

Marginálie k problematice tektoniky symfonie 20. století

Miloš Hons

Výzkum tektoniky symfonie 20. století představuje již od samotného počátku značný metodologický problém, spočívající především ve stylové pluralitě daného období a tedy v množství inovací hudební struktury skladeb, nesoucíh označení symfonie. Střetávání tradice a snah o její překonání a vymanění směrem k novým typům či principům kulminuje mnoha směry a osobitými tvůrčími poetikami.

Naprostá většina dostupné domácí a zahraniční literatury se tomuto problému v takovém časovém záběru nevěnuje. Čtenář se může setkat především s dílčími analytickými sondami do orchestrální tvorby ve skladatelských monografiích. V čem převažuje názorová jednota je přiznání symfonii, přes určitá období „krizí“ a přehlížení, postavení umělecky nejvyspělejšího a reprezentativního žánru orchestrální hudby 20. století.

Charakter literatury o symfonii 20. století zásadním způsobem vychází z historiografické koncepce jednotlivých spisů, tzn., že převažuje chronologické členění tvorby podle doby vzniku, a současně s tím spojenými skladatelskými portréty vybraných symfoniků či generací tzv. národních škol.

Tímto způsobem formuje **Stephen Walsh** heslo „Symphony“ v „GROVE“ (2002). Nejnovější období, tedy tvorbu modernistů 60.let, charakterizuje jako fázi „přežívání“ symfonie.

1901–1918 (Mahler, Sibelius, Edgar, Nielsen) – Francie a Německo po 1918 (Milhaud, Stravinskij, Prokofjev, Pfitzner, Schmidt) – Stravinskij – Francie po 1930 (Messiaen, Honegger, Roussel, Milhaud) – Hindemith – USA (Ives, Copland, Barber, Sessions) – Británie (Britten, Tippett, Williams) – Skandinávie po Nielsenovi (Kokkonen, Holmboe, Rosenberger, Blomdahl) – SSSR (Šostakovič) – Východní Evropa – Polsko, Maďarsko, ČSSR (Lutosławski, Panufnik, Kodály, Iša Krejčí) – Německo po 2. sv. válce (Hartmann, Henze) – Přežívání symfonie (Penderecki, Gorecki, Lutosławski, Pärt, Kancheli, Schnittke, Berio, Jonathan Lloyd, Poul Ruders, Norgard, Peter Maxwell Davies, Galina Ustvolskaja, Glenn Branca)

Podobnou koncepci nalezneme v knize „A Companion to the Symphony“ (London 1993), jejímž hlavním editorem je **Robert Layton**. Sled studií různých autorů střídá národnostní a historický aspekt s autorskými portréty:

Mahler – Symfonie ve Francii – Česká symfonie – Rusko před revolucí – Symfonie v Sovětském svazu (1917–1991) – Symfonie ve Skandinávii – Sibelius – Nielsen – Po Sibeliovi a Nielsenovi – Po Mahlerovi: symfonie střeoevropská ve 20. století – Americká symfonie – Symfonie v Británii

Luis Cuyler, autor knihy „The Symphony“ (New York 1973), pro poslední sledované období 1910 – 1970 volí pouze národnostní hledisko:

Anglie (Williams, Britten) – Francie (Milhaud, Honegger, Messiaen) – Německo a Rakousko (Hindemith, Schönberg) – USA (Hanson, Piston, Hartus, Barber, Copland) – Rusko (Mjaskovskij, Prokofjev, Šostakovič, Stravinskij) – Polsko (Penderecki, Lutosławski)

Kombinaci skladatelských portrétů s národnostním zařazením použil **Preston Stedman** v knize „The Symphony“ (New Jersey 1979). Poslední kapitoly mají toto pořadí:

Symfonie ve 20. století – (Sibelius, Williams) – Hudba v Rusku (Prokofjev, Šostakovič, Stravinskij, Hindemith)

*Symfonie v Americe – (Hartus, Schuman, Doplane, Riegger) – Serialismus a symfonie
Další symfonici 20. století – přehled a počet symfonií*

Obě posledně zmíněné americké publikace mají značně omezený záběr problematiky symfonie 20. století. Vznikaly na počátku 70. let a nemohly tedy zachytit trendy nejnovější (viz např. tvorbu A.Schnittkeho). Jejich limitujícím aspektem je také fakt, že se snaží o široký pohled na symfonii od jejich počátků do současnosti. Z českých symfoniků (např. Martinů nebo Kabeláč) neuvádějí nikoho.

Monografie domácích autorů se také drží časové vývojové osy. **M. K. Černý** (Nástin symfonie od počátku do poloviny 20. století, Olomouc 2002) se snaží o širší, společensko kulturní pohled na druhové a žánrové proměny symfonie. Akcentuje krizová období symfonie s konfrontací tradičního typu klasické symfonie s novými trendy:

Završení romantické symfonie a počátek její krize (Mahler, Foerster, Skrjabin, Suk, Strauss)

Krize „romantické“ symfonie v první polovině 20. st., její projevy a příčiny:

- *opomíjení symfonie – symfoniety, „malé“ a komorní symfonie*
- *snahy o inovaci (Schönberg, Prokofjev)*
- *proměny funkce – symfonie jako zástupce opery a baletu, symfonie jako reprezentant techniky*

Překonávání krize – „přímé a nepřímé“ objednávky, reprezentace konzumentů tvorby, reprezentace národních kultur

Miloš Schnierer (Proměny hudebního neoklasicismu. Deset studií k dějinám hudby 20. století, Academia, Praha 2005) se zaměřil na nejvýznamnější vývojovou linii symfonie první poloviny 20. století. Název deváté kapitoly, „Symfonie 20. století jako produkt neoklasického myšlení“, jednoznačně deklaruje postoj autora. Jeho koncepce vývoje romantické symfonie mahlerovského typu směrem k symfonii „syntetické“ a symfonii „typu 20. století“ však vyznívá zmateně. Postrádá totiž důkladné teoretické objasnění této předkládané typové vyhraněnosti symfonie 30. až 50. let.

Doznívání romantických principů v symfonii první poloviny 20. století

Léta třicátá – introdukce k syntetické symfonii (Šostakovič, Britten, Messiaen, Lutosławski, Hindemith, Martinů, Prokofjev, Honegger, Stravinskij)

Vytvoření typu symfonie 20. století – 40. a 50. léta (Martinů, Honegger, Prokofjev, Hindemith, Šostakovič)

Mezi analyzovanými publikacemi tvoří výjimku kniha **Christophera Ballantina** (Twentieth Century Symphony, London 1983). Předmětem zájmu je hudební struktura vybraných skladeb a metodologickým východiskem je dialektický vztah formy a obsahu. V první části se autor věnuje tradičnímu analytickému pohledu na inovace formy, které ještě dále hierarchizuje na inovace konzervativní a radikální.

Koncepce druhé části – inovace obsahu – spočívá v hledání nových podob základního strukturního princip označeného jako „symfonický dualismus“. Zde se Ballantine vrací k jednomu z nejvýznamnějších tektonických principů tvořících základ „klasické“ symfonie, tj. sonátovému principu tematického a tonálního kontrastu a principu rozvinuté melodicko-harmonické stavby velkých ploch evolučního charakteru. Připomíná přínos A. Schönberga a R. Rétiho, kteří pro propracovanou techniku motivické práce razili termíny „rozvíjejících variací“ a „tematických transformací“. Společnou myšlenkou a předlohou těchto analytických postřehů je struktura vyspělé sonátové formy, odhalující blízkou příbuznost motivického „originálu“ a jeho variací na několika tektonických úrovních – od úrovně frází a formových dílů po stavbu celého cyklu.

V situaci, kdy hudba opustila tradiční „konflikt“ témat a tónin, Ballantine spatřuje nový princip symfonického dualismu v práci s témbrem a kontrapunktem.

Skladatelé o symfonii – stručné názorové panoráma

Teoretické názory skladatelů na symfonii poskytují zajímavé sondy do vývoje hudební tektoniky. Počátek 20. století, vývoj po Mahlerovi bývá označován jako období „krize symfonie“. Pro Debussyho a generaci impresionistů byla vrcholem tvorba Beethovenova. V hodnocení IX. symfonie se dostalo vysokého

ocenění dokonalosti formy i stavby, v protikladu k Wagnerovu „nejasnému a výstřednímu šarlatánství“.

Debussyho eseje vydané s názvem „Pan Osmina antidiletant“ byly poprvé otištěny v pařížském tisku v letech 1901–1903.¹

Je to nejtriumfálnější příklad utváření myšlenky v předem koncipované formě; v každém skoku vpřed je nový požitek, bez námahy či náznaku opakování; tak říkajíc magický rozkvět stromu, jehož listy vyraší současně. Nic není přebytečné v této ohromující skladbě, ba ani Andante neodpoví dá modernímu estetismu rozsáhlé věty... není to jemně pojímaná odmlka mezi tvrdošíjnou rytmičností Scherza a zvukovou záplavou neodolatelně vpřed se valících hlasů v nádherném závěru Finále?

Pobeethovenový vývoj Debussy hodnotí velmi kriticky jako dobu epigonského napodobování a nepříliš úspěšných pokusů o inovaci. Je zřejmé, že se do Debussyho názorů promítá i dobové politické klima a antagonismus mezi francouzskou a německou kulturou.

Zdá se mi, že od časů Beethovenových je dokázána zbytečnost symfonie. Schumann a Mendelssohn s menší schopností jen uctivě opakovali stejné formy. Devátá symfonie přesto byla projevem geniality, vznešené touhy rozšířit a osvobodit obvyklé formy harmonickými proporcemi „al fresco“.

Beethovenova tvorba ani od raných projevů nespočívala na uchování starých forem... Skutečnost, že génius tu a tam uspěje v této formě je jen chudou omluvou za pracnost a nabubřelost kompozice, kterou jsme zvyklí nazývat symfonií.

Mladá ruská škola se snažila dát symfonii nový život prostřednictvím vypůjčených lidových melodií... nejsou rozvíjeny do nepřiměřených tematických tvarů?

Musíme zakončit tím, že symfonie, přes množství nepodařených transformací, patří minulosti následkem její záměrné uhlazenosti, jejího formálního zpracování a filozofického a vyumělkovaného postoje k jejímu publiku.

V závěru své eseje Debussy s despektem odsuzuje ustrnulost sonátových principů v soudobé kompozici.

Pro stavbu symfonie skladatel obvykle užívá melodie, které zná z dětství. První část je obvyklým uvedením tématu, podle něž skladatel volí způsob práce; pak následuje nezbytné rozkouskování; druhá část má zdání pokusné laboratoře; třetí část se trochu vzpruží naivním způsobem roztroušených a hluboce sentimentálních frází, během nichž téma způsobně ustupuje, ale znovu se objevuje a rozkouskování pokračuje; odborníci, samozřejmě jevící zájem, si utírají svá obočí a publikum vyvolává skladatele. Ale skladatel se neobjevuje. Je zaneprázdněn skromným nasloucháním hlasu tradice, která, jak se mi zdá, mu zabraňuje slyšet jeho vnitřní hlas.

Jednou z četných „obran“ symfonie a dokladem její životnosti a postavení bylo zdůrazňování „organičnosti“ hudební struktury, tzn. pojmání symfonie jako pomyslného organismu, propojeného od buněk a tkání až k celku společným „genetickým kódem“, tedy ideou určitého tektonického řešení vět a cyklu. Takto bránil A. Schönberg (1912) symfonické dílo G. Mahlera.²

Známý hudební spisovatel nazval Mahlerovy symfonie „obrovitými symfonickými potpourri“, to se přirozeně týká „banality invence“, nikoli formy, neboť formy se má týkat ono „obrovitě založené“... tomu ale odporuje výraz „symfonická“ potpourri, neboť ten vypovídá pravý opak... že jednotlivé díly jsou organické součásti živoucího ústrojenství, které tvůrčí pud vnímal jako celek a jako celek je také vytvořil.

Obrovité symfonické dílo D. Šostakoviče nezapře mahlerovské inspirace. Promlouvají i z názorů, které byly motivovány diskusemi sovětských skladatelů o vývoji soudobého symfonismu v roce 1955. Šostakovičovy postoje a teoretický slovník zjevně ovlivnila osobnost muzikologa I. I. Sollertinského a jeho stěžejního spisu o historických typech „symfonické dramatiky“.³

Myslím, že se jednotlivé věty symfonie musí chápat nejen jako články jediného celku, ale i jako svébytná díla velké formy. Každá z vět, ať už je to sonátové allegro nebo scherzo, adagio nebo finále, musí mít svůj hudebně dramaturgický vývoj. Tento vývoj musí nejen vycházet z vnitřních vlastností zvoleného tematického materiálu, ale musí být spjat i se zdůrazňováním základní ideje celého díla.

Dokonalou definici symfonie v duchu idejí hudebního neoklasicismu předvedl I. Stravinskij ve svých přednáškách na Harvardské univerzitě v Cambridge v letech 1939–1940.⁴

Ze všech hudebních forem je považována za nejbohatší z hlediska rozvinutí symfonie. Tímto termínem obvykle označujeme kompozici o několika částech, z nichž jedna dává celému dílu jeho symfonický charakter, je to symfonické allegro, umístěné většinou na začátku díla, a k jeho označení ho musí opravňovat to, že splňuje požadavky určité dialektiky. Podstatný podíl na této dialektice má střední část, tedy provedení. Právě symfonické allegro, jinak řečeno sonátové allegro, určuje formu, na níž je založena celá instrumentální hudba od sonáty pro sólový nástroj a komorní soubory až po rozsáhlé skladby pro velká orchestrální tělesa.

Často citované vyznání B. Martinů z roku 1945 svědčí o tvůrčí poetice vycházející také z neoklasicismu. Kritizuje přežitou romantickou expresivitu a rozbujelou monumentalitu a naopak prezentuje tektonické myšlení s racionálním, konstruktivním základem.⁵

Abych řekl pravdu, jsem typ concerta grossa... Tam, kde forma symfonie nechává, vlastně vyžaduje uplatnění emocionálních elementů, často i v jejich nejromantičtějším uchopení a vyjádření, kde dynamické vrcholy a katarse jsou podmíněny, kde můžete svá témata rozpínati do nekonečných dimenzí i na újmu organického pořádku, tam vám forma concerta grossa dovoluje striktní pořádek, omezení, vyrovnání emocionálních prvků, omezení i adekvátní vyrovnání gradace i dynamiky, zcela jinou a přísnou strukturu thematického uspořádání, zkrátka zcela jiný svět.

Ke stejnému typu patří i tektonické myšlení A. Honeggera. Lapidárně vysvětluje z následujících názorových útržků z roku 1950 - logika hudebního vývoje, smysl pro proporce, hudba jako geometrie v čase.⁶

Rád bych srovnal symfonii nebo sonátu s románem, v němž funkci témat přejímají postavy knihy. Když se s nimi seznámíme, sledujeme jejich vývoj a jejich psychologický rozvoj. Máme před sebou jejich výraznou osobitou podobu. Některé vzbuzují naše sympatie, jiné nás odpuzují. Bud' stojí proti sobě, nebo se doplňují, milují se, spojují se nebo spolu bojují.

Nebo... příklad z architektury - představte si budovu, která se staví, nejprve tu je v obrysech celkový plán a ten se v duchu postupně upřesňuje... rozestavěná budova udržuje rovnováhu jen závrakem vnitřní logiky a díky vrozenému smyslu pro proporce.

Podle mne musí být symfonické dílo vystavěno logicky, aby se mezi jednotlivé části nedal vsunout sebemenší anekdotický prvek... je třeba vyvolat dojem vyprávění, v němž vše na sebe navazuje, dojem rozvrženého obrazu. Říká se, že architektura je zkamenělá hudba: spíš bych řekl, že hudba je geometrie v čase.

Poválečný vývoj a techniky Nové hudby 60. let přinesly radikální inovace tektonického myšlení. Etablování nových stavebních principů vedlo skladatele k úvahám nad „životností“ tradičních „uzavřených“ forem a také nad formotvornými procesy z pohledu vnímání hudby. Právě psychologické faktory vzniku formy stály v centru zájmu W. Lutosławského v sedmdesátých letech v souvislosti se vznikem jeho druhé symfonie.⁷

Slovo „symfonie“ (tak jako slova „sonáta“, „variaci“ atd.) je úzce spojené s pojmem uzavřené formy. Ta zase vděčí za svoji existenci schopnosti posluchače zapamatovat si poslouchanou hudbu a integrovat její jednotlivé fragmenty v průběhu poslechu tak, aby se dílo dalo po poslechu uchopit jako představa existující jakoby mimo čas, podobně jako obraz či socha... (hudbu) komponujeme i proto, abychom vyvolali u posluchače cyklus určitých reakcí, jejichž uspořádání a časový průběh mají podstatný význam pro konečný výsledek, jímž je percepce díla jako celku.

Lutosławski jako moderní „konstruktivist“ promlouvá ve stručném historickém zhodnocení symfonie z pohledu vztahu proporčnosti symfonické struktury a určitých mezí hudebního vnímání.⁸

... velká symfonická forma musí být vybudovaná tak, aby nezaplavovala posluchače přemírou hudebního materiálu. Příkladem formy, kde najdeme takovéto „přepínání“ ... jsou Brahmsovy symfonie. Významovou a emocionální zátěž v nich nese první věta a finále, zatímco hlavní části předbeethovenských symfonií byla vždy první věta. Výjimku z pravidla představuje Mozartův „Jupiter“, ale právě tato symfonie není typická pro svou dobu. V Haydnových symfoniích je hlavní vždy první věta, vyžaduje aktivnější vnímání, větší koncentraci pozornosti. Po ní následují méně důležité části (pomalá, menuet) a krátké finále, zpravidla v lehkém tónu, nezatěžujícím vnímání. Tento typ symfonie představuje, podle mne, příklad dokonalé rovnováhy formy. Brahms tuto rovnováhu narušil... jeho symfonie ve mne vyvolávají pocit úplného vyčerpání emocionálních sil. Nepokládám takové řešení formy za ideální.“

Problém „nadřazeného“ názvu

Je historickým faktem, že řada skladeb dostala označení symfonie ex post (viz např. šestou symfonií B. Martinů), řada skladeb vznikala prvotně jako jiný žánr, tedy s odlišným záměrem, kompozičním řešením, žánrovou specifikou a označení symfonie jim bylo „naroubováno“ i pod tlakem čistě nehudebních souvislostí (viz politické pozadí Bernsteinových symfonií-kantát a židovského státu).

Jaké aspekty a pohnutky byly či mohly být určující k označení skladby jako symfonie, víme-li, že tuto tvorbu reprezentují symfonie komorní, koncertantní, vokální atp.?

Nástin možných variant od obecného ke specifickému:

- označení se vztahuje k italskému významu slova „sinfonia“, tj. souznění v nejširším hudebním smyslu,
- skladatelova tvorba je motivována hudební kulturou se silnou symfonickou tradicí,
- skladba je součástí skladatelského celku, tzn. je zařazena do řady očíslovaných symfonií,
- skladba je psaná na objednávku konkrétního *symfonického* orchestru,
- v širokém spektru inovací symfonie reprezentuje i nadále typ „absolutní“ hudby, a nebo skladatel chtěl tímto označením „skrýt“ programové souvislosti,
- skladba stylově navazuje na tradici klasicko-romantické symfonie (beethovenský, mahlerovský aj. typ),
- skladba má znaky cykličnosti vyššího typu než suita,
- tematický materiál a způsob jeho zpracování má vysokou uměleckou hodnotu, hudební struktura tedy splňuje požadavky charakterizované jako – *organičnost, komplexnost, integrita.*

Přímým dokladem a svědectvím předchozích úvah je například komentář M. Kabeláče k jeho osmé symfonii (1971):

*Jakmile jsem začal uvažovat o provedení skladby v kostele, bylo mi jasné, že musím napsat prostorovou kompozici... bylo mi jasné, že tyto tři složky (varhany-bicí-sbor) lze skloubit technikou odpovědí, čili technikou antifonální. Proto měla skladba původně jenom název „Antifony“, nyní má název symfonie, ačkoli nemá nic společného s tradiční formou symfonie. Ovšem kompozice se rozrostla do té míry – **pokud jde o počet vět, jejich následnost a kompozici** –, že termín „antifony“ nebyl postačující, proto dostala skladba nadřazený titul symfonie.⁹*

V podobném duchu a ve stejné době (1970) se nesly úvahy W. Lutosławského v souvislosti s jeho druhou symfonií. Nadřazenost označení autor spojil s celkovým tektonickým modelem, tzn. „uzavřenou“ cyklickou formou. Diskuse nad tradičními formovými modely podnítily především nové kompoziční principy, konkrétně atraktivní tzv. malá a velká aleatorika.

*S uzavřenou formou je neoddělitelně spojené vše, co jsem až dosud napsal a myslím, že uzavřené formy mají před sebou ještě dlouhou cestu vývoje. V tomto světle je pochopitelné, že toto dílo (II. symfonie) má málo společného s formou klasické či neoklasické symfonie. Rozhodl jsem se však použít zde označení „symfonie“, kterým rozumím **dílo pro symfonický orchestr zkomponované ve velké uzavřené formě**.¹⁰*

Problém nadřazenosti se objevuje v autorově charakteristice prvních dvou symfonií i s odstupem dvaceti let (1988).

*První symfonie (1947) je typicky neoklasicistická. Z hlediska formy jsou všechny její části v podstatě tradiční: první je sonátové allegro, druhá je pomalá, třetí allegretto v duchu scherza s dvěma tématy a triem, čtvrtá je rychlé finále ve formě sonatiny. Druhá symfonie (1967) se od první liší ve všech parametrech. V tomto díle jsem použil nový typ velké uzavřené formy, která prakticky nemá nic společného s tradiční symfonií nebo sonátou. Jediným společným znakem je, že je to také **monumentální a uzavřená forma**.¹¹*

Pokus o definici

Zásadní metodologickou otázku „co je vlastně symfonie dnes?“ (1989) si položil v úvodu své historické práce **Jaromír Havlík**.¹² Vychází z názoru, že... nelze vystačit s redukcí problematiky žánru symfonie pouze na otázku tvaru, formy. Ve svých úvahách bere v potaz široké spektrum hudebně strukturních a estetických rovin, tedy nejen otázku tvarovosti, ale i problematiku asafjevovsky pojímaného symfonismu, Sollertinského symfonické dramaturgie a symfonického myšlení. Dospívá tak logicky k „odvěké“ polaritě formy a obsahu. Havlíkova

široká definice symfonie směřuje k hlavnímu tektonickému **principu kontrastu, cykličnosti a strukturní integrity**.

Všechny tyto atributy splňuje asi nejlapidárnější definice – **symfonie je sonáta pro orchestr**. Zahrnuje repertoár, vyrůstající z kořenů klasicko-romantického typu, do něhož však spadá i množství skladeb, nesoucích označení jiná (viz např. Bartókovy skladby Koncert pro orchestr či Hudba pro strunné, bicí a čelestu).

Inovace symfonie ve 20. století významným způsobem pozměnily tradiční symfonický charakter symfonií, požadovanou cykličnost i stylovou integritu. Příkladem jsou symfonie pro komorní sestavy nejrůznějšího obsazení (např. od Milhauda k Ustvolské), symfonie jednověté s monotematickou strukturou (viz třetí symfonii Roy Harrise), symfonie „polystylové“, jejichž „kolážní“ struktura potírá vnitřní integritu a naopak zakládá na konfrontaci *starého-nového, vysokého-nízkého, symfonického-nesymfonického* atp. (viz např. symfonie A. Schnittkeho).

Lze se tedy, s určitým pocitem marnosti, ptát, zda vůbec existují nějaké společné tektonické principy pro námi sledovanou kategorii? V tomto hledání teoretik chtě nechtě směřuje k neustále se zvětšujícímu zobecňování, jehož důsledkem je zbourání pomyslných „mantinelů“ daného výzkumu, tedy problematiky symfonie. Principy sonátového cyklu a tematického dualismu postupně získávaly postavení zastaralých reziduí, novátorské tektonické principy obracely pozornost ke kinetice, tónbrů, polyvrstevnosti.

Předložený nástin důležitých, společných tektonických principů zahrnujeme pod pojem *symfonický konflikt* s těmito znaky:

- dualismus expoziční a evoluční hudby
- uzavřenost (případně repetitivnost) formy
- cykličnost (příp. latentní v jednovětých skladbách)

Na tomto základě možno formulovat širší definici symfonie, jako **cyklické orchestrální skladby, jejíž struktura je založená na symfonickém konfliktu**.

Poznámky

- 1 „Monsieur Croche the Dilettante Hater.“ Anglický překlad B. N. Langdon Davies (New York 1928), publikován in: *Three Classics in the Aesthetics of Music*, Dover Publications, New York 1962; český překlad MH.
- 2 Schönberg, Arnold: *Styl a idea*. Přel. Ivan Vojtěch. Argot vitae, Praha 2004, s. 34.
- 3 Šostakovič, Dmitrij: *O době a o sobě (1926–1975)*. Přel. Eva Pensdorfová. Supraphon, Praha 1987.
- 4 Stravinskij, Igor: *Hudební poetika*. Přel. Jitka Bajzová. Argot vitae, Praha 2005.

- 5 Mihule, Jaroslav: *Symfonie Bohuslava Martinů*. SNKLHU, Praha 1959.
- 6 Honegger, Artur: *Jsem skladatel*. Přel. Vladimír Sommer a Dagmar Steinová. Supraphon, Praha - Bratislava 1967.
- 7 Lutosławski, Witold: Nové dielo pre symfonický orchester. *Slovenská hudba* 18, 1992, č. 4, s. 451, do slovenštiny přeložil Vladimír Godár, do češtiny MH.
- 8 Witold Lutosławski o sobě, o tvorbě, o tradicích (1988). *Slovenská hudba* 18, 1992, č. 4; překlad ze slovenštiny MH.
- 9 Rozhlasový komentář. *Hudební věda*, 1999, č. 2-3, s. 369.
- 10 Lutosławski, Witold: Nové dílo pro symfonický orchestr. *Slovenská hudba* 18, 1992, č. 4; překlad ze slovenštiny MH.
- 11 Witold Lutosławski o sobě, o tvorbě, o tradicích (1988). *Slovenská hudba* 18, 1992, č. 4; překlad ze slovenštiny MH.
- 12 Havlík, Jaromír: *Česká symfonie 1945-1980*. Knižnice Hudebních rozhledů, Panton, Praha 1989.

Résumé

Note to problems textures symphony 20th century

Research textures of the symphony of 20th century presents considerable methodology problem. Literature about the symphony of 20. century starts from historiographical conception, predominate chronological division of production according to time.

Theoretic views composer on the symphony offers interesting probe into the development musical textures. It's historical fact, so row compositions got off mark the „symphony“ ex post. Marking the symphony oneself relate to Italian term „sinfonia“, i. e. consonance, the compositions comes from the musical culture with strong symphonic tradition, compositions is part of series of symphony, composition, which is written per order concrete *symphonic* orchestra, composition, which represents type of „absolute“ music, composition, which connect on tradition of the classical-romantic symphony, composition, which has characters higher cyclicalit and structure has characters of organicity, complexity and integrity. The important and common structural axiom includes below conception of the „*symphonic conflict*“ - dualism of the exposition and evolutional music, the closeness form and the axiom of cyclicity.