

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Flétna

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Japonská flétnová literatura  
druhé poloviny 20. století  
(v díle Tóru Takemitsu a jeho současníků)**

**Janina Hora**

Vedoucí práce: od. as. Mgr. Mario Mesany

Oponent práce: prof. Mgr. Radomír Pivoda

Datum obhajoby: 3. června 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Music Art

Flute

**MASTER THESIS**

**Japanese flute literature  
of the second half of the 20th century  
(in the works of Tóru Takemitsu  
and his contemporaries)**

**Janina Hora**

Supervisor: od. as. Mgr. Mario Mesany

Opponent: prof. Mgr. Radomír Pivoda

Date of plea: 3th of june 2022

Given academic degree: MgA

Prague, 2022

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

vypracoval(a) 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.



## **Abstrakt**

Práce se zabývá vybranou flétnovou literaturou japonských autorů druhé poloviny dvacátého století, se zaměřením na Tóru Takemitsu a jeho současníky. Nejdříve je uvedena stručná kapitola o vývoji japonské tradiční hudby a jejích znacích. Následuje přehled japonských tradičních fléten, které autory, prezentované v naší práci nejvíce inspirovaly. Na prezentovaných skladbách budeme hledat společné znaky, které vycházejí jak umělecké řeči autorů, tak z japonských kulturních východisek, které jsou v jejich výrazivu silně zastoupeny. Na každé skladbě pak budeme hledat její specifika. Cílem práce je předložit osobní pohled na určitou etapu japonské hudební historie a jejího odkazu.

## **Abstract**

The work is dealing with selected flute literature of Japanese authors of the second half of the twentieth century, focusing on Tóru Takemitsu and his contemporaries. First, there is a brief chapter on the development of Japanese traditional music and its features. The following is an overview of Japanese traditional flutes, which inspired the authors presented in our work the most. In the presented compositions we will look for common features that are based on both the artistic languages of the authors and the Japanese cultural backgrounds, which are strongly represented in their expressions. We will then look for its specifics in each composition. The aim of the work is to present a personal view of a certain stage of Japanese music history and its legacy.

## Obsah

Úvod .....	1
1. Stručný přehled vývoje japonské tradiční hudby .....	2
1.1. Přehled vybraných japonských tradičních fléten .....	4
2. Tóru Takemitsu .....	9
2.1. Voice .....	12
2.2. Itinerant: In Memory of Isamu Noguchi .....	18
2.3. Air .....	24
3. Současníci Tóru Takemitsu .....	29
3.1. Kazuo Fukushima .....	31
3.1.1. Mei .....	33
3.2. Toshio Hosokawa .....	36
3.2.1. Verical Song I .....	39
4. Srovnání některých aspektů předkládaných skladeb .....	45
Závěr .....	49
Literatura a prameny .....	50
Notová vydání .....	50
Internetové zdroje .....	51
Obrázky .....	51

## Úvod

Obdiv k některým flétnovým skladbám japonských autorů, které jsem během studií hrála nebo slyšela, mě přivedl na myšlenku napsat o této pozoruhodné kultuře diplomovou práci. Jako hudebnici, která vyrůstala v evropské tradici a byla tak i vzdělávána, mne setkání s hudbou s odlišným kulturním zázemím vždy lákalo. Japonská hudební tradice, jak se dozvíme ve druhé kapitole, má hluboké a velmi specifické kořeny. Hudba byla vždy v Japonsku brána velmi vážně, byla součástí života toho nejvyššího společenského okruhu. Historický odkaz této vážnosti japonské hudby je možné vidět i v udržení některých hudebních nástrojů, které bychom z evropského hlediska označili přinejmenším za archaické. Nástroje, které jsou dodnes v japonské hudbě používány, jako třeba šakuhači či koto, jsou toho živým důkazem. Flétny hrály v japonské hudbě dominantní roli. Zde popisovaná soudobá tvorba druhé poloviny dvacátého století, tuto dominanci jen utvrzuje.

Práce stojí na dvou složkách. Jednou z nich je představení japonské kulturní tradice (Kapitola 2.1). Dále se k této tradici vracíme a v rámci rozboru každé skladby snažíme se nacházet znaky společné všem prezentovaným dílům. Druhou složkou pak je odlišnost a výjimečnost skladatelského stylu každé skladby. Proto se v každé podkapitole o jednotlivých skladbách zabývám různými aspekty dané skladby. Na každé z prezentovaných skladeb zdůrazňuji její specifika. Ať už se jedná o zvukovost, její inspirační zdroje, či instrumentální možnosti. V kapitolách pojednávám o těch aspektech skladeb, podle mého úsudku či odborného pohledu nejvýraznějších. V kapitole číslo pět pak některé aspekty prezentovaných skladeb srovnám v tabulkách.

V této práci se zaměřuji na skladatele Tóru Takemitsu. Je nejznámějším a nejvýraznějším japonským světovým skladatelem druhé poloviny dvacátého století. Tři jeho skladby pro flétnu sólo, které jsou součástí soudobého flétnového repertoáru, mne vždy oslovovaly. Další dva autoři jsou pak zástupci téhož odkazu. Jejich skladby jsou taktéž flétnistům dobře známe. Skladatel Kazuo Fukushima zde plní roli přímého předchůdce Tóru Takemitsu a Toshio Hosokawa zase jeho nástupce. Fukushima je představitelem tradičního pojetí a Hosokawa zase více experimentálního pojetí, což vyplývá i z toho, že je autorem mladším, nyní ještě žijícím.

## 1. Stručný přehled vývoje japonské tradiční hudby

Mezi šestým až osmým stoletím, kdy se vyvíjely kulturní vztahy mezi Čínou a Korejským poloostrovem, šířila se odtud do Japonska spousta kultury a hudby. Kromě buddhismu to byla právě hudba, která byla z Číny, Koreje a také z Thajska a Vietnamu proudila do Japonska. Nejvýraznější vliv měla čínská dvorní hudba, jejíž představení bylo obvykle doplněno tancem. Do té doby se hudba v Japonsku šířila nejvíce regionálně v rámci rituálů Shinto. Jak se vládnoucí moc postupně centralizovala, tato místní a regionální hudba byla převzata a adoptována jako dvorní hudba.

V té době existovala hudba dvojího rozdělení. Jedna větev byla věnována hudbě, která se rozvíjela po staletí v Japonsku a ta druhá byla věnována hudbě importované z jiných krajů. Dominantní roli hrála hudba provozovaná u dvora společně s tancem, která je známá jako hudba *Gagaku*<sup>1</sup>. Hudbu *Gagaku* provozovali profesionální hudebníci a tanečníci u dvora. Povolání hudebníka bylo dědičné z otce na syna a hudba byla předávána spolu s tímto povoláním po staletí. Dodnes existují v Japonsku rodiny, které nesou tuto tradici, udržovanou po staletí od hlubokého středověku.

Širokému publiku nebyla zahraniční importovaná hudba předkládána. Byla hrána jen pro vznešené rodiny a dvorní smetánku. Podle záznamů dosáhla různorodost importované hudby v polovině osmého století, kdy byla prezentována při obřadu otevírání očí obrovské sochy Budhy u chrámu Todaiji. Depozitář v tomto chrámu vlastní asi sedmdesát exemplářů osmnácti druhů různých nástrojů, z nichž některé už dnes ani neexistují.

Mezi devátým a dvanáctým stoletím se hudba udržovala hlavně na privátní půdě urozených rodin. Dnes bychom to nazvali domácím koncertem, jehož obliba začíná pomalu vzrůstat v určitých okruzích.

Hudba byla provozována během soukromých večírků a oslav samotnou urozenou vrstvou. V té době se od této sociální vrstvy čekalo, že bude provozovat tento typ

---

<sup>1</sup> Gagaku je starobylá japonská dvorní hudba. Většina této hudby má původ v hudbě nejaponského původu, především z Číny a Koreje z 6. století a ustanovena japonskou dvorní tradicí ve století osmém.



umění na vysoké úrovni. V této době se začíná rozvíjet hudba pro japonské nástroje koto, či zither, což jsou strunné drnkací nástroje.

Na začátku desátého století, po pádu dynastie Tang, začala cizí importovaná hudba v Japonsku hrát menší roli. Hudba Gagaku tak začala být transformována do stále více Japonské podoby, úměrně tomu, jak cizí vlivy upadaly. Z této hudby pak přirozeně vznikalo i spousta populárních písní a další tvorby. Ve třináctém století vystřídali doposud urozenou vládnoucí vrstvu samurajové<sup>2</sup> a hudebníky zase Biwahoshi, kteří vyprávěli, tak jako třeba evropští bardové, příběhy války a bitev, za doprovodu strunného nástroje biwa.

Mezi čtrnáctým a šestnáctým stoletím se konečně vyvinulo sofistikované divadlo *Nó*<sup>3</sup>. Divadlo *Nó* je nejstarší existující forma divadla světa, která v nějaké podobě a proměnách existuje téměř tisíc let. Samotné slovo *Nó* pochází z japonského slova, které znamená talent nebo dovednost. Každé představení totiž vyžaduje pokročilé technické a performativní dovednosti. Místo toho, aby herci své role hráli, jako v divadle západního stylu, herci zde své role spíše vyprávějí. Jak už jsme psali výše, v osmém století byla do Japonska importována spousta kultury z Číny a dalších zemí, včetně Thajska, Korejského poloostrova a dalších. V této době právě již zmiňovaná představení čínského typu se zpěvem a tancem dala základ japonskému tradičnímu divadlu *Nó*. Krátké komediální hry se nazývaly *sarugaku* a představení zaměřená na hudební a obřadní příležitosti (což bylo mnohdy totéž), se nazývala *dengaku*.

Na konci devatenáctého století, po pádu šogunátu nastala finanční krize, která donutila mnohé performery skončit s divadlem *Nó* a ti, kteří zůstali u řemesla, byli nuceni otevřít svá představení i širšímu publiku.

Zajímavá proměna japonské hudební kultury se udála ve dvacátém století. Po druhé světové válce pomalu započala obnova a oživení japonské tradiční hudby. Nejprve se japonská generace skladatelů nechala prudce ovlivnit západní hudbou, včetně její avantgardy, aby následně, obohacena o technické a výrazové možnosti, znovu dala vyrůst své osobitosti, zakořeněné v japonských národních tradicích.

---

<sup>2</sup> Samurajové byli členové mocné militantní kasty ve feudálním japonsku, která se nazývala Šogunát.

<sup>3</sup> *Nó* je nejstarší existující forma divadla na světě, pocházející z vrcholně středověkého Japonska.

Této proměně předcházela silná westernizace<sup>4</sup> v období Meiji (1868-1911). V té době se Japonsko ze své určité izolace začalo svým způsobem integrovat do kultury zbytku globálního světového společenství. To mělo vliv i na rozdělení kulturních proudů. Západní vlivy byly nazývány seiyo a japonské zvyky wayo. Západní typ hudby se nazýval yogaku a tradiční hudba japonská zase hogaku. Japonská tradiční kultura měla být odlišena od západních vlivů. Bylo možné cizí vlivy importovat, ale nikoliv mísit s tradiční hudbou, aby zůstala japonská tradice zachována v takové podobě, v jaké byla po staletí udržována. Obrovská tradice japonské hudby díky těmto zásadám a i částečně díky izolaci vrcholné hudby z dosahu veřejného publika zůstává zachována.

### 1.1. Přehled vybraných japonských tradičních fléten

Japonské flétny obecně reprezentuje výraz *Fue*<sup>5</sup>. Výraz obecně odkazuje ke všem nástrojům na které se fouká, jako třeba i k signálním píšťálám nebo hračkám, ale také k dechovým hudebním nástrojům, které mají plátek.

*Shinobue* (obrázek 1) je příčná flétna vyrobená z tenkého bambusu. Různé velikosti této třídy zastupují různá ladění. Existují dva typy této flény: *kotencho* a *uta*. *Kotencho* je laděná v západním stylu tradiční příčné flény a její dírky mají stejnou velikost. Běžnějším typem je ale *uta*, která je téměř stejná, ale její dírky mají různou velikost.



Obrázek 1

<sup>4</sup> Westernizací rozumíme silné ovlivnění západní světovou kulturou (Evropa, Severní Amerika).

<sup>5</sup> Termín Fue odkazuje k nástroji, který vytváří zvuk proudem vzduchu.

Klíč, který se při hře používá se nazývá *choshi*. Rozsah je dvě a půl oktávy. Další flétnou je *Nohkan* (obrázek 2). Jak už název napovídá, jedná se o nástroj spojený s divadlem Nó, ale také s divadlem *Kabuki*. Nástroj je dlouhý asi 39 cm a je z bambusu. Na flétnu se hraje podobně jako na předchozí popisovaný nástroj *Shinobue*, ale zvuk je pronikavější. *Nohkan* má část zvanou *nodo* (což znamená hrdlo). Je to tenká a krátká bambusová trubička umístěná mezi hubičku a první dírkou nástroje. Tento díl nástroje pomáhá vytvořit nejvyšší tón nástroje zvaný *hishigi*. *Nohkan* patří mezi nejdražší flétny v Japonsku.



Obrázek 2

Následuje dračí flétna jménem *Ryuteki* (obrázek 3). Je to bambusová příčná flétna se sedmi prstovými dírkami. Je to jeden z hlavních nástrojů v hudbě gagaku. Její bambusové tělo bývá obaleno třešňovou kůrou nebo ratanem. Její mohutný zvuk má připomínat draky, kteří poletují mezi nebem a zemí.



Obrázek 3

Pro západní svět je z japonských tradičních fléten asi nejznámější flétna *Šakuhači* (obrázek 4). Má pět dírek včetně jedné pro palec. Tato flétna je silně spjata se Zen Buddhismem<sup>6</sup>. Původně zenoví mniši během praktiky *Suizen* hráli na flétny a tak se v meditaci seberealizovali zvukem. Narozdíl od fléten *Shinobue* a *Nokhan* se na *Šakuhači* hraje vertikálně, tedy jako na flétnu zobcovou. Její zvuk je velmi prodchnut dechem a vyznačuje se určitou jemností. Hra na tuto flétnu je velmi náročná a vyžaduje dlouhý trénink. Její ladění je pentatonické a z našeho evropského pohledu bychom toto ladění označili jako mollové.



Obrázek 4

Následuje flétna zvaná *Hichiriki* (obrázek 5). Je to nástroj, který má dva plátky, takže je to spíše hybrid mezi flétnou a šalmaji. Její použití bylo v gagaku. Je dlouhá asi 18 cm a má sedm dírek pro prsty a také dvě dírky pro palec. Je opět z bambusu a bývá obalená do kůry třešně.

---

<sup>6</sup> Zen buddhismus je forma buddhismu silně spojená s meditací, kdy slovo Zen, přejaté v osmém století z čínské kultury znamená meditace.



Obrázek 5

Posledním nástrojem, který by měl dokreslit charakter a barvitost japonské tradiční hudby, je *Horogai* (obrázek 6). Tento nástroj je obvykle vyroben z lasturky Tritonky indické, což je mořský typ hlemýždě. Na rozdíl od jiných hudebních nástrojů světa, které jsou vyrobeny z lastur a vydávají pouze jediný tón, tento japonský nástroj zvládne hrát až tři různé tóny. Kromě velmi silného tónu dává možnost hráči pracovat s nástrojem jako s tlampačem.



Obrázek 6

Z dalších nástrojů, které už jenom zmíníme bez obrázkové přílohy, budou: *Kagurabue*, flétna, která bývala používána při dvorských rituálních obřadech mikagura. Její tón je poněkud nižší než u dračí flétny *Ryuteki*. Bývala taktéž nazývána přívěskem *shinteki*, což znamená flétna od boha.

*Shinobue*, flétna, která bývá používána při festivalech při hraní lidové hudby, také při představení divadla Kabuki a klasických japonských tanců. *Komabue*, je flétna z bambusu, která bývá používána v hudbě gagaku. Taktéž se používá při hraní korejské hudby Komagaku, anebo starobylých zpěvech a tancích z východních ostrovů Japonska, zvaných Azuma-asobi. *Utabue*, flétna, která byla používána také při obřadech Azuma-asobi. Tvarově je podobná *Komabue* ale je o něco větší. Jako poslední zmíníme ještě tři gagaku flétny, které reprezentují různá období a to jsou: *Toteki* (6.-9. století), *Minteki* (17. století) a *Shinteki* (přelom 18. a 19. století).

Hluboká a prastará tradice je vepsána do děl dnešních japonských skladatelů. V této kapitole jsme si ukázali některé z fléten, které jsou s japonskou tradicí nejvíce spojené. Význam této kapitoly je představit kus tohoto prastarého a velmi kultivovaného světa lemujícího tématiku, kterou se zde zabýváme. Při pohledu na většinu těchto nástrojů se není čemu divit, že jejich odkaz tolik dnešních skladatelů inspiruje.



## 2. Tóru Takemitsu

Tóru Takemitsu je považován za jednoho z nejvýznamnějších japonských skladatelů. Narodil se 8.10.1936 v Tokiu a v tomtéž městě 22.2.1996 zemřel. Dětství strávil částečně v Číně a jako velmi mladý byl naverbován během druhé světové války. Od té doby, díky svým zkušenostem z armády cítil vůči Japonsku určitou hořkost. Sám říkal, že nenáviděl tehdy všechno japonské. I tento fakt sehrál svoji roli v jeho hudebním vývoji. Jeho časně dětství, jak jsme již psali, strávil Takemitsu v Číně, kde byl jeho otec, Takeo Takemitsu zaměstnán. Otec si doma pouštěl jazzové desky, takže i tento vliv raného jazzu ovlivnil malého Tóru. Otec byl také vášnivým hráčem na šakuhači, mnohdy hrál dlouhé hodiny a vystavoval svého syna japonské tradiční hudbě. Mimo to byl Takeo Takemitsu mistrem v napodobování ptačího zpěvu, v čemž dokonce vyhrál v první místo v soutěži. Když bylo Tóru Takemitsu osm let, jeho otec zemřel a vychovávala ho jeho teta, která byla zase hráčkou na koto. Významným okamžikem byl v autorově životě moment, kdy ze starého fonografu slyšel zpívat Lucienne Boyer francouzský šanson *Parlez-moi d'amour*. Stalo se to na konci druhé světové války a podle Takemitsu to byl ten moment, kdy se rozhodl psát ve stylu západní hudby, neboť se ho velmi dotýkala. Bylo to v období, kdy byl zaměstnán na americké vojenské základně. Tvrdil pak, že jeho prvním učitelem hudby bylo rádio.

Hudba Tóru Takemitsu je velmi zajímavým spojením japonské tradiční hudby a hudby západní. Mezi autory západní vážné hudby, kteří ho významně ovlivnili patřil Claude Debussy, Anton Webern a částečně i Olivier Messiaen. Flétna byla důležitým nástrojem francouzské hudební tradice. Od Debussyho a Messiaena si Takemitsu vzal mnohé. Předně pak v oblasti harmonie. Mnohdy pak citoval Debussyho skladby ve svých dílech. Kupříkladu Debussyho *La Mer*, nebo *Sonátu pro flétnu, harfu a violu*. V pozdější době to bylo také setkání s hudbou Johna Cage. Nicméně ani z hlediska japonské tradiční hudby ani z hlediska hudby západní není snadné jeho hudbu analyzovat ani jedním z těchto pohledů. Je to jakési unikátní spojení hudby jeho mateřské země a hudby světa, které Takemitsu obdivoval. V jeho mládí jej ovlivnili dva japonští přátelé. Prvním z nich byl avantgardní surrealistický básník a mentor progresivních umělců Shuzo Takiguchi. Tím druhým byl skladatel Fumio Hayasaka, který se nejvíce proslavil svojí hudbou k filmu Akiry Kurosawy *Rashómon*. V pozdějších letech se stal velmi důležitým okamžikem moment, kdy Igor Stravinskij navštívil v roce 1958 Japonsko a slyšel *Requiem pro smyčcový*

*orchestr* Tóru Takemitsu. Slavný ruský autor tehdy ocenil upřímné a vášnivé psaní mladého autora a zařídil mu objednávku na novou skladbu pro Kusevitského nadaci. Tuto skladbu, *Dorian Horizon* pak v roce 1966 premiéroval San Francisco Symphony Orchestra pod taktovkou Aarona Coplanda. Další velmi důležité setkání bylo s Johnem Cagem. Takemitsu, vzhledem k japonské historii během druhé světové války, měl k odkazu japonských tradic určitý čas odstup a právě díky Cageovi a jeho vztahu k Zenu se tento postoj změnil. Tehdy napsal: „*Musím vyjádřit hlubokou a upřímnou vděčnost Johnu Cageovi. Během mého života, mého vývoje, jsem poměrně dlouhou dobu odmítal své japonské kořeny a kvality japonských tradic. Bylo to především díky Johnu Cageovi, že jsem se vrátil k mým vlastním tradicím.*“ Transformace byla po té dokonána, když Takemitsu viděl představení loutkového divadla Bunraku. Tato umělecká forma, která byla založena v roce 1684 v Osace obsahovala tři různé typy performerů. Loutkovodiče, vypravěče a hudebníky. Takemitsu byl v šoku, jak popsal svými slovy, když si v ten moment uvědomil a poznal, jak silně se cítí být Japoncem. Od této doby se autor začal stále a více zajímat o japonskou tradiční tvorbu. Experimentoval s různými nástroji, barvami zvuku a harmoniemi a vytvořil tak vlastní, silně individuální zvuk, který přesahoval kvality obou vlivů (západní a japonský) a vyjadřoval tak určitou hudební dualitu.

Od šedesátých let dvacátého století se v jeho hudbě organicky mísily vlivy japonské hudby se západním modernismem. Tato fúze je velmi dobře patrná v jeho skladbě *November Steps*, psaný pro japonský tradiční nástroj zvaný biwa, šakuhači a orchestr. Nejednalo se o pouhé namíchání stylů. „Autor využil témbrou a textury obou nástrojů k tomu, aby celý orchestr dýchal a zářil s lehkostí pavučin, něco, co později znovu použil třeba v pozdější práci zvané *Autumn*, která byla napsána pro stejné nástroje.“<sup>7</sup> Nicméně skutečná podstata autorovy hudby nemůže být zredukována na pouhou barvu, harmonii, nebo práci s určitými nástroji. Není důležité, pro jaký konkrétní nástroj píše, zda-li je to flétna, japonské tradiční nástroje, smyčcový orchestr nebo třeba hudbu k filmu. V japonské kultuře existuje pojem *Ma*, který se vztahuje ke všem aspektům života. Bývá popisován jako pauza v tichu, určitý moment vyprázdňenosti v čase. Je to takový moment, který je zásadní pro to, aby život mohl růst, rozvíjet se. Samotný symbol je pak

---

<sup>7</sup> SERVICE, Tom. A guide to Toru Takemitsu's music. The Guardian [online]. London: Guardian Media Group, 2013 [cit. 2022-04-24]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/feb/11/contemporary-music-guide-toru-takemitsu>



kombinací znaků pro dveře a slunce. Jedná se tedy o jakousi škvíru ve dveřích, kterou pronikají paprsky slunečního světla. Nejde ale jen o samotné dveře, nebo jejich obrysy a světlo, které je rámuje, či jimi proniká. Jde taktéž o ohraničení začátku a konce. Času a prostoru, ve kterém prožíváme život. *Ma* není naplněno ničím jiným než energií a cítěním. „*Je to momentální pozastavení v řeči, které potřebujeme ke sdělení smysluplných slov, ticho mezi notami, které dělají hudbu hudbou.*“<sup>8</sup>

Stejně tak obdobné bývají příklady autorovy hudby k japonským zahradám. Říkával o nich, že jeho hudba je zahrada a on je zahradníkem. Poslouchání jeho hudby může být tedy přirovnáno k procházce japonskou zahradou, kdy zažíváme proměny světla, obrazců a také textury povrchu. Vytváří tedy dojem jakého si cirkulování v hudebních vrstvách, které nejsou tolik hierarchické jako třeba v hudbě západních současníků Weberna, Bouléze, Ligetiho či Reicha. Ve skladbách z posledních dvaceti let autorova života je naplňována tato myšlenka jakési smysluplné prázdnoty. Jeho skladby bývají málokdy rychlé a přílišně demonstrativní. Velmi svébytně svým způsobem pracuje s časem v hudbě. Takemitsu byl poměrně všestranným umělcem a psal také poezii, knihy o hudební teorii a taktéž napsal detektivní román. Jeho dílo čítá přes 130 „vážných“ koncertních skladeb a také více než 100 partitur hudby k filmům. Prvním filmem, ke kterému autor napsal hudbu se jmenoval Kurutta kajitsu japonského režiséra Nakahira Kó. Dále spolupracoval také s věhlasným režisérem Akira Kurosawou a mnohými dalšími.

Na sklonku života promýšlel Takemitsu i tvorbu opery, jejíž realizaci zhatila nemoc a následně jeho smrt. Autor je díky specifičnosti, ale také rozsahu díla velmi ceněným autorem minulého století, mnohými je považován za autora zcela zásadního. Byl a je stále inspirací pro japonské i západní skladatele, což z něj činí autora světového vlivu. Velmi organickým způsobem přemostil západní vlivy tehdy soudobé hudby s japonskou tradicí, ke které se díky okolnostem války vrátil až v pozdějších letech, kdy byl již zralým skladatelem. Vstřebal všechny podstatné a progresivní vlivy své doby a přitom zanechal za sebou dílo, které je v těch nejosobitějších rysech velmi japonské.

---

<sup>8</sup> MATSUMOTO, Kyioshi. MA: The Japanese Concept of Space and Time. Medium [online]. U.S.: A Medium Corporation, Apr 24, 2020 [cit. 2022-04-25]. Dostupné z: <https://medium.com/@kiyoshimatsumoto/ma-the-japanese-concept-of-space-and-time-3330c83ded4c>

Takemitsuův kompoziční přístup byl tvarován už od dětství. Ať už se jednalo o otcovo napodobování ptáků, hru na šakuhači, nebo hru na koto jeho tety. Následoval francouzský šanson během období v armádě a francouzská avantgardní hudba během období, kdy byl ve spolku Jikken Kobo (spolu s Kazuo Fukushima a dalšími). V tomto období tedy poznal autory, jako byl Olivier Messiaen. Takemitsu také strávil mnoho let transkribováním děl Clauda Debussyho. Takemitsu se setkal s Cagem, který ho uvedl do filosofie Zenu a navnadil ho tak k tomu, aby začal pátrat ve svých japonských hudebních kořenech. Vzhledem k této pestrosti vlivů by se dal jeho styl charakterizovat rozšířenými harmoniemi, statickým blokem zvuku a určitými centry tónových skupin. Dále také stojí za zmínku používání nepravidelnosti metriky, ať už v podobě netypických typech metra, nebo narušování těch typů obvyklejších. Takemitsu se realizoval jak skrze vliv východní, japonský, tak skrze vliv západní, avantgardní. Kombinace západních technik a nástrojů spolu s technikami a nástroji japonskými, se staly podstatou jeho vyjadřování. Typické západní myšlení o formě obohatil o princip *Ma*, který se stal východiskem pro jeho strukturální myšlení.

## 2.1. Voice

V roce 1970 Takemitsu napsal trio *Eucalyptus I* pro flétnistu Aurelea Nicoleta, hobojistu Heinze Holligera a harfistku Ursulu Holliger. Následně pak napsal sólové skladby pro každého z těchto hráčů a právě pro Nicoleta napsal jeho slavnou skladbu *Voice* v roce 1971. Tato skladba vyrostla na inspiraci, kterou dala autorovi Světová výstava v Ósace roku 1970. Kde Takemitsu spolu se Stravinským a Stockhausenem působil jako hudební ředitel. V tomto období se začal velmi zajímat o evropské experimentální techniky. Když psal skladbu *Voice*, tak čerpal z práce Bruna Bartolozziho *New sounds for Woodwinds*. Tato kniha byla v té době stále velmi aktuální, byla z roku 1967 a byla jediným autorovým zdrojem potřebných informací. Ve skladbě *Voice* jsou použita pouze ta multifonika<sup>9</sup>, která byla zachycena v knize Bruna Bartolozziho. Dalším velmi důležitým prvkem v této skladbě bylo hudební, performativní divadlo. Autorovi šlo především o to, aby interpret takzvaně srostl s nástrojem. Nejen, že interpret přednáší mluvené slovo, text také pronáší skrze nástroj, zpívá, křičí a dělá další různé hlasové projevy. Dále

---

<sup>9</sup> Multifonika jsou rozšířenou technikou hry na jednohlasé hudební nástroje, kdy hraním jednoho tónu (noty) docílíme znění tónů několika.

také mísí svůj hlas se zvukem nástroje a v neposlední řadě klape jazykem. V jiných případech Takemitsu vytvářel v této skladbě mezi projevy hlasu interpreta a zvuku nástroje rozdíl, odděluje tak vyřčené slabiky od tradičních zvuků flétny. Všechno toto bylo smícháno s rozšířenými technikami hry na flétnu, mezi něž patří třeba klapání klapek nástroje (key click) a různé typy artikulací s cílem vytvořit širokou paletu zvuků a textur, které se vztahovaly k výrazu a obsahu skladby.

Text, který je ve skladbě *Voice* použitý je z veršů básně *Handmade Proverbs* básníka Shuzo Takiguchiho. Slova jsou ve skladbě nejprve ve francouzštině a následně pak v angličtině.

*Qui va la? Qui que tu sois, parle transparence!  
Who goes there: Speak, transparence, whoever you are!<sup>10</sup>*

Tím, že autor zapojil do skladby hlasové projevy, dokázal svůj záměr, přenést do hry divadelnost, naplnit. Mimo to také velmi obohatil samotnou zvukovost skladby a přiblížil tak její výsledný zvuk tradičním japonským flétnám, které jsou charakteristické právě různými šumy a přidanými zvuky, které v konvenční koncertní hudbě nejsou obvyklé. Teoretické práci autorů jako Dana Wilson nebo In-Sung Kim<sup>11</sup> viděli přímou souvislost s vlivy japonských tradičních flétnách velmi konkrétně. Dana Wilson tvrdí, že pro skladbu *Voice* byla výchozím inspiračním bodem flétna šakuhači. Srovnával skladbu s autorovým dvojkonzertem pro šakuhači a biwu *November Steps*. Toto přesvědčení vycházelo z toho, že v obou skladbách byly podobně ukončovány fráze, dále bylo použito mnoho mikrointervalů a jejich vývoj a dále také náhlé změny dynamiky. Z dalších znaků se také jednalo o volné metrum, které bývá obvyklé v zápisech skladeb pro šakuhači, nebo třeba začátky tónů, které se hrají bez použití jazyka, nebo změny tónu během hraní stejného repetovaného tónu. Tyto a mnohé další znaky můžeme ve skladbě *Voice* pozorovat. Naopak s jiným pohledem na věc přišel In-Sung Kim, který připodobňoval skladbu *Voice* k typu performance, jaký můžeme vidět v tradičním japonském divadle Nó. Jeho poznatky se opíraly předně o performativní pokyny ve skladbě *Voice*. Všechny, již zmíněné šepoty, křiky anebo zpěv, které jsou

---

<sup>10</sup> Toru Takemitsu, *Voice* (Paříž, Editions Salabert, 1988)

<sup>11</sup> ROBINSON, Elizabeth A. *Voice, Itinerant and Air: A Performance and Analytical Guide to the Solo Flute Works of Toru Takemitsu*. Muncie, Indiana, 2011, 100 s. Disertace. Ball State University. Vedoucí práce PhD. Mihoko Watanabe and PhD. Linda Pohly.

prováděny skrze nástroj a které jsou prováděny bez použití jazyka silně připomínají projev hraní na flétnu Nó. Při hře na flétnu Nó se sice nekřičí a nezpívá, nicméně jsou zde velmi akcentovány artikulace, kterými tón začíná. Ve skladbě *Voice Takemitsu* v několika případech nechává tón „ohnout“ dolů a zase v případě stoupání používá glissanda. Toto jsou právě techniky běžné pro flétnu šakuhači, nicméně značky, které jsou v textu použity spíše evokují artikulace ve stylu flétny Nó. Co nakonec mluví spíše pro inspiraci autora ve flétně Nó, je právě doprovod přednášeného textu, který je v divadle Nó obvyklý. Flétna tam mnohdy krouží v improvizovaných patternech, které nejsou definovány konkrétními výškami tónů. Jedná se o kombinaci divadla, hudby, tance a literatury, která syntetizuje všechny tyto prvky dohromady. V divadle Nó flétna hraje občas společně s hercem a občas sama. Jak se skladba *Voice* rozvíjí, souhra mezi flétnou a mluveným slovem poezie velmi připomíná právě doprovázení flétny v divadle Nó. Tak jako vlivy japonských fléten, skladba *Voice* zahrnuje další velmi silný tradiční japonský vliv a tím je *Ma*<sup>12</sup>. O koncepci *Ma* jsme už psali v kapitole 2. V této skladbě je silně přítomný. Ticho, které obvykle v hubě chápeme jako pauzu mezi hraním zde má velmi podstatnou roli. Vlastně je stejně důležité jako hrané tóny. Nejen jako ticho samotné, ale také prostor, kde v posluchačově hlavě doznívají tóny, jejich shorky či různé rezonance.

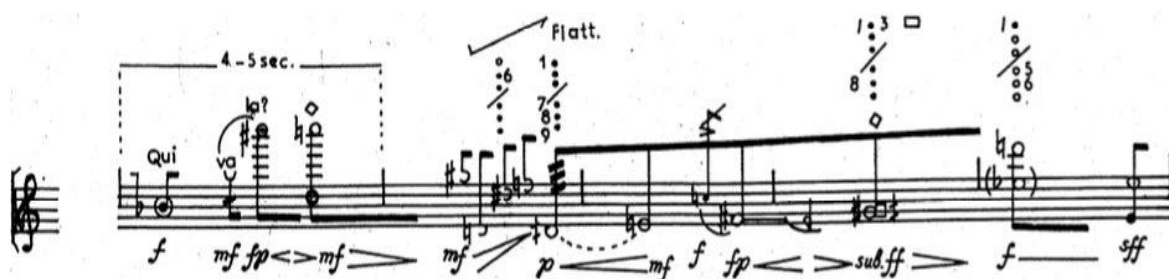
Skladba *Voice* je psaná v proporční notaci. Její plynutí je vymezeno takty, z nichž každý každý by měl trvat zhruba čtyři až pět vteřin. Taktové čáry jsou vyznačeny jen částečně a to linkami, které nepřekrývají celou notovou osnovu, ale jen její horní polovinu. Nahoře pak přečnivají přes osnovu asi o třetinu své délky, čímž usnadňují orientaci. Byť je partitura velmi detailně a pečlivě utvořena, proporce jednotlivých délek not nevykazují příliš pravidelností mezi jednotlivými podobnými skupinkami not, což přispívá k pocitu interpreta, nevytvářet si obvykle členěné a pravidelné metrum. Délky not jsou vyznačeny potom vertikálními linkami, které upomínají na trámce not v tradiční notaci. Na každém řádku je pět taktů, což je necelá půlminuta fyzického času. Interpret tak může pomocí měření jednotlivých úseků experimentovat s časem jiným způsobem, než jsme obvykle zvyklí. Už samotná volba, zda-li si tempo určovat takty, nebo vystavěním větších, hudebně logických částí, nám dává možnost se zamyslet, jakým způsobem budeme chtít vnímat čas ve skladbě. Sám Takemitsu píše „zvuk je plynulý, nepřerušovaný pohyb.“

---

<sup>12</sup> HORA, Janina. Japonská flétnová literatura 20. století v díle Tóru Takemitsu a jeho současníků. Praha, 2022. Magisterská. AMU v Praze, Hudební fakulta. Vedoucí práce Mgr Mario Mesany.

Když mu takto porozumíme, tak konvenční notace, která dělí zvuk do nespojitých taktů, je neplodná.“<sup>13</sup>

Obrázek 7 nám ukazuje samotný začátek skladby. V prvním taktu je hned několik dějů, které vyžadují pečlivé uchopení a taktéž svůj čas. Na nahrávce skladby *Voice* z roku 1971 v podání Auréle Nicoleta trvá první takt více než šest sekund a samotný řádek pak téměř půl minuty. Můžeme si tak udělat obrázek o časových proporcích, které jsou v této skladbě velmi specifické. Zřejmě tedy časový údaj, který udává délku trvání 4-5 vteřin je velmi přibližný. Hned v prvním taktu si můžeme všimnout několika speciálních pokynů, které se týkají mluvení do nástroje ve třech různých stupních. Na posledním tónu fráze pak máme pokyn jak k ostrému nasazení bez přidání jazyka ve stylu flétny Nó a zároveň hlasový projev. Pokyny pro hlasové úkony jsou velmi konkrétně popsány v notačních a interpretačních pokynech, zde na obrázku 8. Asi nejzajímavějším a pro instrumentalistu ne zcela všedním, je tvorba samostatných fonémů a plynulého přechodu z jednoho do druhého. Přidání hlasu k tónu je v pokynu číslo 9 zobrazeno jako kroužek pod notou. Během celé skladby si pak můžeme všimnout, že dikce anebo notace jednotlivých mluvených a jinak performovaných hlasových pokynů není přesně rytmicky vyznačena. Znamená to tedy, že v tomto aspektu performance má interpret značnou volnost.








Obrázek 7

Pozornost ještě zaslouží pokyn číslo 10 na obrázku 2, neboť zobrazuje pokyn, který označuje požadovaný zvuk, který má být ještě více dechový, než je obvyklý whistle tón. Je to opět odkaz ke zvuku japonských tradičních fléten, které takovýto typ zvuku vytvářejí díky své stavbě a také způsobu hry, respektive typu hudby.

<sup>13</sup> TAKEMITSU, Toru a Yoshiko KAKUDO, GLASOW, Glenn, ed. *Confronting silence: selected writings* / Toru Takemitsu. United States of America: Scarecrow Press, 1995. ISBN 978-0-014013-36-8.

Můžeme si všimnout, že v celé skladbě nenajdeme znak pro ticho. Vertikální linky, označující délky not vždy někde končí, tudíž takový prostor v taktu značí přerušení toku hudby, ale výslovně neříká, že zde musí být ticho. Dalo by se to chápat tak, že ticho je zkrátka integrální součástí hudby a zde slouží takovéto ticho i třeba ke změně koncentrace hráče, či nadechnutí.

© – Other special instructions

- |     |   |  |
|-----|---|--|
| 8)  |  | To be played «pizzicato».  |
| 9)  |  | With voice, humming, shouting, singing, etc...                                       |
| 10) |  | A more breathy sound than a whistle tone.  |
| 11) |  | Speak into the instrument with lips almost entirely covering the mouthpiece.         |
| 12) |  | Speaking (normal speech, whispering, shouting) but with the lips off the instrument. |
| 13) | 3 - 5   | With voice; move gradually from a voiced consonant ( 3 ) to an unvoiced ( 5 ).       |

Obrázek 8

Zajímavou ukázkou práce s tichem nám nabízí druhý řádek skladby. Na obrázku 3 takovéto ticho můžeme vidět hned v prvním taktu a následně v poměrně dlouhé frázi, trvající až do konce řádku jsou přerušení jen velmi krátká a to v taktu třetím a následně čtvrtém. Řádek je pak zakončen krátkou fermátou. Nabízí se otázka, jaký je rozdíl s vypsáním tichem v taktu prvním a následně pak na konci řádku, během fermáty. Fermáta je totiž popsána v pokynech jako krátká. Vzhledem k tomu, že zápis není v tradiční notaci, kde chápeme délku fermáty podle zvyklostí celkem přesně, zde si můžeme délku nějak převést do tempa intuitivního, vycházejícího z toku hudby, tedy tíha rozhodnutí je na interpretovi. Další řádek totiž začíná opět tichem, které trvá většinu taktu. Skladba tedy nabízí interpretovi ke zvážení ticha měřená minimálně dvěma různými metry a to fermátou a tichou danou proporčně v notaci mezi konci trvání jednotlivých délek not a začátky dalšími. Oba tyto způsoby jsou z hlediska fyzikálního času neměřitelné. Tato práce s tichem vrcholí v místě po recitaci na druhé stránce po třetím řádku. Zde je naopak vypsána fermáta dlouhá, ale je umístěna před začátek následujícího řádku a nikoliv na konec dokončeného, jako tomu bylo v případě druhého řádku na obrázku 9. Z hlediska konvenčního pojetí formy by byl tento moment zhruba na začátku třetí třetiny skladby, což by odpovídalo tradičnímu vyvrcholení skladby,

možná až zlatému řezu. Z našeho pohledu nás ale spíše zajímají principy japonské kultury a zde konkrétně je to *Ma*.



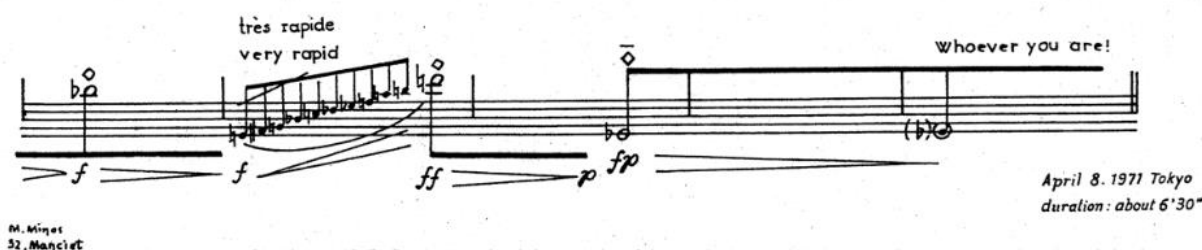
Obrázek 9

Během tichého momentu, kde vnímáme princip *Ma*, můžeme mimo jiné také zažitou zvukovou zkušenost lépe zpracovat. Pozastavit se na moment a nechat doznít tóny v hlavě, i když už fyzicky nezní.

Z hlediska formy se můžeme ve skladbě orientovat hlavně podle použitého textu. *Voice*, tak jako spousta skladeb vzniklých ve dvacátém století, je na to s formou dosti otevřeně. K nějakému dělení ale přesto můžeme dojít. Od začátku skladby až po sedmý řádek, kde začíná v jeho druhé části text *Qui que tu sois Parle*, je utvářena část první, kde se představí většina zpracovávaného materiálu. Všechny speciální techniky a projevy se během této části představí. Od druhé půlky sedmého řádku po řádek jedenáctý je část střední. Díky exponovanému hlasovému projevu, končícího křikem, můžeme tuto část považovat jako střední a jako těžiště skladby. Těžiště obsahové, které tkví v textu a je taktéž jakýmsi momentem přehodnocení, po kterém následuje část třetí. Tato třetí část, která začíná v druhé půli jedenáctého řádku a trvá do samotného konce skladby, se vyznačuje určitou redukcí pohybu a vzruchu. Byť se na šestnáctém řádku, téměř v samotném konci skladby ještě mluví (slova *Who goes there*, pronášena částečně do flétny), je to bráno spíše jako určitá reminiscence na textovou složku prostřední části, nebo materiál kodový. Následuje text *speak transparence*, respektive *Whoever you are*, který v hypotéze, že jde o kodu, nebo malý návrat může jen utvrdit. I přes toto věcné načrtnutí formy se ale můžeme spíše klonit k přesvědčení, že forma, z hlediska evropského chápání hudebních forem, je zde spíše jen určitým zarámováním. Ve skladbě dominuje plynutí hudby, které je plné kontrastů. Ty jsou sice velmi výrazné, ale i přes tuto svoji výraznost jsou spíše než kontrasty rozdělovacími, kontrasty spojujícími. Tedy takovými, které patří do přirozeného toku

hudby. Mohli bychom říci, že Takemitsu nám dává možnost pohlédnout na kontrasty v jiném světle. Pohlédnout na ně jako na plynutí, spíše než jako na oddělení.

Samotný závěr skladby pak dává vyniknout hlasové složce. Má zde dvě roviny. Jedna je ta zvuková, kdy je použitím hlasu a jiných dechových projevů interpreta, skladba protkána. Druhá je pak ta divadelní, která přesahuje obvyklou interpretační praxi doby, ve které skladba vznikla. Tato složka je, jak jsme již zmiňovali, obsažena v samotném názvu skladby a zde, na konci skladby, je tato role hlasu ještě umocněna. Na obrázku 10 si můžeme všimnout vystavění poslední fráze skladby. Silná gradace, umocněná virtuózním během utichá a přechází k poslednímu vzdmutí zvuku, který končí do ticha již zmíněným textem. Slova, ale i pro ně potřebný pohyb interpretova obličeje, tak zakončují toto dílo. Divadelnost, která bývá zmiňována jak v kontextu hudby gagaku, tak především hudby Nó, zde dostává nový význam.



Obrázek 10

Skladba *Air* byla velmi významným a výrazným počinem Tóru Takemitsu v mnoha ohledech tehdejšího vývoje hudby. Ve všech námi popsaných attributech i v mnohých dalších, které jistě i interpreti dneška mohou znova a znova objevovat.

## 2.2. Itinerant: In Memory of Isamu Noguchi

Skladbu *Itinerant* napsal Takemitsu v roce 1989 a trvá zhruba šest minut. Její premiéra proběhla sedmého února 1989 v New Yorku v podání flétnistky Pauly Robison. Tak jako napsal Kazuo Fukushima svoji skladbu *Mei* pro tragicky zesnulého Dr Steineckeho, Takemitsu napsal pro svého zesnulého přítele skladbu



*Itinerant (Na památku Isamu Noguchi<sup>14</sup>)*. Noguchi viděl z filosofického hlediska svět jako jednu velkou komunitu, spíše než stovky komunit malých. Pro Takemitsu byly myšlenky Isamu Noguchi inspirativní, navíc oba spojovali experimenty s tradicí.

Isamu Noguchi se narodil jako Isamu Gilmour v Los Angeles v roce 1904 rodičům Leonie Gilmour, irsko-americké učitelce a japonskému básníku Yone Noguchimu. Již toto spojení vypovídá o mixu východní a západní kultury, která vytvářela mladému sochaři zázemí od útlého dětství. V dětství navštěvoval jezuitskou školu v Japonsku a později si tam taktéž vytvořil vztah k místní přírodě, architektuře a řemeslům. Na Columbijské Univerzitě později studoval medicínu a zároveň bral lekce sochařství. Sochařství pak z jeho koníčku přešlo do popředí a vytlačilo tak jeho lékařské ambice, až se stalo jeho plnohodnotnou profesí. Mezi jeho rané podporovatele patřil americký skladatel George Gerschwin. Přestože mu takovéto objednávky přidávaly na popularitě, práce to stále nebyla taková jakou by si přál. Později odjel do Mexika pracovat s malířem Diego Riverou. I když to nebyla jeho vlastní tvorba, šlo o poměrně významnou práci. Po druhé světové válce se vrátil do Japonska a přišel do kontaktu se skupinou Jikken Kobo. Zde se seznámil s Tóru Takemitsu. Pracoval dále na svých sochařských projektech, také na site specific performancích s mladými skladateli. Jednalo se třeba o zahrady s fontánami, což zahrnovalo jeho odbornost sochařskou a architektonickou. Tyto projekty velmi často reflektoval spolu s Takemitsu. Pro Noguchiho, ale svým způsobem i pro Takemitsu, byl návrat do Japonska jak osobním, tak politickým mostem spojujícím dvě kultury, které byly v nedávné době ve válce. Boguchi se do Japonska pak dále vracel po celý život. Kvůli inspiraci, práci a kulturním kořenům.

Jeho vliv na Takemitsu byl nesporný. Skrz tradice japonského okrasného zahradničení hledal způsoby, jak transformovat existující prostory tak, aby každý ukázal svoji přirozenou krásu. Věřil, že prostřednictvím sochařství a architektury dokáže člověk lépe porozumět lidskému vztahu s přírodou. Tak, jako Takemitsu vtisknul do své hudby vztah ticha a zvuku, nebo se snažil přirozenost zvuků do tradičních západních forem. Oba si v těchto otázkách velmi rozuměli. Hledání přirozeného a plodného spojení východních i západních vlivů bylo jejich důležitou

---

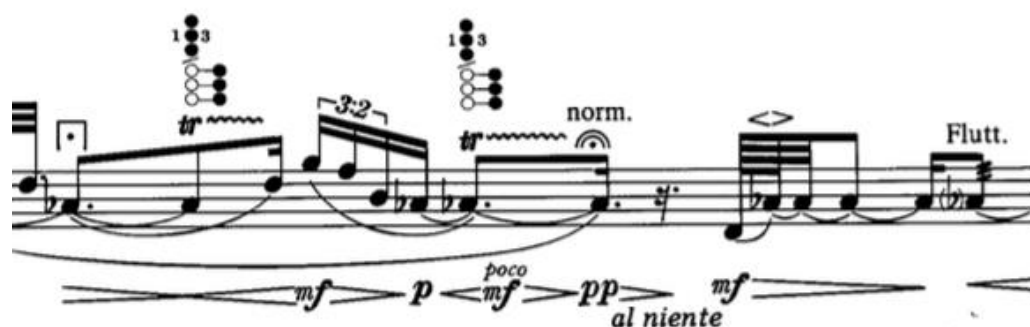
<sup>14</sup> Isamu Noguchi (1904-1988) byl jeden z nejvíce významných a kriticky uznávaných sochařů dvacátého století. Během svého života plného uměleckého experimentování vytvářel sochy, zahrady, nábytek a mnohé další. Velmi výrazným u něj byla otevřenost a odvaha, kombinovaná s tradicí.

otázkou. Skladba *Itenerant*, tak jako skladba *Voice*, není pravidelně metrická. Stejně tak využívá i mnoho rozšířených technik hry na flétnu. Všechny tyto techniky jsou obvykle velmi propojeny s autorovým smyslem pro tradiční hudbu a tradiční japonské flétny. Jak jsme již psali, skladba není tradičně metrická. Skládá se ze sérií krátkých, velmi gestických motivických úryvků a různě dlouhých pomlk. Pomlky v této skladbě opět odkazují k *Ma*. Velmi preferovaným intervalem skladby je tritonus, ať už v podobě zvětšené kvarty, nebo zmenšené kvinty. Na obrázku 11 vidíme samotný začátek skladby. Tritonus je zde vyjádřen hned ve třech vztazích.

Obrázek 11

Nejprve během úvodní fráze ve druhém motivu, tóny *h1-f2*. Podruhé je to hned vzápětí mezi tóny *d2-as1*, následováno po první vypsání pomlky tóny *d1-as1*. V posledním případě se jedná o vztah tónů *fis1-c1*, kterým končí první fráze na druhém řádku. Samotný interval tritonu (pokud samozřejmě nepočítáme tremola na druhé straně) se ve skladbě objeví v 28 případech a to v šesti různých dvojicích tónů. Těchto šest dvojic tónů je během skladby vyjádřeno vzestupně i sestupně, respektive enharmonicky. Vyjádřeno po stupních máme zastoupeny tyto dvojice tónů: *c-fis*, *d-as*, *e-b*, *f-h*, *g-cis*. Tritonus, jako vyjádření rozdělení oktávy na dva stejně dlouhé, vzájemně si odpovídající intervaly, by mohl odkazovat na určitou rovnováhu, respektive ale i dvojznačnost (vícezněčnost), která je pro Takemitsu poměrně zásadní. Zcela jistě si můžeme odmyslet historický význam, nebo spíše

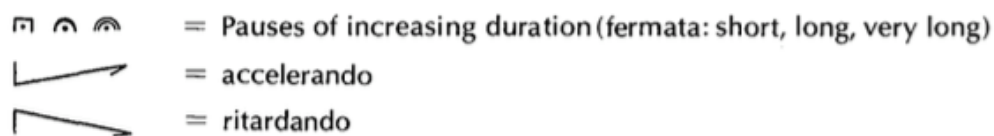
podtext, který tritonu přisuzuje jen tu disonantní, melodicky nefunkční roli. V této skladbě můžeme tento interval chápat spíše jako určitou osu, která dělí oktávu a jak jsme psali výše, doplňuje autorovu zálibu ve víceznačnosti. Všimněme si, jakým způsobem na přiloženém obrázku 10 s tímto intervalem autor pracuje. V prvním případě (  $h1-f2$  ) je tento interval částečně skryt spodním tónem motivu  $cis1$ , takže to není zcela izolovaný tritonus, ale mohl by vyjadřovat spojení třech tónů  $cis-h-f$ , jehož vnější intervaly svírají velkou decimu a mohlo by se takto jednat o naznačení dominantního septakordu Cis dur. Nicméně hned dalším motivem tónů  $a-e-d-as$ , který opět vyjadřuje tritonus mezi tóny  $d-as$ , jakékoliv potvrzení možnosti dominantního septakordu Cis dur odpadá. Naopak, význam použití tritonu je umocněn. Následuje opětovné použití tritonu v sestupné variantě  $f2-h1$ . Na obrázku 12 můžeme vidět detailněji provedení tritonů během druhé poloviny prvního řádku skladby *Itinerant*.



Obrázek 12

Mohli bychom tento úsek vnímat jako řetězení tritonů, se kterým není nakládáno ani snad tak harmonicky, jak jsme s funkcí tohoto disonantního prvku zvyklí přemýšlet, ale jako se zvukovým objektem určité kvality, který se během skladby stále opakuje v mnoha podobách. Na obrázku vidíme sestupný tritonus  $d2-as1$ , dále zrcadlový návrat  $as1-d2$ , přes tón  $g2$  se vracíme k úvodnímu vyjádření tritonu  $f2-h1$ , který je umocněn ještě malou tercií do tónu  $as1$ . První řádek pak opět uzavírá tritonus  $as1-d1$ , který je skryt ztišením *al niente* a kratičkou pauzou, výsledný  $d1-as1$ . Vztah tritonů z celého prvního řádku skladby je potom  $h-f$ ,  $d-as$ ,  $as-d$ ,  $f-h$ ,  $as-d$ ,  $d-as$ . Všimněme si pravidelnosti, kterou můžeme poměrně zřetelně vidět na vztahu tritonu  $d-as$  ( $as-d$ ), který je po prvním tritonu  $h-f$  proveden ve dvojici  $d-as$  /  $as-d$  a následně  $as-d$  /  $d-as$ . Můžeme se jen domnívat, jestli mohlo být určitou skladatelovou hrou s těmito tvary použitých zvukových objektů, napodobovat architektonickou estetiku Noguchiho zahrad a jiných objektů. Ve

skladbě *Itinerant* je opět vyjádřeno různými způsoby *Ma*. Jedním ze způsobů jsou tři druhy fermat, které nám ukazuje obrázek 13.



Obrázek 13

Kdy máme rozlišeny fermatu krátkou, dlouhou a velmi dlouhou. Toto upřesnění, které zase dává interpretovi velkou volnost k vyjádření času během pomlky je silné zastoupení *Ma* ve skladbě. Již jsme se zmínili o pokynu *al niente*, což vyjadřuje pokyn k zeslabení tónu až do ztracena. Tento pokyn je ve skladbě použit velmi často. Použití ve dvou různých případech nám ukazuje obrázek 14. V prvním případě, který se nachází ve skladbě na 5. straně 2. řádku vidíme krátkou fermatu jak na poslední notě fráze ( *cis2* ), tak na následné osminové pomlce. V druhém případě, který je z předposledního řádku skladby ( 6. strana 2. řádek ), vidíme velmi dlouhou fermatu na poslední notě fráze, zatímco následná pomlka je již bez fermaty.



Obrázek 14

Použití fermat a jejich třech různých délek, můžeme chápat jako autorův záměr dát některým okamžikům skladby větší význam. Tento význam může být v podání různých interpretů velmi odlišně uchopen a tak je více než pravděpodobné, že i tato možnost různosti časových proporcí některých míst skladby, byl autorův záměr vyjádření *Ma*. Forma skladby nevykazuje zřetelné dělení. Takemitsu i Noguchi přirovnávali svá díla k přírodě. Protože je jeho skladba napsaná na památku jeho přítele, Takemitsu ji zamýšlel napsat tak, aby ukazovala Noguchiho

úsilí v hledání identity<sup>15</sup>. Skladbu bychom mohli rozdělit na pět nebo šest dílů, podle použitého tónového materiálu (nebo spíše intervalové preference), dynamiky, pohybu, ale předně podle Ma, vyjádřeného na konci takovýchto sekcí pomocí fermat. První část by pak takto končila na straně 4 pokynem Calm, kterým začíná druhý řádek této strany. Druhá část by pak mohla končit fermatou na 4. řádku strany 4. Třetí by pokračovala až na stranu 5 2. řádek, ukončená opět fermatou na pomlce na začátku řádku. Zde výrazné Ma a následně i z něj vychází dočasné výrazné uklidnění v pohybu i dynamice ve střední části řádku 2 na straně 5. Tato čtvrtá část s největší pravděpodobností končí na poslední 6. straně s koncem 1. řádku. Zde je opět středně dlouhá fermata na pomlce a následují na druhém a třetím řádku závěrečné fráze skladby. Elizabeth A. Robinson se ve své práci *Analytical guide to the solo flute works of Tóru Takemitsu* domnívá, že v bodě nejvyššího tónu skladby b4 mohlo jednat o jakési uvolnění ducha Isamu Noguchiho z jeho těla. Odůvodňuje to i tím, že ostatní skladby Tóru Takemitsu pro flétnu obvykle končí ztišením a do ztracena, nýbrž zde se na posledním tónu skladby zesiluje. Skladba tak končí v maximální dynamice, což není u Takemitsu obvyklé, každopádně to ale zcela jistě přisuzuje skladbě *Itinerant* vyjimečné postavení v autorově tvorbě.

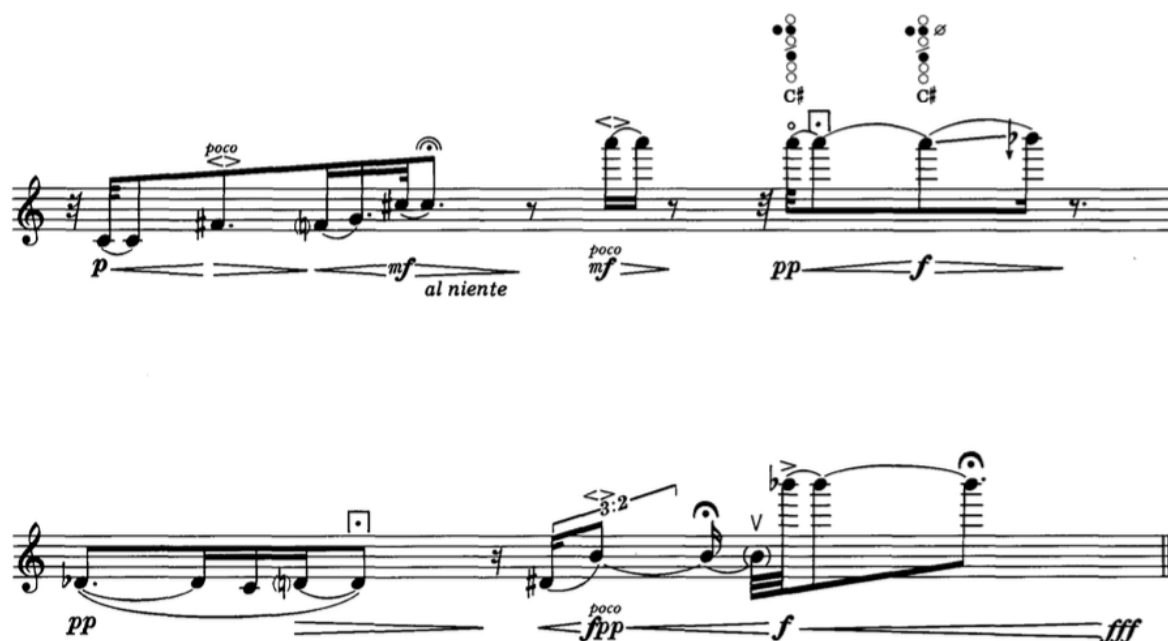
Když se podíváme na tyto dvě poslední fráze z posledních dvou řádků skladby, zobrazené na obrázku 15, můžeme vidět dvě zajímavé tendence. Jedna, která je vlastní oběma frázím, je začátek v nízké poloze (*c1*, respektive *des1*) a konec v poloze nejvyšší (v obou případech *b4*). Druhou je pak jejich zásadní odlišnost a tou je intervalové složení tónových vztahů. Zatímco v předposlední frázi jsou zastoupeny v její první části hned dva tritony, v poslední frázi není ani jeden. Nabízí se velmi prostá a základní myšlenka koncepce takovýchto dvou frází jako otázky a odpovědi. Zatímco první fráze končí ve vysoké poloze ve forte, které se na konci zeslabí, fráze druhá, závěrečná, končí ve forte, které zesiluje až do maximální dynamiky.

Skladba *Itinerant* zaujímá v trojici námi prezentovaných skladeb předělové místo. Jedna je to dáno přirozeně datem jejího vzniku, ale také dalšími faktory. Ve srovnání skladeb *Voice* – *Itinerant* – *Air*, je *Itinerant* ze své podstaty méně

---

<sup>15</sup> ROBINSON, Elizabeth A. *Voice, Itinerant and Air: A Performance and Analytical Guide to the Solo Flute Works of Toru Takemitsu*. Muncie, Indiana, 2011, 100 s. Disertace. Ball State University. Vedoucí práce PhD. Mihoko Watanabe and PhD. Linda Pohly.

experimentální než Voice, ale více než Air. Také je psán v tradičnější notaci, byť to nejsou ještě takty jako v případě Air. Můžeme také vzít v potaz exponovaný interval tritonu, který jakoby zrovnoprávnňoval oktávu a zároveň na sebe bral roli nejpoužívanějšího tónového vztahu ve skladbě.



Obrázek 15

### 2.3. Air

Skladbu Air napsal Takemitsu v roce 1995 a věnoval ji Auréle Nicoletovi k jeho sedmdesátým narozeninám. Tak jako v mnohých pozdějších skladbách Takemitsu, i ve skladbě Air je znatelný příklon k melodii, nebo řekněme k tonálnímu chápání zvukové struktury děl. Tak jako v první polovině až dvou třetinách svého díla je spíše ze zvukového pohledu chápán spíše jako avantgardista, jeho pozdní dílo vykazuje odklon od zvukové ostroty a je spíše tonálně přátelské. Název skladby Air může být vnímán alespoň dvěma způsoby, kdy jeden odkazuje ke vzduchu samotnému, tedy interpretovu dechu. Druhý je pak historický a to je termín Air označující árii, což je tedy odkaz k již zmíněné melodičnosti a tonálnímu sklonu jeho pozdních děl. Vzhledem k autorově zálibě ve mnohoznačnosti je pravděpodobné, že oba významy jsou myslitelné a navíc, že se potkávají v určitém dialogu jako intelektuálním, tak čistě praktickém.

Skladba *Air*, tak, jako třeba skladba *Voice*, zahrnuje opět práci s hudební frází, která je silně konstruktivně ovlivněna pomlkami. Pomlky mají v autorově hudbě velký význam a silně demonstrují japonské hudební dědictví. Již jsme výše psali, že se v souvislosti s tichem, vyjádřeném v hudbě pomlkami, jedná o ústrojně a přirozené zahrnutí *Ma* do autorovy hudby. Skrze celou skladbu *Air* jsou dlouhé fráze zakončované v zadržovaných tónech, které autor nechává utichnout, odvanout. Tato gestika tak dává vzniknout delším zvukovým tvarům, které končí v různých podobách zmírajícího zvuku. Samotné *Ma* je pak v této skladbě sice přítomno, ale určitě ne tolik, jako například ve skladbě *Voice*. Podstatným rozdílem v notaci *Ma* ve skladbě *Air* oproti skladbě *Voice* je přesné vnotování požadovaných pomlk. Ve skladbě *Voice* je délka pomlk, tedy *Ma*, vyjádřena korunami. Koruny, až existuje určitá obecná představa o trvání jejich délky, jsou znakem zastupující odpovědnost interpreta. Konečné délky pomlky tak závisí na jeho rozhodnutí. Zde, ve skladbě *Air*, jsou pomlky přesně vypsány a to nejvíce v podobě dvou čtvrtového taktu naplněného tichem.

Takemitsu obvykle používá *Ma* v různých délkách. V této skladbě je s jeho vyjádřením trochu skoupější a nijak zvlášť jej nespecifikuje. Italský výraz *al niente*, označující ztišení tónu do ztracena, je pak vždy přítomen na konci závěrečných tónů určitých frází. Z hlediska formy můžeme skladbu rozdělit na tři části, které jsou ale spíše patrné z notového zápisu, než ze samotného poslechu. Úvodními šesti takty skladba začíná i končí. Na obrázku 16 vidíme těchto šest taktů z konce skladby. Kromě glissand a multifonik, které se objeví ve střední části skladby, je v těchto šesti úvodních (a závěrečných) taktech obsažena samotná esence skladby.

Obrázek 16

Úvodní motiv je vyjádřen střídavým pohybem tónů se stoupavou tendencí, kdy vždy větším intervalem melodie stoupá a pak menším intervalem klesá. Tento hudbení útvar je ve skladbě v různých obměnách zastoupen nejvíce. V některých případech je jeho tendence klesavá, jako kupříkladu 3. řádek 4. takt, nicméně tato podoba je mnohem řidší než první zmiňovaná. Je zde vykreslen způsob, jakým autor zachází s dočasnými tonálními centry, ke kterým se melodické útvary vždy po nějakou dobu trvání skladby vrací. Zde, v prvních šesti taktech na obrázku je to tón *a1*. Toto centrum nám vydrží až do konce první části na druhé straně, 3. řádek 1. takt. Zde končí úvodní část a začíná část prostřední. Že se jedná o další část, můžeme určit dvěma způsoby. Jedním je již zmiňovaná změna tonálního centra z *a1* na *f1*, která je ovšem jen velmi dočasná. *F1* je navíc doplňováno vztahem s tónem *h1*. Tento interval tritonu, který je velmi preferovaný ve skladbě *Itinerant*, je hojně používán i ve skladbě *Air*. Těsně před koncem druhé části, který nastává na 3. straně 2. řádek 1. takt, se nachází moment, který bychom mohli považovat jako silné vyjádření *Ma* ve skladbě, ale také je velmi pozoruhodný z hlediska harmonie. Jedná se o dva takty na 2. straně 7. řádek 4. takt. Zde jsou čtyři izolované tóny, které by mohly představovat jakousi harmonickou osu skladby. Je zde přítomna tercie *gis2 – cis3*, ale především pak kvinta tónů *a2 – e3*. Kvinta *a – e* by se z hlediska harmonie mohla považovat za výchozí i konečný harmonický vztah. Z hlediska klasické nebo alespoň modální harmonie by to dávalo smysl. Skladba začíná i končí tónem *a*. Tón *e* se zase stává dočasným centrem ve třetí části, 3. strana 2. řádek 1. takt až 3. strana 6. řádek 2. takt. Od následujícího taktu probíhá určité přehodnocení centra, aby se opět ustálilo na tónu *a* 4. straně 2. řádku 3. taktu. Až do samého konce pak zůstává centrem tón *a*, kdy je střídavě v rejstříku *a1* respektive *a2*, kterým skladba končí. K tomuto poznatku ještě patří doplnit, že nejvyšším tónem skladby je právě tón *e3*.

Ke vztahu tónů *a-e* patří taktéž pentatonika, vyjádřená sestupnou melodií tónů *e d c a*, která se ve skladbě objeví taktéž víckrát. Ať už v původní podobě, jak jí vidíme na obrázku 17, nebo třeba modifikovaná v poslední části na straně 3, jako sestupná melodie *c b as f*. Popisovaný příklad pentatoniky může být brán jako velmi zřejmý odkaz na japonskou hudbu, i když v době, kdy Takemitsu psal tyto skladby, byl tento typ pentatoniky hojně používán i v hudbě rockové nebo popové.





Obrázek 17

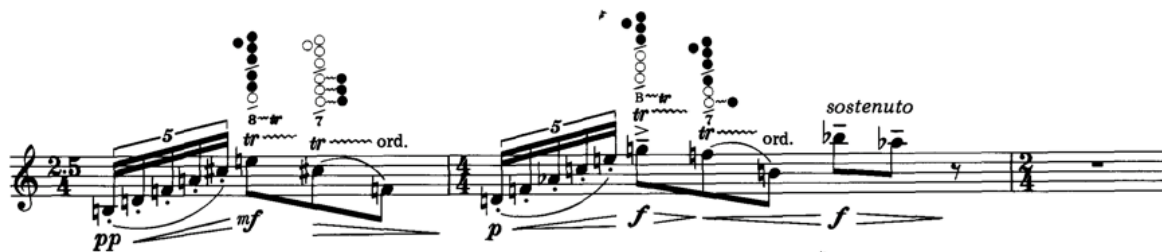
Dalším výrazným prvkem je motiv ze čtvrtého taktu skladby. Velmi výrazný a zároveň srozumitelný hudební útvar. Na přiloženém obrázku 18 vidíme motiv čtyř tónů  $e_3 \text{ dis}_2 \text{ cis}_3 \text{ a}_2$ . Obsahuje hned několik signifikantních znaků. Je v něm nejvyšší tón skladby  $e_3$  i hlavní tonální centrum tón  $a(2)$ . Je v něm obsažen melodický tón vzestupné septimy  $\text{dis-cis}$  a pokud bychom si celý motiv srovnali do stejné oktávy, můžeme jej považovat za určitou obměnu výše prezentované pentatoniky ( $e d c a$ ). Jedná se o zcela nejvíce nápadný a srozumitelný motiv celé skladby. Jeho intervalový rozsah, rytmická jednoduchost i fakt, že jím skladba končí z něj dělají motivickou dominantu skladby.



Obrázek 18

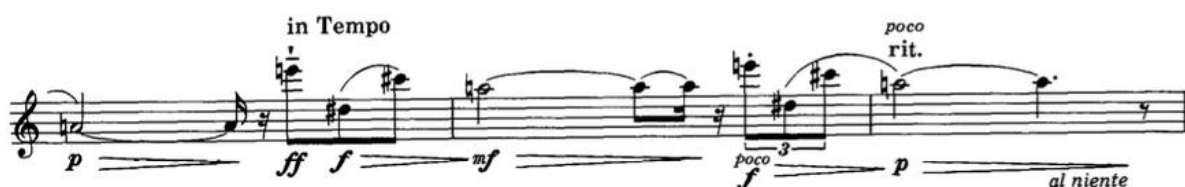
Závěr druhé části je vyjádřen nejen momentem *Ma*, který je obsažen v „prázdném“ taktu na 3. straně 1. řádku 3. taktu. Je vyjádřen i pomocí dvou schematicky podobných útvarů v prvním a druhém taktu (3. strana 1. řádek). Harmonicky jsou to v případě úvodní kvintoly naprosto intervalově shodné rozložené akordy. Na obrázku 19 můžeme vidět, že terciové běhy v prvním i druhém taktu jsou vyjádřeny stejnými kvalitami tercií. V obou případech jde o ukázkou tradičněji chápané harmonie, tedy odklonu od ostrých avantgardně laděných harmonií, které bylo možné slyšet v ranější tvorbě Tóru Takemitsu.

První čtyři tóny kvintoly v prvním taktu jsou septakordem přirozené stupnice *a moll*. Dalším tónem je pak  $\text{cis}_2$ , který společně s následujícím  $e_2$  posouvají tento vztah k modu, který je vyjádřen stoupajícími terciemi různých kvalit. Tyto tercie jsou v pořadí malá-malá-velká-velká-malá. Stejné kvality tercií má kvintola v taktu druhém, s tím rozdílem, že začíná na tónu  $d_1$ .



Obrázek 19

Z výše popsaného můžeme usoudit, že zde se setkávají dva zajímavé výrazové prostředky pro tuto skladbu. Jednak je to Ma, vyjádřené „prázdným“ třetím taktem a také velmi konvenčně uspořádané terciové běhy, vyjádřené jako rozložené akordy. Samotný závěr skladby pak vyplňuje nosný motiv z obrázku 16. Skladba *Voice* končí v slabé dynamice do ztracena a skladba *Itinerant* v co největší dynamice. Obě ale nějakým způsobem končí tak, že bychom mohli použít výraz „ve stylu japonské tradiční hudby“. Jak dlouhé tóny do ztracena, které odkazují třeba na styl hraní na flétnu šakuhači, tak vysoké silné dlouhé tóny, které jsou v jisté heterofonii velmi přítomné v tradiční hudbě gagaku. Závěr skladby *Air* by mohl spíše odkazovat k evropské či západní, motivické práci. Závěrečný tón *a2* sice končí do ztracena, obvyklým pokynem *al niente*, ale motivy, které tomuto ztišení předcházejí jen těžko přestanou působit v posluchačově paměti. Tudíž závěrečné ztišení tónu můžeme považovat jako určitý výrazový prostředek typický jak pro japonskou hudbu tak pro Takemitsu, ale významově výše stojí v tomto úseku třítonový motiv z prvního a druhého taktu. Na obrázku 20 si můžeme tento závěrečný řádek prohlédnout. Jeho architektura mluví jasně. Na pozadí třech dlouhých tónů *a* ve slabé dynamice se tyčí dva monumentální motivy velkého intervalového rozsahu v silné dynamice. K silné dynamice motivů samozřejmě ještě přispívá jejich artikulační vyjádření, což jejich domimanci ještě více posiluje.



Obrázek 20

Skladba *Air* tedy završuje nejen autorovu flétnovou tvorbu, jeho tvorbu vůbec, ale také trojici skladeb Tóru Takemitsu, které zde prezentujeme.

### 3. Současníci Tóru Takemitsu

Nejčastěji hranými skladbami pro flétnu z druhé poloviny dvacátého století jsou bezesporu *Voice* Tóru Takemitsu a *Mei* Kazuo Fukushimy. Třetí autor, Toshio Hosokawa, kterému je v této práci věnován prostor, patří už k mladší generaci, než první dva zmínění. Nicméně je zde i několik dalších autorů, které je v tomto kontextu třeba zmínit. Yoritsune Matsudaria (1907-2001) byl potomkem klanu Matsudaria, který byl spřízněn s klanem Tokugawa, který vládl Japonsku v šogunském období periody Edo. Významné byly jeho experimenty kombinující zvukovost hudby gagaku a seriálních technik západu. Pro flétnu napsal skladbu *Somaksah* v roce 1961. Dalším významným autorem je zcela jistě Joji Yuasa, který byl společně s Takemitsu a Fukushimou členem spolku *Jikken Kobo*<sup>16</sup>. Pro flétnu napsal čtyři sólové skladby mezi léty 1979 až 1997. Podobně jako Takemitsu byl samoukem v hudbě a psal taktéž hudbu k filmu. Vyhrál mnohá ocenění a jeho díla byla prováděna na mnoha festivalech soudobé hudby. Toshi Ichyanagi byl klavírní virtuos, který spolupracoval v padesátých letech minulého století s Johnem Cagem a premiéroval spoustu nových experimentálních skladeb. Napsal taktéž, jako Yuasa čtyři skladby pro sólovou flétnu.

Proč byli japonští skladatelé tolik zainteresovaní zvukem a možnostmi flétny vyplývá z japonského kulturního odkazu a obrovského množství nástrojů, mezi nimiž flétny mají velké zastoupení (viz kapitola 1). Kromě zázemí v rodném Japonsku bylo pro tyto autory zcela jistě podstatné, jakým způsobem se tehdy vyvíjela scéna soudobé hudby. Rozšířeným technikám hry na hudební nástroje a zvukové experimentování bylo na svém vrcholu. Na jedné straně tedy máme japonské tradiční inspirace a kořeny reprezentované flétnami nokhan a šakuhači, hudby gagaku a divadla Nó, na straně druhé také některé skladby západních autorů. Podstatnou roli hrála flétna například v Schoenbergově skladbě *Pierrot Lunaire*. Tato skladba sloužila jako model pro mnoho autorů a dokonce dala vzniknout i typu souboru zvaného Peirrot Ensemble<sup>17</sup>. Flétna, která ve skladbě střídá i pikolu, má zde výrazné duo se zpěvem, v části zvané *Der Kranke Mond*. Jako odpovědí na tuto skladbu byla zcela jistě v poválečné době Boulézovo *Le Marteau sans Maître*. Skladba pro kontraalt, flétnu, kytaru, vibrafon, xylofón, xylofón,

---

<sup>16</sup> Jikken Kobo byl avantgardní spolek umělců, založený v roce 1951 v Tokiu. Jeho trvání skončilo v roce 1957 a mezi jeho členy byli umělci různých zaměření.

<sup>17</sup> Komorní ansámbl skládající se z hráčů na flétnu, klarinet, housle, violoncello a klavír.

perkuse a violu. I zde se flétna dostává výrazně ke slovu a je to opět duet se zpěvem, tentokrát altové flétny, tak jako ve skladbě Schoenbergově. Každopádně už v době předválečné měly tyto skladby své zajímavé předchůdce. Debussyho *Syrinx* nebo Varésovu skladbu *Density 21,5*. Pravděpodobně i dobré přijetí těchto zmiňovaných skladeb utvořilo podhoubí pro vývoj flétnové literatury v druhé polovině dvacátého století.

Mimo samotné skladatele a hudební typy různých kořenů, byli to právě také výrazní a inspirující interpreti, kteří pomohli flétně dvacátého století na výsluní. Jedním z prvních hvězdných sólistů na poli nové hudby v Evropě byl bezesporu italský flétnista Severino Gazzelloni. Mezi těmi, kteří pro něj skládali, byli italská skladatelé Bruno Maderna a především Luciano Berio. Poslední zmíněný pro něj napsal svoji slavnou *Sequenzu* v roce 1958. Japonské autory výše zmíněná díla velmi ovlivňovala. Pro samotného Gazzelloniho napsat Kazuo Fukushima svou skladbu *Mei*, která byla jakýmsi requiem za Wolfganga Steineckeho, patrona Darmstadtského festivalu, který zahynul při autonehodě. Dalším významným interpretem této doby byl francouzský flétnista Pierre-Yves Artaud. Tento hudebník inspiroval k dílům mnoho skladatelů, mezi nimiž byli Klaus Huber, Franco Donatoni a předně pak Brian Ferneyhough. Ferneyhoughova skladby pro sólovou flétnu, *Cassandra's Dream Song* a *Unity Capsule* byly obě napsány právě pro Artauda. Posledním, ale neméně důležitým interpretem soudobé flétnové literatury byl pak Auréle Nicolet. Tento hudebník, známý pro svoji muzikalitu, inspiroval mezi jinými skladatele Heinze Holligera anebo György Ligetiho, kteří pro něj napsali skladby. Nicoletovi byla věnována i díla Tóru Takemitsu, a to *Voice* a *Air*.

Významným průkopníkem japonské flétnové literatury druhé poloviny dvacátého století se jeví být Kazuo Fukushima, jehož skladba *Mei* a předně pak i její přijetí a úspěch, mohla inspirovat další japonské skladatele, včetně Takemitsu. V době, kdy Takemitsu skládal skladbu *Voice*, Fukushima měl zkomponované už všechny své čtyři skladby pro sólovou flétnu. Dost možná pak přijetí a zařazení skladeb *Mei* a *Voice* do standardního flétnového repertoáru inspirovalo a povzbudilo další autory, jakými byli Ichiyanagi, Yuasa, Shinohara nebo také Hosokawa. Velká většina skladeb, vznikajících v té době, byla komponována na objednávku interpretů samotných a tato tendence se udržela přes léta osmdesátá až do let devadesátých. Zajímavě shrnuje svůj přístup Juji Yuasa v článku *Music as a Reflection of a Composer's Cosmology*. Píše: "Nedlouho potom, co jsem se rozhodl stát se

skladatelem jsem jako japonec uvědomil, že spíše než nějak podvědomně obsáhnout vlastní tradici, přál jsem si ji vědomně zahrnout do díla a rozšířit ji... toto zahrnutí mé tradice se mělo uskutečnit přes myšlení a vnímání.. Jinými slovy, zůstat spojen s tradicí, znamenalo ponechat si její systém uvažování. Toto následování tradice tak tímto způsobem vytvářelo velmi různé výsledky."<sup>18</sup>

V následujících dvou podkapitolách se budeme věnovat dvě současníkům Tóru Takemitsu. Kazuo Fukushima byl vybrán jakožto přímý předchůdce Takemitsu v japonské flétnové hudbě druhé poloviny dvacátého století, zvláště pak pro jeho výraznou a velmi úspěšnou skladbu *Mei*. Fukushima, jak ukáže následující kapitola, je obecně brán spíše jako zástupce více tradičně japonský a známý především jako muzikolog. Toshio Hosokawa byl pak vybrán jako třetí zástupce současníků Tóru Takemitsu a to právě zase jako jeho pokračovatel.

### **3.1. Kazuo Fukushima**

Kazuo Fukushima se narodil 11.4. 1930 v Tokiu. Období generace narozené v třicátých letech v japonsku byla popisována spisovatelem Ryotaro Shibou jako ty nejbláznivější roky v japonské historii. Tato generace totiž vyrůstala během druhé světové války a musela tak čelit porážce jejich země, která se připojila k nacistickému německu, se všemi jejími následky. Vzhledem k naprosté devastaci japonské ekonomiky a změnách které logicky nastaly, byla japonská společnost v naprostém chaosu. Protože Tokio bylo v zásadě epicentrem války a čelilo častému bombardování, Fukushima musel přerušit svoje studia. Během války také přišel o bratry i svého otce. Vzhledem k těmto okolnostem byl tedy válkou obrovsky ovlivněn na celý svůj život. Nemožnost vídat rodinu a přátele jej poznamenaly a obrazy války a smrti dominovaly jeho výhledům. Vzpomínky a postřehy z této doby zaznamenal později ve článku „*Sakkyokuka no Me*“, což znamená Pohledem skladatele. „Když ti, kdo přežili válku přemýšlejí o životě, více než život sám vnímají smrt. Můžu si tak uvědomovat jaké je to být naživu potom co jsem byl svědkem smrti. *Během války totiž umřelo kolem mne příliš mnoho lidí. Život a smrt jsou ve své podstatě dvě strany jedné mince, ale pro ty, kdo zažili válku, je*

---

<sup>18</sup> YUASA, Jōji. Music as a Reflection of a Composer's Cosmology. Perspectives of New Music. N.Y.: Perspectives of New Music, 1989, 27(2), 176–97. ISSN 0031-6016.

*smrt ta mocnější strana.*<sup>19</sup> Se smrtí tak právě souvisí obsah a názvy mnohé autorovy hudby, jako třeba *Requiem* (1956), *Kadha Hihaku* (1962, „Báseň vznášejícího se ducha“), *Chu-u* (1959, „Cesta mrtvých lidí“) a také *Mei* (1962), což znamená tma, ale také zahrnuje svět po smrti. Některé další skladby také upomínají na smrt, jako třeba *Tsukishiro* (1965, „Duch měsíce“), která má temný a těžký charakter. Toto výrazové a obsahové pozadí zůstává v autorově hudbě až do skladby *A ring of the Wing*, kterou píše v roce 1968. Následně pak počínaje skladbou *Shun-san* (1969) se charakter Fukushimaovy hudby mění a od temného a těžkého výrazu se odklání. Následné skladby jsou pak výrazově mnohem lehčí a k životu se přiklánějí.

Kazuo Fukushima neměl žádné oficiální hudební vzdělání. Po válce, stejně tak jako třeba Tóru Takemitsu pracoval na americké amrdní základně a rádio mu bylo tehdy také jediným zdrojem západní hudby. Kazuo Fukushima je jedním z prvních japonských skladatelů, kteří byli poznáni západním publikem. Během šedesátých let dvacátého století byl velebený několika významnými postavami západní hudební scény. Mezi ty hlavní zcela jistě patřil Igor Stravinsky, dirigent Robert Craft a také flétnista Severino Gazzelloni. Velká část jeho díla je právě věnována flétně. Skladba *Mei* je jeho neznámějším dílem a je považována jako důležitá součást moderního flétnového repertoáru. Nicméně z dnešního pohledu je autor znám především jako muzikolog, jehož zaměřením je především studium a sběr japonské hudby *Gagaku*.<sup>20</sup> Právě pro jeho nevšední výzkum japonské hudební historie byla jeho hudba neprávem opomíjena, což se změnilo v devadesátých letech dvacátého století. Mnohému napomohla disertační práce Katherine Hay: *Východoasijský vliv na kompozici a performanci v současné flétnové hudbě*. Tato práce se snažila odstranit některá nepochopení z obecného nazírání na autorovo dílo. Takováto nepochopení dle autorky práce plynula především z nedostatku informací o japonské hudbě a jejímu kulturnímu zázemí. Jedním z největších nedorozumění bylo spojování skladby *Mei* s odkazem na flétnu Sakuhači. V roce 2008 Mihoko Wanatabe ve své eseji *„The Essence of Mei: An Exploration of the Inspiration behind Mei through Interviews with the Composer“* píše, že skladba

---

<sup>19</sup> LEE, Chung-Lin. *Analysis and Interpretation of Kazuo Fukushima's Solo Flute Music*. Seattle, Washington, U.S., 2010. Disertace. University of Washington. Vedoucí práce As.p. Donna Yong Shin.

<sup>20</sup> HORA, Janina. *Japonská flétnová literatura 20. století v díle Tóru Takemitsu a jeho současníků*. Praha, 2022. Magisterská. AMU v Praze, Hudební fakulta. Vedoucí práce Mgr Mario Mesany.

odkazuje k témbrovým kvalitám japonské flétny *nokhan*.<sup>21</sup> Od devadesátých let dvacátého století je autor v západním světě vřeleji přijímán. V této době je také patrný jeho odliv od západních vlivů, návrat k japonské tradici. Vyvinul také svoji speciální notaci, která lépe vyhovuje zprostředkování specifičnosti jeho hudby. Jeho svébytnost je postavena také na myšlenkách Zen buddhismu a prvcích divadla Nó.

### 3.1.1. Mei

Skladba Mei Kazuo Fukushimy je standard flétnového repertoáru a je požadovaná na mnoha interpretačních soutěžích. Byla objednána a premiérována italským flétnistou Severino Gazzellonim, 23. dubna 1962, na dvacátém pátém ročníku *Festivalu soudobé hudby v Benátkách*<sup>22</sup>. Tato skladba byla věnována památce Dr. Wolfganga Steineckeho<sup>23</sup>. Fukushima píše, že Mei v čínštině znamená temný, úzký nebo nehmotný. Tato hudba byla složena po tom, co Dr. Wolfgang Steinecke zahynul při autonehodě. Autor v této skladbě napodobuje japonské flétny Ryuteky, Šakuhači a Nohkan, o kterých jsme psali v kapitole 1.1.<sup>24</sup> Zvuk těchto specifických nástrojů zde demonstruje prostřednictvím rozšířených technik, jako jsou: multifonika, mikrotonální intervalová vybočení, glissanda, klapání klapek, speciálních jazykových technik a mnohých dynamických a barevných odstínů. Kromě rozšířených nástrojových technik je zde kladen i velký důraz na pestrost nátiskových technik, pomocí kterých autor dociluje různých typů portament. Podle Fukushimy jsou tato portamenta příčinou poměrně nestálého tonálního průběhu, který je pro japonskou tradiční hudbu ale tolik specifický.

Z hlediska této práce je Mei skladbou bodem jedna. Je to skladba, která byla z námi prezentovaných skladeb napsána jako první a také je ze všech těchto skladeb charakterem nejtradičnější. Je ve skladbě použito mnoho rozšířených technik, nejsou to ony, které ji nejvíce charakterizují.

---

<sup>21</sup> Nokhan je japonská příčná bambusová flétna. Bývá používána v tradičním divadle Nó a Kabuki. Její původ sahá do patnáctého století.

<sup>22</sup> Festival soudobé hudby v Benátkách byl založen roku 1930 a kromě přerušení během druhé světové války je pořádán až dodnes.

<sup>23</sup> Wolfgang Steinecke (1910-1961) byl německý muzikolog, hudební kritik a kulturní organizátor. Po druhé světové válce pomohl obnovit kulturní scénu v Darmstadtu, přičemž jeho největším odkazem, trvajícím až dodnes, je Darmstadtský festival nové hudby.

<sup>24</sup> HORA, Janina. Japonská flétnová literatura 20. století v díle Tóru Takemitsu a jeho současníků. Praha, 2022. Magisterská. AMU v Praze, Hudební fakulta. Vedoucí práce Mgr Mario Mesany.

Formálně skladba tvoří dynamický i dějový oblouk. Začíná i končí dlouhým tónem. Preference konkrétních tónů je ve skladbě patrná. Jsou jimi jak počáteční *es*, tak závěrečné *c*. Tuto skupinu doplňují tóny *cis*, *d*, *e*, *fis*, *g*. Obecně bychom mohli tuto tendenci popsat jako seskupování tónů zhruba malé tercie do skupinek kolem jednoho z těchto uvedených tónů, včetně oktávového skoku. Následující dva obrázky nám ukazují zmiňované tendence. Na obrázku 21 vidíme skupinku tónů *es* – *d* – *e* včetně oktávového skoku.



Obrázek 21

Na obrázku 22 pak vidíme podobný děj, který je už i vzhledem k pokročilejší fázi skladby bohatší. Nicméně ta tendence je patrná.



Obrázek 22

Tento typ hudby můžeme poměrně bezpečně přiřadit k tradiční hudbě pro šakuhači, kdy bývá také nějaký centrální tón „obalován“ tóny okolními. Zde jsou to tóny *fis* – *g* – *as* – *a*. Tóny přírazů jsou rozmanité, ale vzhledem k jejich trvání je můžeme brát spíše jako vyjádření barev. Forma skladby je poměrně dobře čitelná. První část zabírá celou první stranu. Je poměrně



dost konzistentní, s jasným vrcholem i uzavřením. Je vyjádřena dynamickým obloukem, který vrcholí na 5. řádku 1. taktu v silné dynamice na tónu *gis*. Je to také první moment, kdy slyšíme větší interval než doposud hrané sekundy. Tento interval vrcholu první části je vyjádřen vzestupnou malou tercií *gis2-h2*. Druhý takový moment je pak v závěru první části vyjádřen sestupným intervalem *fis1-c1*, 6. řádek 2. takt. Část následně končí na tónu *c1* v nízké dynamice a oddělena fermatou. Druhá část, začínající prvním taktem druhé strany skladby, je již výrazně intervalově bohatší. Hned začíná zvětšenou oktávou *c2-cis2*. Následuje vývoj hudby, ve kterém je pracováno obdobně jako v první části. Tedy opakování (dočasně) centrálního tónu a přírazy tónů bezprostředně sousedících, které byly v první části vyjádřeny glissandy.

Další, třetí část je oddělena dlouhým frullatem na 2. straně 9. řádku 1. taktu. Je to velmi výrazný moment, neboť takto zahraný tón takovéto délky se ve skladbě objeví poprvé a také naposledy. Tento moment je zobrazen na obrázku 22 výše. Třetí část skončí na 3. straně 6. řádku 3. taktu. Skončí obdobně jako část první, tedy dlouhým tónem a následnou fermatou, která předchází poslední části. Obě střední části 2.+3. vycházejí z nastoleného motivického trendu první části, ale jsou obohaceny o výraznější motivy tvořené většími intervaly a také výraznějšími dynamickými stříhy. Obě tyto části bychom mohli spojit do jednoho okruhu, který bychom nazvali provedení, nicméně jejich oddělení je natolik výrazné, že se kloním k verzi se dvěma vnitřními díly. Jsou to díly evolučně laděné. Každý přináší trochu jiný typ hudby a výrazu, ale jsou nesmírně kompaktní. Tuto kompaktnost umocňuje i část čtvrtá, která je jakousi reprízou začátku skladby.

Nejvýraznějším a taktéž nejčastějším vyjadřovacím prostředkem skladby je bezesporu glissando, které nás odkazuje ke stylu hry na flétnu šakuhači. Jsou tu ale taktéž dva silné momenty *Ma*. Jedním je konec první části a druhým konec třetí části. Konec třetí části je obzvláště výrazný, neboť odsazení a následné fermatě předchází tón *h3*, hraní téměř tři takty. Toto místo je také zvláště obtížné i pro dynamický skok z maximální dynamiky

na dynamiku minimální. Skladba má tři tempová označení, první část je hraná v tempu *Lento e rubato*, obě následující vnitřní části jsou v tempu *Piu mosso* a závěrečná část *meno mosso*. Z tempových označení můžeme vyvodit, že celá skladba je hraná rubato a ve dvou ne zcela odlišných tempech. Skladba je zapsána v taktech, což může vzhledem k skladbě *Voice* Tóru Takemitsu působit jako poměrně velký kontrast. Zároveň to ale představuje cestu k tomu japonskému tradičnímu, kdy Fukushima představuje japonský tón ještě v taktech, aby následně Takemitsu tento koncept posunul dál.

### **3.2. Toshio Hosokawa**

Toshio Hosokawa se narodil 23.10. 1955 v japonské Hirošimě. Své první lekce hudby získal v Tokiu, kde se učil klavírní hře a kompozici. Následně zamířil do Německa, kde studoval kompozici nejprve v Berlíně u Isanga Yuna a dále pak ve Freiburgu u Klause Hubera. Ve svých prvních pracích se Hosokawa orientoval především na tvorbu ve stylu západní avantgardy. Nicméně velmi záhy se začal vyvíjet jeho vyjímečný osobní hudební jazyk, ve kterém měly hlavní slovo vlivy tradiční japonské hudby a kultury vůbec. Na doporučení svého tehdejšího učitele Hubera se vrátil do Japonska, kde se začal více zabývat svým národním kulturním odkazem. V roce 1989 spoluzaložil každoroční Akiyoshi daiský mezinárodní festival soudobé hudby a také hudební festival v Yamaguchi a byl po deset let jejich umělecký ředitel.

Mezi lety 1998 a 2007 působil jako rezidenční skladatel Symfonického orchestru Tokio. Dále byl také ředitelem japonského festivalu Takefu od roku 2001. Od roku 2004 Hosokawa působil jako hostující profesor na Tokijské hudební akademii.

Jeho dílo čítá zhruba něco přes 150 skladeb, zahrnující díla pro orchestr, koncerty pro sólové nástroje, skladby pro zpěv (včetně několika skladeb pro sbor), komorní ansámby a také pro různé sólové nástroje včetně flétny. Mimo tradiční nástroje západního stříhu napsal i několik děl pro tradiční japonské nástroje, jako Shó, koto nebo třeba šakuhači. Napsal mnohé partitury divadelní hudby, pět velkých oper a dvě opery komorní. Ve všech opernách nějakým způsobem navazuje na staré japonské divadlo Nó.

Z japonských tradic byl nejvíce ovlivněn kaligrafiemi, dvorní hudbou Gagaku a také divadlem Nó. Velmi ho v umění zajímal přesah a transcendentno, které považoval v hudbě jako nejpodstatnější zdroj krásy. Jednou pronesl: „Slyšíme jednotlivé noty a zároveň vnímáme proces jak se noty rodí a umírají: zvuk krajiny neustálého „stávání se“, které se samo v sobě oživuje. V roce 1980 se poprvé zúčastnil mezinárodních Kurzů pro Novou hudbu v Darmstadtu, kde byly jeho práce prováděny. Od té doby pak autor prováděl své práce napříč Evropou ale také v Japonsku a získával pomalu ale jistě mezinárodní věhlas. Vyhrál mnoho soutěží a získal mnohá ocenění, včetně prvního místa ve skladatelské soutěži při příležitosti stého výročí Berlínského filharmonického orchestru v roce 1982. V roce 2001 začal působit na berlínské Akademii umění.

Byl pozván na téměř všechny hlavní festivaly soudobé hudby jako rezidenční skladatel, skladatel host nebo lektor. Z nejznámějších to byly: Mezinárodní festival nové hudby v Darmstadtu (1990-), La Biennale de Venezia (1995, 2001), Münchener Biennale (1998), „Mozarteum“ Salzburg (1998), Internationale Musica nova Helsinky (2003) a mnohé další. Důležitou premiérou byla v rámci Mnichovského Biennale v roce 1998 jeho první opera, *Vision of Lear*, která byla městem Mnichov objednána pro tento festival. Opera byla velmi dobře přijata a označena jako „dílo, ve kterém dochází ke střetnutí Východu a Západu, které otevřelo nový hudební svět.“<sup>25</sup> Hosokawa napsal pro flétnu poměrně velké množství skladeb. Jeho vlastními slovy „Pro mě je flétna nástroj, který dokáže nejlépe uskutečnit můj hudební ideál. Flétna dokáže vytvořit zvuk který odpovídá dechu a může tak být nositelem dechu, který přenáší životní sílu zvuku.“<sup>26</sup> Pro flétnu solo napsal autor skladby: *Sen I* (1984), *Vertical Song* (1995). *Atem-Lied* (1997), *Kuroda-bushi*, *Birds Fragments III* (1990 s shó) a skladbu *Lied* (2007 s klavírem). Pro flétnu s orchestrem napsal flétnový koncert *Per Sonare* (1988 s velkým orchestrem) a *Voyage* (2001 s orchestrem komorním). Zatímco zmíněné skladby jsou pro moderní flétnu příčnou ve všech jejích verzích a velikostech (od pikoly po basovou flétnu), skladba *Sorrow River* je pro flétnu zobcovou a skladba *Voyage X – Nozarashi* ke pro flétnu šakuhači.

---

<sup>25</sup> TOSHIO HOSOKAWA. Naxos: music library [online]. United Kingdom (Hong Kong): Naxos Digital Services, c2022 [cit. 2022-04-25]. Dostupné z: [https://www.naxos.com/person/Toshio\\_Hosokawa/20268.htm](https://www.naxos.com/person/Toshio_Hosokawa/20268.htm)

<sup>26</sup> Toshio Hosokawa: Flute music. CD. Germany: Naxos, c2010. ISBN 8.572479. ISSN 747313247974.

Svůj vztah ke flétně ještě vysvětluje tak, že způsob, jakým hrajeme na flétnu nám dává možnost vyjádřit své emoce a energie přímo. Což je dáno tím, že dech, což je nositel esence života, proudí přímo na hranu lábia. Flétna je taktéž jedním z nejstarších známých lidských hudebních nástrojů, což dokazují nálezy z mnoha světových kultur. Od starověku byly flétny také velmi často užívány v japonské hudbě. V obřadní hudbě dvorní, tedy Gagaku a taktéž v již zmiňované hudbě divadla Nó. Šlo o mnoho typů různých fléten, každá se svým speciálním zvukem a významem, každá vyžadující speciální a odlišnou techniku hraní. U šakuhači, která sehrála v japonské hudbě hlavní roli, byla velmi důležitá meditační úloha praktikování Zen Buddhismu. Taktéž rozdíly mezi hudebními zvuky a šumy jsou v přátelském dialogu. Oba typy zvuků, tedy jak čisté tóny, tak zvuky hlukové, jako šum, jsou stejně důležité a jsou taktéž oba nositeli významu. Zde se flétna stává znějícím bambusem a dech je transformován do jeho zvuku, který podle japonských tradic přenáší kosmické energie.

Hosokawa se s těmito technikami a praktikami ve svých skladbách zabývá, ale nepoužívá je jen jako několik dalších přidaných zajímavostí k technikám pro evropskou flétnu obvyklým. Kromě rozšiřování těchto technik a jejich přirozenému včlenění do technik soudobé flétny si autor také tvoří vlastní specifickou notaci. Tak jako třeba u Takemitsu, i Hosokawa je přesvědčen, že hudba by měla být především výrazem přírody. Není to jen nějaká romantická představa a klišé, nýbrž to souvisí přímo s univerzem a životem. Příroda, jako zdroj vše-tvořící a určující základní energii, známé z japonské (respektive čínské) kultury jako *Ki*<sup>27</sup>. Poznáním této energie *Ki*, taktéž tím, že se člověk stane její součástí je synonymem naplnění života. Prostřednictvím *Ki* se Hosokawa snaží skrze svojí hudbu dotknout přímo centra lidského života. Každá jednotlivá nota musí mít podle něj svůj vlastní život. Výchozí bod je tak podle autora individuální tón, do něhož nás chce umístit, abychom mohli být svědky toho, jak se tón zrodí, zemře a tak vytvoří zvukovou krajinu, která si žije svým životem. Individuální tón, o jakém autor mluví, není perfektně kulatý, bezchybný hudební tón jak jej chápeme v konvenčním pojetí. Spíše než tón jej můžeme nazývat obecněji zvuk, protože je v něm obsaženo jak to hudební, kulaté, znělé, tak i to šustivé, co obvykle považujeme za zvukovou nekvalitu až k samotnému hluku (noise). Tento zvuk objevil Hosokawa v japonském nástroji Kagurabue, což je příčná flétna gagaku, na kterou je hrána

---

<sup>27</sup> *Ki* (qi) pochází z čínské kultury a označuje sílu, která provází všechny fyzické i mentální procesy člověka.

hudba Mikagura, rituální hudba imperiálních svatyní Shinto. Jedná se o dlouhé sekvence tónů, které ve velmi pomalém tempu plynou časem, které bychom z evropského pohledu mohli vnímat jako monotónní. Při bližším ohledání ale zjišťujeme, že tyto tónové linky jsou tvořeny pomocí mnoha mikrotonálních změn a velmi jemným portamentem. Takovýto zvuk není homogenní, ale je spíše složen ze spousty zvuků dechu a shorků. Protože je kagurabue velmi jednoduchý, až primitivně stavěný nástroj, není jednoduché na něj vytvořit stabilní tón určité výšky, což je nakonec ale jeho kvalitou, kterou vytváří právě ona přirozenost zvuku obohaceného o zvuky, které by mohli připomínat šum větru a jiné, obvykle nežádoucí zvukové kvality.

### 3.2.1. Verical Song I

Skladba *Vertical Song I* je krátkou, ale velmi výraznou skladbou. Napsaná byla deset let po skladbě *Sen*, která byla autorovou první skladbou pro sólovou flétnu. Na rozdíl od skladby *Sen*, je jiná především v ekonomii použitého materiálu. Skladba *Vertical song I* byla psaná na objednávku italského specialisty na soudobou hudbu, flétnistou Robertem Fabbricianim<sup>28</sup> v roce 1995. Hosokawa o této skladbě napsal, že věří, že hudební jazyk se nerodí z povrchních vrstev našeho vnímání, ale z těch hlubokých, které mnohdy nevnímáme v našem běžném životě. „Když se chystám zpívat, chci zpívat písně, které prosáknou vertikálně do těchto hlubokých míst. Chci psát písně, které se rodí z těchto hlubin a vycházejí vertikálně do míst našeho zpěvu.“ Skladba pochopitelně obsahuje spoustu rozšířených technik hry na flétnu, tak jako všechny skladby, popisované v této práci. Znovu i zde nacházíme spoustu práce s dechem. Dalšími jsou třeba jazyková technika „flutter tongue“<sup>29</sup>, key-clicks (klapání klapek nástroje), různá vibráta, alikvótní tóny, jazyková pizzicata a další. Artikulace jsou zde velmi pečlivě vynotovány pomocí tradičních značek, jako jsou staccata, akcenty a marcata.

Dechové techniky zde zahrnují vynotované vdechy a efekt ze standardně hraného tónu do tónu značně vzdušného a zpět, připomínajícího poryv větru. Multifonika a zpívané tóny zde slouží jako vyjádření témbrová tak i harmonická. Mikrotonální změny se dějí jak v tónech hraných na flétnu, tak v tónech zpívaných. Novou

---

<sup>28</sup> Italský flétnista, improvizátor a pedagog. Narozen 1949 v Arezzu.

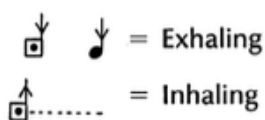
<sup>29</sup> Flutter-tonguing je technika hry na dechový nástroj, při které hráč kmitá jazykem tak, aby vydal zvuk podobný třepotání (křídél), který bychom mohli foneticky vyjádřit jako „frrr“.

technikou, která se v této skladbě v Hosokawově hudbě objevila, je *whistle tone*<sup>30</sup>. Tyto whistle tóny je velmi obtížné vytvářet na nízkých shorcích a tak jsou slyšet ve třetí oktávě rozsahu flétny. Ve skladbě *Vertical Song* dosahují do oktávy čtvrté. Ke skladbě Hosokawa vysvětloval, že se ve skladbě snaží hledat nové zvuky, které na nástroj ještě nebyly použity. Vysvětluje svůj postoj tak, že rozdíl je předně v tom, že tóny pro hudební nástroje už jsou známy a můžeme je chápat jako už vytvořené zvuky pro daný nástroj, ze kterých si skladatel vybírá. On se s nimi snaží pracovat tak, aby to nebyly primárně takovéto prefabrikáty, ale zvuky, které si přeje slyšet a nějak souvisí se zvuky přírody. Ve skladbě tak najdeme části, které jsou tvořeny právě takovýmito zvuky, aniž by se alespoň místy vracel standardně hraný tón. Obrázek 23 nám ukazuje nejdelší úsek, kde se vyskytuje standardně hraný tón.



Obrázek 23

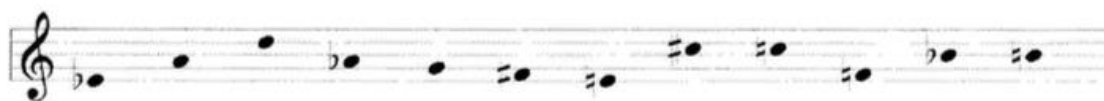
Můžeme si všimnout, že se jedná o pouhých pět různých tónů této fráze, které zůstávají nedotčené jakoukoliv rozšířenou nebo speciální technikou. Frázi předchází samotné dýchání, přesněji nádech, na konci řádku, tedy ve třetím taktu této standardně hrané frázi je už opět další technika, tentokrát souzvuk tónů *gis1-h2*. Samotné dýchání s nástrojem (nebo do nástroje) je zde značeno šipkami. Šipky pro směr dechu jsou vyznačeny na nožičkách not. Směrem vzhůru nádech, směrem dolů výdech, jak nám ukazuje obrázek 24.



Obrázek 24

<sup>30</sup> Whistle tone je tón, tvoření pomocí alikvótních tónů, připomínající pískání.

Nikde jinde ve skladbě se nevyskytuje takovýto objem standardně hraného tónu. Můžeme si všimnout ještě míst frullatových běhů 6. strana 2. řádek 2. takt, nebo 6. strana 3. řádek, respektive 7. strana 4. řádek 1. takt. V těchto případech ale jde vždy o běhy, které spíše než konkrétní výšky tónu, vyjadřují pohyb, neboť v této rychlosti na posluchače bude spíše působit kineticko harmonická složka, než složka melodická. Antares Boyle ve své práci o Toshio Hosokawovi<sup>31</sup> uvádí příklad dvanáctitónové řady, kterou můžeme slyšet na začátku skladby, ukazuje obrázek 25.



Obrázek 25

Ze samotného poslechu se nám skladba může jevit spíše jako kompilací zvukových objektů, nicméně za práci s tónou strukturou ve skladbě stojí poměrně sofistikovaná příprava. S řadou autor pracuje velmi srozumitelně na začátku skladby, kdy je, počínaje prvním tónem skladby odvinuta vcelku. Chybí sice zřetelně vyjádřený poslední tón *h*, ale ten můžeme vycítit ve třetím taktu čtvrtého řádku první stránky. Tímto místem také končí první část skladby, kterou bychom mohli považovat jako expozici. Nejen tím, že je jasně oddělena následujícím, čtvrtým taktem, vyplněným tichem. Taktéž ale určitou přehlídkou použitých zvuků a technik, které nás budou ve skladbě provázet až do samého konce. Skladba je rozdělena na tři díly. První z nich je oddělen prázdným taktem, ve kterém stojí pokyn *without any action*, středně dlouhou fermatou a také i číselným pokynem, označujícím přibližné trvání (5-7"). Tento moment je vyjádřením oddělení obecného charakteru, ale zde jej v kontextu naší práce můžeme nazvat i momentem *Ma* ve skladbě. Na obrázku 26 můžeme vidět tato místa a také klesající řadu tónů, která jim předchází. Je to jakýsi trademark ukončení částí v této skladbě. V prvním případě jde o ztišení, v případě druhém o dynamický vrchol, po kterém následuje pauza.

---

<sup>31</sup> BOYLE, Antares. "The Patterne and the fabric": Complexity and ambigilty in the solo flute works of Toshio Hosokawa. Sydney, 2007. Magisterská. Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney.





přímo z arzenálu flétny šakuhači. Technika *Muraiki* představuje velký tlak vzduchu skrze malý otvor úst, kdy výsledný tón není podstatný.

Dalším odkazem na tradiční japonskou hudbu by mohly být zvukové klastry, ať už více, či méně harmonicky specifikované, které by mohly odkazovat na heterogenní a v silné dynamice hrané melodické tóny hudby *gagaku*. Již jsme zmiňovali použití dodekafonní řady. Autor s ní pracuje přehledně v první části skladby. Následně řadu opět odvíjí ve stejném směru ve druhé části, kde ji zakončí včetně posledního tónu *h* posledním taktem před osznačením velkého čísla 3. V tomto případě je řada oddělena prázdným taktem 5. strana 2. řádek 5. takt, aby následně pokračovala tam, kde skončila. Tedy před prázdným taktem končí na *des* a dále se po pauze vrací na *cis* a pokračuje až do konce (*cis c f b h*). Z hlediska sofistikované seriální nebo dodekafonické práce a metod je tato použitá řada spíše jen jakýmsi tónovým ukotvením. Řádem, ve kterém za sebou tóny následují a řadou, od jejíhož pořadí se ve skladbě tóny odchyľují. Práce s hlasovou složkou interpreta je zde velmi citlivě a ústrojně provedena. Na obrázku 28 vidíme moment z první části skladby, kdy zpívaný tón je vždy dupliková tónem hraným a naopak.

The image shows a musical score for two staves: Flute and Voice. The Flute staff is marked with a treble clef and a 3/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *fff* and a tempo marking of *ca. 48*. The Voice staff is marked with a bass clef and a 3/8 time signature. The score consists of five measures. The Flute part features a melodic line with various dynamics: *fff*, *p*, *f*, *sf*, *pp*, *mf*, *p*, and *mp*. The Voice part mirrors the Flute's dynamics: *p*, *f*, *sf*, *pp*, *mf*, *p*, and *mf*. Both parts include triplets and slurs. The Flute part has a 'Flatt.' marking above the first measure. The Voice part has a '(8)' marking below the first measure.

Obrázek 28

Zde můžeme vidět dobře připravenou situaci, kdy flétna hraje velmi nahlas tón *e1* a zpěv se následně připojuje. Flétna se po chvíli odpoutává a hraje interval velké sexty. Dalším tónem je pak společné *f1*, které se ve flétně mění na *b1* a hlas jej následuje v dalším taktu. Pak jsou zde místa náročnější, jako třeba na obrázku 29. Zde se jedná o poměrně sofistikovanou harmonii kde by nám ve flétně měla vycházet lehce snížená oktáva, která je ke zpěvu tercií / decimou.

Obrázek 29

Takováto místa vyžadují od interpreta přesnost a cit pro harmonii. Můžeme si všimnout, že na obrázku 29 jsou dva silné harmonické a zvukově plné objekty. Jeden v souzvuku hlasu a flétny v prvním a druhém taktu obrázku a druhý pak ve třetím taktu, vyjádřený přefukem flétny na tónu c1. Zvukově velmi výrazné místo s velmi kontrastní dynamikou a vzájemným barevným odlišením. Ke skladbě *Vertical Song I* je dobré poznamenat, že z prezentovaných skladeb této práce má jisté unikum. Její zvukovost, jak jsme již psali výše, je utvářena hlavně různými zvukovými tvary a speciálními technikami, nežli konkrétními tóny. Autor velmi kultivovaně pracuje s odstíny dechovosti v tónu a s kladením zvukově odstíněných ploch za sebe. Již jsme psali o tom, že skladba neobsahuje mnoho standardně hraných tónů. Autor nicméně využívá technik dechu a jiných speciálních technik k vytváření zvukových ploch či objektů tak, že posluchač velmi brzy přivykne takové řeči.

Tato skladba je také od ostatních prezentovaných skladeb této práce nejodlišnější a přitom zároveň logicky zapadá do jejich řady. Japonská tradice je v jejím obsahu více než naplněna a přitom naplňuje i rámec hudby nové.

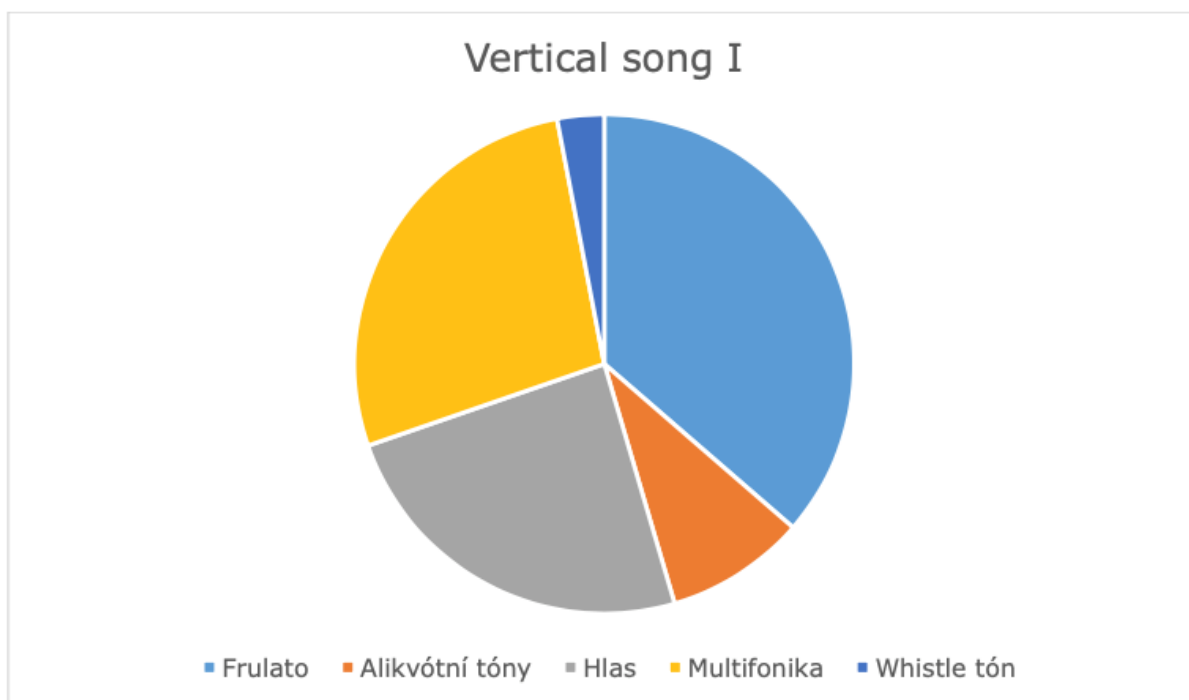
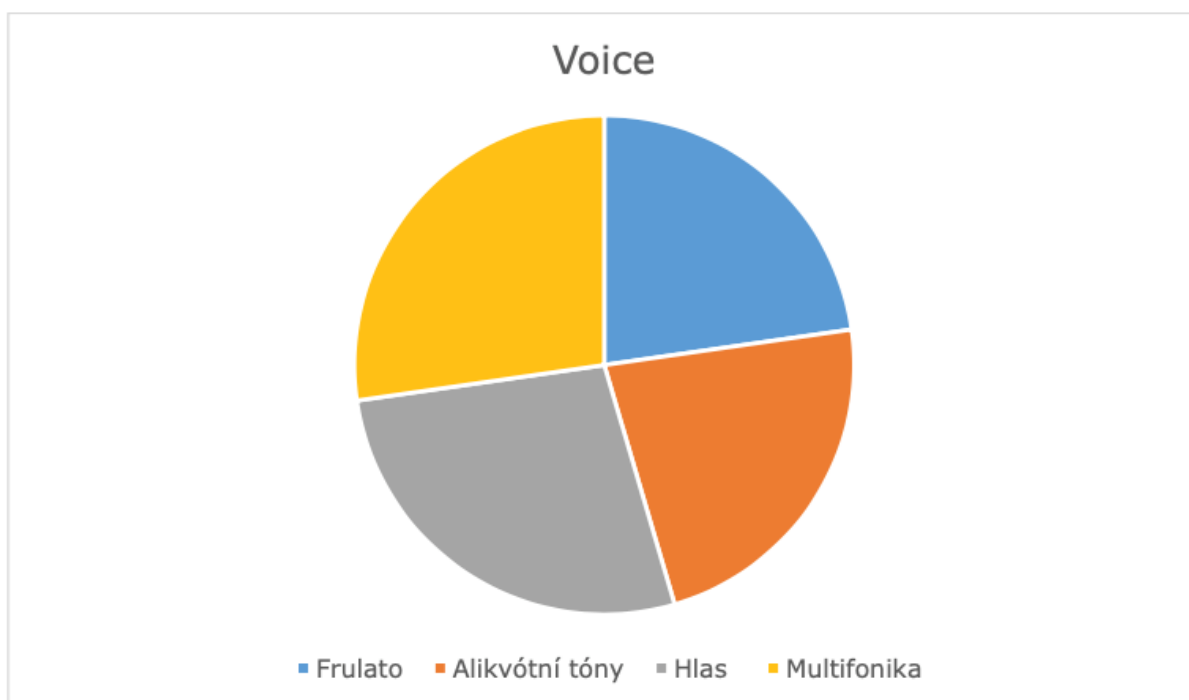
#### 4. Srovnání některých aspektů předkládaných skladeb

V jednotlivých kapitolách předkládaných skladeb se zabýváme vždy těmi aspekty skladby, které jsou pro danou skladbu vlastní, nebo nám přišly z nějakého důvodu zajímavé. V této kapitole si shrneme některé prvky, které jsou všem skladbám společné a použijeme k tomu přehledné tabulky. Nejdříve si ukážeme, jak jsou v daných skladbách zastoupeny rozšířené techniky hry na flétnu s jejich krátkou charakteristikou. V tabulce 1 jsou uvedené techniky, které obohacují barvu tónu, s výjimkou mikrotónů. Z tabulky můžeme vidět, že největší koncentrace a rozmanitost technik je ve skladbách *Voice* a *Vertical Song I*. Ve skladbě *Mei* je to především glissando a ve skladbě *Itinerant* zase bisbigliando. Dále zde vidíme využití hlasu interpreta, o čemž píšeme v kapitolách 3 a 4.

	<b>Mei 1962</b>	<b>Voice 1971</b>	<b>Itinerant 1989</b>	<b>Air 1996</b>	<b>Vertical song I 1995</b>
<i>Fruato</i>	2.str-9.ř 3.str-2.ř.	1.str-1,4.ř. 2.str-3,5,6.ř.	1.str-1,4.ř. 2.str-3.ř.	1.str-7.ř. 2.str-6.ř.	1.str-1,2,5.ř. 2.str-2,4,5,6.ř. 3.str-1,2-3,5-6.ř.
<i>Alikvótní tóny</i>		1.str-5,6.ř. 2.str-1,6.ř. 3.str-3.ř.	1.str-2.ř. 2.str-5.ř.	2.str-5,6,8.ř. 3.str-4.ř.	1.str-1,2,5.ř.
<i>Whistle tón</i>			2.str-3.ř. 3.str-2.ř.		4.str-4.ř.
<i>Hlas a hraní</i>		1.str-1,2,3,6.ř. 2.str-2,3,4.ř.			1.str-3-4.ř. 2.str-2,3,6.ř. 3.str-1,6.ř. 4.str-3.ř.
<i>Multifonika</i>	2 str-5.ř.	1.str-3,4.ř. 2.str-3,5.ř. 3.str-2,3.ř.	2.str-1,2.ř.		2.str-1,2,5.ř. 3.str-1,5,6.ř. 4.str-1,3,6.ř.

Tabulka 1

Následují dva grafy, ve kterých si ukážeme poměr některých technik z výše popsaných skladeb *Voice* a *Vertical Song I*, kde je užití těchto technik nejvíce exponováno. Použité rozšířené techniky si popíšeme v krátkém přehledu, kde se pokusíme charakterizovat tyto techniky a jejich zvukovou charakteristiku.



*Graf 1 a 2*

*Frullato*, též německy nazýváno *flutterzunge*, je poměrně hojně využívaná technika. Dosáhnout ho lze dvěma způsoby. Buďto rychlým kmitavým pohybem jazyka, nebo vibrací tvořenou v hrdle. První způsob, tvoření frullata jazykem, je obtížné v nízkých a velmi vysokých rejstřících. Oproti tomu hrdelní frullato, které tvoříme vinrací vzduchu mezi čípkem a kořenem jazyka (stejně jako francouzské „r“), je snadno proveditelné ve všech registrech nástroje.

*Alikvótní tóny*, se tvoří přefukem základního tónu. Je možné je hrát tak, aby zněly společně se základním tónem, nebo i samostatně. Na flétnu evropského typu je možné zahrát čtyři harmonické řady a to od tónů *c1*, *cis1*, *d1* a *dis1*. Nejdelší řadou je logicky pak řada od tónu *c1*, kterou je možné zahrát až do tónu *c4*.

*Whistle tón*, je tón, který připomíná pískání. Tvoří se výrazným odkloněním hlavice od rtů, čímž zvuk začne ztrácet na své standardní kvalitě a flétna tak začne šustit. Zvuk se tvoří v hlavici tak, že je zesilován jeden z alikvótních tónů na úkor ostatních.

*Hlas a hraní*, je poměrně efektivní technika, neboť umožňuje polyfonii hlasů. Obvyklejší je způsob, kdy jeden z hlasů drží svůj tón a druhý je v melodickém pohybu, neboť je to způsob snazší. Způsob, kdy jsou oba hlasy poměrně pohyblivé může být dost obtížný, náročný na intonaci a soustředění interpreta a i poměrně matoucí.

*Multifonika* úzce souvisí s alikvótními tóny. Máme opět několik způsobů, jak je hrát. Jedním z nich je použitím speciálního prstokladu. Lze také zahrát souzvuk několika sousedních alikvótních tónů pomocí redukce objemu a tlaku vyfukovaného vzdušného sloupu. Důležité je počítat s tím, že různá multifonika potřebují i určitou dynamiku, aby mohla vůbec vzniknout. V tabulce 2 si ukážeme poměr použití perkusivních technik hry na flétnu.

	<b>Mei 1962</b>	<b>Voice 1971</b>	<b>Itinerant 1989</b>	<b>Air 1996</b>	<b>Vertical song I 1995</b>
<i>Pizzicato (Slap)</i>		1.str-1,6.ř. 2.str-3.ř. 3.str-1,2.ř.			2.str-5.ř. 3.str-1.ř.
<i>Pizzicato a Key Click</i>		1.str-2,3,4.ř. 2.str-2,3.ř. 3.str-1.ř.			1.str-2.ř. 2.str-5,6.ř. 3.str-2.ř.
<i>Key Click</i>	2.str.9.ř. .	3.str-1.ř.			
<i>Key Click a tón</i>		1.str-3,4.ř. 2.str-2,3.ř.			1.str-2,4.ř. 2.str-5.ř. 3.str-5.ř. 4.str-2.ř.

Tabulka 2

Z tabulky opět vidíme, že se většina zmíněných technik dostala jen do skladeb *Voice* a *Vertical Song I*. Jak Takemitsu, tak Hosokawa v těchto zmíněných skladbách využili perkusivní techniky ve velkém objemu. Dvě základní z nich si zase popíšeme v krátkém přehledu.

*Key clicks*, tedy údery klapek, či klapání klapek nástroje, jsou techniky, jejichž zvukové parametry jsou určeny délkou vzduchového sloupce v okamžiku úderu. Jejich přesného ladění lze ale dosáhnout jen v jednočárkované oktávě.

*Pizzicata*, jsou zvuky specifické výšky založené na specifických hmatech. Dají se rozdělit na retní a jazykové. Retní pizzicato se tvoří pevným stiskem rtů k sobě a následným tlakem vzduchu, který je z úst vypuštěn do flétny.

Následují ještě některé techniky, které je potřeba zmínit. Jsou jimi:

*Glissanda*, která můžeme hrát dvěma způsoby. Buďto nátiskem, nebo hmaty. Obvykle se používá kombinace obou způsobů, pro lepší kontrolu a zřetelnost provedení. Glissanda je možné hrát vzestupně i sestupně.

*Vzdušné tóny*, jsou pro flétnu poměrně vhodné ze samotné povahy nástroje a v japonské tradiční hudby jsou nutností. Intezitu vzduchovosti této techniky je možné ovlivňovat, ve skladbě *Vertical Song I* je pak s těmito atributy pracováno detailně.

*Vibrato* sice není speciální technikou v kontextu rozšířených technik obecně, ale vzhledem k prezentovaným skladbám této práce hraje poměrně důležitou roli. Obzvláště pak ve skladbách Tóru Takemitsu *Itinerant* a *Air*.

## Závěr

Nad předloženým textem můžeme přemýšlet dvěma způsoby. Jedním je osobní pohled na určitou etapu hudební tvorby japonských skladatelů. Osobní obohacení každého interpreta, který se s touto literaturou bude konfrontovat a způsob, jakým svá provedení těchto anebo jim podobných skladeb uchopí. Jak jsme mohli vyzorovat, skladby, které zde prezentujeme, dávají interpretovi poměrně dost volnosti. Volnost interpretace je něco, k čemu evropsky školený hudebník není obvykle veden. Vycházíme ze vzorů a ideálů, které jsou budovány po desetiletí. Na druhou stranu, v dnešní době se v umění a hudbě především vlivy západní a východní střetávají a mísí. K tomu pak směřuje druhý způsob, jak můžeme nad tímto textem přemýšlet. Dozvěděli jsme se, že japonská hudba byla po staletí konzervována a vyučována jen v určité uzavřené sociální vrstvě. To vedlo k tomu, že její znaky a jejich vývoj ovlivňovala jen určitá vzdělaná skupina.

Japonská tradiční hudba byla veřejnosti tamního obyvatelstva zpřístupněna až na konci devatenáctého století. I když naše práce není muzikologická, tato historická fakta nemůže opominout. Vysvětlují a objasňují charakter a určitou archaičnost japonské hudby, které jí dávají její výjimečnost a odlišnost ve světě západní kultury. Dále jsme si mohli všimnout i tendence, kdy ústřední představitel zájmu naší práce, Tóru Takemitsu, nejdříve svá díla tvořil v silně západním stylu, aby zpátky došel ke své japonské tradici.

Mohli bychom tedy uvažovat nad tím, že odlišnosti a výjimečnosti jsou velmi důležité v hudbě a umění obecně, neboť ve výsledku velmi obohacují celek. Pro hudební svět je tím pádem zcela jistě přínosné, že japonští autoři vnesli do naší západní hudby odkaz jejich tradiční hudby. To zcela platí i pro vnímání zvuku flétny Böhma, které se změnilo v polovině dvacátého století s rozšířením nových technik hraní na evropské dechové nástroje. V japonské hudbě skladatelů druhé poloviny dvacátého století, ale i dneška, je pak inspirující pozorovat specifičnost prastaré tradice z jiného světa, která se mísí se současnými uměleckými proudy.

## Literatura a prameny

BOYLE, Antares. *"The Patterne and the fabric": Complexity and ambiguity in the solo flute works of Toshio Hosokawa*. Sydney, 2007. Magisterská. Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney.

HORA, Janina. *Japonská flétnová literatura 20. století v díle Tóru Takemitsu a jeho současníků*. Praha, 2022. Magisterská. AMU v Praze, Hudební fakulta. Vedoucí práce Mgr Mario Mesany.

LEE, Chung-Lin. *Analysis and Interpretation of Kazuo Fukushima's Solo Flute Music*. Seattle, Washington, U.S., 2010. Disertace. University of Washington. Vedoucí práce As.p. Donna Yong Shin.

ROBINSON, Elizabeth A. *Voice, Itinerant and Air: A Performance and Analytical Guide to the Solo Flute Works of Toru Takemitsu*. Muncie, Indiana, 2011, 100 s. Disertace. Ball State University. Vedoucí práce PhD. Mihoko Watanabe and PhD. Linda Pohly.

TAKEMITSU, Toru a Yoshiko KAKUDO, Glasgow, Glenn, ed. *Confronting silence: selected writings / Toru Takemitsu*. United States of America: Scarecrow Press, 1995. ISBN 978-0-014013-36-8.

Toshio Hosokawa: *Flute music*. CD. Germany: Naxos, c2010. ISBN 8.572479. ISSN 747313247974.

YUASA, Joji. Music as a Reflection of a Composer's Cosmology. *Perspectives of New Music*. N.Y.: Perspectives of New Music, 1989, 27(2), 176–97. ISSN 0031-6016.

## Notová vydání

FUKUSHIMA, Kazuo. *Mei: per flauto solo (1962)*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 2013. ISBN 9790215600669.

HOSOKAWA, Toshio. *Vertical song I: for flute solo*. Tokyo: Schott Japan Company, c1997. ISBN 9784890664054. ISSN 9790650010191.

TAKEMITSU, Toru. *Air: for flute*. Tokyo: Schott Japan, c1996. ISBN 9784890663965. ISSN 144522.

TAKEMITSU, Toru. *Itinerant: In Memory of Isamu Noguchi*. Tokyo: Schott Japan, c1989. ISBN 978-4890663552. ISSN 489066355X.

TAKEMITSU, Toru. *Voice: per flauto solo*. Paris: Salabert Editions, 1991. ISBN 978-0048001290. ISSN 0048001295.



## Internetové zdroje

GORLINSKI, Virginia, ed. Gagaku. *Encyclopaedia Britannica* [online]. London: Encyclopaedia Britannica, 2015 [cit. 2022-04-24]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/print/article/223428>

HISTORY.COM, ed. Samurai and Bushido. *History* [online]. City of New York: A&E Television Networks, 2009, s. 7 [cit. 2022-04-24]. Dostupné z: <https://www.history.com/topics/japan/samurai-and-bushido>

MATSUMOTO, Kyioshi. MA: The Japanese Concept of Space and Time. *Medium* [online]. U.S.: A Medium Corporation, Apr 24, 2020 [cit. 2022-04-25]. Dostupné z: <https://medium.com/@kiyoshimatsumoto/ma-the-japanese-concept-of-space-and-time-3330c83ded4c>

TOSHIO HOSOKAWA. *Naxos: music library* [online]. United Kingdom (Hong Kong): Naxos Digital Services, c2022 [cit. 2022-04-25]. Dostupné z: [https://www.naxos.com/person/Toshio\\_Hosokawa/20268.htm](https://www.naxos.com/person/Toshio_Hosokawa/20268.htm)

SERVICE, Tom. A guide to Toru Takemitsu's music. *The Guardian* [online]. London: Guardian Media Group, 2013 [cit. 2022-04-24]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/feb/11/contemporary-music-guide-toru-takemitsu>

## Obrázky

Hichiriki Japan. In: *Japanese Vintage and Antique* [online]. c2022 [cit. 2022-04-25]. Dostupné z: [https://www.japanese-vintage.org/fue\\_japan\\_2018nov25](https://www.japanese-vintage.org/fue_japan_2018nov25)

Horogai [online]. In: . c2022 [cit. 2022-04-25]. Dostupné z: <https://www.giuseppepiva.com>

Japanese Traditional Flute Shakuhachi. [online]. C2022 [cit. 2022-04-25]. Dostupné z: <https://www.ebay.com/itm/Japanese-Traditional-Flute-Shakuhachi-YUU-Resin-Made-World-Music-NEW-F-S-Japan-/122870299479>

Nokhan: Japanese musical instrument. In: *Worldhitz* [online]. Atlanta, Georgie: Worldhitz Entertainment, c2013 [cit. 2022-04-25]. Dostupné z: <http://worldhitz4u.blogspot.com/2014/03/nokhan-japanese-musical-instrument.html>

Ryuteki Susutake. In: *Reverb* [online]. Reverb.com, 2018 [cit. 2022-04-25]. Dostupné z: <https://reverb.com/item/52241002-musashino-musical-instruments-ryuteki-susutake-tow-winding>

Sinobue. In: *Grinnell College musical instrument collection* [online]. Iowa, U.S.: Grinnell College [cit. 2022-04-25]. Dostupné z: <https://omeka-s.grinnell.edu/s/MusicalInstruments/item/2369>