

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2018

BcA. Shoko Kono

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klavír

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Toru Takemitsu:

Rain Tree Sketch II:

Analýza skladby pro klavír

BcA. Shoko Kono

Vedoucí práce: prof. MgA. František Malý

Oponent práce: Mgr. Helena Weiser

Datum obhajoby: 5. června 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Piano

MASTER'S THESIS

**Toru Takemitsu:
Rain Tree Sketch II:
Music analysis for piano**

BcA. Shoko Kono

Supervisor: prof. MgA. František Malý

Thesis Opponent: Mgr. Helena Weiser

Date of thesis defence: June 5, 2018

Academic title granted: MgA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Toru Takemitsu: Rain Tree Sketch II: Analýza skladby pro klavír

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

ABSTRAKT

Cíl mé diplomové práce je představit japonského skladatele Toru Takemitsu, skladatele japonské vážné hudby a pochopit vztahy analyzované skladby, skladatelova života a jeho filosofie. Práce se bude skládat ze šesti částí. Jsou jimi úvod, životopis, dílo, charakteristika děl, hudební analýza a závěr. V teoretické části bude představen skladatelův životopis, filosofie a jeho dílo. V praktické části bude analyzována skladba Rain Tree Sketch II – In Memoriam Olivier Messiaen –.

Klíčová slova:

Toru Takemitsu, Rain Tree Sketch II, hudební analýza, Olivier-Eugène-Prosper-Charles Messiaen, modus, Modes of limited transposition, George Russell, Lydian Chromatic Concept

ABSTRACT

The aim of this master's thesis is to present the composer Toru Takemitsu, the composer of Japanese classical music and to understand connection between analyzed music, composer's life and his philosophy. Thesis consists of six parts. Namely introduction, biography, musical works, characteristics of compositions, musical analysis and conclusion. Musical analysis will be performed on his composition called Rain Tree Sketch II – In Memoriam Olivier Messiaen –.

Keywords: Toru Takemitsu, Rain Tree Sketch II –, musical analysis, Olivier-Eugène-Prosper-Charles Messiaen, mode, Modes of limited transposition, George Russell, Lydian Chromatic Concept

Poděkování

Děkuji především panu prof. MgA. Františkovi Malému, za cenné rady a ochotu při zpracování této diplomové práce.

Dále patří poděkování následujícím osobám:

BcA. Yuya Sakuma

Mgr. Jan Ciglbauer

Ing. Matěj Labonek

Mgr. Jiří Šebor

Mgr. et Ing. Pavlína Stachová

Mgr. Veronika Bedáňová

Prof. RNDr. Jiří Horáček, DrSc.

OBSAH

1 Úvod	1
2 Život Toru Takemitsu	2
2.1 Životopis	2
2.1.1 Mladá léta	2
2.1.2 Samostudium	4
2.1.3 Debut – Shin sakkyokuha kyoukai (Nová skladatelská společnost) a Jikken kobo (Experimentální dílna)	5
2.1.4 Smyčcový rekviem a do světa	7
2.1.5 Fúze západní a orientální, cesta k <i>November steps</i>	9
2.1.6 Výměna se světovými skladateli, mezinárodní hodnocení	11
2.1.7 Stabilní období, návrat k romantismu	13
2.1.8 Po smrti	14
3 Dílo	16
3.1 Charakter děl	16
3.1.1 Rané období	16
3.1.1.1 Vztah s tradičními japonskými nástroji	16
3.1.1.2 Skladatel Lenta	17
3.1.1.3 Vliv messiaenského módu a Antona Weberna (serialism)	17

3.1.2 Střední období.....	19
3.1.2.1 Experimentální hudba Grafický zápis hudby a nejistota.....	19
3.1.2.2 <i>The Dorian Horizon</i> (1966).....	21
3.1.2.3 <i>November steps a Autumn</i>	22
3.1.3 Pozdní fáze.....	23
3.1.3.1 Stabilní období, kompilace práce.....	23
3.1.3.2 Dvě „Zahrady“.....	25
3.1.3.3 Zájem o melodii.....	27
3.1.3.4 Tonalitové moře.....	28
4 Charakteristika děl.....	29
4.1 Epizoda <i>Rain Tree Sketch II</i> a vlastnosti Takemitsuho práce.....	29
4.1.1 Takemitsu a voda.....	29
4.1.2 <i>Rain Tree Sketch II</i>	31
4.1.3 „S-E-A“ motiv, Tonalitové moře.....	32
5 Hudební analýza skladby <i>Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen</i>.....	37
5.1 Analýza skladby <i>Rain Tree Sketch II</i>	37
5.2 Závěr analýzy skladby <i>Rain Tree Sketch II</i>	49
5.2.1 Manipulace číslem.....	49
5.2.2 Vznik čísla „2“ v hudebním čase.....	50

6 Závěr.....	52
6.1 Shrnutí.....	52
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	54
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	58
SEZNAM PŘÍLOH.....	60

1 Úvod

Cílem této diplomové práce je důkladná hudební analýza skladby *Rain Tree Sketch II – In Memoriam Olivier Messiaen* – od skladatele Toru Takemitsu. Analýza bude provedena na základě notového zápisu skladby a nezbytného rozboru skladatelova života a jeho díla. Tato východiska jsou pro samotnou analýzu naprosto zásadní, neboť bez toho není možné pochopit důvody a okolnosti, které vedly k napsání skladby. Cíle práce potom můžeme shrnout do těchto kategorií:

- Zhodnocení východisek pro kompozici analyzované skladby na základě skladatelova života.
- Pochopení analyzované skladby v kontextu skladatelova díla.
- Komplexní analýza skladby *Rain Tree Sketch II*.

Zpracování tohoto tématu diplomové práce jsem si vybrala proto, že se mi analyzovaná skladba velmi líbí, a protože je zajímavé se během mého studia v Evropě vrátit zpět k hudbě, která vychází z mé domovské kultury. Skladba *Rain Tree Sketch II* vznikla během druhé poloviny dvacátého století a vliv japonské hudby je v díle jasně patrný.

V této diplomové práci bude zpracována analýza celé skladby *Rain Tree Sketch II*, tedy celé její věty. Pro tento účel bude práce rozdělena na šest částí. Jsou jimi úvod, životopis, dílo a charakteristika děl skladatele Toru Takemitsu, komplexní analýza skladby *Rain Tree Sketch II* a závěr. V části věnované skladatelovu životu bude kromě samotného životopisu v další kapitole pojednáno o jeho díle. Východiska z těchto kapitol budou potom přímo uplatněna v následující kapitole, kde bude proveden rozbor kompozičních technik, které jsou přímo aplikované v samotné analyzované skladbě. V samotné analýze, pak budou uplatněny poznatky ze všech předcházejících kapitol, díky kterým bude analýza co nejvíce relevantní. Poslední kapitolou je závěr, kde budou shrnuty výsledky všech částí práce s akcentem na samotnou hudební analýzu a zhodnocení dosažení cílů vytyčených v této kapitole. Dále jsou uvedeny seznamy použité literatury, obrázků a přílohy.

Pro zpracování této práce budou využity informace získané z veřejně dostupných zdrojů. Těmi budou jak české, tak i zahraniční publikace, zejména pak japonské.

2 Život Toru Takemitsu

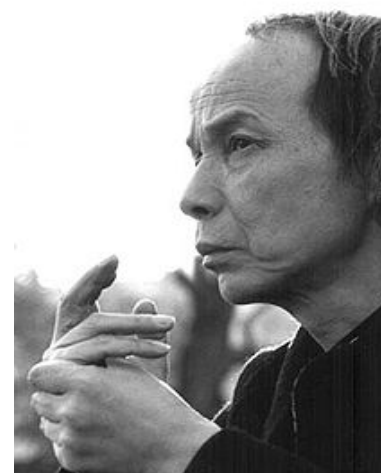
První část práce pojednává o životě Toru Takemitsuho, jako o nezbytném základu pro pochopení všech východisek a pro uvědomění si souvislostí, ve kterých skladatel skladbu *Rain Tree Sketch II* komponoval. V této části bude podrobně rozebrán jeho životní příběh, hudební vzdělání, předchozí díla, způsob myšlení a všechna ostatní fakta, která jsou pro pochopení analyzované skladby důležitá.

2.1 Životopis

2.1.1 Mladá léta

Toru Takemitsu se narodil 8. října 1930 v Hongo Bunkyo-ku v Tokiu. Jeden měsíc po narození se přestěhoval do Dalianu v Číně, kde pracoval jeho otec jako zaměstnanec pojišťovací společnosti. Jeho otec Takeo měl hodně zájmů a měl hluboké znalosti o hudbě. Zejména měl mnoho gramofonových desek a Takemitsu rád poslouchal jazz z těch desek. Jeho otec Takeo se také zajímal o hru na shakuhachi¹. Jak západní evropská hudba tak i tradiční japonská hudba měly velký vliv na Takemitsuovu pozdější práci. Zároveň je to také velmi důležité téma pro diskusi o Takemitsuově hudbě.

Obrázek 1- Toru Takemitsu



Zdroj: Toru Takemitsu (Wikipedia, [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/T%C5%8Dru_Takemitsu)

V roce 1937 se sám vrátil domů, a nastoupil na základní školu Fujimae a žil u svého strýce. Poté byl přijat na gymnázium Keika. Ani jedna z těchto škol nebyla hudební. Tím jeho vzdělání tehdy skončilo, protože Takemitsu byl mobilizován do japonské armády během druhé světové války v roce 1945.²³⁴

1 Shakuhachi (japonsky 尺八) je tradiční japonská flétna z bambusu. Původně sloužila zen-buddhistickým mnichům k meditaci. Od poloviny 20. století se začala širě používat také jako hudební nástroj.

2 AKI, Mitsuo. *Takemitsu Toru Mizukara wo kataru*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 2010. ISBN 978-4791765096. s.27-30

3 KONUMA, Jun-ichi. *Takemitsu Toru Oto, Kotoba, Image*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 1999. ISBN 4-7917-5700-9. s.19-20

Tradiční japonská hudba byla v té době velmi silně provázána s japonským militarismem. Na druhé straně, hudba z jiných zemí byla považována za „nepřátelskou hudbu“, a dokonce ani její běžný poslech nebyl tolerován. Takemitsu později vzpomínal na svou tehdejší práci jako na velmi bolestivou zkušenost a japonská tradiční hudba mu připomínala těžkou válečnou dobu. Nicméně se i v takto těžké situaci dokázal seznámit s hudbou z různých cizích zemí, což na něj mělo později velký vliv. Od té doby studoval hudbu sám a vydal se na cestu za svým pozdějším povoláním skladatele.

Když byl jednou během války v krytu, došlo k jeho prvnímu setkání s „nepřátelskou hudbou“. Stalo se tak díky jednomu vzdělanému důstojníkovi, který nechal Takemitsua poslouchat jeden francouzský chanson na svém ručním gramofonu, který měl tajně schovaný. Tím chansonem byl *Parlez-moi d'amour (Povídej mi o lásce)* od Lucienne Boyer. Tento zážitek Takemitsua velmi šokoval. Později na to vzpomínal takto: „Poprvé jsem si uvědomil, že západní evropská hudba je skvělá.“⁵⁶

Po konci druhé světové války bylo Japonsko okupováno Spojenými státy americkými. Bezprostředně po skončení války začal Takemitsu každý den chodit studoval partitury do knihovny CIE, kterou okupační správa založila v Tokiu. Všechny tyto partitury pocházely ale ze Spojených států, a proto se nemohl seznamovat s evropskou hudbou. Naštěstí hned vzápětí americká armáda založila rozhlasovou stanici s názvem WVTR, a díky tomu Takemitsu mohl poslouchat hudbu různých žánrů. Poté došlo k druhému hudebnímu setkání, které Takemitsua nasměrovalo na dráhu skladatele. Byla to skladba *Prelude, chorale et fugue* pro klavír od Césara Francka, která se jednoho dne ozvala z rádia. „Učinil jsem svůj druhý objev, instrumentální hudbu! Objevil jsem totiž totální hudbu. V Japonsku nelze oddělit slova a zvuky. Ale teď jsem najednou poslouchal instrumentální hudbu, která byla zahrána samostatně bez zpěvu a která na mě učinila hluboký dojem. Bylo to jako

4 OZAWA, Seiji a TAKEMITSU Toru. *Ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Shinchosha, 1984. ISBN 4-10-122803-5. s.21

5 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.36

6 AKI, Mitsuo. *Takemitsu Toru Mizukara wo kataru*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 2010. ISBN 978-4791765096. s.30-34

píseň míru, něco jako modlitba, nová naděje po dlouhé době temna. V tom okamžiku jsem se rozhodl stát skladatelem.“⁷⁸

Takemitsu tehdy neuměl číst noty ani hrát na žádný hudební nástroj. Nemohl si tehdy dokonce ani koupit klavír. Přesto se jeho rozhodnutí nezměnilo, a později zdůvodnil své rozhodnutí stát se skladatelem takto: „Myslel jsem si, že skládat hudbu by bylo možné i bez hudebních nástrojů.“⁹¹⁰

2.1.2 Samostudium

V roce 1946, když bylo Takemitsuovi 16 let, začal se svou skladatelskou činností, i když neměl téměř žádnou hudební výchovu. V té době neměl žádného učitele, byl naprostý samouk.

Těsně před Vánocemi toho roku, ačkoli byl Takemitsu nemocný, získal právo pracovat jeden rok na americké vojenské základně „PX“ v Yokohamě. Tam měl po večerech Takemitsu na starosti hraní gramofonových desek, a díky tomu se opět setkal s jazzem, který byl zvyklý poslouchat od dětství. Navíc mohl během dne hrát na klavír v tamní hale. Pro Takemitsua, který v té době neměl ani klavír, bylo toto prostředí velice šťastné. Mohl si tam přehrávat skladby, které sám skládal.¹¹

Poté byl Takemitsu, který hledal učitele, představen Yasujimu Kiyoseovi¹² patřícímu k „Nové společnosti skladatelů“ (Shin sakkyokuka kyokai) a od roku 1948 studoval pod jeho vedením. Následně se přihlásil k přijímacím zkouškám na Tokijskou univerzitu umění, ale

7 TAKEMITSU, Toru. *Contemporary Music in Japan*, Perspectives of New Music vol.27 no.2, 1989, DOI: 10.2307/833410, s.200

8 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.37

9 AKI, Mitsuo. *Takemitsu Toru Mizukara wo kataru*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 2010. ISBN 978-4791765096. s. 36

10 SATO, Go. *TAP the POP, TAP the STORY Takemitsu Toru* [online]. [cit. 2017-12-16]. Dostupné z: <http://www.tapthepop.net/story/56329>

11 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.38

12 Yasuji Kiyose byl japonský hudební skladatel, *13. 1. 1900- †14. 9. 1981.

nakonec dospěl k závěru, že „školy a vzdělání se skládáním hudby nesouvisí“ a během druhého dne konání zkoušek je opustil. I když byl pod dobrým vlivem svého učitele, v podstatě pokračoval v samostudiu, nechodil do školy a nevydal se na akademickou cestu.¹³

2.1.3 Debut – Shin sakkyokuha kyoukai (Nová skladatelská společnost) a Jikken kobo (Experimentální dílna)

Takemitsuův učitel Yasuji Kiyose patřil k Shin sakkyokuha kyoukai (Nové skladatelské společnosti), ve které mohli skladatelé prezentovat své práce a Takemitsu byl přizván, aby se k ní připojil. V roce 1950, na sedmém koncertě pořádaném společností, představil svou skladbu *Dvě lenta*. Skladbu zahrála klavíristka Haruko Fujita¹⁴ a Takemitsu debutoval jako skladatel. Tuto premiéru ale zkritizoval hudební kritik Ginji Yamane, podle kterého to „ani nebyla hudba.“¹⁵ Když se Takemitsu o této kritice dočetl v novinách, plakal v koutě kina, do kterého náhodou zašel. V šoku odstranil tuto skladbu ze seznamu svých děl a adaptoval skladbu *Dvě lenta* na skladbu *Litany*. Každopádně to pro něj nebyla moc hezká vzpomínka.¹⁶

Na druhou stranu představení došlo skladatele Joji Yuasu i básníka a kritika Kuniharu Akiyamu a po vystoupení hned přišli povzbudit Takemitsua do šatny. Od té doby začala jejich spolupráce a v srpnu 1951 se shromáždili umělci z různých oborů, tj. hudebníci, malíři, hráči hudby, básníci a další, a založili skupinu zaměřenou na všeobecnou uměleckou činnost. Skupina pojmenoval Jikken kobo (Experimentální dílna) básník a kritik Shozo Takiguchi. Takemitsu následně z Shin sakkyokuha kyoukai (Nové skladatelské společnosti) vystoupil.¹⁷

13 AKI, Mitsuo. *Takemitsu Toru Mizukara wo kataru*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 2010. ISBN 978-4791765096. s. 42-43

14 Haruko Fujita byla japonská klavíristka, hudební kritička a právnička, *25. 2. 1918- †20. 10. 2001.

15 OZAWA, Seiji a TAKEMITSU, Toru. *Ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Shinchosha, 1984. ISBN 4-10-122803-5. s.145

16 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.39

17 AKI, Mitsuo. *Takemitsu Toru Mizukara wo kataru*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 2010. ISBN 978-4791765096. s. 44-45

Jikken kobo (Experimentální dílna) se prezentovala protiakademicky a jasně se vymezila proti tehdejšímu konzervativnímu, národnímu japonskému hudebnímu světu. Navíc Shin sakkyokuha kyokai (Nová skladatelská společnost) poskytovala prostor pouze pro prezentaci hudebních děl a byla velmi uzavřená, zatímco v Jikken kobo (Experimentální dílna) se shromažďovali umělci ze široké řady žánrů, což jim umožnilo bohatou výměnu nápadů a dalších aktivit. Setkávání zde poskytovala Takemitsuovi velkou stimulaci.¹⁸

V této skupině se Takemitsu zabýval hlavně dvěma aktivitami. Jednou z nich byla elektronická hudba. Už nějakou dobu Takemitsu přemýšlel nad tím, že všechny zvuky kolem nás se mohou stát hudbou a kompozice je o tom, jak takovým zvukům kolem nás přiřadit smysl. Takemitsu sám nazýval takové zvuky „Řeka zvuků.“¹⁹ Téměř ve stejnou dobu francouzský moderní skladatel Pierre Schaeffer vytvořil žánr elektronické hudby, který pojmenoval *Musique concrète*. Schaeffer poslouchal mnoho hodin zvuky okolo nás, například zvuk lokomotivy nebo hrnce a přemýšlel, jak by tyto zvuky povýšil na hudební materiál, a vymyslel způsob, jak magnetickou pásku zařadit do hudby. Později se Takemitsu dozvěděl, že dostal přesně stejný nápad jako Schaeffer, a byl tím velmi potěšen. Ve stejné době složil nejprve svůj vlastní *Musique concrète* *Static Relief* a další díla využívající více médií.

Jeho další aktivitou bylo skládání doprovodné hudby pro divadlo a film. Takemitsu se o film zajímal již od dětství. Složil hudbu k filmovému scénáři Shuzoa Takiguchiho²⁰, který také působil v Jikken kobo (Experimentální dílna), a následně začal psát i hudbu pro divadlo.²¹ V roce 1954 se oženil s divadelní herečkou a následně získával mnoho zakázek od divadelních společností. Efektivně zde při skládání využíval jazzové prvky.

18 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.57

19 KONUMA, Jun-ichi. *Takemitsu Toru to eiga, oto to ongaku* [online]. [cit. 2018-1-25]. Dostupné z: <http://www.redbullmusicacademy.jp/jp/magazine/toru-takemitsu>

20 Shuzo Takiguchi byl japonský kritik umění, malíř a básník. *7. 12. 1903- †1. 7. 1979
Byl teoretickou podporou pravoslavného surrealismu v předválečném a poválečném Japonsku, a přítelem moderní básně.

21 KONUMA, Jun-ichi. *Takemitsu Toru Oto, Kotoba, Image*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 1999. ISBN 4-7917-5700-9. s.58-60

Na Takemitsu měl také velký vliv jeho učitel a člen Shin sakkyokuha kyoukai (Nová skladatelská společnost) Fumio Hayasaka²². Hayasaka je známý jako tvůrce filmové hudby pro filmy režiséra Akira Kurosawy a právě u Hayasakyho získával Takemitsu zkušenosti s komponováním a hraním hudby zatímco pracoval jako jeho asistent. Hayasaka zemřel náhle v roce 1955 a Takemitsu šokovaný z náhlé ztráty svého učitele byl již následující rok zodpovědný za svou první filmovou hudbu pro film *Bláznivé ovoce*. Později Takemitsu složil hudbu k více než 90 filmům a získával četná ocenění jak na domácí, tak i zahraniční úrovni.²³

2.1.4 Smyčcový rekviem a do světa

V roce 1957 byl Takemitsu pověřen Tokijským symfonickým orchestrem, aby složil *Rekviem pro strunné nástroje*. Tuto skladbu složil a věnoval Fumio Hayasakymu, který zemřel v roce 1955. Ve stejné době, kdy psal tuto skladbu, trpěl Takemitsu tuberkulózou a velmi silně si uvědomoval blízkost smrti, poslouchal *Rekviem* od Lennie Tristano, které ho velmi dojímalo. V této avantgardní skladbě je například snížena rychlost otáček pásky, což klavíru propůjčuje neobvyklý zvuk. Jedinečná temnota této skladby je společná s Takemitsuovou hudbou. Kvůli *Rekviemu* od Lennie Tristano dokončil svůj vlastní rekviem s pocitem „Dokud nesložím dokonalé dílo, nemohu zemřít, i kdybych umřel.“²⁴ Nicméně tehdy byla tato skladba japonským hudebním světem ignorována, i když ji skládal s vidinou své smrti.

V roce 1959, přijel Igor Fjodorovič Stravinskij²⁵ do Japonska. NHK (Japonská rozhlasová společnost) mu představila nahrávky japonských skladatelů. Původně mu Takemitsuova skladba neměla být představena, ale byla omylem smíchána s jinými skladbami a Stravinskij trval na tom, že si chce poslechnout toho díla až do konce. Po poslechu celé skladby řekl: „To je těžké, opravdu těžké. Takový malý muž napsal takové

22 Fumio Hayasaka byl japonský hudební skladatel, *19. 8. 1914- †15. 10. 1955

23 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.64-67

24 SATO, Go. *TAP the POP, TAP the STORY Takemitsu Toru* [online]. [cit. 2017-12-16]. Dostupné z: <http://www.tapthepop.net/story/56329>

25 Igor Fjodorovič Stravinskij byl ruský hudební skladatel, *17. 6. 1882- †6. 4. 1971

dílo ...“²⁶ Poté Stravinskij pozval Takemitsuho na oběd. O této své zkušenosti později Takemitsu říkal: „Byla to velmi nezapomenutelná vzpomínka.“²⁷

Tato událost byla prvotním impulsem, který zvýšil mezinárodní popularitu Takemitsuho, ve stejné době bylo známo, že japonský hudební svět je uzavřený, konzervativní a autoritářský.

Od té doby Takemitsu prohluboval spolupráci se světově uznávanými hudebníky a skladateli. Zejména John Cage²⁸ měl na Takemitsua velmi velký vliv. Díky Toshi Ichianagimu²⁹, který studoval v Americe a hrál Cageovi skladby v Japonsku, si je mohl i Takemitsu poslechnout a oblíbit si je.

V březnu 1962 na Výstavě grafických zápisů hudby v Tokijské galerii vystavoval grafické zápisy hudby společně s Toshiro Mayuzumi³⁰, Toshi Ichianagi a Yuji Takahashi³¹, například i skladbu *Corona II* pro smyčcové nástroje. V roce 1964 se Takemitsu účastnil s Cagem hudebního festivalu Davida Tudora a festivalu soudobé hudby v Honolulu. Nenasytně se snažil přijímat tehdejší experimentální hudbu, aby si zvýšil svou hudební výrazovou zásobu.³²

V září 1966 přijel do Japonska americký dirigent Aaron Copland³³. Po vyslechnutí Takemitsuovy orchestrální práce ho chválil a řekl, že „Takemitsu je jedním z největších dnešních skladatelů.“ Hned po návratu Coplanda do Ameriky, dostal Takemitsu pověření od Nadace Koussevitzky a složil *The Dorian Horizon* pro 17 strunných nástrojů. Premiéru

26 OZAWA, Seiji a TAKEMITSU, Toru. *Ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Shinchosha, 1984. ISBN 4-10-122803-5. s.145

27 AKI, Mitsuo. *Takemitsu Toru Mizukara wo kataru*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 2010. ISBN 978-4791765096. s.69-71

28 John Milton Cage Jr. byl americký hudební skladatel a básník, *15. 9. 1912- †12. 8. 1992

29 Toshi Ichianagi je japonský hudební skladatel a klavírista, *14. 2. 1933.

30 Toshiro Mayuzumi byl japonský hudební skladatel, *20. 2. 1929- †10. 4. 1997

31 Yuji Takahashi je japonský hudební skladatel a klavírista, *21. 9. 1938.

32 Schott Music Co. Ltd., *Takemitsu Toru*, [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: <http://www.schottjapan.com/composer/takemitsu/bio.html>

33 Aaron Copland byl americký hudební skladatel, klavírista a dirigent, *14. 11. 1900- †2. 12. 1990.

této skladby dirigoval Copland a zahrál San Franciský symfonický orchestr na hudebním festivalu Musica Viva v San Francisku. Skladba získala Cenu hudebních kritiků západního pobřeží USA.³⁴³⁵

2.1.5 Fúze západní a orientální, cesta k *November steps*

Takemitsu se vždy díval na Japonsko jako na „objekt, který by měl vždy popřít“, ale kolem roku 1958 shlédli představení divadla Bunraku, které ho velmi silně ovlivnilo. „Tenkrát jsem si poprvé uvědomil Japonsko. Jinými slovy, neviděl jsem Japonsko jako sebe, poznal jsem, že je to něco úplně jiného.“³⁶

Také John Cage byl výrazně ovlivněn orientálním myšlením, obzvláště filozofií „zenu“. Takemitsu, který s Johnem Cagem spolupracoval, tak měl příležitost se znovu podívat na svou vlastní kulturu.³⁷

V roce 1962 byl Takemitsu pověřen televizí NHK, aby složil hudbu pro dokumentární program *Japonské vzory*. V té poprvé použil tradiční japonský hudební nástroj „Chikuzen biwa“³⁸ (Chikuzen je původní název dnešní prefektury Fukuoka). Použití japonských tradičních hudebních nástrojů v tom pořadu bylo nevyhnutelné vzhledem k obsahu programu, ale také to byl velmi důležitý impuls pro Takemitsuho. Od té doby Takemitsu používal tradiční japonské hudební nástroje ve filmové a seriálové hudbě, a zároveň začal s pokusy o jejich fúzi se západním orchestrem.³⁹

34 AKI, Mitsuo. *Takemitsu Toru Mizukara wo kataru*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 2010. ISBN 978-4-79-176509-6. s.71-72

35 Schott Music Co. Ltd., *Takemitsu Toru*, [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: <http://www.schottjapan.com/composer/takemitsu/bio.html>

36 TAKEMITSU, Toru. *Ki no kagami, sougen no kagami*. 1.vyd. Tokyo: Shinchosha, 1975. ISBN 978-4-10-312902-8. s.55

37 TAKEMITSU, Toru. *Hitotsu no oto ni sekai wo kiku*. 5. vyd. Tokyo: Shobunsha, 1975. ISBN 4-794-95121-3. s. 81

38 Biwa (japonsky 琵琶) je japonský strunný nástroj, jehož struny se rozechvívají drnkáním plektrem, které se jmenuje bachi. Původně je z východní Asie. Struny jsou z hedvábí.

39 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.137-8

Okamžitě se to odrazilo i v jeho vlastním koncertním díle. V roce 1966 uvedl svou novou skladbu *Eclipse*. Tu napsal pro dva tradiční japonské nástroje biwa a shakuhachi, které jsou nezvyklou kombinací v tradiční japonské hudbě. Poslechl si ji i mladý Seiji Ozawa⁴⁰, který byl zástupcem dirigenta Newyorské filharmonie, a který tehdy náhodou přijel do Japonska. Ozawa naslouchal představení a to ho dojalo do té míry až mu to bylo nepříjemné. Potom ho napadlo, že by Takemitsu mohl složit skladbu k 125. výročí Newyorského filharmonického orchestru. Ozawa pustil Bernsteinovi *Eclipse*, protože chtěl, aby byla díla od japonských skladatelů mezi objednávanými skladbami. Po získání souhlasu zatelefonoval na konci roku 1966 Takemitsuovi a skladbu u něj oficiálně objednal.⁴¹

Takemitsu přijel s rodinou do Ameriky v říjnu 1967 na pozvání Rockefellerovy nadace. 9. listopadu 1967 se uskutečnila premiéra *November Steps* pro japonské tradiční nástroje shakuhachi, biwa a pro orchestr pod vedením dirigenta Seiji Ozawy s Newyorským filharmonickým orchestrem a s hráčem biwa Kinshi Tsurutou⁴² a hráčem shakuhachi Katsuya Yokoyamou⁴³. Bernstein skladbu chválil a řekl „Jak je to silná hudba. Je to hudba lidského života“.⁴⁴

40 Seiji Ozawa je japonský dirigent, *1. 9. 1935.

41 AKI, Mitsuo. *Takemitsu Toru Mizukara wo kataru*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 2010. ISBN 978-4-79-176509-6. s.79-80

42 Kinshi Tsuruta byl hráč japonského hudebního nástroje biwa, *15. 8. 1911- †4. 4. 1995.

43 Katsuya Yokoyama byl hráč japonského hudebního nástroje shakuhachi, *2. 12. 1934- †21. 4. 2010.

44 OZAWA, Seiji a TAKEMITSU, Toru. *Ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Shinchosha, 1984. ISBN 4-10-122803-5. s.165

Obrázek 2- Japonské tradiční nástroje biwa a shakuhači



Zdroj: Asia no Gakki Zukan , Japonské hudební nástroje [online].
Dostupné z: <http://koizumi2.ms.geidai.ac.jp/asia/jp/japan/index.html>

Potom odjel Takemitsu spolu s Ozawou do Toronta. Tehdejší Torontský symfonický orchestr nebyl příliš známý a ani jeho pověst nebyla na výši. Bernstein se postavil proti Ozawovi, přesvědčoval ho, aby do Toronta nejezdil a dirigoval jen dobré orchestry. Avšak Ozawa nakonec Bernsteina přesvědčil, že je pro něj důležité, aby si rozšířil repertoár. Premiéra *November Steps* v Kanadě měla také úspěch. Skladbu poté nahráli na LP u RCA Victor. Tato nahrávka následně učinila Seijiho Ozawu a Toru Takemitsua známými po celém světě.⁴⁵

2.1.6 Výměna se světovými skladateli, mezinárodní hodnocení

Takemitsu, který uspěl s premiérou *November Steps* a získal celosvětové uznání, měl v 70. letech 20. století stále více a více příležitostí k setkávání se se světovými skladateli a tyto zkušenosti měly vliv na jeho práci. V roce 1970 se konala světová výstava Expo v Ósace a při této příležitosti se zde hrály i avantgardní skladby od Takemitsua, Xenakise⁴⁶ apod. Této světové výstavě se Takemitsu aktivně účastnil například jako režisér festivalu současné hudby a zároveň to byla dobrá příležitost komunikovat s mnoha světovými

45 SATO, Go. *TAP the POP, TAP the DAY Takemitsu Toru* [online]. [cit. 2017-12-16]. Dostupné z: <http://www.tapthepop.net/day/52988>

46 Iannis Xenakis byl rumunský hudební skladatel a architekt, *29. 5. 1922- †4. 2. 2001.

skladateli. Expo v Ósace navštívili a s Takemitsuem se setkali Karlheinz Stockhausen, Lukas Foss, Peter Sculthorpe, Vinko Globokar a další.⁴⁷

V prosinci 1972 Takemitsu cestoval na indonéské ostrovy Java a Bali spolu s francouzskými hudebníky Iannisem Xenakisem, Betsy Jolasovou, Mauricem Fleuretem a dalšími. Tato zkušenost měla také na Takemitsua hluboký vliv a inspirovala ho hudebně i filozoficky.⁴⁸ Během tohoto období se Takemitsu zajímal o balijský gamelan a tureckou flétnu *nei* a hodně se zabýval jejich výzkumem. V klavírní skladbě *For Away*, která byla uvedena v roce 1973, je mnoho vlivu gamelanu a je napsána tak, aby si člověk vybavil balijskou pentatoniku.⁴⁹

Právě od té doby svět zaměřil svou pozornost k Takemitsuovi jako skladateli. Byl například pověřován skládáním témat hudebních festivalů po celém světě nebo byl zván na festivaly jako host. Prožíval velmi rušné období svého života.

Mezi jeho hlavní úspěchy patří:

V roce 1969, Festivalový skladatel tématu na *Musika Viva* v Austrálii

V roce 1971, Hostující skladatel *Marlboro Music School and Festival* i skladatel tématu pro mezinárodní pařížský hudební týden *Dny soudobé hudby*

V roce 1976 a 77, Pozvání jako host na *New Music Concerts* v Torontě

V roce 1980, Festivalový skladatel tématu na festivalu soudobé hudby ve Vancouveru

V roce 1983, Hostující skladatel na festivalu soudobé hudby *Horizon* od Newyorské filharmonie a hudební festival v Coloradu

V roce 1986, Hostující skladatel na Festivalu současné hudby v *Tanglewoodu* a na letním hudebním festivalu v Melbourne

V roce 1987, Festivalový skladatel tématu pro Skotský festival soudobé hudby *Musika Nova* v Glasgow

V roce 1992, Skladatel tématu na festivalu *Seattle Spring* a pokračuje jako hostující skladatel na festivalu soudobé hudby ve Vancouveru

47 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.161-2

48 TAKEMITSU, Toru. *Hitotsu no oto ni sekai wo kiku*. 5. vyd. Tokyo: Shobunsha, 1975. ISBN 4-794-95121-3. s. 93-119

49 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.155

Byl také pozván jako hostující skladatel do komorního orchestru Saint Paul i do Symfonického orchestru v Melbourne. V roce 1990 byl poctěn žádostí o napsání skladby ke 100. výročí založení Chicagského symfonického orchestru, což vyplnil skladbou *Visions* pro orchestr. Tato skladba měla premiéru pod vedením dirigenta Daniela Barenboima⁵⁰.

Takemitsu také přednášel na školách po celém světě. Nejprve se stal hostujícím profesorem na California State University v roce 1966, a poté byl jmenován hostujícím profesorem na Harvardské univerzitě v roce 1973, na univerzitě Yale v roce 1975 a na Kalifornské univerzitě v San Diegu v roce 1981. Od dubna do června 1983 přednášel na Harvardské univerzitě, Bostonské univerzitě, Univerzitě Yale, Coloradské univerzitě a dalších. Také získal řadu ocenění za svá díla. Sloužil i jako porotce na mnoho soutěží, včetně Messiaenské skladatelské soutěže. Je také čestným členem Francouzského uměleckého institutu, Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM), Královské hudební konzervatoře. Poté v květnu 1985 dostal Takemitsu od francouzské vlády Řád umění a kultury.⁵¹

2.1.7 Stabilní období, návrat k romantismu

Takemitsu pokračoval v avantgardních pokusech, jako je použití grafického zápisu hudby pro *Cadenza November Steps*, ale v osmdesátých letech byl celosvětově modernismus na ústupu. V průběhu toho období se Takemitsu rozhodl odtrhnout od avantgardního stylu.

Takemitsu už nečiní radikální experimenty jako předtím, ale naopak začal používat hodně energie na to, jak vytáhnout vlastní zvuk každého hudebního nástroje, pro což využil zkušeností, které získal z předchozích experimentů. Důsledkem byla jednodušší struktura jeho hudby, harmonie byla nádhernější, zvuk hudebních nástrojů dokonalejší.⁵²

Na druhé straně v jeho tehdejších skladbách se zvýšily tonální prvky a změnil se jeho styl skládání jakoby se navracel k romantismu. V této době ho někteří kritici začali silně

50 Daniel Barenboim je argentinsko-izraelsko-španělský klavírista a dirigent, *15. 11. 1942.

51 Schott Music Co. Ltd., *Takemitsu Toru*, [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: <http://www.schottjapan.com/composer/takemitsu/bio.html>

52 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.189

kritizovat. Například v německých novinách vyšla kritika „Hudba stará jako před Schönbergem“. Takemitsu se však o tuto kritiku nestaral a pokračoval ve skládání, v kterém používal bohaté zvuky a harmonie s jeho vlastními vysokými úrovněmi kompoziční a orchestrační techniky. Můžeme říct, že Takemitsu v tuto chvíli vstoupil do „stabilního období“. ⁵³

V devadesátých letech tento styl ještě zesílil a větší důraz měly alikvotní tón a melodie. On sám řekl: „Dnešní hudba až příliš zapomíná na písně, proto se učím ze starší hudby např. Brahmsovy. To neznamena návrat ke starých časům, ale myslím si, že tvořit nové věci je pro skladatele velmi důležité“. ⁵⁴

Takemitsu si vytvořil svůj vlastní styl a energicky pokračoval ve své tvůrčí činnosti, avšak v létě roku 1995 onemocněl a byl hospitalizován. Jeho motivace ke skládání tím ale vůbec neutrpěla a jakmile byl propuštěn z nemocnice, hned se vrátil ke své práci. V roce 1996 složil *Air* pro flétnu pro oslavu 70 let Aurèle Nicolet⁵⁵. Premiéra se konala v Basileji ve Švýcarsku, kde na flétnu hrál Yasukazu Uemura⁵⁶. Tato skladba je „píseň“ pro flétnu, jak naznačuje její název a je to dílo, ve kterém můžeme slyšet, jak si v posledním roce svého života oblíbil melodii. Nakonec se tato skladba stala posledním dílem Toru Takemitsuho.

20. února 1996 zemřel v Tokiu na rakovinu ve věku 66 let. Byla to příliš brzká smrt.

2.1.8 Po smrti

V Japonsku byl nový tokijský koncertní sál, na který Takemitsu dohlížel a který byl dokončen po jeho smrti, pojmenován „Takemitsu Memorial“. V této síni byla také založena „Cena kompozice Toru Takemitsu“ a která je nyní vstupní bránou k úspěchu pro nové skladatele současné hudby.

53 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.211-212

54 SAITO, Shinji a TAKEMITSU, Maki. *Takemitsu Toru no sekai*. 1. vyd. Tokyo: Shueisha, 1997. ISBN 4-087-74245-8. s.28

55 Aurèle Nicolet byl švýcarský flétnista, *22. 1. 1926- †29. 1. 2016.

56 Yasukazu Uemura je japonský flétnista, *1934.

A ve světě se jeho skladby hrají na různých místech, včetně Vídeňské filharmonie. Ročně se hrají více než 1000 krát.⁵⁷

Ve světě filmové hudby to byl John Williams⁵⁸, který velmi ocenil práci Takemitsua a pod jeho vlivem použil japonský hudební nástroj shakuhachi do vlastní hudby pro film *Jurassic Park*.

57 ONGAKU NO TOMO SHA. *Nihon no sakkyoku 20 seiki*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 1999. ISBN 4-276-96074-6

58 John Towner Williams je americký hudební skladatel a dirigent, *8. 2. 1932.

3 Dílo

Takemitsu nejdříve skládal skladby pro klavír, jakými byly například *Dvě lenta*, a potom při postupně zvyšujícím se použití nástrojů psal orchestrální, koncertní, dechovou komorní a japonskou hudbu. Také komponoval pěvecká díla, jakými byla chorální hudba, školní písně, písně pro místní samosprávy, hudbu určenou pro uložení na magnetofonový pásek, doprovodnou hudbu pro filmy či televizní pořady, skladby pro rádio, hudbu pro divadlo nebo pro reklamu a další. Rovněž dělal nová aranžmá orchestrálních skladeb pro komorní hru a klavír.

3.1 Charakter děl

3.1.1 Rané období

3.1.1.1 Vztah s tradičními japonskými nástroji

Takemitsu žil v mládí u svého strýce, a protože jeho teta byla mistrem hry na koto⁵⁹, které je tradičním japonským hudebním nástrojem, byl s ním obeznámen od dětství.⁶⁰ V jeho časném díle *Dvě malá díla* je vidět vliv tohoto tradičního herního stylu.

Nicméně, potom nějakou dobu od svého debutu jako skladatel tradiční japonské hudební nástroje v svých dílech nepoužíval. O důvodech můžeme říct to, že po smrti svého otce žil u svého strýce a v té době byla japonská hudba silně provázána s militarismem. Evropská hudba ale byla pro Takemitsua přitažlivější. Jak sám říká: „Věřil jsem, že vidět svůj odraz v jednom velkém zrcadle zvaném Západ, znamená dělat hudbu.“⁶¹ Z toho plyne, že na Takemitsuovy rané práce neměla tradiční japonská hudba

59 Koto (japonsky 箏) je tradiční japonský strunný hudební nástroj. Je národním nástrojem Japonska. Má délku asi 180 cm (71 palců), a je vyrobený z Paulonie plstnaté. Má 13 strun, které jsou navlečené přes 13 pohyblivých mostů před hraním, a používají tři prsty (palec, ukazováček a prostředníček) k hraní na struny.

60 AKI, Mitsuo. *Takemitsu Toru Mizukara wo kataru*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 2010. ISBN 978-4791765096. s.30-31.

61 TAKEMITSU, Toru. *Ki no kagami, sougen no kagami*. 1.vyd. Tokyo: Shinchosha, 1975. ISBN 978-4-10-312902-8. s.21

žádný vliv, spíše je zde tendence jakýkoliv vliv vyloučit. Až o něco později se Takemitsu sám dostává k japonské tradiční hudbě.

3.1.1.2 Skladatel Lenta

Raná díla Toru Takemitsua nebyla v japonském hudebním průmyslu příliš hodnocena. Jedním z důvodů bylo, že „Neumí psát v tempu allegro, pouze volí pomalé tempo lento“. Většina hudby Toru Takemitsuho je složena z lento, a allegro je skoro nepoužíváno od debutové práce *Dvě lenta* až po *Rekviem pro strunné nástroje*, který vyvolal světový zájem a hodnocení.

Japonský dirigent Hiroyuki Iwaki⁶³ říkal, že hlavní důvod je v nedostatečné herní technice Takemitsua, kvůli tomu, že uměl hrát jen v pomalém tempu, složil jen pomalá díla. Podle Iwakiho názoru se v Takemitsuově díle projevuje, že byl od počátku v komponování samouk, ani neměl klavír, na který by mohl dostatečně cvičit. Také protože hrál na klavír jen v cizím domě, mohl opatrně používat jen slabší dynamiku.⁶⁴

Na druhou stranu Takemitsu řekl v rozhovoru pro BBC: „Japonci nemají cit pro allegro“.⁶⁵ V jeho vlastní práci je hodně lento, protože on sám má cit Japonce. Nicméně, ne všechna tradiční japonská hudba má pomalejší tempo lento, dá se říci, že Takemitsuova počáteční díla mají velmi pomalé tempo a jsou velmi emotivní.

3.1.1.3 Vliv messiaenského módu a Antona Weberna (serialism)

Od doby, kdy začal skládat hudbu, se Takemitsu věnoval francouzské hudbě. Zvláště od počátku studoval módy s omezenou transponovatelností Oliviera Messiaena. Takemitsu říkal: „Modus je pro mě velmi zajímavý tím, že je schopen přijmout jiný zvuk mimo rozsah daného modu.“⁶⁶ Stopy používání druhého modu od Messiaena jsou vidět v jeho debutové práci *Dvě lenta* a upraveného díla *Litany*. Dále v posledním akordu

62 TAKEMITSU, Toru. *Tooi yobigoe no kanata he*. 5.vyd. Tokyo: Shinchosha, 1996. ISBN 4-10-312907-7. s.55

63 Hiroyuki Iwaki byl japonský dirigent, *6. 9. 1932- †13. 6. 2006.

64 Midori no mori., *Image wo yusaburi nou wo massage suru ongaku*, [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: <https://blogs.yahoo.co.jp/tdhdf661/63377266.html>

65 GAVIN, Barrie. v pořadu *13 Steps around Toru Takemitsu*. 1986. BBC (British Broadcasting Corporation)

Rekviem pro strunné nástroje, který je jedním z jeho mistrovských děl, je citován třetí modus od Messiaena.

Kromě takovýchto módů se hodně věnoval serialismu a zvláště metodě seriální hudby od Antona Weberna, kterou po opakovaném zkoumání hodně používal ve vlastních dílech. V skladbě *Le son calligraphie*, která je velmi důležité dílo, je používán šestý modus od Messiaena a zároveň v prvním taktu této skladby můžeme najít důkaz prvního použití serialismu.

Poté použil Webernovu metodu kontrapunktu v skladbě *Music of Trees*. Toto dílo jako celek má strukturu hrubé symetrie s osou ve středu, což se často nazývá „palindromová struktura“ nebo „palindromická struktura“. Skladba *Coral Island* má také palindromovou strukturu a kromě toho používá i obrácenou zvukovou formu, kterou používal Webern. Vliv Weberna se také zde výrazně vyskytuje.

V dílech pozdějšího období, např. v skladbě *Spirit Garden* (1994), jsou tři základní kvartakordy a tvoří dvanáct tónů. Zvláště tato skladba jasně ukazuje, že Takemitsu neztratil zájem o sériovou hudbu až do posledního roku svého života.⁶⁷

V kritice Takemitsuho práce mnoho kritiků naznačuje, že ve srovnání s Messianem a Webernem Takemitsuova díla postrádají přesnost a často se odchylují od pravidel. Nicméně to nutně neznamená, že by Takemitsuova kompoziční technika byla nezralá. Výzkumný pracovník Kenjiro Miyamoto poukazuje na to, že „Tento skladatel ovládá kontrapunkt zcela přesně.“ Důvodem je, že Takemitsu velmi pečlivě studoval serialismus, a tato tendence se nejvíce projevuje v části pasáže zrcadlového kánonu v díle *Music of Trees*. Spíše než pochyby o výši Takemitsuových kompozičních schopností je důvodem chybějící přesné formy důraz na barvy zvuků a emoce, které tyto zvuky mají, než na řádné dodržování hudební formy a pravidel. To se projevuje v tom, že Takemitsu pružněji používal základy formátů a pravidel.⁶⁸

66 TAKEMITSU, Toru. *Confronting Silence: Selected Writings (Fallen Leaf Monographs on Contemporary Composers)*. 1.vyd. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995. ISBN 0-914-91336-8. s.119

67 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.260

68 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.282-288

3.1.2 Střední období

3.1.2.1 Experimentální hudba Grafický zápis hudby a nejistota

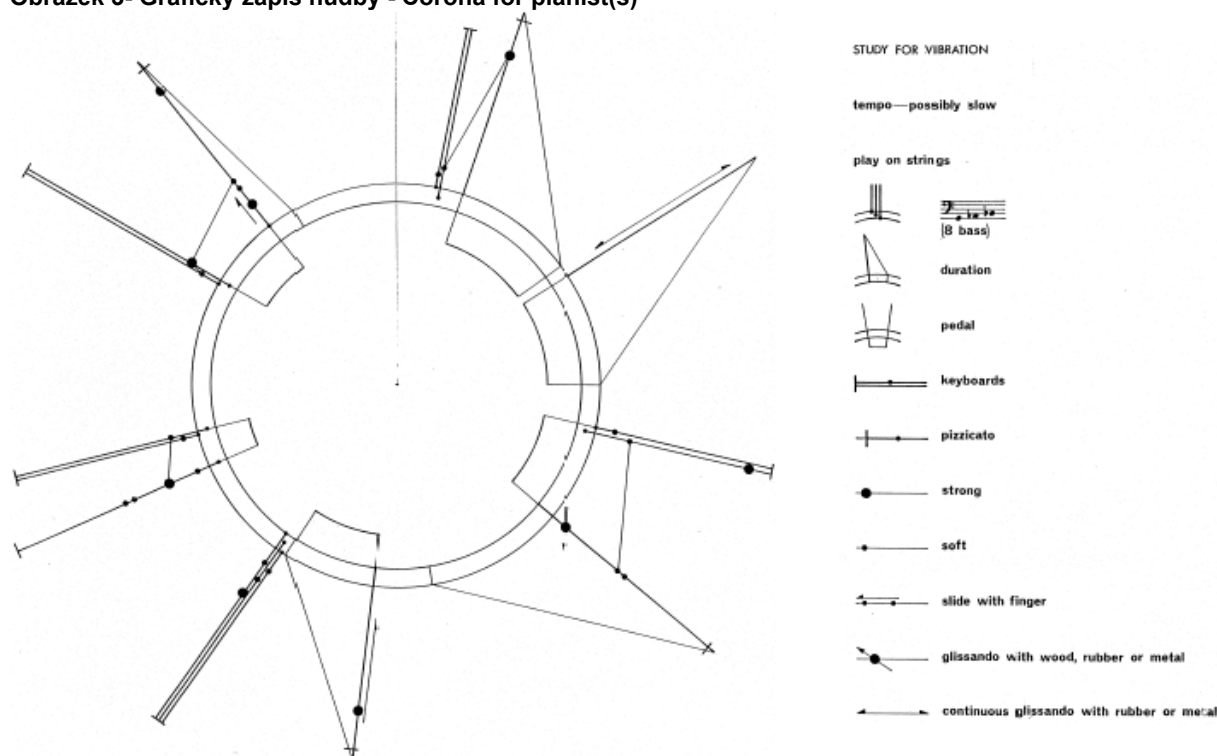
Kolem roku 1960 se Takemitsu aktivně angažoval v Jikken kobo (Experimentální dílna). Ve stejné době se experimentální činnost aktivně prováděly i v Americe. Za nejvíce avantgardního byl považován John Cage. Takemitsu byl velmi ovlivněn jeho náhodnou hudbou a tento vliv je v Takemitsuových dílech hodně znatelný.

V roce 1961 složil Takemitsu skladbu nazvanou *Ring*. Toto dílo má dva důležité významy. Jedním z nich je „nejistota“. Tato skladba má čtyři věty „R (Retrograde)“ „I (Invention)“ „N (Noise)“ „G (General Theme)“ a interpreti je mohou zahrát v libovolném pořadí. V té skladbě jsou ještě další tři mezihry a hudba je zapsána graficky. Je zakreslena v kruzích a dá se číst, jak ve směru hodinových ručiček, tak proti směru hodinových ručiček. Interpreti si mohou vybrat ze dvou rychlostí, kterou chtějí. K dispozici jsou také další divadelní prvky např. je požadováno, aby flétnista nosil velký prsten odkazující k názvu skladby. Provedení této skladby se díky zápisu vždy liší.⁶⁹

Druhý důležitý bod, jak již bylo zmíněno, byl ten, že Takemitsu poprvé použil v této práci grafický zápis. Zvláště se mu velmi líbil kruhový motiv, který použil v díle *Ring* a poté využíval kruhy jako grafický zápis ve skladbách *Corona for pianist(s)* (1962), *Corona II pro smyčce* (1962), *Crossing pro klavír* (1962), *Arc for strings* (1963). Tyto zápisy byly i vizuálně nádherné a někdy byly vystavovány v galerii.

69 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.116-117

Obrázek 3- Grafický zápis hudby - Corona for pianist(s)



Zdroj: Prothetic Knowledge. [online]. Dostupné z: <http://protheticknowledge.tumblr.com/post/4144376793/toru-takemitsu-1962-study-for-vibration-from>

Poté v *Eclipse* v roce 1966 i v *November Steps*, který byl velkým úspěchem v premiéře v New Yorku v roce 1967, používal grafický zápis na kadenci pro japonské tradiční hudební nástroje biwa a shakuhachi. Nicméně, při této práci získal skvělé rady od sólistů dvou japonských tradičních hudebních nástrojů Kinshi Tsuruta a Katsuya Yokoyama. I když to bylo napsáno s grafickým zápisem, noty vypadají podobně jako tabulatura pro loutnu, tóny a dynamiky jsou jasně uvedeny. Dva sólisté, kteří měli hluboký vhled do Takemitsuho obrazu, hráli nejen v premiéře v New Yorku, zúčastnili se i pozdějších nahrávek v Torontu a představení po celém světě. Z těchto důvodů se dá říci, že Takemitsu nedával velký důraz na povahu grafického zápisu. Ve skutečnosti poté Takemitsu zřídka používal grafický zápis v svých dílech. Bylo to jen pár let, kolem roku 1962 až 1963, kdy Takemitsu vážně pracoval s grafickým zápisem.

Důvod, proč Takemitsu sympatizoval s Cageovou hudbou, byl v jeho myšlence, že „bere v úvahu prostor, který je pluralistický a má mnoho vrstev a prostor, v kterém je kondenzováno ticho spíše než prázdnota“. Cage byl ovlivněn „zenem“ a dostal se až k

filozofii ticha. Takemitsu sympatizoval s jeho myšlenkou a tuto myšlenku zapracoval do své vlastní hudby. Lze říci, že zde došlo k zpětnému ovlivnění.

Cage byl přesvědčen, že „zvuk je jen zvuk, žádná teorie ani emoce do něj nezasahují“. Naproti tomu Takemitsu jasně zdůrazňoval emoce: „Hudba je píseň a píseň je láska“. Takemitsuovy pokusy v oblasti experimentální hudby nakonec po několika letech skončily, ale obdiv ke Cageovi nikdy nezmizel.⁷⁰

3.1.2.2 *The Dorian Horizon* (1966)

Tato skladba, která vznikla v roce 1966, je stejně jako *Eclipse* důležitá pro chápání Takemitsuových děl. V tomto díle Takemitsu poprvé pracoval s harmonickou teorií Lydian Chromatic concept amerického jazzového skladatele George Russella.⁷¹ Russellova teorie má módy Lydický, Zvětšený Lydický a Zmenšený Lydický. Takemitsu na tomto základě vymyslel své vlastní módy Dórský, Zvětšený Dórský a Zmenšený Dórský a přidal k nim celotónovou stupnici a vytvořil 12 zvukovou oktávu a udělal z nich skladbu.⁷²

Zvláště v této skladbě jsou používány obtížné hrací techniky, které rozšířil z tradičních technik evropské hudby Flažolet, Glissando, Bartók Pizzicato, Col Legno, Battuto apod. v různých místech. Zároveň je zde také vidět několik pokusů napodobit zvuk japonských tradičních nástrojů.

Na začátku strunné nástroje hrají dlouhé tóny bez vibrata, což je podobné jako zvuk sho⁷³, silná pizzicata napodobují zvuk kakko.⁷⁴⁷⁵ Tyto techniky, které napodobují zvuk

70 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.119-120

71 George Russell byl americký jazzový klavírista, hudební skladatel a teoretik, *23. 6. 1923- †27. 7. 2009.

72 Akiyama, Kuniharu. *Saishin meikyoku kaisetsu zenshu vol.13*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 1981. ISBN 4-276-01013-6. s.455

73 Sho (japonsky 笙) je japonský tradiční dřevěný retný nástroj z banbusu, které se hraje v gagaku. Má podobnou strukturu jako varhany.

74 Kakko (japonsky 鞀鼓) je japonský tradiční bicí nástroj v gagaku, na který se hraje s paličkami.

75 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.107-108

orientálních nástrojů pomocí západních nástrojů, pak využil i ve svém mistrovském díle *November Steps*.

Obrázek 4- Japonské tradiční nástroje sho a kakko



Zdroj: Gagaku, hudební nástroje na gagaku [online]. Dostupné z: <http://iha-gagaku.com/index.html>

3.1.2.3 *November steps a Autumn*

Obě skladby jsou pro tradiční japonské hudební nástroje biwa a shakuhachi a pro orchestr. Impulsem pro vznik obou děl byla skladba *Eclipse*, která je duetem pro japonské sólové nástroje biwa a shakuhachi. Ve skladbě *November steps*, kterou si objednala Newyorská filharmonie, řešil Takemitsu problém spojení orchestru s japonskými tradičními hudebními nástroji. Takemitsu nechal vyniknout tyto dvě kultury tím, že je nekombinuje, ale „rozlišuje“ a klade „proti sobě“. ⁷⁶ Aby objasnil rozdíl mezi nimi, opustil snahu je promíchat a vypadá to, jakoby tam jen tak naházet různé věci. Z tohoto důvodu se tradiční japonské hudební nástroje a západní orchestr v podstatě střídají a ve skutečnosti existuje jen velmi málo pasáží, kde hrají současně.

Nicméně jsou vidět stopy pokusů, kdy se Takemitsu na různých místech snažil smíchat různé kultury tónovými barvami. Hráč harfy má instrukce k ostrému glissando používat mince nebo hráč biwa je instruován, aby koncem plektra rychle přešel struny. Oba mají také instrukce bubnovat na nástroje různými způsoby. Lze říci, že snaha spojit západní a

⁷⁶ AKI, Mitsuo. *Takemitsu Toru Mizukara wo kataru*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 2010. ISBN 978-4791765096. s.82-85.

orientální nástroje faktorem barvy tónů je velmi charakteristická, je zde například taková část, kdy po odeznění flažoletu spodními smyčcovými nástroji, je vloženo ticho, a pak shakuhachi nastupuje na stejném tónu.⁷⁷

Na druhou stranu, o skladbě *Podzim*, která byla složena se stejným obsazením, Takemitsu řekl: „chtěl jsem udělat něco, co jsem s *November Steps* neudělal“ a zamířil spíše k homogenizaci východních a západních nástrojů než k míchání těchto dvou typů nástrojů.⁷⁸ Výsledkem je, že se značně zvýšily příležitosti pro orchestr a sólisty hrát současně, zvláště důraz na kombinování unisona a oktávy se zvýšil. Lze říci, že se přiblížil k tradičnímu západnímu „koncertu“.

Takemitsu osobně však vůbec neměl zájem o spojování západní a orientální hudby. Tvrdí se, že Takemitsu je průkopníkem spojování západní a orientální hudby, jak plyne z jeho reprezentativního díla *November Steps*, ale to nemusí být nutně správné. Takemitsu sám řekl: „přizpůsobit tradiční japonskou hudbu západní evropské hudbě a jejich míchání není příliš obtížné. Ale já o to nemám zájem.“⁷⁹ Ve skutečnosti po skladbě *Podzim* nikdy nebylo napsáno dílo, v kterém by se Takemitsu snažil spojit západní evropské nástroje s tradičními japonskými nástroji. Avšak výsledek pokračujícího studia zvuků japonských tradičních hudebních nástrojů se projevil v pozdějších dílech Takemitsua.

3.1.3 Pozdní fáze

3.1.3.1 Stabilní období, kompilace práce

Takemitsuovy pozdní práce lze označit za kompilace zkušeností, které nashromáždil prostřednictvím avantgardních experimentů, o které se dosud pokoušel. Mají dvě hlavní charakteristiky. Jednou z nich je, že harmonie a formy používané v dřívější práci se objevily znovu v jeho pozdějším období, i když také používal pro sebe charakteristickou

77 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.143-144

78 AKI, Mitsuo. *Takemitsu Toru Mizukara wo kataru*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 2010. ISBN 978-4791765096. s.87-89.

79 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.273

metodu, která spočívala v opakování celého materiálu. Občas citoval jeden nebo dva takty z nějaké jiné skladby jakoby je vyřízl nůžkami.

Takemitsu také upravil své skladby *A Way a Lone* nebo *Toward the Sea* apod. z počátečního menšího komorního obsazení do většího obsazení. Rovněž lze vidět citace z Debussyho a Bergova díla, které Takemitsu zbožňoval. Např. Skladba *Quotation of Dream – Say Sea, Take Me!* – je citována z *La Mer* od Debussyho⁸⁰ a skladba *Vers, l'arc-en-ciel, Palma* je citována z houslového koncertu od Berga.⁸¹ Tyto citace jsou Takemitsuovou technikou transformovány do zcela nového díla. Takemitsu dlouhodobě shromažďovanou techniku používal hojně.

Další charakteristikou je, že jeden motiv je sdílen v několika dílech. V tomto období je v Takemitsuových dílech často vidět případ, kdy motiv, který se objevil v jednom díle, je citován pozměněný v jiné práci. Kromě toho se také objevuje metafora „vody“, „snu“ a „zahrady“ opakovaně v názvech jeho skladeb. Z tohoto důvodu víme, že Takemitsuovy práce nejsou nezávislé ani nejsou dokončené jedna po druhé, ale že jsou vyříznutou částí z obrazu, který v sobě má Takemitsu. Z toho, že Takemitsu použil slovo „Řeka zvuků“, a také ze slov v programové poznámce k *Rekviem pro strunné nástroje*: „Tato skladba nemá počátek ani konec“⁸², se můžeme dozvědět o Takemitsuově představě, že naše okolí je zaplaveno zvuky a hudbou a jedinou skladbou je nepostihneme.⁸³

Na druhou stranu, technika, kterou se snažil vytahovat barvy tónů hudebních nástrojů, kterou si Takemitsu osvojoval po celý život, se v jeho pozdní době stále více zlepšovala a vyzrávala. Používal akordy s výraznou harmonií, ve kterých byly skvěle kombinovány konsonance a disonance připomínající Skrjabinův mystický akord.⁸⁴ Vymyslel kombinace

80 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.259

81 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.244

82 AKI, Mitsuo. *criticism 1*, [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: <http://musicircus.on.coocan.jp/aki/criticism/toru/07.htm>

83 AKI, Mitsuo. *Takemitsu Toru Mizukara wo kataru*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 2010. ISBN 978-4791765096. s.132.

84 OKAMOTO, Yuka. *Takemitsu no sakuhin ni okeru yuganda jikan to hedaterareta oto*. [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: <http://www.edu.kobe-u.ac.jp/hudev-bunsay/syllabus/takemitsu>. s.3

hudebních nástrojů, které nebyly běžné, překrýval jejich tóny a dostal z orchestru bezprecedentní harmonii. Tento zvuk a harmonie se nazývá „Takemitsu Tone“ a fascinovaly hráče a fanoušky hudby po celém světě.

3.1.3.2 Dvě „Zahrady“

V roce 1970 se Japonské národní divadlo rozhodlo požádat Takemitsua, aby složil gagaku (tradiční dvorská hudba), která je považována za nejcennější japonskou tradiční hudbu. Takemitsu začal na skladbě pro toto divadlo pracovat, ale trvalo to déle než si původně myslel a až v roce 1973 byla dokončena první věta a byla premiérována. Poté pokračoval ve skládání a v roce 1979 dokončil práci na skladbě s šesti větami, kterou nazval *In An Autumn Garden*. Je to Takemitsuova jediná práce pro gagaku a je považována za jeho dílo nejvzdálenější od západní hudby.

V této skladbě je také používána „Palindromová struktura“. Kromě symetrie celé věty, je často používáno opakování a reprodukce, symetrie je zdůrazněna v různých formách. Také se věnuje pečlivá pozornost prostorovému uspořádání hráčů, a opatrně je vypočítáván vliv tohoto uspořádání prostoru na hudbu. Toto uspořádání prostoru již bylo použito v *The Dorian Horizon* apod. Na druhou stranu název první věty *Strophe* a název šesté věty *Antistrophe* odkazuje na starověké Řecko, v díle je používán starořecký dórský modus atd., zatímco se pevně držel tradičního stylu hudby gagaku, hledal nový jazyk hudby, který nikdy předtím neexistoval.⁸⁵ A toto jeho velké úsilí nabyté v tomto projektu dále zužitkoval ve svých dalších dílech.

V roce 1977 složil Takemitsu orchestrální skladbu *A Flock Descends into the Pentagonal Garden*. Představu o této skladbě získal tím, že se podíval na snímek, na kterém Man Ray⁸⁶ vyfotil umělce Marcela Duchampa⁸⁷ s vyholenými vlasy na zadní části hlavy ve tvaru hvězdy. Zachoval se jeho vlastní náčrt, na kterém je namalováno hejno ptáků sestupujících do pentagonální zahrady. Tato skladba je složena pentatonickou

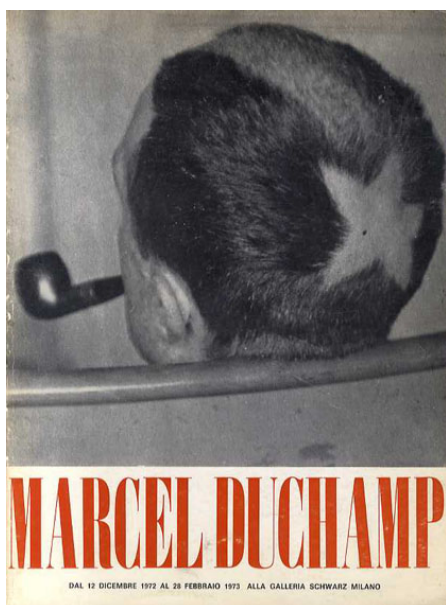
85 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.193

86 Man Ray byl americký malíř, fotograf, tvůrce koláží a konstruovaných objektů, sochař i filmař, *27. 8. 1890- †18. 11. 1976. Patří mezi významné představitele umělecké avantgardy 20. století.

87 Marcel Duchamp byl francouzský výtvarník a šachista, který většinu života prožil v Americe, *28. 7. 1887- †2. 10. 1968. Byl ovlivněn futurismem a kubismem. Založil spolu s Man Rayem dadaistickou skupinu.

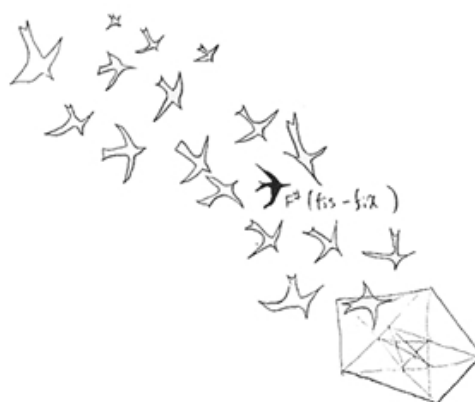
technikou, jak Takemitsu sám říkal: „Jednoduše řečeno, je to jen stupnice černých kláves klavíru“.⁸⁸ Charakteristická je technika vertikálního překrývání tónů tohoto módu. V tomto dílo jsou jistě využity zkušenosti z gagaku, které získal skladbou *In An Autumn Garden*. Bezplátkový dechový hudební nástroj vyrobený z bambusu nazvaný sho, který se používá v gagaku, umí zahrát jedenáct druhů akordů pomocí kombinací zakrývání jednotlivých dírek. Akordy vertikálně navrstvené pentatoniky používané Takemitsuem sjednotil se strukturou pěti z jedenácti akordů japonského tradičního nástroje sho. Vlastně prvních několik taktů je používána instrumentace, která připomíná zvuk sho. Takemitsu reprodukoval gagaku s pomocí orchestru a vliv skladby *In An Autumn Garden* je zde jasný. Tato práce upevnila styl Takemitsua v pozdějším období s tendencí k použití techniky vertikálního překrytého módu a pentatoniky.⁸⁹

Obrázek 5- Marcel Duchamp



Zdroj: 66 Creative Years from the First Painting to the Last Drawing (Natsume-books, [online]. Dostupné z: http://www.natsume-books.com/list_photo.php?id=175839)

Obrázek 6- Obraz *A Flock Descends into the Pentagonal Garden* od Takemitsua



Zdroj: Takemitsu Toru no sho-uchu. [online]. Dostupné z: <http://www.fukuoka-artwalk.com/oshirase/2008/10/takemitsu-live.html>

88 TAKEMITSU, Toru. *Yume to kazu*. 1.vyd. Tokyo: Libroport, 1995. ISBN-10 4845702738. s.14

89 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 4-276-13274-6. s.202-208

3.1.3.3 Zájem o melodii

Takemitsu sám prohlásil: „Asi jsem staromódní skladatel, který chce stále zpívat jen jednu píseň – a to melodii“. Rovněž když se ho Witold Lutosławski⁹⁰ zeptal: „Toru. Přemýšlíš o melodii?“, odpověděl: „Ano. Přemýšlím.“ a rychle dodal: „Také budoucí skladatelé nesmí zapomínat na melodii.“⁹¹

Takemitsuův zájem o melodii je při pohledu na názvy jeho děl jasný. Jak silně si uvědomoval melodii, lze vidět na názvech jeho děl. Slovo „Canto“ použil v názvech skladeb *Fantasma/Cantos*, *Fantasma/Cantos II* a *Spectral Canticle*, které byly složeny mezi roky 1991 a 1995. Nebo slovo „Air“ např. v *Londonderry Air* pro kytaru a ve svém posledním díle *Air* pro příčnou flétnu. Také ve skladbě *Vers, l'arc-en-ciel*, *Palma* citoval katalánskou lidovou píseň *La Filadora*, nebo v díle *Ceremonial -An Autumn Ode-* citoval krásnou doriánskou melodii z jeho vlastní skladby *In An Autumn Garden*.

Takemitsu však nezapomínal na melodii ani v orchestrální práci. Řekl: „Chci napsat „píseň“ pro každý orchestrální nástroj a hráče.“ Při psaní skladeb sám zpíval všechny party hudebních nástrojů.⁹²

Z toho lze usuzovat, že orchestr nepovažoval za jeden zvukový stroj, ale používal kompoziční metodu, kdy dává každému nástroji jinou „píseň“ a ve výsledku vytvoří harmonii skupiny zvuků.

Takemitsu také v dialogu s hudebním kritikem Takashim Funayamou⁹³ řekl, že když píše skladby pro orchestr, tak si je silně vědom kdy, kde a kým konkrétně se ta hudba bude hrát, a navíc si i velmi dobře uvědomuje, jaký druh diváků ji bude poslouchat. Kromě toho nedokáže skládat pro orchestr jako pro jeden nástroj, ale jsou pro něj hodně důležití jednotliví hráči v orchestru.⁹⁴ Takemitsuova slova ukazují, že orchestrální práce je pro něj jedním z komunikačních nástrojů, a že si váží každé písně i melodie každého hráče.

90 Witold Roman Lutosławski byl polský hudební skladatel, dirigent a klavírista, *25. 1. 1913- †7. 2. 1994.

91 Wikipedia., *Toru Takemitsu*, [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%AD%A6%E6%BA%80%E5%BE%B9>

92 KONUMA, Jun'ichi. *Takemitsu Toru Oto, Kotoba, Image*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 1999. ISBN 4-7917-5700-9. s.90

93 Takashi Funayama je japonský hudební kritik a muzikolog, *2. 5. 1941.

3.1.3.4 Tonalitové moře

Když v roce 1980 Takemitsu navštívil Dublin, složil skladbu *Far calls. coming, far!*, ke které ho inspirovala scéna řeky Liffey vlévající se do moře. Stejně jako v hudbě „proudí houslové tóny do tonalitového moře“.⁹⁵ Výraz „tonalitové moře“ je ve své definici velmi nejednoznačný a existují na něj různé názory, ale lze jej interpretovat tak, že jedno téma prochází různými variacemi a nakonec skončí v „tonalitovém moři“, tj. ve specifické tonalitě nebo tónu. Existuje mnoho prací s tématem „voda“, včetně této práce a Takemitsuův záměr v této sérii byl ten, že tyto všechny skladby směřují k tomuto „tonalitovému moři“.

V této práci Takemitsu poprvé představil motiv „S (Es) - E – A“ s kombinací půltónu a čisté kvarty. Zdá se, že je to slovní hříčka, ale důležité je, že: „Tyto tóny jsem vybral podle mého hudebního citu, a ten symbolický název „S (Es) - E – A“ jako moře je náhoda.“ Jak Takemitsu sám říkal, znamená to, že vymyslel tento motiv s kombinací půltónu a čisté kvarty ještě před tím, než se objevilo slovo „SEA“. Důkazem je i to, že asi deset let před tím než Takemitsu představil motiv „SEA“, od skladby *Winter* z roku 1971 se často objevovala kombinace půltónů a čisté kvarty.

Tento motiv „SEA“ je používán jak podle názvu zezdola postupně nahoru o půltón a čistou kvartu, byl i používán naopak z vrcholu, zrcadlově vlevo a vpravo obráceno nebo cikcak, a stal se tak jakousi signaturou pozdní Takemitsuovy práce včetně série „Vody“. Tento motiv používal až do konce svého života i ve svém posledním díle *Air* pro příčnou flétnu.

Na závěr bych chtěla představit větu, v které se objevil cíl Takemitsua: „Moře, které spojuje různé oblasti na této zemi, které má nespočet bohatých výrazů, mě postupně začalo fascinovat. Pokud je to možné, rád bych plaval v moři, které nemá ani západ ani východ v elegantním a robustním těle jako velryba.“

Já si myslím, že ve slovech „ani západ ani východ“ je skryto přání Takemitsua, že chtěl být kosmopolitním člověkem, aniž by byl uvězněn jen v západní nebo jen ve východní hudbě a kultuře.⁹⁶

94 TAKEMITSU, Toru. *Hitotsu no oto ni sekai wo kiku*. 5. vyd. Tokyo: Shobunsha, 1975. ISBN 4-794-95121-3. s. 143

95 NARAZAKI, Yoko. *Toru Takemitsu*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2005. ISBN 4276221943. s.129

4 Charakteristika děl

V následující části bude blíže pojednáno o charakteristice skladatelské práce Toru Takemitsuho s přihlédnutím ke skutečnostem, které zásadně ovlivnily jeho kompoziční činnost a které měly přímý vliv na pojetí a formu skladby *Rain Tree Sketch II*. Následně bude provedena podrobná hudební analýza, kde všechny dříve popsané poznatky nabudou reálné kontury a my budeme moci komplexně poznat a zhodnotit použité kompoziční nástroje a vztahy mezi nimi.

4.1 Epizoda *Rain Tree Sketch II* a vlastnosti Takemitsuho práce

4.1.1 Takemitsu a voda

Když Takemitsu hovořil o své skladbě *Vodní hudba* (magnetofonová páska, 1960), řekl „Když vnímám vodu, tak spíše než velký proud si představuji cirkulující vodu a nakonec i celou přírodu.“ Můžeme si připomenout názvy mnoha jeho děl, které odkazují na „vodu“, v nichž se odráží Takemitsův pohled na vodu a na vztah hudby a vody. *Vodní hudba*, *Water ways*, *Riverrun*, *Toward the sea*, *Water dreaming*, anebo jeho série dešťů, například *Garden rain* a *Rain tree*.

Voda není pro Takemitsuho abstraktní věc. Ve většině případů má voda některé aspekty vyjádřené spojením s různými přídavnými jmény a slovesy s podstatným jménem. To upevňuje jeho záměr konkretizovat každou skladbu. Není tam pouze „voda“, ale má směr. Může být ve tvaru řeky i moře, teče do těchto tvarů, nebo padá tvarem deště. A tato voda má sny jako živý tvor. Voda stojí v různých tvarech nebo se proměňuje. Tvar je amorfní a proto je tekutinou a mění tvar podle toho k jaké skladbě náleží.⁹⁷

Sám Takemitsu přiznal, že jeho pozdější styl (od 80. let) je „romantický“. Dále se nepřímou vyjádřil ke změně ve směřování své pozdější hudby prostřednictvím nikoliv dalšího klíčového výrazu, ale spíše klíčové věty, která vyjadřuje technickou stránku věci.

96 KUMAGAI, Masaharu. Takemitsu Toru, *Toward the sea*. [online]. 2014 [cit. 2017-03-22]. Dostupné z : <http://masaharu-kumagai.blogspot.cz/2014/04/19812-sea-sea-of-tonality-1996-eeae-sea.html>

97 KONUMA, Jun'ichi. *Toru Takemitsu, Oto, Kotoba, Image*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 1999. ISBN 4-7917-5700-9. s. 35-37

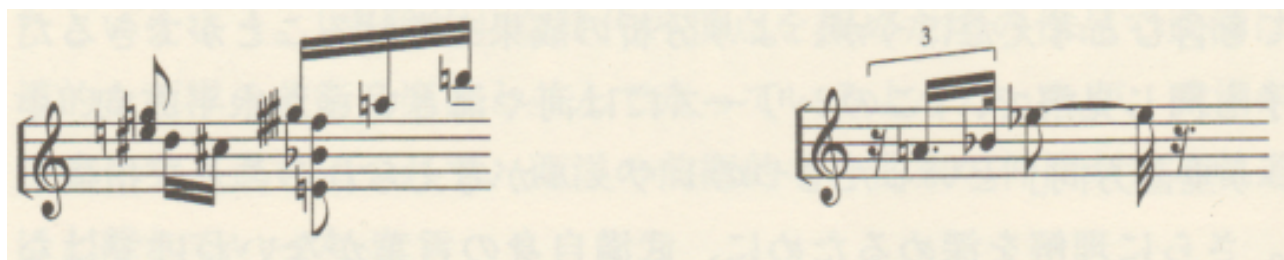
Je to výraz objevující se v předmluvě partitury série děl s názvem spojeným s metaforickým výrazem „déšť“. Je například v díle z roku 1982 *Rain coming*.

Rain coming je jedna skladba ze série děl, které jsou napsány na společné téma déšť. Tato série je pojmenována *Waterscape* zahrnující i jiné práce. To je záměr skladatele, aby složil sérii děl, kde se pokouší dosáhnout moře tonality prostředních různých variací.

Takemitsu tím deklaruje svou inspiraci v dešti a všechny jeho vlastnosti sjednotil v sérii *Waterscape*. Do analýzy je ale lepší zahrnout všechna díla z této doby, která jsou pojmenována podle vody, aby byly výsledky více relevantní.

Přemýšlíme-li o sérii *Waterscape* v širokém smyslu, tak tato série pokrývá obrovský rozsah. Začátek byla skladba *Garden Rain*, která byla inspirována skladbou *Garden* (1974), potom *Waves*, *Water Ways*, a dále během následujících deseti let nejméně dvanáct děl s názvem inspirovaným vodou tj. *Toward the sea* (1981) a dvě aranžmá této skladby, *Rain Tree* (1981), *Rain coming* (1982), *Rain Spell* (1982), *Rain Tree sketch* (1982), *Wavelength* (1984), *The Sea is Still* pro magnetofonovou pásku (1986) *Rain Dreaming* (1986), *Riverrun* (1984) a *Water Dreaming* (1987). Skladba *Water Dreaming* ukazuje, že se skladatel rozloučil s prací na této vodní sérii. Dále toto téma bylo použito v několika případech, konkrétně pro názvy dvou skladeb, které byly složeny během následujících deseti let. Jsou jimi *Rain Tree Sketch II* (1992) a *Between Tides* (1993). *Garden Rain* je jedno dílo z této série, které je sice transponováno, ale je v něm používán motiv z německé stupnice „S-E-A“ (tj. Es-E-A). Tento motiv je složen ze tří tónů, z půltónu a čisté kvarty. Nejméně dvacet let se objevoval v sérii *Waterscape* a také ve skladbách, které nejsou pojmenované podle vody.

Obrázek 7- Různé verze S-E-A motivu



1. Folios (1974)

2. Quatrain (1975)



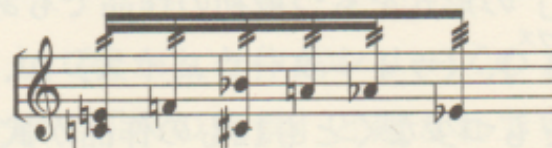
3. *A Flock Descends Into the Pentagonal Garden* (1977)



4. *Far calls. coming, far!* (1980)



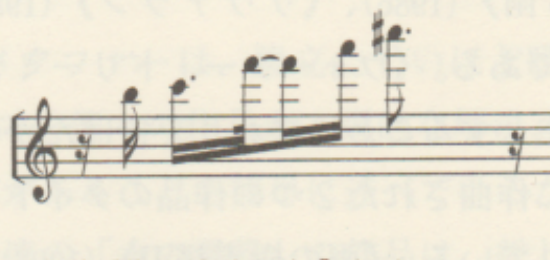
5. *Toward the Sea* (1980)



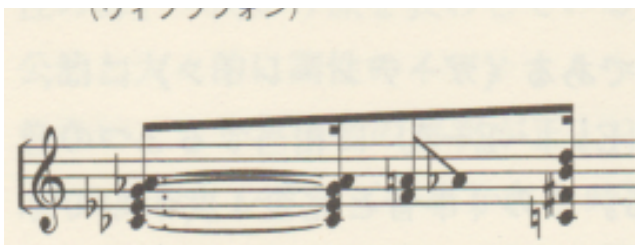
6. *A way a Lone* (1981)



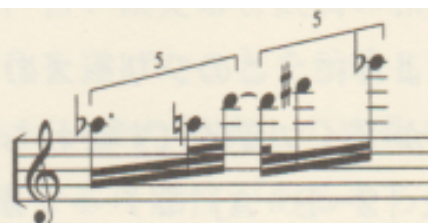
7. *Rain Tree* (1981)



8. *Dreamtime* (1981)



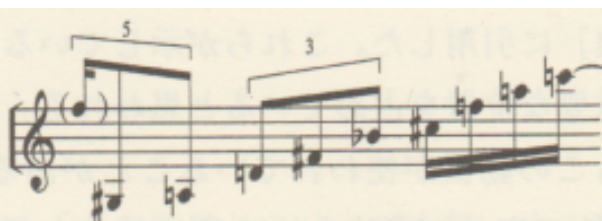
9. *Rain Tree Sketch* (1982)



10. *Rain Coming* (1982)



11. *I Hear the Water Dreaming* (1987)



12. *Paths — In Memoriam Witold Lutosławski —* (1994)

Zdroj: BURT, Peter. 2006

Notové zápisy ukazují, že motiv „S-E-A“ hraje mimořádně důležitou roli v Takemitsuho práci.

Výjimky v pojmenovávání skladeb můžeme vysvětlit obrazně s ohledem na rozšíření interpretace klíčovým pojmem „Tonalitové moře“. Pak je tedy jasné, že se tento motiv „moře“ objevil v jeho práci, když byl zřejmý jeho zájem o tonalitu.⁹⁸

4.1.2 *Rain Tree Sketch II*

Během několika let přibližně kolem roku 1990 na pokraji smrti Takemitsuho samostatného, zemřelo v krátkém časovém sledu několik jeho přátel, které Takemitsu nejvíce respektoval v mezinárodním světě skladatelů. V roce 1987 zemřel Morton Feldman⁹⁹, v roce 1990 Luigi Nono¹⁰⁰, poté v roce 1992 dva další skladatelé - John Cage a Olivier Messiaen. Dále o dva roky později zemřel Witold Lutosławski.

Kromě Cage, Feldmana a Nona, složil Takemitsu také skladby na památku pro dva vynikající skladatele.

Skladba *Rain Tree Sketch II* pro klavír je věnována Messiaenovi, a byla přidána do série *Waterscape* poněkud později.

Můžeme si myslet, že příležitost komponovat pro Messiaena představovala skvělou šanci pro Takemitsuho, a to z důvodu možnosti použití Messiaenova modálního systému, který byl Takemitsuho oblíbeným a obvykle jej užíval.

Takemitsu vzpomínal na Messiaenovu smrt takto:

„Vzpomínek na Oliviera Messiaena mám nesččetně. Pro mě byl skutečným duchovním patronem. Před několika desítkami let jsem navštívil Messiaena, který právě náhodou pobýval v New Yorku, protože jsem psal skladbu *Quatrain* se stejným obsazením jako jeho *Quatuor pour la Fin du Temps*.¹⁰¹ Když jsem mu vysvětloval záměr své skladby, nejenže

98 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 978-4276132740. s. 199, 212-217

99 Morton Feldman byl americký hudební skladatel. *12. 1. 1926 – †3. 9. 1987.

100 Luigi Nono byl italský hudební skladatel avantgardní vážné hudby. *29. 1. 1924 – †8. 5. 1990.

101 Je skladba pro B klarinet, housle, violoncello a klavír
ICTUS contemporary music, brussels. QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS. [online]. [cit. 2017-03-22].
Dostupné z : <https://www.ictus.be/findutemps>

jsem vyslechl zajímavé povídání o jeho skladbě pro klavírní kvarteto, ale dostal jsem i různé dobré rady. Když během hovoru o orchestraci hrál na klavír, znělo to úplně jako orchestr. Jeho prsty nechaly zaznít odlišné barvy tónů reprezentující jednotlivé hudební nástroje.

Z Messiaenovy hudby jsem se toho naučil velmi mnoho, včetně konceptu barvy času a tvaru času a tato bezprostřední zkušenost, která se jen těžko získává, nezmizí. Je jisté, že smrtí Messiaena, Nonoho a Feldmana se v hudebním světě vytvořil určitý druh vakua. Samozřejmě, že jejich díla budou žít věčně a určitě si je budeme připomínat i v těžkých dobách, ale stejně smrtí těchto tří ztratila současná hudba své hlavní pilíře a její krize se ještě více prohloubila.“¹⁰²

4.1.3 „S-E-A“ motiv, Tonalitové moře

Takemitsuova orchestrace dosáhla v sedmdesátých letech dvacátého století takového mistrovství, že se stala slavnou a lehce rozpoznatelnou. V dílech jako je *Crossing* (1962) nebo *Cassiopeia* (1971) je vidět začátek jeho rozšířené orchestrální formulace. Během tohoto období Takemitsu už výrazně používal stejný způsob skladby jak pro velkokapacitní díla, tak pro skladby menšího rozsahu, i když cítil sympatii k avantgardní estetice. Například ve skladbě *Crossing* je označeno, aby hráči řekli do dechových nástrojů text „things are different“. Ve skladbě *Cassiopeia* je vyznačeno, aby hráč foukal do trubky bez náustku. Tento způsob hraní je také vidět v díle *Winter* (1971), které bylo reprodukováno pro zimní olympiádu v Sapporu v Japonsku. Nicméně význam techniky hry ve skladbě *Winter* je zdůrazněn kvůli názvu skladby. Například je označeno, aby hráč hrál pasáž „jako vítr“. Je vidět, jak je důležité vytvoření zimy nejen v názvu, ale i užitím různých označení v novém zápisu pro navození kýžené atmosféry.

Kromě toho je skladba *Winter* zajímavá, protože je prvním příkladem, kde byl použit motiv ze tří tónů, který se objevil v pozdějším Takemitsuho tvůrčím období. Je to motiv ze tří tónů tj. „S-E-A“ motiv. Tyto tóny provází právě skladbu *Winter*. Dále tam také můžeme vidět prvky z jeho pozdější tvorby, jako bylo již dříve zmíněno.

¹⁰² Ten článek je v japonských novinách Mainichi dne 12.6.1992
TAKEMITSU, Toru. *Takemitsu, Too i yobigoe no kanata he*. 5. vyd. Tokyo: Shinchosha, 1996. ISBN 4-10-312907-7. s.146

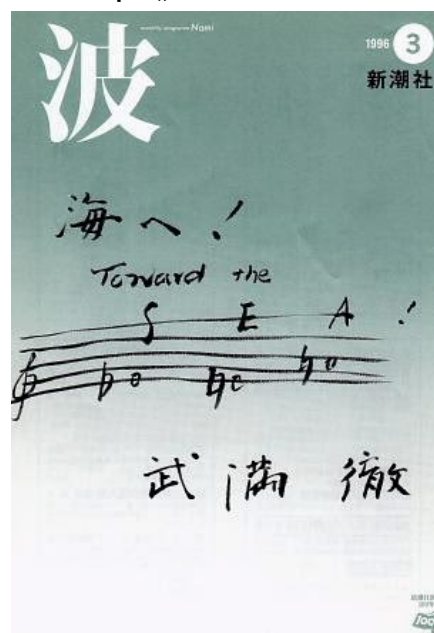
Toto není jediný prvek, díky kterému můžeme předvídat budoucnost odhalenou v notách. Jsou to prorocké typy „Tonalitové moře“, do kterého teče Takemitsuho hudba v budoucnu.

Pod pojmem „Tonalitové moře“ můžeme nalézt ukončení určité výšky tónů a „tónování“. V řešení tohoto „tónování“ je uvedeno, že jsou použity ikonické akordy jako je „pan-pentatonické“¹⁰³ vertikální uspořádání. V tomto období se začalo hrát „Tonální centrum“, které bylo obvykle užíváno v jiných pracích, jako role v závěru skladby. *Rain Tree*, *Rain coming a A Way a Lone* pro smyčcový kvartet (1981) končí se silným důrazem na

Des dur. V případě *Rain Tree* se objeví velmi tiché nejednoznačné tříakordové tremolo v Des dur se dvěma marimbami. Velmi blízká harmonie, jako je b moll, kterou doprovází o půltónu nižší septima, je používána také v posledním septakordu v b moll v *Toward the Sea*, i v závěrečné část *Dreamtime* (1981) z „pan-pentatonické“. *Garden Rain*, *Rain Spell* a *To the Edge of Dream* končí tónem H jako „tonika“. Na druhé straně se tón C objeví jako tonika na konci těchto skladeb: *Far calls, coming, far!* (1980), *Orion and Pleiades* (1989), *Twill by Twilight* (1988) a *A String Around Autumn* (1989).

Zdá se, že pečlivě připravené „tónování“, ke kterému se na konci skladby dostanou, bylo připraveno kvůli předchozím materiálům, nejedná se nutně jenom o rozmar. Tento materiál se například objeví jako tvar s kontinuálním dlouhým tónem. Na příklad ve skladbě *Toward the Sea* pro altovou flétnu a kytaru je zřetelně vidět použití této metody. V této části je harmonické řešení, které nakonec vedlo ke konečným tóninám tj, Des dur či b moll. V celé skladbě zní b mollový septakord jako „referenční harmonie“, a proto je cítit tóninu. Nicméně harmonie, z které je cítit druhou tóninu, je o velkou tercii vyšší než Des dur nebo b moll. Jinými slovy v F dur či d moll, které mohou být nazývány „soupeřícím“ tonálním centrem, zní výrazně tón A, který je zvláště zdůrazněn a opakuje se mnohokrát. Napětí a

Obrázek 8- Časopis „Vlna“ Shinchosha březen.1996



Zdroj: KUMAGAI, Masaharu. Toward the SEA Toru Takemitsu, [online]. Dostupné z: <http://masaharu-kumagai.blogspot.cz/2014/04/19812-sea-sea-of-tonality-1996-eeae-sea.html>

103 Neologismus. Pan-: všechna, celá nebo univerzální a pentatonika.

konečný harmonický závěr mezi těmito dvěma tónovými harmoniemi přináší přesvědčivou atmosféru v této skladbě.

Na konci *Toward the Sea* hraje altová flétna nerovnoměrně napsaný transponovaný (do Cis) „S-E-A“ motiv. Kytara nejdříve přidá akord, který je vertikálně skládán z pentatoniky z F (tj. „soupeření“ tonální harmonie), potom stejný akord, který je transponován o velkou tercii níže, jinými slovy o toniku. Třetí akord kytary zní jako by byl změněn ze subdominanty v cis moll, i když je ve skutečnosti teoreticky jakéhokoliv původu.

Obrázek 9- Poslední část *Toward the Sea* S-E-A motiv

S-E-A motiv

Akordy pan-pentatonické

ze čtvrtého akordu v Cis dur

Zdroj: BURT, Peter. 2006

Druhý význam, který si můžeme představit pod pojmem „Tonalitové moře“, naznačuje věta, kterou Takemitsu psal do partitury skladby *Far calls, coming far!*, „Moře, ve kterém zní mnoho konsonance s pan-tonalitou.“ Pod pojmem „pan-tonalita“ naznačuje teorii George Russella, která vytvoří totální chromatiku z nahromaděných materiálů získaných z modů.¹⁰⁴¹⁰⁵

104 George Russell byl americký klavírista a hudební skladatel, *23. 6. 1923 – †27. 7. 2009.

105 The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization je kniha jazzové teorie harmonie od George Russella v roce 1953.
WASSERMAN, Andy. George Russell's Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization. [online]. 2016, roč.10, [cit. 2016-03-22].
Dostupné z: <https://www.andywasserman.com/music-theory/george-russell-s-lydian-chromatic-concept>

Takemitsu byl i esejista a spisovatel, jak je napsáno v jeho životopise a sám psal zajímavé texty o „S-E-A-motivu“ a „Tonalitovém moři“.

Na Obrázku 6 můžeme vidět titulní stranu literárního časopisu *Vlna* s názvem „K moři!“ s vlastním podpisem. V tomto časopise napsal následující věty.

Ty tři tóny, E b , E a A, se staly v posledních patnácti letech základními tóny mé hudební myšlenky. E b je v německém jméně noty Es, a má stejnou výslovnost jako S v angličtině, proto ty tři tóny tvoří slovo SEA tj. anglicky Moře.

Tento interval jsem si vybral podle svého hudebního vkusu. Kromě toho mě k jeho volbě přesvědčilo i to, že tyto tóny tvoří název Moře.

Postupně ale bylo moje srdce svázané s mořem, které spojuje různé oblasti na celém světě a s tím bohatým mořským výrazem, který se neustále mění.

Pokud by to bylo možné, chtěl bych mít elegantní i pevné tělo jako velryba a plavat v moři, ve kterém není ani východ ani západ.¹⁰⁶¹⁰⁷

Skladba *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen* byla složena a premiéra se odehrála v roce 1992. Podle názvu se jedná o památeční dílo pro Oliviera Messiaena, který zemřel v dubnu téhož roku.

Rain Tree série je dílo, které je napsáno z inspirace povídkou *Atama no ii Rain Tree* (*Chytrý Rain Tree*) (1980) od Kenzaburōa Ōeho¹⁰⁸. Příkladem je jedna věta:

Ten Rain Tree, když pršelo v noci, pak další den až po odpoledne kapají kapky ze korun celých stromů a je to jako déšť. Jiné stromy se rychle osuší, ale Rain Tree umí držet v jeho mnoha malých listech hodně kapek. Chytrý strom, že jo?

Jako reakci na tuto premiéru, K. Ōe napsal nové dílo *Rain Tree wo kiku onnatachi* (*ženy, které poslouchají Rain Tree*).¹⁰⁹ Potom se toto dílo stalo kontinuálním románem se

106 *Vlna* je japonský měsíční literární časopis. Vydání ze Shinchosha.

107 KUMAGAI, Masaharu. Takemitsu Toru, Toward the sea. [online]. 2014 [cit. 2017-03-22]. Dostupné z : <http://masaharu-kumagai.blogspot.cz/2014/04/19812-sea-sea-of-tonality-1996-eeae-sea.html>

108 Kenzaburō Ōe je japonský spisovatel, patrně nejvýznamnější po II. světové válce, *31. 1. 1935 -. Je druhým japonským nositelem Nobelovy ceny za literaturu, kterou obdržel roku 1994.

109 Sbírka próz zamýšlejících se nad problémy moderní civilizace i nad postavením žen v ní.

stejným názvem.

Na rozdíl od toho je série *Rain Tree* složena z pečlivě vybraných tónů, které vytváří představu kapek deště. Když jsem viděl japonskou přírodu, zaujala mě a dostal jsem zajímavý nápad a ihned napsal hudbu. Moje záliba ke stromům byla silná.

*Emoce, kterou ve člověku vyvolávají stromy, je zvláštní. Dotýká se nadřazenosti starého stromu. Každý člověk má slavnostní náladu. Strom má existenci. Silná existence nutí, aby o sobě člověk přemýšlel. Ale stejně nevíme, kolik lidí by se vyléčilo s velkou pomocí od stromu.*¹¹⁰

110 GEIJUTSU NO SHIGOTO. Toru Takemitsu Rain Tree Sketch II. [online]. 2016. [cit. 2017-03-26]. Dostupné z : <http://geishigoto.exblog.jp/25713670/>

5 Hudební analýza skladby *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

5.1 Analýza skladby *Rain Tree Sketch II*

V prvním taktu má horní hlas téma. „S-E-A“ motiv se objeví s tóny A-D-Cis = SEA (půltón + čistá kvarta) obratem.

V této skladbě je zásadní motiv, který je složen ze tří tónů. Levá ruka v horním hlase opakuje motiv Cis-B-Fis. V tomto taktu je tvořen tóny D-E-Fis-G-A-Bé-Cis, které odpovídají zmenšenému lytickému modu v teorii George Russella.

Obrázek 10- *Rain Tree Sketch II* T. 1



Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

V druhém taktu má horní hlas A-D-Cis + D-Cis+Fis. Jsou to kombinace dvou tvarů „S-E-A“ motivu. V druhé polovině třetího taktu hraje levá ruka tóny C-Fis-F, což je obrat „S-E-A“ motivu.

Obrázek 11- *Rain Tree Sketch II* T. 2

Horní hlas A-D-Cis + D-Cis+Fis
(„S-E-A“ motiv)



Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

Od čtvrtého taktu jde téma o tři stupně níže z tématu z počáteční části. Jsou totiž používány tóny pouze ze zmenšeného lydického modu, nejedná se tedy o kompletní transpozici.

Obrázek 12- *Rain Tree Sketch II* T. 1-2 a 4-5



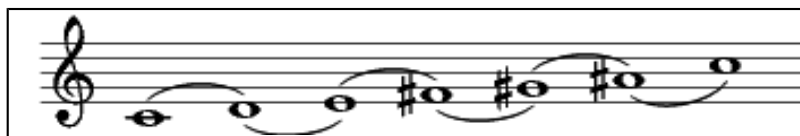
Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

V šestém a sedmém taktu složených z tónů Cis-Dis-F-G-A-(B)-H, které jsou první modus z Modes of limited transposition od Oliviera Messiaena¹¹¹, to znamená celotónová stupnice. Nicméně je záměrně přidán tón B, který do tohoto modu nepatří.

111 TICHÝ, Vladimír. *Harmonie*. 1. vyd., Praha: Holman, 2011. ISBN 978-80-7426-000-1

Obrázek 13- První modus „Modes of limited transposition“ od O. Messiaena

Mezi každým
tónem je
interval celý tón



Zdroj: Zach Talks About Music Part X: Modes, [online]. Dostupné z: <https://www.ultimate-guitar.com/forum/showthread.php?t=1671013>

Obrázek 14- *Rain Tree Sketch II* T. 6 a 7

loco

poco riten.

Složené tóny:
Cis-Dis-F-G-A-
(B)-H

A musical score for two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The music features complex chords and melodic lines. The tempo marking 'loco' is above the first staff, and 'poco riten.' is above the second staff. The dynamic marking 'mf' is present in both staves. The notes are complex, including accidentals and ties. The bottom of the page shows a 2/2 time signature.

Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

V devátém taktu se objevil začátek tématu a označení Tempo II.

Simultánní průběh dvou různých tempových rovin - I a II - a jejich konfrontace je pro Takemitsuovo dílo typický. (Reference je v závěru hudební analýzy viz. str. 50)

V třetím akordu je přidán tón C, který neexistuje v teorii Lydian diminish. Takemitsu opět použil techniku, která je vytvořena disonancí, konkrétně přidáním heterogenního půltónu. Lze říct, že ten přístup je s odkazem na *La technique de mon langage musical* (The Technique of my Musical Language) od Messiaena.¹¹²

Konce horního řádku označuje kvintoly a vzestup s malou tercií. Je to jedním z rysů Takemitsuova přístupu, kde jsou akordy přesunuty paralelně při zachování intervalu. (viz. str. 41, obrázek 15)

112 BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 978-4276132740. s. 49

V desátém taktu je označení „as echo“. Je tu znázorněna repríza devátého taktu (třetí tón C) který díky přidaným do basového tónu, který je obrácený.

Obrázek 15- *Rain Tree Sketch II* T. 9 a 10



Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

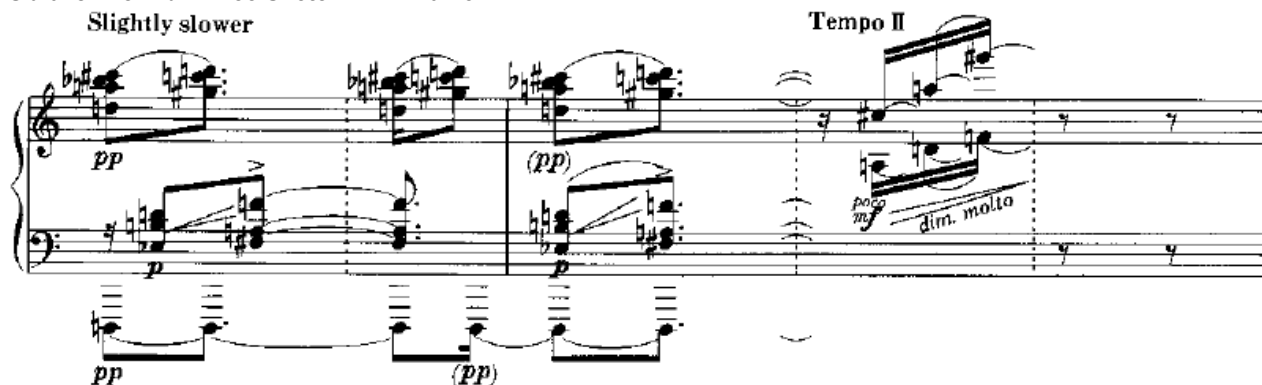
Autor pravděpodobně předpokládá objevení druhého Messiaenova modu¹¹³ ve dvanáctém taktu, a potom levá ruka hraje A-D-Fis (D dur kvartsextakord) a pravá ruka Gis-A-C. V tónech Gis-A-C je Cis nahrazeno do „C“ ze zvukového tvaru „Cis-A-Gis“, který se potom objeví. Opět toto Cis nahrazující C v sobě nese velký význam. Tento vzor, který tvoří s kvartsextakordem v d moll v levé ruce a Cis-A-Gis obrácenou formou „S-E-A“ motivu, v pravé ruce, se objeví celkem devětkrát včetně rytmických variací. Vzhledem k tomu, že struktura této skladby končí skoro po každé frázi tímto způsobem, můžeme v tom spatřovat jasný tvůrčí záměr.

113 TICHÝ, Vladimír. *Harmonie*. 1. vyd., Praha: Holman, 2011. ISBN 978-80-7426-000-1

Obrázek 16- Druhý modus „Modes of limited transposition“ od O. Messiaena



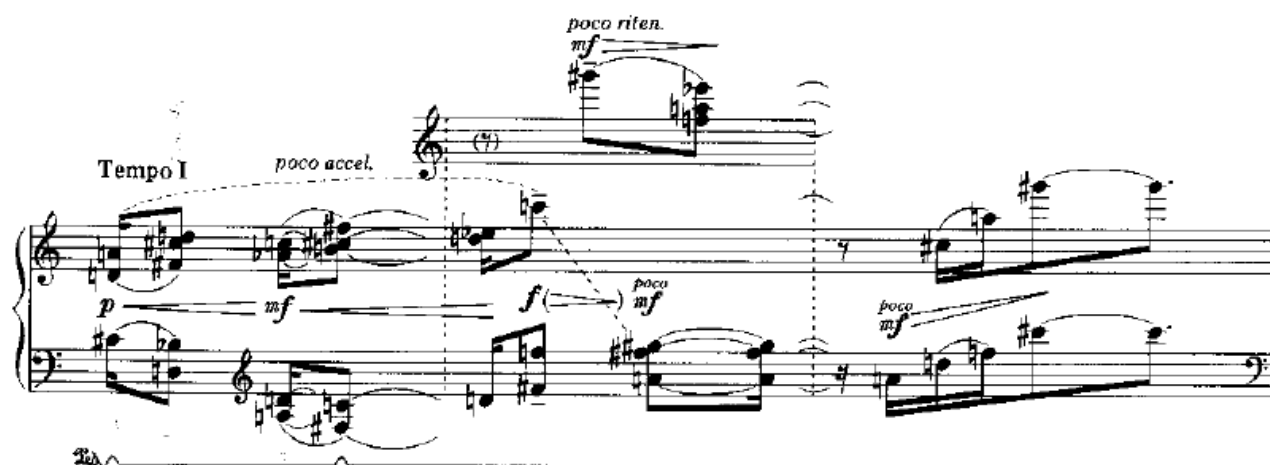
Obrázek 18- *Rain Tree Sketch II* T. 12 a 13



Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

V čtrnáctém taktu je označené Tempo I. V tomto tempu, jsou reprodukovány akordy ze začátku. Fráze, která je zahájena v Lydian diminish, je převedena ve střední části taktu do druhého modu Messiaena. Jen se přidá spodní tón As do pravé ruky tohoto třetího akordu, který neexistuje v Lydian diminish. Také tady je vidět záměrné přidání tónu, který nepatří do modu. Ukončení je potom znovu „S-E-A“ motivem.

Obrázek 19- *Rain Tree Sketch II* T. 14



Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

Tempo II je označené v patnáctém taktu. Je používán modus od C „C-D-Fis-Gis-A-B“, se kterým je celotónová stupnice začátkem C a přidáním tónu A. Tato konfigurace je taková, že je umístěná klikatě s obratem tohoto modu. Toto je Takemitsuova technika, kde je také často vidět umísťování tónů s klikatým vzorem.

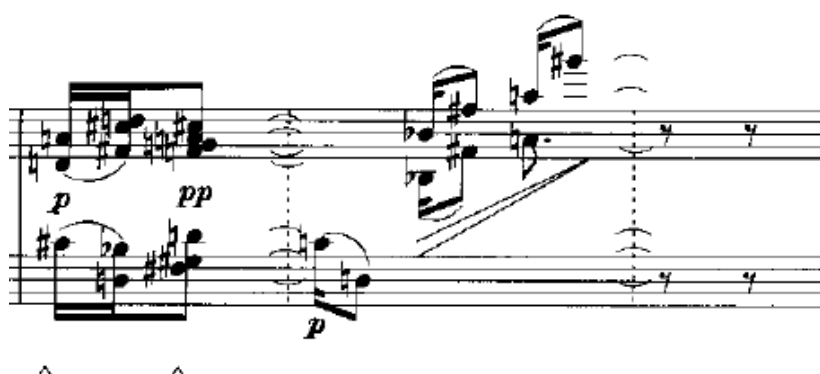
Obrázek 20- *Rain Tree Sketch II* T. 15



Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

V šestnáctém taktu jsou tóny podobně složené, jako ve čtrnáctém taktu, ale tentokrát je přidané „G“ místo „As“, a tento takt skončí tvorem klikatého vzestupu, který se objevil v předchozím taktu, (viz. str. 43, obrázek 19).

Obrázek 21- *Rain Tree Sketch II* T. 16



Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

U dalších dvou taktů je zapsáno „Slightly slower“. Jsou doslovným opakováním dvanáctého a třináctého taktu.

Od devatenáctého taktu je napsáno „Joyful“ a „Tempo I“. Je nasazen kanon horních tónů pravé i levé ruky. Závěrečné tóny jsou však posunuté o půltónu níže. Potom od dvacátého prvního taktu je úplně transponován o velkou sekundu níže. Odtud nasazuje autor zcela nový motiv odlišný od Russella a Messiaena. Dokonce ani nevede k „S-E-A“ motivu. To je asi důvodem, že tato část je provedená ze tří částí.

Obrázek 22- *Rain Tree Sketch II* T. 19 - 22



Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

Další dva takty mají složení tónů „D-Dis(Es)-F-Fis-Gis-A-H-C“, a je používán Messiaenův Modes of limited transposition. Ve dvacátém čtvrtém taktu ale obsahují „As“ a „Cis“, které se v tomto modu nevyskytují. Předpokládám, že tyto dva tóny předesílají další výskyt Messiaenova druhého modu, který se objevuje jako konfrontační melodie, která je potom vložena ve dvacátém šestém taktu.

Obrázek 23- *Rain Tree Sketch II* T. 23 - 24



Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

V dvacátém pátém taktu se objevuje reprodukce kánonu devatenáctého taktu. Nicméně je přidáno několika tónů tj. Dis na bas, F a Fis na pravou ruku a díky tomu se zvýší zvuková bohatost. Jako konfrontační melodie je použit Messiaenův druhý modus z

Modes of limited transposition se složením tónů „D-E-F-G-As-B-H-Cis“.

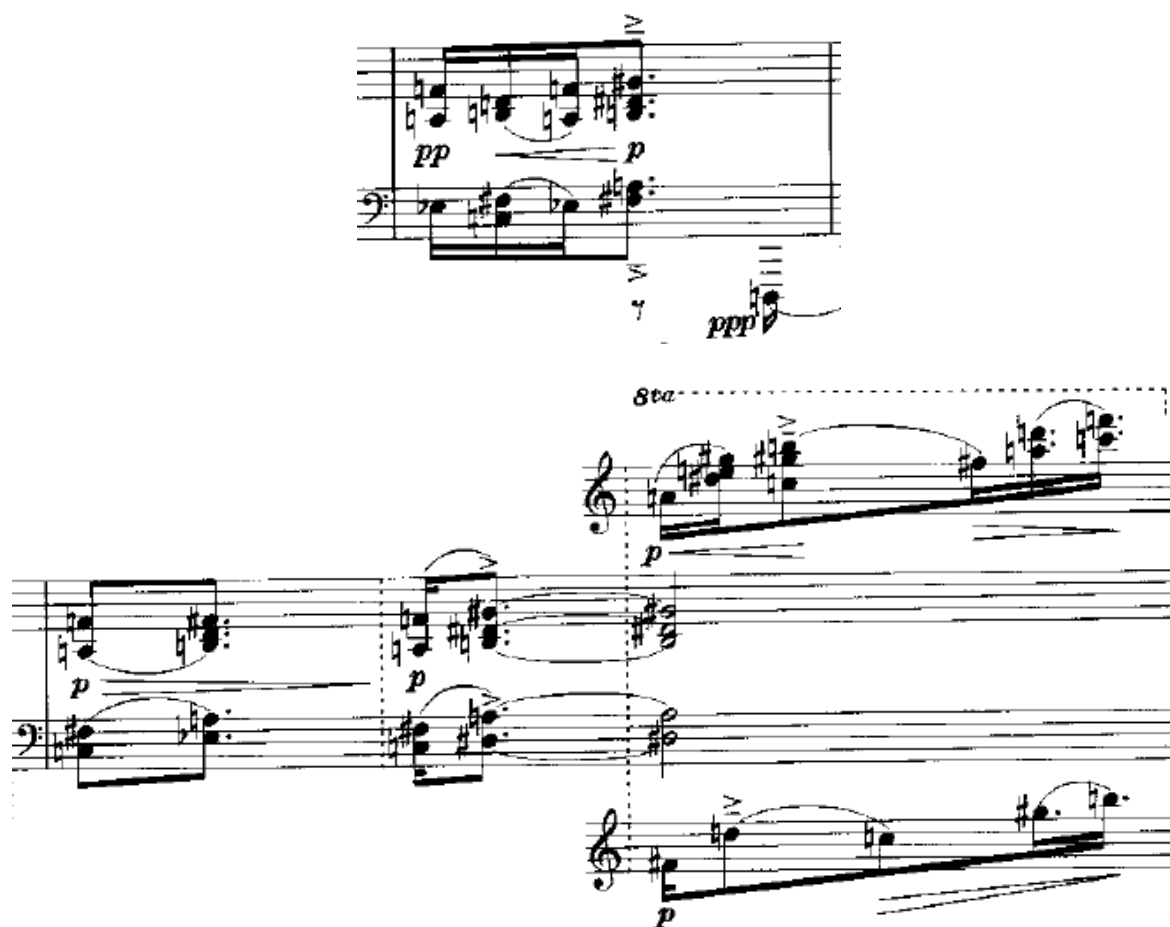
Dále v dvacátém sedmém a dvacátém osmém taktu je znovu motiv z kánonu, který je transponován o velkou sekundu níž než ve dvacátém pátém a dvacátém šestém taktu.

Obrázek 24- *Rain Tree Sketch II* T. 25 - 28

The image displays a musical score for the piece "Rain Tree Sketch II" by Olivier Messiaen, specifically measures 25 through 28. The score is written for piano and features a complex, layered texture. It includes a variety of musical notations such as treble and bass staves, dynamic markings (p, mf), and tempo markings (Tempo I, dolce, poco). The notation is dense, with many notes and rests, and includes a section marked "8va" (octave) in the upper right. The overall style is characteristic of Messiaen's late 20th-century work, with a focus on rhythmic and tonal complexity.

Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

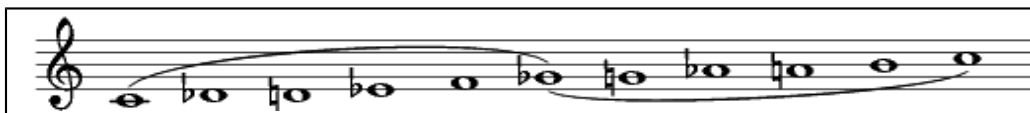
Variace dvacátého třetího taktu je v taktu dvacátém devátém. Je také používán Messiaenův druhý modus z Modes of limited transposition.



Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

Ve třicátém taktu od druhé doby začíná důrazný dlouhý akord se složením tónů „A-D-Fis-C-F“ a k tomu se přidávají tóny „D-Es-E-Fis-Gis-A-B-H-C“, které jsou vzestupem stupnice ve vrcholné části. To je shodné se sedmým modem z Modes of limited transposition. Tóny „E-H-Es“, které jsou na druhém řádku zezdola a mají fortissimo, představují inverzi „S-E-A“ motivu. Je zde cítit Taktemitsuovu tendenci k „Tonálnímu moři“, protože je to napsáno s největší dynamikou v této skladbě.

Obrázek 26- Sedmí modus „Modes of limited transposition“ od O. Messiaena



Zdroj: Zach Talks About Music Part X: Modes, [online]. Dostupné z: <https://www.ultimate-guitar.com/forum/showthread.php?t=1671013>

Obrázek 27- *Rain Tree Sketch II* T. 23 a 29



Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

Třicátý první takt začíná druhým modem Messiaena a končí „S-E-A“ motivem. Tyto vzory jsou rytmicky distribuovány s triolami a synkopami.

V dalším taktu je označení „as echo“. Je to úplná reprodukce předchozího taktu se změněnou dynamikou. Ve třicátém třetím taktu je napsáno „let ring“.

Obrázek 28- *Rain Tree Sketch II* T. 31 - 33

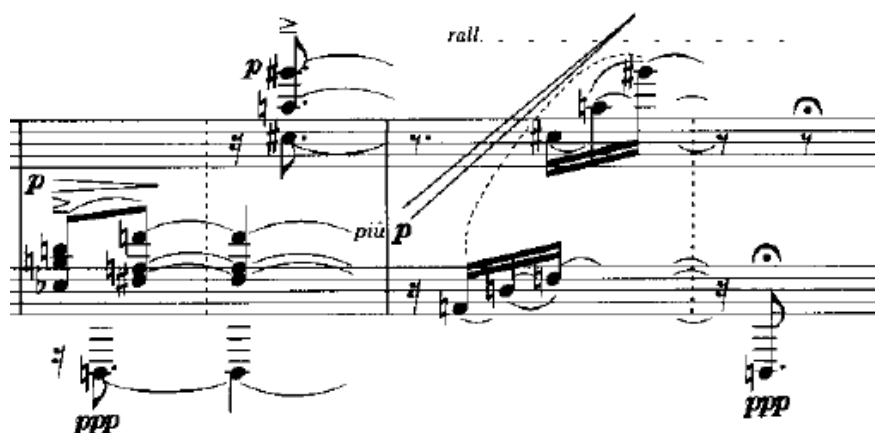


Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

Ve třicátém čtvrtém taktu začíná repríza, ve čtyřicátém pátém pak coda. Ke konci je použit Messiaenův druhý modus v akordech.

V posledním taktu je arpeggio „Cis-A-Gis“ ze „S-E-A“ motivu, který se dotud opakovaně objevil mnohokrát. Poté tato skladba skončí nejnižším tónem D.

Obrázek 29- *Rain Tree Sketch II* T. 45 a 46



Zdroj: Notový zápis ke skladbě *Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen*

5.2 Závěr analýzy skladby *Rain Tree Sketch II*

Jak je uvedeno v názvu toho díla, je tato skladba napsána na památku Oliviera Messiaena, ale úvodní část používá Lydian Chromatic Concept od Rassele spíše než Messiaenův modus. Dokonce ani v průběhu této skladby, není jasně vidět důkaz, užití konceptu Messiaenova modu a jeho věrné následování. Nicméně, když se podíváme na skladbu blíže, tak bychom si měli uvědomit, že na různých místech je Takemitsu silně ovlivňován Messiaenem a že se snažil tento vliv přetvořit ve svou vlastní techniku. Například není použita dynamika *mp* z Messiaenova *Mode od Intensities* (v modu je sedm dynamik tj. *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*. Neexistuje pojem *mp*.)¹¹⁴¹¹⁵, anebo je schovaný Messiaenův *Modes of Limited Transposition* v jiných modech.

5.2.1 Manipulace číslem

30. dubna 1984 měl Takemitsu přednášku s názvem „Sen a číslo“ v Tokiu, ve které skladatel hovořil o technikách vlastní skladby. Na začátku této cenné přednášky, Takemitsu řekl: „Sen ve mně objeví něco atypicky tvárného, něco bez předchozího oznámení. Snažím se ujasnit si takové osudové vztahy se sny s technikou manipulace s číslem z hudební strany.“ Popis jeho názoru je ještě v časopise *Vlna* (leden 1981) i v jeho knize¹¹⁶. Kromě toho v rozhovoru s Iannisem Xenakisem také řekl „Já vidím sny. Ale ty sny jsou atypické. Proto chci, abych jasně viděl tvary těch snů podle čísel“ (23. října 1986). Z tohoto lze usuzovat, že jeho myšlení bylo v tomto období konzistentní.

„Sen a číslo“, jak vypráví Takemitsu, shrnuje svět nejasného „snu“ v jednom hudebním díle s čísly v procesu skládání. Jednoduše řečeno, tato technika je vytvořena z pokusu vyjádřit svět snů hudbou.

114 Ten modus je druhá etuda z *Quatre études de rythme (Four Rhythm Studies)*.

1. „*Ile de feu I*“ (*Fire Island I*)

2. „*Mode de valeurs et d'intensités*“ (*Mode of Durations and Intensities*)

3. „*Neumes rythmiques*“ (*Rhythmic Neumes*)

4. „*Ile de feu II*“ (*Fire Island II*)

PTNA. Messiaen, Olivier: *Quatre études de rythme*. [online]. 2016. [cit. 2017-03-26].

Dostupné z: <http://www.piano.or.jp/enc/pieces/1178/>

115 OZAKI, Eiji. *Ongakushitsu 7. Eine Kompositionshütte*. [online]. 2003. [cit. 2016-03-26].

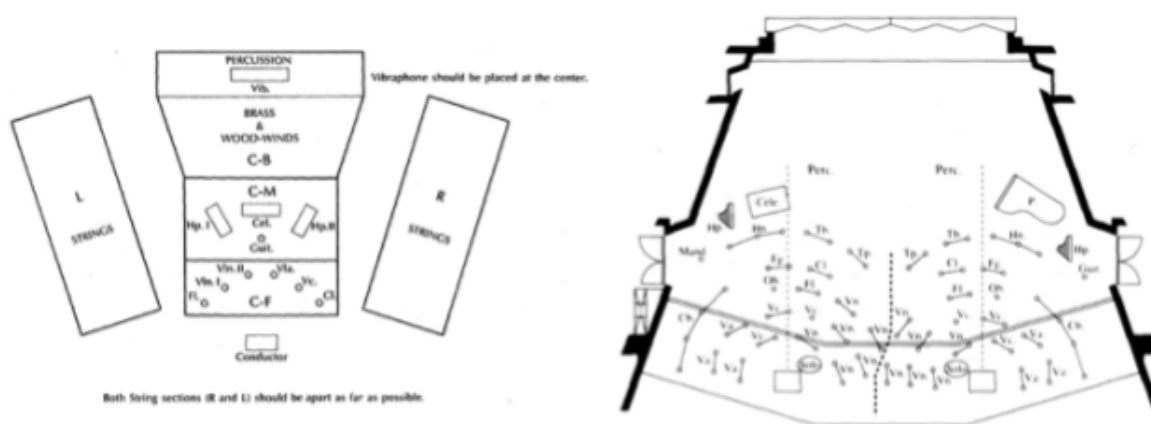
Dostupné z: www11.plala.or.jp/komposition/musik07.html

116 TAKEMITSU, Toru. *Ongaku wo yobisamasu mono*. 1. vyd. Tokyo: Shinchosha, 1985. ISBN 4-10-312906-9

5.2.2 Vznik čísla „2“ v hudebním čase

Od druhého poloviny 1970, Takemitsu dělal různé „manipulace“ s „číslly“ v sérii skladeb „Sen a číslo“. Mezi nimi číslo „2“ pro něj mělo zvláštní význam. V některých skladbách (např. *Dream/Window* (1985) a *Gémeaux* (1986)¹¹⁷), byla naznačena dispozice každého hudebního nástroje v orchestru symetricky, a to byl symbol čísla „2“. Nicméně tato zvláštní dispozice nástrojů nebyla napsána pro celou skladbu. Například, když se podíváme na skladbu *Orion and Pleiades* (*Orion* s číslem „3“ a *Pleiades* s číslem „7“), tak v ní není označena speciální dispozice hudebních nástrojů.

Obrázek 30- Dispozice orchestru pro skladby *Dream/Window* (1985) a *Gémeaux* (1986)



Dream/Window (1985)

Gémeaux (1986)

Objevuje také další formu s číslem „2“, jsou jí dvě tempa tj. „Tempo I“ a „Tempo II“, které dominuje v těchto skladbách. Poprvé byly používány rychlosti tempa „Tempo I“ a „Tempo II“ v díle *A way a Lone*, které je dopsáno v roce 1981.

Původně zápisy Tempo I i Tempo II měly být hrány stejnými rychlostmi v jiných místech, kde mají stejné označení. Není běžné, že Tempo I má jiné tempo v jedné skladbě. V díle *A way a Lone*, je v začáteční části zapsáno Tempo I = M. M. 88 – 92, ale v taktu sedmdesátém sedmém je Tempo I = M. M. 104. Je jasné, že to není chyba v tisku, protože opět v devadesátém třetím taktu je označeno Tempo I = M. M. 88 – 92 stejná rychlost tempa jako na začátku a kromě těchto třech míst není napsána přesná rychlost tempa.

117 Vždy číslo „2“ je dominantní. Takemitsu byl velmi ovlivněn jednou básní z dílny Shuza Takiguchiho.
„Tvoje oči, Tvoje ruce, Tvoje prsa
Ty jsi jeden dvojčata.“
WIKIPEDIA.Gémeaux. [online]. [cit. 2017-03-31].
Dostupné z: <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%B8%E3%82%A7%E3%83%A2%E3%83%BC>

V tradiční notaci evropské hudby jsou určená tempa skladeb rozhodována podle základní rychlosti not na několika dílů za minutu a základní hodnota každých not a pomlek je naznačena příslušnými relativními poměry.

Avšak v avantgardních hudebních dílech se nezřídka stává, že v každém taktu je jiný počet not a nebo se mění metrum.

Pro Takemitsuho „dva typy temp“ překročily námět jednotlivých prací a jsou náznaky univerzálnějších témat. Jinými slovy tyto „dva typy temp“ také odráží vesmírné téma, stejně jako dispozice hudebních nástrojů skladeb *Dream/Window* a *Gémeaux*, o kterých řekl: „Dvě věci, to mohu říct, jsou hlavní téma v mé hudbě.“ Takemitsu vyjádřil komplikovaný „vesmír“ s vrstvami mnoha skupin hudebních nástrojů a časovými cykly.

Jeho slavné dílo *November steps* bylo první, kde použil novou techniku vyjádření „dvou věcí“ s dispozicemi hudebních nástrojů v orchestru. A číslo „2“, které bylo tehdy vyjádřeno s dispozicemi orchestru, se objevilo jako „dvě tempa“ v 80. letech 20. století a zároveň se hovořilo o vesmírné rozmanitosti s číslem „2“. Tato dvě čísla se liší od čísla tématu „dvě čísla“ tématu „sen a číslo“. Samostatná existence „snu“ a „čísla“, tyto „dva pojmy“ byly v tomto období Takemitsuho estetickým odrazem čísla „2“.¹¹⁸

118 SUGANO, Masanori. *Art of Two and Water in the Music of Toru Takemitsu: Esthetic Thinking in his Expressions of the Space and Musical Time*. Tokyo: Tokyo Geijutsu Daigaku. Ongaku Gakubu. 2012, 38, 16. ISSN 0914-8787. s. 1-13

6 Závěr

Závěrem této diplomové práce bude shrnutí výsledků hudební analýzy ve světle skladatelova života a vlivů, které měly na analyzovanou skladbu přímý či nepřímý dopad. To vše vedlo k dosažení cílů, které byly stanoveny v úvodu této práce. Jako cíle byly definovány následující okruhy:

- Zhodnocení východisek pro kompozici analyzované skladby na základě skladatelova života.
- Pochopení skladatelova díla v kontextu analyzované skladby.
- Komplexní analýza skladby *Rain Tree Sketch II*.

Ze skladatelova životopisu vyplynulo, že se mu podařilo dosáhnout celé řady hudebních úspěchů a to i přes to, že se mu nedostalo žádného uceleného formálního vzdělání. Jeho život byl významně ovlivněn probíhající druhou světovou válkou a situací v jeho rodině, kdy se musel často stěhovat a žil i mimo Japonsko. Díky aktivní účasti na Japonské hudební scéně a členstvím v důležitých hudbou zabývajících se spolcích měl možnost se setkat s celou řadou významných a vlivných lidí, kteří mu pomohli se prosadit. Rovněž byl odhalen autorův složitý vztah k japonské tradiční hudbě a přírodě.

Z analýzy charakteristik autorových děl vyplynulo, že jeho dílo je velmi svěbytné a že je málo ovlivněné japonskou hudbou, což byl můj předpoklad před psaním této práce. Takemitsu si vyvinul svou vlastní techniku, která byla ovlivněna spíše francouzským impresionismem. Nicméně japonský vliv je dobře patrný z práce s emocemi. K japonským kořenům kompoziční práce se vrátil až na sklonku svého života.

Samotná hudební analýza skladby *Rain Tree Sketch II* potvrdila můj předpoklad, že autorův životní příběh měl přímý a významný vliv na její kompozici.

6.1 Shrnutí

Podařilo se mi zpracovat komplexní hudební analýzu skladby *Rain Tree Sketch II* od skladatele Toru Takemitsu a dosáhla jsem naplnění cílů, které jsem si vytyčila v úvodu. Toho jsem docílila pomocí rozboru skladatelova života a jeho způsobu myšlení, což mi bylo východiskem k rozpoznání charakteristik autorovi kompoziční práce a následné

hudební analýzy. Pro vypracování této práce byly použity veřejně dostupné zdroje uvedené v seznamu literatury.

Díky zpracování této diplomové práce jsem mohla zúročit a prohloubit poznatky, které přesahují rozsah vyučované látky, a které budou mít zcela jistě kladný dopad na mou další profesní a uměleckou činnost.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] AKI, Mitsuo. *Takemitsu Toru Mizukara wo kataru*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 2010. ISBN 978-4791765096
- [2] BURT, Peter. *Takemitsu Toru no ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2006. ISBN 978-4276132740
- [3] NARAZAKI, Yoko. *Takemitsu Toru*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 2005. ISBN 4276221943
- [4] TAKEMITSU, Toru. *Takemitsu, Tooi yobigoe no kanata he*. 5. vyd. Tokyo: Shinchosha, 1996. ISBN 4-10-312907-7
- [5] TAKEMITSU, Toru. *Ki no kagami, sougen no kagami*. 1.vyd. Tokyo: Shinchosha, 1975. ISBN 978-4-10-312902-8.
- [6] TICHÝ, Vladimír. *Harmonie*. 1. vyd. Praha: Holman, 2011. ISBN 978-80-7426-000-1
- [7] OZAWA, Seiji a TAKEMITSU, Toru. *Ongaku*. 1. vyd. Tokyo: Shinchosha, 1984. ISBN 978-4101228037
- [8] KONUMA, Jun'ichi. *Toru Takemitsu, Oto, Kotoba, Image*. 1. vyd. Tokyo: Seidosha, 1999. ISBN 4-7917-5700-9
- [9] TAKEMITSU, Toru. *Hitotsu no oto ni sekai wo kiku*. 5. vyd. Tokyo: Shobunsha, 1975. ISBN 4-794-95121-3.
- [10] SUGANO, Masanori. *Art of Two and Water in the Music of Toru Takemitsu: Esthetic Thinking in his Expressions of the Space and Musical Time* Tokyo University of the Arts Repository. 2012, 38, 16. ISSN 09148787.

- [11] TAKEMITSU, Toru. *Contemporary Music in Japan*, Perspectives of New Music vol.27 no.2, 1989, DOI: 10.2307/833410.
- [12] SAITO, Shinji a TAKEMITSU, Maki. *Takemitsu Toru no sekai*. 1. vyd. Tokyo: Shueisha, 1997. ISBN 4-087-74245-8.
- [13] ONGAKU NO TOMO SHA., *Nihon no sakkyoku 20 seiki*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 1999. ISBN 4-276-96074-6
- [14] TAKEMITSU, Toru. *Confronting Silence: Selected Writings (Fallen Leaf Monographs on Contemporary Composers)*. 1.vyd., Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995. ISBN 0-914-91336-8.
- [15] SUGANO, Masanori. *Art of Two and Water in the Music of Toru Takemitsu: Esthetic Thinking in his Expressions of the Space and Musical Time*. Tokyo: Tokyo Geijutsu Daigaku. Ongaku Gakubu. 2012, 38, 16. ISSN 0914-8787.
- [16] TAKEMITSU, Toru. *Confronting Silence: Selected Writings (Fallen Leaf Monographs on Contemporary Composers)*. 1.vyd. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995. ISBN 0-914-91336-8.
- [17] Akiyama, Kuniharu. *Saishin meikyoku kaisetsu zenshu vol.13*. 1. vyd. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 1981. ISBN 4-276-01013-6.
- [18] TAKEMITSU, Toru. *Yume to kazu*. 1.vyd. Tokyo: Libroport, 1995. ISBN-10 4845702738.

Internetové zdroje

- [19] PTNA. Messiaen, Olivier : Quatre études de rythme. [online]. [cit. 2017-03-26]. Dostupné z: <http://www.piano.or.jp/enc/pieces/1178/>
- [20] KONUMA, Jun'ichi. *Takemitsu Toru to eiga, oto to ongaku* [online]. [cit. 2018-1-25]. Dostupné z: <http://www.redbullmusicacademy.jp/jp/magazine/toru-takemitsu>

- [21] Schott Music Co. Ltd., *Takemitsu Toru*, [online]. [cit. 2018-04-25].
Dostupné z: <http://www.schottjapan.com/composer/takemitsu/bio.html>
- [22] ICTUS contemporary music, brussels. QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS. [online]. [cit. 2017-03-22]. Dostupné z: <https://www.ictus.be/findutemps>
- [23] WASSERMAN, Andy. George Russell's Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization. [online]. [cit. 2016-03-22].
Dostupné z:
<https://www.andywasserman.com/music-theory/george-russell-s-lydian-chromatic-concept>
- [24] KUMAGAI, Masaharu. Takemitsu Toru, Toward the sea. [online]. 2014 [cit. 2017-03-22]. Dostupné z: <http://masaharu-kumagai.blogspot.cz/2014/04/19812-sea-sea-of-tonality-1996-eeae-sea.html>
- [25] GEIJUTSU NO SHIGOTO. Toru Takemitsu Rain Tree Sketch II. [online]. [cit. 2017-03-26]. Dostupné z: <http://geishigoto.exblog.jp/25713670/>
- [26] OZAKI, Eiji. Ongakushitsu 7. *Eine Kompositionshütte*. [online]. [cit. 2017-03-26].
Dostupné z: www11.plala.or.jp/komposition/musik07.hl
- [27] WIKIPEDIA.Gémeaux. [online]. [cit. 2017-03-31].
Dostupné z: <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%B8%E3%82%A7%E3%83%A2%E3%83%BC>
- [28] WIKIPEDIA. *Toru Takemitsu*, [online]. [cit. 2018-04-26].
Dostupné z: <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%AD%A6%E6%BA%80%E5%BE%B9>
- [29] SATO, Go. *TAP the POP, TAP the STORY Takemitsu Toru* [online].
[cit. 2017-12-16]. Dostupné z: <http://www.tapthepop.net/story/56329>
- [30] SATO, Go. *TAP the POP, TAP the DAY Takemitsu Toru* [online].
[cit. 2017-12-16]. Dostupné z: <http://www.tapthepop.net/day/52988>

- [31] OKAMOTO, Yuka. *Takemitsu no sakuhin ni okeru yuganda jikan to hedaterareta oto*. [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: <http://www.edu.kobe-u.ac.jp/hudev-bunsay/syllabus/takemitsu>. s.3
- [32] Midori no mori., *Image wo yusaburi nou wo massage suru ongaku*, [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: <https://blogs.yahoo.co.jp/tdhdf661/63377266.html>
- [33] AKI, Mitsuo. *criticism 1*, [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: <http://musicircus.on.coocan.jp/aki/criticism/toru/07.htm>

Ostatní zdroje

- [34] TACHIBANA, Takashi. v pořadu *Takemitsu Toru ga nokoshita monoha Tachibana Takashi ga tsutaeru sakkyokuka no ai*. 25.2.1996. NHK Japan Broadcasting Corporation
- [35] GAVIN, Barrie. v pořadu *13 Steps around Toru Takemitsu*. 1986. BBC British Broadcasting Corporation

SEZNAM OBRÁZKŮ

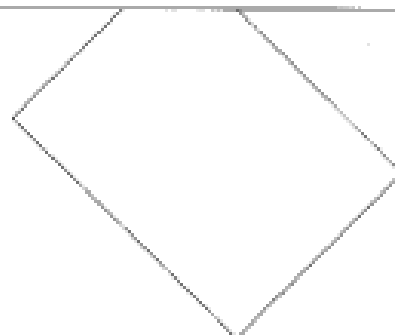
Obrázek 1- Toru Takemitsu.....	2
Obrázek 2- Japonské tradiční nástroje biwa a shakuhachi.....	11
Obrázek 3- Grafický zápis hudby - Corona for pianist(s).....	20
Obrázek 4- Japonské tradiční nástroje sho a kakko.....	22
Obrázek 5- Marcel Duchamp.....	26
Obrázek 6- Obraz A Flock Descends into the Pentagonal Garden od Takemitsua.....	26
Obrázek 7- Různé verze S-E-A motivu.....	30
Obrázek 8- Časopis „Vlna“ Shinchosha březen.1996.....	34
Obrázek 9- Poslední část Toward the Sea.....	35
Obrázek 10- Rain Tree Sketch II T. 1.....	38
Obrázek 11- Rain Tree Sketch II T. 2.....	39
Obrázek 12- Rain Tree Sketch II T. 1-2 a 4-5.....	39
Obrázek 13- První modus „Modes of limited transposition“ od O. Messiaena.....	40
Obrázek 14- Rain Tree Sketch II T. 6 a 7.....	40
Obrázek 15- Rain Tree Sketch II T. 9 a 10.....	41
Obrázek 16- Druhý modus „Modes of limited transposition“ od O. Messiaena.....	42
Obrázek 17- Rain Tree Sketch II T. 11.....	42

Obrázek 18- Rain Tree Sketch II T. 12 a 13.....	43
Obrázek 19- Rain Tree Sketch II T. 14.....	43
Obrázek 20- Rain Tree Sketch II T. 15.....	44
Obrázek 21- Rain Tree Sketch II T. 16.....	44
Obrázek 22- Rain Tree Sketch II T. 19 - 22.....	45
Obrázek 23- Rain Tree Sketch II T. 23 - 24.....	45
Obrázek 24- Rain Tree Sketch II T. 25 - 28.....	46
Obrázek 25- Rain Tree Sketch II T. 23 a 29.....	47
Obrázek 26- Sedmí modus „Modes of limited transposition“ od O. Messiaena.....	48
Obrázek 27- Rain Tree Sketch II T. 23 a 29.....	48
Obrázek 28- Rain Tree Sketch II T. 31 - 33.....	49
Obrázek 29- Rain Tree Sketch II T. 45 a 46.....	49
Obrázek 30- Dispozice orchestru pro skladby Dream/Window (1985) a Gémeaux (1986)	51

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1- Titulní strana not Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen.....	62
Příloha 2- Úvodní strana not Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen.....	63
Příloha 3- Rain Tree Sketch II In Memoriam Olivier Messiaen.....	64

武満徹
ピアノのための
雨の樹素描Ⅱ
—オリヴィエ・メシヤンの追憶に—



TORU TAKEMITSU
RAIN TREE SKETCH II
— In Memoriam Olivier Messiaen —

for piano

SJ 1072

© Copyright 1992
by Schott Japan Company Ltd.
International Copyright Secured.
All Rights Reserved.


SCHOTT

オリヴィエ・メシヤンの追憶に。

1992年10月24日、オルレアン国際音楽祭(フランス)でおこなわれた「オリヴィエ・メシヤン追悼演奏会」のために
作曲され、アラン・ヌヴェーにより初演された。

演奏時間—— 5 分

In Memoriam Olivier Messiaen

Composed for a concert "Hommage à Olivier Messiaen" of Les Semaines Musicales
Internationales d'Orléans, France and premiered by Alain Neveux on October 24, 1992.

Duration: 5 minutes

Rain Tree Sketch II
— In Memoriam Olivier Messiaen —
雨の樹素描 II
—— オリヴィエ・メシヤンの追憶に ——
for piano

Toru Takemitsu
武満 徹

Celestially Light
♩ = ca. 90 (Tempo I)

poco riten.

p

poco sf

in Tempo
♩ = ca. 90

sf

lento

poco riten.

Poco meno mosso
♩ = ca. 72 (Tempo II)

poco sf

p

(L.H.)

ad lib.

as echo

dim. molto

ppp

© 1992, Schott Japan Company Ltd.

Slightly slower *Tempo II*

pp *(pp)* *dim. molto*

pp *(pp)* *poco riten.* *sf*

Tempo I *poco accel.* *p* *sf* *f* *poco sf* *poco sf*

Tempo II *p* *pp* *p*

Slightly slower *Tempo II*

pp *(pp)* *pp* *(Ped. ad lib.)* *(pp)*

Joyful
Tempo I

p *mf* *p* *mf*

p *pp* *p* *mf* *poco riten.*

7 7 7

ppp

Tempo I

p *mf* *p* *mf* *poco*

(dolce)

ppp

p *p* *p* *p*

p

The musical score consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. Dynamics include *pp* and *ppp*. Tempo markings include *poco riten.* and *Tempo II*.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *p*. A tempo marking of *Celestially Light Tempo I (♩ ca. 90)* is present.
- System 3:** Includes a section marked *as echo* and *let ring*. Dynamics include *ppp*, *p*, and *pp*. A tempo marking of *in Tempo* is present.
- System 4:** Features a section marked *8va* and *Yoco*. Dynamics include *pp* and *ppp*. A tempo marking of *poco riten.* is present.

The musical score consists of two systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a tempo marking "Tempo II" and a dynamic marking "p". A first ending bracket is labeled "ad lib.". A second ending bracket is labeled "(L.H.)". A third ending bracket is labeled "as echo". The system concludes with a fortissimo "fff" dynamic. The second system begins with a bass clef and a key signature of one flat. It includes a dynamic marking "p" and a tempo marking "molto". A first ending bracket is labeled "p". A second ending bracket is labeled "p". A third ending bracket is labeled "p". A fourth ending bracket is labeled "p". A fifth ending bracket is labeled "p". A sixth ending bracket is labeled "p". A seventh ending bracket is labeled "p". A eighth ending bracket is labeled "p". A ninth ending bracket is labeled "p". A tenth ending bracket is labeled "p". A eleventh ending bracket is labeled "p". A twelfth ending bracket is labeled "p". A thirteenth ending bracket is labeled "p". A fourteenth ending bracket is labeled "p". A fifteenth ending bracket is labeled "p". A sixteenth ending bracket is labeled "p". A seventeenth ending bracket is labeled "p". An eighteenth ending bracket is labeled "p". A nineteenth ending bracket is labeled "p". A twentieth ending bracket is labeled "p". A twenty-first ending bracket is labeled "p". A twenty-second ending bracket is labeled "p". A twenty-third ending bracket is labeled "p". A twenty-fourth ending bracket is labeled "p". A twenty-fifth ending bracket is labeled "p". A twenty-sixth ending bracket is labeled "p". A twenty-seventh ending bracket is labeled "p". A twenty-eighth ending bracket is labeled "p". A twenty-ninth ending bracket is labeled "p". A thirtieth ending bracket is labeled "p". A thirty-first ending bracket is labeled "p". A thirty-second ending bracket is labeled "p". A thirty-third ending bracket is labeled "p". A thirty-fourth ending bracket is labeled "p". A thirty-fifth ending bracket is labeled "p". A thirty-sixth ending bracket is labeled "p". A thirty-seventh ending bracket is labeled "p". A thirty-eighth ending bracket is labeled "p". A thirty-ninth ending bracket is labeled "p". A fortieth ending bracket is labeled "p". A forty-first ending bracket is labeled "p". A forty-second ending bracket is labeled "p". A forty-third ending bracket is labeled "p". A forty-fourth ending bracket is labeled "p". A forty-fifth ending bracket is labeled "p". A forty-sixth ending bracket is labeled "p". A forty-seventh ending bracket is labeled "p". A forty-eighth ending bracket is labeled "p". A forty-ninth ending bracket is labeled "p". A fiftieth ending bracket is labeled "p". A fifty-first ending bracket is labeled "p". A fifty-second ending bracket is labeled "p". A fifty-third ending bracket is labeled "p". A fifty-fourth ending bracket is labeled "p". A fifty-fifth ending bracket is labeled "p". A fifty-sixth ending bracket is labeled "p". A fifty-seventh ending bracket is labeled "p". A fifty-eighth ending bracket is labeled "p". A fifty-ninth ending bracket is labeled "p". A sixtieth ending bracket is labeled "p". A sixty-first ending bracket is labeled "p". A sixty-second ending bracket is labeled "p". A sixty-third ending bracket is labeled "p". A sixty-fourth ending bracket is labeled "p". A sixty-fifth ending bracket is labeled "p". A sixty-sixth ending bracket is labeled "p". A sixty-seventh ending bracket is labeled "p". A sixty-eighth ending bracket is labeled "p". A sixty-ninth ending bracket is labeled "p". A seventieth ending bracket is labeled "p". A seventy-first ending bracket is labeled "p". A seventy-second ending bracket is labeled "p". A seventy-third ending bracket is labeled "p". A seventy-fourth ending bracket is labeled "p". A seventy-fifth ending bracket is labeled "p". A seventy-sixth ending bracket is labeled "p". A seventy-seventh ending bracket is labeled "p". A seventy-eighth ending bracket is labeled "p". A seventy-ninth ending bracket is labeled "p". An eightieth ending bracket is labeled "p". An eighty-first ending bracket is labeled "p". An eighty-second ending bracket is labeled "p". An eighty-third ending bracket is labeled "p". An eighty-fourth ending bracket is labeled "p". An eighty-fifth ending bracket is labeled "p". An eighty-sixth ending bracket is labeled "p". An eighty-seventh ending bracket is labeled "p". An eighty-eighth ending bracket is labeled "p". An eighty-ninth ending bracket is labeled "p". A ninetieth ending bracket is labeled "p". A hundredth ending bracket is labeled "p".