
Albert Breier
a jeho pojetí hudební formy



Jaroslav Štastný

Abstract: Albert Breier's music can be characterized by its changing, but fluent musical course. The composer does not rely so much on compositional structure, as he does on his playing with the listeners' memory and the awareness of similarities. Such an approach leads to conscious work with time. It is time that creates the continuity and awareness of coherence, rather than the usually stressed aspect of pitches or tone systems. In Breier's compositions neither literally repeated patterns nor easily recognizable variations of motifs can be found. His work is definitely influenced by his deep knowledge of Chinese ink painting where he attempts to transfer the basic brush strokes into sound. In

a detailed analysis of the *Quintet for clarinet, two violins and violoncello*, some compositional tools are described which allow Breier to achieve fluent undulation of somewhat indistinct melodies, recalling the music of the Netherlands masters of polyphony. The treatment of memory and coherence comprehension in his music is very much approximating the perception of an unwound long scroll of Chinese ink painting. The field of vision does not cover the composition as a whole, but details and coherence attain a crucial significance – aiming towards the precision of an inspired free gesture. Listeners (as well as performers) are made to step outside the normal musical situation.

Keywords: Albert Breier, time, ink painting, form, memory, gesture, Netherlands polyphony

Postupim, oblíbené sídlo Bedřicha Velikého, má svoji nezaměnitelnou atmosféru pozastaveného času, tolik odlišnou od upachtěného kosmopolitního Berlína. Je zde klid a dostatek zeleně i vodních ploch. Ovšem osvícený despota vytvořil v Postupimi malý model dnešních metropolí – sezval tam příslušníky různých národů, kterým nechal zbudovat čtvrti s jejich typickou architekturou, takže Postupim byla vskutku multikulturní. Chtěl mít kolem sebe „celý svět“, a co nebylo dosažitelné, nechal si udělat: je tu třeba „egyptský“ obelisk s nepravými hieroglyfy nebo „čínský“ pavilon, jehož tvůrci hodně popustili uzdu fantazii. Na kopci nad městem se tyčí uměle postavené ruiny, je zde plno jezer a parků v anglickém stylu. Je zde slavná „Einsteinova věž“ – astronomická observatoř architekta Ericha Mendelsohna, jedna z nejznámějších staveb expresionistické architektury. K Postupimi náleží i předměstí Babelsberg, kde jsou filmové ateliéry DEFA. Ale bylo tu i vyhlášené vězení, které po roce 1945 zřídili pro skutečné i domnělé odpůrce komunismu specialisté ze sovětského KGB. I když je Postupim malé město, Berlín je blízko a snadno dostupný, takže nic z nabídky velkoměsta tu vlastně nechybí.

V tomto zvláštním prostředí žije skladatel Albert Breier. Každodenními procházkami v přírodě si provětrává hlavu od stereotypních myšlenek, často usedne někde venku a komponuje. Přestěhoval se sem z Berlína v roce 2001, když se rodina rozrostla a jeho manželka, violoncellistka Adelheid Schloemann, získala místo v Postupimském komorním orchestru (Kammerakademie Potsdam). Breierova tvorba je rozsáhlá: zahrnuje symfonická díla i množství komorních skladeb. Početné jsou i jeho sborové kompozice určené pro katolickou liturgii – ty však zůstávají zatím neprovedeny. Jeho hudba stojí mimo veškeré hlavní proudy, s jakými se v současné německé hudbě můžeme setkat.

Albert Breier se narodil roku 1961 v Paderbornu v severozápadním Německu (spolková země Severní Porýní-Vestfálsko). Vyrůstal v katolické rodině a kromě hudby se už v dětství výrazně zajímal o botaniku a matematiku. Studoval kompozici, klavír, hudební vědu a filosofii v Kolíně nad Rýnem, Lübecku, Hamburku a Vídni. V Kolíně nad Rýnem se pohyboval v okruhu žáků Mauricia Kagela a jako interpret vypomáhal při provedeních jejich skladeb. Samotné studium kompozice jej však příliš neuspokojovalo, připadalo mu, že školometský uplatňovaná pravidla kompozice se s hudbou jaksi míjejí. Daleko více se o hudbě dozvěděl od svého učitele klavíru ve Vídni Rolanda Kellera. Zprvu se také věnoval koncertní dráze. Ale ani tam se neorientoval na povinný repertoár a velká jména, Beethoven ani Bach mu příliš neučarovali... S klavírem si však rozuměl dobře. A pokud mohu posoudit jeho pianistické schopnosti, jak je předvedl v Ivesově *Concord Sonátě* na brněnské Expozici nové hudby 1996, byly skutečně mimořádné. Ještě po letech, když už s koncertní kariérou dávno přestal, dokázal vyčarovat neuvěřitelně jemné nuance úhozu při interpretaci svého *Klavierstücku VI*, který hrál na koncertě sdružení Konvergence v Praze 13. 12. 2005. Ostatně díky iniciativě Ondřeje Štochla ze sdružení Konvergence je Breierova hudba u nás poměrně často uváděna, violová *Weisse Elegie* pak vznikla přímo pro něj.

Kompozici se Breier začal věnovat brzy. V raných skladbách se snažil utvářet formu z navzájem ostře kontrastních dílů. Bylo to pod vlivem B. A. Zimmermanna, ovšem bez použití citátů (které byly pro Zimmermanna tak typické). Rozhodující pro Breierův skladatelský vývoj však bylo setkání s hudbou Mortona Feldmana. Věnoval se jí jako interpret – na vlastní značce Edition Laura vydal Feldmanovu skladbu *Piano*, pro značku NCA pak s houslistkou Kristinou Radcke a violoncellistkou Adelheid Schloemann nahrál také Feldmanovo *Trio*, což je vůbec první nahrávka této první z Feldmanových „dlouhých skladeb“. Ve vlastním kompozičním vývoji znamenal Feldman pro Breiera především povzbuzení v hledání vlastní cesty (Feldman sehrál pro něj vlastně stejnou roli, jakou pro Feldmana samotného sehrál John Cage). Důležité bylo také zjištění, že Feldmanova hudba není konstruována na základě nějakého jednotného systému (což se v poválečném vývoji, vycházejícím z Webernova kompozičního stylu a inklinujícím k maximální proorganizovanosti hudebních parametrů, často zaměňovalo za kompozici jako takovou), a přece dosahuje velké síly výrazu (což u důsledně systémových kompozic není nutným výsledkem). Breier si uvědomil, že Feldman znal tajemství, jak působit dokonale „logicky“, aniž by posluchač musel rozumět tomu, jak je skladba „udělána“, jak je toho dosaženo. Její neuchopitelný, podivně kolísavý charakter – je to hudba, která se spíše vznáší, než stojí pevně na zemi – byl Breierovi rovněž vzorem a ukázal mu směr, kterým se bude jeho vlastní hudba ubírat. Imponovala mu také svým klidem a vyrovnaností, což v současné německé hudbě nejsou úplně běžné vlastnosti. Zejména Feldmanovy pozdní skladby, které daleko přesahují běžné rozměry koncertních děl a většinou se drží po celou dobu v nízké dynamické rovině, mu byly vzorem v rozvíjení jeho vlastní koncepce hudební formy, jež je už na Feldmanovi zcela nezávislá. Po Feldmanově smrti začal psát *Smyčcový kvartet č. 2*, kterým chtěl uctít památku tohoto skladatele. Je to hodinová kompozice, plynoucí v jednom proudu a držená převážně ve velmi nízké dynamické hladině. Dokončil ji v roce 1988, ale dočkala se provedení až v roce 2011, kdy ji v Berlíně provedl Sonar Quartett. Mezitím se samozřejmě Breierovo pojetí hudební kompozice změnilo a bylo tedy zajímavé sledovat průběh díla již s vědomím důsledků, které tato skladba měla. Skladatelovým záměrem bylo pokrýt rozměrnou časovou plochu volně utvářenou hudbou. I když zde stále ještě pracuje se střídáním kontrastních typů hudby, jako např. akordická sazba či jednohlasá melodie nezřídka rozdělená mezi více nástrojů, a jsou zde části charakterizované rozdílným pohybem, celkové vyznění už předjímá pozdější skladby, v nichž převládá sice neustále proměnlivý, ale plynulý hudební tok. Pokus o hudební dílo pracující s větším časovým rozpětím přivedl Breiera (podobně jako už předtím Feldmana) k postřehu, že v takových případech už struktura nehraje tak zásadní roli jako při menších rozměrech. Že kompozice pracuje spíše s pamětí a vědomím podobnosti. Díky tomu se začal hlouběji zamýšlet nad pojetím času v Západní hudbě a dospěl k poměrně kritickému pohledu:

Říká se (a je to očividné), že hudba je umění probíhající v čase, je to tedy časové umění. Pokud je to ale pravda, pak si Západní hudba nezasluhuje být nazývána hudbou. Protože od svých počátků se aktivně staví proti času. Za svůj základ ustanovuje tón jako bod v prostoru. Staví punctum contra punctum a z tónů, chápaných jako stavební kameny, buduje stavby – zprvu skromné a později stále honosnější a větší. Nemůže existovat bez partitury – tedy obrazu a stavebního plánu v jednom. A zabydlovala skutečné stavby: katedrály a dvorské sály, až si nakonec vynutila koncertní síň – pro sebe zřízenou stavbu, kterou sama vyplňuje a již plně vládne. Ale přes všechny triumfy, co se týče prostoru, není možno zabránit ranám, které jí dává skutečný čas. Stopy po těchto zraněních se nazývají dějiny hudby. Jinými slovy: dějiny hudby mohou být psány buď z hlediska dobývání prostoru, nebo na základě poznávání těch hudebních staveb, které ještě nepodlehly času.¹

V evropské hudební teorii se vždy kladl důraz spíše na prostorový aspekt, tedy na tónovou výšku, tj. na vertikálu, na souzvuky. Vědomí času bylo většinou omezeno na jednoduché poměry v rámci rytmiky, časová složka byla pravděpodobně považována za vedlejší a v praxi za samozřejmou. Nicméně právě rytmickým cítěním, tedy pojetím času, se jednotlivé epochy a jednotlivé styly (a také jednotliví skladatelé!) od sebe liší. A je to právě spíše časová složka, která vytváří kontinuitu a vědomí souvislosti, než tolik zdůrazňovaný tónový systém. Přesněji řečeno, tónové systémy (např. tonalita) jsou vázány na určitý typ členění času. To když se změní, změní se i vnitřní soudržnost. Ve své stati *O čase*² Breier připomíná, že aspekt času byl hudební teorií silně opomíjen: středověk se jím zabývá jen málo, 18. a 19. století se k němu vůbec nevyjadřuje. Teprve začátkem 20. století si začínají teoretikové a teoretizující skladatelé času všimnout, neboť v souvislosti s rozpadem tonality se ukázalo, že je to veličina, jejíž význam byl dlouho podceňován. Situace však zastihla všechny nepřipravené: pro vědecky podložené zkoumání hudebního času nebyl vytvořen dostatečný pojmový aparát, a přestože dnes existuje již dosti velké množství těch, kteří se časem teoreticky zabývají, dosud nebylo dosaženo obecné shody v těch nejzákladnějších otázkách. Skladatelé hledají odpověď u fyziků a ti zase u psychologů a kognitivních věd. Každému je sice jasné, že čas a prostor spolu souvisí, ale nezřídka jsou to právě skladatelé, kteří ve svých dílech nastolují otázky a přinášejí odpovědi na otázky o povaze času.

Ve svých úvahách Breier došel k několika zajímavým postřehům. Jednak upozorňuje, že o čase jsme schopni mluvit pouze v metaforách týkajících se prostoru:

Kdo myslí, pohybuje se v prostorech. Hudební myšlení ve smyslu Západní hudby se pohybuje v palácích. Teorie Západní hudby náleží k mistrovským dílům lidského ducha. Existence hudební vědy v našem (Západním) smyslu je snad na celém světě jedinečná. Skladatel jako Učitel je

¹ Musik als Kunst der Zeit. [cit. 2013-21-10] Dostupné z WWW: <<http://www.albert-breier.de/redemusikzeit.htm>>

² Um Zeit. *Positionen* 75, Berlin, Mai 2008, s. 8-11.

podivuhodný zjev. Když se ale tyto hudební prostory, tyto myšlenkové paláce, s posledním tónem rozplynou, zůstává mlčení. Hudební prostory se sesuly, zmizely, zanikly. Hudba se zdá být Bohem a světem opuštěná.³

Svým způsobem je hudba čistým projevem života a jeho pomíjivosti. Vzniká a zaniká, i když naše uši stále něco slyší. Je nehmotná a není možno ji vlastnit (vlastnit můžeme pouze její záznam). Je to vlastně dar, který je možno jen sdílet. Avšak hudební díla – ať už jsou jakéhokoliv druhu, komponovaná či improvizovaná, experimentální nebo tradiční – nás vždy někam zavádějí. Mohou to být místa, která se nám líbí nebo nelíbí, v nichž bychom chtěli být pořád, nebo bychom z nich nejraději utekli, ale v každém případě se po dobu jejich trvání nacházíme někde jinde než obvykle. Nějakým způsobem nás odvádějí z všednosti, upoutávají naši pozornost, v těch nejlepších případech nás úplně pohltí, zapomínáme na svoje okolí, zapomínáme na svoje stárnutí. Prožitkem hudebního díla se jakoby na chvíli vydělíme z času. A tento zážitek nezřídka působí jako opium – je toto snad skrytým důvodem obliby hudby minulých dob? Je toto důvodem, proč jsou některým skladbám připisovány „nadčasové hodnoty“?

Někdy sním o rajském stavu, kdy se Hudba a Čas neodlišují, ale jsou naprosto prolnuty... Vím, že lidskými prostředky toho nemůže být dosaženo – hudba je uměleckou formou, která vždy nějak „vystupuje z času“. Ale měli bychom se vyvarovat negativního postoje k času. Možná, že mistrovská díla evropské hudby, dnes tolik ceněná, jsou ve skutečnosti k času nepřátelská. Zabíráni se časem je nebezpečná věc – čas rozhodně nahání hrůzu. Ale snad hudba může navázat s časem přátelství; možná že dělá slyšitelným jeho plynutí, které není nikdy monotónní.⁴

Tím, že Albert Breier žije blízko centra, avšak poněkud stranou, že jeho hudba je známá, ale nenáleží k mainstreamu německých skladatelů, kteří jsou pravidelně hráni na prestižních festivalech, a není tedy pohlcen podmínkami současného novohudebního showbyznysu, a v neposlední řadě i šíří zájmů, které nejsou jen hudební, je dán určitý odstup, který mu umožňuje uvažovat o hudbě v širších souvislostech. Především si uvědomuje problematickost úlohy skladatele v dnešním světě. Zatímco v dobách, kdy se pojem „skladatel“ formoval, existovalo jejich přímé napojení na instituce, jako byla církve či dvůr, a profesionálně vytvářená hudba měla víceméně stálé (byť v nejednom případě ne úplně ideální) materiální zajištění. Byla to koneckonců zábava mocenské elity, jež byla zároveň elitou intelektuální – všichni ostatní byli prakticky mimo hru. A nemálo skladatelů náleželo přímo k vládnoucí vrstvě, uvážíme-li, že církve byla mimořádně silným mocenským nástrojem. Hildegard von Bingen, Leoninus, Perotinus, Binchois, Dufay a mnoho dalších zastávali

³ Musik als Kunst der Zeit. [cit. 2013-21-10] Dostupné z WWW: <<http://www.albert-breier.de/redemusikzeit.htm>>

⁴ Šťastný, Jaroslav. Matematika, etika a čas v hudbě. Rozhovor s Albertem Breierem. *HIS Voice* 6/2009.

významné církevní pozice, Guillaume de Machaut byl diplomat, Johannes Ockeghem byl něco jako ministr financí. Porovnáme-li to s dneškem, netřeba komentáře.

Ve skutečnosti dnešní hudební život v oblasti tzv. „klasiky“ (koncerty, opery, hudební školství) je založen na obecně přijaté tiché dohodě, že hudba už skončila, že všechno, co má nějakou hodnotu, již bylo vytvořeno. Docela často se setkáváme s otázkou, zda má vůbec smysl v tomto směru ještě něco dělat. A ten, kdo přesto hudbu tvoří, musí – aby byl přijat mezi „skladatele“ – napřed zemřít.

V určitém smyslu se dá říct, že dnes „existují“ jen mrtví skladatelé. Živí si vůbec nemohou být jisti, zda „jsou“ nebo „by měli být“; dokonce ani nevědí, zda se vůbec mohou nazývat „skladatelé“ nebo raději nějak jinak...

Vznikne v budoucnu instituce, které by skladatel mohl sloužit, aniž by obětoval svoji integritu? Jak vidím, dnes žádná taková není. Netroufám si prorokovat, kdy osamělost – tato nemoc moderní doby – skladatele opustí. Ale mám za to, že nepracuji jen sám pro sebe. Bez přátelství bych nemohl přežít. Ale přátel je jen pár a jsou roztroušeni po celém světě. Přesto se nevzdávám naděje.⁵

Mezi přátele, kteří pomáhají Breierovu hudbu uplatnit, patří pražský skladatel a violista Ondřej Štochl. Díky němu mělo i naše publikum několikrát možnost slyšet Breierovy skladby a Breier sám je pravidelně zván na Štochlem založené prázdninové kurzy pro mladé skladatele v Kroměříži.⁶

Smyčcový kvartet č. 2 byl do značné míry přelomovým dílem. Jednak představuje završení předchozího Breierova skladatelského vývoje, na druhé straně už naznačuje nový směr, kterým se jeho hudba bude ubírat. Breierova hudba je podobným způsobem neuchopitelná jako Feldmanova. Přesto se nedá říci, že by byla epigonská, neboť její charakter je výrazně odlišný a pracuje také s jinými prvky. Nevyskytují se v ní doslovně opakované vzorce a dokonce ani poznatelné variace motivů. Není však čistě intuitivní a obsahuje i velmi racionální elementy. K intuitivním prvkům Breier řadí stanovení délek jednotlivých tónů i celých úseků či dokonce trvání celé skladby. Snaží se například vyhýbat jednoduchým matematickým poměrům nejen v rytmu, ale i v tónových výškách. V rozhovoru s Ondřejem Štochlem⁷, když mluví o své kompoziční technice, říká například, že nikde nepoužívá úseky, jejichž délka by byla v poměru 2:1. U intervalů zachází velmi opatrně s oktávami a kvintami, které jsou podle něj „nejsilnější“ a „nejpevnější“. V jeho hudbě nejsou zcela vyloučeny, ale pokud se objeví, musí se neutralizovat nějakou „protiváhou“ – třeba u kvinty

⁵ Tamtéž.

⁶ Pod názvem POSTFEST jsou součástí festivalu spirituálního umění FORFEST.

⁷ Štochl, O. *Albert Breier – Musím psát hudbu a zároveň hudbu psát nesmím*. [cit. 2013-20-10] Dostupné z WWW: <http://atemporevue.janfila.com/?go=rozhovory&det=091001-rozhovor-albert_breier&show=1>

je to sexta. Většinou upřednostňuje intervaly jako kvarta, sexta či sekunda, tj. jejichž základní tón není basovým tónem. Poměr konsonancí a disonancí má být pokud možno vyvážený: příliš mnoho disonancí způsobuje zatuhlost, nehybnost výrazu.

Říká, že když komponuje, platí pro něj: „První tón je volný, ostatní jsou vázané.“⁸ A i když má třeba o časových poměrech ve skladbě intuitivně jasno, musí každý nový tón „propracovat“ a „promyslet“, takže není vyloženě intuitivně nalezen. Přísahat však na jedinou kompoziční metodu je mu bytostně cizí. Místo toho a místo orientace na hudební vzory hledá inspiraci spíše mimo hudbu. Tak se stalo, že nejdůležitějším vlivem pro jeho kompoziční vývoj byla klasická čínská malba. To jej opět sblíží s Mortonem Feldmanem, který nejpodstatnější rysy své tvorby transformoval do hudby rovněž z výtvarného umění. Sinologií a studiem staré čínské malby se Breier zabývá sice pouze „amatérsky“, ale jeho znalosti v tomto směru jsou poměrně podrobné. Pečlivým zkoumáním originálů v orientálních sbírkách Etnologického muzea v Berlíně-Dahlemu strávil od začátku devadesátých let hodně času, stejně jako studiem odborných publikací, takže je schopen komunikovat i s profesionálními sinology. Snad právě díky svému pohledu zvenčí, dokázal postřehnout určité souvislosti, které by odborníka ponořeného do svého oboru asi nenapadly.

Vztahu čínské malby a evropské hudby věnoval knihu *Die Zeit des Sehens und der Raum des Hörens* (Čas vidění a prostor slyšení, Stuttgart 2002). V ní se zabývá podivuhodnými paralelami mezi čínskou tušovou malbou a evropským symfonismem. Navzdory běžně rozšířenému názoru, který dělí umění na „prostorová“ a „časová“, a na základě dlouhodobého pozorování si uvědomil, že čínská tušová malba je rovněž časovým uměním. Nejen, že k prohlédnutí obrazu malovaného na svitku, jenž se musí rozvíjet po částech, člověk potřebuje rovněž čas – podobně jako k vyslechnutí hudební skladby – ale i to, že čínské obrazy v sobě skrývají jakousi „hudebnost“. (Kdo někdy viděl čínské mistry štětce při práci, jistě dá za pravdu, že samotný akt malby je výsostně hudebním zážitkem – s velmi propracovanou rytmikou a často i s vokálním projevem, kterým malíř doprovází jednotlivé tahy.) Breier si však všiml, že v určitém ohledu jsou obrazové svitky jakousi vizuální analogií symfonických skladeb: čínské obrazy, zejména výjevy z městského života, ukazující množství lidiček při různých činnostech. Tím v podstatě odpovídají partiturám, v nichž skladatel pověřuje množství nástrojů různými úkoly. U takových obrazů je možno mluvit o „orchestraci“ nejen z hlediska barev, ale i z hlediska zobrazovaných výjevů a jejich rozvíjení v čase:

V čínském malířství nacházíme velmi zajímavé a velmi dokonalé utváření času. To je pozoruhodné, protože malířství se pokládá za prostorové umění. Myslím, že evropská hudba se utvářením času dosud příliš nezabývala, starala se spíše o prostorové formy, architekturu atd. Pro mne je čínské malířství velkým vzorem, protože má na jedné straně přísná, všeobecně platná pravidla,

⁸ Tamtéž.

na druhé straně se však vztahuje přímo k tělu a duchu (a duši) individuálního umělce. Také, i když je čínské malířství velmi abstraktní, přece vždy rozeznáme, že je z ruky umělce (jinak než např. fotografie). Rovněž tak si myslím, že i ve velmi abstraktní hudbě můžeme cítit hlas (dech) jejího autora. V tom spočívá svázanost, stejně jako svoboda.⁹

V knize jsou vedeny paralely mezi konkrétními díly na obou stranách, někdy až překvapivě.

V horizontálních svitcích Breier nachází cit pro časové proporce, které je možno nazvat hudebními či dokonce symfonickými (už před sto lety byl sinologem Bertholdem Lauferem čínský polomýtický malíř Wang Wei přirovnáván k Beethovenovi). Ostatně čínské malířství mělo i svého skutečného Beethovena: malíř Huang Binhong (1864-1955) v posledních letech svého života ztratil zrak, přesto však pokračoval v tvorbě i po svém oslepnutí. Díky tomu, že už předtím si vytvořil osobitý, jakoby „neumělý“ styl, dokázal malovat i bez zrakové kontroly a jeho obrazy jsou vysoce ceněny.

Z vizuální sféry, představované klasickou čínskou malbou, Breier přijal nejen podněty pro utváření hudební formy, ale i charakteristiky obrazových prvků, k nimž hledá ekvivalenty v hudební oblasti. Jeho skladby mají obvykle formu „krajiny“ rozvinuté v čase. Jednotlivé tóny nebo melodické úryvky mají povahu čáry vedené štětcem, souzvuky připomínají barevné skvrny.

V dalším kompozičním vývoji se Breier postupně odpoutával od architektonického myšlení, k němuž byl za svých studií kompozice vychováván. Příkladem tohoto odpoutávání je *Kvintet pro klarinet, dvoje housle, violu a violoncello* psaný v letech 1987-1993. Breier pracoval na tomto díle s přestávkami dlouhých pět let – mezitím vytvořil celou řadu dalších skladeb, na kterých si ujasňoval svoje kompoziční směřování. Byla to zejména dosud neprovedená devadesátiminutová orchestrální skladba *Verbundene Berge* (1992-93), v níž se zaměřil na adaptaci principů čínské krajinomalby do svého hudebního projevu, včetně pokusu o převedení základních štětcových tahů do zvuku.

Aplikaci principu obrazových cyklů, kdy je panoráma krajiny rozloženo do více na sebe navazujících obrazů, pak můžeme najít v Breierově řadě tří *Kompozic bez názvu* z roku 1997, které jsou psány pro různá obsazení a je sice možno je hrát samostatně, ale spolu tvoří jediný celek. První je pro housle, violoncello a klavír, druhá pro dvoje housle a klavír, třetí pak pro 4 klarinety, smyčcové kvarteto a klavír. V druhé z těchto skladeb pak převládá jediná melodická linka, vytvářená vzájemným prolínáním a doplňováním všech tří nástrojů. Klavír k ní pak navíc přidává ještě barevné skvrny (Př. 1).

Přestože Breier tvrdí, že co se týče průběhu času, snaží se vyhybat čistým matematickým poměrům, bližší pohled na jeho *Kvintet pro klarinet, dvoje housle, violu a violoncello* (1993) odhaluje velmi zajímavou a podle všeho přesně vykalkulovanou konstrukci formy. Hlavním

⁹ Štochl, A Tempo revue 2009. Dostupné z WWW:

<http://atemporevue.janfila.com/?go=rozhovory&det=091001-rozhovor-albert_breier&show=1>

Pf. 1

$\downarrow = ca. 63-66$

Handwritten musical score for piano, featuring two flutes and bassoon. The score includes dynamic markings like *pppp*, *ppp*, and *p*, and performance instructions such as *con sord.* and *flautando sul tast.*. The score is divided into systems with measure numbers 3, 4, 5, 7, 12, 16, and 51. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

principem utváření formového průběhu se zdá být souběžnost dvou temp a postupný proces jejich sjednocování. Klarinet má předepsán osmidobý (8/4) takt v tempu MM = 90, dvoje housle, viola a violoncello pak devítidobý (9/4) v tempu MM = 80. Jedná se tedy o pohyb dvou rychlostí v poměru 8 : 9. V následujícím průběhu se postupně tyto vzájemné poměry proměňují, přičemž tempo zůstává zachováno – dokud nedojde k sjednocení počtu dob: v tom momentě se nepatrně zpomalí (*Un poco meno mosso*). Není to ovšem přímočarý vývoj, „gradual process“, s jakým se setkáváme třeba v raných dílech Steva Reicha a dalších minimalistů, ale poněkud nepravidelný, mírně zvlněný. Navíc je tento proces narušován pomocí rytmu: například v oddíle, kde hraje klarinet v třídobém taktu a smyčce proti němu ve čtyřdobém, objevuje se v partu klarinetu rytmus čtyř tečkovaných osmin (tedy kvartola), zatímco první a druhé housle hrají proti tomu velkou triolu (tedy tři půlové noty do 4/4 taktu). Takovými prostředky dochází k narušování jednoznačnosti nástrojových rolí a zároveň k prolínání rychlostí – hráči připravují přechod na další oddíl, charakterizovaný novým poměrem a zároveň si musí být vědomi obou pulzací.

Z hlediska taktových změn je skladba členěna na řadu úseků, jejichž rozměr se dost nepředvídatelně mění:

9 – 9 – 6 – 1 – 9 – 3 – 20 – 7 – 1 – 13 – 11 – 1 – 1 – 1 – 8 – 100 – 174 – 26

Ovšem některé tyto úseky se spojují do větších oddílů – podle toho, kdy dochází v klarinetovém partu ke změně počtu dob, což je v partitūře vyznačeno vždy dvojčárkou. Tyto úseky, jichž je celkem osm, vykazují už mnohem jasnější zákonitost: první má 18 taktů, druhý 19, třetí 20, čtvrtý 21, pátý 22, šestý 100 (tedy součet všech předchozích), sedmý 174 a osmý 26. Sedmý a osmý spojuje stejné tempo ve všech nástrojích, můžeme je tedy chápat jako jeden celek o počtu 200 taktů. Podrobnější průběh procesu ukazuje následující tabulka:

formové oddíly	A = 18		B = 19				C = 20	D = 21				E = 22				F = 100	G + H = 200	
počet taktů	9	9	6	1	9	3	20	7	1	13	11	1	1	1	8	100	174	26
klarinet MM = 90	8	8	7	7	7	7	6	5	5	5	4	4	4	4	4	3	2	5
housle I. MM = 80	9	9	8	7	8	7	7	6	5	6	5	5	4	4	5	4	2	5
housle II. MM = 80	9	9	8	8	8	7	7	6	6	6	5	5	5	4	5	4	2	5
viola MM = 80	9	9	8	8	8	7	7	6	6	6	5	5	5	5	5	4	2	5
violoncello MM = 80	9	8	8	7	7	7	6	6	6	6	5	4	4	4	5	4	2	5

Celková forma o rozměru 400 taktů je tedy založena na symetrické konstrukci 200 + 200 taktů, ovšem členěné na 100 + 100 a 174 + 26, přičemž prvních 100 taktů je členěno na pět oddílů, uspořádaných aditivním způsobem (18 + 19 + 20 + 21 + 22). To je ovšem ryze teoretická forma, neboť takty nemají stejný rozměr a postupně se zkracují, probíhají zde tedy dva protichůdné procesy současně (Př. 2).

Zatímco celá první polovina skladby je víceméně založena na metrice, tj. na konfrontacích paralelně probíhajících metrických pásem, druhá půle, v níž je již metrika sjednocena, se zaměřuje na bohatší rytmické členění časového proudu. Nacházíme zde drobné rytmické úryvky, množství repetovaných tónů (v různých rychlostech) a také rytmicko-melodických figurací, často založených na lichém dělení dob. To vše se děje na pozadí různě dlouho držených tónů, z něhož se občas vynořují zpěvné melodické úryvky. Melodický prvek pak převládá v závěrečném oddílu (H), kde dochází k celkovému zklidnění. Melodický duktus však příliš nepřipomíná hudbu, jakou si spojujeme s tímto „brahmsovským“ obsazením. Daleko spíše zde můžeme vystopovat vliv Johannese Ockeghema, skladatele, jehož dílem se Breier již delší dobu podrobně zabývá. Odmyslíme-li si neustále se měnící oktávové polohy a bohatou ornamentiku, v melodických postupech převládají malé a velké sekundy občas prokládané malými či velkými terciemi. Celý vstupní oddíl (A) je vlastně jednohlasou, téměř chorální melodií. Ta je rozdělena do tříčlenných melodických buněk, jež zaznívají buď v sólech, nebo v unisonu (napojení buněk pomocí opakovaných tónů je vyznačeno tučně, opakované skupinky jsou podtrženy):

a-c-b/b-a-c/a-c-h/h-c-d/e-g-fis/e-g-fis/h-c-d/d-c-h/h-c-d/d-c-h/d-c-h/a-g-h/a-g-f/c-d-e/d-c-e/c-e-d

Na první pohled je zřejmé, že jsou zde uplatněny permutace, transpozice a variace tří prvků, ale nějaký jednoduchý princip organizace celku zde vysledovatelný není. Distribuci melodických buněk mezi jednotlivé nástroje ukazuje tabulka:

cl																					
vn1																					
vn2																					
vla																					
vcl																					

S výjimkou posledního (osmnáctého) taktu, který je prázdný, klarinet pravidelně vyplňuje sudé takty. Smyčce se objevují nepravidelně, avšak jejich distribuce se zdá být rovněž řízena: první housle zazní 3x, druhé 5x, viola 5x a violoncello 4x. I ve zvuku je začátek skladby spíše zdrženlivý a připomíná společnou modlitbu či mezi různé hlasy rozdělený chorální introitus. Podobnými prostředky se Breier blíží spíše nizozemským polyfonikům

Př. 2

Handwritten musical score for a chamber ensemble. The score is written in 3/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The instruments are Clarinet in A, Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The score is divided into three systems of staves. The first system includes dynamic markings such as *pp* and *sw. forte*. The second system includes *pp* and *ff*. The third system includes *ord.*, *pp*, *fff*, and *pp (non stacc.)*. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is handwritten and includes slurs, accents, and other performance markings.

než soudobé hudbě, jakou slýcháváme na prestižních festivalech. I když další vývoj hudebního proudu se postupně komplikuje, hlavním rysem zůstává plynulé vlnění nepřilíš výrazných melodických linií, jaké známe právě od Ockeghema. Melodické postupy charakterizuje jakási polydiatonika: melodické tvary jsou tvořeny výřezy různých diatonických stupnic, delší tvary pak jejich kombinacemi. Tím je dosaženo zvláštní neuchopitelnosti – není to zjevná chromatika, přesto se postupně uplatňují všechny tóny. Tónový terén se opět mírně vlní: ve střední poloze se vlnění zhušťuje až k chromatice, na okrajích se zřehduje. Chromatický tónový terén je ovšem opět ryze teoretický, neboť zde chromatika nikdy plně nezazní, protože je rozložena v čase.

Jak dlouho však člověk vnímá, co všechno patří k sobě a jak je schopen tyto celky porovnávat mezi sebou? Takové otázky Breiera zajímají. Jeho úvahy se vždy stáčely k času – jak vlastně probíhá a jak funguje v posluchačově mysli? A také – jak funguje v představitelství interpreta? Neboť Breier patří k těm skladatelům, kteří si uvědomují, že komunikace hudby s posluchačem je do velké míry podmíněna komunikací autora s interpretem. V jeho skladbách hraje mimořádnou roli snaha vtáhnout interpreta do hry s vnitřním prožíváním času. Melodické fráze mají svůj vnitřní rytmický tah a mají být cítěny jako gesta – u Breierovy hudby není možno nemyslet na gesto malířovy ruky při tahu štětce. To musí být (v případě čínského malíře) velmi přesné. Není to však přesnost měřitelná, rozložitelná na jednotky míry, neboť gesto celé je jednotkou. Jednotky však nemusí být identické, naopak – každý umělec si vytváří své vlastní a navíc jsou ceněny právě jejich obměny. Nejedná se však o nedisciplinovanou akci! Ruka musí být vycvičena natolik, že přenáší myšlenku prakticky bezprostředně. Ale mysl je zároveň totožná s tím, co na základě ne zcela předvídatelných vlastností materiálu na papíře vzniká. Maximální koncentrace je spojena s maximální uvolněností a otevřením se přítomnému okamžiku. V tom vzácném okamžiku, kdy zmizí rozdíl mezi subjektem a objektem, dochází ke skutečné tvorbě. Evropské umění tuto skutečnost sice také zná, ale v běžné hudební praxi, tj. v hudební interpretaci, stále převládá určitý odstup mezi hudebníkem a hudbou, kterou hraje. (Nezapomínejme, že první orchestry vznikaly hlavně z panských lokajů a jejich mentalita je ve světě profesionálních hudebníků hluboce zakořeněna.) Kde se podaří tento odstup zmenšit, tam vzniká silný zážitek pro všechny zúčastněné; kde je naopak odstup zdůrazňován, hudba trpí.

Pro Alberta Breiera je právě řešení těchto otázek nesmírně důležité. Proto se snaží vést svoje interprety směrem k hlubšímu pochopení hudebního dění pomocí tak uzpůsobeného notového zápisu, který co nejlépe vystihuje subtilní toky energií v jeho hudbě... O jeho hudbě se dá říct, že spíše „plyne“ nebo se „vznáší“, na rozdíl od většiny děl klasické hudby, která v podstatě „pochoduje“ nebo alespoň „spořádaně kráčí“.

Právě z tohoto důvodu Breier vypracoval vlastní způsob notace rytmu, který poměrně přesně vyjadřoval ono „přirozené plynutí“. Jednalo se o modifikaci běžných notačních značek pro rytmus, které však ve spojení s artikulačními znaménky (jako pro staccato, tenuto atp.) vyjadřovaly zkrácení či prodloužení taktových dob. Skladatel tak dosáhl poměrně

přesného záznamu mírné nepravidelnosti metrických jednotek při jejich synchronizaci. Použití zápis bez taktových čar mohl, když psal dlouhé *Duo pro violoncello a klavír č. 2* (1998, Př. 3), neboť na violoncello hrála jeho žena Adelheid a na klavír hrál sám. Z tohoto důvodu mohli na skladbě pracovat mnohem úžeji, než bývá běžně zvykem. Breier použil tuto notaci ještě v celé řadě skladeb: kromě zmiňovaného *Dua č. 2* to bylo ještě *Trio pro flétnu, violoncello a klavír* (1999), *Smyčcové trio* (2001), *Skladba pro orchestr* (2002/2003) a *Smyčcový kvartet č. 4* (2004). Původně takto byly notovány i skladby *Wald der Klänge des Gedenkens* (pro smyčce a zvony, 1999), *Kompozice bez názvu* (pro 3 flétny, 3 klarinety a 3 lesní rohy) a *Kompozice pro orchestr* (2008-2010). Z praktických důvodů se však musel u skladeb pro větší obsazení vrátit k notačním konvencím, jež jsou jeho hudebnímu myšlení vlastně vzdálené. Nakonec tedy přepsal *Wald der Klänge des Gedenkens* do běžné notace a ve zbývajících dvou skladbách použil notace smíšené: zachoval sice systém různě dlouhých dob, pro lepší orientaci však znovu zavedl taktové čáry.

Podle svědectví Ondřeje Štochla, který s Ensemble Konvergence nacvičil a provedl Breierův *Smyčcový kvartet č. 4* (Př. 4), nebylo největším problémem této notace užívání běžných symbolů v jiné funkci než je zvykem, to se dalo osvojit poměrně rychle. Breierova notace také výborně vyjadřovala ducha hudby a naznačovala její frázování velmi přesně. Umožňovala i precizní souhru a společné cítění nespočítatelných rytmů, ale zvládnutí rozměrné a náročné kompozice zapsané tímto způsobem vyžadovalo mnohem více času, než je jí možno v současných podmínkách dopřát. Zde tedy Breierova hudba nutně naráží na úzce vymezené mantinely dané ekonomickými hledisky – na vysoce specializovaný výcvik, jaký by jeho hudba vyžadovala (jak si to zavedl například Karlheinz Stockhausen či další autoři pracující s vlastními soubory), prostě nejsou prostředky...

K nejambicióznějším Breierovým pokusům o hudební uchopení času pomocí kompozičních prostředků odvozených z čínské krajinomalby je téměř dvouhodinový sextet pro flétnu, klarinet, housle, violoncello, bicí nástroje a klavír, nazvaný *Der Weg und die Zeit* (Cesta a čas) z roku 2006. Adelheid Schloemann ve svém komentáři k nahrávce, která vyšla na značce NCA/Kulturradio, používá poetické výrazy evokující staré taoistické spisy:

Cesta, která je samozřejmá, nevyžaduje žádné Učení. Čas, který je samozřejmý, nevyžaduje žádné Cvičení. Pro hudbu jsou však dnes Cesta i Čas ponořeny v temnotě. Jednoznačný vývoj hudby jedním směrem již neexistuje. Co je čas hudby, je stále nejasnější. Učení o Cestě a Cvičení Času se objevují jako nutné, nicméně ošidné pokusy. Slova a pojmy při nich nejsou k ničemu. Odpovědi na hudební otázky dá nejlépe hudba sama. Tyto odpovědi nezůstanou nejasné tomu, kdo pozorně naslouchá.¹⁰

¹⁰ Schloemann, Adelheid. *Weglehre – Zeitübung. Zu Albert Breiers Komposition. DER WEG UND DIE ZEIT*, text k CD (NCA/Kulturradio).

Pf. 3

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. Each system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system begins with a *ppp* dynamic marking and a *Langsamer* tempo instruction. The second system features a *pppp* dynamic marking and another *Langsamer* instruction. The third system starts with a *pppp* dynamic marking and includes a *(ord.)* marking. The score is characterized by intricate melodic lines and complex harmonic structures, typical of a late Romantic or early 20th-century piano composition.

Př. 4

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The score is densely annotated with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *mp*, *pp*, and *pppp*. Performance instructions like *arco*, *arco + ppp*, and *con cord.* are interspersed throughout. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The notation includes various clefs and time signatures. The overall appearance is that of a detailed and complex musical manuscript.

Pozorné naslouchání je předpokladem komunikace. Na toto téma se Albert Breier rozhovořil při své prezentaci, kterou měl na kompozičních kurzech v Kroměříži. Pro situaci skladatele použil metaforu člověka, uvězněného o samotě v kobce, který jen tuší, že za zdmi mohou být podobní vězni, o nichž však neví vůbec nic. Ani neví, zda mluví jeho jazykem. Zkouší tedy vyfukávat různé signály tak dlouho, až zachytí ozvěnu – někdo odpověděl opakováním. Spojení bylo navázáno. Tuto ozvěnu, odpověď vyjádřenou opakováním zachyceného signálu, považuje Breier za první znak vzájemného vztahu. Je to moment, kdy se osamocenosť mění v kontakt a z kontaktu vzniká vztah.

Všechny tyto vjemy působí na posluchače ponejvíce v podvědomé rovině. Breier není zrovna typ, který se vyjadřuje polopaticky, ale při pozorném poslechu může člověk porozumět, neboť v hudbě nachází zvukovou metaforu situací, jaké zná ze svého života. Reaguje proto jinak, než kdyby poznával pouze podobnosti s jinou hudbou. Dostává se více do hloubky a poznává, že všechny odpovědi už tam jsou.

Der Weg und die Zeit je koncipována jako dlouhé putování, které začíná dlouhým monologem klavíru, jakoby vystupujícím „z hlubin“ (skladba vyžaduje nástroj, který má celou subkontra oktávu!). Teprve po delší době se (napřed formou ozvěny) přidává violoncello a skladba se dále rozvíjí v dialogu (Př. 5). Jen velmi pozvolna vstupují do hry další nástroje a hudba se rozvíjí do širokého panoramatu, jehož rozměry nebyly dříve tušeny (Př. 6).

Přestože je to hudba převážně tichá a pomalá, není nikdy zcela statická, ale neustále se proměňuje (Př. 7) a na konci dospívá do poloh, které by se na začátku daly těžko odhadnout.

Breierova hudba je velmi nevypočitatelná. Paradoxně právě tento skladatel se matematikou zabývá velmi intenzívně. V posledních letech se věnoval spisování osobitých úvah o vlivu matematiky na lidské myšlení a konání, zejména pak na umělecké projevy. Tento traktát, nazvaný *Zahl und Moral (Číslo a morálka)* je psán formou stručných pozorování, jež se dotýkají pomalu se proměňujících témat. Na více než 600 stranách Breier tímto způsobem komentuje prakticky celé známé dějiny lidstva z hlediska matematického myšlení. Přitom se nejedná o ryze vědecké pojednání, nýbrž o vhléd do dané problematiky podávaný s určitým nadhledem a objasňovaný způsobem přístupným prakticky každému. V našem rozhovoru jsme se jeho vztahu k matematice několikrát dotkli:

Jaroslav Štastný: Často se říká, že hudba a matematika mají mnoho společného. Kromě fyzikálních aspektů tónu a některých strukturálních prostředků v kompozici vidím jako další společnou věc používání formulí, do kterých se dosazují různé veličiny (zvláště typické to je pro historické styly). Podle tvého názoru způsob matematického myšlení ovlivňuje také hudební tvořivost, je to tak?

Př. 5

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for orchestra. It consists of ten staves, each labeled with an instrument:

- Klarinet** (Clarinet): Two staves at the top, with dynamic markings *ppppp* and *ff*. Includes the instruction *poco a poco*.
- Cello** (Cello): Two staves, with dynamic markings *ppppp* and *ff*. Includes the instruction *tasto*.
- Fagot** (Bassoon): Two staves, with dynamic markings *ppppp* and *ff*. Includes the instruction *rit.*
- Other instruments**: The bottom two staves are labeled **Klarinet** and **Schlagzeug** (Percussion), with dynamic markings *ppppp* and *ff*.

The notation is highly detailed, featuring various note values, rests, and articulation marks. The handwriting is in black ink on a white background.

Př. 6

This is a handwritten musical score for a string quartet and woodwinds. The score is organized into systems. The first system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes parts for Violin I, Violin II, and Viola. The third system includes parts for Violin I, Violin II, and Viola. The fourth system includes parts for Violin I, Violin II, and Viola. The fifth system includes parts for Violin I, Violin II, and Viola. The sixth system includes parts for Violin I, Violin II, and Viola. The score is written in a single system with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on white paper. The score is for a piece titled 'Př. 6'. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in a single system with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on white paper.

Př. 7

The image displays three systems of handwritten musical notation for an orchestra and strings. The instruments listed on the left of each system are:

- Flöte (Flute)
- Klarinette (Clarinet)
- Violine (Violin)
- Viola (Viola)
- Cello (Cello)
- Wasser (Water - likely a typo for Violoncello)
- Schlagzeug (Percussion)

The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *ppp*, *pp*, *ppp dim.*), and performance markings (e.g., *acc.*, *arco*, *arco p.*). The score is written in a cursive, handwritten style. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-12. The bottom of the page shows the beginning of a new system with a double bar line and a key signature change to one flat.

Albert Breier: Je asi pravdou, že neexistuje hudba, která by byla matematikou naprosto nedotčena (ale zdá se, že to platí i naopak – slavný francouzský matematik Jean Dieudonné nazval matematiku „hudbou rozumu“). Dokonce i skladatelé, kteří se ve svých partiturách vůbec vědomě matematikou nezabývají, musí mít na paměti, že jednoho dne může nějaký muzikolog objevit v jejich hudbě velmi komplikované matematické postupy a struktury.

Problém formulí – v hudbě stejně jako v matematice – spočívá v tom, že vytvářejí zdání univerzální platnosti a aplikovatelnosti.

Éra baroka – zlatý věk matematických a hudebních formulí – rozvinula ideu *mathesis universalis*, univerzálního systému myšlení, založeného na matematice. (Leibniz, největší propagátor *mathesis universalis*, je dnes vysoce ceněn jako nejvýznamnější z praotců kybernetiky).

I když ona formulová konstrukce může mít svůj podíl na dnešní popularitě barokní hudby, pochybují, že skutečná hudební tvořivost se může zakládat na takových metodách.

Já se spíše snažím svoji hudbu matematiky zbavit. V posledních partiturách jsem zkoušel vyhnout se všem číselným vyjádřením, což vůbec není snadné. Matematika vystrkuje růžky na nejméně očekávaných místech a je třeba mít se na pozoru – někdy je dokonce nutné uzavřít s nepřítelem mír. (Ale abych nebyl nespravedlivý: cítím spřízněnost s matematickým hnutím zvaným „intuicionismus“, které na počátku dvacátého století založil holandský matematik L. E. J. Brouwer. Brouwerovi také vděčíme za některé paradoxní výroky o matematice, např. „matematika je více činnost než nauka“. A Brouwer také řekl: „Všechna matematika je hříšná...“)

J. Š. : *Matematika a hudba jsou pokládány za vysoce abstraktní disciplíny, stojící mimo dobro a zlo. Obě jsou nicméně používány či zneužívány jak k dobrým, tak ke zlým účelům. Nejde v nich nakonec o otázku etiky, které bychom se (těmito disciplínami) možná chtěli vyhnout?*

A. B.: Matematika, a zejména vysoká matematika, byla vždy úspěšná ve vytváření aury jakési neposkrvněné čistoty kolem sebe. Někteří skladatelé se chtějí na této auru přiživit – představují si, že matematická čistota automaticky produkuje čistotu hudební. Ale nic neukazuje, že by to byla pravda. Ba co víc: matematická čistota vůbec nezaručuje čistotu mravní! Jisté je, že bomba, která zničila Hirošimu, byla triumfem čisté matematiky (někdo říká, že víc než triumfem fyziky). Vztah mezi matematikou a etikou zůstává stále prakticky neprozkoumaný. Ale náš běžný život je čím dál více určován čísly a mám za to, že bude čím dál důležitější vzít v potaz etické důsledky této skutečnosti.

Pro mne jsou jak čistá matematika, tak čistá hudba čiré mýty. To neznamena, že neuznávám úsilí o čistotu v hudbě (jsem velký obdivovatel Weberna), ale matematická přisnost hudební struktury rozhodně není jediným prostředkem, jak čistoty dosáhnout. Podle všeho byl matematický aspekt Webernových partitur Darmstadskou školou přehnaně zdůrazněn – u Webernovy hudby je mnohem důležitější její uvolněný lyrický tah.¹¹

¹¹ Štastný, J. Matematika, etika a čas v hudbě. Rozhovor s Albertem Breierem. *HIS Voice* 6/2009, s. 21–22.

„Uvolněný lyrický tah“ je přesně to, oč Breier sám ve svých skladbách usiluje. V jeho skladbách převládá, forma jeho skladeb je pokaždé jiná, ale vždy vychází z něj. Pro interprety, kteří by chtěli do Breierovy hudby proniknout, by možná nebylo od věci nejen se blíže seznámit s klasickou čínskou krajinomalbou, ale také si zkusit aspoň pár tahů štětcem, neboť taková zkušenost jim může přiblížit onu nedefinovatelnou a zároveň velmi uvolněnou (tedy běžnou notací nepostizitelnou) *přesnost*, kterou tato hudba vyžaduje.

Bibliografie

BREIER, Albert. *Die Zeit des Sehens und der Raum des Hörens*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2002, ISBN 3-476-45266-2.

BREIER, Albert. *Musik als Kunst der Zeit. Eine Rede*. [cit. 2013-21-10] Dostupné z WWW: <<http://www.albert-breier.de/redemusikzeit.htm>>

BREIER, Albert. Um Zeit. *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 75, Mai 2008, s. 8–11.

SCHLOEMANN, Adelheid. *Weglehre – Zeitübung. Zu Albert Breiers Komposition DER WEG UND DIE ZEIT*, doprovodný text k CD *Der Weg und die Zeit*, NCM/Kulturradio

ŠTOCHL, Ondřej. *Albert Breier – Musím psát hudbu a zároveň hudbu psát nesmím*. [cit. 2013-20-10] Dostupné z WWW: <http://atemporevue.janfila.com/?go=rozhovory&det=091001-rozhovor_albert_breier&show=1>

ŠTASTNÝ, Jaroslav. Matematika, etika a čas v hudbě. Rozhovor s Albertem Breierem. *HIS Voice* 6/2009.

Diskografie (chronologicky)

Breier, A. *Klavierstücke I–VI*. Albert Breier – Klavier. EDITION LAURA 001&002.

Breier, A. *Duo für Violoncello und Klavier II*. Adelheid Schloemann – Violoncello, Albert Breier – Klavier. EDITION LAURA 003.

Mahler, G. *IX. Symphonie* (1. Satz) Fassung für Klavier solo von Albert Breier.

Feldman, M. *Piano*. Albert Breier – Klavier. EDITION LAURA 004.

Byrd, W., Gibbons, O. *Pavans, Galliards & Fantasies*. Albert Breier – Klavier. EDITION LAURA 005.

Froberger, J. J. *Lamentation, Tombeau, Zwei Suiten*. Albert Breier – Klavier. EDITION LAURA 006

Byrd, W., Gibbons, O., Froberger, J. J. *Musik für Clavier*. Albert Breier – Klavier. EDITION LAURA 007.

Breier, A. *IV. Streichquartett* (2004). Ensemble Konvergence: Matej Vlk und Irena Stochlová – Violine, Ondřej Štochl – Viola, Helena Velická – Violoncello. Konzertmitschnitt, Prag, 20. September 2007

Trio für Oboe, Violoncello und Klavier (1996). Gudrun Reschke – Oboe, Adelheid Schloemann – Violoncello, Albert Breier – Klavier. Aufnahme, Konzertsaal der Universität der Künste Berlin, November 1997.

Trio für zwei Violinen und Klavier (1997). Stefano Mollo und Kirsten Harms – Violine, Albert Breier – Klavier. Mitschnitt der Uraufführung, Hochschule für Musik Berlin, 15. Juli 2005. EDITION LAURA 008

Breier, A. *Der Weg Und Die Zeit*. Albert Breier Klavier, Helmut Menzler – Violoncello, Adam Weisman – Schlagzeug, Kirsten Harms – Violine, Christian von Borries – Flöte, Udo Grimm – Klarinette. New Classical Adventure (NCA/Kulturradio 2SACDs60185)

Feldman, M. *Trio*. Kristina Radcke – Violine, Adelheid Schloemann – Violoncello, Albert Breier – Klavier. NCA 9612824



Ni Zan: *Malá studovna*. 1372. (74,7×35,3 cm)

Jaroslav Štastný (1952) působí od roku 1999 na Katedře kompozice a dirigování Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Publikoval knihy *Otázky tvůrčího myšlení u skladatelů Aloise Piňose a Romana Bergera*, JAMU Brno 2000, *Josef Berg a jeho Snění*, JAMU, Brno 2002, *Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů* (spoluautoři Arnošt Parsch a Alois Piňos), JAMU, Brno 2003, *Náhoda, princip, systém, řád* (spoluautoři Arnošt Parsch a Alois Piňos), JAMU, Brno 2004. Přispívá též do časopisů *HIS Voice* a *MusikTexte*. Podílel se rovněž (s Matějem Kratochvílem a Radkem Tejkalem) na českém překladu knihy Johna Cage *Silence* (Tranzit, Praha 2010). Skladatelsky je činný pod pseudonymem Peter Graham (www.musica.cz/graham).