

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Skladba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**JAPONSKÁ TRADIČNÍ HUDBA JAKO INSPIRAČNÍ
ZDROJ SKLADATELE**

Pavel Nesit

Vedoucí práce: doc. MgA. Slavomír Hořínský, Ph.D.
Oponent práce: prof. Hanuš Bartoň; Ing. MgA. Tomáš
Reindl, Ph. D.
Datum obhajoby: 14. 9. 2021
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Composition

BACHELOR'S THESIS

**JAPANESE TRADITIONAL MUSIC AS AN
INSPIRATION SOURCE OF COMPOSER**

Pavel Nesit

Supervisor:	doc. MgA. Slavomír Hoříňka, Ph.D.
Examiner:	prof. Hanuš Bartoň; Ing. MgA. Tomáš Reindl, Ph. D.
Date of thesis defence:	14. 9. 2021
Academic title granted:	BcA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Japonská tradiční hudba jako inspirační zdroj skladatele

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

Praha, dne 30. 6. 2021



.....
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.

Abstrakt

Tradiční japonská hudba, tak zásadně odlišná od hudby evropské, stále zůstává předmětem zájmu muzikologů zkoumajících její původ, historický vývoj, hudební nástroje. Její exotičnost ovlivnila tvorbu hudebních velikánů 19. a 20. století a je zdrojem inspirace i pro skladatele současné.

Práce shrnuje faktory, které formovaly japonskou tradiční hudbu a rozebírá několik typických současných skladeb, také dílo autora práce, ve snaze odhalit, jak v nich japonská tradiční hudba oslovila tvůrce.

Klíčová slova

japonská tradiční hudba, šintoismus, buddhismus, fuke, honkjoku, japonské pojetí času, naru, ma, jo-ha-kyū, sawari, šakuhači, šó, biwa, koto

Abstract

Traditional Japanese music, so fundamentally different from European music, still remains the subject of interest of musicologists examining its origin, historical development, and musical instruments. Its exoticism influenced the work of musical greats of the 19th and 20th centuries and is a source of inspiration for contemporary composers.

The work summarizes the factors that shaped Japanese traditional music and analyzes several typical contemporary compositions, as well as the work of the author of the work, in an effort to reveal how Japanese traditional music appealed to the creator.

Keywords

japanese traditional music, shintoism, buddhism, fuke, honkyoku, japanese conception of time, naru, ma, johakyu, sawari, shakuhachi, sho, biwa, koto

Poděkování

Děkuji vedoucímu práce panu doc. MgA. Slavomíru Hořínkovi, Ph.D. za zasvěcení do tajů tvorby diplomových prací a za cenné rady, trpělivost a nevšední zájem, které této mé publikaci věnoval.

Obsah

Úvod	1
1. Historický kontext japonské tradiční hudby a její vztah ke klasické hudbě euroamerické	2
2. Faktory, které formovaly japonskou tradiční hudbu	4
2.1. Religiózní vlivy	4
2.2. Japonské pojetí času	6
2.3. Fenomén sawari	10
3. Tradiční nástroje	11
3.1. Šakuhači	12
3.2. Šó	14
3.3. Biwa	15
3.4. Koto	17
4. Analytické sondy	18
4.1. Skladby pro tradiční nástroje	18
4.2. Skladby inspirované charakteristikou japonských hudebních nástrojů	21
4.3. Skladby ovlivněné japonskou filosofií	29
4.4. Skladby autora bakalářské práce	33
Závěr	37

Úvod

Když se Japonsko otevřelo světu, začal v Evropě trvalý zájem o jeho dějiny, svébytnou kulturu a umění. Lákala také exotičnost tradiční japonské hudby a fascinovala její diametrální odlišnost oproti hudbě evropské. A právě tou byla ovlivněna řada významných světových skladatelů (např. *G. Puccini*, *P. Mascagni*, *M. Delage*, *I. Stravinskij*, *B. Britten* aj.) Z českých současných autorů se japonskou tradiční hudbou inspirovali např. *V. Matoušek*, *K. Mařatka*, *S. Hoříňka*, *J. Rösner*, *M. Klusák* aj.

Můj zájem o asijskou hudbu začal, když jsem byl před časem požádán kolegyněmi z *DAMU*, abych složil hudbu k loutkovému představení *Bao! Bao!* vycházející z vietnamských pohádek.¹ Po obtížném začátku se dílo povedlo a skladba byla všeobecně oceňována.

To posílilo můj zájem o asijskou hudbu a vedlo k rozhodnutí zabývat se v bakalářské práci japonskou tradiční hudbou. Předmětem mého zájmu jsou především určité obecné strukturální rysy japonské tradiční hudby, které lze vysledovat zejména v hudbě s nejrůznější rituální funkcí. Z tohoto důvodu je japonská lidová hudba, mimo rámec této práce.

¹ „Bao! Bao! Výběr z hudby ke scénickému představení” [online]. [cit. 27.6.2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Pi6hnsIzFS8>

1. Historický kontext japonské tradiční hudby a její vztah ke klasické hudbě euroamerické

Nejstarší informace o japonské tradiční hudbě pocházejí z 8. století – hudební nástroje z císařské klenotnice *Šósoin* (756). V té době převažovaly kontinentální vlivy a tradiční náboženství *šintoismus*. S příchodem buddhismu až do pádu šogunátu v r. 1868 vzkvétaly tímto náboženstvím ovlivňované hudební druhy a žánry. Především duchovní hudba a dvorní hudba orchestru *gagaku* a vedle toho narativní zpěv s doprovodem *biwy* a divadlo *nó*. Souběžně s ekonomickou a politickou emancipací si městské obyvatelstvo vytvořilo svébytnou vokálně-instrumentální hudbu lidovou.² Ta však není předmětem této práce.³

Po obnovení císařství začínají do Japonska pronikat projevy euroamerické civilizace, což zásadně ovlivňuje japonskou artificiální hudbu, která je zpočátku výrazně ovlivněna německým romantismem.⁴ Na druhé straně však představuje novou inspiraci pro západní skladatele. Tak italský skladatel *Pietro Mascagni* (1863 – 1945) složil operu *Iris* (1898), v níž pracuje s tradičními japonskými nástroji.⁵ Na japonskou tematiku navazuje *Giacomo Puccini* (1858 – 1924) se svojí slavnou operou *Madame Butterfly* (1904), ve které lze podle odborníků identifikovat až 10 japonských autentických melodií.⁶ Ve Francii pak vzniká písňový cyklus *Sept Haikai* (1924) od *Maurice Delage* (1879 – 1961). *Igor*

² *Japonsko* [online]. [cit. 24.6.2021]. Dostupné z: <https://etnomuzikologie.eu/encyklopedie/japonsko/>

³ Jedná se komorní uskupení *sank-joku* (koto, šamisen, flétna) a divadelní formy *kabuki* a *bunraku*.

⁴ *Japonsko* [online]. [cit. 24.6.2021]. Dostupné z: <https://etnomuzikologie.eu/encyklopedie/japonsko/>

⁵ Vlasta Reitterová. *Zpola (?) zapomenuté opery: Pietro Mascagni* [online]. Opera Plus, 10.7.2017 [cit. 9.6.2021]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/polozapomenute-opery-pietro-mascagni/>

⁶ Giuseppe Gerbino. *New York City Opera Project: Madame Butterfly* [online]. [cit. 9.6.2021]. Dostupné z: <http://www.columbia.edu/itc/music/NYCO/butterfly/orient.html>

Stravinskij (1882 – 1971) napsal *Tři japonské písně* (1913), *Gustav Holst* (1874 - 1934) *Japonskou suitu pro orchestr* (1915).

Ve druhé polovině 20. století tvoří další skladatelé, kteří tradiční hudbu slyšeli přímo v Japonsku. Například *Olivier Messiaen* (1908 – 1992) ve své orchestrální skladbě *Sept Haikai* (1962) napodobil císařskou dvorní hudbu *gagaku*⁷. *Benjamin Britten* uplatnil některé prvky japonské hudby v operách *Curlew River* (1964) a *Marnotratný syn* (1968).



Obr. 1: Britten v Japonsku (1956)

Tradiční japonskou hudbou se inspirovali i čeští autoři *Vlastislav Matoušek*, *Kryštof Mařatka*, *Slavomír Hořínský* aj. Mnoho děl je iniciováno a prováděno na festivalu *International Shakuhachi Festival Prague* (např. *Martin Klusák*, *Jakub Rataj*, *Jan Rösner* ad.).

Po otevření se Japonska světu byli japonští skladatelé silně ovlivněni západní klasickou hudbou a mnozí její estetiku zcela přejali. Např. ve 20. století *Kiyoshi Nobutoki* (1887-1965) a *Kosaku Yamada* (1966). Mnoho skladatelů pak psalo v duchu různých národních škol. Tak *Saburō Morio* (1903 - 1977), který studoval v Německu, komponoval ve velmi chromatickém, postromantickém

⁷ Gagaku je starodávný japonský dvorní orchestr, který vznikl na základě vlivu Číny v 8 století. Hudba tohoto tělesa je považována za klasickou či elegantní. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. „Gagaku”. [online]. Encyclopedia Britannica, 24. 8. 2015. [cit. 29.6.2021]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/gagaku>

stylu. *Tomojirō Ikenouchi* (1906 - 1991) studoval ve Francii a do Japonska přinesl neoimpreionistický skladatelský styl. Skladatel *Michio Miyagi* (1894-1956) se pokoušel o syntézu japonské a západní klasické hudby. Vznikly tak skladby pro západní obsazení, často však vykreslují japonský tradiční nástroj, melodii nebo napodobují tradiční formu či styl.⁸

Postupem času si japonští skladatelé uvědomili úskalí, která pramení z násilné synkreze a začali hledat vlastní kompozičním jazyk, který by čerpal z jejich kultury, ale více zároveň byl z evropského pohledu soudržný. Například *Tóru Takemitsu* se vědomě vyhýbal citacím tradiční japonské hudby, byť komponoval pro japonské nástroje. Ze střední a nejmladší generace jmenuji skladatele *Toshio Hosokawa* (1955) a *Dai Fujikura* (1977).

2. Faktory, které formovaly japonskou tradiční hudbu

2.1. Religiózní vlivy

Pro pochopení japonské hudby a celé kultury a estetiky, tak odlišných od těch evropských, je důležité zabývat se náboženskými a filozofickými proudy, které v Japonsku po staletí utvářely myšlení tamních obyvatel.

V Japonsku vedle sebe odnepaměti existuje řada náboženství a filozofických směrů. *Werner* uvádí, že původním náboženstvím Japonska je *šintoismus*. Pojetí tohoto náboženského směru není jednoznačné. Spadá do něj totiž vše, co se vymyká všednosti a má vyšší smysl nebo nadpřirozený charakter. Patří zde jak uctívání božstev, duchů, předků, tak i žijících bytostí nebo kosmických a přírodních sil. Také veškeré pocity vyvolané kosmickými jevy, horami, řekami, stromy a přírodními procesy.⁹ Japonec přikládá přírodě

⁸ Robin Heifetz. *J. East-West Synthesis in Japanese Composition: 1950-1970*. [online] *The Journal of Musicology*, Autumn, 1984, roč. 3, č. 4, s. 443-445. [cit. 9.6.2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/763590>

⁹ Karel Werner. *Náboženství jižní a východní Asie*. Brno: Masarykova univerzita, 1995, s. 159. *Religionistika*, sv. 1. SBN 802101122X.

a přírodním silám zásadní význam, přičemž harmonie s ní se stala důležitým stavebním kamenem i pro japonskou hudební estetiku. *Anderson* uvádí, že pro Japonce jsou důležité i málo výrazné zvuky v přírodě. „Zpěv ptáka bude obvykle doprovázen množstvím dalších přírodních zvuků, jako je foukání větru a šustění listů“.¹⁰ Tento přístup se promítnul do fenoménu zvaného *sawari* (viz níže). V japonské tradiční hudbě proto můžeme najít na první pohled zdánlivě neslučitelné zvukové prvky, které jsou však natolik propojeny, že bez sebe nemohou existovat.

Velmi rozšířeným náboženstvím v Japonsku je buddhismus. Ten se na japonské ostrovy dostal z Koreje v 6. století n. l.¹¹ Postupně se však japonští mniši začali vzdělávat v Číně, ze které Japonci přejali mnohé, ať již písmo, poezii nebo směry čínského myšlení a vliv Koreje postupně slábl.¹²

Hudba se stala součástí obřadů buddhistické liturgie a divadel. Zpěv duchovních textů za doprovodu bicího nástroje *mokugyo*, intonační vychýlení, symbolizující různé stupně mystického zjevení, tempo podléhající charakteru společné modlitby, to vše se brzy stalo běžnými hudebními pravidly.¹³

Typicky japonskou větví buddhismu je zen-buddhismus. Podle *Hubíka* „z. b. usiluje na bázi spec. meditativních či jiných technik o ‚vyprázdnění‘ mysli, obnovení přirozené schopnosti vidět a chápat svět v jeho ‚takovosti‘ a tímto způsobem o dosažení ‚buddhovství‘, jež je skryto v každém jedinci.“¹⁴ Důležitým

¹⁰ Christopher B. Anderson. *The use of traditional music as an inspiration for modern saxophone compositions: an interpretive guide to Joji Yuasa's Not I but the wind...and Masakazu Natsuda's West, or evening song in autumn*. Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2014, s. 14.

¹¹ Karel Werner. *Náboženství jižní a východní Asie*. Brno: Masarykova univerzita, 1995, s. 173. Religionistika, sv. 1. SBN 802101122X.

¹² *Tamtéž*, s. 174.

¹³ Eta Harich-Schneider. *A history of Japanese music*. London: Oxford University Press, 1973. s. 43.

¹⁴ Stanislav Hubík. *Zen buddhismus* [online]. NEŠPOR, Zdeněk, R. Sociologická encyklopedie: Sociologický ústav AV ČR, v. v.i. [cit. 28.3.2021]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Zen-buddhismus>

aspektem je tzv. *satori* (osvícení), po němž žák zen-buddhismu dokáže pohlédnout na skutečnosti jiným způsobem, nežli bývá obvyklé.¹⁵

Jedinečnou formu meditace užívali mniši *Komusó* zen-buddhistického řádu Fuke. Matoušek uvádí, že „*Komusó* (neboli „mniši nicoty“) kladli důraz na opravdovost, soustředění se na podstatné, oproštění se od vší vnějškovosti. Zvukovým ideálem je šumění větru v bambusovém háji“.¹⁶ *Satori* dosahovali nikoliv pomocí klasické meditace v sedě zvané *zazen*, ale hrou na flétnu *šakuhači*, kterou nepovažovali za hudební nástroj, ale prostředek meditace. Skladby, které mniši provozovali jsou známé pod souborným názvem *honkjoku* (základní kusy).¹⁷



Obr. 2: Mnich zen buddhistického řádu fuke

2.2. Japonské pojetí času

Buddhistické prožívání přítomného jedinečného okamžiku a oproštění se od minulosti či budoucnosti zásadním způsobem ovlivnilo japonské pojetí času.

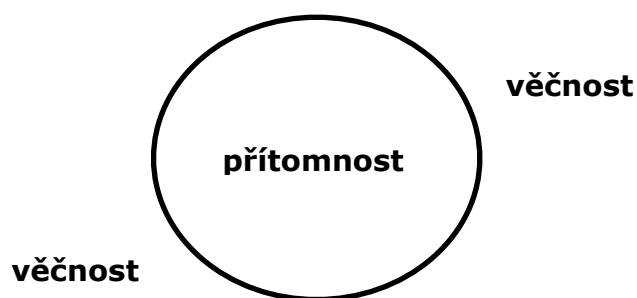
Japonské chápání času v hudbě klade zásadní důraz na přítomný okamžik. Každý moment je stejně důležitý a hudební události, které mu předcházejí nebo

¹⁵ *Tamtéž*

¹⁶ Vlastislav Matoušek. *Sui - zen* [online]. [cit. 28.3.2021]. Dostupné z: <https://www.shakuhachi.cz/original/suizen.html>

¹⁷ *Tamtéž*

po něm následují se mu svým významem vyrovnají. Celkový dojem z poslechu takovéto hudby může na nezkušeného posluchače působit monotónně, jelikož zde nenajdeme jednoznačný vrchol, nápadné dynamické změny či kontrasty. Monotónní charakter hudby bývá také umocněn pomalým tempem a absencí pulzace. Statičnost hudby a její meditativní výraz má však své důvody a jeho smyslem je vést posluchače k maximálnímu soustředění, díky kterému může plně vychutnávat každý jednotlivý moment.



Obr. 3. Grafické znázornění japonského vnímání času

Z důvodu extrémně pozvolných a nepatrných změn, vyskytujících se v japonské tradiční hudbě může posluchač nabýt klamného dojmu, že se v ní nevyskytuje jakákoliv progresa. V japonské hudbě totiž sice dochází ke změnám, jsou však natolik pozvolné a nepatrné, že je posluchač může lehce přeslechnout. Při velmi pozorném poslechu však zjistíme, že nenajdeme dvě identické fráze, každá má jinou délku, rytmus a melodické křivky obsahují různá intonační vychýlení. Kořeny tohoto fenoménu můžeme najít v tradiční kosmologii *naru*, jejímiž základními aspekty jsou právě nekonečný vývoj a absence začátku nebo konce.¹⁸

¹⁸ Jarosław Kapuscinski – François Rose. *Japanese Traditional Orchestral Music: The Correlation between Time and Timbre*. [online]. [cit. 10.6.2021]. Dostupné z :https://www.academia.edu/834301/Traditional_Orchestral_Japanese_Music_The_Correlation_between_Time_and_Timbre



Obr. 4: Grafické znázornění koncepce *Naru*

Vedle *naru* existují i další koncepce, které ovlivňují japonské pojetí času. Jedná se o *ma* a *jo-ha-kyū*. *Ma* je koncept, který se vyskytuje napříč celým japonským uměním. V malířství je *ma* zastoupeno prázdňem mezi objekty. V hudbě, jak uvádí *Kapuscinski*, *ma* označuje prostor mezi prvky nebo časový interval mezi událostmi.¹⁹ Tento prázdňý prostor se uplatňuje na všech hierarchických úrovních – jedná se o ticho mezi dvěma tóny, frázemi etc. Přesná definice *ma* nejspíše neexistuje a může být záhadou i pro Japonce. Sám *Takemitsu* se snažil *Ma* popsat následovně: „*Ma* není jen pojem v čase; je to zároveň velmi prostorová, prostorová věc [...]. *Ma* je možná ... ach, *ma* je velmi filozofický pojem“.²⁰ Důležité je posláním *Ma*, které nám říká, že *prázdnota* mezi prvky vždy stojí za pozornost a vyrovná se jim, ba je i více důležitá, než prvky samotné.



Obr. 5: Koncept *ma* lze chápat např. jako prázdňý prostor mezi stromy na obraze

¹⁹ Jarosław Kapuscinski – François Rose. *Japanese Traditional Orchestral Music: The Correlation between Time and Timbre*. [online]. [cit. 10.6.2021]. Dostupné z :https://www.academia.edu/834301/Traditional_Orchestral_Japanese_Music_The_Correlation_between_Time_and_Timbre.

²⁰ Peter Burt. *How Japanese was Takemitsu? And Is It Important to Ask This Question?* In: Gianmario Borio – Luciano Galliano. *Music facing up to silence. Writings on Toru Takemitsu*. Pavia : Pavia University Press, 2010, s. 147. ISBN 9788896764077

Třetím základním estetickým pojmem je *jo-ha-kyū*. Malm uvádí, že se vyskytuje především v hudbě císařského orchestru *gagaku*, aplikuje se však i v mnoha dalších hudebních formách a druzích, např. v hudbě divadla *nó*. Strukturální princip je obsažen v samotném rozdělení slova na tři díly. *Jo* je začátek, *ha* může znamenat rozbití nebo uvedení a *kyū* je část, která vede do cíle nebo rozuzlení.²¹ *Jo-ha-kyū* má v japonské hudbě důležité postavení, neboť bývá aplikováno na všech úrovních struktury skladby. Definuje celkovou formu, malý díl nebo dokonce pouhou frázi.²²



Obr. 6: grafické znázornění *Jo-ha-kyū*

Z hlediska celku je japonská hudba statická, avšak na úrovni mikrostruktury je plná změn a malých kontrastů.²³ Nejdůležitějším rysem je plynulost, která v posluchači vyvolává pocit bezčasí. Graficky japonský koncept času nejlépe vykresluje spirála, při které je patrné, že se vše v dílčích kruzích neustále opakuje bez začátku a konce.

²¹ William P. Malm. *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1959. 8. Printing 1978, s. 102. ISBN 0-8048-0308-0.

²² Jarosław Kapuściński – François Rose. *Japanese Traditional Orchestral Music: The Correlation between Time and Timbre*. [online]. [cit. 10.6.2021]. Dostupné z :https://www.academia.edu/834301/Traditional_Orchestral_Japanese_Music_The_Correlation_between_Time_and_Timbre.

²³ Jarosław Kapuściński – François Rose. *Japanese Traditional Orchestral Music: The Correlation between Time and Timbre*. [online]. [cit. 10.6.2021]. Dostupné z :https://www.academia.edu/834301/Traditional_Orchestral_Japanese_Music_The_Correlation_between_Time_and_Timbre.

2.3. Fenomén sawari

Sawari je důležitým strukturálním a estetickým znakem japonské tradiční hudby, který vychází z japonské touhy po splynutí se svým okolím. Tato symbióza se pak vyskytuje i v hudbě, kde zdánlivě velmi kontrastní prvky tvoří harmonický celek.



Obr. 7: Zvuk rákosu a větru Japonci chápají jako jeden zvuk

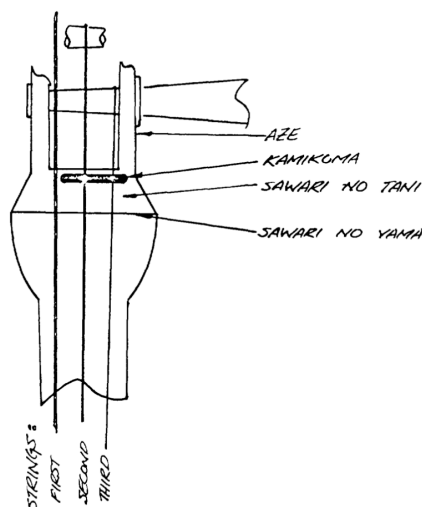
Pro klasickou euroamerickou interpretační tradici je důležitý čistý, nosný, vyvážený tón, přičemž přítomnost jakýchkoliv hluků, šumů nebo pazvuků je do co největší míry eliminována. V japonské tradiční hudbě je tomu jinak. V ní je naopak žádoucí, aby hlukové složky tvorby zvuku byly u tradičních nástrojů přítomny stejně hojně jako samotný tón. To je dáno v mnoha případech již konstrukcí nástrojů. Ty jsou vyrobeny tak, aby tóny a hluky zněly zároveň.

Nejčastěji si můžeme *sawari* povšimnout u strunných drnkacích nástrojích *šamisenu* a *biwě*, u kterých při rozezvučení nástroje dochází k tvorbě vibrací a různých šumů.²⁴ Na *šamisenu* (třístrunném drnkací nástroji) *sawari* vzniká v podobě *bzučivého* zvuku na nejnižší struně. Tato struna je umístěna níže než zbylé dvě a jemně se dotýká krku nástroje. Při rozezvučení se vibrace první

²⁴ Christopher B. Anderson. *The use of traditional music as an inspiration for modern saxophone compositions: an interpretive guide to Joji Yuasa's Not I but the wind...and Masakazu Natsuda's West, or evening song in autumn*. Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2014. s. 14.

struny zastavuje a vydává charakteristický *sawari* zvuk. Dalším důvodem výskytu *bzučivého* zvuku je zkosená část pod kolíky *šamisenu* tzv. *sawari no tami* a hrana mezi krkem a hlavou tzv. *sawari no yama*, na které nejnižší struna leží. Umístění struny na této zkosené části způsobuje rovněž komplexní vibrace.²⁵

U dechových nástrojů *sawari* rovněž vzniká například na flétně *šakuhači*, kde je díky konstrukci náustku a speciálním technikám hry rovněž zvýrazněna hluková složka a to způsobem, který připomíná často zvuky přírody.



Obr. 8: Konstrukce hlavy šamisenu

3. Tradiční nástroje

Podrobněji pojednávám a těchto nástrojích: *šakuhači*, *šó*, *biwa* a *koto*. Tyto se totiž staly inspiračním zdrojem pro mé vlastní kompozice a mají rovněž důležité místo v analytické části této práce. Ostatní uvádím přehledovou formou pro úplnost.

Japonské tradiční nástroje byly dlouhá staletí spojovány s hudebními žánry a společenskými kastami. Hudba císařského dvora *gagaku* užívala nástroje *hičiriki*, *šó*, a flétnu *ryūteki*, buddhistický zpěv doprovázely *mokugyo*, vojenská

²⁵ Lorraine Sakata. „The Comparative Analysis of Sawari on the Shamisen.” [online]. *Ethnomusicology* Vol. [cit. 15.6.2021]. 1966, roč. 10, č. 2, s. 141-145. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/924695>

aristokracie se vzdělávala v hře na nástroj *šakuhači*, městske vrstvy provozovaly hudbu především za doprovodu *šamisenu*, *kota*, *hitojogiri*, potulní slepí mniši používali *biwu*.²⁶

Dechové nástroje představují *hičiriki*, tři druhy flétny *fue*, *óteki*, ústní varhánky *šo* a flétna *šakuhači*. Mezi bicí nástroje patří bubny *kakko*, *taiko* a *da-taiko*. Vedle blanzvučných nástrojů existuje řada gongů, rolniček, zvonů a xylofonů. Strunné nástroje představují citery *wagon* a *gaku-so*, *šamisen*, *kokjú*, měsíční kytara *goken*, *koto* a *biwa*.²⁷



Obr. 9: Gagaku orchestr

3.1. Šakuhači

Tato bambusová flétna je dnes symbolem japonské tradiční hudby. V dnešní podobě má 54 cm a 5 otvorů pro prsty, ale prošla dlouhým vývojem.²⁸ Ve 13.století ji používali mniši k meditaci, později se užívala i v komorní hře společně s nástroji *šamisen* a *koto*. Flétna má rozsah asi 2 oktávy, ambitus je rozdělen na 3 rejstříky. Charakter tónu ovlivňuje intenzita vdechu a poloha

²⁶ *Japonsko* [online]. [cit. 24.6.2021]. Dostupné z: <https://etnomuzikologie.eu/encyklopedie/japonsko/>

²⁷ Alexander Buchner. *Hudební nástroje národů*. Praha: Artia, 1969, s. 24-26.

²⁸ Eta Harich-Schneider. *A history of Japanese music*. London: Oxford University Press, 1973. s. 59n.

nátisku. Přefouknutí na 1. rejstříku zvýrazní alikvotní tóny, při hře v 2. rejstříku je zvuk svítivý, průrazný, v posledním rejstříku velmi ostrý.

Šakuhači se uplatňuje v sólové a komorní hře, její zvuk není příliš průrazný a v ansámblu často zanikne. Zvuk se tvoří pomocí tenkého proudu vzduchu vydechovaného na hranu náustku. Ten je zkonstruován speciálním způsobem. Jeho zkosená hrana je umístěna poměrně daleko od úst, a proto je při tvorbě tónu slyšitelný i vzduch, jenž se o hranu lomí.

Speciální techniky hry napodobují přírodní zvuky – *sawari*.²⁹ Jedná se o *muraiki*, kdy je zdůrazněn spíše dech hráče než samotný tón. *Sorane* (obdoba *muraiki*), která probíhá v kratším časovém intervalu. *Frullato* (*Tamane*), při kterém dochází ke zvýšení přítomnosti inharmonické složky výsledného zvuku. Další techniky spadají do kategorie vibrata. *Iki-yuri* se vytváří pohybem bránice. *Ago-yuri* vzniká díky pohybu brady hráče. Hojně využívané jsou tóny *meri* a *kari*, což jsou až půltónová vychýlení, kterých interpret dosáhne buď pomocí speciálního hmatu, kdy se dírky zakryjí pouze z poloviny, nebo úpravou nátisku.³⁰



Obr. 10: Flétna šakuhači



Obr. 11: Zkosená hrana šakuhači

²⁹ Zachary, Wallmark. *Sacred Abjection in Zen Shakuhachi*. [online]. Ethnomusicology Review [cit. 7.4.2021]. Dostupné z: https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/585#_edn15

³⁰ Minoru Miki. *Composing for Japanese instruments*. Translated by Marty Regan. Rochester: Boydell & Brewer, University of Rochester Press, 2008, s. 37.

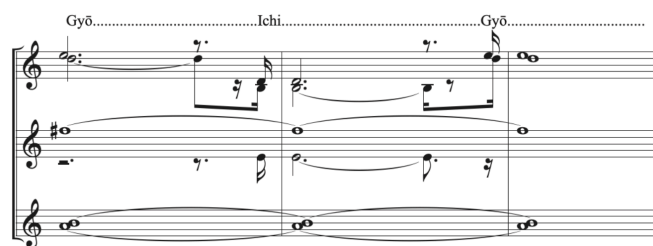
3.2. Šó

Ústní varhánky šó mají stěžejní postavení v dvorním orchestru *gagaku* a dnes se uplatňují i jako sólový nástroj či součást různých ansámbků.

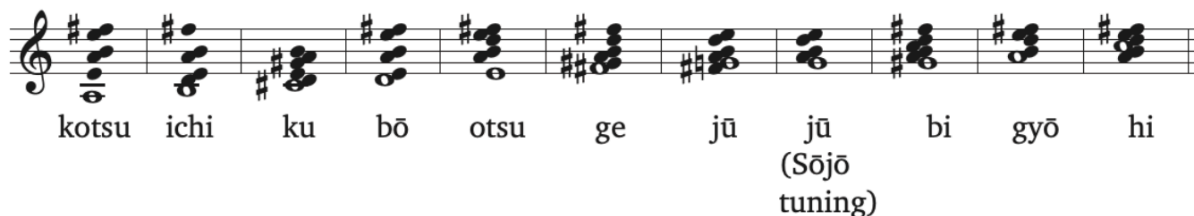
Základem je 17 různě dlouhých bambusových trubic. Každá z nich má otvor pro prst a pokud není zakryt, nevydává zvuk. Rozsah šó je omezený (a-fis2) a dynamika jednotlivých píšťal poměrně slabá, proto je funkce šó v orchestru *gagaku* spíše prodlevová. Akordy, zvané *aitake*, mohou obsahovat až šest tónů a dokáží být velmi výrazné. Je známo celkem 11 tradičních akordů (*aitake*). Přechod z jednoho akordu na druhý se nazývá *te-utsuri*.³¹ Nejčastěji šó interpretují syrrytmičké souzvuky, je však na ně možno zahrát i poměrně svébytný melodický vícehlas.



Obr. 12: Ústní varhánky šó



Obr. 13: Akordická proměna *te-utseri*



Obr. 14: 11 tradičních akordů *Aitake*

³¹ Jarosław Kapuściński – François Rose. *Sho* [online]. Orchestration in Gagaku music. [cit. 6 .5. 2021]. Dostupné z: <http://gagaku.stanford.edu/en/woodwinds/sho/>

3.3. Biwa

Tento strunný nástroj je v Japonsku široce rozšířen a užíván jak k sólové hře tak i v ansámblu.³² Podobá se evropské loutně, má ale plochou spodní desku a mělký korpus. Struny se rozezvučí velkým dřevěným trsátkem a poměry mezi nimi v základním ladění jsou: čistá kvarta, velká sekunda a opět čistá kvarta. Zvuk *biwy* je při rozezvučení silný, ale nemá dlouhý dozvuk, proto je její role v orchestru *gagaku* spíše rytmická než melodická. Hráč málokdy použije jen jednu strunu, ale spíše arpeggio.³³

Existuje 5 druhů *biwy*, každý má jinak konstruovány pražce. Např. na *gaku-biwě* jsou nižší, než na *móso-biwě*. Pražce mají zásadní roli při tvorbě fenoménu *sawari*, který vzniká silným „trhnutím“ struny a jejím následným tlumením mezi pražci. Tak vzniká první vibrace. Druhá vzniká mezi kobylkou a místem stisknutí struny. Dohromady vytváří fenomén *sawari*.³⁴

Nástroj nabízí celou škálu dynamických (od jemného pianissima po řinčivé fortissimo), intonačních, artikulačních a výrazových prostředků. Lze hrát samostatné tóny i harmonii. Hráči často využívají tón prázdných strun, které bývají začátkem arpeggia. Další možností změny výšky tónu je práce s pražci. Lehké rozezvučení struny a umístění prstu na pražci je první volbou. Druhý způsob představuje stlačení struny mezi pražci. Tak lze zvýšit interval o malou nebo velkou sekundu, někdy až čistou kvartu.

Lze rozeznít všechny 4 struny a dosáhnout rezonančně bohatých akordů, avšak nelze hrát sled akordů jako u klasické kytary. Hojně se užívají mikrintervalová a půltonová glissanda a rapidní vibrata. Velmi efektní je

³² Např. v hudbě *hogaku* nebo *gagaku*

³³ Jarosław Kapuściński – François Rose. *Biwa*. [online]. Orchestration in Gagaku music. [cit. 8.4.2021]. Dostupné z: <http://gagaku.stanford.edu/en/strings/biwa/>

³⁴ Minoru Miki. *Composing for Japanese instruments. Translated by Marty Regan*. Rochester: Boydell & Brewer, University of Rochester Press, 2008, s. 74.

pizzicato levé ruky, kdy se silně trhne strunou. V neposlední řadě hráči často používají tremolo, které zvýrazňuje fenomén *sawari*.³⁵



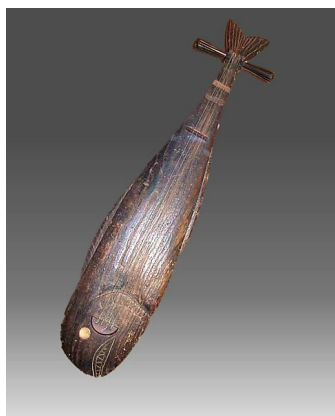
Obr. 15: Gaku-biwa



Obr. 16: Heike-biwa



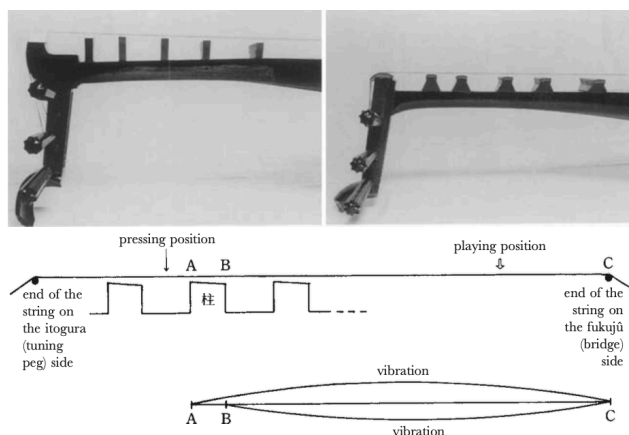
Obr. 17: Satsuma-biwa



Obr. 18: Mōso-biwa



Obr. 19: Chikuzen-biwa



Obr. 20: Tvorba *sawari* na biwě. 1. část vzniká na místě trnutí struny, 2. část mezi pražcem a kobylkou

³⁵ Minoru Miki. *Composing for Japanese instruments*. Translated by Marty Regan. Rochester: Boydell & Brewer, University of Rochester Press, 2008, s. 81-86.

3.4. Koto

Tato citera měla a dodnes má významné místo v orchestru *gagaku*. V 17. století se rozšířila mezi městské obyvatelstvo. Nástroj původně neměl sólové využití, sloužil k doprovodu zpěvu nebo v ansámblech.³⁶

Koto je nejčastěji třináctistrunné, asi 190 cm dlouhé. Prvých 10 strun je očíslovaných, zbylé 3 mají speciální názvy.³⁷ Pro rozezvučení se užívají bambusová trsátka připevněná prstýnky k prstům na pravé ruce, levou rukou lze měnit tónovou výšku nebo docílit vibrata. K ladění strun slouží posuvné kobylky umístěné pod každou strunou.³⁸ Nejobvyklejší třináctistrunné *koto* má rozsah zhruba d-a2, sedmnáctistrunné E-c2, jedenadvacetistrunné C-g3.³⁹

Délka dozvuku je poměrně krátká, což je vyváženo barevnými možnostmi nástroje a různými technikami hry. Jedná se o rozezvučení struny shora, zesponu, přejetím trsátka po struně, či rozezvučení bříškem prstu levé ruky. Intonační vychylky jako glissanda, vibrata a přírazy tvoří levá ruka. Jedná se o *oshide*, kdy levá ruka zvýší strunu o sekundu předtím, než je rozezvučena pravou rukou. Opačný způsob se označuje *oshibiki*. Hodně je užíváno kontinuální vibrato *yuri*, prováděné periodickým stlačováním struny levou rukou, nebo flažolety. Technikami pravé ruky jsou především glissando, opakované tóny nebo silné trhnutí struny – *uchikaki*.⁴⁰

³⁶ Minoru Miki. *Composing for Japanese instruments. Translated by Marty Regan.* Rochester: Boydell & Brewer, University of Rochester Press, 2008, s. 126.

³⁷ ČIHARA, Jošio. *Jasašiku noberu koto njumon.* Tokio: Kabušikigaiša zenongakufu šuppanša, 2010. In: JIRÁSKOVÁ, Mária. *Koto a jeho místo v japonské tradiční hudbě.* Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, 2012 s. 21.

³⁸ *Tamtéž s. 22n.*

³⁹ Minoru Miki. *Composing for Japanese instruments. Translated by Marty Regan.* Rochester: Boydell & Brewer, University of Rochester Press, 2008, s. 131.

⁴⁰ Minoru Miki. *Composing for Japanese instruments. Translated by Marty Regan.* Rochester: Boydell & Brewer, University of Rochester Press, 2008, s. 136-147.



Obr. 21: Třináctistrunné koto

4. Analytické sondy

Následující podkapitoly představují pomyslné kategorie, které mi posloužily jako klíč k výběru skladeb. V sondách si všímám především těch aspektů, které mají přímý vztah k mé vlastní kompoziční práci. Tyto sondy tedy nemají tak za cíl představit skladby v jejich komplexnosti.

4.1. Skladby pro tradiční nástroje

Tradiční nástroje bývají založeny na pentatonické stupnici. Ladění je samozřejmě možné změnit, ale zůstává především barva nástroje, zvuková kvalita a fenomén *sawari*. Kromě tradičních technik hry lze použít i netradiční, či zcela nové techniky hry.

Tóru Takemitsu (1930 - 1996) – Eclipse (1966)

Japonský skladatel použil neobvyklou instrumentační kombinaci - flétnu *šakuhači* a loutnu *biwu*. *Šakuhači* zaujme svým charakteristický tónem jehož součástí jsou šumy a hluky, a intonační vychýlení, jež jsou výsledkem speciálních

technik - *muraiki*, *sorane*, *iki-yuri*, *ago-yuri* a speciálních hmatů nebo úpravy nátisku – *meri* a *kari*. Melodické postupy a způsob hry na tyto nástroje je odlišný. Na *biwě* vznikají krátké tóny, zatímco na *šakuhači* se interpretují spíše dlouhé. V *Eclipse* se však tyto nástroje doplňují a splynou, což je estetickým cílem japonské tradiční hudby. Zvláště zajímavý je způsob zápisu, který *Takemitsu* zvolil. Dle *Grimshavyho* má každý nástroj odlišný způsob notace, díky kterému lze zvýraznit jejich nuance.⁴¹ Part *šakuhači* je tvořen dvěma horizontálními liniemi. Na první je zaznačen počáteční tón fráze, intonační vychýlení, dynamika a na druhé časový průběh. Part *biwy* připomíná kytarovou tabulaturu, kde je uvedené číslo struny, směr melodie, způsob hry pomocí trsátka nebo dynamické změny. Ze zápisu jsou u obou nástrojů odstraněny nadbytečné informace a *Takemitsu* tak interpretům nechává určitou volnost. Domnívám se, že výsledná zvuková podoba skladby díky této formě notace působí velmi čistě a spontánně.

The image shows a page of a musical score titled "ECLIPSE" by Toru Takemitsu, specifically for the shakuhachi instrument. The score is written on two horizontal lines. It features various musical notations including stems, beams, and dynamic markings. The title "ECLIPSE" is centered at the top, with "pour biwa & shakuhachi" below it. The composer's name "Toru Takemitsu" is on the right. There are also some small text boxes and a copyright notice at the bottom.

Obr. 22: T. Takemitsu: *Eclipse* - part *šakuhači*, s. 1.

⁴¹ Jeremy Grimshaw. *Toru Takemitsu. Eclipse, for shakuhachi & biwa*. [online]. [cit. 16.6.2021]. Dostupné z: <https://www.allmusic.com/composition/eclipse-for-shakuhachi-biwa-mc0002659887>

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIÉ
SANS AUTORISATION
n'est pas tolérée
enregistrer une contrefaçon

ECLIPSE
pour biwa & shakuhachi

Biwa
Toru Takem

いつの日か生命喪失してこの生命の供養をばらん

歌うべき歌一つなし踊ぐべきもの一つなし思ふことみなし暮りぬ

Editions SALABERT
Paris, France

EAS 17384

Tous droits réservés
pour tous pays

Obr. 23 : T. Takemitsu: Eclipse - part biwy, s. 4.

Slavomír Hoříňka (1980) – Lacrimosa (2014)

Obsazení skladby tvoří barokní housle, smyčcový orchestr, tam tam a koto. Barva *kota* je natolik specifická a odlišná od evropských nástrojů, že je jeho zvuk téměř vždy postřehnutelný a odlišitelný od nástrojů orchestru. V partituře se však nachází místo, kde koto „splyne“ se západními nástroji. Jedná se o číslo 15 na straně 22. Až do tohoto místa koto přednášelo typické japonské interpretační prostředky. Jedná se o glissanda, trhnutí struny (*uchikaki*), opakované tóny, nebo vibrato *yuri*. V čísle 15 však způsob hry a faktura připomíná spíše barokní basso continuo. Slavomír Hoříňka uvádí, že „*koto* na sebe metaforicky vezme podobu *theorby*, barokní basové loutny, a pomocí prostších prostředků podpoří barvu celého orchestru.“⁴² Tak lze doložit, že byť bývají japonské a evropské nástroje zvukově odlišné, je možné najít mezi jejich zvukem i styčné body a průniky.

⁴² Z osobního rozhovoru s autorem

Lacrimosa

Slavomír Hořínka
(*1980)

Glow of Eternity

Baroque Violin (417 Hz)

Koto

Tam-Tam

Tempo: $\text{♩} = 72$

Annotations: *ff* with picks, *lasciar sonare sempre!*, scratch (make accents at the end), BELLOW - scrape the backside with carton tube

Obr. 24: Sl. Hořínka: Lacrimosa, s. 1.

22

22

⑩ Et incarnatus est... $\text{♩} = 63$ *)

Violin (417 Hz)

Koto

T. T.

Vn. 1

Vn. 2

Annotations: *p dolce*, Hush on rests, *crescendo*, *mf*, *pp*, *mp*, *p*, *mf*, *diminuendo*

Obr. 25: Sl. Hořínka: Lacrimosa - „splynutí“ koto s orchestrem, s. 22.

4.2. Skladby inspirované charakteristikou japonských hudebních nástrojů

Řada skladatelů se inspiroje japonskými tradičními nástroji při kompozici pro evropské nástroje. Vedle melodických postupů či harmonie je to především napodobení barvy a charakteru tvorby zvuku nástroje.

Yoshihisa Taira (1937 - 2005) – Maya pro basovou flétnu (1972)

Japonsko-francouzský skladatel se, dle mého názoru, evidentně inspiroval fenoménem *sawari* při hře na flétně *šakuhači*, kdy jsou kromě tónu slyšitelné i šumy a hluky. Skladba Maya je komponována pro evropský nástroj, basovou flétnu, která má oproti *šakuhači* odlišnou konstrukci a způsob hry. Při hře na ni nejsou slyšitelné hluky, ale krásný, čistý tón. Na druhou stranu je schopna, oproti běžné příčné flétně, pomocí speciálních technik hry produkovat i výrazné zvuky netónové povahy.

à Pierre-Yves ARTAUD

M A Y A

POUR FLUTE BASSE EN UT
OU FLUTE EN SOL

Yoshihisa TAÏRA 1972

DO KOLEN!

In chaines!

tres court avec 1/4 temps

6 ou 7

15"

1 *2* *3* *4* *5* *6* *7* *8* *9* *10* *11* *12* *13* *14* *15* *16* *17* *18* *19* *20* *21* *22* *23* *24* *25* *26* *27* *28* *29* *30* *31* *32* *33* *34* *35* *36* *37* *38* *39* *40* *41* *42* *43* *44* *45* *46* *47* *48* *49* *50* *51* *52* *53* *54* *55* *56* *57* *58* *59* *60* *61* *62* *63* *64* *65* *66* *67* *68* *69* *70* *71* *72* *73* *74* *75* *76* *77* *78* *79* *80* *81* *82* *83* *84* *85* *86* *87* *88* *89* *90* *91* *92* *93* *94* *95* *96* *97* *98* *99* *100*

pppp *poco a poco cresc.* *ppp*

dans le silence total le plus long possible

nerytmičká struktura, absence půlzáce

pp *ppp* *f* *fff* *pp* *f*

morendo *fff*

Obr. 26: Y. Taira: Maya pro basovou flétnu, s. 1.

Aby hráč na basovou flétnu napodobil zvuk *šakuhači*, tvoří zvuk prudkým nárazem vzduchu, takže hluková složka převládá nad tónovou. Anebo je výsledný zvuk na hranici mezi tónem a hlukem, jelikož hráč tvoří tón takovým způsobem, aby značná část vzduchu šla nad hranu náustku. Oba způsoby hry se podobají technice *muraiki*, kdy dominuje dech hráče. Další technikou, která způsobuje ve

skladbě Maya přítomnost hluků jsou *frullata* v pianissimu s prudkým zesílením do *sforzata*. Jedná se o obdobnou techniku jako *tabane* ve hře na *šakuhači*. V průběhu celé skladby se pak objevují *iki-yuri* (vibrato) nebo klesající či stoupající výchylky tónů *meri* a *kari*. Na několika místech skladby se objevují výkřiky flétnisty, které mohou symbolizovat samurajovo rozcvičování s katanou. Matoušek uvádí, že mniši komusō byli často také samurajové a volný čas trávili jak hrou na *šakuhači*, tak zdokonalováním se v bojových uměních.⁴³

Joji Yuasa (1929) – Not I, but the wind... (1976)

Současný japonský skladatel od dětství studoval japonskou hudbu a umění divadla *nó*.⁴⁴ Vliv této rané zkušenosti se později projevil začleněním typických strukturálních znaků tradiční hudby jeho národa do vlastní tvorby, a to nikoliv povrchním způsobem, tak jak to často slyšel u západních skladatelů.⁴⁵

Skladba je inspirována hrou na flétnu *šakuhači*. Interpret musí změny oktávy dosáhnout nikoliv pomocí klapky, ale pouze dechem. Výsledkem je netypicky rozmazaný saxofonový zvuk, který se podobá technice *muraiki*. Tento efekt je dále umocněn změnou tlaku v ústech, díky čemuž dochází k intonačním vychýlením a barevným změnám tónové kvality - tóny *meri* a *kari*.

Dalšího napodobení je dosaženo tónovým výběrem. Jak uvádí *Anderson, Yuasa* sestavil skladbu především z velkých a malých sekund. Krom podobnosti s hudbou pro *šakuhači*, se chtěl autor, co nejvíce vzdálit tonálně ukotvené

⁴³ Vlastislav Matoušek. *Systematika hudební řeči šakuhači fukezen honkyoku* [online]. [cit. 11.5.2021]. Dostupné na: <https://www.shakuhachi.cz/original/rec.html>

⁴⁴ KUSHIDA, Mari. *Noh Influences in the Piano Works of Joji Yuasa*. DMA thesis, University of Illinois, 1998. In: ANDERSON, Christopher B. *The use of traditional music as an inspiration for modern saxophone compositions: an interpretive guide to Joji Yuasa's Not I but the wind...and Masakazu Natsuda's West, or evening song in autumn*. Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2014, s. 6.

⁴⁵ Christopher B. Anderson. *The use of traditional music as an inspiration for modern saxophone compositions: an interpretive guide to Joji Yuasa's Not I but the wind...and Masakazu Natsuda's West, or evening song in autumn*. Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2014, s. 6.

hudbě.⁴⁶ Celková struktura skladby působí statickým dojmem. Skladba je tvořena dlouhými tóny s důrazem na barevnou proměnlivost, kterou nacházíme i v hudbě pro *šakuhači*.

Not I, but the wind..... Joji YUASA

Sax. alt. (Sax.)

Mic. 1 (voice)

Mic. 2 (voice)

→ 5ⁿ → 4ⁿ

→ 4ⁿ → 3ⁿ → 6ⁿ

pppp pp pppp p ppp pppp

mp sf

pppp → 4ⁿ → 4ⁿ → 7ⁿ

pp p mp sf

2 C 1979 by EDITION FRODIA
Snoton Musikverlag-Musikproduktion München

Obr. 27. J. Yuasa: *Not I, but the wind...*, s. 1.

Olivier Messiaen (1908 - 1992) – Sept Haikai, IV. Gagaku

Tento francouzský skladatel podlehl kouzlu japonského císařského orchestru *gagaku*, kterému vzdal hold ve 4. větě *Gagaku* své skladby *Sept Haikai*. Orchester tvoří pikola, 2 hoboje, anglický roh, klarinet in ES, trubka in C, 8 houslí, kravské zvonce, krotaly, trubicové zvonky, několik druhů činelů, 2 gongy a 2 tamtamy.

Messiaen vykresluje barvu dvou tradičních nástrojů orchestru *gagaku* – *hičiriki* a *šó*.⁴⁷ Akordickou sazbu ústních varhánek *šó* svěřuje osmi houslím, které pro dosažení intimní a neměnné barvy hrají s dusítky. Používá clustery, které bychom v takovéto disonantní podobě u varhánek *šó* nenašli. Akordy, které *šó*

⁴⁶ *Tamtáž* s. 23

⁴⁷ MESSIAEN, Olivier. *Sept haikai, Esquisse Japonaises pour Piano Solo et Petit Orchestre*. Paris: Editions Musicales, 1966, s. 5.

v *gagaku* běžně interpretují představují spíše zahuštěné akordy vycházející z pentatoniky. *Messiaen* sice používá progresivnější harmonii vycházející z jeho osobního modálního systému, jisté podobnosti je však i tak dosaženo. Myslím, že je to dáno především strukturální funkcí tohoto barevného pásma, neboť představuje pozadí, jehož si povšimneme tehdy, když ostatní vrstvy utichají. Japonský hoboj *hičiriki* vykresluje melodická linka trumpety, hoboje a anglického rohu. Spojení těchto nástrojů zajišťuje pronikavou a ostrou barvu. Celková orchestrální sazba a její rozdělení do několika vrstev vytváří heterogenní barevné kombinace, což je typické i pro orchestr *gagaku*, kde jsou jasně identifikovatelné jednotlivé nástroje.⁴⁸ *Messiaenovi* se mistrným způsobem podařilo západními nástroji vykreslit tento exotický orchestr.

46

Piccolo Flûte
 2 Hautbois
 Cor Anglais
 Piccolo Clarinette
 Trompette
 Violons
 Cencerros
 Crotales
 Cloches
 C. G. C. T.

Obr. 28: O. Messiaen: *Sept Haikai*: – IV. *Gagaku*, s. 46.

⁴⁸ HOŘÍNKÁ, Slavomír. Barva zvuku a její úloha ve výstavbě hudební skladby. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. ISBN 978-80-904266-2-7, s. 36.

Tóru Takemitsu (1930 - 1996) – Garden Rain (1974)

I když se Takemitsu, jako řada jiných skladatelů, vyhýbal přímým citacím japonské tradiční hudby, inspiroval se ve skladbě *Garden Rain* domácími zdroji – císařským orchestrem *gagaku* a rovněž japonskými zahradami, které mu sloužily jako inspirace k formálnímu řešení.⁴⁹ Instrumentář je tvořen 2 žesťovými skupinami, které jsou symetricky rozmístěné na pódiu. Předlohou pro harmonický materiál byly ústní varhánky *šó*. Akordy se proto podobně jako v *gagaku* orchestru mění i zde pomalu a postupně. Sám *Takemitsu* v legendě uvádí, že tempo má být co nejpomalejší. Použitý tónový materiál není stejný jako jedenáct základních akordů *šó*, přesto zde najdeme určité paralely, především je to intervalová stavba, kdy je nad sebe vrstvena skupina velkých a malých sekund.

Skladatel si byl vědom toho, že japonské varhánky nevytváří pouze homofonní sazbu, ale mohou být i nástrojem polyfonním. Proto i jednotlivé žesťové nástroje, jako je tomu např. na straně 8, vytváří v *Garden Rain* kontrapunky, které připomínají akordické proměny *te-utseri*. V neposlední řadě zde nacházím zvukovou podobnost, byť je barva žesťových nástrojů zcela odlišná od *šó*. Tohoto efektu je dosaženo pomocí převládající neměnné dynamiky bez náhlých změn a upřednostnění *legata* a *tenuta* před *staccatem*. *Takemitsu* se podobně jako *Messiaen* svébytným způsobem inspiroval pomalým tempo-rytmem orchestru *gagaku* a mistrně vykreslil barvu a harmonii nástroje *šó*.

⁴⁹ Peter Burt. *How Japanese was Takemitsu? And Is It Important to Ask This Question?* In: Gianmario Borio – Luciano Galliano. *Music facing up to silence. Writings on Toru Takemitsu*. Pavia: Pavia University Press, 2010, s. 146n. ISBN 9788896764077

Nearly stationary (J. Cage)

* 6 10 1.5 4 8

1st Group

Trumpet in C
 Trumpet in B \flat
 Horn in F
 Trombone
 Tuba

dying away (d.a.)
(pppp)
Bouché
dying away (d.a.)
(pppp)
with mute
dying away (d.a.)
(pppp)

d.a.
d a
d.a.
d.a.

Obr. 29: T. Takemitsu: Garden Rain – úvodní akord, s. 1.

1st Group

Trp
 Trp
 Hr
 Trbn
 Tub.

cresc. gradually
cresc. gradually
(Bouché)
cresc. gradually
cresc. gradually

2nd Group

Trp
 Trp
 Trbn
 Trbn
 B.Trbn

(pppp)
(pppp)
(pppp)
(pppp)
(pppp)
mf
(pppp)
(pppp)

Obr. 30: T. Takemitsu: Garden Rain – akordická proměna, s. 5.

Toshio Hosokawa (1955) – Renka I pro soprán a kytaru (1986)

Autor ve skladbě vychází z typických melodických, artikulačních a především barevných prostředků *biwy*. Jedná o intonační vychýlení – glissanda a vibrata. Glissanda svým ambitem na mnoha místech dosahují až malé septimy. Četněji jsou však zde zastoupena glissanda půltónová nebo čtvrttónová. Ty také nejčastěji produkují hráči na *biwě*. Vibrata vyskytující se v *Hosokawově* skladbě rovněž evokují hru na *biwu*. Na japonské loutně se nejčastěji produkují rapidní vibrata, která mají výrazné intonační vychýlení při rozezvučení tónu, také se používají dvojzvuky, při kterých se vibrato aplikuje pouze na jeden z jeho tónů. Je zde i perkusivní rozezvučení tónu, které připomíná hru pomocí velkého trsátka na *biwě*. Podobné prostředky, především různé druhy glissanda, skladatel používá i v partu sopránu.

Renka I
for soprano and guitar

Toshio Hosokawa

1. Aki no Ta no ...

e calmo $\text{♩} = \text{ca. } 40$

Guitar

Sop.

Guit.

* suono reale (sound as written)

obr. 31: T. Hosokawa: Renka I pro soprán a kytaru, s. 1.

4.3. Skladby ovlivněné japonskou filosofií

Řada skladatelů ve svých skladbách pracuje s časem způsobem, který je, dle mého názoru, ovlivněn japonským chápáním a tradicí, což nejčastěji spočívá v pomalém tempu, absencí metra a postupném nepatrném vývoji, který nemá žádné vyústění. Dále můžeme nalézt podobnosti s koncepcí *ma* nebo *jo-ha-kyū*.

Dai Fujikura (1977) – Okeanos Breeze pro koto, šó, violu, klarinet a hoboje z cyklu Okeanos (5. část) (2001)

Jde o první skladbu, kterou *Dai Fujikura* napsal pro japonské nástroje a je, dle mého názoru, typickým příkladem japonského přístupu k času. *Dai Fujikura* pracuje s prostým kompozičním materiálem. Jedná se o glissanda, repetované tóny, různé druhy ozdob, vibrata, tremola nebo syrrytmičké akordy u šó. Tyto prvky však nejsou uváděny, až na pár výjimek, identicky. Dochází k nepatrným obměnám, které vytváří jakýsi variační vývoj skladby. Jednotlivé motivy jsou transponovány, prodlužovány nebo se zopakují s odlišnou artikulací.

Statický charakter skladby je rovněž dosažen díky poměrně pomalému tempu. To kolísá mezi 51 - 90 bpm, převážně se však pracuje s 60 bpm. Posluchač ztěží pozná zrychlování nebo zpomalování. Jednak se zde nenachází pravidelná pulzace, jednak jsou změny tempa natolik pozvolné, že se na ně posluchač adaptuje a zrychlování či zpomalování nerozpozná.

to OKEANOS
Okeanos Breeze (2001, corrected July 2006)
 (the score is in C)

Dai Fujikura

Sho $\text{♩} = 64$ kigae (breath) where it stated, add more if you need it, but try to keep the shape of the phrase.

Right Hand off R. trem. → N.R. norm. *tsuki* ord. (with nail) off R. *hiki-iro* *tsuki* → N.R. *yuri-iro* off R. → N.R.

Koto KOTO: (NEVER DAMP THE STRINGS) *pizz.* (=without nail) *mp < f* *mp* *ff* *mp* *f* *ff*

Left Hand left hand *poco rit.* *gliss.* *sub.* *p* *pp*

Oboe *pp* *p* *pp*

Clarinet Blowing Sound *p* *fff* *ppp* *pp* *mf* *pp* *p* *pp* *pp*

Viola All gettato should be played from slowly bouncing the bow to fast. *fff-p* *sf-p* *p* *pp* *fff-p* *p* *mp* *p* *p*

RICL 230

Obr. 32: D. Fujikura – Okeanos Breeze, s. 1.

8 accel. kigae *pp*

Sho *pp*

Koto (right hand) norm. *chirashi-zume (shu)* *mf* *mp* *mf* *5*

(left hand) *mf* *mp*

Oboe with vib. → non vib. *mp* *pp*

Clarinet *p* *mf* *pp*

Viola *pp* *fff* *p* *fff* *p* *fff* *pp*

RICL 230

Obr. 33: D. Fujikura – Okeanos Breeze, s. 8.

Tóru Takemitsu (1930 - 1996) – November Steps (1967)

Takemitsu v této skladbě jako jeden z prvních zkombinoval japonské a západní nástroje.⁵⁰ Západní nástroje jsou zastoupeny 2 hoboji, 3 klarinety in B, 2 trumpetami in C, 3 trombony, 4 bicími nástroji, 2 harfami a smyčcovými nástroji. Japonské nástroje jsou pouze dva – *šakuhači* a *biwa*, ale jejich role je koncertantní. Mnoho hudebních vědců toto dílo označuje za symbiózu dvou světů. Sám autor však uvedl, že nahlížení na fúzi západu a východu v *November Steps* je „gigantické nedorozumění“.⁵¹ Přesto si nelze nepovšimnout, nakolik je skladba *November Steps* inspirovaná japonskou tradiční hudbou.

Takemitsu ve své tvorbě nepoužíval japonské mody či citace, přesto v jeho hudbě najdeme mnohé japonské. Jedná se především o *ma*, tedy práci s tichem a klidem a fenomén *sawari*. *Sawari* vzniká samotným užitím nástrojů *šakuhači* a *biwa*. Takemitsu však používá instrumentační prostředky, které *sawari* připomínají, i u západních nástrojů. Jedná se například o takty 21 - 24. Zde dvě harfy, gongy a tamtamy vytváří ostré „perkusivní zvuky“, jejichž součástí je samozřejmě i hluková složka. Poté následuje první vstup japonských nástrojů, které již ze své podstaty *sawari* obsahují. Při srovnání těchto dvou ploch jistou podobnost nalezneme. Tento efekt se také například objevuje v taktu 27, kdy je part japonských nástrojů doprovázen podobnými ostrými zvuky orchestru (opět harfy, gongy, tamtamy, nyní i violoncella a kontrabasy). Zde však zazní japonské a západní nástroje synchronně, což vytváří mnohem homogennější barvu.

Ma je zde zastoupeno dlouhými hudebními pasážemi, ve kterých hudba pomalu doznívá. V takovýchto chvílích se posluchač zaměří na stále tišší dynamiku, která následně vyústí do ticha. Autor tím posluchače upozorňuje, že zvuk a ticho jsou navzájem propojené a ve chvílích ztišení a následné pauzy

⁵⁰ Glenn P. Llorente. *Structural analysis of Takemitsu's November steps (1967)*. Los Angeles: University of California, s. 1.

⁵¹ Peter Burt. *How Japanese was Takemitsu? And Is It Important to Ask This Question?* In: Gianmario Borio – Luciano Galliano. *Music facing up to silence. Writings on Toru Takemitsu*. Pavia: Pavia University Press, 2010, s. 146. ISBN 9788896764077

se stále přítomné *ma* pouze stává hmotnějším.⁵² Krom *sawari* a *ma* je v *November Steps* i další charakteristický prvek japonské tradiční hudby – pocit bezčasí. Žádná hudební událost nepřevyšuje svou významností ty, které jí předcházejí nebo následují. Forma *November Steps* je inspirovaná japonskou variační formou *danmono*.⁵³ Použití této kompoziční formy rovněž zajišťuje monotónní ráz skladby, který asociuje nehierarchickou tektoniku japonské tradiční hudby.

6

Obr. 34: T. Takemitsu: *November Steps* – napodobení *Sawari* v orchestru, s. 6.

⁵² Peter Burt. *How Japanese was Takemitsu? And Is It Important to Ask This Question?* In: Gianmario Borio – Luciano Galliano. *Music facing up to silence. Writings on Toru Takemitsu*. Pavia : Pavia University Press, 2010. s. 148. ISBN 9788896764077

⁵³ Tōru Takemitsu. *Confronting Silence*. In: Glenn P. Llorente. *Structural analysis of Takemitsu's November steps (1967)*. Los Angeles: University of California, s. 2.

4.4. Skladby autora bakalářské práce

Šó pro akordeon (2021)

Ve skladbě zpracovávám jedenáct akordů *aitake*, které jsou tradičním harmonickým materiálem ústních varhánek šó. Užívám zde rovněž techniku *te-utseri* k postupné a pozvolné proměně mezi dvěma sousedícími akordy. Kromě harmonického materiálu jsem se snažil napodobit i typickou barvu šó. Proto jsem zvolil akordeon, který svým „chvějivým“ zvukem japonský nástroj připomíná. Dalším kompozičním záměrem bylo napodobení japonského pojetí času. Ve skladbě proto nejsou tempová označení nebo pravidelné pulzační jednotky. Základní „časoměrnou hodnotou“ jsou fráze, které hráč může interpretovat v takové rychlosti, aby vyplnily vždy jednu výměnu měchu. Jednotlivé fráze na sebe přirozeně navazují a vytvářejí pocit rovnocennosti a symbiózy, které jsou typické pro japonskou tradiční hudbu.

ŠÓ
pro akordeon

Pavel Nesit *1997

©P. N. 2020

Obr. 35: P. Nesit: Šó pro akordeon, s. 1.

Biwa pro kytaru (2020)

Ve své kompozici používám melodické a rytmické postupy, které se na *biwu* běžně interpretují v *gagaku* orchestru. Jedná se o *kakubachi*, *kaeschibachi*, *waribachi*, *kakisukaschi*, *hazasu*, *tataku*.⁵⁴ Tyto rytmicko-melodické prvky nejčastěji obsahují dlouhé a krátké hodnoty (nebo obráceně) a začínají prázdnou strunou nebo strunami v podobě přírazů. Ve své skladbě je pak řadím v různém sledu a souvislostech, aniž by byly v hierarchickém vztahu. Z tohoto důvodu nevytváří fráze nějaké strukturální centrum nebo vrchol. Hudební momenty jsou tedy stejně důležité a žádný nemá na sebe poutat pozornost více než ostatní. Tímto záměrem jsem chtěl napodobit japonské pojetí času.

Podobně jako u skladby *šó* (viz kapitola 4.4.) jsou i zde speciální pokyny pro interpreta. Ty mají za cíl, nadneseně řečeno, změnit prožívání frází a eliminovat výskyt pravidelného tempo-rytmu. Jedná se o dýchání. Nad každou frází je napsáno, zdali se má hráč během jejího provedení nadechnout či vydechnout. Byť se takováto interpretace může mnoha hráčům jevit jako omezující a hru ztěžující, ve skutečnosti se díky aplikaci kontrolovaného dechu zaměří na každou frází a tím se pro ně veškeré hudební momenty stanou stejně důležitými. Mým dalším záměrem bylo napodobení barvy japonské loutny. Na klasické kytáře není proveditelná *sawari*, která na japonských nástrojích vytváří charakteristické zvukové zabarvení. Existují však prostředky, pomocí kterých lze dosáhnout obrovských rozdílů, které do jisté míry napodobují barevnou škálu *biwy*. Jedná se o různé druhy vibrata a použití rejstříků jako *sul ponticello*, *sul tasto* a *sul bocca*. Vše uvedené ve skladbě využívám.

⁵⁴ Jarosław Kapuściński – François Rose. *Biwa*. [online]. Orchestration in Gagaku music. [cit. 18.6.2021]. Dostupné z: <http://gagaku.stanford.edu/en/strings/biwa/>

Biwa

Pavel Nesit *1997

Chitarra

NÁDECH VÝDECH

ordinario sul pont.

f p f

NÁDECH VÝDECH NÁDECH

sul tasto

f p

VÝDECH NÁDECH

sul tasto ordinario sul tasto

f mp

VÝDECH NÁDECH VÝDECH NÁDECH

sul pont. sul tasto ordinario

mf p mf

5

Obr. 36 : P. Nesit: Biwa pro kytaru, s. 1.

Orchestrální skladba „Za sklem“ (2021)

Skladbu tvoří celkem čtyři vrstvy. Každá z nich pracuje s odlišnými melodickými, harmonickými a rytmickými postupy. Mnohé je však spojuje. Každá vrstva je tvořena prostým, nevýrazným motivem, se kterým se pracuje pomocí opakování a transpozic. Tyto motivy se vyvíjejí, pokaždé zazní v jiných souvislostech s nepatrnými obměnami. Lze je však vždy identifikovat a to bez pocitu zásadní změny. Tímto záměrem jsem chtěl napodobit způsob práce v japonské tradiční hudbě, kdy se hudební materiál pozvolna proměňuje avšak nesměřuje k žádnému vyvrcholení.

Monotónnost skladby je zdůrazněna poměrně pomalým tempem (65 bpm). Rovněž jsem se inspiroval prací s tichem, které se nachází na řadě míst

v jednotlivých vrstvách. Užití ticha v mé skladbě má vyjádřit klid, který obsahuje většina japonských skladeb. Z filozofických koncepcí jsem se dále inspiroval fenoménem *jo-ha-kyū*, který jsem aplikoval ve druhé vrstvě.

Obr. 37: P. Nesit: Za sklem – 1. vrstva, s. 1.

Obr. 38: P. Nesit: Za sklem – 1. vrstva, s. 10.

Závěr

Obnovením císařství končí japonská izolovanost, postupně slábne vypjatý tradicionalismus a kultura se otevírá světu. Tradiční japonská hudba se pro svou naprostou jinakost stává inspirací pro mnoho západních tvůrců, ale na druhé straně zprvu neunesla tlak euroamerické klasické hudby a její domácí tvorba je utlumena. Teprve v posledním půlstoletí zájem o japonskou tradiční hudbu ožívá a objevuje se množství nových děl reflektujících tradiční japonskou hudbu od japonských autorů, ale i skladby západní provenience.

V mé bakalářské práci jsem se snažil ukázat na některých novějších skladbách, jak k této problematice přistupují tvůrci z rozdílných kulturních okruhů. K analytickým sondám jsem vybral skladby, které jsou blízké mé vlastní tvorbě inspirované japonskou tradiční hudbou. Uvědomuji si, že jsem se nezabýval danou tematikou v celé její šíři. Zajímal jsem se o možné inspirační zdroje vybraných autorů, hodnotil výběr a využití samotných japonských tradičních nástrojů, snažil se ukázat, jak skladatele mohly ovlivnit japonské filozofické a náboženské směry, pojetí času, *naru*, *ma* a *jo-ha-kyū*.

Především jsem se ale pokoušel proniknout do podstaty japonské tradiční hudby v jejím nejvnitřnějším vyjádření a tyto zkušenosti aplikovat na vlastní kompoziční tvorbu. Musím přiznat, že díky tomu se můj hudební jazyk do značné míry proměnil a doufám, že se mi podaří v dalším kompozičním vývoji tyto zkušenosti zúročit.

Literatura

ANDERSON, Christopher B. *The use of traditional music as an inspiration for modern saxophone compositions: an interpretive guide to Joji Yuasa's Not I but the wind...and Masakazu Natsuda's West, or evening song in autumn*. Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2014.

BUCHNER, Alexander. *Hudební nástroje národů*. Praha: Artia, 1969.

BURT, Peter. *How Japanese was Takemitsu? And Is It Important to Ask This Question?* In: BORIO, Gianmario – GALLIANO, Luciano. *Music facing up to silence. Writings on Toru Takemitsu*. Pavia : Pavia University Press, 2010, s. 143-150. ISBN 9788896764077

ČIHARA, Jošio. *Jasašiku noberu koto njúmon*. Tokio: Kabušikigaiša zenongakufu šuppanša, 2010. In: JIRÁSKOVÁ, Mária. *Koto a jeho miesto v japonské tradiční hudbě*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, 2012. s. 21.

HEIFETZ, Robin. J. *East-West Synthesis in Japanese Composition: 1950-1970*. [online] *The Journal of Musicology*, Autumn, 1984, roč. 3, č. 4, s. 443n. [cit. 9.6.2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/763590>

HARICH-SCHNEIDER, Eta. *A history of Japanese music*. London: Oxford University Press, 1973.

HOŘÍNKA, Slavomír. *Barva zvuku a její úloha ve výstavbě hudební skladby*. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. ISBN 978-80-904266-2-7.

KAPUŚCIŃSKI, Jarosław – ROSE, François. *Japanese Traditional Orchestral Music: The Correlation between Time and Timbre*. [online]. [cit. 10.6.2021]. Dostupné z : <https://www.academia.edu/834301/>

Traditional Orchestral Japanese Music The Correlation between Time and Time

KUSHIDA, Mari. *Noh Influences in the Piano Works of Joji Yuasa*. DMA thesis, University of Illinois, 1998. In: ANDERSON, Christopher B. *The use of traditional music as an inspiration for modern saxophone compositions: an interpretive guide to Joji Yuasa's Not I but the wind...and Masakazu Natsuda's West, or evening song in autumn*. Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2014, s. 6.

LLRORENTE, Glenn, P. *Structural analysis of Takemitsu's November steps (1967)*. Los Angeles: University of California.

MALM, William, P. *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1959. 8. Printing 1978. ISBN 0-8048-0308-0.

MESSIAEN, Olivier. *Sept haïkai, Esquisse Japonaises pour Piano Solo et Petit Orchestre*. Paris: Editions Musicales, 1966.

SAKATA, Lorraine. „The Comparative Analysis of Sawari on the Shamisen.” [online]. *Ethnomusicology* [cit. 15.6.2021]. 1966, roč. 10, č. 2, s. 141-145. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/924695>

TAKEMITSU Tōru. *Confronting Silence*. In: LLORENTE, Glenn P. *Structural analysis of Takemitsu's November steps (1967)*. Los Angeles: University of California, s. 2.

WALLMARK, Zachary. *Sacred Abjection in Zen Shakuhachi*. [online]. *Ethnomusicology Review* [cit. 7.4.2021]. Dostupné z: https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/585#_edn15

WERNER, Karel. *Náboženství jižní a východní Asie*. Brno: Masarykova univerzita, 1995. Religionistika, sv. 1. ISBN 802101122X.

Internetové zdroje

Britannica, The Editors of Encyclopaedia. „Gagaku“. [online]. Encyclopedia Britannica, 24. 8. 2015. [cit. 29.6.2021]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/gagaku>

GERBINO, Giuseppe. *New York City Opera Project: Madame Butterfly* [online]. [cit. 9.6.2021]. Dostupné z: <http://www.columbia.edu/itc/music/NYCO/butterfly/orient.html>.

GRIMSHAW, Jeremy. *Toru Takemitsu. Eclipse, for shakuhachi & biwa*. [online]. [cit. 16.6.2021]. Dostupné z: <https://www.allmusic.com/composition/eclipse-for-shakuhachi-biwa-mc0002659887>

HUBÍK, Stanislav. *Zen buddhismus* [online]. NEŠPOR, Zdeněk, R. Sociologická encyklopedie: Sociologický ústav AV ČR, v. v.i. [cit. 28.3.2021]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Zen-buddhismus>

Japonsko [online]. [cit. 24.6.2021]. Dostupné z: <https://etnomuzikologie.eu/encyklopedie/japonsko/>

KAPUŚCIŃSKI, Jarosław – ROSE, François. *Biwa*. [online]. Orchestration in Gagaku music. [cit. 8.4.2021]. Dostupné z: <http://gagaku.stanford.edu/en/strings/biwa/>

— — — *Sho* [online]. Orchestration in Gagaku music. [cit. 6.5.2021]. Dostupné z: <http://gagaku.stanford.edu/en/woodwinds/sho/>

— — — *Koto* [online]. Orchestration in Gagaku music. [cit. 6.5.2021]. Dostupné z: <http://gagaku.stanford.edu/en/strings/koto/>

MATOUŠEK, Vlastislav. *Sui - zen* [online]. [cit. 28.3.2021]. Dostupné z: <https://www.shakuhachi.cz/original/suizen.html>

— — — *Systematika hudební řeči šakuhači fukezen honkjoku* [online]. [cit. 11.5.2021]. Dostupné na: <https://www.shakuhachi.cz/original/rec.html>

REITTEREROVÁ, Vlasta. *Zpola (?) zapomenuté opery: Pietro Mascagni* [online]. Opera Plus, 10.7.2017 [cit. 9.6.2021]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/polozapomenute-opery-pietro-mascagni/>

SÝKORA, Jan. Společnost na rozcestí: *Zdroje japonské identity*. [online]. Dějiny a současnost [7.4.2021]. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2006/7/spolecnost-na-rozcesti-/>

ULLMANN, Vojtěch. *Japonská tradiční hudba*. [online]. [cit. 8.4.2021] Dostupné z <http://astronuklfyzika.sweb.cz/HudbaJaponsko.htm>

Partitury

FUJIKURA, Dai. *Okeanos Breeze*. London: G. Ricordi, 2005.

HOSOKAWA, Toshio. *Renka I for soprano and guitar*. Scott Japan Company Ltd, 1992.

HOŘÍNKÁ, Slavomír. *Lacrimosa*. ©SI.H. 2014.

MESSIAEN, Olivier. *Sept haïkaï, Esquisse Japonaises pour Piano Solo et Petit Orchestre*. Paris: Editions Musicales, 1966

NESIT, Pavel. *Šó pro akordeon*, 2021.

— — — *Biwa pro kytaru*, 2020.

— — — *Za sklem*, 2021

TAKEMITSU, Toru. *Eclipse pour shakuhachi & biwa*. Paris: © Éditions Salaber, 1981.

— — — *Garden Rain*. Paris: Éditions Salaber, 1974.

— — — *November steps*. New York: Edition Peters, 1967.

TAIRA, Yoshihisa. *Maya pour flute basse en ut ou flute en sol*. ©1973 by Edition Bideau Rouge.

Yuasa, Joji. *Not I, but the wind...* München: ©Edition Pronova, 1979.

Nahrávky

FUKIKURA, Dai. „Okeanos Breeze“ for sho, koto, viola, clarinet and oboe (OKEANOS 5 of 5). [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=tWChrUPsYqIJ>

HOSOKAWA, Toshio. Renka I. [online]. Dostupné z : <https://www.youtube.com/watch?v=SPcbf6nQQVk>

HOŘÍNKÁ, Slavomír. „Lacrimosa“. [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=LOlkO1uPzfE>

MESSIAEN, Olivier. „Sept Haikai – Gagaku IV.“ [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=hyotMx96768>

NESIT, Pavel. „BIWA for guitar“. [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=fgqOLXg8qgE>

TAKEMITSU, Toru. „Eclipse for Shakuhachi and Biwa“ [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=3yIntAbwyp4>

— — — „Garden Rain“. [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=vL_RKTH9ZOg

— — — „November Steps“. [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=UC_T4_HxTb4

TAIRA, Yoshihisa. „Maya for Bass flute (1972)“ [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=g9rSmkVo-xk&t=114s>

YUASA, Joji. „Not I, but the wind...“ [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cuK8siuDI0Y>

Obrázkové zdroje

„Britten in Japan (1956) having a lesson in sho technique“ [online]. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/964946>

„Komuso“ [online]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Komusō>

„Naru and the Japanese concept of time. Figure 3“ [online]. Dostupné z: https://www.academia.edu/834301/Traditional_Orchestral_Japanese_Music_The_Correlation_between_Time_and_Timbre.

„Ma (negative space)“ [online]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ma_\(negative_space\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ma_(negative_space)).

„Jo-Ha-Kyu and the Japanese concept of time. Figure 4“ [online]. Dostupné z: https://www.academia.edu/834301/Traditional_Orchestral_Japanese_Music_The_Correlation_between_Time_and_Timbre

„Sawari on shamisen. Figure 3“ [online]. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/924695>

„Gagaku“ The buddhistic review tricycle. [online]. Dostupné z: <https://tricycle.org/trikedaily/gagaku/>

„Shakuhachi 18th century” [online]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503039>

„Shakuhachi mouthpiece” [online]. Dostupné z: <http://japanfreak.tokyo/wp-content/uploads/2018/01/SHAKUHACHI-Mouthpiece-600x400.jpg>

„Musical instruments of Japan” [online]. Dostupné z: http://graphic.nobody.jp/irom/book_5/musical_instrument/sho.html

„Orchestration in Gagaku Example 1” [online]. Dostupné z: <http://gagaku.stanford.edu/en/woodwinds/sho/>

„Orchestration in Gagaku Figure 6” [online]. Dostupné z: <http://gagaku.stanford.edu/en/woodwinds/sho/>

„Gaku Biwa - Taiko Center Online Shop” [online]. Dostupné z: <https://taiko-shop.com/products/gaku-biwa>

„Heike Biwa” [online]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/500681>

„Satsuma Biwa” [online]. Dostupné z: <https://omeka-s.grinnell.edu/s/MusicalInstruments/item/2137>

„Mōsō Biwa” [online]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/502655>

„Chikuzen Biwa” [online]. Dostupné z: <https://omeka-s.grinnell.edu/s/MusicalInstruments/item/2137>

„The relationship between the strings and frets (illustrated expression)”. MIKI, Minoru. Composing for Japanese instruments. Translated by Marty Regan. Rochester: Boydell & Brewer, University of Rochester Press, 2008, s. 74.

„Koto“ [online]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Koto_\(instrument\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Koto_(instrument))

Obrázkové přílohy

Obr. 1. Britten v Japonsku (1956)

Obr. 2: Mnich zen buddhistického řádu fuke

Obr. 3: Grafické znázornění japonského vnímání času

Obr. 4: Grafické zobrazení koncepce Naru

Obr. 5: Koncept ma lze chápat např. jako prázdný prostor mezi stromy na obraze

Obr. 6: Grafické znázornění Jo-ha-kyū

Obr. 7: Zvuk rákosu a větru Japonci chápají jako jeden zvuk

Obr. 8: Konstrukce hlavy šamisenu

Obr. 9: Gagaku orchestr

Obr. 10: Flétna šakuhači

Obr. 11: Zkosená hrana šakuhači

Obr. 12: Ústní varhánky šó

Obr. 13: Akordická proměna te-utseri

Obr. 14: 11 tradičních akordů Aitake

Obr. 15: Gaku-biwa

Obr. 16: Heike-biwa

Obr. 17: Satsuma-biwa

Obr. 18: Mōso-biwa

Obr. 19: Chikuzen-biwa

Obr. 20: *Tvorba sawari na biwě. 1. část vzniká na místě trhnutí struny, 2. část mezi pražcem a kobylkou*

Obr. 21: *Třináctistrunné koto*

Obr. 22: *T. Takemitsu: Eclipse – part šakuhači, s. 1.*

Obr. 23: *T. Takemitsu: Eclipse – part biwy, s. 4.*

Obr. 24: *Sl. Hořínka: Lacrimosa, s. 1.*

Obr. 25: *Sl. Hořínka - Lacrimosa - „splynutí“ koto s orchestrem, s. 22.*

Obr. 26: *Y. Taira: Maya pro basovou flétnu, s. 1.*

Obr. 27: *J. Yuasa: Not I, but the wind..., s. 1.*

Obr. 28: *O. Messiaen: Sept Haikai – IV. Gagaku, s. 46.*

Obr. 29: *T. Takemitsu: Garden Rain – úvodní akord, s. 1.*

Obr. 30: *T. Takemitsu: Garden Rain – akordická proměna, s. 5.*

Obr. 31: *T. Hosokawa: Renka I pro soprán a kytaru, s. 1.*

Obr. 32: *D. Fujikura – Okeanos Breeze, s. 1.*

Obr. 33: *D. Fujikura – Okeanos Breeze, s. 8.*

Obr. 34: *T. Takemitsu: November Steps – napodobení Sawari v orchestru, s. 6.*

Obr. 35: *P. Nesit: Šó pro akordeon, s. 1.*

Obr. 36: *P. Nesit: Biwa pro kytaru, s. 1.*

Obr. 37: P. Nesit: Za sklem – 1. vrstva, s. 1.

Obr. 38: P. Nesit: Za sklem – 1. vrstva, s. 10.