodu alespoň na jedné či dvou skladbách. Neměl však námitky, komponoval-li jeho posluchač jinak.¹⁹²

Následující kapitola se věnuje kompozičním postupům těch žáků Ctirada Kohoutka, kteří využívají projektovou hudební kompozici (popřípadě ji modifikují dle vlastních potřeb) nebo další Kohoutkův odkaz při své skladatelské či pedagogické praxi. Zvolila jsem metodu získávání informací prostřednictvím rozhovorů, a proto jsou v této práci uvedeni pouze žáci žijící a dostupní.¹⁹³ Každému z nich je věnována samostatná podkapitola. Seřazení jsou chronologicky podle let, ve kterých studovali u Ctirada Kohoutka.

¹⁹⁰ projektovou hudební kompozici

¹⁹¹ Čerpáno z e-mailové korespondence s Martinem Smolkou ze dne 26. 3. 2014; a také z e-mailové korespondence s Jaroslavem Šťastným-Pokorným ze dne 25. 3. 2014.

¹⁹² Viz HAVLÍK, J.: *O hudební tvorbě, teorii a jiném*. In: Hudební rozhledy, 1989. č. 5. str. 197.

¹⁹³ Milan Slavický (1947-2009) si na Kohoutkově projektové hudební kompozici vážil zejména primárního globálního pohledu, který je v protikladu k pohledu, vycházejícímu z jednoho inspiračního bodu;

Zajímavost k návaznosti na projektovou hudební kompozici mimo okruh Kohoutkových žáků: Do značné míry velice podobným způsobem komponuje skladatel Marek Kopelent. Vychází z vnější mimohudební inspirace a mnoho práce provede v předkompoziční fázi bez využití notace. Až v pozdější fázi začíná aplikovat svou tvůrčí invenci na čistě hudební materiál. Přestože Marek Kopelent zná Kohoutkovy teoretické práce, nejde o přímou návaznost na metodu Ctirada Kohoutka. Jednou se dokonce velice pochvalně vyjádřil o knize *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Přestože jejich hudební řeč je velmi rozdílná, jistá spřízněnost z hlediska hudebního myšlení zde může existovat. Čerpáno z rozhovoru s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014.

7.1. Miloš Štědroň

Studoval na JAMU v letech 1965–1970 a dále pokračoval postgraduálním studiem experimentální a elektroakustické hudby v letech 1970–1972. Nebyl žákem Ctirada Kohoutka ve skladbě, ale měl jej na Základy kompoziční teorie, což byl velmi obsáhlý a náročný předmět, který trval až šest hodin. Dnes jej omezili na dvě hodiny týdně.¹⁹⁴

Ctirad Kohoutek byl velmi poctivý a důsledný učitel. Při hodinách Teorie skladby hojně využíval svou knihu *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby* z roku 1962 a její reedici *Novodobé skladebné směry v hudbě*, která vyšla v roce 1965. Ve stejném roce Miloš Štědroň nastoupil na JAMU. Tou dobou Kohoutek chystal projektovou kompoziční metodu, o které Miloš Štědroň říká: „Není to ani metoda komponování, je to spíš návod, jak pohlížet na skladbu, jakási racionalizace.“¹⁹⁵ Tento způsob introspekce se Kohoutek snažil svým nenásilným způsobem nabídnout.

U Miloše Štědroňe závisí zejména na žánru skladby, uzná-li za vhodné projektovou kompoziční metodu použít či nikoli. Při scénické hudbě není vhodné používat projektovou hudební kompozici, tam je skladatel vázán divadlem. Při kompozici jednodušší, například nonartificiální písně, rovněž není nutné tuto metodu používat. Skladatel většinou předem ví, jak bude dlouhá, a zná další její parametry. Při skladbě symfonie nebo koncertu je podle Miloše Štědroňe velice výhodné projektovou hudební kompozici použít.¹⁹⁶

Projektová hudební kompozice je pokus Ctirada Kohoutka nabídnout novou metodu pro skladatele. Určitě je propedeutická, jelikož Ctirad Kohoutek byl vynikající učitel. Teoretik by neměl do teorie vnášet své skladatelské dílo. Ctirad Kohoutek tomu bohužel trochu podléhal. Na obranu Ctirada Kohoutka nutno podotknout, že jeho kolegové z JAMU tomu podléhali ještě mnohem více.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Čerpáno z rozhovoru s Milošem Štědroňem ze dne 28. 3. 2014.

¹⁹⁵ Cit. z rozhovoru s Milošem Štědroňem ze dne 28. 3. 2014.

¹⁹⁶ Čerpáno z rozhovoru s Milošem Štědroňem ze dne 28. 3. 2014.

¹⁹⁷ Čerpáno z rozhovoru s Milošem Štědroňem ze dne 28. 3. 2014.

7.2. Vojtěch Mojžíš

Nastoupil do prvního ročníku JAMU ke Ctiradu Kohoutkovi v roce 1968. Vojtěch Mojžíš tam nepřišel z konzervatoře, ale z gymnázia v Brně. Na JAMU zrovna probíhal celoroční cyklus přednášek *Teoretické dílo Leoše Janáčka*. Z toho vyplývá, že do hudební teorie vstupoval prostřednictvím Kohoutkových přednášek o teoretickém odkazu Leoše Janáčka, který na něj velice zapůsobil na celý život. Na hudbu 20. století nazírá prizmatem terminologie a teoretických postupů, které uplatňoval ve svých dílech Leoš Janáček. Organicky na to navázaly přednášky Ctirada Kohoutka z teorie skladby, při kterých používal jako učebnici svůj spis *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*.¹⁹⁸

Ctirad Kohoutek byl v té době vedoucím katedry, vyučoval teorii skladby a jeho kompozičním principem byla projektová kompoziční metoda, kterou o rok později, tedy v roce 1969, zveřejnil a knižně vydal. S tím bylo spojeno, že ji začal uplatňovat v rámci výuky svých studentů skladby. Vojtěch Mojžíš tento fakt uvítal. Nebral však projektovou kompoziční metodu doslovně, což dle jeho názoru ani nejde. Pojal ji jako specifický podnět. Uvědomoval si, že projektová kompoziční metoda, ve které je prvořadý globální projekt, zahrnující nejprve celek postupně se konkretizující až do těch nejmenších detailů, je v přímém rozporu s jinými způsoby komponování, při kterých je postup přesně opačný: začíná se u malého motivu či impulsu, který se dále rozpracovává (motivická a tematická práce), až vznikne velká forma.¹⁹⁹ Podle Vojtěcha Mojžíše je dobré znát oba dva tyto přístupy a podle možností nebo podle momentální situace upřednostnit jeden (od motivu k celku) nebo druhý (od celku k detailu). Obojí je možné a podle názoru Vojtěcha Mojžíše je ideální oba postupy kombinovat. V některých svých kompozicích záměrně vychází z detailu a postupuje k celku, a poté, co se k němu propracuje, může zpětně z pozice celku korigovat detaily.²⁰⁰

¹⁹⁸

Čerpáno z rozhovoru s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014.

¹⁹⁹

Možno pozorovat v četných skladbách například v první větě Beethovenovy *Symfonie c moll Osudové*.

²⁰⁰

Čerpáno z rozhovoru s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014.

I Vojtěch Mojžíš tedy začal vypracovávat projekty ke svým skladbám. V některých z nich se pokouší použít vlastní kompoziční metodu – výtvarný či grafický objekt povýší na Kohoutkův projekt, který poté doplňuje a dotváří obdobným způsobem jako při projektové kompoziční metodě. Například v roce 1970 tímto způsobem vznikla skladba *Maison sur la vignoble (Dům na vinici)*. Jde o stavbu, kterou s bratry postavili ve vinohradě ve Viničných Šumicích. Vycházel z projektu, který vypracoval jeho bratr, architekt Jiří Mojžíš. Vojtěch Mojžíš obdobným způsobem jako při projektové hudební kompozici Ctirada Kohoutka technickému výkresu svislého řezu domem přidělil časovou osu a stavební konstrukce převáděl do hudební řeči (samozřejmě velmi subjektivním způsobem). Dalším případem je skladba *Viničné Šumice* (symfonický obraz z roku 1977), ve které jako velmi obecný projekt použil místo grafického plánu pohled na krajinu. Jiným příkladem může být Mojžíšův nonet *Za branou* z roku 1980, pro který byla inspirací literární předloha – část textu Goethova *Fausta*. Jedná se o instrumentální skladbu, ve které se text samotný neozývá, ale je zde přesně vymezeno, které části textu obsahově odpovídají konkrétním hudebním částem ve skladbě. Takto využitá předloha má tedy charakter projektu, do něhož Vojtěch Mojžíš dopsal, jak mají být jednotlivé části řešeny dynamicky, instrumentačně a z hlediska dalších parametrů díla. Tím se tento postup velmi blíží Kohoutkově představě projektové hudební kompozice.²⁰¹

Všechny tyto operace jsou pomocné práce, které vedou k inspiraci ryze hudební. Kritériem výsledku není kvalita projektu, ale hudba ve své absolutní substanti, tedy ve zvukové podobě. Podle názoru Vojtěcha Mojžíše není třeba, aby veřejnost věděla, jak kompozice vzniká. Hudební kompozice je živý proces. Po dokončení skladby lze zpětně z pozice globálního pohledu opravovat detaily. Vojtěch Mojžíš se v době studií Kohoutkovi netajil, že jeho projektovou hudební kompozici nebere úplně dogmaticky. Ctirad Kohoutek tento přístup akceptoval a své projekty předkládal Vojtěchu Mojžíšovi jako tvůrčí impulsy. Jak už jsem zmínila dříve, ani Ctirad Kohoutek později nebral svou projektovou kompoziční metodu doslovně.²⁰²

201

Čerpáno z rozhovoru s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014.

202

Čerpáno z rozhovoru s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014.

Ctirad Kohoutek učil Vojtěcha Mojžíše od roku 1968 do roku 1979 (včetně postgraduálního studia). Přínos Ctirada Kohoutka k uměleckému růstu Vojtěcha Mojžíše je tedy zásadní. Oproti tomu studenti, kteří postupně vystřídají pedagogů několik, se dívají na jednotlivé osobnosti s větším odstupem. Vojtěch Mojžíš zůstal se Ctiradem Kohoutkem v kontaktu do konce života, nejprve ve vztahu žák-učitel, poté na bázi kolegiální. Jejich vztah byl velmi srdečný.²⁰³

²⁰³

Čerpáno z rozhovoru s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014.

7.3. Sylvie Bodorová

Studovala na JAMU u Ctirada Kohoutka v letech 1974–1979 a také jakožto posluchačka doktorského studia v letech 1981–1983. Sylvie Bodorová zdůrazňuje, že je velmi ráda, že u Ctirada Kohoutka měla možnost studovat. Při studiích velmi profitovala i z toho, že měl každý úplně jinou povahu. On byl velmi racionálně zaměřený člověk, oproti tomu ona jedná spíše intuitivně. Proto pro ni bylo obohacující, že měla v době svých studií někoho, kdo ji „ukázňoval“.²⁰⁴ V jejich vztahu můžeme vidět paralelu ke Kohoutkově zásadě, která říká, že kompozice by měla obsahovat složku racionální a emocionální.

Ctirad Kohoutek měl jako učitel vynikající vlastnost – byl neuvěřitelně systematický. Jeho výuka byla velmi promyšlená. I jeho přístup ke kompozici byl velmi exaktní. Každý dobrý autor přemýšlí o skladbě z hlediska celku, pak z hlediska detailu, a neustále tento postup opakuje a kombinuje. Tento jev Ctirad Kohoutek důsledně zformuloval a technicky vybavil. Dle názoru Sylvie Bodorové tento postup probíhá v hlavě každého autora. Někteří plánují kompozici více, jiní méně, někteří rychleji, jiní pomaleji, někteří jen ve své mysli, jiní si kreslí grafy nebo píší slovní poznámky, ale plánují všichni.²⁰⁵

Projektová kompoziční metoda Sylvii Bodorové příliš nevyhovovala, ale dodnes ji ovlivňuje. V době svých studií dokonce projektovou kompoziční metodu obcházela tím, že svůj vnitřní projekt sice měla, ale detailní grafický plán vypracovala až po vzniku skladby. Nikdy nezačíná psát čistopis skladby (ani malé, ani velké), aniž by měla jasnou představu celku. Například v případě dvouhodinové opery nezačíná psát čistopis, aniž by ji měla předem celou naskicovanou.

Sylvie Bodorová si vždy skladbu plánuje, ale grafy si kreslí jen u větších forem. Základem výstavby hudebního díla je vědět, jaký materiál kdy použít; ve velké formě je třeba použít určitý materiál několikrát, aby se upevnila stavba díla. Při poslechu skladby si to lidé neuvědomují, ale dílo se jim stane logickým, když rozeznají některé prvky, které zazněly již dříve v určitých souvislostech.²⁰⁶

²⁰⁴ Čerpáno z rozhovoru se Sylvii Bodorovou ze dne 7. 4. 2014.

²⁰⁵ Čerpáno z rozhovoru se Sylvii Bodorovou ze dne 7. 4. 2014.

²⁰⁶ Čerpáno z rozhovoru se Sylvii Bodorovou ze dne 7. 4. 2014.

V aplikaci projektové hudební kompozice se odlišuje od Ctirada Kohoutka tím, že do grafů nezakresluje detaily, vypracovává jen kostru. V hudbě existují jisté prvky, které se naplánovat nedají. Není nutné odhadnout předem například nosnost motivu, což Ctirad Kohoutek vyžadoval. Vykreslovat do grafického plánu veškeré detaily přijde Sylvii Bodorové zbytečné, protože míru nosnosti materiálu lze poznat, až když je skladba postavena. Každé dílo je svébytné a určitým způsobem plyne. Hudební materiál „znásilnit“ nelze, to se skladateli většinou vymstí. Je třeba se nad původní plán do jisté míry povznést. Jedná se o více intuitivní a méně racionální přístup. Sylvie Bodorová si vypracovává jen hrubé grafické plány, uvědomuje si hlavní rysy skladby, kam směřuje a kde se nachází vrchol. Jak skladatelka říká: „Každý dobrý autor ví, co dělá, proč to dělá a kam jde.“²⁰⁷ Největší neštěstí v kompozici je podle Sylvie Bodorové autor, který jen tak píše noty a neví proč. Když skladatel neví, co chce skladbou říct, ani posluchač to v ní nemůže nalézt. To jsou hlavní zásady, které si odnesla z projektové hudební kompozice. Sylvie Bodorová nedodržovala během svých studií projektovou kompoziční metodu důsledně, ale inspirována jí zůstala dodnes.²⁰⁸

Když nastoupila Sylvie Bodorová na JAMU, měla velký zájem o avantgardu nejen díky Ctiradu Kohoutkovi, ale díky celé katedře (především Miloslav Ištvan, Alois Piňos). Hodně se věnovala studiu Janáčkova díla, který je pro ni velmi moderní a osobitý tím, jak pracuje s motivy a jak formuje hudební tkáň. Vymkl se postromantické vlně, přestože staví stále na tonálním základě. Na JAMU však byla tehdy atonalita zákonem. Sylvie Bodorová si osvojila všechny soudobé způsoby tvarování hudebního materiálu, ale chyběla jí v těchto skladbách „krásná“ melodie. Chtěla, aby všechno, co se naučila, mělo nějaký parametr, který její dílo propojí s minulostí. Ke „zděšení“ celé katedry napsala absolventskou skladbu, svitu pro flétnu, hoboj, violoncello a klavír *Proměny Země* (1978), ve které se vrátila k tonalitě. Stalo se to v době, kdy na JAMU působila generace, která odešla od tonality, protože jí nevěřila. Její učitelé jí často upozorňovali, že tudy cesta nevede. Sylvie Bodorová věřila tomu, že jde o generační záležitost. Pro generaci předešlou, která vyrostla v jiných podmínkách, tudy cesta nevedla, ale pro ni ano. Jako studentka měla poslední možnost vyzkoušet si svou vlastní cestu a využila ji. Přes všechny

207

Cit. z rozhovoru se Sylvií Bodorovou ze dne 7. 4. 2014.

208

Čerpáno z rozhovoru se Sylvií Bodorovou ze dne 7. 4. 2014.

neshody práci obhájila na výbornou a skladba zazněla na absolventském koncertě. Studium avantgardy²⁰⁹ jí bylo užitečné. Přestože se vrátila k tonálnímu materiálu, její přístup už byl jiný, než kdyby komponovala po celou dobu v romantickém duchu.²¹⁰

Mnohokrát o těchto událostech po letech mluvili se Ctíradem Kohoutkem, který jí pak sám „hlásil“, když i on složil nějakou tonální skladbu. Pedagogický nadhled Ctírada Kohoutka byl v tomto ohledu příkladný. Řekl svůj názor, vyslechl si její, a přestože se s ním neztotožňoval, nenutil jí komponovat nic, co nechtěla. Nechal studenta rozvíjet se vlastním směrem. Byl to člověk, který diskutoval, upozorňoval, ale nic nevnucoval. Student si musel umět svůj názor obhájit. Ctírad Kohoutek byl učitel, který určoval mantinely, ale také byl tolerantní k jinému odůvodněnému názoru či pohledu. V tom spočíval Kohoutkův racionální přístup, který byl zároveň velmi dobrou přípravou do života.²¹¹

Sylvie Bodorová si díky Ctíradu Kohoutkovi mnohokrát uvědomila, že žádný styl není špatný v rukou dostatečně silné skladatelské osobnosti. V této situaci jde o individualitu a odvahu dělat to, co člověk cítí. Sylvie Bodorová zůstala se Ctíradem Kohoutkem po celý život v kontaktu. Scházeli se na přátelské a kolegiální úrovni. Diskutovali o svých skladbách. Naposledy jej navštívila týden před smrtí a je velmi ráda, že se s ním měla možnost rozloučit. „Byl to přející člověk, což si myslím, že u kantora je ta zásadní věc ... ani si člověk neuměl vážit, jakou hodnotu to mělo,“ vzpomíná Sylvie Bodorová.²¹² Ctírad Kohoutek měl snahu předat generaci svých žáků to nejlepší, a jak nejlépe dovedl.²¹³ Sám Kohoutek řekl: „Ve svém životě jsem se snažil rozvinout i ku prospěchu jiných to, čím jsem byl obdařen.“²¹⁴

²⁰⁹ Na avantgardě Sylvii Bodorové principiálně vadí, že je v ní určitá militantnost. Avantgarda připouští jen svůj názor a ostatní nemají pravdu, popřípadě „tomu nerozumí“. Pořád se snaží držet nahoře a diktovat ostatním. Sylvii Bodorové se nelíbí ona „dementizace publika“. To je také důvod, proč avantgardu tak ohnivě nevzývá jako generace jejích učitelů. Čerpáno z rozhovoru se Sylvii Bodorovou ze dne 7. 4. 2014.

²¹⁰ Čerpáno z rozhovoru se Sylvii Bodorovou ze dne 7. 4. 2014.

²¹¹ Čerpáno z rozhovoru se Sylvii Bodorovou ze dne 7. 4. 2014.

²¹² Cit. z rozhovoru se Sylvii Bodorovou ze dne 7. 4. 2014.

²¹³ Čerpáno z rozhovoru se Sylvii Bodorovou ze dne 7. 4. 2014.

²¹⁴ Čerpáno z Kohoutkových citátů a vlastních myšlenek z diářů. Citace ze dne 30. 6. 2004. Umístěno v archivu Českého muzea hudby v Praze, Karton 31.

7.4. Lukáš Matoušek

Studium na Pražské konzervatoři ukončil v roce 1967. O pokračování ve studiu na pražské AMU neuvažoval, jelikož ho zajímaly techniky nové hudby šedesátých let – dodekafonie a témbrová hudba. Jeho absolventskou skladbu z konzervatoře slyšel Miloslav Kabeláč a nabídl mu soukromou výuku, kterou Lukáš Matoušek rád přijal. Matouškův kamarád Rudolf Růžička mu doporučil nově otevřený postgraduální kurz experimentální hudby na JAMU. Tam byl Lukáš Matoušek díky své bohaté skladatelské praxi přijat, přestože neměl vystudovanou vysokou školu. Ministerstvo kultury však jeho nástup z tohoto důvodu zamítlo. Bylo mu doporučeno přihlásit se o rok později do dálkového studia skladby s tím, že jeho výuka bude zaměřena zejména na novodobé kompoziční techniky. Tak se stalo, že studoval skladbu na JAMU u Ctirada Kohoutka v letech 1975–1981. Bylo pro něj velmi přínosné znovu si celé učivo projít. Z tohoto hlediska bral Ctirad Kohoutek Lukáše Matouška spíše jako kompozičního kolegu než jako žáka a Lukáš Matoušek byl vděčný za všechny Kohoutkovy pohledy a názory na jeho tvorbu. Veškeré impulsy, které od Kohoutka získal, pro něj byly důležité. Lukáš Matoušek má vždy před vlastní kompozicí představu výsledku, která se však během kompozice mění. Ovšem důslednost, kterou Kohoutek využíval při své projektové hudební kompozici, mu příliš neseděla. Nicméně určité upřesnění svých vágních, nejasných představ před vznikem kompozice je hodnotné. Lukáš Matoušek si tedy občas vyznačuje před kompozičním procesem formu a další prvky skladby, ale zdaleka ne tak důsledně a podrobně jako Ctirad Kohoutek. V případě Ctirada Kohoutka je naprosto logické, že přistupoval ke kompozici jako k projektu, jelikož byl ve svých skladbách úžasné, až matematicky přesný. Lukáš Matoušek se přiklání k mikrostrukturám, kdežto Kohoutkova projektová hudební kompozice je spíše záležitostí makrostruktury.²¹⁵

Pro Lukáše Matouška byl inspiračním zdrojem Zdeněk Hůla, odborník v oblasti kontrapunktu, u kterého studoval na Pražské konzervatoři a který jej navedl na polyfonní myšlení. Dalším inspiračním zdrojem byl Miloslav Kabeláč, který jej přivedl k soustředění na maximální vyčerpání materiálu – tzn. vyjít z malého množství materiálu, ale důsledně jej propracovat. To je opačný postup než u Ctirada

²¹⁵

Čerpáno z rozhovoru s Lukášem Matouškem ze dne 21. 3. 2014.

Kohoutka, který často syntetizoval velké množství materiálu. Po příchodu na JAMU byl Lukáš Matoušek již víceméně skladatelsky zformován a při jeho studiích u velmi pečlivého Ctirada Kohoutka docházelo spíše k doladování některých názorů na vlastní komponování. Zajímavé a inspirující jsou pro Lukáše Matouška momenty v Kohoutkových kompozicích, ve kterých Kohoutek pracuje s dobovými citacemi a zpracovává je seriálně.²¹⁶ Lukáš Matoušek vyučuje na HAMU předměty Rozbor skladeb a Historicky poučená interpretace. Kohoutkova krásná až pedantská preciznost a zejména jeho kolegiální přístup na něj zapůsobily natolik, že se sám pokouší ke svým studentům chovat podobně.²¹⁷

²¹⁶ Poznámka autora: Například v cyklu *Slavnosti světla* v úvodní části *Plameny* využívá husitského chorálu *Povstaň, povstaň, Veliké Město pražské* a *Marseillaisy* – z obou získal eliminační metodou tónové řady, ve kterých se tóny neopakují, ale zároveň drží nejcharakterističtější rysy předlohy.

²¹⁷ Čerpáno z rozhovoru s Lukášem Matouškem ze dne 21. 3. 2014.

7.5. Otomar Kvěch

Studoval na AMU u Ctirada Kohoutka postgraduálně skladbu v letech 1987–1990. Seznámil se s projektovou hudební kompozicí již jako student skladby v letech 1969–1974, kdy Ctirad Kohoutek jakožto pedagog JAMU uvedl na Pražské AMU přednášku, ve které představil svou metodu a čerstvě vydanou knihu *Projektová hudební kompozice*. Otomar Kvěch říká: „Na této myšlence mnohé je, když si autor vytvoří koncepci dopředu, je tu určitá záruka, že to nebude nesmysl.“²¹⁸. Jakou cestou se má autor vydat v případě, že jej hudba vede jinam, než je načrtnuto v grafu; má dodržet koncept nebo se nechat vést hudbou. To byla po přednášce velmi diskutovaná otázka. Tehdy Ctirad Kohoutek víceméně obhajoval stanovisko, že je třeba dodržet koncept. Po letech, když Otomar Kvěch studoval u Ctirada Kohoutka postgraduálně, byl již tvůrce projektové kompozice více nakloněn korekturám a změně konceptu.

Samotné koncepce vytvářeli skladatelé již dávno před Kohoutkem. Například jsou zachovány náčrtníky Beethovenovy, Dvořákovy a další. Originalita projektové hudební kompozice spočívá v dotažení této metody do vědecké přesnosti. Podle názoru Otomara Kvěcha tuto metodu uplatňuje do jisté míry každý skladatel. Jakožto pedagog na Pražské konzervatoři vyžaduje i po svých žácích určitý způsob plánování díla, aby jejich skladby nebyly úplně nahodilé. Otomar Kvěch používá projektovou metodu ve volné podobě. Ale nikoliv v detailní formě, ve které ji uplatňoval Ctirad Kohoutek. Kohoutkova tvorba mu je vzorem především jeho neobyčejně čistými partiturami, které jsou důsledkem projektové kompoziční metody. Podle Kvěcha nenapsal ve svých skladbách nic, co by nezapadalo do koncepce – žádné zbytečné noty, žádné zbytečné hlasy; přesně věděl, kam která nota patří. Kohoutkova hudba je výrazná právě díky těmto zřetelným kontrastům a zřetelné stavbě. Otomar Kvěch vyučuje také teorii skladby na HAMU. V rámci tohoto předmětu používá jako učebnice či pomůcky téměř veškeré Kohoutkovy spisy, zejména *Hudební styly z hlediska skladatele*, ale i *Projektovou hudební kompozici* a další.²¹⁹

²¹⁸

Cit. z rozhovoru s Otomarem Kvěchem ze dne 20. 3. 2014.

²¹⁹

Čerpáno z rozhovoru s Otomarem Kvěchem ze dne 20. 3. 2014.

7.6. Miroslav Pudlák

Studoval na AMU u Ctirada Kohoutka jen rok a půl. Dozvěděl se hodně o jeho skladatelských názorech, jeho kompoziční metodě a četl jeho knihu *Projektová hudební kompozice*. Tuto metodu tedy zná, ale přímo ve své tvorbě ji nevyužívá. Grafické plány občas vytváří, ale vychází při tom z vlastních potřeb, nikoliv z Kohoutkovy metody. Grafické plány používá pouze v kompozicích, které chce složit podle určitého principu. Spíše než tektonický plán skladby zaznamenává v grafických plánech vztahy jednotlivých částí nebo časové proporce uplatnění jednotlivých prvků. Tyto plány fungují většinou jen v první fázi komponování, kdy si skladatel vytváří představu, kam skladba směřuje. Poté se vlastní skladba může vyvinout jinak. Miroslav Pudlák vyučuje hudební analýzu na HAMU a na Katedře hudební vědy Univerzity Karlovy. Ctirada Kohoutka zmiňuje jako člověka, který pro českou veřejnost zpřístupnil některé informace o vývoji západní hudby vydáním jeho knihy *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Také zmiňuje jeho knihu *Projektová hudební kompozice* jako hudebně teoretické dílo. Miroslavu Pudlákovi příliš nevyhovoval Kohoutkův syntetický přístup, který spočíval ve využití různých skladebných technik a inovací 20. století v jedné skladbě. Oproti tomu Miroslav Pudlák se více orientuje na jeden specifický směr či na jednu techniku.²²⁰

220

Čerpáno z rozhovoru s Miroslavem Pudlákem ze dne 20. 3. 2014.

7.7. Shrnutí

Všichni dotazovaní žáci Ctirada Kohoutka jednohlasně vyzdvihovali jeho systematickosti a pečlivost, díky které:

a) Dal vzniknout **projektové hudební kompozici**, která může být velmi přínosná i pro skladatele, kteří ji přímo nepoužívají. Seznámení s touto metodou jim pomůže utřídit si myšlenky a podívat se na kompozici z jiného úhlu pohledu. Pro mnohé je tato metoda vzorem komponování,²²¹ přestože si ji modifikují dle vlastních potřeb.

b) Byl **vynikající pedagog**, který byl schopen pojmout velký rozsah učiva a nenásilným způsobem rozšířit studentům obzory o další návrhy hudebního materiálu, který je možno použít.

c) Napsal **unikátní teoretická díla**, která byla v té době ojedinělá. Jednotně se žáci Ctirada Kohoutka shodnou na užitečnosti spisu *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Otomar Kvěch i Lukáš Matoušek považují za velmi přínosný také spis *Hudební styly z hlediska skladatele*, ve kterém se Ctirad Kohoutek dívá na dějiny hudby z hlediska kompozice, nikoli historie.

Všichni dotazovaní skladatelé jsou velmi silné individuality. Je tedy logické, že pro každého z nich bylo studium u Ctirada Kohoutka inspirativní trochu jiným způsobem. Nejvíce předal těm žákům, kteří u něj studovali po celou dobu studia. Jsou jimi Vojtěch Mojžíš a Sylvie Bodorová. Vojtěch Mojžíš na základech projektové hudební kompozice staví svou vlastní kompoziční metodu. Sylvie Bodorová je inspirována Kohoutkovým pohledem na skladbu z globálního hlediska. Váží si jeho racionálního přístupu, požadavku odůvodnitelnosti každého jevu v kompozici a polystylové tolerance (koexistence). Pro Lukáše Matouška jsou zajímavé a inspirující momenty v kompozicích, ve kterých Kohoutek pracuje s dobovými citacemi a zpracovává je seriálně. Otomara Kvěcha zase oslovila čistota Kohoutkových partitur – absence „zbytečných“ not, která je důsledkem projektové hudební kompozice.

221

Sylvie Bodorová, Vojtěch Mojžíš, Miloš Štědroň.

Závěr

Ctirad Kohoutek se podílel na vývoji české soudobé hudby nejen svým skladatelským dílem, ale i svým působením na další skladatelskou generaci. Vyučoval skladbu na JAMU v letech 1953–1980 a poté na AMU v letech 1980–1990. Byl vynikající pedagog. Díky svému preciznímu a důsledně systematickému přístupu k teorii, skladbě i výuce byl schopen pojmout velký rozsah učiva a nenásilným způsobem rozšířit studentům obzory o další návrhy hudebního materiálu, který je možno použít. Měl snahu předat generaci svých žáků to nejlepší, a jak nejlépe dovedl.

Pedagogický přínos Ctirada Kohoutka však nespočívá jen v jeho pedagogické činnosti. Velmi obohacující a inspirující pro jeho žáky jsou i Kohoutkovy teoretické spisy a jeho vlastní skladebná metoda – projektová hudební kompozice, tedy i jeho skladatelské dílo.

Na cestě ke své kompoziční metodě Ctirad Kohoutek prošel třemi vývojovými fázemi. V první etapě navazoval na domácí tradice a odkaz klasiků hudby přelomu 19. a 20. století a inspiroval se folklórními prvky. Druhá tvůrčí etapa zahrnovala hledání nových vyjadřovacích možností a kritické studium hudební moderny 20. století. Ve třetí tvůrčí etapě (od roku 1965) komponoval podle zásad projektové hudební kompozice, které později nedodržoval vždy důsledně. Podobný postup (klasické začátky – hledání vlastních inovativních postupů – striktní vymezení vlastních zásad/stylu kompozice a jejich pozdější uvolnění) můžeme sledovat u mnohých skladatelů.

Při kompozici kladl velký důraz na technickou vybavenost skladatele, na jeho široké teoretické zázemí a na jeho pevný filosofický, světonázorový, psychologický, sociologický a estetický postoj. Bylo pro něj důležité mít jasný hlavní cíl kompozice a přesně vědět, co chce skladbou vyjádřit. Každý tektonický prvek ve skladbě musí být opodstatněný a smysluplný. Zabýval se nejen teorií skladby, ale i teorií pedagogiky skladby. Intenzivně řešil problematiku osnov, způsobu komponování, přístupu k žákům a nedostatků hudební výchovy. Navrhoval možné inovace a způsoby modernizace.

V jeho postoji a řešení pedagogicko-teoretických problémů mu můžeme dát částečně za pravdu, ale zároveň zde lze spatřit jistou míru utopie a megalomanství. Jeho požadavky modernizace jsou jistě opodstatněné, ovšem z globálního hlediska, kterým je nazírá, jsou nereálné. Uplatnění těchto metod ve všech uměleckých školách za pomoci médií a institucí, kterým jde především o výdělek, je nesplnitelný úkol. Do stejné kategorie úsměvných utopií spadá jeho snaha o „záchranu světa“ a vyburcování lidstva ke zlepšení stavu životního prostředí. Otázka, jestli jeden člověk je schopen hnout se zpohodlnělou společností a komerčně zaměřenými institucemi pro „vyšší dobro“ (ať už jde o výchovu společnosti, která by byla zaměřena na kvalitní umění a ne na lehce zpeněžitelný kýč, nebo o zastavení devastování přírody), a jestli není zbytečné se o to vůbec pokoušet, je předmětem mnohých filosofických úvah. Ctirad Kohoutek v tom měl jasno, čemuž nasvědčují jeho slova: „...v každé situaci je třeba být rozumným optimistou – věřím, že se tak žije přece jen lépe; musí se zápasit, překonávat potíže (i sebe), věřit, třeba je neztrácet lásku k lidem, ke světu, k životu.“

Nelze popřít, že v době, která příliš nepřála kontaktu se světem, zejména západním, nabídl svým žákům a veřejnosti souvislou teorii soudobé hudby. Spisem *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby* a jeho reedicí *Novodobé skladebné směry v hudbě* vyplnil velký nedostatek v československé teorii skladby. Mnozí čeští skladatelé-pedagogové vyučovali či vyučují kompozici a teorii kompozice s využitím této publikace. Zde je možné vidět velký dobový přínos Ctirada Kohoutka. Však i z jeho požadavku neustálé modernizace jasně vyplývá, že jako učebnice nejnovějších skladebných technik začíná být zastaralá. Vývoj hudby pokračuje dál. Za nadčasovou je možné označit Kohoutkovu v té době méně úspěšnou knihu *Hudební styly z hlediska skladatele*, která popisuje vývoj hudby od pravěku až po impresionismus. Pro zájemce o toto období zůstane použitelná vždy i se svým výjimečným hlediskem nikoli historickým, ale právě skladatelským, kterým jsou v ní nazírány historické kompoziční postupy.

Velmi mě těší, že jsem si mohla zvolit toto téma. Zatímco jsem studovala materiály a sbírala informace potřebné k vypracování diplomové práce, Ctirad Kohoutek rozšířil i moje obzory a moji znalost hudební teorie.

Soupis pramenů a literatury

1. Literatura

BĚLOHLÁVKOVÁ, P.: *Ctirad Kohoutek – Osobnost teoretika, pedagoga a skladatele*. In: Česká hudba 2004. Sborník z 27. ročníku muzikologické konference Janáčkiana. Praha, 2004. str. 116-123.

BÖHMOVÁ, V.: *Hudební skladatel Ctirad Kohoutek – Život*. Praha, 2007. Bakalářská práce. AMU. Hudební fakulta. Vedoucí práce: prof. Ivan Klánský.

ČEREPANOVÁ, I. A.: *Tvůrčí výraz Ctirada Kohoutka*. Novosibirsk, 1980. Diplomová práce. Novosibírská státní konzervatoř M. I. Glinky. Katedra teorie hudby a skladby. Vedoucí práce: kandidát uměleckých věd, i.o. doc. A. G. Michailenko.

(FK): *Skladba žije tehdy, když je zahráná*. In: Život, společenský měsíčník Šumperka města. 1997. č. 10. str. 15-18.

HAVLÍK, J.: *O hudební tvorbě, teorii a jiném*. In: Hudební rozhledy, 1989. č. 5. str. 195-198.

HEGROVÁ, M.: *Orchestrální tvorba Ctirada Kohoutka*. Brno, 2007. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně. Pedagogická fakulta. Vedoucí disertační práce: prof. Michal Košut, Ph.D.

KOHOUTEK, C.: *Amatérský dětský pěvecký sbor očima skladatele*. In: Svátky písní. Olomouc. 1981. str. 21-22.

KOHOUTEK, C.: *Hlavní směry současné hudby*. In: Kompendium otázek a odpovědí pro lidové hudebníky. Uherské Hradiště, 1966. str. 299-324.

KOHOUTEK, C.: *Hudba a slovo*. In: Opus Musicum. 1977. č. 6. str. 180-182.

KOHOUTEK, C.: *Hudební kompozice*. Supraphon. Praha, 1989.

KOHOUTEK, C.: *Hudební dílo jako projekt*. In: Opus Musicum. 1969. č. 7. str. 211-213.

KOHOUTEK, C.: *Hudební styly z hlediska skladatele*. Panton. Praha, 1976.

KOHOUTEK, C.: *Janáčkův odkaz kompoziční teorii a praxi*. In: Hudební rozhledy. 1981. č. 7. str. 321-322.

KOHOUTEK, C.: *K výchově mladé umělecké generace*. In: Hudební rozhledy. 1982. č. 5. str. 219-222.

KOHOUTEK, C.: *Ke vzniku, vývoji a impulsům projektové hudební kompozice*. In: Musicologica Brunensia. 2009. č. 44(1-2), str. 73-81.

KOHOUTEK, C.: *Možnosti soudobého skladatele při tvorbě dětského sboru*. In: Vokální podnět a reakce žáka. Brno. 1967. str. 122-125.

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

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

KOHOUTEK, C.: *O výchově mladého skladatele*. In: Sborník Janáčkovy akademie múzických umění. Brno. 1959. str. 33-41.

KOHOUTEK, C.: *Poznámky k cíli, obsahu, rozsahu a efektivitě výchovy skladatelů*. In: Sborník k 80. výročí založení Konzervatoře Brno. Brno. 1999. str. 37-40.

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

KOHOUTEK, C.: *Soudobá hudební kompozice a některé mimoevropské podněty*. In: Opus Musicum. 1971. č. 9-10. str. 295-296.

KOHOUTEK, C.: *Zábřežský rodák o svém životě s hudbou a ve světě*. In: Severní Morava. 2008. č. 94. str. 17-26.

KRÁLOVÁ, Z.: *Ctírad Kohoutek a jeho kompozice pro dětské pěvecké sbory*. Brno, 2009. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Vedoucí práce: doc. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.

POVOLNÝ, J.: *Skladatel by měl žít sto padesát let*. In: Severník. 2005. č. 7-8(15). str. 1.

SOTOLÁŘOVÁ-KOZLÍČKOVÁ, I.: *Invence pro Klavír Ctirada Kohoutka: pokus o teoretická východiska k interpretaci soudobé hudby*. Brno, 1982. Diplomová práce. JAMU. Katedra klávesových nástrojů. Vedoucí práce: prof. PhDr. J. Burjanek, DrSc.

ŠTĚDRONĚ, M.: *Zemřel Ctirad Kohoutek, hudební skladatel a teoretik, pedagog, významná osobnost české kultury*. In: *Opus Musicum*. 2011. č. 43/5. str. 77-79.

2. Rozhovory a korespondence

- Rozhovor se Sylvíí Bodorovou ze dne 7. 4. 2014
- Rozhovor s Otomarem Kvěchem ze dne 20. 3. 2014
- Rozhovor s Lukášem Matouškem ze dne 21. 3. 2014
- Rozhovor s Vojtěchem Mojžíšem ze dne 19. 3. 2014
- Rozhovor s Miroslav Pudlákem ze dne 20. 3. 2014
- Rozhovor s Milošem Štědroněm ze dne 28. 3. 2014
- e-mailová korespondence s Martinem Smolkou ze dne 26. 3. 2014
- e-mailová korespondence s Jaroslavem Šťastným-Pokorným ze dne 25. 3. 2014

3. Diskografie

KOHOUTEK, C.: *Autorský profil*. Forfest. 2006.

KOHOUTEK, C.: *Komorní hudba 1965–95 (výběr)*. Autorský kompaktní disk. Vlastním nákladem. 1999.

KOHOUTEK, C.: *Komorní (komorně orchestrální) a vokální hudba 1958–76 (výběr)*. Autorský kompaktní disk. Vlastním nákladem. Promo CD. 2003.

KOHOUTEK, C.: *Orchestrální a vokální hudba 1958–81 (výběr)*. Autorský kompaktní disk. Vlastním nákladem. Promo CD. 2001.

KOHOUTEK, C.: *Sborová a orchestrální hudba 1955–93 (výběr)*. Autorský kompaktní disk. Vlastním nákladem. Promo CD. 2001.

4. Další zdroje a prameny

- Pozůstalost Ctirada Kohoutka v Českém muzeu hudby v Praze
- Databáze OSA
- KOHOUTEK, C.: *Divadlo světa*. Supraphon. Praha. 1969.
- KOHOUTEK, C.: *Slavnosti světla*. Supraphon. Praha. 1978.
- KOHOUTEK, C.: *Memento 1967*. Supraphon. Praha-Bratislava. 1966.

Resumé

Práce pojednává o skladateli, teoretikovi a pedagogovi Ctiradu Kohoutkovi. Nastíněny jsou významné události Kohoutkova života, které souvisely s jeho profesním vývojem. Zvláštní důraz je kladen na pedagogickou činnost a teoretické dílo. Samostatnou kapitolu tvoří popis vzniku, vývoje a zásad Kohoutkovy vlastní kompoziční metody: projektové hudební kompozice. Další kapitola stručně popisuje vývoj skladatelského díla a uvádí stěžejní skladby. Popsány jsou i kompoziční postupy těch žáků Ctirada Kohoutka, kteří při své tvorbě využívají projektovou metodu, popřípadě ji modifikují dle vlastních potřeb. Také zmiňují jejich další využití Kohoutkova teoretického a skladatelského díla při jejich tvorbě či pedagogické praxi.

Hlavním informačním zdrojem této práce se staly teoretické spisy Ctirada Kohoutka a archiv Českého muzea hudby v Praze, kde je uložena Kohoutkova pozůstalost. Přínos a dalekosáhlý význam životního díla Ctirada Kohoutka je v průběhu práce dokládán informacemi, které jsem získala při rozhovorech s jeho dosud žijícími žáky: se Sylvií Bodorovou, Otomarem Kvěchem, Lukášem Matouškem, Vojtěchem Mojžíšem, Martinem Pudlákem a Milošem Štědrněm.

Summary

The thesis deals with composer, musical theorist and pedagogue Ctirad Kohoutek. The important events in Kohoutek's life, which were related to his professional development, are mentioned. Special emphasis is devoted to teaching activities and theoretical work. A separate chapter describes creation, development and principles of Kohoutek's own method of composition: projecting composition method. The thesis includes an outline of development of Kohoutek's work and short characteristics of his fundamental compositions. Further, it describes the composition procedures of those students of Ctirad Kohoutek, who either use Kohoutek's projecting method or modify it. I also mention another use of Kohoutek's theoretical and compositional work in their compositions and teaching activities.

The main sources of information for this work are Ctirad Kohoutek's theoretical writings and archive of the Czech Museum of Music in Prague, where his hereditament is deposited. Contribution and long-term significance of Ctirad Kohoutek's life work for contemporary Czech music is documented by the pieces of information that I acquired from interviews with his still living students: Sylvie Bodorová, Otomar Kvěch, Lukáš Matoušek, Vojtěch Mojžíš, Martin Pudlák and Miloš Štědroň.

Zusammenfassung

Diese Diplomarbeit behandelt der Komponist, Theoretiker und Pädagoge Ctirad Kohoutek. Es befasst sich mit wesentlichen Ereignisse seines Lebens, die mit seiner beruflichen Entwicklung zu tun hat. Besonderer Wert wird auf Lehrtätigkeit und theoretische Arbeiten gelegt. Eigenes Kapitel ist der Beschreibung der Entstehung, Entwicklung und Prinzipien der eigenen Kompositionsmethoden des Künstlers gewidmet: Projektmethode. Die Arbeit umfasst außerdem einen Überblick über die Entwicklung der Zusammensetzungsarbeit und die Eigenschaften der wichtigsten Kohoutek Musikstücke. Beschrieben sind auch die kompositorische Praxis der Studenten von Ctirad Kohoutek, der in seinen Werken mit einer kompositorischen Projektmethode arbeiten oder die nach Ihren Bedürfnissen anzupassen. Ich erwähne auch die Verwendung der Kohoutek theoretischen und kompositorischen Arbeit während ihrer Entstehung oder pädagogische Praxis.

Die Hauptquelle von Informationen dieser Arbeit sind die Kohoutek theoretische Schriften und Archiv des Tschechischen Museums für Musik in Prag, wo die Hinterlassenschaft von Ctirad Kohoutek sich befindet. Beitrag und die Bedeutung der Arbeit Ctirad Kohoutek Arbeit erwies sich die Informationen, die ich aus Gesprächen mit seinen noch lebenden Studenten gewonnen: Sylvie Bodorová, Otomar Kvěch, Lukáš Matoušek, Vojtěch Mojžíš, Martin Pudlák und Miloš Štědroň.

Anotace

Příjmení a jméno autora:	Špundová Hana
Katedra:	Muzikologie
Fakulta:	Filozofická
Název diplomové práce:	Ctírad Kohoutek a jeho pedagogický přínos
Vedoucí diplomové práce:	doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.
Počet stran:	82 (154 434 znaků)
Počet příloh:	3 (21 stran) (32 842 znaků)
Počet titulů použité literatury:	27
Klíčová slova:	Ctírad Kohoutek, Projektová hudební kompozice, hudební kompozice, hudební pedagogika, teorie hudby, soudobá hudba, orchestrální skladby, komorní skladby, skladby pro pěvecké sbory.
Krátká charakteristika diplomové práce:	Práce pojednává o skladateli, teoretikovi a pedagogovi Ctíradu Kohoutkovi. Nastíněny jsou významné události Kohoutkova života, které souvisely s jeho profesním vývojem. Další kapitola uvádí jeho skladatelský vývoj. Zvláštní důraz je kladen na pedagogickou činnost a teoretické dílo Ctírada Kohoutka. Samostatnou kapitolu tvoří popis vzniku, vývoje a zásad Kohoutkovy vlastní kompoziční metody: projektové hudební kompozice. Přínos a dalekosáhlý význam životního díla Ctírada Kohoutka je v průběhu práce dokládán informacemi, které jsem získala při rozhovorech s jeho dosud žijícími žáky: se Sylvíí Bodorovou, Otomarem Kvěchem, Lukášem Matouškem, Vojtěchem Mojžíšem, Martinem Pudlákem a Milošem Štědrónem.

Přílohy

1. Metodika

1) *Metodika hudební kompozice A²²²* obsahuje:

- 1: Učební cíl, obsah, organizace a požadavky studia na AMU: Prověrka dosavadních praktických i teoretických znalostí a dovedností studenta. Základní hudební a hudebně teoretická literatura.
- 2: Předpoklady, zakotvení a požadavky výkonu skladatelské profese: Složky talentu, sociální kořeny, struktura osobnosti. Umělecko-vědecké pojetí tvůrčího procesu. Hudební myšlení.
- 3: Invence a osobitost v soudobé hudební tvorbě. Pokrok, současnost, soudobost, tradice, modernost, avantgarda, experiment.
- 4: Ideologická základna, světový a životní názor, angažovanost: Podstata přijímání uměleckého odkazu.
- 5: Smysl, cíl, poslání hudby a skladatele.
- 6: Rozčlenění a funkce zvukového dění a hudby.
- 7: Hudba jako sdělovací systém: Sémanticko – sémiotický výklad hudby, struktury a působení díla.
- 8: Význam, vztahy a postavení hudební profese, analýzy a hodnoty.
- 9: Východiska a druhy uměleckých (kompozičních) metod: Umění odrazivé a neodrazivé. Metoda realistická a nerealistická. Realismus, romantismus, symbolismus, socialistický realismus.

2) Metodika hudební kompozice B²²³ obsahuje:

10: Souhrnné zkušenosti z historického zkušenosti z historického (horizontálního) průřezu strukturou, dikcí a tendencemi hudebního vývoje. Periodizace, slohy, styly.

11: Hudební styly sónického slohu.

12: Souhrnné jevy aktuálního (vertikálního) průřezu novodobou skladatelskou praxí: Polystylovost až polyslohovost, polyžánrovost, polydruhovost.

13: Souhrnné výsledky a zkušenosti rozšířené tonality a modality.

14: Souhrnné výsledky a zkušenosti neorganizované a organizované tonality, strukturalismu a punktualismu.

15: Souhrnné výsledky a zkušenosti hudby elektroakustické a počítačové.

16: Souhrnné výsledky a zkušenosti aleatoriky a hudby témbřů.

17: Souhrnné výsledky a zkušenosti hudby grafické a konceptuální, bimediality až polymediality (multimediality).

18: Souhrnné výsledky a zkušenosti snah o postmodernistickou novou jednoduchost, novou citovost a komplexní syntézu hudebně vyjadřovacích možností: Hudba minimální a ostinátně – repetiční. Mimoevropské inspirace.

19: Odkaz Leoše Janáčka současné kompoziční praxi a teorii: Lidová píseň i jiné folklórní zdroje.

20: Odkaz Bohuslava Martinů současné kompoziční praxi a teorii: Nonartificiální zdroje a vlivy. Přínos Karla Janečka.

3) Metodika hudební kompozice C²²⁴ obsahuje:

- 21: Terminologické problémy hudební praxe a teorie.
- 22: Aktuální informace, myšlenky, problémy a podněty z oboru sklady a její teorie: náměty pro výzkum v oboru.
- 23: Aktuální informace, myšlenky, problémy a podněty z oblasti společenského, kulturního a hudebního života: Praxeologické uplatnění skladatele. Hudební interpretace.
- 24: Projektová hudební kompozice jako jedna z obecně využitelných metod: Podstata a charakteristika pracovních fází PHK.
- 25: Koncepční předkompozice – registrace, případně dílčí rozpracování existujících i možných, cizích i vlastních koncepčních jevů a podnětů.
- 26: Zásady koncepční kompozice (autorské koncepce) ve smyslu volby skladebného záměru, tvůrčí ideje díla a jeho výrazově – tektonického obrysu.
- 27: Vztah hudby a slova jako východisko možností bi – až multimediální kompozice.
- 28: Specifikum instruktivních děl.
- 29: Vlastnosti a vyobrazení hrubého a detailního grafického plánu.
- 30: Technologická předkompozice – registrace, případně dílčí rozpracování existujících i možných, cizích i vlastních technologických jevů a podnětů v hudebním materiálu.
- 31: Zásady technologické kompozice (autorské technologie) ve smyslu výběru, volby a užití nejvhodnějších skladebných principů a postupů v hudebním materiálu.
- 32: Kompoziční tónové i jiné terény: Mikrointervaly.
- 33: Skladebné prvky (objekty, motivy, impulsy, modely, témata, vrstvy) a operace s nimi: Důsledně nebo nedůsledně, pravidelně nebo nepravidelně užití mikrotektonické principy (repetice, variace, transformace, permutace, rotace, kontrarotace, eliminace, selekce, interpolace, dělení, zhušťování, zředování a jiné).

34: Okruhy skladebné faktury.

35: Složená hudební tkáň, vzniklá průnikem dílčích myšlenkových plánů a vrstev, samostatných projektů a tvarováním jednotlivých hudebních parametrů a objektů.

36: Skladebné celky (plochy, díly, věty) a operace s nimi: jednoduše nebo komplikovaněji užitá mezo- až makrotektonické principy (exponování, provádění – stabilizace, gradace, degradace, reprízování a jiné).

37: Kompoziční mikro-, mezo- a makroprincipy ve vzájemných kombinacích.

38: Technika montáže (montážní koláže) a mixáže (mixážní koláže): Monoforma, biforma, polyforma.

39: Hlavní zásady moderní hudební notace včetně vybavení partitury vokálního, instrumentálního, komorního, orchestrálního i operního díla.

40: Korekce detailů a skladebného celku.

2. Soupis teoretických prací

Kohoutkovy spisy

Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby. Státní hudební vydavatelství Praha, 1962.

Novodobé skladebné směry v hudbě. Státní hudební vydavatelství. Praha, 1965.

Projektová hudební kompozice. Státní pedagogické nakladatelství. Praha, 1969.

Hudební styly z hlediska skladatele. Panton. Praha, 1976.

Hudební kompozice. Supraphon. Praha, 1989.

Kohoutkovy články a studie²²⁵

O výchově mladého skladatele. In: Sborník Janáčkovy akademie múzických umění. Brno. 1959. str. 33-41.

K hodnocení některých novodobých západoevropských skladebných metod. In: Hudební rozhledy. 1962. č. 5. a 6.

O současných směrech v hudbě. In: Estetická výchova 1963/34. č. 1. a 3.

Průběžná kontrolní a revizní zpráva o činnosti jihomoravské krajské organizace SČS Brno. Duben 1965.

Hlavní směry současné hudby. In: Kompendium otázek a odpovědí pro lidové hudebníky. Uherské Hradiště. 1966. str. 299-324.

Dětem šedesátých let. In: Hudební rozhledy. 1966. č. 15. str. 452-455.

Možnosti soudobého skladatele při tvorbě dětského sboru. In: Vokální podnět a reakce žáka. Brno. 1967. str. 122-125.

Hudební dílo jako projekt. In: Opus Musicum. 1969. č. 7. str. 211-213.

²²⁵ Soupis Kohoutkových článků a studií: Čerpáno z archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka; a také z daných periodik.

Soudobá hudební kompozice a některé mimoevropské podněty. In: Opus Musicum. 1971. č. 9-10. str. 295-296.

Česká a slovenská hudba ve 20. století. Heslo Czechoslovakia. In: Dictionary of Contemporary Music. New York. 1971.

Vědeckotechnická revoluce a všestranný rozvoj mládeže. Závěrečná značně kompilační práce postgraduálního kursu VUML. 10. 5. 1973.

Předmluva k výběrovému katalogu ukončené tvorby českých skladatelů 20. století. 5. 1. 1974. Panton. 1976.

Anketa – názor na současný stav a perspektivy dětského sborového zpěvu. Festivalový zpravodaj Olomouc. 14. 9. 1975. č. 2.

Hudba a slovo. In: Opus Musicum. 1977. č. 6. str. 180-182.

Problémy soudobé hudební kompozice. In: Opus Musicum. č. 2. 1978. s. 42–44.

Janáčkův odkaz kompoziční teorii a praxi. In: Hudební rozhledy. 1981. č. 7. str. 321-322.

Amatérský dětský pěvecký sbor očima skladatele. In: Svátky písní Olomouc. 1981. str. 21-22.

Národní hudební síň v Praze – neuskutečnitelný sen nebo reálná nutnost? In: Hudební rozhledy. 1987. č. 5. str. 193-195.

Helfertova česká moderní hudba – zdroj úvah o vývoji, stavu a výhledech kompoziční praxe a teorie. In: Sborník materiálů muzikologické konference Katedra teorie a dějin hudby Hudební fakulty AMU. Praze. 1996. str. 22-29.

Výrazná osobnost nejen hudebního Brna. In: Rovnost. 14. 9.1996.

Mistr a učitel dirigentského umění. Životní jubileum významného umělce a vysokoškolského pedagoga. In: Rovnost. 18. 1.1997.

Neúnavný propagátor díla Bohuslava Martinů. In: Rovnost. 10. 2. 1997.

Janáčkovu klavírní dílo na 2 CD. In: Rovnost. 4. 2. 1997.

Poetický svět skladatele Jiřího Matyše. Neodmyslitelný hudební i pedagogický přínos dalšího letošního sedmdesátníka. In: Rovnost. 27. 10. 1997.

Poznámky k cíli, obsahu, rozsahu a efektivitě výchovy skladatelů. In: Sborník k 80. výročí založení Konzervatoře Brno. Brno. 1999. str. 37-40.

K výchově mladé umělecké generace. In: Hudební rozhledy. 1982. č. 5. str. 219-221.

Dvořákovské inspirace. Úvahy se vztahem k vlastní kompozici. In: Opus Musicum. 2000. č. 1. str. 8-12.

Nelze zapomenout, milý Arne... In: Ryšavý, Š.: Svět hudby Arne Linky, 2000, str. 88–89.

I Bohuslav Martinů by mu poslal gratulaci (2002). Prof. PhDr. Zdeněk Zouhar, skladatel, muzikolog, pedagog a organizátor – už pětasedmdesátiletý. In: Rovnost. 9. 2. 2002.

Příspěvek k uplatňování prvků v současné hudební tvorbě. In: Schnierer, M.: Český a východoevropský neofolklorismus v umělecké hudbě 20. století. Brno. 2007. str. 242-245.

Zábřežský rodák o svém životě s hudbou a ve světě. In: Severní Morava. 2008. č. 94. str. 17-26.

Ke vzniku, vývoji a impulsům projektové hudební kompozice. In: Musicologica Brunensia. 2009. č. 44(1-2). str. 73-81.

Kohoutkovy přednášky a konferenční příspěvky²²⁶

Hudba na rozcestí. Cyklus čtyř přednášek pro Český rozhlas v Brně 8., 15., 22. a 19. 3. 1963.

Dvanáct let elektroakustické hudby. Přednáška v Malém divadle hudby v Brně. 8. 12. 1965.²²⁷

²²⁶ Soupis Kohoutkových přednášek, referátů a příspěvků na konferencích. (Netýká se samozřejmě přednášek v rámci vyučovaných předmětů na JAMU a AMU.) Čerpáno z archivu Českého muzea hudby v Praze. Pozůstalost Ctirada Kohoutka; a také z daných sborníků.

²²⁷ Poznámky k přednášce jsou umístěny v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 27.

K 55. narozeninám Jana Kapra. Psáno pro český rozhlas, z hlediska funkce vedoucího katedry skladby, hudební teorie a dirigování JAMU i z hlediska osobního. 14. 2. 1969.

Soudobá světová hudba. Okresní seminář pro učitele hudební výchovy v Blansku. 29. 11. 1972.²²⁸

Současná hudební kompozice – její některé pedagogicko-metodické, obecné i speciálně umělecké aspekty a problémy. Přednáška pro jmenovací řízení na profesora skladby. 23. 4. 1979.²²⁹

Odkaz Leoše Janáčka současné kompoziční teorii a praxi. Hudebně teoretická konference *Živý Janáček*. Aula JAMU. 27. 6. 1979.²³⁰

Autoreferát Kandidátské disertační práce. 21. 12. 1979 a 18. 9. 1980.

O hudební výchově, potřebě moderního polygrafického průmyslu, záznamového, reprodukčního a distribučního vybavení a zázemí. Diskuzní příspěvek na IV. sjezdu SČSKU. 2. 4. 1987.

Základní aspekty přípravy na vysokoškolské studium skladby. Referát na pedagogické konferenci HAMU na téma *Problém přípravy na vysokoškolské studium*. 21. 10. 1987.

Současné hudební směry a proudy. Přednáška pro umělce působící ve svobodném povolání, pořádaná institutem MK ČSR²³¹. Divadlo hudby v Praze. 29. 2. 1988.²³²

K úkolům hudební teorie a vědy na AMU. Podstata diskuzního vystoupení na pedagogicko-teoretické konferenci hudební fakulty AMU. 26. 10. 1988.

²²⁸ Poznámky k přednášce jsou umístěny v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 27.

²²⁹ Poznámky k přednášce jsou umístěny v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 30.

²³⁰ Poznámky k přednášce jsou umístěny v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 11.

²³¹ Ministerstvo kultury České socialistické republiky.

²³² Poznámky k přednášce jsou umístěny v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 26.

K problematice hodnocení české soudobé hudby. Vstupní referát - diskuzní příspěvek na společném zasedání rozšířených tvůrčích komisí oblasti vážné hudby. Sál „Cukrárny“ Obecního domu v Praze. 15. 11. 1989.²³³

Aktuální postavení soudobé hudební kompozice a pokus o prognózu jejího vývoje. Teze diskuzního semináře skladby AMU se širší účastí. 8. 3. 1990.²³⁴

Glosy k celku i detailům hudebně teoretické výchovy. Referát na semináři *K problematice výchovy hudebně teoretických disciplín.* V Praze na HAMU. 15. a 16. 6. 1992.

O Loutkových scénách, cyklu komorních skladbiček pro děti. Přednáška s ukázkami v rámci PGS pro učitele ZUŠ – obor klavír. Na JAMU, 22. 5. 1993.

K soudobým vydavatelským technikám. (Kritické edice hudebních památek a současná praxe.) Referát na konferenci *Kritické edice hudebních památek.* Olomouc. 22. 11. 1994.

Poznámky k cíli, obsahu, rozsahu a efektivitě výchovy skladatelů. Teoretická konference organizovaná Konzervatoří v Brně. Příprava skladatelů na konzervatořích a vysokých uměleckých školách. 21. 9. 1996.²³⁵

Česká filharmonie v letech 1980-87 včetně pokusu o výhled. Referát na mezinárodní konferenci *100 let České filharmonie. Historie, osobnosti, kontexty.* 17. a 18. 10. 1996.

Dvořákovské inspirace pro soudobou hudbu. Vystoupení v památníku Antonína Dvořáka. Nelahozeves. 5. 9. 1999.

Perspektivy sborového zpěvu na počátku třetího tisíciletí – Úvahy především z hlediska skladatele. IV mezinárodní symposium o sborovém zpěvu *Cantus Choralis.* Organizováno Univerzitou J. E. Purkyně. 7. 10. 1999.²³⁶

²³³ Poznámky k přednášce jsou umístěny v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 26.

²³⁴ Poznámky k přednášce jsou umístěny v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 26.

²³⁵ Poznámky k přednášce jsou umístěny v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 30.

²³⁶ Poznámky k přednášce jsou umístěny v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 30.

Pocta Karlu Husovi. Programový komentář koncertu. Besední dům. Brno. 1. 11. 2001.

Sborový zpěv na počátku 21. Století – Glosy k tématům především z hlediska skladatele. Mezinárodní symposium *Dětské sborové umění a proměny hudební řeči.* Lékařská fakulta Masarykovy univerzity. Brno. 19. 6. 2004.²³⁷

Racionalita v hudební makro- i mikrokompozici. Hudebně teoretická konference: *Racionální postupy v kompoziční práci,* Ústavu teorie hudby a Katedry teorie a dějin hudby HAMU v budově Hudební fakulty AMU. 15. 4. 2009.²³⁸

K reflexi stavu a vývoje současné hudby. Úvodní přednáška na semináři Katedry teorie hudby HTF VŠMU. Bratislava. 2. 12. 2009.

²³⁷ Poznámky k přednášce jsou umístěny v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 26.

²³⁸ Poznámky k přednášce jsou umístěny v archivu Českého muzea hudby. Pozůstalost Ctirada Kohoutka. Karton 30.

3. Soupis hudebního díla²³⁹

Orchestrální skladby

DVA ČESKÉ LIDOVÉ TANCE, pro malý orchestr, 1950

(*Mateník – Bublavá*)

HANÁCKÁ POLKA, pro dechovou hudbu, 1951

HORE DĚDINÚ, suite pro velký orchestr, 1951

(*Na vojnu na vzali – Pod', milá, k muzice – Škoda teho milování – Vojákoví dobře je*)

TANEČNÍ SUITA ČSM, pro estrádní orchestr, 1951–1952

(*Kolo – Vybíravá honička – Vrták – Mateník*)

BRNĚNSKÁ POLKA, pro estrádní orchestr, 1952

KONCERT PRO VIOLU A ORCHESTR, 1952

(*Lento maestoso ma appassionatto – Grave – Allegro vivace*)

MNICHOV, symfonická báseň pro velký orchestr, 1952–1953, 15'

SOUSEDSKÁ, pro orchestr lidových nástrojů, 1953

DO SKOKU, pro orchestr lidových nástrojů, 1953

LOUČENÍ S MILOU, pro orchestr lidových nástrojů, 1953

FESTIVALOVÁ PŘEDEHRA PRO VELKÝ ORCHESTR, 1955–1956, 9'

KONCERT PRO HOUSLE A ORCHESTR, 1958, 21'

(*Allegro furioso, poco pomposo – Lento con dolore – Allegro con brio*)

VELKÝ PŘELOM, Symfonie pro orchestr, 1960–1962, 18'

(*Adagio pesante, con disperazione – Allegro festivo – Vivacissimo*)

SYMFONICKÉ TANCE PRO VELKÝ ORCHESTR, 1961, 15'

(*Andante cerimonialmente – Adagio innocente – Vivace*)

SYMFONIETA PRO VELKÝ ORCHESTR, 1962–1963, 19'

²³⁹ Soupis sestaven na základě: Kohoutkovy pozůstalosti umístěné v archivu Českého muzea hudby v Praze; a také databáze OSA; a také BÖHMOVÁ, V.: *Hudební skladatel Ctirad Kohoutek – Život*. Praha, 2007. Bakalářská práce. AMU. Hudební fakulta. Vedoucí práce: prof. Ivan Klánský; a také KRÁLOVÁ, Z.: *Ctirad Kohoutek a jeho kompozice pro dětské pěvecké sbory*. Brno, 2009. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Vedoucí práce: doc. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D; a také KOHOUTEK, C.: *Autorský profil*. Forfest. 2006; a také KOHOUTEK, C.: *Komorní hudba 1965–95 (výběr)*. Autorský kompaktní disk. Vlastním nákladem. 1999; a také KOHOUTEK, C.: *Komorní (komorně orchestrální) a vokální hudba 1958–76 (výběr)*. Autorský kompaktní disk. Vlastním nákladem. Promo CD. 2003; a také KOHOUTEK, C.: *Orchestrální a vokální hudba 1958–81 (výběr)*. Autorský kompaktní disk. Vlastním nákladem. Promo CD. 2001; a také KOHOUTEK, C.: *Sborová a orchestrální hudba 1955–93 (výběr)*. Autorský kompaktní disk. Vlastním nákladem. Promo CD. 2001

(Vivace con fuoco – Grave – Prestissimo possibile ma non indistiamente – Allegro energico)

CONCERTINO PRO VIOLONCELLO A KOMORNÍ ORCHESTR, 1964–1966,
12'30''

(Burlesca, Molto vivace – Aria, Molto lento – Toccata, Allegro ben ritmico)

PRELUDIA PRO KOMORNÍ ORCHESTR, 1965, 15'

(Preludio grave – Preludio festivo – Preludio mesto – Preludio ironico)

MINIATURY PRO SMYČCOVÝ ORCHESTR (verze originálu pro čtyři lesní rohy),
1966, 9'

(Largo cupamente con dignita – Allegro energico, ben ritmico – Andante tranquillo – Allegro impetuoso)

DIVADLO SVĚTA (TEATRO DEL MONDO), symfonická rotace o čtyřech scénách,
1968–1969, 22'30''

(Kredo/Credo, Moderato fervido ed altri tempi – Agonie/Agonia, Presto ad libitum, spaventoso – Rekviem/Requiem, Largo triste – Chorál/Corale, Andante risoluto, eroicamente, Moderato ed altri tempi)

PANTEON, zvukový obraz pro orchestr, 1970, 12'

SLAVNOSTNÍ PROLOG PRO VELKÝ SYMFONICKÝ ORCHESTR, 1971, 5'30''

SLAVNOSTI SVĚTLA, cyklus symfonických obrazů pro velký orchestr, 1975, 29'

(Plameny – Paprsky jitra – Sluneční záře)

SYMFONICKÉ AKTUALITY, koncertní fresky pro orchestr, 1976–1978, 28'30''

(Sjezdové fanfáry – Delegace vzdálené země – Sportovní mozaika – Kouzlo přírody – Nejmladší generace – Manifest práce)

POCTA ŽIVOTU (OMAGGIO A VITA), symfonický monolit pro orchestr, 1988–1989,
14'30''

JEDINÁ NADĚJE (L'UNICA SPERANZA), symfonický akvarel pro orchestr, 1997,
11'30''

POHLEDY NA ČLOVĚKA, dvě reflexe pro orchestr, 1989–1997, 26'30''

(Pocta životu, symfonický monolit – Jediná naděje, symfonický akvarel)

SYMFONICKÝ TANEC PRO VELKÝ DECHOVÝ ORCHESTR, 2001–2004, 4'
(verze třetí věty originálu *Symfonických tanců pro velký orchestr*)

Komorní skladby

KYTIČKA, skladbičky pro klavír, 1938–1939

(*Vzpomínka na Zábřeh – Pod praporem – Vlak – Sázava – Pravda vítězí – Cestou ze školy*)

TŘI POLKY PRO KLAVÍR, 1942–1944

(*Dědečkova polka v 70. narozeninám Es dur – Miruška polka k 20. narozeninám a moll – Daruška polka v 20. narozeninám D-dur*)

LETNÍ DEN, zápisky z dětství pro klavír, 1944, rev. 1996

DĚTSKÝ DEN, skladbičky pro klavír, 1944

(*Ráno – Skotačení na dvoře – Vzpomínka – Taneček – Hra na vojáky – Hádky – Při pohádce – Usínání – Sen*)

LUBOŠKOVI, skladbičky pro klavír k jeho 10. narozeninám, 1945

(*Hrajeme „Hurvína“ – Dva Cyrilci – O Pipovi a Pupovi*)

VZPOMÍNKY NA KROMĚŘÍŽ, drobné skladbičky pro housle a klavír, 1945

(*Andante tranquillo – Adagio molto e amoroso – Moderato – Allegretto quasi Menuetto – Vivacissimo*)

MALIČKOSTI, klavírní skladby, 1945

(*Za svobodu – Valčík – 9. květen 1945*)

SONÁTA PRO HOUSLE A KLAVÍR, 1945

(*Dumka, Adagio – Polka – Thema s variacemi – Finale, Allegro con fuoco*)

VALČÍKOVÉ FANTASIE, pro klavír, 1946

(*Largo – Allegro – Grave, Moderato*)

NA JAŘE, dětské instruktivní skladbičky pro klavír, 1946

(*Na sluníčku – Sněhuláček se uplakal – První kvítek – Chlapci hrají o kuličky – Skřivánek – Otloukej se, písťaličko! – Zakukala žežulička – Housátka – pojd', babičko, na sluníčko! – Rej kozlátek – Děvčata při tanečku – U nemocného s kytičkou – Včelky se rojí – Ptáček vypadl z hnízda – Bouře*)

NÁLADY, klavírní skladby, 1946 rev. 1949

(*Roztržitost – Bezstarostnost – Žal*)

TŘI STARÉ TANCE, klavírní skladby ve starém slohu, 1946

(*Menuet – Sousedská – Mazurka*)

SLAVNOSTNÍ POCHOD, pro klavír (myšleno jako skica pro instrumentaci), 1946

SUITA PRO KLAVÍR, 1947–1948

(*Allegretto – Andante semplice – Moderato – Sostenuto affabile – Vivace*)

SONÁTA – FANTASIE (REVOLUČNÍ) PRO KLAVÍR, 1948–1949

(Sostenuto energico, Lento cantabile, Vivace, Meno mosso – Largo, Moderato – Vivace scherzando, Allegro marziale)

INVENCE PRO KLAVÍR, 1949

(Lento misterioso – Adagio)

KÁNONY PRO KLAVÍR, 1949

(Allegro scherzoso – Andante)

FUGY PRO KLAVÍR, 1949

(Lento misterioso c moll – Allegro vivace g moll)

ČTYŘHLASÁ FUGA A MOLL PRO SMYČCOVÝ KVARTET, 1949

(Allegretto marziale)

TŘI SKLADBY PRO TRUBKU A KLAVÍR, 1949

(Presto furioso – Adagio lugubre – allegro molto)

PASSACAGLIA A FUGA F MOLL PRO VARHANY, 1950

(Lento maestoso)

VARIACE NA LIDOVOU PÍSEŇ, pro klavír, 1950

DUMKA A BURLESCA PRO KLARINET A KLAVÍR, 1950

MALÁ RONDA PRO LESNÍ ROH A KLAVÍR, 1950

(Largo mesto – Allegro risoluto)

SONATINA SEMPLICE PRO HOBOJ A KLAVÍR, 1950, rev. 1991

(Allegretto fresco – Andante doloroso – Allegro vivace)

MINIATURY PRO HOUSLE, KLARINET, VIOLU, VIOLONCELLO A FAGOT, 1951

(Allegro molto – Adagio mesto – Presto)

TŘI CHARAKTERISTICKÉ SKLADBY PRO KLAVÍR, 1956

(Preludium – Balada – Tanec)

SUITA ROMANTIKA PRO VIOLU A KLAVÍR, 1957, rev. 1981, 14´

SUITA GIOCOSA PRO DECHOVÉ KVINTETO, 1958, rev. 1992,

SUITA PRO DECHOVÉ KVINTETO, 1958–1959, 16´30´´

(Introduzione, Moderato – Marcia, Allegro Giocososo – Intermezzo melancolico, Andante mesto – Finale, Allegro vivace)

SMYČCOVÝ KVARTET, 1959, 18´30´´

(Adagio tranquillo – Moderato, Allegro appassionato – Andante mesto – Finale, Allegro vivace)

RAPSODIA EROICA PRO VARHANY, 1963, rev.1965, 7´30´´

DVĚ ALLEGRA PRO KLARINET A KLAVÍR, 1965
 MINIATURY PRO ČTYŘI LESNÍ ROHY, 1965, verze pro čtyři saxofony, 2005
 INVENCE PRO KLAVÍR, 1965, 7'
 (*Adagio – Moderato – Vivace*)
 CONCERTINO PRO VIOLONCELLO PRO KLAVÍR, 1966, 9'
 MEMENTO 1967, koncert pro bicí a dechové nástroje, 1966
 PANYCHIDA, hudba o dvou zvukových vrstvách pro 2 violy, 2 klavíry, bicí nástroje a magnetofonový pás, 1968
 LOUTKOVÉ SCÉNY, cyklus klavírních skladbiček pro děti, 1969
 MAŠKARNÍ VOLENKA, alternativní skladbička pro děti, 1974
 TKANINY DOBY, zvukové fantazie pro basklarinet a klavír s bicími nástroji, 1977
 METAVARIACE NA DVĚ MORAVSKÉ LIDOVÉ PÍSNĚ PRO KONCERTNÍ AKORDEON (varhany), 1978
Volná tetralogie:
 - MINUTY JARA, impresie pro dechové kvinteto, 1980, 12'45''
 (*Volání, Radování, Sblížení, Tvoření, Díkuvzdání*)
 - MOTIVY LÉTA, hudební prožitky pro housle, violoncello a klavír, 1990, 20'
 (*Intrády, Tanec – Zpěv – Intrády, Drama a vzpomínky*)
 - PODZIMNÍ ZPĚVY, rapsodické souvětí pro smyčcové kvarteto, 1994–1995, 15'45''
 (*Allegretto vitale – Andante spianato*)
 - ZIMNÍ TÍCHA, dojmy a myšlenky pro žesťové a bicí nástroje, 1992–1993, 10'15''
 FILHARMONICKÉ FANFÁRY, pro tři trubky, tři trombony a tubu, 1985
 MATENÍKY, tři skladby pro 2 akordeony nebo akordeonový soubor (pro čtyři hráče na dva klavíry, pro klavír na čtyři ruce), 1986, 1991, 2000, 9'
 ŽERTY A ÚSMĚVY, novelety pro hoboje, klarinet a fagot, 1991, 11'45''
 (*Largo, Presto – Moderato, Allegro, Vivace – Andante, Animato, Presto*)
 V ZAHRADÁCH CHRÁMŮ KYOTA, Meditace pro sólový anglický roh a bicí nástroj (též verze pro sólový basklarinet a bicí nástroj), 1992 rev. 1993, 9'
 ŠŤASTNÉ CHVILKY, malé album vzpomínek pro dvoje housle (také verze pro flétnu a housle), 1992, 15'
 ZNĚLKA PRO HRABOVOU, pro dvě trubky a bicí nástroje, 1994
 KOMORNÍ FANFÁRY – CHAMBRE FANFARES, pro dvě trubky a bicí nástroje, 1994

OŽIVENÉ ZÁTIŠÍ, fragment pro sólový lesní roh (také verze pro fagot, tenorový saxofon), 1994, 5'30'' - 8'15''

PROMĚNY VODY, poetické črty pro čtyři flétny, 1996, 11'

DÁVNO JE TOMU, varhanní mozaikový list z památníku, 1998

PROTIPÓLY, duo pro dvě trubky, (také verze pro trubku a magnetofonový pás), 1998–1999, 9'

KOUZLO DŘEVA, plastiky Antonína Suchana pro housle a klavír, 1999–2000, 13'30''

FANFÁRY PRO KONICI, 2000

PRVOSENKY, klavírní črty z mládí, 2002, 10'

SLAVNOSTNÍ FANFÁRY PRO ZÁHŘEB, pro tři trubky, tři pozouny a činely, 2003

HUDEBNÍ ROZCVIČKA, tóny, zvuky a rytmy pro melodické a bicí nástroje (ve variabilním obsazení), 2003

MALÁ HUDEBNÍ POHODA, suita pro klavír, 2004

DROBNÉ RADOSTI, flétnové věty se smyčcovým kvartetem, 2006, 10'30''

DOUŠKY Z PRAMENŮ, duo pro housle a hoboje (klarinet), 2007, 8'40''

Vokálně-instrumentální a jevištní díla

NÁRODNÍ PÍSNĚ, pro zpěv a klavír, 1941-1943

(*Šla Nanyňka... – Hrály dudy... – Žezuličko... – Já mám koně...*)

VÁNOCE, Melodram na slova Jaroslava Vrchlického, 1946

BALADA ZBOJNICKÁ, dva obrazy celovečerního pásma pro pěvecký – taneční soubor, 1948–1949

VOKÁLNÍ 4 HLASÁ FUGA, na text „Domine Jesu Christe, rex, gloriale“, 1949

(*Adagio patetico*)

Masové písně:

-TÁBOROVÁ ZNĚLKA, píseň na text Jana Štěpána, 1949

-POJĎTE VŠICHNI S PIONÝRY!, pionýrská píseň na slova Jaroslava Navrátila, 1949 rev. 1953

-BRNO BUDE MĚSTEM KRÁSY, častuška na slova Vlastimila Růžičky, 1953

-NA NÁS VŠECHNO ZÁLEŽÍ, na slova Jiřího navrátila, 1950–1951

-PÍSEŇ Z PĚTILETKY, masová píseň na slova Stanislava Neumana, 1950–1951

-PÍSEŇ O RODNÉ ZEMI, pochodová píseň na slova J. V. Bezdíčka, 1951

-ŠÁTEČEK PRO TRAKTORISTU, častuška na slova Jiřího Navrátila, 1951

-PÍSEŇ O 1. MÁJI, pochodová píseň na slova J. Bradáče, 1952

-PÍSEŇ O NEMOCNÉM VOJÍNOVI, na slova Karla Tachovského, 1952

-ČASTUŠKA O DOVOLENÉ, na slova Milana Navrátila, 1952

DVĚ LÉTA ODLOUČENÍ, vojenská častuška na slova Mariana Horanského, 1952

-ŽNOVÁ, píseň na slova Anežky Gorlové pro sóla a sbor a orchestr lidových nástrojů, 1954

-PŘÍLETÍ DĚDA MRÁZ, pionýrská píseň na slova Hynka Kohoutka, 1955

-JEDE DĚDA MRÁZ, pionýrská píseň na slova Vlastimila Pantůčka, 1956

ČERT NA ZEMI, část scénické hudby ke hře J. K. Tyla, 1950

GAZDINA ROBA, scénická hudba ke stejnojmenné hře Gabriely Preissové, 1951

ZA VŠECHNY DĚTI (UKOLÉBAVKA ČERNOŠSKÉ MÁMY), kantáta pro alt, smíšený sbor a orchestr na slova Jiřího Navrátila, 1951-1952, 13'

POCHOD PĚŠÍHO PLUKU, vojenská píseň na slova Karla Tachovského, 1952

DVĚ LÉTA ODLOUČENÍ, vojenská častuška na slova Martina Horanského, 1952

POCHOD PIONÝRŮ, píseň na slova F. Semerákové, 1952

DVA BALADICKÉ ZPĚVY, na slova Marie Kratochvílové pro vysoký hlas a klavír, 1954

(U moře – Ležáky)

SPOLEČNÁ VĚC, pochodová píseň na slova K. Tachovského, 1956

ŽIVOT NENÍ PROCHÁZKA PO LOUCE, píseň na slova Josefa Kainara, 1956

BALADY Z POVSTÁNÍ, dvě kantáty na slova Jarmily Urbanové, 1960, 16'45''

- JANO, kantáta pro recitátora, soprán, tenor, smíšený sbor a orchestr, 9'

- JABLÍČKA MALINOVÁ, komorní kantáta pro recitátorku, soprán, baryton, malý smíšený sbor, noneto, klavír a bicí nástroje, 7'45''

PÁTÝ ŽIVEL, melodram pro recitátora a malý orchestr na slova O. Mikuláška, 1962, 8'45'' (také verze pro recitátora varhany, klavír a bicí nástroje, 1964)

JANEK A KAČA, vokální scéna na lidové texty pro dětský (ženský) dvojsbor, klavír, zvonkohru a bicí nástroje, 1974, 8'30''

LYRICKÉ TEXTY, tři písně pro 2 střední ženské hlasy a klavír s bicími nástroji na slova Vladimíry Binarové, Evy Hřibové a Josefa Pavlíka, 1976, 11'

(Noc – Píseň o dvou – Vždycky cosi potkáváme)

ZROZENÍ ČLOVĚKA, vokální monology pro vyšší mužský hlas a orchestr (klavír)
na texty českých básníků, 1981, 18' (také komorní verze s klavírem)

(*Žena v naději* /Miroslav Florian/ – *Co jsi sám* /Otto Řídký/ – *Na Horách* /František
Branislav/ – *Koně* /Jana Moravcová/)

O KOHOUTKOVI A SLEPIČCE, malá opera o třech obrazech (osmi výstupech) pro
dětské sólisty, dětský pěvecký sbor a instrumentální soubor na libreto Vladimíra
Šefla, 1988–1989, 35'

(*Na dvoře* – *U studánky* – *Opět na dvoře*)

Díla pro pěvecké sbory

DĚTSKÉ PÍSNĚ, pro dětský sbor a klavír, 1947–1949

(*Sněhuláček* – *Strašidlo* – *Rodiče* – *Sluníčko* – *Škola* – *Čáp* – *Žabí svatba*)

SOKOLÍCI, pochodová píseň na slova Jana Aldy, 1949 rev. a úprava pro dětský
jednohlasý sbor a klavír 1997, 2'

GALÁNEČCE, smíšené sbory na slova lidové poezie, 1950 rev. 1990, 6'

(*Laštovénka lítá* – *Přeletěla laštovčeka* – *Hněvám já sa, hněvám* – *Nevybírej,
nepřebírej!*)

DIVOKÝ CIKÁN, mužský sbor na slova A. Heyduka 1950

OD RANNÍ HORY SLUNCE VSTÁVÁ, ženský sbor na slova V. Hálka, 1950

JDI ROZSÍVAT MÉ SÍMĚ DRAHÉ..., smíšený sbor na část biblického textu
s průvodem harmonia a s altovým sólem, 1950

Z HANÉ, písně v lidovém tónu pro střední mužský hlas a klavír na texty Ondřeje
Přikryla, 1950-1991, 16'

(*Hodine* – *Pod kameněm* – *Namlouvání* – *Přehánke* – *Chvála* – *Dež bude néhuř* –
Bílá hlava – *Panáček de*)

Z DĚTSKÉHO SVĚTA, cyklus písní pro jednohlasý dětský sbor a klavír, 1954 rev.
1990, 10'

(*Sluníčko* /Josef Václav Sládek/ - *Škola* /anonym/ – *Žabí svatba* /Jaroslav Hroch/ –
Čáp /Josef Kohoutek/ – *Sněhuláček* /Hynek Kohoutek/ – *Paněnka Alenka* /Oldřich
Bárta/ – *Zimní ukolébavka* /Jan Čarek/)

DĚTI, DOBRÝ DEN, cyklus čtyř dětských písní pro trojhlasý dětský sbor a klavír,
1955

(*Ranní slunce* /Fr. Hrubín/ – *Písnička o sněhulákovi* /Olga Fischerová/ – *Až se
vrátíš, vlaštovičko* /Jiří V. Svoboda/ – *Vyrostlo žitečko* /Oldřich Syrovátka/)

BALADA Z BUCHENWALDU, mužský sbor na slova Jarmily Urbánkové, 1956

PAŘÍŽ, mužský sbor na slova Ivo Fleischmanna, 1956

ZA ŽIVOT, tři ženské sbory na slova Jarmily Urbánkové, Marie Kratochvílové a Jana Pilaře 1960–1961

(Někdy za nocí – Ukolébavka -)

MADRIGAL O PÁNOVI, smíšený sbor na slova Zdenka Kriebela, 1961

ZPÍVÁME PRO RADOST – album dětských sborů na slova Františka Branislava a Jindřicha Balíka

- HUDEBNÍ OŘÍŠKY, dětské sbory s klavírem na slova Františka Branislava, 1965, 6',30''

(Prší – Modré zvonky – Babočka admirál – Havraní)

- UKOLÉBAVKY PRO MÍŠU, dva dvojhlasé dětské sbory s klavírem na slova Františka Branislava, 1969
- PETŘÍČKOVY PÍSNÍČKY, pro dvojhlasý dětský sbor a klavír na slova Františka Branislava, 1975, 6'45''

(Koš z Krkonoš – Starostlivá vrána – Vrabci-žalobníci – Na slunku – Mouka na louce)

- SLOVOPÁD, hudební žerty pro dětský trojhlasý sbor, klavír a bicí nástroje na slova J. Balíka, 1980, 11'30''

(Rýmovačky – Klap, klap – Kočky – Kapy kap – Poutník)

ZPÍVÁME PO CELÝ ROK – druhé album dětských sborů na slova českých básníků a lidové poezie

- OD JARA DO ZIMY, tři dětské sbory na slova Miloše Veselého, Františka Hrubína a Aloise Průchy, 1962

(Jahody, Hříbek, Sněhulák)

- PODVEČERNÍ KONCERT U CHATY, Cyklus trojhlasých dětských sborů s nástroji na slova Františka Branislava, 1969
- POLYFONNÍ ETUDY pro dvojhlasý dětský sbor a bicí nástroje, 1970, 4'

(Ozvěny – Fanfára – Slavnostní ostinato)

- NA ROZHLEDNĚ, vokální tanečky pro dvojhlasý dětský sbor a nástroje na slova Jaromíra Hořce a Františka Branislava, 1973
- RADOVÁNKY, rozmarné písničky pro dvojhlasý dětský sbor na slova Františka Uhra, Vladislava Coufala a lidové poezie, 1976
- JE NÁM HEZKY, tři dětské sbory na slova Jindřicha Balíka, 1980

SKALICKÉ ZVONY, balada na lidové texty pro dětský sbor, varhany, tři gongy a tympán, 1970, 7'

NAD HROBEM RUDOARMEJCE, ženský sbor na slova Františka Branislava, 1973
ZEMI MILOVANÉ, dva smíšené sbory na slova Václava Honse a Františka Branislava, 1973–1976, 5'30''

(Zpěv jitra – Píseň míru)

MAMINKY, dětský (ženský) sbor s flétnou na slova V. Kohoutka, 1975

JARO, ženský (dětský) sbor na slova Václava Kohoutka, 1976

CESTY K ZÍTRKU, mužské sbory s klavírem na slova Vladimíra Kříže a Otto Řídkého, 1979–1980, 13'30''

(Země IV. Kříž/ – Díky krásnoarmějčům IO. Řídký/ – Slunci do očí pohledět IO. Řídký)

ZEMĚ JAKO ZAHRÁDKA, sonety pro smíšený sbor a instrumentální soubor na slova Vladimíra Šefla, 1981, 19'

(Zahrádka-panenka, Allegro scherzoso – Zahrádka-nevěsta, Andante affabile e ceremoniale – Zahrádka-rodíčka, Animato buffo – Zahrádka-sněhurka, Sostenuto con calore – Zahrádka-naše země, Maestoso entusiastico)

JISTOTY NEJPROSTŠÍ, dva mužské sbory na slova Markéty Procházkové a Ivana Skály, 1985, 10'

(Kraj dětství – Doma)

LÍBÁNÍ CHLEBA, scherzo pro smíšený sbor na slova Františka Nechvátala, 1987, 4'15''

PÍSNĚ O ŠTĚSTÍ, dva dětské sbory na slova Marie Kopřivové, 1987, 8'

(Mé zemi – U nás v máji)

RANNÍ VÝLET, pochodová píseň pro děti na slova Jaromíra hořce (1973 rev. a úprava pro dětský 1-2hlasý sbor a klavír 1990, 2'30''

BROSKVIČKA, Jubiloso pro smíšený sbor, klavír a bicí nástroje na slova Josefa Kainara, 1993, 3'15''

VESELÝ MALÝ SVĚT, dětské sbory s klavírem na upravené texty Jiřího Havla, 1995, 12'30''

(Dráček poštáček – Létající kočka – Jak se češou – Ježci v noci – Myší ples)

HRÁTKY S LÁSKOU, freska na lidové texty pro mužský sbor a bicí nástroje 1998, 3'45'', (také verze pro mužský sbor a klavír nebo mužský sbor, klavír a bicí nástroje)

Úpravy

ÚPRAVY LIDOVÝCH PÍSNÍ

- pro mužský sbor, 1948 (*Ej, něscem páleného... – Smutné časy...*)

- pro smíšený sbor, 1948 (*Sedemdesiat sukien mala*)

ZE SLOVÁCKA, šest slováckých písní v úpravě pro dva vyšší hlasy a klavír, 1948–1949

(*Tichá voda... – Já mám frajarečku... – Teče voda, teče... – Sluníčko sa níží... – Co to tam šupoce... – Ej, hora, hora...*)

ENOM, SI CÉREČKO, ROZPOMEŇ..., úprava lidové písně pro zpěv BROLN²⁴⁰, 1954

ŠOHAJKU, DUŠA MÁ..., úprava lidové písně pro zpěv a BROLN, 1954

NA TRÁVNÍČKU ZELENÉM, úprava lidové písně pro zpěv a BROLN, 1954

O LÁSCE A MILOVÁNÍ, cyklus úprav lidových písní z východní Moravy pro ženský sbor a klavír (orchestr), 1955, 15',

(*Hej, tam dolu v doline – Pod horú skalička – Měla sem synečka – Studená rosenka – Kebych mala sokolové krídla – Až já půjdu na trávu*)

SLOVÁCKÉ PÍSNĚ, úpravy pro zpěv a klavír, 1956, 35'

(*Ej, hora, hora – Ticho stúpaj – Na trávníčku zeleném – Až pojedu orat – Dyž sem išel kolem panskej zahrady – Červená růžičkou – Ej, hory, hory – Chodí kněz po dvore – V širém poli studánečka – Vyletěl fták – Kačena divoká – Jede forman dolinú – Zasela sem bazaličku – Zahrajte ně, husličky*)

²⁴⁰ Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů