

**Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění
Skladba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Inspirace indickou hudební kulturou v orchestrální tvorbě
G. Scelsiho**

Milica Ivanić

Vedoucí práce: MgA. Mgr. Michal Rataj, Ph.D.
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, červen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Music and Dance Faculty**

Art of Music
Composition

BACHELOR'S THESIS

**Inspiration of Indian Musical Culture in the Orchestral Works of
G. Scelsi**

Milica Ivanić

Thesis supervisor: MgA. Mgr. Michal Rataj, Ph.D.

Awarded academic title: BcA.

Prague, June 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Inspirace indickou hudební kulturou v orchestrální tvorbě G. Scelsiho

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Milica Ivanić

Abstrakt

Tato práce se zaměří na mé vnímání a uvažování o orchestrální hudbě skladatele G. Scelsiho. V návaznosti na jeho cesty do Indie a zájem o jógu budu hledat paralely mezi vybranými Scelsiho skladbami a hudební kulturou hinduistické a buddhistické hudby.

Mým cílem je upozornit na možnost jiného způsobu poslechu Scelsiho hudby právě z perspektivy hinduismu a buddhismu. V textu se pokusím odpovědět zejména na otázky:

- Jaké by byly vrcholné „kulminační“ body (pokud vůbec nějaké) v hudební formě, kdybychom na ně nahlíželi z tohoto úhlu pohledu?
- Lze inspiraci/vliv hudební kultury Indie hledat spíše v záměru skladatele ke stavu posluchače než v melodických a rytmických pohybech, které napodobují hudbu Východu?

Abych na tyto otázky odpověděla, zaměřím se na klíčové body Hindustani hudby a buddhistických manter z pohledu společenských a hudebních prvků – náboženství, filozofie, rituály, hudební struktura, vývoj, forma, melodie, harmonie, mikrotóny a improvizace. Krátce nastíním základní obrysy života G. Scelsiho s ohledem na jeho cesty do Indie, poté zanalyzuji Scelsiho skladby s pokusem označit paralely mezi jeho díly *Pfhat* a *Hurqualia* a dříve vyvedenými definicemi.

Abstract

This thesis will focus on my perception and thinking about the orchestral music of composer G. Scelsi. In relation to his travels to India and his interest in yoga, I will look for parallels between selected Scelsi compositions and the musical culture of Hindu and Buddhist music.

My aim is to draw attention to the possibility of a different way of listening to Scelsi's music, specifically from a Hindu and Buddhist perspective. In the text I will try to answer the questions:

- What would be the culminating "high points" (if any) in the musical form if we were to view them from this perspective?
- Can the inspiration/influence of the musical culture of India be sought in the composer's intention towards the listener's state rather than in the melodic and rhythmic movements that mimic the music of the East?

To answer these questions, I will focus on the key points of Hindustani music and Buddhist mantras in terms of societal and musical elements - religion, philosophy, rituals, musical structure, development, form, melody, harmony, microtones and improvisation. I will briefly outline the basic contours of G. Scelsi's life with respect to his travels to India, then analyze Scelsi's compositions in an attempt to mark parallels between his works *Pfhat* and *Hurqualia* and the definitions drawn earlier.

Obsah

Úvod	1
Terminologické poznámky	2
1 Hudební kultura v Indii	3
1.1 Hinduistická filozofie zvuku	3
1.2 Přístup k vnímání času	3
1.3 Postavení hudebníka	4
1.4 Improvizace	4
1.5 Povaha rágy	4
1.5.1 Výraz	5
1.5.2 Forma	5
1.6 Buddhistické zpěvy	5
1.6.1 Zpěvy v Tibetu	6
1.7 Hlavní body	6
2 Scelsi a Orient	7
2.1 Metodika výběru skladeb	8
3 Rámcový popis skladeb	9
3.1 Hurqualia	9
3.2 Pfhat	9
4 Kosmický zvuk	10
4.1 Hurqualia	10
4.2 Pfhat	14
5 Pocit „volnosti“	17
5.1 Hurqualia	17
5.2 Pfhat	18
6.1 Hurqualia – motivy	20
6.2 Pfhat – rituál	22
7 Body vrcholu	23

7.1 Hurqualia – duchovní uvolnění.....	23
7.2 Pfhathat – klid a mír.....	23
8 Přístup k času	25
8.1 Hurqualia	25
8.2 Pfhathat	25
9 Inspirace Scelsiho hudbou ve vlastní tvorbě	27
Závěr	29
Seznam použitých zdrojů	31

Úvod

Různé typy hudebního myšlení, které byly během Scelsiho života v Evropě relevantní (serialismus, spektrální hudba, minimalismus ad.), se dlouhodobě pokoušely zpochybňovat tradiční způsoby poslechu a vnímání hudby, na nichž byla západní klasická hudba založena.

Osobně jsem vyrůstala obklopená hudbou a filozofií z Asie a Indie, ale i z Evropy a Spojených států. Když jsem se poprvé setkala se Scelsiho hudbou, identifikovala jsem v ní mnoho prvků, které jsem slyšela právě pouze v hudbě východního původu. To mě zaujalo, protože jeho hudba svým způsobem zní velmi „evropsky“. Nedokázala jsem pochopit, proč přesně mám tento dojem, a proto jsem se rozhodla zkoumat jeho a indickou hudbu ve své bakalářské práci. Cílem této práce je proto snaha o pochopení Scelsiho hudby perspektivou vybraných aspektů indické hudební kultury.¹

¹ Termín „Indie“ v této práci nebude používán pouze jako geografický pojem, ale v širším duchovním a kulturním kontextu.

Terminologické poznámky

Použití slova „fundamentál“ v této práci se bude týkat kontinuálně znějícího tónu napříč skladbami. Tón, o kterém mluvím, by však neměl být vnímán jako fundamentální ve smyslu tóniky nebo základního tónu harmonické řady. Jeho role je spíše směsicí role „dronu“, základního tónu/tóniky, fundamentálu a centrálního harmonického tónu v rámci hudební formy.

Pro označování tónových výšek je používána standardní MIDI konvence číslování oktávových transpozic, v níž se C4 rovná C1.

1 Hudební kultura v Indii

Každá kultura má svůj vlastní soubor hodnot, přesvědčení, zvyků, hierarchických vztahů a dalších charakteristik, které můžeme identifikovat. Všechny tyto prvky spojuje vnitřní vzájemný vztah. Tato kapitola se zaměří na přístup ke zvuku a k hudbě z hinduistické a buddhistické perspektivy a na dílčí analýzu hudby, kterou známe z tohoto náboženského kontextu Indie a Tibetu. Analýza se zaměří jak na společenskou roli a cíle hudebních praxí, tak i na hudební aspekty základních prvků, mezi něž patří stupnice, polyfonie/homofonie, forma, frázování, improvizace a postavení hudebníka.

1.1 Hinduistická filozofie zvuku

Hinduisté věří, že stvoření vesmíru bylo iniciováno vibracemi zvuku. Posvátná slabika „Óm“ je považována za univerzální zvuk, nejdůležitější z duchovních zvuků, semeno vibrace, které přesahuje jakýkoli jazyk, kulturu nebo náboženství.² Je to první zvuk od počátku času a zahrnuje také přítomnost a budoucnost. Původ této slabiky sahá až do doby starověké Indie. Objevuje se v hinduistických posvátných textech³ a zpívá se před mantrou, během důležitých obřadů a během meditace a duchovních praktik (jako je jóga).

Jeden ze způsobů, jak lze hovořit o indické hudební tradici, shrnuje Ravi Shankar: „Naše tradice nás učí, že zvuk je Bůh – Naṁda Brahma. To znamená, že hudební zvuk a hudební zážitek jsou kroky k realizaci Já. Na hudbu nahlížíme jako na druh duchovní disciplíny, která pozvedá vnitřní bytost k božskému klidu a blaženosti. Nejvyšším cílem naší hudby je odhalit podstatu vesmíru, který se v ní odráží, a rágy patří mezi prostředky, kterými lze tuto esenci pochopit. Tak lze skrze hudbu dosáhnout k Bohu.“⁴

1.2 Přístup k vnímání času

Ve srovnání se západoevropským vnímáním času jako něčeho, co funguje a rozplétá se lineárním způsobem, vysvětluje hinduistická filozofická tradice čas jako cyklický proces. Nezajímá se o minulost ani budoucnost, protože obojí jsou součástí věčnosti. Nejdůležitější je tady a teď, a proto je indický způsob života koncipovaný tak, aby usnadnil jedinci soustředit se na přítomný okamžik.

² Guy L. Beck, *Sacred Music and Hindu Religious Experience: From Ancient Roots to the Modern Classical Tradition*, *Religions* 2019, 10, 85 (s. 2).

³ *The Vedas: The Samhitas of the Rig, Yajur, Sama, and Atharva*. Anonymous, Ralph T. H. Griffith (Translator), Arthur Berriedale Keith (Translator), Jon W Fergus (Editor). Published 2017 by Createspace Independent Publishing Platform

⁴ Ravi Shankar, *Sitar maestro* (Shankar 1968, s. 17) (překlad M.I.).

1.3 Postavení hudebníka

V hindustánské hudbě existuje jiné vnímání toho, co představuje hudebník, než jak jsme na to zvyklí v západní evropské tradici. Přesněji, koncept identity hudebníka západního střihu není tolik oblíbený; člověk není zcela nezávislou entitou, ale spíše bodem v pokračování staleté tradice.⁵

1.4 Improvizace

V indické hudební kultuře hraje nejdůležitější roli improvizace. Hudebníci jsou poněkud v „transu“ a působí jako poslové mezi božským a pozemským světem. Jsou určeni k tomu, aby sledovali pohyb hudby v okamžiku představení, a proto se délka jednotlivých rág může značně lišit v závislosti na konkrétním výstupu.

Výrazové bohatství hudebního představení je velmi volné. Existuje v širším rámci struktury rágy a vývoje formy, na rozdíl od západní notace, u které může být hudební výraz kontrolovanější.⁶

1.5 Povaha rágy

Melodický rámec pro improvizaci a kompozici představuje v hindustánské hudbě rága. Každá rága má určitý modus, z něž je improvizace odvozena. Neexistuje žádný takový koncept jako tonalita, hudba je spíše modální, takže se nesetkáváme se skutečnými modulacemi.⁷ Existuje však základní tón, na kterém je vše založeno. Stabilita tohoto základu umožňuje komplexní rytmické a melodické vrstvení, přičemž změny výšky se dějí rychleji.

Přestože je melodická a rytmická stránka povahy rágy velmi složitá, samotný přístup není polyfonní. Na vrstvy se nehledí jako na hierarchii rolí a hlasů, ale spíše jako na součást jedné a téže skupiny. Výše uvedené hlasy jsou rozšířením, jakýmsi texturovým obohacením základního tónu. Zevrubným studiem melodického a rytmického materiálu indické hudební kultury se věnuje například Alain Daniélou: „Indická hudba, stejně jako každá modální hudba, tedy existuje pouze ve vztahu každé noty k tónině“ [...] „Tónika proto musí být neustále slyšet; může být buď udržována na pozadí jako dron, nebo opakovaná ve velmi častých intervalech.“⁸

⁵ Vesna Krmpotić. Indija [kniha] Published by Epoha, Zagreb 1965

⁶ Sung-Hie Ahn. Eastern and Western elements in Selected works by Giacinto Scelsi and Toru Takemitsu. Urbana, Illinois: Doktorant hudebních umění, University of Illinois, 2014 (s. 8)

⁷ Tomáš Reindl, Mikrotonalita indické klasické hudby, (s. 3)

⁸ Alain Daniélou – Northern Indian Music Vol. I-1949 (s. 40) (překlad M.I.) „Tónika“ o které mluví Daniélou je tón který je v práci označen slovem „fundamentál“.

1.5.1 Výraz

Existuje široké použití ozdob, které mají povahu mikrotonálních odchylek, rezonance, zdržených tónů, vibrata a dalších ornamentů – z nichž žádný není přesně uveden v primární notaci rágy. Ozdoby jsou důležitou součástí jejího výrazu, použití těchto výrazových prostředků se má vyvíjet v průběhu samotného hudebního vystoupení. Je na interpretovi, aby tyto ozdoby zahrál, pokud se tak v danou chvíli cítí. Totéž platí pro dynamiku, která je součástí větší nebo menší míry improvizace. Mikrotóny se obvykle objevují jako jakési „klouzání“ dovnitř a ven z ladění.⁹

Způsob, jakým jsou fráze prezentovány, je vždy postupný. Nikdy neexistuje jasná signalizace fráze, která se chystá začít, přičemž ani fráze nikdy úplně nekončí, už na ni navazuje další. Tento přístup k vývoje podporuje nápad cyklicity.¹⁰

1.5.2 Forma

I když hindustánská hudba může ve vztahu k makroformální organizaci působit staticky, na mikroformální úrovni se odehrává neustálý pohyb. Cílem pohybu je neustále udržovat pozornost posluchače. Pozornost není zaměřena na něco, co se stane v budoucnu, ale na dosažení uvolnění prostřednictvím prohloubení zmíněné statiky:

„Starověcí indiští myslitelé považovali osvobození za konečný účel hudby. Hudebníci a jejich posluchači dosahují tohoto stavu prostřednictvím kontroly smyslů (jóga), která přichází při hraní nebo poslechu hudby s úplným pohlcením. Bezprostředním cílem hudby je smyslové potěšení, ale jejím konečným cílem je duchovní uvolnění.“¹¹

Nejde o to následovat myšlenky, ale pozorovat jejich vznik a mizení. Svým způsobem je hudba plná neustálých náznaků něčeho, co nikdy nenastane, takže cílem hudby není dospět k velké cílové události – tou událostí je samotný pozorný poslech. Cílem je cesta.

1.6 Buddhistické zpěvy

V tantrickém buddhismu bývá za elementární stavebný kámen rituálu považována zpravidla mantra – obvykle krátká fráze, která se má opakovat mnohokrát, aby pomohla soustředění se k navození klidného stavu mysli. V buddhismu je zpívání manter často skupinovou aktivitou obvykle s cílem dosáhnout klidu a míru. Mantry nemusí mít nutně žádný zjevný slovní význam, ale předpokládá se, že určitý význam mají a že jsou ve skutečnosti

⁹ Sung-Hie Ahn. *Eastern and Western elements in Selected works by Giacinto Scelsi and Toru Takemitsu*. Urbana, Illinois: Doktorant hudebních umění, University of Illinois, 2014

¹⁰ Evans, Anna E., „Music in India: An Overview“ (2016). The Research and Scholarship Symposium. 7.

¹¹ The Garland Encyclopedia of World Music: South Asia: the Indian subcontinent, (s. 20). (překlad M.I.).

jakými destiláty moudrosti. Ve většině případů jsou považovány za ekvivalentní samotným rituálním aktům.¹² Opakování mantry by tedy mělo vést ke stavu podobnému transu a k vyšší úrovni duchovního uvědomění.

1.6.1 Zpěvy v Tibetu

V tibetském buddhismu je zpívání manter důležitou součástí praxe, která má blíže k rituálu než k úvodu do meditace. Mantra rituál se skládá nejen ze zpívání, ale také ze hry na nástroje a zvonění zvonů. Délka rituálu není přesně definována. Neexistuje žádný skutečný pocit pohybu nebo cíle. Postup jednoho rituálu je obvykle rozdělen do identifikovatelných celků na základě dominantního zdroje zvuku, jako jsou hra na dechové nástroje, zpěv, nebo zvonění zvonů. Harmonie je důsledkem náhodných melodických nesouosostí kolem centrálního tónu.¹³

1.7 Hlavní body

Z výše uvedeného chci zdůraznit některé aspekty, o kterých budu hovořit později v souvislosti s analýzou Scelsiho hudby:

- vnímání zvuku jako posvátného,
- volnost hudebního výrazu,
- dosažení osvobození nebo klidného stavu mysli,
- zaměření pozornosti na přítomný okamžik.

¹² Guy L. Beck, *Sonic Theology*, Motilal Banarsidass Publishers Private Limited 1995 (s. 31).

¹³ Použité nahrávky: Tibetan Buddhism. The Ritual Orchestra and Chants. 7559-72071-2 Nonesuch Explorer Series, 1995 (Recorded at Khampagar Monastery, Tashi Jong Community, Himachal Pradesh, India, 1976), 2)

Tibetan Buddhism. Tantras of Gyütö. 7559-79198-2 Elektra/Nonesuch, Explorer Series, 1988 (Recorded at Gyütö Tantric College, Dalhousie, Himachal Pradesh, 1973, 1975), 3)

Tibet: Musiques sacrées. Ocora C559011, 1989 (recorded in North-East Nepal in two monasteries: Thami and Tengboche) 4)

Traditions rituelles des Bonpos. Ocora C 580016 (recorded in Tibet, in March 1981 and in April 1983) 5) AMDO Monastère tibétain de Labrang. Ocora 560101 6)

Tibetan Ritual. Invocation to the Goddess Yeshiki Mamo (Tantric Puja). Auvidis, UNESCO Collection D 8034.

2 Scelsi a Orient

V následujícím textu se budu zabývat především Scelsiho zkušenostmi s mimoevropskými kulturami. Reálie Scelsiho života lze nalézt v hudebních slovnících *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*¹⁴ a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.¹⁵

Již v roce 1927 Scelsi poprvé cestoval mimo Evropu. Odjel do Egypta navštívit svou sestru, která tam žila se svým manželem. Bylo to pravděpodobně poprvé, kdy se potkal s hudbou mimo západní kulturní okruh.

Když Itálie vstoupila do druhé světové války, Scelsi byl zrovna ve Švýcarsku, kde zůstal až do ukončení konfliktu. Pokračoval v rozvíjení svých tvůrčích myšlenek a rozvinul svůj větší zájem o poezii, výtvarné umění, jógu a Orient. Během této doby ve Švýcarsku se oženil s Dorothy Kate Ramsdenovou.

Když válka skončila, vrátil se do Říma. Tam jej Dorothy opustila, což způsobilo psychickou krizi. Vrátil se do švýcarských Alp a strávil několik dalších let v sanatoriu. Během tohoto období nestability neskládal a většinu času trávil hraním jedné noty na klavír znovu a znovu. Ponořil se hlouběji do zenových doktrín a jógových praktik a prošel radikální transformací svého pohledu na hudbu. V návaznosti na tento nový hudební přístup pokračoval v komponování až v roce 1952 po čtyřleté skladatelské odmlce, ale odmítl jakýkoli druh autorství. Sám sebe označoval spíše za prostředníka¹⁶ mezi posluchačem a božstvím než za skutečného autora svého díla, a tak své dílo podepisoval kroužkem nad řádkem místo vlastním jménem.¹⁷ Violoncellistka Frances-Marie Uitti jeho vztah ke kompozici popisuje následovně:

„Věřil, že různé meditační techniky, jako je intonace „ÓM“, mu umožňují vstoupit do jiné „vibrační sféry“. Pro něj byl zvuk ve své nejčistší vibraci mocnou silou, která má na lidi nesmírně silný vliv. Byl přesvědčen, že prostřednictvím meditace a improvizace se může stát kanálem pro vyšší síly, které umožní vznik děl, která by jinak nebyla běžná kompozice možná.“¹⁸

Jeho kompoziční proces se postupně vyvinul do nového přístupu nahrávání sebe sama při improvizaci, po které byly tyto nahrávky přepisovány a instrumentovány spolupracovníky

¹⁴ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Personenteil 14*, Ric-Schön / Stuttgart, Kassel: Bärenreiter: Metzler, 2005

¹⁵ *The New Grove dictionary of music and musicians. Volume 22, Russian Federation, II to Scotland*, London, MacMillan Publishers 2002

¹⁶ Marc Wolf, „Giacinto Scelsi: Sound Messenger 1905-1988“, *Marc Wolf*, poslední aktualizace 19. března 2013, [dostupné z <http://marcjwolf.com/articles/giacinto-scelsi-sound-messenger-1905-1988>] (cit. 30.4.2023)

¹⁷ Kay-Uwe Kirchert, *Reflections on Ritual in the Music of Giacinto Scelsi*, *The World of Music*, 1998, Vol. 40, No. 1, Music, the Arts and Ritual (1998), (s. 82).

¹⁸ Frances-Marie Uitti, *Preserving the Scelsi Improvisations*, *Tempo*, Oct., 1995, New Series, No. 194, Italian Issue, Cambridge University Press (s.12). (překlad M.I.).

podle jeho vedení. Později byla skladba dokončena zkoušením s hudebníky na základě pečlivých pokynů. Navrhl také vlastní dusítka pro získání specifického zvuku ze strunných nástrojů a také dusítka pro dechové nástroje, které nazýval „zvukovými filtry“.¹⁹ Jeho nový přístup byl nyní zaměřen na poslechový zážitek samotného zvuku a věřil, že jejich rezonanční vlastnosti mohou poskytnout cestu k duchovnímu úspěchu.²⁰ Toto jeho nové kompoziční období asi nejlépe charakterizuje dobře známá orchestrální skladba s názvem „*Quattro pezzi sul una sola nota*“.

Už zřejmé vnější kompoziční znaky skladby mohou připomínat aspekty blízké indické hudební kultury – improvizaci, meditaci, recitování „Óm“, odmítání autorství a poukaz na pouhé prostřednictví autora mezi hudbou samotnou a posvátnem.²¹

Scelsi také odkazoval na Východ v mnoha svých dílech, prostřednictvím názvů, titulků nebo poznámek k programu.²²

2.1 Metodika výběru skladeb

Existuje řada Scelsiho děl, která souvisí s východními kulturami.²³ Obvykle je to skladba „*Quattro pezzi sul una nota sola*“, která bývá použita jako příklad východních prvků v Scelsiho orchestrální hudbě, zejména kvůli jejímu radikálnímu soustředění se na strukturální propojení jednotlivých hudebních složek. Pro analýzu níže jsem se nicméně rozhodla vybrat skladby *Hurqualia* (jiná říše) a *Pfhat* (Záblesk... a nebe se otevřelo!). Důvodem je především neobvyklá instrumentace, která připomíná specifické praxe popsané v první části textu. *Hurqualia* nám bude sloužit pro srovnání s hindustánskou hudbou a filozofií, zatímco *Pfhat* bude přirovnán spíše k buddhistickým zpěvním praktikám z Tibetu.

Skladby jsou proto vybrány tak, aby pokrývaly:

- 1 – původ, 2 – kosmický zvuk, 3 – čas, 4 – pozornost, 5 – duchovní aspekty,
- 6 – body vrcholu, 7 – improvizaci.

¹⁹ Scelsiho životopis se je dostupný na stránce: Fondazione Isabella Scelsi [dostupné z <http://www.scelsi.it/en/biography/>] (cit. 30.4.2023) Je tam popsán jeho kompoziční způsob: „The score would then be completed with detailed instructions on its interpretation and measures in order to obtain the specific sound so meticulously researched by Scelsi (dampers especially designed for the strings section, stringed instruments played like percussions, sound filters to distort the sound of the wind instruments, pre-existent recordings used to lead the performance).“

²⁰ Gregory N. Reish *UNA NOTA SOLA: GIACINTO SCELSEI AND THE GENESIS OF MUSIC ON A SINGLE NOTE*, *Journal of Musicological Research*, 25: 149–189, 2006 Copyright © Taylor & Francis Group, LLC (s. 150).

²¹ Sebastiano d'Alaya Valva. Le premier mouvement de l'immobile [dokumentární film] 2018

²² Např. v poznámce ke klavírní Svitě č. 9 *Tai* autor píše: „Tuto svitu je třeba poslouchat a hrát s co největším vnitřním klidem. Nervózní lidé ať se drží dál!“

a dále: „Sled epizod střídavě vyjadřujících Čas (přesněji Čas v pohybu) a Člověka, symbolizovaného katedrálami a kláštery, s posvátným zvukem – Óm-.“ (překlad M.I.)

²³ Např. *Svity* pro klavír č. 8, 9, 10, *Pwyll* pro flétnu, *Aion* pro orchestr, *Taiagaru* pro soprán, *Xnoybis* pro housle, *Ko-Tha* pro kytaru, *Konx Om Pax* pro orchestr a sbor.

3 Rámcový popis skladeb

3.1 Hurqualia

Scelsiho třetí období začíná velkým orchestrálním mistrovským dílem *Hurqualia*, napsaným v roce 1960. Dílo má čtyři věty. Původ názvu díla není zcela jistý, ale podtitul „Jiná říše“ naznačuje jakýsi „jiný“ svět.

Orchestrace je vytvořena pro komorní orchestr s přidáním dvou lesních rohů, dvou pozounů, dvou tub, čtyř bicích nástrojů a tří sad amplifikovaných nástrojů. První mikrofon amplifikuje hoboj, anglický roh a Eb klarinet; druhý mikrofon je určen pro lesní roh, tenor saxofon, kanadskou pilu, violu a kontrabas. Třetí mikrofon nakonec amplifikuje dvě trubky a pozoun. Housle nejsou součástí kompozice.

Perkusionisté jsou rozděleni následovně:

1. – 2 bong, 2 kongy,
2. – 3 rámové bubny,
3. – 1 zavěšený činel, 1 činel s kovovým rezonátorem, polní buben,
4. – malý tam-tam, velký tam-tam, horizontální basový buben s gongem, gong.

Využití amplifikovaných nástrojů a rozsáhlé sady bicích nástrojů umožňují širokou paletu různých barev. Scelsi kombinuje nástroje různými způsoby a vytváří tak komplexní a rozmanitý zvukový svět bez potřeby změn harmonického materiálu, nebo oddělení jednotlivých hudebních složek. Renata Skupin o její formě píše: „Je to cyklická, čtyřvětá kompozice, která tvoří organický celek propojený materiálem i dramatickou strukturou, jako je tomu u většiny Scelsiho velkých forem.“²⁴

3.2 Pfhat

Jedná se o Scelsiho poslední skladbu pro velké obsazení z roku 1974 napsanou pro orchestr a smíšený sbor. Housle jsou opět z orchestrace vyňaty, mezi nástroji orchestru naopak najdeme klavír, varhany a bicí nástroje. Scelsi požaduje celkem pět bicistů pro následující nástroje: timbály, horizontální basový buben, střední tam-tam, velký tam-tam, kovový plech hraný paličkou, zavěšený činel, čínské gongy, pět trubicových zvonů, vibrafon a celestu. Vidíme, že Scelsi používá více rezonančních nástrojů, z nichž gong a tam-tamy mají východní původ.

Skladba *Pfhat* byla napsána v roce 1974. Podtitul zní: „Záblesk... a nebe se otevřelo!“. Původ názvu souvisí s mantrou „phat“. Slovo „phať“ znamená něco jako „prask!“ a pochází z védské tradice. Tuto mantru lze nalézt v tantrických praktikách tibetského buddhismu.²⁵

²⁴ Un royaume différent (A Different Realm) — about Hurqualia in the Context of the Musical Style of Giacinto Scelsi, Renata Skupin, Academy of Music, Gdaňsk (s. 106). (překlad M.I.).

²⁵ Dostupné z <http://www.visiblemantra.org/phat.html> (cit. 30.4.2023)

4 Kosmický zvuk

4.1 Hurqualia

V centru jednotlivých vět je tónový fundamentál, jehož výška se může postupně proměňovat v průběhu samotné věty. Přejít mezi fundamentály probíhá vždy postupně a obvykle směrem k tónu, který je v těsné vzdálenosti od tónu předchozího, např. velká sekunda. Tímto způsobem je posun uvnitř fundamentálu maskován a nepřitahuje na sebe pozornost, v důsledku čehož je celá věta stále zakotvena v podobném harmonickém terénu.

Věta	Centrum
I	C
II	H – Cis
III	F – Es
IV	Es – F, Fis – Gis

V každé větě je nejprve zakotven fundamentál, statický souzvuk skládající se z větššího nebo menšího počtu tónů znějících napříč dlouhými časovými úseky. Poté je fundamentál postupně rozšiřován, což se v každé větě děje jinak. Přidávání horní a dolní oktávy, stejně jako vrstev půl nebo čtvrttónu kolem základního tónu, je kontinuální v celé skladbě. Trvalý fundamentál sám je vždy v nějaké formě přítomen a jeho putování od jednoho nástroje k druhému je velmi zřídka přerušeno. Hlasy nesoucí fundamentál se vždy překrývají. „V tomto stylu Scelsi spojuje složky dohromady, aby vytvořil iluzi jediného složitého zvukového objektu; silná individualizace komponent je poměrně vzácná.”²⁶

Dalším způsobem, jak Scelsi obohacuje zvuk, je potlačení nových prvků do pozadí, tj. do fundamentálu. Materiál je vyvinut tak, že v prvním okamžiku svého zjevení je to nový a odlišný zvuk, ale postupně splyne s pozadím a sjednotí se s vytvořeným zvukovým prostředím. Například v první větě se to stane takto: prvních 13 taktů je základní tón založen na delších držených tónech. V taktu 14 vystupuje první motivický fragment – rytmická figura hraná na bonga a konga, což je samozřejmě odlišná nová zvuková kvalita, ale vzhledem ke vzácnosti objevování tohoto motivu se stává součástí celkové atmosféry kompozice.

Poté přichází první hobojevý mikrotón, mírně vystupující mimo ladění, který působí jako motiv. Zabarvení hoboje nás upoutává, ale nedostatek motivického vývoje způsobuje, že postupně ztrácíme pozornost. Pozdější objevování mikrotónů pak působí jako zabarvení

²⁶ Ian Dickson, Towards a Grammatical Analysis of Scelsi's Late Music, Music Analysis, July 2012, Vol. 31, No. 2 (July 2012), pp. 216-241 Published by: Wiley (s. 222, překlad M.I.).

fundamentálu [viz příklad 1]. Přidání čtvrtinotónů a půltónů nad a pod fundamentálem je posléze konstantní.

„Tyto výstupy a návraty, toto kmitání kolem centrálního tónu, vytvářejí efekt kroužení kolem středu, kruhového pohybu, a proto vyvolávají dojem „sférického“ charakteru zvuku.“²⁷ Díky tomu je hranice mezi materiálovým rozvojem a budováním formy velmi tenká a nejasná. Zdá se, že veškerý materiál je jen expanzí fundamentálu, jehož neustálá přítomnost je pro celkovou formu díla nezbytná.

16

75

Ob. 1
2

Cl. 1
2

Cl. b.

Fg. 1
2

Corn. 1
2
3

Trba. 2

1
2

Trm. 1
2

(aperto)
pp

(sord.)
f

sord. normale
sf

sord. metall.
sf

Příklad 1 – expanze fundamentálu

Tento typ výrazu se často objevuje napříč zlomky melodických frází v podání jiných nástrojů – například v taktu 30, kde je po skoku v tempu a dynamice představena nová figura v trubce. Je formována rytmizací C5, v triolách a kvintolách současně, což vytváří novou buňku, význačnou rejstříkem a zabarvením (kombinováním akustické a amplifikované trubky).

Tento motiv přerušuje melodie v lesních rozích.

Dalším příkladem může být takt 61: lesní rohy přicházejí s motivem v šestnáctkách po melodii v amplifikovaných nástrojích [viz příklad 2]. Tento zvuk se pak také stává součástí textury; podobný přístup k vytváření zvuku je přítomen v celém díle.

V dalším vývoji Scelsi dosahuje rozšiřování zvukového světa částečně i rytmickou asynchronizací tónů stejné nebo blízké výšky [viz příklad 3]. Například v taktech 113 a 114

²⁷ Renata Skupin, Giacinto Scelsi – homo viator and his musical itinerary, Interdisciplinary Studies in Musicology 12, 2012 © PTPN & Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012 (s. 139, překlad M.I.).

vidíme, že současně zazní sextoly, kvintoly a šestnáctiny tónu C nebo Des (nezávislé na oktávové transpozici, v textu zde a všude níže). Kvůli jejich překrývání je nemožné identifikovat jednotlivé rytmické figury jako svébytné, z rytmu je už vytvářena textura. Díky takovému typu rytmizace jednotlivých tónů Scelsi přivádí k vnitřnímu životu celkový statický obraz kompozice. Neustálé proměny ve způsobu prezentace harmonicky jednolitého světa dělají tento svět rozmanitým.

13

10 11 12

Ob. 1 2

Cl. 1 2

Cl. 1b 2

Fg. 1 2

Corn 1 2

Trp. 1 2

Trbn. 1 2

Tm. 1 2

Trp. 1 2

2 Hr. 1 2

3 Tm. 1 2 3

Ob. 1 2

Cl. 1 2

Corn 1 2

Sax. 1 2

Trbn. 1 2

Tm. 1 2

Vcl. 1 2

Vc. 1 2

Ch. 1 2

Příklad 2 – sled motivů

14

13 14 15

Ob. 1 2

Cl. 1 2

Cl. 1b 2

Fg. 1 2

Corn 1 2

Trp. 1 2

Trbn. 1 2

Tm. 1 2

Trp. 1 2

2 Hr. 1 2

3 Tm. 1 2 3

Ob. 1 2

Cl. 1 2

Corn 1 2

Sax. 1 2

Trbn. 1 2

Tm. 1 2

Vcl. 1 2

Vc. 1 2

Ch. 1 2

Příklad 3 – rytmozování fundamentálu

4.2 Pfhat

Fascinace principem „kosmického zvuku“ se ve skladbě Pfhat odehrává na kompoziční úrovni jiným způsobem než v *Hurqualii*. Začíná opakováním jedné noty v tubách a na konci skladby jsme zcela ponořeni do rezonančního klastru zvonů. Harmonická progrese přechází od jednoho tónu ke klastru a působí jako rozšiřující se tvar. Prohloubení zvuku se zde děje přidáním tónů, který nejsou stejné výšky, ale fungují jako rozšíření fundamentálu. Můžeme je

vnímat jako kvazialikvóty²⁸ vzhledem k tomu, že nejsou z harmonické řady fundamentálu, ale mají funkce alikvótů ve smyslu zabarvení zvuku. Dodatečné vrstvení různých tónových výšek není namířeno proti fundamentálu, neboť ten nefunguje jako hlavní opěrný bod pro ostatní. Gregory N. Reish ve své analýze skladby *Quattro Pezzi su una nota sola* popisuje podobný jev: „Posluchač je nucen vnímat výšky tónů nikoli ve vztahu k fundamentálu, ale jako jeho součástí. Noty v jistém smyslu ztrácejí svou diskrétní identitu a stávají se součástí jediné expandující zvukové hmoty.“²⁹

Samotné věty mají rozlišitelné zvukové textury. Ve skutečnosti neexistuje žádné oddělení instrumentačních složek, všechny zvuky jsou spojeny dohromady, aby se prohloubila textura.³⁰

První věta se skládá z nízkých temných statických zvuků na tubách a varhanách, které jsou odděleny pauzami. Je to čistý a jasný úvod. Každý výskyt tohoto nízkého As je o něco delší než předchozí; zvuk postupně narůstá v dynamice a celkovém obsazení.

Druhá věta začíná explozí velké zvukové hmoty, složené ze čtyřoktávového tónového klastru. Tento moment je nejvyšším dynamickým bodem skladby. Zvuk pak pomalu mizí, až nám zůstane jen jedna nota.

Třetí věta je prodlouženým opakem druhé: je jediná, která má vývojovou kvalitu. Zvuk pravidelně narůstá od drženého E (lesní rohy, violoncella) v *pianu* až k poslednímu akordu v tutti *fff*. Strukturálně je organizována v jedenácti výskytech držených tónů, z nichž každý začíná úderem zvonu, na který navazují nástroje. V každé z takto se opakujících situací narůstá obsazení a délka výskytu. Přichází také s *crescendem* a *diminuendem* v místech, kde se připojí sbor (t. 6). To vše nám dává možnost jakéhosi „zvukového zoomu“: vytváří nesmírnou intenzitu zvuku. Je to také jediná věta, která obsahuje nějaký typ melodických figur. Jedná se o hornovou sekci (t. 21–26), potom dřevěné dechy (t. 27–31), pak violoncella a kontrabasy (31–35). I když je v těchto hlasech zřejmý melodický pohyb, první z nich vstupuje do již zavedeného zvukového světa. Jeho ambitus je od E2 (kontrabasy) do E4 (flétny). Vnitřní rozsah naplňují dřevěné dechy, sbor, a smyčce. Před nástupem melodie v lesních rozích, přestávají dřevěné dechy hrát a kontrabas skáče o oktávu níže (E1). Melodie lesních rohů se pohybuje od H1 do H2, je tedy obklopena zvukem shora i ze spodu a splývá s prostředím.

Závěrečné větě dominuje jasný pronikavý zvuk zvonění malých zvonků. Scelsi požaduje, aby na ně hráli všichni volní členové sboru a orchestru. Zvuk zvonků, který plynule zní přes celou čtvrtou větu, je podpořen pěti triangly, klavírem, celestou a varhanami. Klavír,

²⁸ Renata Skupin, Giacinto Scelsi – homo viator a jeho hudební itinerář, *Interdisciplinární studia v hudební vědě* 12, 2012 PTPN & Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012 © (s. 139).

²⁹ Srv. Gregory N. Reish *UNA NOTA SOLA: GIACINTO SCELSEI AND THE GENESIS OF MUSIC ON A SINGLE NOTE*, *Journal of Musicological Research*, 25: 149–189, 2006 Copyright © Taylor & Francis Group, LLC (s. 159), (překlad M.I.).

³⁰ Scelsi ve svém textu „Zvuk a Hudba“ píše o sférickosti a hloubce zvuku – Scelsi, *Sound and Music*, taken from *The Transformation of Giacinto Scelsi Musical style*. (s. 285)

celesta a varhany hrají rychlé tóny tvořící pŕltónový klastr. Tento pulsující prostor je pak neustále pronikán drženými tóny v pikole a flétně.

Prostřednictvím vývoje celé kompozice vidíme, jak se samotný zvuk a jeho vlastnosti stávají ústřední součástí díla. Nabízí se zde paralela s myšlenkami G. Becka, který v návaznosti na hinduistickou filozofii definuje „vesmír jako emanaci kosmického zvuku.“³¹ Snad je to právě tento úhel pohledu, z něhož lze zvuk kompozice Pfhat vnímat.

³¹ Guy Beck, *Sonic Theology*, (s. 7, překlad M.I.).

5 Pocit „volnosti“

Scelsiho hudba je pečlivě kontrolována do posledního detailu. Nic není ponecháno na interpretovi, vše je přesně zapsané. Navzdory tomu zní kompozice volně a s jakýmsi pocitem náhodnosti. Způsob, jakým Scelsi zpochybňuje vnímání posluchače, spočívá ve vyhýbání se prvkům západoevropské hudební tradice – absence jasné formy, periodicity, členění, akcentovaným těžkých a lehkých dob – to vše činí pocit z jeho hudby velmi volným. Zní to skoro jako by partitura neexistovala.

5.1 Hurqualia

V *Hurqualii* je to více patrné v simultánnosti nástupů jednotlivých hlasů – více melodií se vyskytuje současně, žádná z nich nepřebíjí druhou, ale nejčastěji obě zmizí nebo splynou s fundamentálem.

Například ve druhé větě je úvodní melodie hrána prvními amplifikovanými nástroji ve středním rejstříku (kolem Cis 4, t. 151 ad.), zatímco fundamentál je v tu chvíli již stabilizován a ambitus skladby je rozšířen v rozsahu D2 – Cis6. Díky tomu vystupuje nová melodie velmi organicky ze zvukového pozadí do melodického popředí. Svěbytnost tohoto hudebního fragmentu je posílena díky přítomnosti výrazného rytmického motivu na opakovaném tónu Dis.



Příklad 4 – motiv amplifikovaných nástrojů

Po jeho dokončení (t. 159–164) se ve druhé skupině amplifikovaných nástrojů objevuje další melodie, o oktávu vyšší než první. Ihned po provedení této melodie navazují amplifikované trubky se sordinou (160–163) s materiálem ve stejném rejstříku, ale rytmicky posunutě. Ihned po skončení této melodie začíná nový motiv v amplifikovaných houslích a saxofonu (164–166), a s ním ještě další materiál ve 3. skupině amplifikovaných nástrojů (165–168). Jedná se o způsob motivické práce se zvukem, jenž zmiňuje ve své práci Renata Skupin: „[...] když Scelsi zavádí jednoduché melodické struktury, jsou to ty, které vystupují nad centrálním tónem a jasně převažují. Nyní vzorec stoupajícího pohybu upoutává pozornost posluchače pouze svým vedlejším charakterem a svou jinakostí ve vztahu k dominantním

jednotlivým tónům, izolovaným s pauzami, a obvykle zvyšuje důležitost klíčového momentu hudebního děje.”³²

V mikroformě pocit improvizace pochází také z jednotlivých hlasů, které postrádají strukturovaný vývoj. Samotné melodie se nejčastěji točí kolem sekundového intervalu, přitom ale obsahují dostatek charakteristických prvků zajišťujících rozpoznatelnost, jako jsou ornamenty, rytmus, směr pohybu. Drží také dostatečně variabilní materiál, aby nebyly plně statické, ale zase ne příliš variabilní, aby vytvářel dojem orientovaného formálního vývoje – nikam nevede, ale také není úplně statický. Poslechový prostor se tak rozpíná mezi jistotou a nejasným vývojem a vytváří dojem, že hudba je improvizována.

Tento typ práce s materiálem je přítomen v celém díle a nese určitou podobnost s melodickým výrazem indických rág jak v mikrostruktuře melodického frázování, tak i ve vztahu k samotné melodii fundamentu – z něj melodie zpravidla vycházejí a vracejí se do něj zpět.

Začátky a konce „melodií“ nejsou jasně definovány. Často se objevují tak, že navazují na předchozí melodii, nebo vycházejí z fundamentálu. V hudebním proudu není ani náznak nástupu melodické fráze, stejně jako melodie samy o sobě nenesou nějaké očekávání nebo vyprávění. Žádná z melodií se neopakuje, ale stojí proti sobě. Často se překrývají, a přestože se odehrávají současně, není vždy jasné, která z nich je dominantnější. Melodický výraz není v tomto smyslu manipulativní a skutečnost, že se objevují současně, se zdá být do jisté míry náhodná kvůli rytmické asynchronitě. Melodie jsou převážně vedeny v sekundovém pohybu, takže se vzájemně nestřetávají. Jejich rozmanitost identifikujeme na základě jiných hudebních parametrů: rejstříku, barvy nástroje, rytmu, artikulace, ornamentů apod.

5.2 Pfhat

Nepředvídatelnost hudby v kompozici *Pfhat* se odehrává na úrovni formální makrostruktury. Jednotlivé věty jsou tvořeny jasně rozpoznatelnými barevnými texturami, jejichž trvání je obtížně předvídatelné. Například celá druhá věta spočívá v postupném umlčování úvodního zvuku – čtyřoktávového klastru držených tónů – v interpretaci celého orchestru, který nastoupí ve *ff*. Tento redukující proces zní zcela organicky a přirozeně. První, co tento proces narušuje, jsou stoupající glissanda v pozounech (t. 4–5 a zase t. 7). V přeneseném slova smyslu zpochybňují celkový průběh druhé věty kvůli rychlému crescendo a glissandu. V obou případech je glissando dlouhé 1 čtvrtovou dobu, což je krátký a rychlý pohyb ve srovnání s ostatními glissandy ve větě (např. violoncella t. 4, 6, 10). Další jev, který nesleduje zmíněný proces, jsou tóny občas mírně vystupující z celkové harmonie klastru (lesní

³² Renata Skupin, Giacinto Scelsi – homo viator and his musical itinerary, *Interdisciplinary Studies in Musicology* 12, 2012 © PTPN & Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012 (s. 137, překlad M.I.)

roh t. 4, činel t. 7, lesní roh t. 10, klarinet t. 11, flažolety na violoncell t. 12–13). Vystupující tónové výšky znějí skoro náhodně. Celkově je zvuk druhé věty přirovnatelný například k úderu do gongu: ozve se hlasitá rána a pak zní dlouhá rezonance, z níž určité alikvóty průběžně vylézají do popředí. Pocit „volnosti“ tedy spočívá v tom, že na úrovni makroformy celé věty vnímáme cíleně onen redukující proces, přičemž se však nejedná o naprosto plynulý fade-out.

V ostatních větách stojí formální nepředvídatelnost na jiných principech. Například repetitivnost konkrétních tónů připomíná trans, přičemž délka tohoto transu zůstává nedefinovaná. Např. v poslední větě se nemění dynamika ani harmonie. Celá věta je napsaná napříč šesti takty v pětičtvrtovém metru a v tempu BPM 60, přičemž jedna její repetice trvá zhruba 30 vteřin. Jelikož Scelsi požaduje, aby byla opakována pětkrát, její konec navazuje na její začátek a vytváří smyčku. Kvůli neměnicí se harmonii a dynamice v průběhu věty je obtížné rozpoznat, kdy opakování začíná, ale lze si všimnout, že se opakuje celková barva hudby, hlavně kvůli přerušovaným tónům ve flétně. V neidentifikovatelnosti opakování vnímáme, že zvuk není zcela náhodný, neumíme ale prohlédnout, v čem jeho struktura tkví.

6 Pozornost

6.1 Hurqualia – motivy

Dalším aspektem, který lze v *Hurqualii* identifikovat, je přesměrovávání pozornosti z jednoho materiálu na další. V důsledku toho se odehrává jistý paradox: soustředěný poslech posluchačů není v průběhu orientován na žádný konkrétní materiál.

V taktu 25 dochází k náhlému zvýšení tempa a dynamiky. S tím přichází figura ve *ff* lesních rohů (t. 25–29), která vypadá téměř jako melodie, ale rychle se rozptýlí do rytmizované textury a je přehlušena nástupem trubek. Podobně se v taktu 51 začíná na amplifikovaných nástrojích rozvíjet melodie, během které se objevují a vystupují perkuse (bonga, konga a rámové bubny). V taktu 61 pak melodie končí, když se stejný materiál objeví v žesťové sekci. Poté se krátce znovu objeví perkuse (t. 69–77), které přeruší melodii saxofonu a lesního rohu (t. 75–78). Každý z těchto motivů přitahuje posluchačovu pozornost, přesto je však v kontextu budování makroformy spíše neutrální. Nevytváří harmonickou disonanci, ani motivickou hierarchii a sám o sobě nesměruje k budování většího celku, a ani uvnitř vlastní struktury se po dobu skladby příliš nemění.

Stejný princip odhalíme ve druhé a třetí větě. Jediný rozdíl spočívá v tom, že výrazovými prostředky jsou především dechové nebo smyčcové nástroje. Například výše zmíněné trubky v taktech 160 až 163, které hrají během melodie amplifikovaných nástrojů, jsou rytmicky asynchronní, přestože jsou ve stejném rejstříku. Registrujeme nový materiál (amplifikovaných trubek), ale nejsme si úplně jisti, kdy do zvuku vstoupil, protože se pohybuje ve stejném rozsahu jako již existující melodie. To vede k nejednoznačnosti v hierarchii motivů – jejich asynchronita a barevná odlišnost nám usnadňují oddělit jeden výraz od druhého, ale dynamická uniformita a jednorozměrný harmonický svět obou nás přivedou do bodu, kdy si nejsme jisti, který z motivů bychom měli sledovat.

Opět jiný způsob upoutávání pozornosti můžeme identifikovat i ve třetí větě. Zpočátku si všimneme melodického pohybu ve spodním rejstříku trombónu (t. 193). V taktu 201 (C6 v hoboji) začíná řada přerušovaných držených tónů, které jsou odpovědné za radikální rozšíření celkového tónového ambitu (předchozím nejvyšším tónem bylo Es3). [viz příklad 5]

Oba tyto motivy rostou přidáním podpory dalších nástrojů v unisonu nebo oktávě. Vytvářejí se paralelně až do taktu 219, kdy melodie v trombonu končí a oba tvary se spojují. Během tohoto procesu je naše pozornost rozdělena: jeden motiv odvádí naši pozornost výškou tónu (hoboj), zatímco melodie trombonu trávající po celou dobu přitahuje pozornost charakterem svého pohybu (na rozdíl od výšek, které jsou statické).

198

Cl. b.

Fg. 1

Corno 1

1

Tmbl.

2

Piatto

Ob.

Cl. p.

Sass.

2

Cb.

1

Trbe.

2

Viole

Cb.

203

Cl. b.

Fg. 1

1

Tmbl.

2

Ob.

Cl. p.

Sass.

2

Cb.

1

Trbe.

2

« appena percosso lo strumento, ruotarlo nell'aria a braccio teso, sino a l'estinzione del suono »

EAS 18408

Příklad 5 – souznění motivů v *Hurqualii*

Samotné vytvoření nového motivu je také často nejasné. Ve chvíli, kdy si uvědomíme, že bychom měli věnovat pozornost určité události, se někde jinde vynoří nová. Žádný z hudebních nápadů se tedy nevyvíjí až do „konce“, ale buď je rozptýlen, nebo je ovládnut

novým materiálem v jiném hlase. To, co nás v novém materiálu upoutává, se však často liší od toho, co bylo nejvýznačnější v tom předchozím. Např. u amplifikovaných nástrojů věnujeme pozornost melodii (t. 51), u lesních rohů artikulaci a barvě zvuku (t. 62), u bicích sledujeme rytmus (t. 69). Ian Dickinson ve své analýze Scelsiho hudebního jazyka tento jev popisuje takto: „The peculiarity of his music is that its discourse focuses on the traits rather than on notes or configurations of notes; indeed, he makes the abstraction of notes as difficult as possible. Even so, the concept of „note“ retains its traditional centrality.“³³

Jednotlivé výrazové prostředky soutěží v kompozici o vlastní význam, ale děje se tak napříč různými nástroji. Naše sledování nových tvarů tedy vždycky přichází se zpožděním vyvolaným „přeladováním“ pozornosti na nové zvukové situace.

Podobně jako indické rágy, tak i Scelsi v tomto případě dokáže udržet pozornost posluchače ve střehu. Neustálé přerušování a překrývání jednoho materiálu dalším vytváří soustředěný posluchačský zážitek, který většinou nechává posluchače ve stavu jistého nenaplnění. Materiál, který původně vybízí ke sledování, se totiž sám neustále proměňuje. Právě tento stav bdělosti je cílem hindustánské hudební praxe.

6.2 Pfhat – rituál

Zvukové textury ve skladbě *Pfhat* evokují podobné barvy jako ty v tibetském tantrickém rituálu. Můžeme si všimnout, že jednotlivé věty skladby mají jasně identifikovatelné textury, podobně jako průběh tibetského rituálu – od nízkých, statických, matných zvuků až po zvonění zvonů.

Existuje zde repetitivnost podobná způsobu, jakým se mantry opakují během rituálu. V první větě má každý tón jasný začátek a konec. Vidíme to na tubových motivech drženého *As* v první větě (t. 1–6) nebo v opakovaných tónech pikoly a flétny v poslední větě. [viz příklad 6] Časové intervaly mezi opakováním držených tónů jsou nerovnoměrné, což dává posluchači organičtější pocit. Ve třetí větě se místo statického tónu vždy nejprve ozve signál zvonu, po němž následují držené tóny sboru a orchestru. Použití sboru také evokuje rituál mantry – zpěv se odehrává bez skutečného textu, ale na fonémy, které evokují hinduistický *óm* (t. 12–15, 16–20, 23–26, 32–35, atd.).

³³ Ian Dickson, Towards a Grammatical Analysis of Scelsi's Late Music, *Music Analysis*, July 2012, Vol. 31, No. 2 (July 2012), pp. 216–241 Published by: Wiley (s. 220) „Zvláštností jeho hudby je, že její diskurs se zaměřuje spíše na rysy než na noty nebo konfigurace not; ve skutečnosti činí abstrakci not co nejobtížnější. Přesto si koncept „noty“ zachovává své tradiční ústřední postavení“ (překlad M.I.).

7 Body vrcholu

7.1 Hurqualia – duchovní uvolnění

Podíváme-li se na makroplán vývoje kompozice, zjistíme, že dynamické vrcholy jsou na konci první a čtvrté věty, a že obojí končí ve *ff*. Nejvyšší stupeň dynamiky je také slyšet v závěru skladby. V poslední větě se hustota i gradace vyvíjejí pozvolněji, zatímco v ostatních větách se hustota sazby mění více nepředvídatelným způsobem.

Intenzitu v těchto místech podporuje i rytmus bicích nástrojů na membranofonech. Po dosažení tohoto fortissima je ono udržováno až do konce. To znamená, že po okamžiku nejvyšší intenzity dynamika již neklesá. Skladba končí jakousi formou zastavení na nejvyšším kulminačním bodě, jejíž budování začíná již v taktu 308. Kompozice neobsahuje antiklimax, protože po vyvrcholení nedochází ke zklidnění, ale naopak k prodlužování tohoto vrcholu.

Tyto vrcholné momenty skladby lze srovnat s vrcholnými body hindustánské hudby v tom smyslu, že se k nim dostáváme přes zesílení dynamiky, a zahuštění rytmu a počtů orchestrálních vrstev.

7.2 Pfhat – klid a mír

Ve skladbě můžeme pozorovat dva dynamické kulminační body – náhlý výbuch zvuku, který otevírá druhou větu, a konec třetí věty. I když tyto momenty mají v kontextu celého díla velikou sílu, je zřejmé, že to nejsou momenty klíčové.

Postupné a neustálé změny zvuku paradoxně prohlubují klid. Dosažením konce třetí věty je posluchač ponořen do zvuku. Poslední věta pak vytvoří výše zmíněnou zvonovou texturu a celkově opakuje se pětkrát [viz příklad 5] – dost na to, abychom zapomněli, co bylo předtím, a nečekali, že něco přijde potom. Je to soustředění na přítomný okamžik, podobně jako je tomu u buddhistického rituálu manter. Závěrečná věta je středobodem celé skladby, protože působí jako uvolnění.

Místo toho, aby se autor snažil komunikovat s posluchačem prostřednictvím melodie, harmonie, rytmu a dalších hudebních parametrů, se Scelsi pokouší vytvořit jakousi formu duchovního osvobození prostřednictvím ponoření se do zvuku jako takového. Sám k tomu uvádí: „Pro obyvatele Západu obecně jsou alikvoty [pouze] akustickým jevem. Orient naproti tomu nachází v alikvótech duchovní prvek, který převyšuje onen fyzický.”³⁴

S jistým odstupem se dá říct, že takovýto způsob vytváření zvuku má na posluchače podobný účinek jako tibetský rituál a měl by také vést k většímu klidu mysli.

³⁴ Scelsi, Sound and Music, taken from The Transformation of Giacinto Scelsi Musical style (s. 290, překlad M.I.).

(♩ = 60) (IV)

Ottavino

Flauto

Cel.

Pf.

Org.

CORO e ORCH.

(sotto)

segue liberamente veloce

solo registri da 4'

tutti gli altri esecutori (professori di orchestra e artisti del coro) agiteranno ininterrottamente per la durata del pezzo i campanelli appositamente forniti. Fanno eccezione i 5 percussionisti, che eseguiranno un tremolo su triangoli

5 VOLTE
il gruppo delle 6 battute

Ottavino (1)

Fl. 2

Cel.

Pf.

Org.

CORO e ORCH.

segue

E.A.S. 18 572p

Příklad 6 – poslední věta *Pfhat*

8 Přístup k času

V obou skladbách můžeme pozorovat, že zde není kladen důraz na těžkou a lehkou dobu. Pojem rytmické doby tak mizí. Tempa a metra existují jen proto, aby pomohla hudebníkům orientovat se v čase během koncertu. Neexistuje pocit silného stabilního pulzu. Metrum se často mění mezi 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 a 6/4. Jelikož se hudba pohybuje mimo tonální rámeček, neexistují žádná očekávání ve vztahu k potenciálnímu harmonickému rozvedení. Tristan Murail popisuje čas v Scelsiho hudbě takto: „This approach leads to a different conception of time, and the second major convergence between our music and Scelsi's is what I call *smooth time* [temps lisse]. It is almost impossible to analyse most of Scelsi's works in formal terms. Time unfolds in continuous motion, without a break.“³⁵

8.1 Hurqualia

Do jisté míry je zde přítomno oddělení hudebních složek – fundamentálu a toho, co se nad ním odehrává. Tyto hudební události existují společně, ale jejich cílem není společná konstrukce formy. Je jím obohacení fundamentálu. Hudební proud je opředen nepřetržitým pohybem, ale tento pohyb není vytvářen s vědomým cílem. Renata Skupin formu *Hurqualie* vysvětluje takto: „Podstata formy jednotlivých částí je založena na různých procesech a transformacích. Hybnou silou vývoje formy je pohyb všeho druhu – melodickým, rytmickým, orchestrálním prostorem, pohyb metodickou transformací zvukových kvalit, a to i v tom nejmenším měřítku.“³⁶

Scelsiho kompoziční proces vychází z přepisu a organizace jeho nahraných improvizací. V tomto smyslu si méně uvědomujeme lineární průběh celého díla v čase, ale spíše vnímáme specifický výraz každého takto přepsaného improvizačního materiálu zvlášť.

8.2 Přehled

Mezi jednotlivými hudebními složkami nedochází k žádné interakci, protože jsou téměř zcela sjednocené. Opakování delších trvalých tónů však navozuje pocit jistoty. Neexistuje pocit „před“ a „po“, přesto však hudba není úplně zastavená. Podobně o tom píše T. Murail: „Smooth time does not necessarily mean stasis or the absence of movement or change, but rather that there are no sharp breaks, and that the form is not sectional. Smooth time is based instead on a continuous form, on continuous processes, and on movements coming from within the sound

³⁵ Tristan Murail (přel. R. Hasegawa) Scelsi a L'itinéraire: Průzkum Sound. Contemporary Music Review Vol. 24, No. 2/3, duben/červen 2005, s. 181–185 „Tento přístup vede k odlišnému pojetí času a druhá hlavní konvergence mezi naší hudbou a hudbou Scelsiho je to, čemu říkám *hladký čas* [temps lisse]. Je téměř nemožné analyzovat většinu Scelsiho děl z formálního hlediska. Čas se rozvíjí v nepřetržitém pohybu, bez přestávky“ (s. 183–184, překlad M.I.).

³⁶ Renata Skupin. Un royaume différent (A Different Realm) — about Hurqualia in the Context of the Musical Style of Giacinto Scelsi Renata Skupin Academy of Music, Gdaňsk (s. 106. překlad M.I.).

itself. In Scelsi, one does not always find clearly oriented processes; that is to say one does not always have the sensation of going towards something"³⁷

Ve skladbě *Pfhat* tedy nevnímáme žádný „cíl“. Klastrová expanze fundamentálu rozpouští harmonickou hierarchii a vede k absenci očekávání. V tomto smyslu je hudba zaměřena na přítomnost. Když nic neočekáváme, můžeme se soustředit na přítomný okamžik.

³⁷ Tristan Murail (přel. R. Hasegawa) Scelsi a L'itinéraire: Průzkum Sound. Contemporary Music Review Vol. 24, No. 2/3, duben/červen 2005, s. 181–185 (s. 184, překlad M.I.). „Hladký čas nemusí nutně znamenat stázi nebo absenci pohybu nebo změny, ale spíše to, že neexistují žádné ostré zlomy a že forma není sekční. Hladký čas je místo toho založen na kontinuální formě, na nepřetržitých procesech a na pohybech vycházejících ze samotného zvuku. Ve Scelsiho tvorbě se ne vždy nacházejí jasně orientované procesy; to znamená, že člověk nemá vždy pocit, že jde k něčemu“

9 Inspirace Scelsiho hudbou ve vlastní tvorbě

Protkané dotečky proudů – skladba pro komorní orchestr

Dílo je inspirováno náhodnými událostmi, které někdy vypadají, jako by vůbec nebyly náhodné, ale spíše jako by existovala základní struktura toho, jak se cesty odvíjejí, kříží a shodují.

Mým cílem bylo vytvořit tento pocit přiblížení se světu, který je poněkud nejednoznačný. Je to svět, kde se dějí věci, ale není zřejmé, jestli nás někam dovedou, nebo jestli tu budou jen chvíli a pak zmizí. Abych toho dosáhl, půjčila jsem si některé prvky ze Scelsiho hudby:

- kontinuální akord ve smyčcových nástrojích,
- melodie / události v různých hlasech,
- hustota a řídkost zvuku.

Skladba je napsaná pro komorní orchestr: 2 flétny (1 picc), 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty, 2 hony, 2 trumpety, timpany, 1 perkuse (velký buben, činel, tam – tam, vibrafon), 13 houslí, 4 violy, 4 violoncella a 2 kontrabasy. Provedení měla 15. 11. 2021 v sále Martinů v podání Komorní filharmonie Pardubice.

Zavádění motivů je v průběhu skladby postupné. Diferenciace jednotlivých motivů je vytvořena pomocí tónového materiálu, charakteristických rytmických pohybů, odlišných nástrojů, který je přináší a oddělení rejstříků. Od počátku dochází k neustálému přibližování posluchače ke zvukovému světu zahušťováním jednotlivých nástupů odlišných motivů. Pořadí nástupu jednotlivých motivů probíhá následovně: flétny a hoboje (t. 10), septoly vibrafonu (t. 19), pizzicato houslí (t. 29), glissando na žesťových nástrojích (t. 46), sextoly fagotu (t. 62), decimoly houslí (t. 69), a nakonec duo klarinetů (t. 102). Tyto motivy se objevují stále častěji, většinou se navzájem částečně překrývají, a to až do střihu v taktu 93. Potom přijde náhlá redukce zvuku a postupné „vzdalování“ posluchače od stvořeného světa opačným postupem pryč od prvotního přibližování.

Dalším důležitým aspektem díla byla snaha vytvořit živý svět, aniž by bylo nutné měnit vlastnosti motivů nebo prostředí, ve kterém se nacházejí. Toho jsem se pokusila dosáhnout neustálým proměňováním samotného prostředí, tj. vlastností smyčcového akordu. Není to pouze statická harmonie od začátku do konce – noty se pohybují o půltón nahoru / dolů, přecházejí ze sul tasto do sul ponticello nebo tremola. Svým způsobem, podobně jako Scelsi vytváří svůj „kosmický zvuk“, je akord protkán neustálými změnami v malém měřítku. [viz příklad 7]

The image displays a musical score for a string ensemble, specifically focusing on the violin parts. The score is written in 4/4 time and features a continuous chord held by the violins. The notation includes various dynamics such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo), and articulation markings like *non vib.* (non vibrato) and *vib.* (vibrato). The score is organized into systems, with each system containing staves for different groups of violins. The first system includes staves for Violins (1, 2), Violins (3, 4), Violins (5, 6, 7), and Violins (8, 9). The second system includes staves for Violins (10, 11), Violins (12, 13), and Violas (1, 2). The third system includes staves for Violas (3, 4) and 4 Violoncellos. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4.

Příklad 7 – kontinuální akord ve smyčcích

Závěr

Vzhledem k tajemnosti Scelsiho života a záhadnosti jeho myšlenek není snadné zjistit, z jakého úhlu pohledu má smysl přistupovat k poznávání jeho hudby. Jakýkoli typ analýzy vytváří spíše opačný efekt, neboť hierarchicky a pojmově klasifikuje (analýza ze své podstaty vytváří klasifikovanou hierarchii). Problém se Scelsiho hudbou spočívá právě v tomto počátku samotném, ve vytváření klasifikací. Tristan Murail o analýze Scelsiho hudby píše: „Tradiční způsoby analýzy jsou nevhodné, protože neexistuje ani materiál, ani kombinace, ani jasně artikulovaná forma. Zbývá studium tvarů (možná statistickými metodami), hustot, změn registrů a zahušťování, jejich vývoje a vztahů.“³⁸

Tento druh analýzy, zaměřený na zvukové kvality, je ze své podstaty pro rozkrývání uměleckých myšlenek nedostatečný. Stává se pouze popisem hudby, který neobsahuje podstatu toho, co má skladba v posluchači vyvolat. Scelsi sám uvádí: „Řeknu jen, že západní klasická hudba obecně věnovala prakticky veškerou svou pozornost hudebnímu rámci, který nazývá hudební formou. Zanedbala studium zákonů zvukné energie, přemýšlela o hudbě v pojmech energie, což je život. Vytvořila tak tisíce velkolepých rámců, které jsou často spíše prázdné, protože jsou pouze výsledkem konstruktivní představivosti, která se velmi liší od tvůrčí představivosti. Samotné melodie se pohybují od zvuku ke zvuku, ale intervaly jsou prázdné propasti, protože tóny postrádají zvukovou energii. Vnitřní prostor je prázdný.“³⁹

Z tohoto textu, stejně jako z naší analýzy výše, můžeme vyvodit závěr, že Scelsi nepoužívá zvuk jako prostředek, ale jako samotnou kompoziční podstatu, což je i základem hinduistické filozofie. Přestože v žádné ze svých kompozic neodkazuje přímo na indickou hudbu, jejich povaha (dojem volného vyjadřování – skládání z přepisování nahraných improvizací, nepředvídatelnost hudebního proudu – nedodržení jasné formy, jiné vnímání času – se zaměřením na přítomný okamžik) vyvolává v uších západního člověka určité stavy, které jsou přítomné v indické hudební kultuře.

Nakonec můžeme konstatovat, že povaha zvukového světa v Scelsiho skladbách vykazuje známky jistého nového (mezi)prostoru. Nepatří do žádné kultury, spíše se rozkládá v oblasti mezi západním a východním myšlením.

Pro mě osobně je tento prostor „mezi“ velmi zajímavý a přitažlivý, ne však nutně tehdy, když mluvíme o kulturách, ale tehdy, když uvažujeme o způsobu vyjadřování hudebních myšlenek. Domnívám se, že ne vše je třeba otevřeně demonstrovat, je možné spíše naznačovat.⁴⁰ Absence jasného záměru vytváří prostor pro nejednoznačnost umělecké myšlenky, a tím větší svobodu pro její interpretaci. V tomto ohledu Scelsiho skladby otevírají mnoho dveří (více

³⁸M. Scelsi, De-composer, Tristan Murail (translated by Robert Hasegawa), Contemporary Music Review Vol. 24, No. 2/3, April/June 2005, (s.179, překlad M.I.).

³⁹ Scelsi, Sound and Music, taken from The Transformation of Giacinto Scelsi Musical style. (s. 289, překlad M.I.).

⁴⁰ Viz Opera Aperta: Eco, Umberto: Poetika otevřeného uměleckého díla, in: Opus Musicum 1990, č. 5, s. 129–144

než jen směrem do východní a západní kultury), ale nikdy jimi úplně neprocházejí. Je tak na každém posluchači, aby si vytvořil vlastní příběh o tom „co, jak a proč“.

Ve své další práci bych se chtěla více zaměřit na příčinnou nejasnost vývoje hudebního materiálu a nejednoznačnost výsledného vztahu mezi materiálem a formou jak v oblasti hudebně kompoziční, tak ve světle kreativity v nejširším slova smyslu.

Seznam použitých zdrojů

Bibliografie

- ARNOLD, Alison. *The Garland Encyclopedia of World Music: South Asia: the Indian subcontinent*. New York – London: Garland Publishing, 2000
- BECK, Guy L. *Sonic Theology. Hinduism and Sacred Sound*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 1995
- DANIÉLOU, Alain. *Northern Indian Music Vol I & II*. London: Christopher Johnson, 1949 & 1954
- DANIÉLOU, Alain. *Music and the Power of Sound*. Vermont: Inner Traditions International, 1995
- KRMPOTIĆ, Vesna. *Indija*. Zahřeb: Epoha, 1965
- SHANKAR, Ravi. *My Music, My Life*. New York: Simon and Schuster, 1968
- SCIANNAMEO, Franco. PELLEGRINI, Alessandra Carlotta. *Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*. Lanham – Toronto – Plymouth: The Scarecrow Press, 2013
- *The Vedas: The Samhitas of the Rig, Yajur, Sama, and Atharva*. Createspace Independent Publishing Platform, 2017. ISBN 9781541294714.

Partitury

- SCELSEI, Giacinto: *Hurqualia (Un Royamme différent) pour orchestra et instruments amplifiés*. Éditions Salabert, EAS 18408 Published 1960
- SCELSEI, Giacinto: *Pfhat (un éclat... et ciel s'ouvrit) pour chœur mixte, orgue et 54 musiciens*. Éditions Salabert EAS 18372 Published 1974

Online zdroje

- AHN, Sung-Hie. *Eastern and Western elements in Selected works by Giacinto Scelsi and Toru Takemitsu* [online]. Urbana, Illinois, 2014 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <https://core.ac.uk/download/pdf/20441884.pdf>. Disertační práce. University of Illinois.
- BECK, Guy L. Sacred Music and Hindu Religious Experience: From Ancient Roots to the Modern Classical Tradition. *Religions* [online]. 2019, 15 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <https://www.themathesontrust.org/papers/hinduism/Beck-Sacred Music and Hindu-v2.pdf>
- CHOU, Chao-Chiun. The Depth of Sound: The Creation of Sonic Space in Works by Giacinto Scelsi and Gérard Grisey. *GMTH Proceedings* [online]. Hannover, 2020, 2016, (16), 151-162 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <https://storage.gmth.de/proceedings/articles/11/pdf/gmth-proceedings-artikel-11.pdf>

- DICKSON, Ian. Towards a Grammatical Analysis of Scelsi's Late Music. *Music Analysis* [online]. Wiley, 2012, 6.2012, **31** (2), 216-241 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/pdf/23321826.pdf>
- DROTT, Eric. Class, Ideology, and il caso Scelsi. *The Musical Quarterly* [online]. Oxford University Press, 2012, 2006, **89**(1), 80-120 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/pdf/25172832.pdf?addFooter=false>
- EVANS, Anna E. *Music in India: An Overview* [online]. Cedarville, 2016 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <https://core.ac.uk/download/pdf/301479799.pdf>. Prezentace na sympoziu. Cedarville University.
- FREEMAN, Robin a Giacinto SCELSI. Tanmatras: The Life and Work of Giacinto Scelsi. *Tempo* [online]. Cambridge University Press, 1991, (176), 8-18 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/pdf/944639.pdf?refreqid=excelsior%3A602aeeaedba052109be47e5d75c45603&ab_segments=&origin=&initiator=
- GRISEY, Gerard. Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time. *Contemporary Music Review* [online]. Spojené Království: Harwood Academic Publishers Gmbh, 1987, (2), 239-275 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/pdf/944639.pdf?refreqid=excelsior%3A602aeeaedba052109be47e5d75c45603&ab_segments=&origin=&initiator=
- KIRCHERT, Kay-Uwe. Between Worlds: Reflections on Ritual in the Music of Giacinto Scelsi. *The World of Music* [online]. VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1998, **40**(1), 79-100 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/pdf/41699180.pdf>
- MINDEROVIC, Zoran. Giacinto Scelsi Biography. *Musician Biographies: Musician personals, awards, and works*. [online]. [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <https://musicianguide.com/biographies/1608004046/Giacinto-Scelsi.html>
- MOLLIA, Michela a Giacinto SCELSI. Giacinto Scelsi: (Ohne Titel). *Perspectives of New Music* [online]. Perspectives of New Music, 1984, 1983, **22**(1), 265-272 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/pdf/832947.pdf?refreqid=excelsior%3Ae99b8b358e46e1aec8fcf65e86b3303a&ab_segments=&origin=&initiator=
- MURAIL, Tristan. Scelsi, De-composer. *Contemporary Music Review* [online]. Routledge, 2005, **24**(2), 173-180 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5121334/mod_resource/content/0/Scelsi%2C%20De-composer%20Murail.pdf
- MURAIL, Tristan. Scelsi and L'itinerare. *Contemporary Music Review* [online]. Routledge, 2005, **24**(2), 181-185 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z:

<https://www.scribd.com/document/283611987/Murail-Tristan-Scelsi-and-L-Itineraire-The-Exploration-of-Sound>

- REINDL, Tomáš. Mikrotonalita indické klasické hudby. *Hudební věda* [online]. Institute of Ethnology, Czech Academy of Sciences, 2018, **55**(3-4), 428-442 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <https://kramerius.lib.cas.cz/view/uuid:0285b6b2-d924-46f2-bcaf-eb06691f5c74?article=uuid:436386c7-299b-4704-b99d-d5dc8d9bbcfe>
- REISH, Gregory N. *The transformation of Giacinto Scelsi's musical style and aesthetic, 1929-1959* [online]. Athens, 2001 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <https://iucat.iu.edu/iub/5397231> Disertační práce. University of Georgia.
- REISH, Gregory N. UNA NOTA SOLA: GIACINTO SCELSEI AND THE GENESIS OF MUSIC ON A SINGLE NOTE. *Journal of Musicological Research* [online]. Routledge, 2006, (25), 149-189 [cit. 2023-05-26]. ISSN 1547-7304. Dostupné z: doi:10.1080/01411890600613827
- ROSS, Alex. Giacinto Scelsi "The Messenger." *The New Yorker* [online]. Routledge, 2005, 149-189 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: https://www.therestisnoise.com/2005/11/giacinto_scelsi.html
- SCIANNAMEO, Franco. A Personal Memoir: Remembering Scelsi. *The Musical Times* [online]. Musical Times Publications, 2001, **142**(1875), 22-26 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/pdf/1004466.pdf?refreqid=excelsior%3Adffc408ff5c4a69468307c7405fbeac4&ab_segments=&origin=&initiator=
- SKUPIN, Renata. Giacinto Scelsi - homo viator and his musical itinerary. *Interdisciplinary Studies in Musicology* [online]. Poznan: PTPN & Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012, **12**, 128-148 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <https://core.ac.uk/download/pdf/162599026.pdf>
- SKUPIN, Renata. Un royaume différent (A Different Realm) — about Hurqualia in the Context of the Musical Style of Giacinto Scelsi. *Musicology Today* [online]. 2007, (4), 104-114 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/316172266_'Un_royaume_different'__'A_Different_Realm'_-_'about_'Hurqualia'_in_the_Context_of_the_Musical_Style_of_Giacinto_Scelsi
- UETTI, Frances-Marie. Preserving the Scelsi Improvisations. *Tempo* [online]. Cambridge University Press, 1995, (194), 12-14 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/pdf/944605.pdf>
- WOLF, Marc. GIACINTO SCELSEI: SOUND MESSENGER 1905-1988. *Marc Wolf* [online]. 29.3.2001 [cit. 2023-05-29]. Dostupné z: <https://marcjwolf.com/articles/giacinto-scelsi-sound-messenger-1905-1988>

- Biografia di Giacinto Scelsi. *Fondazione Isabella Scelsi* [online]. Řím, 2023, 2023 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <http://www.scelsi.it/en/biography/>
- *Giacinto Scelsi: Pŕhat (1974): per coro e orchestra* [online]. 2017 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=KMfF4vRTxdY>
- The Seed Syllable phat. *Visible Mantra: Buddhist Calligraphy* [online]. 21.9.2015 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <http://www.visiblemantra.org/phat.html>

Použit  Nahrávky

- SCELSEI, Giacinto. *Hurqualia*. Orchestral Works 2: Hymnos / Hurqualia / Konx Om Pax. Carnegie Mellon Philharmonic / Izquierdo, Juan Pablo. Released by Mode 2001
- Tibetan Buddhism. Tantras of Gy t . Elektra/Nonesuch, Explorer Series, 1988 (Recorded at Gy t  Tantric College, Dalhousie, Himachal Pradesh, 1973, 1975)
- Tibetan Buddhism. The Ritual Orchestra and Chants. Nonesuch Explorer Series, 1995 (Recorded at Khampagar Monastery, Tashi Jong Community, Himachal Pradesh, India, 1976)
- Tibet: Musiques sacr es. Ocora, 1989 (recorded in North-East Nepal in two monasteries: Thami and Tengboche)
- Traditions rituelles des Bonpos. Ocora, 1983 (recorded in Tibet, in March 1981 and in April 1983) AMDO Monast re tib tain de Labrang.
- Tibetan Ritual. Invocation to the Goddess Yeshiki Mamo (Tantric Puja). Auvidis, UNESCO Collection D 8034.
- The Raga Guide: A Survey of 74 Hindustani Ragas. Released by Numbus Records 1999.
- VALVA, Sebastiano d'Alaya. *Le premier mouvement de l'immobile* [dokument rn  film] 2019.