

Pojem „postmoderna“ ve vztahu k hudbě konce 20. století

Jiří Fukač

Do díky hudebních publicistů a mnoha hudebních vědců vstoupilo během několika posledních let též slovo „postmoderna“. Jeho využití v hudebním kontextu mívá nezřídka vnějškové, ba módní motivace: tímto způsobem se lze totiž snadno konformovat nejen s duchem diskusí, jež probíhají ve filozofických, politologických, uměnovědných a literárně teoretických kruzích, ale i se samotným postmodernistickým hnutím (pokud tak smíme pojmenovat soubor velmi difúzních a zatím jen nezřetelně rozhraničitelných tendencí soudobé umělecké kultury). Většina uživatelů onoho slova je si též vědoma toho, že se právě v hudebním prostředí jedná o dosti problematickou výpůjčku z odlišných terminologických soustav. Navzdory tomu tu ovšem začal uvedený výraz spolu se svými variantami „postmodernismus“ a „postmodernita“ fungovat jako označení určité základní stylové směrové tendence současné hudební tvorby, čímž se přiřadil ke galerii dnes plně vžitých názvů hudebních stylů či hudebně slohových epoch. Tyto názvy – počínaje termíny-pojmy jako „renesance“ či „barok“ a konče označeními tzv. -ismů 20. století – nejsou přitom svou proveniencí a výpovědní hodnotou o nic lepší než slovo „postmoderna“: vystihují zpravidla jen některé aspekty dobové hudební tvorby, bývají značně metaforické (či naopak synekdochické), sugerují vykladačům dějin hudby určitou jednostrannou optiku a mohou být při vši své pragmatické užitečnosti značně zavádějící. Přestověchno nelze pokládat ani vznik takovéto neprecizní (ba leckdy ledabylé) označovací praxe za nahodilý: pro uvedení podobných slov do pozice termínů existovaly určité důvody, přinejmenším potřeba pochopit hudební vývoj a styl (potažmo pak hudebně vývojové stylové epochy) v jejich předpokládané a leckdy i dokazatelné propojenosti s vývojem v jiných oblastech umění a kultury, s tzv. životním slohem apod. Není snad proto od věci zamyslet se z tohoto hlediska i nad genezí termínu-pojmu „postmoderna“, nad jeho možnostmi vypovídat o různých sférách kultury a v neposlední řadě nad problematikou jeho aplikovatelnosti v komunikaci o hudbě.

Výraz „postmoderna“ je konstruován tak, aby mohl paušálně poukazovat na vývojové tendence a situace, které se dostávají po odeznění či zániku moderny (toto slovo i jeho zmíněné varianty jsou záměrně odvozeny ze slov jako „moderna“, „modernismus“ apod.). Zavedením tohoto termínu-pojmu do odborné komunikace je tedy vyjadřováno mínění, že to, co bylo

dosud chápáno jako moderní éra či epocha (potažmo její sloh atd.), se již završilo a bylo vystřídáno érou, epochou (resp. slohem etc.) či přinejmenším situací jinou, která předchozí moderní vývoj jistým způsobem překonává, ba dokonce neguje. Takováto mínění byla nejednou vyslovována v průběhu celého 20. století, přičemž frekvence i razance podobných prohlášení od roku 1960 evidentně rostly. Zjistěte nelze popřít, že se stav společnosti a duchovní kultury v poslední třetině tohoto století prudce mění, to však neznamená, že by se o konci či překonání moderny dalo hovořit takto paušálně. Tak například soudobý technický rozmach se evidentně odehrává ve znamení moderních tendencí, proklamovaných již od 19. století, a rozmanité novinky či inovace pocítujeme stále ještě jako důsledky (respektive jako akty) modernizace. Zdá se tedy, že vztah moderny a postmoderny lze vyloučit několikařkým způsobem.

A) Moderna skutečně skončila a byla vystřídána situací či vývojovou epochou, jejíž pravý charakter si zcela jasně neuvědomujeme, takže ji zatím označujeme jako postmodernu, tedy jako to, co nastoupilo po moderně.

B) Epochu moderny opravdu dozněla, leč nová nastupující vývojová situace se nedokáže manifestovat a vymezit jinak než jako přímá negace moderny: název "postmoderna" pak referuje jak o této vědomé distanci, tak o trvající závislosti oné nové situace na překonaném paradigmatu (*eo ipso* též o absenci skutečně nových kreativních koncepcí, slohotvorných sil apod.).

C) Moderna, spočívající od svých počátků na tzv. racionálním diskursu (mj. na ustavičném sebepoměřování, tedy na intenzivní sebereflexi), přivedla tento diskurs do nové roviny (a vytvořila nové mechanismy sebereflexe), takže úvahy o postmoderně jsou jakýmsi – možná skutečně závěrečným, možná však jen částečně obměněným – pokračováním „diskursu moderny“.

D) Vývoj lidských aktivit neprobíhá rovnoměrně, takže některé sféry skutečně překonaly modernistické paradigma lidského chování, myšlení a jednání, zatímco jiné nadále pokračují v realizaci tzv. projektu moderny.

Pro každou z těchto výkladových alternativ lze zjistěte nalézt řadu argumentů. Celá problematika je pak navíc komplikována tím, že nejednotně bývá pocítován, chápán a vykládán samotný pojem a jev moderny. Kloní-li se filozofie a mnohé společenské vědy k názoru, že modernu lze ztotožnit fakticky s celým novověkem, či přinejmenším s epochou dominující racionality, bývá za moderní umění setrvačně pokládána zejména tvorba od přelomu 19. a 20. století (ačkoliv třeba právě hudebním historikům je známo, že jako „moderní“ rozchody s tradicí se ve své době chápaly již některé hu-

dební výboje po roce 1300 a na přelomu 16. a 17. století, že ve jménu moderny jednali třeba Wagner a Smetana atp.). Význam termínu "postmoderna" závisí pak samozřejmě i na tom, do jaké historické hloubky jsme ochotni promítat představu o počátcích moderny. Pohled na vývoj označovací praxe opravdu naznačuje, že určování vztahu moderny a postmoderny probíhalo značně diferencovaně, tj. že se výroky o postmoderních fenoménech objevovaly ve velmi rozličných prostředích a výkladových kontextech, přičemž je nutno rozlišovat úvahy uměnovědného a filozofického rázu.

Již ve 30. letech se v latinskoamerickém (respektive ve španělském) jazykovém prostředí začal pokládat za postmodernu přechod od moderny (ve smyslu některých uměleckých ambicí 19. století) k básnické avantgardě počátku 20. století. Postmoderna tu tedy znamenala jen jakési další vystupňování či radikalizaci snah moderního umění. Zanedlouho poté vyložil anglický historik, filozof a sociolog Arnold Joseph Toynbee (*A Study of History*, 1942) postmodernu jako historickou epochu otevírající se v poslední čtvrtině 19. století a znamenající přechod od politiky národních států k procesům či interakcím globálního rozměru: autor vycházel z předpokladu, že modernu reprezentovala fáze budování novodobých nacionálně státních společenství. Zajímavé byly též některé reakce evropských (mj. i českých) umělců na nástup společenské a hospodářské krize, nové vlny nacionalismu či nacistické totality: na přelomu 30. a 40. let se dostavil obecný pocit, že éra umělecké moderny skončila (předjímkou takovýchto pocitů byla například již reakce českého skladatele Bohuslava Martinů, který o sobě roku 1935 v evidentním rozporu se skutečností prohlásil, že nikdy nebyl avantgardistou), což nejednou vyvolávalo v tvorbě obrat k tradicionalismu a v teorii soudy o splnění úloze (nebo o ztroskotání) moderny či avantgardy. Analogický pocit zažívali mnozí příslušníci levicové avantgardy, když komunistické strany a jimi nastolené mocenské režimy, hlásající jinak obecně pokrok, se distancovaly od uměleckého avantgardního úsilí a od umělecké moderny vůbec (hudebně vývojovými aspekty této situace se zabýval Josef Bek v práci *Avantgarda. Ke genezi socialistického realismu v české hudbě*, Praha 1984). Komunistická ideologie ostatně sama hlásala, že jí řízená společnost vstupuje do nové a vyšší fáze dějin, přičemž uměleckou modernu, evolučně odpovídající údajné krizi buržoazní společnosti, vystřídá nový univerzální sloh tzv. socialistického realismu.

Pro vznik dnešního pojetí postmoderny bylo ovšem směrodatné až dění od konce 50. let, a to zejména dění odehrávající se v USA. Kolem roku 1960 charakterizovali někteří američtí autoři tehdejší dobovou uměleckou kreativitu, pro niž bylo typické ochabnutí meziválečných avantgardních

ambicí i výrazné zmasovění, jako postmodernismus, přičemž toto vymezení bylo míněno značně kriticky. Záhy se však v tomto prostředí objevily i pozitivní výklady postmoderního umění. V nové tvorbě (hlavně však v jejích výkladech) začalo být odmítáno dřívější stylové doktrinářství, tedy tzv. „terror“ umělecké moderny, což lze chápat jako obrat od utopického avantgardismu k neoliberalismu. V chápání umění měl též nastat odvrát od historismu, současně se však rehabilitovaly předmoderní či nemoderní tvůrčí postupy a látkové okruhy, takže tu paradoxně šlo – podobně jako v historismu – o vědomý návrat ke starším vzorcům. Od historismu, na němž spočíval např. hudební novoklasicismus první poloviny 20. století, se tyto návraty odlišovaly tím, že vycházely ze zvědomované stylové plurality: vedle dosud převládajícího diachronního aspektu, tj. operování na ose „staré – nové“, došlo tedy k akcentaci synchronního či takzvaně synchronně environmentálního přístupu, tj. ke zdůraznění možnosti využívat v soudobé tvorbě stylových paradigmat libovolného časového i lokálního původu. Samozřejmě se okázale negovaly i rysy společenského establishmentu moderny či avantgardy, zejména pak její sociálně utopické ambice a elitářství. Důraz se kladl na spontánní kreativitu, na tzv. novou senzibilitu, na antiintelektualismus, na alternativnost kulturních vzorců (tím se postmoderna otevřela globální kultuře, takže i americká postmoderna se začala jevit jako svého druhu „internacionála“) apod. Za možnou teoretickou bázi postmoderny byl – do jisté míry neprávem – pokládán zvláště v USA francouzský neostrukturalismus, přičemž struktura se vykládala jako otevřená entita; s tímto přístupem souzněla i koncepce „otevřeného díla“, kterou od 60. let vlivně rozvíjel italský badatel Umberto Eco (srovnej reprezentativní americkou edici jeho díla *The Open Work*, Cambridge, Mass. 1989). Na dikci postmodernistů (umělců i teoretiků umění) působila též sémiotika, která ovšem byla spolu se strukturalismem právě na bázi postmoderny zároveň překonávána, takže se začalo hovořit i o poststrukturalismu, o „postsémiotickém věku“ apod.

Situace se vyhranila natolik, že nové tendence v kultuře se staly předmětem vážných, hlavně evropských filozofických reflexí, které usilovaly o obecnější pohled na současné dění; umělecké jevy tu pak byly chápány jako symptom celkových společenských proměn. Ve Francii reflektovali postmoderní tendence filozofové Jacques Derrida a Jean-François Lyotard, po roce 1980 vzplanula diskuse o postmoderně mezi Lyotardem a německým filozofem Jürgenem Habermasem. Z estetiků se nejproduktivněji obíral problematikou postmoderny Wolfgang Iser. Ve filozofické rovině se postmoderní proudy snažily o kritiku či o zproblematizování racionality i racionalismu (a mohly se zvláště po politických událostech roku 1968 je-

vít jako teoretické podloží neokonzervatismu), přičemž se dovolávaly některých přínosů Kanta, Nietzscheho, fenomenologie, Freuda, a dokonce i Adorna. V diskursu moderny a postmoderny byl zdůrazněn význam tzv. dekonstrukce. Postmoderní myšlení se tu tedy manifestovalo jako koncept, který vytěsňuje racionalistické tradice evropské kultury (přínejméně její osvětské, mnohdy však její novověké či historicky ještě hlubší základy), neguje tzv. „projekt moderny“ a může tudíž rezonovat i s těmi „premoderními“ či v době moderny se objevujícími tendencemi, které se snažily o totéž (odvrat od racionalismu poznamenal např. mnohé tendence ve filozofii i v umění 19. stol.). V rovině esteticko-uměleckých aktivit souzněla pak s ideovým vývojem americké i evropské filozofické a uměnovědné postmoderny řada dobových tendencí. Empirie mluvčích americké postmoderny se např. opírala o pop art, op art, happening, minimal art a rozvoj folkové i rockové hudební produkce. V USA se později začala zvažovat otázka, zda tamější postmoderní umění (od 60. let) není – paradoxně vzato – něčím, co v daných podmínkách vlastně supluje jev avantgardy (v tom případě by šlo o jakési „fázové zpoždění“ vůči evropskému vývoji). Někdy se určité směry přímo prohlašovaly za vědomou realizaci postmoderního vědomí: v oblasti architektury šlo např. o známé tvrzení, že dějiny postmoderny začaly v St. Louis přesně 15. července 1972 v 15 hodin 32 minut destrukcí jednoho moderního funkcionalistického sídliště. Za projevy postmoderního romanopísectví mohly být obecně pokládány výtvořiny jako Doctorowovův *Ragtime* a díla U. Eca, vědomé postmodernistické kreace v různých druzích umění se pak vesměs opíraly o postupy dekonstrukce, o záměrně zužitkovávanou polystylovost, o uplatnění otevřené strukturnosti a zjevných sémantických strategií, o opětovné posílení komunikativnosti či sdělnosti tvorby a leckdy i o estetizaci danou využíváním tradičního, ba líbivého „krásna“, osvědčeného v recepci premoderní umělecké tvorby. „Návrat“ před modernu tu ovšem leckdy znamenal spíše popření uměleckého tvarosloví tvorby 20. stol. než zásadní hloubkové odmítnutí racionalistických či osvětských tradic. Od 70. se pak výrazem „postmoderna“ (respektive „postmodernismus“) zastřešovaly velmi různorodé kreativní tendence v malířství, architektuře, užitém umění, literatuře, divadle, tanci, filmu i v tzv. multimediálním umění, posléze pak též v hudbě. Vývoj umělecké tvorby a recepce v USA i Evropě nepochybně přinášel symptomy situace chápané jako postmoderna, lze však tvrdit, že zmíněné teoretické reflexe a filozofické diskuse tento vývoj v mnohém zpětně stimulovaly (ledacos bylo tím způsobem umělcům sugеровáno).

Přístupy většiny čelných představitelů postmoderního myšlení k hudbě se ovšem vyznačují značnou nesoustavností a malou kompetentností. J.-F. Lyotard např. v návaznosti na energetické či fenomenologické koncepce, na Adomovu negativní dialektiku a na zkušenosti s Cageovou hudbou soudil, že avantgarda po druhé světové válce definitivně rozložila racionální systémost hudebního strukturování, čímž se prý otevřely cesty ke komponování „všech hudeb“, J. Derrida pak kritizoval nejen tradice evropského „logocentrismu“, ale i tzv. „fonocentrismus“ hláskového písma, přičemž v návaznosti na Rousseaua pokládal hudbu vymaněnou ze systémů a přísných sémantických relací za fenomén zrcadlící lidskou subjektivitu. Takovéto soudy, namnoze pouhé aplikace obecných postmodernistických tezí, samozřejmě nepostihují aktuální stav hudebního vývoje. V hudební tvorbě a recepci bylo ovšem možno od přelomu 50. a 60. let pozorovat velmi markantní změny, jež v lecčems korespondovaly s teoretickými koncepty postmoderny. Kolem roku 1960 se např. zvedla „nostalgická“ vlna zájmu o Mahlerovu hudbu, na což kompozičně jedinečným způsobem reagoval i český skladatel Jan Klusák svými *Variacemi na téma Gustava Mahlera* (1962). Vzpoura proti racionalitě kompozičních technik Nové hudby se ohlásila nástupem aleatoriky a v řadě svých projektů ji manifestoval John Cage. Od 60. let rostla v hudební tvorbě úloha koláže a ironických citátů, čímž se zformovala báze záměrné polystylovosti, návratů ke znění historické a jakékoliv jiné hudby apod. (v českém prostředí příznačné pro Josefa Berga, Jana Klusáka, Zbyňka Vostřáka, Rudolfa Komorouse a pro brněnské snahy na poli týmové kompozice). Podobné kreativní tendence se sice zvláště ve střední Evropě stále ještě chápaly jako zmnožování postupů Nové hudby, od přelomu 60. a 70. let se však i u řady příslušníků evropské poválečné avantgardy začal ohlašovat často velmi prudký stylový zlom, jevíci se jako důsledek vyčerpání paradigmatických možností dosavadního vývoje Nové hudby: tato proměna byla pocítována jako nápadný obrat k „předmodernímu“ hudebnímu strukturování, přičemž moderní hudbou se v daném případě rozuměly stylové výboje od přelomu 19. a 20. stol. až do období poválečné (druhé) avantgardy. Na rozdíl od novoklasicismu se tedy nyní jednalo zvláště o aktualizaci, ale i o využívání či ironizaci paradigmatu hudebního romantismu, takže tyto tendence se začaly spontánně označovat jako „nová jednoduchost“ („new simplicity“, „neue Einfachheit“), „nová tonalita“, „nová výrazová hudba“, „neoromantismus“ apod. Reflexe tradice se pak stávaly stále širšími (využívány byly i jiné nežli pouze romantické vzorce) a jako návrat k tradici se začaly jevit i syžetové či programní tendence nových kompozic. U Karlheinz Stockhausena se náznaky takového stylového ob-

ratu objevovaly od poloviny 60. let, postupně se k tomuto trendu obraceli i přední reprezentanti Nové hudby francouzské a polské. Velmi systematicky rozvíjeli nový tradicionalistický styl Cristóbal Halffter, Klaus Huber, Wolfgang Rihm, Henryk M. Górecki, v poslední fázi svého vývoje Arvo Pärt ad. Využívání hudebně romantických prvků či postupů jako záruka sdělnosti, komunikativnosti a líbivosti se ve zvýšené míře projevovalo též v populární hudbě. Postupně pak byly tyto stylové proměny pochopeny jako hudební analogie postmodernistických myšlenkových a umělecko-slohových proudů. Zvláště ve střední Evropě se ovšem ukázalo, že současná situace znamená opakování některých předchozích hudebně vývojových situací (to přivedlo rakouského muzikologa Hartmuta Kronese k ironicky nadsazené formulaci otázky „Warum gibt es in Österreich immer schon eine/keine Postmoderne?“), v českém prostředí 70. a 80. let pak bylo velmi nesnadné rozlišit často konjunkturálně motivované pokusy o sdělnou „novou jednoduchost“ apod. od širokého proudu domácího hudebního tradicionalismu: charakterizovat návraty k tradici jako postmodernu tu mělo smysl jen v případě autorů, kteří v určitém okamžiku vědomě a z hlubších pohnutek revidovali svůj vztah k Nové hudbě (např. u Jana Klusáka, Miloslava Ištvana apod.). Svěrázně a frontálně se mezitím postmodernistické tendence prosazovaly v americké hudební kultuře, jejíž vlivy působily od 70. a 80. let i na evropské dění. Kromě minimální hudby se celosvětově (leckdy módně) prosadily i tendence označované jako „New Age“, představující záměrně manifestovanou multikulturální iracionalitu současné hudební komunikace. V hudební publicistice a teorii se dnes objevují snahy nalézt společného jmenovatele všech takzvaně postmodernistických tendencí v hudbě (od pozdních fází Nové hudby přes novou jednoduchost či novou tonalitu až po minimal a jevy na pomezí artificální a nonartificální produkce): kromě snahy o relativně širokou komunikativnost či působivost, projevů plurality, iracionality a tradicionalismu se za společný hudebně strukturní kvalitu těchto tendencí pokládá princip redukce (ve srovnání s výboji moderny a Nové hudby, kde šlo naopak o rozmnožení palety hudebně kompozičních prostředků). V české hudební tvorbě posledních let reprezentují platformu tohoto postmodernistického „redukcionismu“ skladatelé jako Petr Kofroň, Martin Smolka, Miroslav Pudlák, Pavel Zemek, Zdeněk Plachý, Vít Zouhar ad.; soubory sloužícími těmto produkčním trendům jsou mj. ansámblы Agon a Ars incognita, časopiseckou tribunu podobných snah se stal brněnský list Ticho (od 1996).

Ve světle těchto stručných shrnutí samozřejmě nelze rozhodnout otázku, zda se postmoderna vůbec a v umění či v hudbě zvláště jeví jako zcela nová

epocha, nebo zda jde o pouhou modifikaci či krizovou situaci dosavadního moderního vývoje. V hudební tvorbě šlo od 60. a 70. let evidentně o negaci racionálních konceptů tzv. druhé avantgardy a o zdánlivé či skutečné vyčerpání dosavadního slohově evolučního paradigmatu, o uznání principu stylové plurality apod., přičemž ovšem nastupující simplifikující tendence jsou chápány jako nové tendence (přínejménším ve smyslu obnovy mnoha předchozích strukturních postupů). A nakupení oněch snah je natolik výrazné, že se tu přímo nabízí možnost zastřešit celé toto dění termínem „postmoderna“. V pojednání o postmoderně, uvedeném v práci *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (ed. Dieter Borchmeyer – Viktor Žmegač, Tübingen² 1994), se nicméně hovoří o tom, že každá epocha bývá určena dodatečně, tedy „post festum“, přičemž nahromadění takovýchto „postismů“ nám sugeruje představu, že právě začala nová epocha dějin. To platí nesporně o každé zpětně pojmenované epoše. V našem případě je ovšem třeba vidět, že slovo „postmoderna“ (ostatně podobně jako i slovo „moderna“) bylo k dispozici ještě před okamžikem, kdy začalo být využíváno v dnešním slova smyslu, a že samo svou konstrukcí aspekt posteriornosti zřetelně zdůrazňuje (podobně působí třeba i výrazy jako „postindustriální“, „postkomunistický“ apod.). Zdá se tedy, že přece jen žijeme ve věku, kdy ono uvědomění si rozchodu s něčím bytším, s čím jsme stále svázáni silnou pupeční šňůrou, určuje charakter žité epochy. Kdybychom se měli rozhodnout pro jednu ze čtyř výše podaných charakteristik vztahu „moderna – postmoderna“, mohli bychom říci, že platí všechny současně, což jistě svědčí o podivnosti doby, do níž svět v druhé třetině tohoto století vstoupil.

Literatúra:

- (1) Derrida, J.: *De la grammatologie*. Paris 1967.
- (2) Hassan, I.: *Paracriticism. Seven Speculations of the Times* (Urbana) 1975.
- (3) Andraschke, P.: Tradiční momenty a soudobá tvorba. *Opus musicum*, 11, 1979, č. 8, s. 229 – 233, č. 9, s. 267 – 269.
- (4) Kolleritsch, O.: *Zur „Neuen Einfachheit“ in der Musik*. Wien–Graz 1981.
- (5) Lyotard, J.-F.: Réponse à la question: Qu'est-ce que la Postmoderne? *Critique* 37, avril 1982, s. 357 – 367.
- (6) Lyotard, J.-F.: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin 1982.
- (7) Habermas, J.: *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt am Main 1985,³ 1991.
- (8) *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels* (ed. A. Huyssen – K. R. Scherpe) Reinbek 1986.

- (9) Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne (ed. D. Kamper – W. v. Reijen) Frankfurt am Main 1987.
- (10) Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde (ed. Ch. Bürger – P. Bürger) Frankfurt am Main 1987.
- (11) Das Projekt Moderne und die Postmoderne (ed. W. Gruhn) Regensburg 1989.
- (12) Kofroň, P.: Věčné hledání. Praha 1989.
- (13) Postmoderne und Dekonstruktion (ed. P. Engelmann) Stuttgart 1990.
- (14) Střítecký, J.: Spor o postmodernismus a otázka sociální racionality. *Opus musicum*, 22, 1990, č. 10, s. 289 – 299.
- (15) Fukač, J.: Česká hudební avantgarda a postmoderna: ideál a skutečnost. *Opus musicum*, 22, 1990, č. 10, s. 300 – 305.
- (16) Za zrkadlom moderny (ed. E. Gál – M. Marcelli) Bratislava 1991.
- (17) Welsch, W.: Ästhetisches Denken (Stuttgart² 1991).
- (18) Fukač, J.: Muzikologické jistoty a rozpaky „postsémiotického“ věku. *Hudební věda*, 28, 1991, č. 4, s. 360–364.
- (19) Fukač, J.: Hudba ve světle postmodernistických teorií. *Opus musicum*, 24, 1992, č. 10, s. 301–306.
- (20) Colloquium Romanticism and Music Brno 1987 (ed. P. Macek) Brno 1992, s. 182 – 187.
- (21) Fukač, J.: Tschechische musikalische Avantgarde und Postmoderne: Ideal und Wirklichkeit. In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 41 – 42, 1992 – 1993, H 27 – 28, s. 127 – 141.
- (22) Kofroň, P.: Třináct analýz. Jinočany 1993.
- (23) Stroh, W. M.: Handbuch New Age Musik. Regensburg 1994.
- (24) Zouhar, V.: Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem Arvo Pärta (diplomní práce Masarykovy univerzity Brno 1996).
- (25) Foltýnová, L.: Redukcionistické tendence v umělé hudbě po roce 1960 a jejich odraz v hudbě české (diplomní práce Masarykovy univerzity, Brno 1996).