

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

Studijní program: doktorandský

Studijní obor: teorie a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

VÝZNAMNÉ KOMORNÍ SKLADBY HOUSLOVÉ LITERATURY

2. POLOVINY 20. STOLETÍ

Anna Veverková

Vedoucí práce: prof. Petr Messiereur

Oponenti práce: prof. PhDr Jaromír Havlík, CsC.

prof. František Novotný

Datum obhajoby: 6. 9. 2010

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha 2010

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC FACULTY

Type of study: Doctoral studies

Major subject: Interpretation and Theory of Interpretation

DISERTATION THESIS

**Important Chambre Cpositions in the Violine literature of the
2nd half of the 20th century**

Anna Veverková

Advisor: prof. Petr Messiereur

Opponents: prof. PhDr. Jaromír Havlík, CsC.

prof. František Novotný

Date of defence: 6. 9. 2010

Degree pursued: PhD.

Prague 2010

Abstrakt

Svou disertační práci na téma Významné komorní skladby houslové literatury 2. poloviny 20. století jsem koncipovala do sedmi kapitol, které jsou obsahově propojené. První z nich pojednává o sólové sonátě a její modifikaci ve vrcholných dílech současnosti. Následují dvě kapitoly analytického charakteru, pojednávající o sólových skladbách L. Beria a P. Bouleze, z užšího pohledu interpreta. Druhý tématický blok je zaměřen na novodobé prostředky v nástrojové kombinaci housle -klavír, v němž jsem se zaměřila na významná komorní díla A. Schnittkeho, G. Crumba a I. Xenakise. Třetí tématický okruh pojednává o komorních skladbách netradičního nástrojového spojení. Na tuto kapitolu navazuje pojednání o jedné z nejzajímavějších skladeb netradiční kombinace, o Kafka Fragmente op.24 pro soprán a housle G. Kurtága. Poslední kapitola zobrazuje praktické užití novodobých interpretačních technik, pomocí dvou zásadních děl skladatelů H. Lachemanna a T. Muraile.

The conception of my dissertation thesis is focused on The important chambre compositions of the violin literature of the 2nd half of the 20th century. The conception of my thesis is intended on seven chapters. The first is about the development of the violin sonata and its modification in the climatic works of present. The next two chapters deal with two solo violin pieces by L. Berio and P. Boulez, focussed on the interpreter's view. The second thematic unit is about new recourses in the instrumental combination of violin and piano, in which I focussed on the important chambre music works by A. Schnittke, G. Crumb and I. Xenakis. The third thematic sphere is about chambre compositions of the nontraditional instrumental conflation. After this chapter I speak about the most interesting composition of the nontraditional conflation, which is G. Kurtág's Kafka Fragmente op. 24 for soprano and violin. The last chapter represents concrete using of the new technical possibilities of the string instruments. The two main works are composed by H. Lachenmann and T. Murail.

Obsah

Úvod.....	5
Sólová sonáta a její modifikace ve vrcholných dílech současnosti.....	7
Luciano Berio - Sequenza VIII pro sólové housle.....	30
Pierre Boulez – Anthèmes 1, Anthèmes 2.....	46
Novodobé prostředky v nástrojové kombinaci housle – klavír.....	59
Komorní skladby pro netradiční nástrojová obsazení.....	78
György Kurtág – Kafka Fragmente op. 24 pro soprán a housle.....	88
Praktické ukázky užití novodobých interpretačních technik.....	102
Závěr.....	111
Prameny a literatura.....	114
Seznam příloh – CD (live nahrávka AV).....	117

Úvod

Téma předkládané disertační práce Významné komorní skladby houslové literatury 2. poloviny 20. století vychází z mého dlouholetého a systematického zájmu o soudobou hudbu.

K této problematice mě přivedly umělecké osobnosti, které mě po léta provázejí během studia hry na housle. Otevřený přístup k interpretaci soudobé hudby měl zejména prof. Pavel Kudelásek, který mě vedl po celou dobu studia na Pražské konzervatoři. Tehdy jsem se už tímto směrem začala vydávat aktivně a prvním zdárným krokem bylo absolvování konzervatoře Stravinského koncertem in Re (2000).

Nenáhodné bylo i mé setkání s prof. Petrem Messiereurem, významným sólovým i komorním propagátorem hudby 20. století, který usměrňoval mé kroky během vysokoškolského studia. Akademii Múzických Umění jsem absolvovala Houslovým koncertem Jaroslava Ježka, jako jeho třetí oficiální interpret (2006; po premiéře, hrané Stanislavem Novákem, pokračoval v interpretační tradici díla právě P.Messiereur). Současně jsem interpretovala závěrečnou kompozici kolegyně, skladatelky Jany Vöröšové, která absolvovala koncertantní skladbou *Iarna* pro housle a orchestr. Po celou dobu jsem také spolupracovala i s dalšími spolužáky – komponisty a účinkovala na koncertech pořádaných prof. I. Loudovou.

Během studia jsem provedla řadu komorních skladeb, v české premiéře např. Královské téma I. Yuna a pravděpodobně poprvé v Praze Sequenci VIII L.Beria. Dlouho dobu jsem zastávala pozici koncertního mistra orchestru Berg a podílela se na vzniku Kaprova kvarteta. Všechny tyto aktivity směřovaly jedním cílem – hlouběji proniknout do osobitého světa současné hudby. K tomu mi pomáhaly rovněž kontakty s dalšími osobnostmi (S. L. Yaroshevich, G. Pauk) nebo pobyty v zahraničí (Berlín, Lucern). Právě tam jsem měla možnost moderní hudbu slyšet ve vynikajícím provedení, ale zároveň se podílet na jejím vytváření.

Z pragmatických důvodů jsem zaměřila svoji práci na oblasti komorní hudby, jelikož mým cílem bylo nejen teoretické, ale především praktické poznání maximálního počtu skladeb, které jsem se rozhodla dále zkoumat.

Práce je rozčleněna do sedmi kapitol, které se na základě obsahových souvislostí sdružují do čtyř vnitřně ne vždy pravidelně a symetricky uspořádaných tematických okruhů – bloků.

První začíná synteticky pojatou kapitolou Sólová sonáta a její modifikace ve

vrcholných dílech současnosti, za kterou následují dva spíše analyticky zaměřené textové celky. Jejich obsah je vymezen zcela konkrétním názvem. První pojednává o Lucianu Beriovi a jeho Sequenci VIII pro sólové housle, druhý je portrétem Pierra Bouleze a interpretačním rozbohem jeho sólových skladeb Anthèmes 1 a Anthèmes 2.

Druhý blok představuje kapitola pojmenovaná Novodobé prostředky v nástrojové kombinaci housle – klavír, která v sobě zahrnuje podrobnější pojednání o 2. sonátě Alfreda Schnittkeho a dílech Four Nocturnes George Crumba a Dikhthas Iannise Xenakise.

Třetí blok otevírá pátá kapitola – Komorní skladby pro netradiční nástrojová obsazení. V rámci ní se čtenář blíže seznámí se skladbami Crux Luboše Fišera, Circuli Jana Kapra a Papeles Michi Nikolaichuka. Následuje kapitola šestá, koncipovaná obdobně jako texty věnované skladbám Beria a Bouleze. Pojednává o zcela ojedinělém díle György Kurtága Kafka – Fragmente op. 24 pro soprán a housle.

Závěrečný blok tvoří jediná kapitola, Praktické ukázky užití novodobých interpretačních technik. V ní jsem se pokusila čtenáři, snad potencionálnímu intepretovi skladeb 20. století dát nahlédnout do zvukové magie této hudby. Pro demonstraci nelehké, ale přínosné cesty jsem zvolila skladbu Helmuta Lachenmanna Gran Torso a Treize couleurs du soleil couchant Tristana Muraile.

Připojený soupis pramenů a literatury zahrnuje nejen materiál a publikace, které mi prošly rukama, ale nabízí případnému zájemci o tuto problematiku i poněkud širší záběr.

Sólová sonáta a její modifikace ve vrcholných dílech současnosti

Při zkoumání vývoje a podoby skladeb pro sólové housle od 2. poloviny 20. století do současnosti, ať již se jedná o vícevěté kompozice užívající sonátovou formu nebo kompaktní útvary s jednotlivými tematickými okruhy, je nutno začít již ve dvacátých letech. Tehdy proslulý belgický houslista **Eugène-Auguste Ysaÿe**¹(1858-1931) zkomponoval svých Šest sonát pro sólové housle op. 27.² Toto převratné dílo vzniklo v červenci roku 1923, tiskem vyšlo o rok později. Pro houslovou literaturu 20. století představuje kolekce Ysaÿových sonát stejný fenomén jako Sonáty a Partity pro sólové housle BWV 1001-1006 Johanna Sebastiana Bacha v 18. století a 24 sólových capriccií op.1 Niccolò Paganiniho ve století 19. Inspiraci pro vytvoření šesti sólových sonát našel Ysaÿe právě u prvního skladatele ze zmíněné dvojice, jak je ostatně čitelné nejen v první sonátě, komponované v Bachově stylu, ale také ze samotného začátku sonáty druhé, věnované slavnému houslistovi Jacquesovi Thibaudovi³. Ve větě nazvané Prelude, uvádí Ysaÿe jako hlavní téma začátek Bachova Preludia z partity č.3 E dur. Po kompoziční stránce však užívá v oblasti hudební techniky a výrazovosti hlavní charakteristické rysy hudby počátku 20. století, např. celotónové stupnice, různé disonance nebo čtvrttónové postupy. Ysaÿe ve svém slavném díle realizoval polyfonické a kontrapunktické možnosti houslí a zároveň do něj zahrnul veškerý arsenál technických prostředků a triků známých v širokém hudebním světě. Každá ze šesti sonát je komponována v jiné formě, liší se i po stránce strukurální. Pohybují se od jednovětého celku až po standardní čtyřvětou skladbu sonátové formy. Náležitou poctou houslového velikána své epoše a houslovému umění jako takovému, jsou jednotlivé dedikace připsané u každé sonáty.

Dalším autorem, který se při tvorbě sólové sonáty inspiroval archetypem Bachova houslového díla, byl maďarský skladatel světového věhlasu **Béla Bartók** (1881 – 1945). Jeho Sonáta pro housle sólo, Sz 117 z roku 1944, je jedním z posledních děl, které stačil před smrtí dokončit. Užil zde širokou škálu stylově různorodých hudebních prostředků. Od výrazové techniky Bachovy epochy až po vlivy maďarského folklóru, tvořeného takty užívající zároveň kontrapunktické a

1 Bližší údaje uvádím v poznámce pouze v případě, že se jedná o všeobecně méně známé autory či interprety. Tučným písmem jsou uvedena pouze jména skladatelů souvisejících přímo s tématem práce. Totéž se týká zvýrazněných názvů skladeb. V obou případech se zvýraznění týká pouze prvního uvedení.

2 Názvy jednotlivých skladeb uvádím v české i cizojazyčné verzi. Název v českém jazyce jsem použila u skladeb, jejichž český ekvivalent je v současné době zaužitý. U skladeb méně známých, světových autorů, používám originální název, tak jak jej použil sám autor či hudební vydavatel.

3 J. Thibaud (1880-1953) byl vynikající francouzský houslista; kromě sólové dráhy působil spolu s klavíristou A. Cortotem a violoncellistou P. Casalsem v proslulém klavírním triu.

melodické předivo. Právem náleží tato čtyřvětá sonáta k pilířům vývojové linie vrcholných sólových skladeb moderní hudby. Bartókovi se podařilo napodobit bachovskou stavební tendenci svébytné větné konstrukce a současně reflektovat houslovou virtuositu své doby. Původní verze sonáty užívá řady čtvrttónových a třičtvrttónových pasáží. Vzhledem k jejich obtížné hratelnosti není divu, že se nesetkaly u Yehudi Menuhina⁴, prvního interpreta skladby, s velkým porozuměním. Proslulý houslista odmítal hrát diferencovaně tonálně laděné pasáže skladby a žádal Bartóka o další možnou alternativu partitury. Skladatel se konečného výsledku nedožil. Původní partitura skladby neobsahuje Bartókovu verzi, nýbrž Menuhinem editovanou alternativu bez miktointervalových prvků. Verze originální podoby závěrečné věty, s miktointervalovým zápisem, je k dispozici v poslední „urtextové edici“ nakladatelství Boosey & Hawkes (London)⁵. S problematikou miktointervalů se v Bartókově díle lze setkat již v jeho 2. houslovém koncertu z roku 1937, kde čtvrttón tvoří jasný moment napětí před kadencí první věty. I když se jedná pouze o jemné výchyly, zakotvené v oblasti jednoho konstantního tónu (prázdná struna d), mají klesající a stoupající intonační nuance zjevně funkci vystupňovat dramatický význam očekávání samotného vrcholu celé věty.

Takřka ve stejné době, kdy vznikaly sólové sonáty Eugèna Ysaÿe, formovala své hudební myšlenky do výlučného útvaru sólové sonáty pro jeden dlouhodobě nejpoblárnější nástroj – housle i řada dalších, většinou mladších a na housle již nehrajících skladatelů.

Jistě není náhodou, že velká část sólových sonát pochází od německých autorů, často též vynikajících instrumentalistů. Z historického hlediska započal vývoj tohoto žánru již koncem 17. století. Tehdy komponovali svá mistrovská díla mnozí velcí houslisté své doby. K nejvýznamnějším nich náleží především Heinrich Ignaz Biber (1644 – 1704) a Johann Paul von Westhoff (1656 – 1705)⁶. Skladby obou autorů se staly důležitou inspirací pro J. S. Bacha, v jehož dílech pro sólové housle tato kompoziční linie jednoznačně vrcholí. Bachovy Sonáty a Partity tak svým způsobem představují mezní bod, k němuž se více nebo méně vztahují i následující generace. Do této souvislosti a krátkého výčtu náleží i zmínka o Bachově starším současníkovi, Georgu Philippu Telemannovi (1681 – 1767)⁷.

4 Yehudi Menuhin (1916 – 1999) náležel po dlouhá léta k nejvýznamnějším houslovým virtuosům 20. století. Později se věnoval také dirigování.

5 Urtext Edition – Boosey & Hawkes (London), 1994. Editor Peter Bartók.

6 H.I. Biber je autorem 16ti sólových sonát k Rosenkranz-Mysterien Mariens, J.P. Westhoff napsal Erstes Dutzent Allemanden, Couranten, Sarabanden und Gigueen (1682) a šest Partit (1696).

7 G. Ph. Telemann obohatil houslový repertoár o Zwölf Fantasiestücken (1735).

Jedním z prvních významných německých skladatelů, který počátkem 20. století vytvořil hned dvě Sonáty pro sólové housle, byl **Paul Hindemith** (1895–1963). Obě jsou označeny jako opus 31 a vznikly r. 1924.

O rok později napsal svou první Sonátu pro sólové housle op. 33 rakouský skladatel českého původu **Ernst Krenek** (1900 – 1991), naturalizovaný později v USA. Další formálně shodné dílo – op. 115, následovalo v r. 1948.

Jak známo, tkví kompoziční jádro jiného pozoruhodného německého skladatele meziválečné éry **Karla Amadea Hartmanna** (1905 – 1963) zejména v symfonické tvorbě. Houslistům však věnoval nejen svůj jedinečný koncert pro housle a smyčcový orchestr *Concerto funebre*⁸, ale již v roce 1927 zkomponoval také dvě sonáty pro housle sólo.

Kompoziční sonátová forma připsaná sólovému strunnému nástroji se nalézá i v díle předního ruského skladatele **Sergeje Prokofjeva** (1891 – 1953). Jeho třívětá Sonáta pro sólové housle D dur op. 115 z roku 1947, byla původně zamýšlena pro skupinu zhruba dvaceti unisono hrajících houslistů. Tato ojedinělá inspirace vzešla z neortodoxního přístupu sovětské pedagogické školy, zaměřené na simultánní interpretaci sólových skladeb.

Do našeho kontextu náleží i několik sólových sonát méně známých a zřídka hraných autorů pozdější generace, např. amerického skladatele, kritika a pedagoga Rogera **Huntingtona Sessionse** (1896 – 1985)⁹ nebo Estonce **Euarda Tubina** (1905 – 1982)¹⁰.

Za přelomové dílo sonátového charakteru 20. století je zcela jednoznačně považována Sonate für Violine solo **Bernda Aloise Zimmermanna** (1918 – 1970). A to přesto, že tento výrazný představitel německé hudební avantgardy a tvůrce osobitého hudebního jazyka, tzv. „Klangkomposition“, nebyl ve své tvorbě ještě tak radikálně vyhraněný, jak je tomu např. u pozdějších – mladších představitelů Darmstadtské školy¹¹. Ve své tvorbě užíval prvky neoklasicismu či jazzu, postupně přecházející do volné atonality a dodekafonie, případně serialismu. Zimmermannova houslová sonáta pochází z roku 1951. Předcházela jí *Konzert für Violine und Orchester* (1950). Za svou výlučnost vděčí sonáta tedy především době vzniku, než převratné aplikaci netradičních postupů a technik. Tomu odpovídá i klasické třívěté

8 1939 rev. 1959, originální název díla je *Musik der Trauer*.

9 *Solo Violin Sonata* je z r. 1953, v letech 1927-1935 zkomponoval mj. i koncert pro housle a orchestr (bez skupiny houslí).

10 Jeho houslová sonáta pochází z r. 1962. Bližší informace se ani o jednom z autorů nepodařilo zjistit.

11 Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen či Pierre Boulez.

členění, které spolu s názvy jednotlivých vět – Präludium, Rhapsodie a Toccata, vymezuje oblast užití formálních technik. V první a druhé větě převládá improvisační způsob notové sazby, přenášející několik ustálených prvků do různých harmonicko – rytmických modelů. Technická stránka obou vět vyplývá z tradičních houslových možností, v levé ruce pracuje se širokou škálou dvojhmatů, trilků a pizzicat. Třetí věta je přísně vázána na hudební formu toccaty, obohacené o rytmické prvky z vět předešlých. Ve střední části závěrečné věty předkládá Zimmermann interpretovi složitě zahuštěné akordy, komplikovaně realizovatelné pro svou nehouslovou sazbu. Druhá polovina věty a samotný závěr osciluje mezi tradiční bachovskou strukturou sólových děl pro housle s obvykle strohým rytmem rychlých vět barokního období¹² a materiálem exponovaným ve všech předešlých částech skladby. Autor si na konci sólové sonáty neodpustil krátké propojení s mistrem této formy v podobě sestupné půltónové řady, jejíž stavební kostru tvoří tóny B - A - C – H¹³.

Dále nutno zmínit žijícího nestora meziválečné německé skladatelské generace, **Hanse Wernera Henzeho**. Dnes čtyřiaosmdesátiletý autor¹⁴ představuje velice zajímavou a zároveň diskutabilní tvůrčí osobnost. Od 50. let žije převážně v Itálii. K jeho nejvíce uváděným skladbám náleží díla operního a symfonického charakteru. Několika skladbami však obohatil i houslový repertoár. Jeho kompoziční styl je extrémně široký; uplatňuje prvky jazzu, arabské a italské hudby, nejvýrazněji však reflektuje vlivy serialismu, atonality a dodekafonie, včetně Henzem obdivovaného Arnolda Schönberga¹⁵. Neméně důležitou roli ve tvarování Henzeho hudebního stylu však hrály také politické a sociální motivy¹⁶. Kromě tří houslových koncertů, sonáty a sonatiny pro housle a klavír, zahrnuje jeho tvorba i trojici skladeb pro housle sólo. Vedle *Etude philharmonique* (1979) a *Serenade for Solo Violin* (1986), se v katalogu jeho děl vyskytuje také *Sonata per violino solo*, komponovaná v letech 1976 – 77 a revidovaná r. 1992. Třívětá sonáta, věnovaná italskému skladateli Salvatore Sciarrinovi, vznikla jako konkurzní skladba na objednávku druhého ročníku Orchestru mladých nadace Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano 1977¹⁷. Původ a inspirace názvů jednotlivých vět – Tirsi, Mopso a

12 Znázorněným šestnáctinovými a dvaatřicetinovými hodnotami.

13 Skladba byla poprvé vydána tiskem v roce 1956, hudebním vydavatelstvím B. Shott 's Söhne, Mainz.

14 H.W. Henze, nar. 1926, byl žákem W.Fortnera a R.Leibowitze. Zásadním způsobem ho ovlivnila účast na kurzech v Darmstadtu v 50.letech. Ovládl techniky tradiční i Nové hudby, které osobitě uplatnil ve svém díle, zaměřeném především na oblast divadla. Sdělnosti se snaží dosáhnout prostřednictvím výrazu.

15 A. Schönberg (1874 – 1951), představitel expresionismu, průkopník atonality a zakladatel dodekafonie je též autorem významného houslového koncertu.

16 Považuje se za levicově smýšlejícího homosexuála.

17 Jedná se o Letní orchestrální akademii v Toskánsku, jejíž činnost trvá dodnes.

Aristeo - pochází z lyrického dramatu Orfeo italského renesančního učenice a básníka Angela Ambroginiho¹⁸, který v prologu ke hře přivádí na scénu postavy těchto tří pastýřů. Každý z nich symbolizuje jiný charakter, čemuž odpovídá i podoba příslušné hudby. „Tirsiho hudba“ je postavena na modelu sonáty v Haydnově stylu, přetransformovaném do volné tonality a metra, zakládajícího se na tanečním rytmu komického a virtuosního nadšení. V díle se nachází i další archetyp z Orfeova dramatu, jež reprezentuje citát ze sekvence *Ahi! Sorte acerba*¹⁹ skladatele Claudia Monteverdiho²⁰. Rytmicky složitě propracované Allegretto, jehož hudební struktura tkví z podstatné části v sekvencích rozličných dvojhmatů, bohatě využívá krajní kontrasty dynamické palety. Plochy dvojhmatů jsou střídány čtyřiašedesátinovými běhy, které tvoří dynamickou i melodickou vlnu.

Hudba druhé části, spojená s pastýřem Mopso, zní rozpustile a ještě veseleji, než část předchozí. Henze zde použil Monteverdiho pastýřskou píseň, kterou variuje pomocí moderních technik a začleňuje do ní nové hudební nápady, např. sekvence umělých flažoletů s obousměrnými glissandy, evokující pískání na rty. Zběsilá povaha Aristeia je zachycena ve třetí větě. Její formální celistvost zajišťuje struktura ronda. Centrální tématický nápad, vracející se po melodickém proudění triolového rytmu, představuje autentická řada dvaatřicetin, obohacená případnou augmentací či oktávovým rozšířením základní melodie. Autor ve své předmluvě k revidovanému vydání Sonáty v r. 1992, přirovnává svou hudbu k fotografické technice, schopné fixace, resp. zadržení rozhodujících okamžiků probíhajících procesů. Monteverdiho Orfea vnímá jako ritornel moderní hudby, tragédii předjímající, anachronickou i prorokující, jako láska, jako hudba²¹.

Velký přelom hudebního myšlení nastal počátkem šedesátých let. Tehdy někteří představitelé evropské hudební avantgardy vytvořili řadu ojedinělých, dodnes nadčasových a současně již klasických kompozic. V tvorbě pro smyčcové nástroje to

18 A. Ambrogini (1454 – 1494) proslul též pod přezdívkou Poliziano.

19 Ach! Krutá sudba

20 C. Monteverdi (1567 – 1643) stojí na přelomu renesance a baroka, proslul jako autor madrigalů a především novátorským pojetím opery jako hudebního divadla. Navázali na něho i někteří další skladatelé 20. století.

21 Viz předmluva.

byli zejména Witold Lutosławski²², Krzysztof Penderecki²³, György Ligeti²⁴, Sofia Gubajdulina²⁵, Helmut Lachenmann²⁶ a další.

Snad nejzajímavější hudbu této epochy představují smyčcové kvartety jmenovaných autorů, jejichž žánr však přesahuje zaměření mé práce²⁷. V kapitole věnované ukázkám novodobých inerpretačních technik, se alespoň mj. věnuji skladbě Gran Torso Helmuta Lachenmanna, která je mezníkem skladeb zmíněných autorů.

Zatímco u kvartetní literatury se přelomové skladby reflektující novou hudební skutečnost objevily již v letech šedesátých, kompozice pro sólové housle zaznamenaly nejvýraznější posun až o desetiletí později.

Jednou z dalších výrazných skladeb světové literatury pro sólové housle označených názvem *Sonata*, je dílo ruského skladatele **Edisona Denisova** (1929 – 1997)²⁸. Zkomponoval ji v r. 1978. I když její volně tekoucí hudební text bez taktových čar není považován za tak umělecky progresivní jako jiná díla jeho současníků, (např. L. Beria, G. Scelsiho, I. Xenakise), nelze ji zároveň beze zbytku označit po zvukové a technické stránce jednoznačně za tradiční skladbu. Houslová sonáta připomíná svou strukturou Denisovovu obdobnou skladbu pro sólový klarinet (1972). Nedosahuje však jejích technických nároků, ani kompoziční nápaditosti. Tematický materiál první věty – Risoluto - exponuje jeden typ kompozičního materiálu. I tak je však přesná interpretace šestnáctinových rytmizovaných pasáží s „výkřiky“ secco akordů v rychlém tempu značně obtížná. Autor navíc nenabízí v textu

22 W.Lutoslawski (1913 – 1994), vůdčí skladatelská osobnost polské hudby po r.1945, byl inspirován podněty dodekafonie a aleatoriky. Ve svém osobitém kompozičním stylu ve zvýšené míře uplatnil témb. Incioval festival Varšavská jeseň, významný z hlediska setkávání skladatelů rozděleného světa.

23 K.Penderecki, nar. 1933, je činný též jako pedagog a dirigent. Další mezinárodně nejuznávanější polský skladatel, který navázal kontakty se západoevropskou Novou hudbou a dospěl k vytvoření osobitého a výrazově mnohostranného kompozičního jazyka.

24 G.Ligeti (1923 – 2006), židovsko-maďarský skladatel naturalizovaný v Rakousku. Vzhledem ke svým nonkonformním východiskům konfrontovaným s podněty Nové hudby brzy dospívá k svébytnému stylu, v němž pracuje se sekundárními hudebními parametry zvuku, tj. barvou a hustotou tónů, tzv. Klangflächenkomposition, následně vytvořil i typ čistě „fónické“ kompozice a později oba principy sloučil – opera *Le Grande Macabre*, 1977. V 80. a 90. letech dospívá ke zvukové oproštěnosti, objevují se hungarismy.

25 S. A. Gubajduina, nar.1931, původem Tatarka. Kolorit jejích skladeb výrazně ovlivnil mimoevropský folklór, často volí neobvyklé instrumentální sestavy. Osobitě modifikuje také podněty Nové hudby. Mezinárodně uznávaná osobnost.

26 H.Lachenmann, nar. 1935, žák L.Nona, činný pedagogicky, v r. 1972 oceněný mj. Hamburger Bach-Preis.

27 Tématický okruh je zaměřen na skladby sólové a dále na komorní spojení houslí a klavíru, houslí a jiného nástroje.

28 E.Denisov začínal jako tradicionalista, jeho další vývoj ovlivnila účast na Varšavské jeseni. Později navázal i osobní kontakty s předními západoevropskými avantgardisty, např. P. Boulezem, které se staly východiskem pro jeho vlastní, převážně instrumentální hudbu. Ovlivněn byl též Messiaenem a Stravinským. R. 1990 založil v rusku Asociaci soudobé hudby, zrušené r. 1933. Zemřel v Paříži.

žádné další tempové upřesnění. Interpretovi nezbyvá, než akceptovat základní pokyn. Vzhledem k invenční strohosti může také věta v případě méně přesvědčivého podání působit i jako příliš rozsáhlá.

Kontrastní druhá část – Lento - využívá hojně mikrointervalovou sazbu, zejména v momentech zesílení harmonického napětí konkrétního melodického postupu. Harmonicko – rytmická spletnost však nenarušuje základní krácející charakter melodie, ozvláštňeny ornamentickými prvky rytmických modelů. Závěrečná věta - Presto - připomíná svou formou rytmizované perpetuum mobile, tvořené postupně se rozšiřujícími a zkracujícími šestnáctinovými úseky. Neustále se opakující rytmický model, jímž jsou šestnáctiny hrané legato, ozvláštnil autor vložení dvou kontrastních ploch, které čerpají tematický materiál nakombinovaný z první i druhé věty. Kontrast tedy spočívá nejen ve sféře rytmické, kde se uplatňují melodické modely rozložených triol přetvořené do exaktně vypsanych rubatových rytmů, ale stejnou měrou i v dynamické složce. Dynamický plán kontrastních ploch je posunut od standardní dynamiky „forte“ k dynamice hlasitější - fff. Závěr skladby patří rytmickému předivu v nízké dynamice pp s blokově vypracovanou gradací, exponovanou již v první polovině téže věty.

Denisov ještě později zkomponoval Partitu pro housle a komorní orchestr²⁹. Sólové sonátě předcházela houslový koncert³⁰. Pakliže vnímám zmiňovanou sólovou sonátu v rámci dobového i generačního kontextu, tak docházím k názoru, že při porovnání se skladbami technicky i výrazově progresivnějšími, bych ji označila za svým způsobem tradiční. Nelze však popřít, že zde autor plně využil svůj charakteristický styl i zvukový rukopis.

U většiny autorů se zpravidla setkáváme s problémem správného, resp. adekvátního a smysluplného využití novodobných technik smyčcových nástrojů. Při porovnání s dechovými nástroji by se mohlo dokonce zdát, že tyto vybízejí skladatele (případně ve spolupráci s konkrétním interpretem), nebo komponující instrumentalisty³¹, k větším a výraznějším zvukovým a zároveň technickým experimentům. Neznamená to však, že u smyčcových nástrojů nelze uplatnit nároky podobného technického rázu. Tento fakt potvrzuje ostatně řada skladeb vzniklých v posledních třiceti letech 20. století, jejichž provedení nabízí současně několik možných instrumentálních verzí³². Koncem 20. století tedy vznikly skladby, jejichž

29 Partita for Violin and chambre Orchestra, 1981.

30 Violin Concerto op. 52, z l. 1976 – 77.

31 Asi nejznámější je v tomto smyslu fenomenální hobojská, skladatel i dirigent Heinz Holliger, nar. r. 1939 ve Švýcarsku.

32 S podobným trendem vícečetného, či spíše univerzálního uplatnění je možné se setkat i v baroku.

novodobá technika byla aplikována na smyčcové nebo dechové nástroje, i když tvoří požadované zvuky zcela rozdílným způsobem. Z nejnámějších lze uvést např. skladby Karlheinz Stockhausena³³ *In Freundschaft* (1977), *Tierkreis* (Zodiac) - 12 Melodien der Sternzeichen für ein Melodie - oder Akkordinstrument (1974 – 1975) nebo *Violine* aus Orchester - Finalisten für Violine und Elektronische Musik mit Klangregisseur (1995 – 1996). Dále možno jmenovat i skladby *Trema für Violine* (1981 – 1983) a *Souvenir trémaësques* (2009) Heinze Holligera nebo dnes již populární *Fratres* (1980) pro housle a klavír Arvo Pärta³⁴. Řada dalších skladatelů se dodnes vyrovnává s využitím nově definovaných technických mezníků a zároveň stále hledá další zvukové možnosti smyčcových nástrojů, respektive nové techniky jejich tvoření. Je otázkou, zda smyčcové nástroje neinspirují soudobé skladatele k odvážnějším experimentům už vzhledem k jejich historickému vývoji a zřejmě i díky své fyziologii. O tom se lze snad nejlépe přesvědčit u kvartetní tvorby výše uvedených autorů, dnes již klasických kompozic hudby 2. poloviny 20. století. Mám na mysli především 1. smyčcový kvartet Krzystofa Pendereckého, 2. smyčcový kvartet Györgi Ligetiho, či smyčcové kvartety Helmuta Lachenmanna, nebo Mauricio Kagela³⁵. Z autorů mladší generace nutno vyzdvihnout osobnost Pascala Dusapina, z jehož pěti kvartetů je zmiňován především druhý³⁶.

Posun sólových skladeb tradičního zvuku, formálního pojetí expresionismu a Nové hudby směrem k postmodernistickým skladbám experimentálního typu nastal zhruba na přelomu 60. a 70. let 20. století. K vytváření nové, moderní zvukovosti, využili skladatelé druhé avantgardy a postmodernismu širokou škálu kompozičních prostředků, zahrnujících serialismus, minimalismus, témbrovou hudbu, propojení akustické hudby s elektronickou složkou, teatralizaci hudby, prvky absolutní a relativní aleatoriky, spojení hudebních principů s principy kybernetiky³⁷, grafické

33 K. Stockhausen (1928 – 2007), žák F. Martina a O. Messiaena, jedna ze zakladatelských osobností Nové hudby, představitel postseriálních tendencí, využívající elektroakustiky, aleatoriky i prostoru jako kompozičního parametru. Tvůrce monumentálních uměleckých koncepcí – sedmidílná opera *Licht*, vizionář a teoretik.

34 Estonský skladatel A. Pärt, nar. 1935 odešel nejprve do Vídně, později do Berlína. Po období serialismu se vrátil k tradičnějšímu projevu a posléze vytvořil osobitý styl tzv. tintinabui. Komponuje většinou duchovní díla. Původní verze *Fratres* z roku 1977 je pro komorní soubor.

35 M. Kagel, nar. 1931 v Argentině, přesídlil r. 1957 do Kolína nad Rýnem, centra elektroakustické hudby. Při komponování používá také prostředky konkrétní hudby, proslul hudebními montážemi a tzv. instrumentálním divadlem, ve kterém hráči vystupují také jako herci.

36 Francouz P. Dusapin, nar. 1955, začínal jako autodidakt, později byl krátce v kontaktu s O. Messiaenem, na Sorbonně ho fascinovaly přednášky a osobnost I. Xenakise, kterému věnoval své první dílo. Dnes náleží mezi přední představitele francouzské hudby. V jeho skladbách se uplatňují všechny rysy soudobého hudebního jazyka, jakožto logického vyústění dosavadního vývoje. Kvartet č. 2 *Time Zones* (1989-90) je rozčleněn do 24 kusů – časových zón, které přinášejí především nové uchopení formy, v níž je vývoj materiálu demonstrován jako roztržité a fragmentální sblížení hudebních celků - viz *Komponisten der Gegenwart*, München 1992 ad.

37 Všechny použité prvky jsou převáděny na čísla.

koncepce aj.

Svébytný přístup ke kompozici skladeb praktikoval například i řecký skladatel, architekt a matematik **Iannis Xenakis**³⁸, který svým novátorským uchopením hudby jako „architektury v pohybu“, dosáhl v oblasti zvuku a tónu nezvyklých efektů, což bylo základem jeho stylu osobité výrazovosti a tektonické nevšednosti. Tento způsob kompozice byl také impulsem pro vznik několika nových odborných termínů, z nichž nejznámější je „musique stochastique“³⁹ nebo „musique symbolique“⁴⁰.

Xenakisova obsáhlá tvorba zahrnuje dvě sólové skladby pro housle s téměř idenickými názvy: *Mikka* (1971) a *Mikka „S“* (1975)⁴¹ a také významné komorní dílo pro housle a klavír *Dikhthas* (1979)⁴². Významný propagátor soudobé hudby, houslista Irvine Arditti⁴³, uvádí ve své úvaze na téma interpretace skladeb Iannis Xenakise⁴⁴ několik příkladů nehratelných ploch. Jedním z nich je použití glissand v rozsahu větším než tři oktávy, které se vyskytují právě ve výše zmíněných kompozicích pro sólové housle. Arditti hledal u Xenakise vysvětlení, pomoc při interpretaci díla. Xenakis však zastával názor, že široké oktávové skoky mohou připadat Ardittimu náročné pouze v počáteční fázi studia hudebního textu. Později v budoucnosti, prý sám najde způsob, jakou správnou techniku zvolit k jejich interpretaci. Představení skladby *Mikka* na koncertním pódiu však nepřipadalo houslistovi jednoduché ani po četných provedeních. Na druhou stranu interpretace takto extrémně obtížných skladeb vedla k pochopení cesty, vedoucí k provádění Xenakisovy hudby, která překročila hranice tradičního způsobu uchopení techniky smyčcových nástrojů. Irvine Arditti nepremiérovat ani jednu ze zmíněných sólových skladeb. Xenakis však přímo pro něj zkomponoval koncert *Dox – Orkh* (1991) pro housle a 89 hudebníků a pro proslulý Arditti Quartet celou řadu komorních děl⁴⁵.

38 I. Xenakis, nar. 1922, od r. 1965 francouzský občan. Žák A. Honnegera, D. Milhauda a O. Messiaena. Asistent architekta Le Courbusiera, originální představitel Nové hudby, který svoji kompoziční metodu založil na matematickém principu pravděpodobnosti a náhody, matematické hře a hudební logice.

39 Hudba vytvářená podle teorie pravděpodobnosti.

40 Hudba, která vychází z teorie množin a matematického uvažování. Aplikaci matematických procesů v hudbě nalezneme i u P. Bouleze, E. Denisova ad.

41 Obě skladby jsou dedikovány manželce hudebního vydavatele Fr. Salaberta, která r. 1947 převzala vedení firmy.

42 O něm se podrobně zmiňuji v kapitole Novodobé prostředky v nástrojové kombinaci housle – klavír.

43 I. Arditti, nar. 1953 v Londýně se po absolvování Royal Academy of Music stal členem London Symphony Orchestra. Po založení kvarteta r. 1974 se zaměřil převážně na komorní a sólistickou činnost.

44 Viz *Reflections on Performing the String Music of Iannis Xenakis*, *Contemporary Music Review*, 2002, Vol. 21, Nos 2/3, str. 85-89.

45 Premiéra skladby *Dox – Orkh* se konala na festivalu ve Strasburku r. 1991, s Ardittim spolupůsobil orchestr BBC, dirigoval Arturo Tamayo. Arditti Quartet premiéroval Xenakisovy smyčcové kvartety *Tetras*, *Tetora*, či klavírní kvintet *Akea*. Diskografie souboru zahrnuje více než 170 nahrávek soudobé hudby.

Premiéra skladby Mikka se konala r. 1972 v pařížském Musée d'Art Moderne v podání dalšího významného propagátora soudobé hudby, Ivry Gitlise⁴⁶. Premiéru Mikka „S“ provedl Régis Pasquier⁴⁷, na 8e Semaines Musicales d'Orléans, France⁴⁸ v roce 1976.

Xenakis v těchto krátkých, čtyři a pět minut trvajících skladbách, uplatňuje výsostně komplikovanou, na první pohled téměř neproveditelnou techniku. Obě skladby využívají v hojné, takřka dogmatické míře glissand a mikrointervalů. Zůsob jejich technického a technicky kompozičního uplatnění řeší Xenakis v jednotlivých skladbách rozdílným způsobem. Kromě zmíněných dvou prvků, shodných v obou skladbách, nalézáme v jejich struktuře ještě několik dalších společných momentů. Dynamický plán je tvořen v blocích, pohybujících se vždy mezi krajními póly. Základní metrické hodnoty, určující puls skladby představují půlové noty. V případě Mikka „S“ rozčlenil Xenakis rytmické hodnoty do pravidelných, čtyřčtvrtových taktů. První skladba je komponována volně, bez taktových čar. Úseky šestnáctin střídají zprvu časově delší prodlevy, jenž jsou ke konci skladby transformovány do metricky kratších hodnot. Průběh šestnáctin, jejichž intervalová vzájemnost je většinou čtvrtónová, prolíná nepřetržité glissando, oddělující jednotlivé hodnoty střídavým smykem. Hráč je autorem vyzván ke hře „non vibrato“, zvukový styl má být chladný, nefrázovaný, bez náznaku melodičnosti, či projevů tzv. cikánského stylu, užívajícího hojně glissandové techniky. Hráč nemusí v sestupných a vzestupných pasážích následných čtvrtónů přemýšlet nad prstokladem, který by užil v tradiční literatuře. Autor v podobných případech osobně navrhuje nejjednodušší způsob hry: jedním prstem. Nejobtížnější moment interpretace představují široké skoky přes tři oktávy. Střídají se v určitých místech na každou šestnáctinu a permanentně se v nich mění jak základní, tak i cílový tón. Veškerý pohyb se odehrává nepravidelně v rozmezí intervalu čtvrtónu, nebo malé a velké sekundy. Pro účinnější témbrové rozdíly připisuje Xenakis povětšinou v nejnižších dynamických plochách smyk „sul ponticello“⁴⁹, kombinovaný s velmi hustým tremolo smykem. Obě skladby lze uvádět jako jednolitý celek bez přerušení. Mikka „S“ může být eventuelně druhou v pořadí, možná je i jejich samostatná interpretace.

Hudební materiál Mikka „S“ přináší kromě čtvrtónových řad ještě jiný fenomén – pomalou a nepravidelnou oscilaci v rozmezí $\pm 1/8$ tónu na delších hodnotách.

46 Významný izraelský houslista, nar. 1922

47 R.Pasquier, nar. 1946, pedagog pařížské Conservatoire national supérieure de musique et de dance.

48 8. Hudební týdny v Orléans, Francie.

49 Tedy u kobyly nástroje.

Notový záznam je tvořen převážně dvěma notovými osnovami, které představují dvě na sobě nezávislé melodické linie. Jedná se o rytmickou augmentaci šestnáctinových řad, uplatněných v první skladbě a nyní přetvořených do synkopických rytmů. Obě melodie zní současně, střídavě pak v momentě prodlevy v jedné z nich. Xenakisův zápis je proveden do detailů, udává příslušnou strunu i prstoklad pro danou melodickou řadu. Závěrečná čtvrtina skladby disponuje obdobným materiálem užitým již v Mikka. Je však obohacen o přírazy před hlavními hodnotami, provedení je požadováno jednoznačně stanoveným smykem „au talon“⁵⁰. Veškeré šestnáctinové hodnoty jsou hrány v nejsilnější možné dynamice - ffff. Jako rytmicky kontrastní momenty uplatnil skladatel dlouhé prodlevy obou krajních dynamik. Po celé trvání skladby se mají hrát předepsaná glissanda tak, aby posluchačovo ucho vnímalo změnu výšky tónu jako absolutně homogenní. Postupně pomalejší stoupající pohyb střídá postupně rychlejší pohyb sestupný, který musí být vykonán a dokončen exaktně ve vztahu k jejich určené délce. Kromě toho požaduje autor provedení glissanda na úplném začátku striktním způsobem - hráč nesmí zadržet tón, z něhož glissando pramení, jelikož příslušný lineární pohyb začíná pouze v jednom okamžiku.

Skladatelé 2. poloviny 20. století užívají ve svých kompozicích až na výjimky⁵¹ tradiční houslové techniky, které však uplatňují novým způsobem a souvislostech, vytvářejících nové zvukové možnosti. Tak je tomu i u dvou následujících skladeb, které patří do repertoáru světově uznávaných houslistů⁵², specializujících se na interpretaci soudobé hudby.

První z nich je *Xnoybis*⁵³ (1964) italského skladatele **Giacinta Scelsiho**⁵⁴. Tento solitér a průkopník ve zkoumání zvuku je pokládán za velmi důležitou osobnost pro vývoj hudby konce 20. století. Svoji tvorbu zaměřil v opozici k převládajícímu serialismu na zkoumání prostorové funkce jednotlivých tónů. Jeho přístup k hudbě obohatil tehdejší evropské hudební vnímání o novou dimenzi. Později svůj pohled na hudbu pod vlivem asijské kultury přehodnotil, což ho orientovalo na práci s

50 Tj. u žabky smyčce.

51 K. Penderecki, H. Lachenmann, G. Ligeti

52 I. Arditti, J.- M. Conquer, A. Keller, C. Widmann ad.

53 Lat. výraz pro únik před realitou.

54 G.Scelsi (1905 – 1988), hrabě z Alaya Valva, byl v hudbě téměř samoukem. Nejprve ho nadchl futurista L.Russolo, pak se krátce vzdělával ve Vídni. Později přehodnotil své názory na hudbu pod dojmem z cest po Indii a Tibetu. Snad právě proto prolomil uznávané konvence a je považován za hudebního vizionáře. Hudbu považoval za projev kreativity světa a sebe za posla. V jeho názorech je patrný výrazný příklon k mysticismu. Tvorba G. Scelsiho vešla v širší známost až koncem 80. let.

mikrointervaly. Čtvrťtón považoval za tón jako každý jiný, jehož použití vede k deformování harmonie. Harmonický aspekt skladby nebyl pro Scelsiho ten nejdůležitější. Umístění čtvrťtónů do sazby hodnotil jako výrazovou nuanci, dodávající zvuku odstín. Pro jejich indikaci neužíval běžné značky, ale označení číslice 4 v kolečku, k níž přidával plus či minus podle směru přidání čtvrťtónu k základní tónové výšce. Písmeno g v kolečku značí návrat k normální intonaci. Ke zvukové diferenciaci užíval rovněž techniku skordatury, známou již z historie (Biber, Bach aj.). Skordatura umožnila Scelsimu hlubší zaměření na zvuk jediného tónu v různých barevných podobách a odchylkách. Stejně vysoký tón může být hrán na všech čtyřech strunách nikoliv ve stejný čas, nýbrž jako střídání jednotlivých tónů v arpeggiu nebo rychlém tremolu. Každý tón má na příslušné struně jinou barvu, což je dáno rozdílným stupněm pnutí jednotlivých strun⁵⁵. Scelsi ve své sólové skladbě užívá přeladění všech čtyř strun, ve výsledném ladění nástroje tedy **f- g¹-h¹-dis²**. Jedná se o přeladění spodní struny **d¹** na **g¹**, tj. o čistou kvartu výš a půltónové podladění vrchní struny **e²** na **dis²**. Struna **a¹** je přeladěna o velkou sekundu výš a spodní struna **g** podladěna o celý tón níž, na **f**. Vrchní tři přeladěné struny exponuje ve všech třech větách. Spodní struna f je předepsána pouze v úvodní části. I v této skladbě se Scelsi soustředil na modifikace téhož tónu, a to pomocí širokého vibrata, kontrastního k tónům hraným non vibrato. Scelsi vybírá určité intervalové modely, které následně přenáší na spodní nebo vrchní strunu tak, aby byla patrná jejich vzájemná barevná odlišnost za střídání třetí struny fungující jako pedálový tón či prodleva. Kompozice je založena na barevných modifikacích několika shodných tónů, předepsaných na čtyřech přeladěných strunách, tedy na uplatnění jejich prostorové funkce s občasným čtvrťtónovým zabarvením. V instrukcích ke skladbě je uveden přípis o speciálně vyrobených sordinách, které jsou k dispozici s notovým materiálem. Scelsi sám vyráběl dusítka pro veškeré smyčcové nástroje. Považoval je za „rušivý“ element vytvářející „špinavý“ zvuk. Tato teze je jedním ze základních principů Scelsiho hudby. Podobné technické aspekty se objevují i ve Scelsiho další sólové skladbě pro housle, *L'Âme ailée/L'Âme ouverte* (1973)⁵⁶.

V souvislosti s novými pohledy na tradiční houslovou techniku nutno zmínit také *Sei Capricci per violino* (1976) **Salvatore Sciarrina**⁵⁷. Capricca byla poprvé

55 Tato zvuková delikátnost se objevuje též u skladeb G. Griseyho či T. Muraille.

56 Scelsiho první sólovou skladbou pro housle je nepublikované Divertimento no. 5 z roku 1956.

57 S. Sciarrino, nar. 1947, začínal jako autodidakt, odborné vzdělání získal teprve později (T. Belfiore). Jeho tvorba, zaměřená na komorní skladby a hudební divadlo, začala pronikat na veřejnost od 60.let.

provedena na sienských hudebních týdnech italským houslistou Salvatore Accardem⁵⁸, kterému byla dedikována. Jedná se o šest vysoce virtuosních kusů⁵⁹, novodobých paganinských capriccií, které autor právem věnoval jednomu z největších interpretů tohoto stavebního kamene houslové literatury. Sciarrino považuje šest capriccií za své zřejmě nejznámější dílo, uznávanou skladbu svého žánru. Hlavním propagátorem jeho virtuosních etud se stal u nás dosud prakticky neznámý houslista Georg Mönch⁶⁰. Sciarrino připisuje kladný ohlas díla zvláště jeho transcendentálnímu charakteru. Nejedná se tedy pouze o etudy prvoplánově zaměřené na řešení rozmanitých technických problémů. Capriccia naopak obohacují houslovou techniku mnoha novými impulsy, které zaujmou mimořádnou invencí výrazové variability. Technická obtížnost skladby je předurčena zvolenou sazbou exponovaných prvků. Až na několik málo výjimek, je celých šest capriccií notováno ve flažoletech. Samozřejmostí jsou dvojhmaty, jejichž zvuková barva se mění předepsaným smykem, oscilujícím mezi kobyolkou a hmatníkem téměř bez jakéhokoliv tahu. Na již tak těžko proveditelných a zvukově náročně zvladatelných flažoletech, předepsaných v rychlém tempu, je hráč navíc konfrontován problémem pravé ruky, která rychlými pohyby smyčce u špičky mění barvu flažoletových škál. Další využití flažoletové techniky v rámci Sciarriniho skladby představují trilky spojené glissandem a zasazené do dynamicky kontrastních bloků. Capriccia vznikla převážně v roce 1976, pouze druhé z nich již o rok dříve. Vychází z hudební myšlenky, kterou autor uplatnil v Sonatině pro housle a klavír (1974 – 1975). Ostatní čtyři capriccia údajně napsal během čtyř dnů, pouze vytvoření posledního zabralo autorovi celý měsíc. Šesté capriccio je esencí předešlých pěti. Nachází se v něm největší počet přirozených tónů, složených do quasi diatonicko – chromaticky vzestupných a sestupných řad. Skladatel zde uplatnil veškeré doposud užití smyky a technické možnosti flažoletů, závěr skladby je reminiscencí užitého materiálu i tempa prvního capriccia.

Notový zápis široké škály flažoletových kombinací je vesměs jasně čitelný. Porovnáme – li však dostupnou nahrávku německé houslistky Carolin Widmann⁶¹, žádané interpretky mnoha soudobých děl, s notovým partem, nelze si nevšimnout četných zvukových odlišností v její interpretaci. Velké nepřesnosti se projevují

58 S. Accardo, nar. 1941, patřil k předním evropským houslistům konce 20. století. Jednalo se o XXXIII. Settimana Musicale Senese, Chigiaba Novità, Itálie.

59 1. Vivace, 2. Andante, 3. Assai agitato, 4. Volubile, 5. Presto, 6. Con brio

60 Bližší údaje o umělci se nepodařilo zjistit.

61 C. Widmann, nar. 1976 v Mnichově, často ve svých koncertech spojuje provádění soudobých skladeb s klasicko-romantickým repertoárem. Spolupracovala s mnoha předními skladateli, z nichž někteří jí dedikovali svá díla.

zejména v capricciích s rychlým tempovým označením, což je vzhledem ke zvukově obtížně zvladatelné flažoletové technice pochopitelné. Je samozřejmé, že jednotlivé šestnáctinové bloky vyjadřují Sciarriniho barevnou impresi, což z interpretačního pohledu nevyžaduje zcela zřetelnou artikulaci jednotlivých tónů. Současně se však nabízí otázka, do jaké míry bezchybnosti lze v předepsaném tempu vyartikulovat jednotlivé flažolety, jejichž ozev je problematický i v méně náročném sledu příslušných hmatů. Nestávají se tedy některé pasáže Sciarriniho díla nehratelnými již z fyzické podstaty nástroje? Precizního tónu flažoletů lze dosáhnout zejména správným umístěním smyčce u kobylky, díky čemuž se struna prodlouží a zvuk má lepší předpoklad vzniku. Sciarrino záměrně ruší platné zákony, což má za výsledek řadu ojedinělých zvuků, založených na chytré kombinaci tradiční techniky s novodobými prostředky. Nicméně přesná zvuková realizace některých pasáží jeho hudebního textu je v podstatě nedosažitelná.

Podobný problém s precizní interpretací se vyskytuje samozřejmě u mnoha dalších skladeb konce 20. století. Tato skutečnost může ovšem vyplývat rovněž z nezkušenosti skladatelů s houslovou technikou. Paradoxně tak mohou současně vzniknout i nové podněty k jejímu dalšímu rozvoji. Názor některých interpretů, obhajujících technickou stránku soudobých kompozic ve smyslu: co je zachyceno v partu, lze interpretovat, není zdaleka úplným non sensem. Stejný náhled na řešení technických problémů, odporujících přirozeným zákonitostem houslové techniky, museli řešit mnozí interpreti nemalé řady skladeb.

Nejznámějším počinem tohoto typu jsou *Freeman Etudes* amerického skladatele **Johna Cage**⁶². Tvůrčí záběr této renesanční osobnosti hudebního života 2. poloviny 20. století je neuvěřitelně široký. Zahrnuje desítky skladeb mnoha žánrů, v nichž kromě lidského hlasu a bicích nástrojů zaujímá významné místo preparovaný klavír⁶³, smyčcové a dechové nástroje, elektronická hudba, amplifikované nehudební předměty, audiovizuální efekty či fenomén ticha.

Freeman Etudes jsou nejobsáhlejší a nejzajímavější dílem technického charakteru z nemalé řady skladeb pro sólové housle nebo housle a klavír, které vznikaly od 40. let, až do roku 1992, kdy Cage zemřel. Skladba obsahuje čtyři sešity

62 J. Cage (1912 – 1992) studoval u H. Cowella a A. Schönberga, upozornil na sebe skladbami pro preparovaný klavír. Takto získané znárodnění výšky tónu bylo předzvěstí vzniku systémově uvolněné aleatorní hudby, jejímž byl propagátorem. V západní Evropě způsobil v 50. letech, období striktního serialismu, svými názory na uplatnění náhody v hudbě zpočátku nesouhlas. Filosoficky vycházel z myšlenky neurčitosti, skladba se v jeho pojetí stává pouze konceptem – různě uchopitelným návodem

63 Ověšením strun klavíru různými předměty dosáhl Cage diferentní zvukové deformace a znárodnění výšky tónu. Tato technika se začala brzy používat i v Evropě.

po osmi etudách, komponovaných mezi lety 1977 – 1980 (první a druhý sešit) a 1989 – 1990 (třetí a čtvrtý sešit). Freeman Etudes – novodobá varianta paganinských capriccií, představují pro Cage zhmotnění praktičnosti nemožného; obraz neřešitelných politicko – sociálních problémů světa. Skladba byla dedikována Betty Freeman⁶⁴. Tato významná americká hudební mecenáška od 60. let sponzorovala velkou řadu hudebních skladatelů mnoha národností. V 70. letech požádala Cage o napsání souboru etud, které měl provést houslista Paul Zukofsky⁶⁵. Skladatel se rozhodl pro podobný typ skladby, jakým byly klavírní Etudes Australes⁶⁶, koncipované jako duet pro dvě nezávislé ruce, které se staly prototypem nejen pro Freeman Etudes, ale i Etudes Boreales I – IV (1978) pro violoncello a/nebo klavír. Pomocí nákresů hvězdných map stanovil Cage v houslových etudách rytmus a výšku tónů. Pravidla knihy I Ching ho naopak dovedla ke všem ostatním hudebním aspektům, jako diferentní styl smyků, dynamika, metrum či mikrointervally.

U všech tří typů etud se setkáváme s neobvyklou propracovaností partu. Téměř každý zvukový aspekt i vlastní tvorba zvuku je specifikována pod jednotlivými notami. Kromě tradičních technických obtíží, které představuje interpretace zápisu v rychlém tempu a složitých prstokladů, se zde setkáváme ještě s jinou, širší dimenzí virtuosity. Jedná se především o schopnost okamžitých dynamických změn a herního stylu: trojhmat ve fortissimu hraný col legno se střídá s pizzicatem v pianissimu. Jako druhý aspekt je vyzdvížena samotná pozornost hráče, který je nucen po dlouhé řadě ohromující technické aktivity reflektovat i ty nejmenší detaily jednotlivých tónů. Cage předepisuje lehká intonační odchýlení, v nichž se nachází 11 diferencovaných možností práce s tónovou výškou. Rozlišuje různé smykové odchylky, jako např. čtyři různé druhy martellata, v případě smyku ricochet indikuje přesný počet jednotlivých odskoků smyčce diferencovaný na každém tónu. Další nuance se týkají pizzicata, které je užito v pěti různých variantách. Extrémní obtížnost etud způsobuje užití velkého počtu rozličných prvků. To ostatně potvrdil i Cage ve svých poznámkách k realizaci díla, kde připouští možnost interpretova limitu vůči zápisu – záleží tedy na umělci, na kolik procent je schopen skladatelův text přetlumočit.

Paul Zukofsky spolupracoval s Cagem na prvních 17 etudách. Po dokončení 18., v níž veškeré použité metody kulminují do fantastických rozměrů – v polovině skladby je například do jednoho taktu zapsáno 37 rozdílně artikulovaných not, každá

64 B. Freeman žila v letech 1921-2009.

65 P. Zukofsky, nar. 1943 v USA. Významný houslista a dirigent. S Cagem spolupracoval na houslové transkripci jeho skladby Cheap imitation z r. 1977.

66 Jedná se o 32 neurčitých kusů, užívajících jako výchozí kompoziční materiál hvězdnou mapu noční oblohy a starověkou čínskou knihu proměn I Ching. Vznikly v rozmezí let 1974 - 75.

s jiným dynamickým označením a výškou tónu zahrnující čtyři a půl oktávy - je však prohlásil za nehratelné. Za jediné možné řešení interpretace díla považoval studiové provedení. Myšlenka se však u Cage nesešla s pochopením, což mělo z následků devítiletou tvůrčí stagnaci.

Veškeré skladatelovy obavy o možnosti koncertní interpretace díla rozptýlil houslista Irvine Arditti, který byl schopen zahrát etudy ještě v rychlejším tempu, než jaké požadoval Cage⁶⁷. Existující dvě různé nahrávky nabízející ke srovnání zajímavý kontrast jednotlivých časových proporcí. Houslista János Négysesy⁶⁸, který v roce 1984 premiéroval v italském Turíně 1. a 2. sešit, interpretuje prvních osm etud v čase 40 minut⁶⁹. Irvine Arditti stejných osm etud zahrál za pouhých 25 minut⁷⁰. Je až neuvěřitelné, jaké technické úrovni byl při studiu etud schopen dosáhnout. V polovině roku 1988 provedl 16 etud za 56 minut, což představuje tempo 2,5 vteřiny na takt. Na konci téhož roku se Arditti propracoval při provedení stejného počtu etud na neskutečných 46 minut! Techniku tedy vycvičil do neočekávaně virtuosní míry, tempa 2 vteřiny/takt. Tento fakt se stal rozhodujícím impulsem pro Cage, který se po vyslechnutí Ardittiho famózního provedení, vrátil k přerušené práci na dalších dvou sešitech. Cyklus 32 etud byl dokončen v roce 1990, tj. třicet let po jeho započítí. Skladateli asistoval muzikologa James Pritchett, jenž mu byl nápomocen při rekonstrukci použitých metod u prvních dvou sešitů. První kompletní provedení celého cyklu (sešit 1 - 4) realizoval I. Arditti o rok později v Zürichu. Také J. Négysesy provedl téhož roku 3. a 4. sešit v italské Ferrare.

Tyto skutečnosti lze považovat za významný argument v diskusi o možnosti a nemožnosti interpretace tzv. nehratelných skladeb soudobé hudby, která pracuje s nejrůznějšími kompozičními technikami a klade před interpreta nadlimitní technické výzvy. Jakmile je však bariéra jednou překonána, vzniká prostor pro novou výzvu. V tomto ohledu je také nedostižný výkon I. Ardittiho, který je velkou výzvou a zároveň zavazuje další interprety k co nejzodpovědnějšímu přístupu ke studiu skladeb soudobých autorů.

Netradiční přístup k interpretaci vyžaduje i *Violin Phase* (1967) **Steve Reicha**⁷¹.

67 Tempa jsou relativní, délka jednoho taktu závisí na technické schopnosti každého houslisty, informativním maximálním tempem jsou 3 sekundy na takt.

68 Maďarský umělec, narozený r. 1938.

69 John Cage: *The Freeman Etudes I – XVI*, Lovely Records, LP, 1985

70 Mode Records, New York; mode 32, CD, 1989.

71 Američan S.Reich, nar. 1936, je asi nejznámějším představitelem tzv. minimální hudby. Studium kompozice absolvoval u L. Beria a D. Milhauda. Východiskem jeho tvůrčího stylu se stal princip fázového posunu, který objevil při práci s magnetofonovými pásky. Jeho hudba je plná jemných, téměř nedešifrovatelných změn, které v posluchači navozují pocit meditace.

Kompozice pro housle a předformátovaný zvukový záznam, nebo pro čtyři housle, je svým charakterem nadčasová a využívá současné technické aplikace. Podle data vzniku náleží do roviny experimentálních skladeb, které se hojně objevovaly v 60. letech. V této době se zaměřil Reich na oblast elektronické hudby, v níž se snažil uplatnit princip postupného posunování, které vyzkoušel nejprve na skladbách pro magnetofonové pásy (dále mgf. pás), jež vytvářel v Tape Music Center v San Francisku. Výsledky pak uplatnil i v různých instrumentálních skladbách. Kromě Violin Phase tak vznikla i první skladba tohoto typu – Reed Phase (1966), dříve Saxophone Phase pro sopránový saxofon a mgf. pásy, Electric Guitare Phase (2000) pro elektrickou kytaru a mgf. pásy nebo Piano Phase / Marimba Phase (1967), pro dva klavíry / marimby, využívající k fázování jednoho z interpretů. Dalším typem skladeb pro sólový nástroj a elektronickou složku jsou tzv. Counterpointy, předznamenávající svým názvem kompoziční systém skladeb. Sólista je ve všech případech konfrontován s několika nástroji stejného typu, s nimiž spolupracuje v rámci kontrapunktického křížení. Ve Vermont Counterpoint (1982) pro flétnu a mgf. pásy, se jedná o nahrané 3 altové flétny, 3 basové flétny a 3 piccoly, s nimiž spolupracuje sólista, hrající rovněž na tři typy příčných fléten. Další díla zkomponovaná na stejném principu jsou New York Counterpoint (1985) pro klarinet a mgf.pás, Electric Counterpoint (1987) pro elektrickou kytaru a mgf. pás a Cello Counterpoint (2003) pro violoncello a multikanální pásy.

K provedení verze skladby Violin Phase s elektronickou složkou, jsou nezbytné následující kroky. Ideální přípravou na interpretaci této skladby, je v první řadě pořízení nahrávky zbývajících třech hlasů, houslových partů. Pokud se nahrávání ujme sám interpret „sólového“ partu, je zaručena větší autenticita skladby, která vyžaduje pregnantní rytmické citění a shodnou artikulaci všech čtyř hlasů. Všechny čtyři hlasy mají stejnou důležitost, ovšem pouze jeden (sólový) acceleranduje, tedy hýbe se základním tempem. Nahrávku je nutné zaznamenat na několikastopý nahrávací přístroj, který má nejméně tři synchronizované stopy. Tyto požadavky se s ohledem k časovému kontextu staly neproblémovou záležitostí. Při tvorbě zvukového záznamu by mělo být prioritou ladění, rytmus a jednotlivé nuance hudebního textu. Podstata skladby netkví v jakémkoliv komplikovanějším sdělení, naopak se jedná o strukturu melodicky i rytmicky jednoduchého charakteru. Další komponenty k interpretaci zahrnují mikrofon, mixážní pult, zesilovač a dva reproduktory. Nedílnou součástí provedení je zvukový inženýr, asistent, který spouští předepsané stopy nahrávky a zároveň obsluhuje mixážní pult a reguluje zesilovač. Jednotlivé úrovně

nahranych hlasů a sólových houslí se musí prolínat, pouze zvuková intenzita sólového partu by měla být nepatrně hlasitější.

Skladba je složena z osmi krátkých rytmických témat, vzorů různé délky, které se postupně mísí ve všech čtyřech hlasech. Některé vzory jsou pouze rytmické, sestavené z osminových not, ukotvené na neměnné výšce tónu. Ostatní tématické modely jsou melodického rázu, složené pouze z not čtvrtových a osminových. Jejich délka se pohybuje od 6/4 úseků, které jsou augmentované do dvojnásobně dlouhé podoby, tedy do tématických dvoutaktů. Jednotlivé modely se opakují podle předepsaných instrukcí; 2-4 krát, 8 – 12 krát, 3 – 5 krát. V taktech postupného zrychlování – fázování, se příslušné modely opakují z počátku 6 – 16 krát, ke konci skladby se tento počet redukuje na 2 – 4 opakování každého rytmicko – melodického modelu. Zrychlení po dobu opakování odpovídá ve výsledku zrychlení o jednu osminovou notu. V podstatě je princip zrychlování náročnější, čím delší je trvání jeho realizace a zároveň, čím větší je počet hlasů, houslových partů, násobící se v průběhu skladby.

Provedení skladby začíná spuštěním nahrané první stopy, jejíž zvuk je slyšitelný z obou reproduktorů, zatím co zvuk druhé stopy je úplně ztlumen. Poté, co zazní základní model 2 – 4 krát, sólový part se vždy neslyšně přidá k reproduktorovanému nástroji, se kterým z počátku hraje unisono. Před začátkem provedení je vždy nutné pečlivě sladit sólový nástroj s nahrávkou. Po 8 – 12 opakováních unisona, začíná interpret postupně zvyšovat příslušné tempo tak, aby se za 6 – 16 opakování téhož hudebního materiálu dostal o jednu osminovou notu před nahrávku, jak je znázorněné v partu vytečkovanými místy. V taktu číslo 3 drží houslista dosažené tempo, které je shodné s nahrávkou, ovšem melodie je interpretovaná kánonicky. Výsledek se opakuje 8 – 16 krát. Proces postupného zrychlování a následného zachování tempa pokračuje posunutím modelu o čtvrtovou notu (takt 4), o čtvrtovou notu s tečkou (takt 5) a o půlovou notu vpřed (takt 6). Ve chvíli, kdy interpret dokončí předepsaný počet opakování v šestém taktu, upozorní zvukového asistenta domluveným signálem, který pomalým pohybem zesiluje hlasitost druhé stopy nahrávky a zároveň zeslabuje hlasitost první stopy. Výsledkem je pokračování partu 1. houslí, které jsou nahrané do obou stop (1. a 2.) za současného přidání 3. houslí, které se neslyšně zapojí do zvukového celku. V tentýž moment se interpret pomocí dynamického zeslabení svého partu vytratí, jeho současný part je nahrazen druhou stopou, v níž jsou nahrané 1. a 3. housle.

V taktu číslo 9 se sólový hráč postupně přidává s modelem, který je jedním z výsledků kombinace partu 1. a 3. houslí, znějících na druhé stopě nahrávky.

Po určitém počtu zopakování příslušného modelu, se zvuk sólových houslí opět dynamicky stáhne a následně zmizí. Stejný postup následuje v taktách 10 a 11, s výjimkou, že takt 11 je prodlouženou verzí předchozích modelů, jedná se tedy o dvoutaktové schéma. U každého z těchto vzorů musí být houslista přesvedčen o vmísení a rozrůstání modelu ve vyšší zvukové hladině, než v jaké se nachází modely nahrané, čímž lze lépe prostorově sledovat vednotlivé vrstvy hlasů, i postupným decrescendem, určeným pro snažší propojení všech hlasů. V taktu 12 se houslista opět přidá k nahrávce, v unisonu se 3. partem houslí a po předepsaném počtu repetit, začne opět pozvolna zrychlovat. Dostane se tím do stejné situace jako na začátku skaldby. V této poloze se po akceleraci posune interpretovaný model o osminovou notu od partu 3. houslí a o pět osminových not vpřed od partu 1. houslí.

13

hold tempo 1

hold tempo 1

hold tempo 1 (x 6-16) (x 8-16) hold tempo 1 (x 6-16)

accel. v. slightly hold tempo 1 accel. v. slightly

Vzniklý vztah třech hlasů je udržován po dobu 8 – 16 repetič a trvá až do taktu 17, ve kterém zvukový asistent postupně přidruží první stopu stereo nahrávky, která se v daný moment stane partem 4. houslí. Ve shodnou chvíli začne houslista dynamicky stahovat svůj hudební model, čímž vznikne neslyšné nahrazení jeho partu, nově přidaným partem 4. houslí.

16

17

TAPE TRACK 2 (VIOLIN 1)

TAPE TRACK 2 (VIOLIN 3)

TAPE TRACK 1 (VIOLIN 4)

VIOLIN (VIOLIN 2)

hold tempo 1

(x 4-8)

(x 4-8)

Fade in (x 4-8) *mf*

Fade out

Popsaný postup se ještě jednou zopakuje až do taktu 23, kdy nastupuje sólový part s hlavním melodickým modelem, dublovaným 1. houslemi druhé stopy nahrávky. Ve 3. houslích na téže stopě zní model posunutý o čtyři osminové noty dopředu, zatímco ve 4. houslích první stopy je model posunut o čtyři čtvrté noty dopředu. Celkový zvuk je samozřejmě obohacen o výsledné propojení všech tří nahraných hlasů 1. - 3. houslí na obou stopách tak, jak se postupně přidané hlasy mísí s hlasy původními. Po 4 – 6 repetičích dá interpret hlavou nebo hlavou nástroje nepatrné znamení zvukovému asistentovi, určující houslistovu první dobu v základním modelu, který po následných dvou repetičích stáhne zvukovou hladinu nahrávky na minimum, přesně ve stejnou dobu, v níž přestane houslista hrát.

V případě, realizují - li skladbu čtyři interpreti, lze jednotlivé rytmicky stabilní party 1.- 3. houslí mísit libovoně mezi sebou. To znamená, že part 1. houslí je možné v průběhu skladby přenechat interpretovi partu 4. houslí či 3. a naopak. Pozvolným dynamickým ústupem tak lze nahradit jednoho interpreta za jiného, který se přidá do stávající intenzity hlasů kontinuálním crescendem.

S hudbou Steve Reicha jsem se setkala na hudebních kurzech renomovaného německého souboru Ensemble Moderne, který již řadu let spolupracuje s tímto americkým skladatelem. Kurz byl zaměřen zejména na interpretaci Reichových děl, což bylo koncipováno jako setkání se skladatelem samotným. Vedle sólových skladeb, mezi něž patřila i Violin Phase, Cello Counterpoint a další výše uvedené skladby, jsem během kurzů provedli Reichův smyčcový kvartet *Different Trains*, využívající tak jako většina Reichových skladeb elektronickou složku. V případě smyčcového kvartetu z roku 1988 se jedná nejen o složku hudební – na zvukovém záznamu jsou nahrány tři nezávislé kvartetní stopy, které hrají podobný hudební materiál jako čtvrtý kvartet, interpretující dílo na koncertním pódiu, ale jsou zde použity i zvukové záznamy mluveného slova. Zvukové záznamy lidí Reichova okolí, uplatňuje podobným způsobem jako Janáček svou nápěvkovou metodu⁷². Další složky zaznamenané na pásu obsahují různé zvuky parních vlaků, v nichž Reich jako dítě cestoval na trase mezi Los Angeles a New Yorkem⁷³. Téměř 30 minutová skladba vyžaduje precizní souhru nejen mezi samotným interpretujícím kvartetem, ale zároveň mezi třemi nahranými soubory, tedy dalšími dvanácti interprety. Jednotliví hráči smyčcového kvarteta reagují na jejich artikulaci a styl interpretace, který je imitován, jakož i dykce jednotlivých osob, popisujících své životní příběhy.

Pokud hráč interpretuje skladbu s elektronickou složkou určující neustále přesný rytmus a tempo, je ve chvíli jednoho i sebemenšího zaváhání ztracen. Tak jako kola vlaku, i zde se hudba „valí“ stále dál. Podobně se cítí interpret při provedení skladby Violin Phase, v níž se navíc snaží o věc takřka zapovězenou, o zrychlování, které se tak pracně odnaučuje. Až po této zkušenosti jsem se přesvědčila, jak obtížné je zrychlovat pouze v určité rychlosti, navíc je -li udán časový úsek, v němž se má patřičné zrychlení uskutečnit. Leckdy není zcela jasné, zrychlil- li hráč pouze o jednu předepsanou osminovou hodnotu, což je samozřejmě mnohem těžší, než kdyby mohl accelerandovat nekorigovaně, bez závislosti na hudební nahrávce, na

72 Reich se snaží příslušnou intonaci, dikci a strukturu jednotlivých faktických sdělení transformovat do hudební podoby.

73 Reichovi rodiče se rozvedli záhy po jeho narození, a tak od dětství cestoval pravidelně mezi oběma městy.

kteřé se odvíjí několik hlasů zároveň. Interpret se při provedení orientuje pouze podle jednoho z nich.

V předmluvě notového partu se Reich samozřejmě kromě instrukcí pro provedení, zmiňuje i o nácviu potřebného acceleranda. Při první zkoušce této skladby doporučuje pustit nahrávku a interpret bez jakéhokoliv zrychlení, začne okamžitě taktem 3, kde je model posunutý o jednu osminu. Tímto způsobem si hráč osvojí zvukový vztah obou hlasů, znějících v osminovém kánonu. Hráč postupuje stejnou metodou i u dalších taktů. Skladatel uvádí celkové trvání skladby mezi 14 – 16 minutami, přičemž nedoporučuje přílišné opakování jednotlivých modelů. Je pravdou, že časté repetování téhož modelu skladbě na zajímavosti nedodá. Její základní jednoduchá kostra, využívá accelerandového prvku jako zajímavého momentu, který ozvláštří příslušné rytmicko – melodické vzory. Zrychlování sólového hlasu je v podstatě experiment, na kterém je celá skladba postavena.

Violin Phase není jistě tak zásadním a zajímavým dílem skladatele Steve Reicha, jako např. zmiňovaný smyčcový kvartet *Different Trains*, či skladba pro ansámbl a syntetizátory *City life* (1995), kterou jsem měla možnost také interpretovat. Všechny jmenované skladby mají však společný náhled na možnosti kompoziční techniky, jejíž nedílnou součástí je elektronická složka. Podobné zkušenosti obohatí interpreta v názoru na skutečnost, v níž se vyrovnává nejen s technickými problémy určité skladby, ale řeší i problémy propojení zvukové techniky, svého nástroje a v některých případech až strojové provedení příslušných míst skladby. Typický zvuk a podstata reichových skladeb se však stává pro interpreta velkým zážitkem, emočně laděnou situací, která spojuje živé s uměle vytvořeným, situací, kterou by měl každý interpret projít.

Do tohoto průřezu sólových skladeb patří ještě dvě, respektive tři zásadní díla, která jsou již v podstatě repertoárovou záležitostí mnoha houslistů mladší i střední generace. Dvě z nich, skladbu *Sequenza VIII* (1976) **Luciana Beria** a *Anthèmes 1* (1992) **Pierra Bouleze**, jsem měla možnost veřejně provést, což mi umožnilo získat širší úhel pohledu jak na řešení technických problémů jednotlivých kompozic, tak i na jejich vlastní strukturu. Třetí zmiňovaná skladba, *Anthèmes 2* (1997), rozšířená o elektronickou složku, je variantní verzí prvního díla.

Oba autoři představují výsostné osobnosti hudby 2. poloviny 20. století. Luciano Berio proslul mj. právě svým zcela zásadním cyklem 14 Sequencí pro sólové nástroje, které zcela ojedinělým způsobem obohatily jejich repertoár.

Výše zmíněné skladby patří mezi vrcholná díla literatury pro sólové housle a

tudíž jsou žádána při různých soutěžích či kunkurzech, podmiňujících účast na kurzech či akademiích profesionálních souborů zaměřených na soudobou hudbu.⁷⁴ Patří tedy do repertoáru až neuvěřitelného množství mladých umělců mnoha národností, jejichž zájem se tak automaticky orientoval i na hudbu 2. poloviny 20. století. Skladbám a jejich autorům věnuji samostatné kapitoly.

74 Např. L'Ensemble Intercontemporain, Ensemble Modern.

Luciano Berio – Sequenza VII pro sólové housle

Přední italský představitel avantgardy 50. a 60. let 20. století se narodil 24. října 1925 v Borgo d' Oneglia, v severozápadní části apeninského poloostrova. Tak jako Luigi Nono a Bruno Maderna náleží k reprezentativním skladatelským osobnostem italské Nové hudby, která díky jejich svébytným dílům dosáhla světového ohlasu a významu. Berio se začal věnovat hudbě již v útlém věku; pod vedením otce a dědečka, kteří byli oba varhaníci, začal hrát na klavír a také na housle. Logická posloupnost předpokládaného vývoje však byla přerušena válkou. Berio byl povolán do armády, po vyléčení zraněné ruky dezertoval a zapojil se do protinacistického odboje.

Po 2. světové válce absolvoval milánskou konzervatoř, kde se pod vedením pedagogů G. C. Paribeniho a G. F. Ghediniho zaměřil na studium kompozice. První veřejné provedení jeho skladby se uskutečnilo v r. 1947.

V téže době byl zaměstnán jako pěvecký korepetitor na konzervatoři. Zde se také seznámil se svou pozdější první manželkou, americkou mezzosopranistkou Cathy Berberian. Později pro ni napsal několik skladeb, v nichž využil její všetranný unikátní hlas. Za všechny nutno uvést alespoň proslulou kompozici *Sequenza III* (1965) pro ženský hlas.

V roce 1951 odešel Berio studovat do amerického Tanglewoodu. Zde se stal žákem italského skladatele Luigi Dallapiccoly⁷⁵, který ho získal svým zájmem pro serialismus. Později se účastnil také mezinárodních kurzů Nové hudby v Darmstadtu⁷⁶, kde se setkal s takovými osobnostmi, jako byl Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, György Ligeti nebo Mauricio Kagel.

Jeho zájem o elektroakustickou hudbu vyústil v r. 1955 ve vznik *Studio di folognia*, na jehož založení se podílel spolu s B. Madernou. Zde vznikla významná Beriova kompozice *Thema (Omaggio a Joyce)*, 1958). Jejím základem byl slavný Joyceův román *Odyseus*, předčítaný C. Berberian. V téže době skladatel vydával časopis věnovaný elektroakustické hudbě *Incorni Musicali*.

V roce 1960 se vrátil do Tanglewoodu jako residenční skladatel. O dva roky později přijal na žádost Daria Milhauda místo profesora na Mills College v Oaklandu (Kalifornie). Jako významný tvůrce elektroakustické hudby byl v roce 1965 pozván na newyorskou Julliard School of Music. Zde založil Julliard Ensemble – hudební

75 L. Dallapiccola (1904 -1975), skladatel a klavírista. Pronikl do hudebního podvědomí již v meziválečném období. Po válce inicioval vznik festivalu ve Florencii a několik let působil v USA. Zpočátku neoklasik, později přejal a rozvinul podněty Schönbergovy dodekafonie.

76 Oficiální název je Internationale Ferienkurse für Neue Musik.

uskupení zaměřené na provádění soudobé hudby. K jeho žáků patřil například Louis Andriessen, Steve Reich či Luca Francesconi⁷⁷. V témže roce se podruhé oženil⁷⁸. Beriova mezinárodní skladatelská reputace vzrostla po získání Italské ceny za kompozici *Laborintus II* pro sólový zpěv, nástroje a magnetofonový pás (1965). K dalším jeho významným dílům náleží jeho *Sinfonia* pro osm zpívaných hlasů a orchestr (1968 – 1969), *Epifane* pro orchestr a ženský hlas (1961 – 1965) a *Coro* pro sbor a orchestr (1976). Z dalších Beriových děl nutno uvést např. *Nones per orchestra* (1954), *Allelujah* (1. veze 1956), *Allelujah II* pro pět instrumentálních skupin (1958) a dále skladby *Serenata I* pro flétnu a 14 nástrojů (1957), orchestrální *Divertimento* (1959) a *Circles* pro soprán, harfu a bicí nástroje (1960).

Po krátkém návratu do Itálie (1972) brzy přesídlil do Paříže. V letech 1974 – 1980 byl ředitelem akustické divize IRCAMu. Tehdy se oženil potřetí⁷⁹. V roce 1987 otevřel ve Florencii centrum Tempo Reale, které se svými záměry blíží proslulému IRCAMu.

V letech 1994 – 2000 pobýval jako residenční skladatel na Harvardské univerzitě. Byl rovněž aktivní jako dirigent. V r. 2000 byl zvolen prezidentem římské Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Zemřel 27. května 2003 v Římě.

Jako jedinému ze skladatelů 2. avantgardy se Beriovi v rozmezí let 1958 – 2004 podařilo vytvořit ojedinělý čtrnáctidílný⁸⁰ cyklus sólových skladeb. Všechny nesou shodný název *Sequenza*⁸¹ (I – XIV) a představují technický i výrazový mezník jednotlivého nástroje. Každá kompozice je svým způsobem „portrétem – skulpturou“ určeného nástroje a zároveň i instrumentalisty. Odkazuje jak na historii, tak i na vývoj repertoáru. Berio integroval do těchto specifických skladeb kulturní historii vybraného nástroje z pohledu skladatele a zároveň zpochybnil jeho dosavadní „obraz“ i zažité doktríny instrumentalistů. Vztah mezi hráčem a nástrojem obnáší přirozeně i jistý teatrální rozměr. Více nebo méně zjevnou teatralitu Berio plně využil zejména v Sekvenci pro ženský hlas (III), trombón (V, 1965) nebo kytaru (XI, 1987-88), kde je podpořena ještě malými scénkami nebo různými výrazovými hrátkami. Zároveň byl schopen ve zmíněných skladbách odhalit nespočetnou škálu barev a zvuků. Způsoby hry a zvukové možnosti nástrojů Berio vystupňoval až na jeho samou hranici a limity hudebníků. Jejich interpretace vyžaduje vysokou míru virtuosity, která je výsledkem

77 L.Andriessen, holandský hud. skladatel narozený v r. 1939, L.Francesconi, italský hud. skladatel narozený v r. 1956.

78 Jeho manželkou se stala vědkyně Susan Oyama.

79 R. 1977 si vzal si muzikoložku Taliu Pecker.

80 Ve skutečnosti je jich ovšem 18, neboť několik z nich má dvě rozdílné veze – a, b.

81 Pokud je to možné, uvádím název v originálním znění a v 1. pádu. Jsem-li nucena název skloňovat, používám českou modifikaci, tj. 2.p. Sekvenci. Není-li zmiňována jednotlivá konkrétní Sequenza, používám označení také s malým počátečním písmenem.

konfliktu mezi hráčem a nástrojem, mezi jeho myšlením a technickými schopnostmi. Prostřednictvím těchto konfliktů tvoří Berio zvukové jiskření.

V letech 1994 – 1995 nabídl básník Edoardo Sanguineti⁸², jehož poezií se skladatel po řadu let inspiroval, poetickou introdukci ke každé sekvenci. Soubor nese název „Incipit sequentia sequentarium, quae est musica musicarum secundum lucianum.“⁸³

Sequenza VIII pro sólové housle (1976) je uvedena následujícím textem:

„...ho moltiplicato per te le mie voci, i miei vocaboli, le mie vocali a rido, adesso, che sei il mio vocativo...“ - ...pro Tebe jsem znásobil svůj hlas, svá slova, své samohlásky a nyní rozkřičím, že Ty jsi můj vokativ...⁸⁴.

Berio se v osmé Sekvenci vrací k houslím, nástroji svého dětství, k němuž měl údajně úzkostný vztah. Vzdává v ní hold nástroji, který považoval za nejsubtilnější a nejkompexnější, stejně jako klasicko-romantickému repertoáru, který se spolu s ním rodil. Lze zde vysledovat jak šumění Bachovi Chaconny, tak Paganiniho Capriccií, archetypů houslové virtuosity a virtuosů. Sekvenci pro housle je možné poslouchat jako sekvence instrumentálních gest, hraných na principu volné variace. Tyto variace se rozvíjejí kolem tónů *a1* a *h1*, které jsou orientačními body celé skladby⁸⁵.

Formálně je *Sequenza VIII* složena ze tří dílů. První – nejdelší, jehož charakter má melodický ráz, je po formální stránce vystavěn na střídání čtvrtových, tenutových tónů (čtvrtová nota = 54 MM). První autorova poznámka na samotném začátku skladby se týká charakteru výrazu – *sempre senza o poco vibrato*. Berio tedy vyžaduje v místech s velkou dynamikou surový, ale zároveň plný zvuk téměř bez vibrata, ale také hru *molto intenso e alla corda* - velmi intenzivně a na struně, jak vzápětí první požadavek doplňuje. Dynamické i expresivní odchylky se tak odehrávají v pravé ruce, která musí stoprocentně nahradit obvyklejší výrazový prostředek – vibrato ruky levé. Z notového zápisu však není zcela jasné, zda poznámka platí po celé trvání skladby, nebo zda se tento výrazový prvek vztahuje pouze k samotnému začátku díla. Autor předepisuje výrazové pokyny pro pravou ruku, která velmi často střídá jak polohu smyčce (*sul tasto*, *sul ponticello*), tak charakter smyku (*spiccato*, *staccato*, *sciolto*), kterým má být určitá pasáž hrána. K

82 Italský spisovatel a básník nar. 1930 v Benátkách, vedoucí avantgardního hnutí Gruppo 63. Skladatelův blízký přítel.

83 Začátek sekvence sekvencí, která je hudbou hudeb.

84 Překlad A. Veverková.

85 <http://www.ircam.fr/> Ircam – Centre Georges Pompidou, Server ©IRCAM – Centre Georges Pompidou 1996 – 2009 [cit. 2007-06-02]

výrazovému charakteru levé ruky však žádné poznámky v notovém zápisu nejsou. Je tedy pravděpodobné, že celkový charakter zvuku Beriovy houslové Sekvence má být v levé ruce téměř rovný, bez vibrata. Veškeré zvukové i barevné nuance má tvořit smyčec.

Počáteční harmonický materiál využívá interval čisté primy, který se v některých případech vyskytuje v podobě ztrojeného hmatu. Kombinace s velkými a malými sekundami zvyšují harmonické napětí celého začátku. Tato intervalová plocha je typická pro celou skladbu. Objevuje se u všech třech dílů jako hlavní motivický materiál, propojující celou Sekvenci. (obr. č. 1)

Použité intervaly, které si Berio pro houslovou skladbu vybral, nejsou v klasické literatuře obvyklé. Již na samotném začátku je interpret nucen uchopit hmat zdvojené čisté primy tónu $a1$. Hmat se drží na strunách g a $d1$, následně je ztrojen prázdnou strunou $a1$. Z hlediska praktické interpretace je důležitá skutečnost, kterou představuje nepřítomnost mikrointervalů v celé skladbě. Veškeré počáteční čisté primy, velké a malé sekundy by tedy měly být absolutně intonačně čisté. Skladatel na relativně dlouhé ploše využívá rozdílné barevnosti jednotlivých strun a na nich znějících intervalů čisté primy⁸⁶.

Dalším materiálem prvního dílu je dvaatřicetinové předivo, rozdělené do několika melodicky odlišných modelů. Každý z nich obsahuje jiný počet not. Za účelem zachování stejného metra jsou kratší modely doplňovány repetovanými dvaatřicetinami, tj. posledními hodnotami z daného modelu. Takto se dosáhne pravidelného pulsu v jednotném metru (čtvrtě nota = 54 MM). I zde začíná každý melodický model velkým intervalovým rozpětím čisté primy, a to i v případě, že se

⁸⁶ Tento jev se často vyskytuje např. v jazzových improvizacích.

jedná o dvaatřicetinové hodnoty. (obr. č. 2)

Tento technicky vypjatý problém klade velký nápor zejména na levou ruku, jejíž šlachy nejsou na tak široké a dlouhodobě trvajícím rozpětí zvyklé. Hráč je nucen po několik minut udržovat rozpětí levé ruky v intervalu čisté kvinty. Skladatel napomáhá interpretovi odlišnou dynamikou, která v plochách označených piano nechá hráčovy ruce částečně odpočinout. Tyto části, na rozdíl od předchozích úseků ve forte, nevyžadují přílišné fyzické úsilí. Některé modely jsou dále přerušeny několikavteřinovým tichem. Pauzy jsou důležité nejen pro hráčův odpočinek, přičemž se jedná spíše o fyzický než psychický relax, ale také pro vydechnutí samotných posluchačů. Interpret se nachází pod neustálým tlakem soustředění, jelikož musí po pauzách nastolit tempo předešlé plochy. Ztráta koncentrace by v tomto případě znemožnila přesné navázání na předchozí technickou pasáž. Tempová rozkolísanost vede k narušení rytmických souvislostí, čímž pozbyde notová pasáž základního významu.

V souladu s obvyklou praxí moderní hudby, se i v této skladbě střídá dynamika nenadále, překotně a v maximálních možnostech nástroje. V tomto případě jsou dynamické rozdíly uplatněny i na drobných hodnotách. Dynamika forte fortissima (fff) na jedné dvaatřicetině v trojzvuku se střídá s následným forte či piano s rychlým crescendem zpět do původní dynamiky fff. Moment dynamického propadu do piano je jednodušší, avšak odhadnout dynamický rozdíl mezi fff a f, tvořený pravou rukou, je v předepsaném tempu velmi obtížné. Interpret musí mít technicky dokonale zvládnuté rozfázování tlaku pravé ruky na smyčec, aby byl schopen rozlišit i ty nejmenší dynamické odchylky. Dynamický plán musí být detailně rozvržen s veškerými nauncemi v rámci komplexní síly tónového spektra, čehož interpret dosahuje technickým zvládnutím tlaku pravé ruky na smyčec. Na pomyslné ose by mělo být forte zhruba uprostřed celého rozpětí. Na obě strany se pak odvíjí široká

řada dynamických nuancí - od maximální hlasitosti (fff) po hranici slyšitelnosti (ppp). Úkolem interpreta je hledání zvukových možností svých i svého nástroje⁸⁷. I při maximální dynamice by však měla být zachována určitá estetická kvalita zvuku. V pianissimových plochách, které se pohybují na hranici slyšitelnosti, je nutné citlivě zvážit i faktor akustiky sálu. Obzvláště pasáže, ve kterých je základním stavebním kamenem rytmus a rytmický puls, by se vinou interpretovy přehnaně nízké dynamiky neměly stát pro posluchače nezřetelnými či dokonce neslyšnými.

Jinak je tomu v částech s rychlým pulsem, které jsou vnímány spíše jako barevné plochy skladby. V takových případech jde o celkovou atmosféru pasáže. Zřetelná artikulace každého tónu tedy není účelem, ani nutností. Takovouto plochou je například dvaatřicetinové předivo v druhé části skladby, jež má svou strukturou a fyzickou náročností jednoznačně ráz barevné plochy. Ve fyzických možnostech interpreta není možná zřetelná artikulace legatových dvaatřicetin, které se formují v celém rozsahu houslí po dobu několika minut v předepsaném maximálním tempu. Fyziognomie levé paže k tomu nemá potřebný potenciál, a to i v případě interpretovy cílené snahy o její větší pohyblivost v extrémních pasážích podobného charakteru. Po úvodních šesti stranách prvního dílu skladby, kdy je levá paže značně namáhaná velkým intervalovým rozpětím, již postrádá potřebnou energii.

Bohužel posuzují tento případ jen ze své interpretační zkušenosti. Houslovou Sekvenci Luciana Beria jsem neměla možnost slyšet v živém provedení od jiných interpretů. Jakýkoliv zvukový záznam je v tomto případě irelevantní. Vždy se totiž jedná o studiovou nahrávku, kde skladba není interpretována v jednom kuse a bez střihů. Jen tak je možné klást ty nejvyšší požadavky na hráče a jeho interpretaci.

Předepsané tempo je po většinu skladby dáno údajem čtvrtě nota = 54 MM. V některých kratších plochách se však objevují různé tempové střihy: čtvrtě nota = 72, 104, 132 a 144 MM. Poslední dvě tempová označení jsou podle mého úsudku nadsazená. Interpretace ploch, kde hráč musí střídat obtížné dvojhmaty v šestnáctinových hodnotách, se v překotné rychlosti stane nezřetelnou a pro hráče neovladatelnou situací. Inkriminované části se tak stávají nepřehledné a nesrozumitelné nejen pro hráče, ale i pro posluchače. V těchto plochách nejde jen o barvu, nýbrž o přesné vyjádření skladatelovy myšlenky. Jejich transparentnost a nosnost je korektnější v pomalejším tempu, tj. čtvrtě nota = 120, 132 MM, kdy je ještě zachována tempová posloupnost dílčích ploch, předepsaná autorem. (obr. č. 3)

⁸⁷ Se stejnou dynamickou škálou se setkáváme již ve velkých orchestrálních dílech romantismu. Snaha o náležité dynamické rozdíly, o jejich zvukovou představu, je v rámci orchestru mnohem obtížnější.

The image shows a musical score for a piano piece, consisting of five staves of music. The first staff includes markings for 'accel.' and 'max.' with arrows, a tempo of quarter note = 144, and a dynamic of 'fff'. The second and third staves feature triplet markings. The fourth staff has a dynamic of 'p'. The fifth staff has dynamics of 'f', 'pp', and 'f'.

Druhý díl skladby je založen na dvaatřicetinovém předivu ve staccatu. Je uváděno v několika imitacích a tvoří hlavní náplň celého dílu. Materiál první části se skládá ze šesti různě dlouhých modelů, linoucích se nepřetržitě v rozsahu čisté kvinty. Jejich řadění je nejprve předepsáno skladatelem, poté následuje malá aleatorika. Zde je na interpretovi, aby po dobu šedesáti sekund libovolně řadil všech šest variant delších či kratších dvaatřicetinových úseků. V dalším případě jsou v textu zaznamenány pouze čáry označené trváním ve vteřinách, které zastupují samotné modely uspořádané podle interpretovy představy. Ten je pak zřejmě nucen do zápisu zaznamenat jednotlivé příklady i jejich posloupnost, protože se celý modelový mustr naučí nazpaměť. Jednotlivá čísla pak může případně řadit podle toho, v jakém rozpoložení se v daný okamžik nalézá⁸⁸. Celá plocha by se měla opět hrát v maximálním tempu, ve kterém musí interpret koordinovat synchronizaci levé a pravé ruky. Podle mého názoru a zkušenosti tedy nemá prostor, ani čas přemýšlet nad řaděním jednotlivých

88 Tato varianta mi však připadá málo pravděpodobná.

modelů. (obr.č.4)

60"

① *sempre stacc. e pp*

② *sempre stacc. e pp*

③ *sempre stacc. e pp*

④ *sempre stacc. e pp*

⑤ *sempre stacc. e pp*

⑥ *sempre stacc. e pp*

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ② ⑤ ③ ② ④ ① ≈

Řešení tohoto problému jsem realizovala při své roční stáži v Berlíně na Univeritě der Künste. V taneční knihovně jsem náhodou objevila Beriovu skladbu *Corale* z roku 1981. Skladba je verzí sólového partu Sekvence VIII s doprovodem komorního orchestru, který je složen ze smyčcového ansámblu a dvou lesních rohů. Partitura skladby je zapsána tradiční formou, tedy do taktů, které se podle potřeby střídají tak, aby nebylo nutno sólový part jinak upravovat. Samotný houslový part je podrobně vypracován, veškerá místa aleatorického typu jsou do poslední noty přesně realizována. Interpret si nemusí vypisovat posloupnost jednotlivých modelů, ani doplňovat prázdné takty opatřené pouze prstokladem a první notou z řady. Použila jsem tedy tyto problematické části z partu *Corale* a aplikovala je do sólového partu Sekvence, což mi bylo při studiu skladby velikou oporou. (obr.č.5)

Dalším exponovaným materiálem jsou secco akordy, které nastupují po šedesátisekundovém opakování šesti odlišných modelů. Jsou uváděny ve fortissimu a po delším časovém úseku tak přerušují motorickou linku pianissimových modelů ve dvaatřicetinách. V průběhu plochy se akordy zahušťují, přechod z pianissima do fortissima musí být nečekaný, náhlý, tedy bez jakékoliv dynamické přípravy. Technická obtížnost uvedených akordů je ještě zkomplikována rychlým tempem, v němž je hráč nucen krkolonné čtyřzvuky zatěžkat tak, aby náležitě vyzněly harmonické změny jednotlivých akordů. (obr.č.6)

Z ostinátních dvaatřicetinových modelů vyplyne melodická linka ve spiccato, jejíž struktura je tvořena stejnými hodnotami. Tato spojka převede řízenou aleatoriku do jiného schématu. Přechod z barevné plochy - v tomto případě se jedná o dvaatřicetinové modely, do velmi konkrétní melodie, byť trvající jen krátký časový úsek, je náročným požadavkem na interpretovu schopnost okamžitého zkoordinování obou paží. Po delší barevné ploše, která je přerušena vždy jen na malý moment secco akordy, jsou paže nuceny perfektně sesynchronizovat hru, v níž je bezpodmínečná zřetelnost každého tónu. Už tento prvek, vyžaduje interpretovu neutuchající pozornost. Navíc prsty levé ruky, doposud hrající dvaatřicetiny v rozsahu pouhé čisté kvinty, musí nyní zvládnout melodickou linii v rozsahu několika oktáv. Po dlouhodobém motorickém opakování téhož materiálu se to pochopitelně stává technicky vypjatým místem. Zde zbystří i posluchač, který je skladatelem vyveden z nekonkrétní barevné plochy a může nyní zcela objektivně posoudit hráčovu technickou zdatnost. Při nácviu podobných míst je nutné věnovat zvýšenou pozornost zejména těmto technicky a zvukově choulostivým pasážím, které mohou o interpretově dokonalosti mnohé prozradit.

Schéma dalšího rytmického modelu je složeno ze šestnácti dvaatřicetinových not, rozdělených po dvou či třech osminových hodnotách pod obloučkem. Všech osm not se pohybuje v rozsahu velké sexty. Pak následuje opět několikaminutový motorický pohyb levé paže. Předepsané frázování napomáhá oběma pažím, ale zároveň i optické orientaci v materiálu. Model je od autora zpočátku opatřen prstokladem,

posléze už jen polohou ruky a římským číslem, znázorňujícím strunu, na které se hraje, popřípadě velkou arabskou číslicí, která uvádí počet opakování daného modelu. Prstoklad je neměnný, struktura modelu zůstává po celou dobu stejná, variuje se pouze melodické schéma pasáže. Tento způsob zápisu je pro interpreta opět nepříjemný, i když ne zdaleka tolik, jako v prvním případě šesti odlišných dvaatřicetinových modelů. Zde je alespoň neměnná struktura levé ruky. Ovšem představa, že interpret v maximálním hratelém tempu přemýšlí od kterého tónu začíná další model z řady, je nereálná. Při počátečním studiu skladby je hráč nucen si celé pasáže dopodrobna vypsát, či vyjmout ze skladby Corale, i když i v těchto pasážích se jedná pouze o barevné plochy znějící v pianu. Na druhou stranu je snaha o jejich interpretační dokonalost důležitým bodem v celkovém vyznění skladby. (obr.č.7)

Celá pasáž by měla být interpretována v maximálním tempu, jehož je hráč schopen docílit. I z tohoto údaje, a také z předepsané dynamiky pianissimo, se potvrzuje záměr skladatele, který celou část považuje spíše za barevnou plochu, i když technického charakteru, než za pregnantní technickou pasáž. Vezmeme-li v potaz, že tento díl je umístěn do třetí čtvrtiny skladby, kdy je hráčova levá paže již značně unavená a přitom musí zvládnout ještě cca 90 sekund nepřetržitého motorického

pohybu, je při koncertním provedení takřka nemožné vyartikulovat přesný počet předepsaných not⁸⁹.

I přes veškeré možné způsoby nácvičku těchto pasáží byla má levá paže, zejména šlachy, motorickým pohybem paralyzovaná a téměř neschopná pohybů přes jednotlivé struny, tak jak vyžaduje struktura modelu. Šlachy nebyly schopny po tak dlouhém časovém úseku realizovat podněty vysílané mozkiem, který je udržován v neustálé koncentraci díky optickému tvaru plochy. Celá technická pasáž je příliš rychlá a motorický pohyb natolik stejný, že prsty levé paže nezhodnotí fázi pohybu, v níž se v daný okamžik nachází.

Ke konci pasáže jsou předepsány rozklady ve spiccato, což je pro obě ruce po dlouhé době mechanického legatového pohybu zásadní a obtížnou změnou. Nastává již zmiňovaný problém koordinace obou paží, tentokrát ještě zkomplikovaný obtížnou pohyblivostí šlachového aparátu levé ruky.

Důležitou součástí kvalitního provedení je výběr pokud možno nejvhodnějšího prstokladu k příslušné pasáži, danému tempu i situaci, jež zohledňuje únavu levé ruky. Vhodné akcentování a frázování rychlých pasáží přispívá podstatnou měrou ke snadnějšímu provedení technicky vypjatých úseků. Podstatný je rovněž pocit pomalejší hry v levé ruce, kdy mysl registruje každou notu z dané řady dvaatřicetin. Akcentování a frázování je podstatné i v případě pravé ruky. Obě tyto složky jsou potřebné ke srozumitelnému přechodu do spiccata.

Ke kvalitnější interpretaci tak náročné skladby, jakou Sequenza Luciana Beria bezpochyby je, a zároveň ke snadnějšímu dosažení kýženého interpretačního cíle, pomůže zcela evidentně vynikající hudební nástroj, který má široké dynamické rozpětí a zároveň disponuje obsáhlou škálou barev. Stejně důležitým, ne-li ještě podstatnějším prvkem, vedoucím k usnadnění interpretace, je kvalitní smyčec. Ten významným dílem ulehčuje provedení zejména v první spiccato části druhého dílu. Napomáhá dokonalé artikulaci levé ruky a zároveň zřetelné hře ruky pravé. Jak je všeobecně známo, správná artikulace levé ruky se řídí bezchybnou artikulací ruky pravé. Prut, který se prakticky rozkmitá sám bez většího interpretačního úsilí, má dobrou artikulaci i v absolutním pianu. Silné dřevo na vysoké dynamické plochy zaručuje při provedení této skladby nejméně 60% úspěchu.

Po dvaatřicetinové aleatorní části následuje spojka, v níž skladatel opět pracuje s materiálem čistých prim, malých a velkých sekund, které jsou základním předivem samotného začátku prvního dílu skladby. Berio tentokrát použil strukturu, jejíž

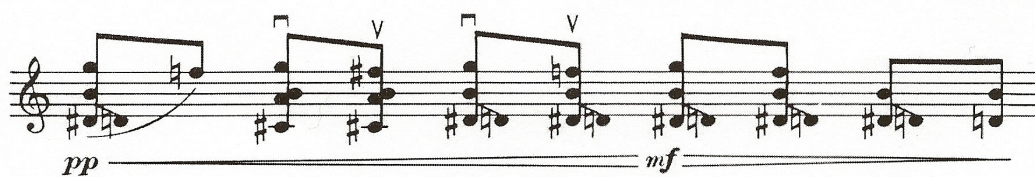
⁸⁹ Opět tak soudím pouze z vlastní zkušenosti, plynoucí z opakovaného prožitku koncertního provedení.

harmonický základ střídá příslušné intervaly odvíjející se od tónu *h1*. Houslista přechází pomocí repetujícího pizzicata levé ruky, hrající vypsané ritardando tónu *h1*, do poslední fáze skladby. Během pizzicata umístí hráč na kobylku sordinu leggieru, základní používané dusítko. Pizzicato levé ruky umožňuje dokonalý přechod odlišného barevného spektra, které nastává v momentu nasazení sordiny takovým způsobem, aniž by díky jejímu umístění nastalo jakékoliv přerušení melodické linky. Stejný postup, i když poněkud technicky obtížnější, zvolil Berio při nasazení dalšího typu sordiny, kterou je velká kovová sordina da studio. Při pizzicatu v levé ruce sejme interpret sordinu leggieru, aby pokračoval stejnou rukou v pizzicatu a pravou rukou uchopil kovovou sordinu da studio, připravenou na pultě. Ve chvíli, kdy levá ruka skončí pizzicato, nasadí hráč velkou sordinu na kobylku nástroje a pokračuje ve hře. Interpretovi je na umístění sordiny vymezen během předepsané koruny poměrně krátký časový prostor. Její nasazení by tedy mělo být provedeno co nejrychleji a v rámci možností bez jakýchkoliv mimohudebních zvuků. Tímto způsobem si samotnou transformaci představuje i autor, který předepsanou pauzu, usnadňující nasazení sordiny, vepsal do závorky. Přemístění sordiny da studio je problematické nejen vzhledem k její váze, ale zejména poloze na notovém pultu. Hráč musí pečlivě promyslet jednotlivé pohyby při výměně sordin tak, aby vše proběhlo v klidném tempu příslušné části, bez zbytečně prudkých pohybů, které by mohly narušit celkový dojem takřka meditačního konce skladby.

V posledním úseku Sekvence autor předepsal tempo čtvrtě noty 72 / 104 MM. Tato instrukce sama o sobě povoluje značnou benevolenci v interpretaci. Navíc je umocněna poznámkou za uvedeným metronomickým označením - *tempo molto instabile, come improvisando*. Berio potvrdil tempové označení, které umožňuje hráčovu tempovou nestabilitu. Celá závěrečná plocha skladby má být tempově nesourodá, vyvolávající u posluchače dojem nenadálé hudební improvizace a flexibility. Dalším zvukově ojedinělým momentem je použití odlišného typu sordiny da studio, sordiny pesante, která se v tradičním repertoáru nevyskytuje. Tato kovová sordina housle téměř ohluší. Zvuk nástroje se v prostoru nese jen velmi obtížně a jeho barva připomíná bzučení, objevující se v případech, kdy je nástroj rozklížen či jinak poškozen. Tento druh sordiny se také nazývá „hotelová sordina“ a je tedy určena spíše pro neslyšné cvičení v mimohudebních prostorech. Sordinu da studio zakomponoval skladatel na bezprostřední konec skladby, aby tak dosáhl nádechu stísněnosti, meditativního klidu a v některých místech až niterné tichosti. Dynamika se pohybuje v rozmezí mezzoforte až piana pianissima. Správné pojetí dynamiky v

mezzoforte s kovovou sordinou je nutné hrát s pocitem dynamiky forte, aby se přes tak těžkou a barevně odlišnou sordinu prodrál zvuk, odpovídající zvuku houslí bez dusítka ve stejné dynamice.

Před závěrečnými intervaly, nastupujícími opět v prvotním tempu, jenž evokují počáteční materiál skladby, zahustil Berio již tak komplikované harmonické předivo hmatově složitými a v houslové literatuře se ojediněle vyskytujícími čtyřzvuky. (obr. č. 8)



Na dosti krátké ploše spojuje akordy složené z houslového hlediska z neobvyklých intervalů. Jejich uchopení non arpeggio je pro interpreta s menším rozpětím levé ruky, extrémně náročným problémem. Týká se to zejména těch akordů, které začínají malou sekundou *d1- dis1*, k níž je následně přidána malá sexta *h1- g2*, popřípadě zmenšená kvinta *h1- f2*. Houslista je nucen v obou případech zvolit jediný možný prstoklad (v prvním akordu 4., 1., 2., 3. prst), zaručující provedení non arpeggio celého akordu. Technický problém druhého akordu je možné zvládnout pouze s malým přerušením, jež nastane ve chvíli, kdy první prst rychlým převalením sklouzne ze struny *d1* na strunu *e2*. Interpret musí co nejrychleji umístit doposud volný druhý prst levé ruky na tón *h1*. Tento jediný možný hmat zaručuje správné vyznění akordu non arpeggio.

Hmaty zmíněné části jsou velmi komplikované jak z technického, tak zejména ze zvukového hlediska. Zřetelné vyznění krkolomných čtyřzvuků je navíc zkomplikováno předepsanou sordinou da studio, která svou charakteristickou barvou zkresluje pregnanost uvedených půltónů, již tak zvukově nevyvážených, na úkor přeznívajících tónů vrchních intervalů. Nezbytným prvkem, který napomáhá ke srozumitelné artikulaci, je nepatrná akcentace spodních strun pravou paží, kde jsou umístěny zvukově problematické půltóny. Takto lze docílit zřetelnosti a zvukové vyrovnanosti všech čtyř hlasů, aniž by se narušila správnost interpretace akordů, hraných navíc díky drobné akcentaci s menším napětím prstů levé paže.

V samotném závěru Sekvence se veškerá pozornost a napětí skladby soustředí mezi tóny *h1* a *a1* – ohnisko posledních idejí skladatele. Berio využil zvukové barevnosti

sordiny da studio, která týž tón, interpretovaný na různých strunách, dokáže dokonale témbrově odlišit za pomoci rozdílného dynamického spektra, které hraje v několika posledních tónech skladby důležitou roli v práci se zvukomalbou nástroje. (obr.č.9)

Berio nejprve nechá zaznít tón *h1* ve třech odlišných dynamikách – mezzoforte, piano s akcentem a pianissimo s akcentem, jehož odlišnou barevnost zdůraznil změnou struny a umocnil předepsaným nádechem, který podporuje témbrové napětí v melodické řadě. Po dynamicko - témbrové výměně se tón *h1* přetransformuje do dlouhého tónu *a1*, nastupujícího se sforzandem a okamžitým dynamickým zvratem do pianissima, aby nepatrným, ale o to transparentnějším crescendem do piana a následným decrescendem do původní dynamiky v pianissimu, podtrhl zvukovou niternost závěrečné fráze.

Autor tak opět klade velký nárok na dynamickou diferenciaci, které musí interpret stoprocentně docílit tlakem smyčce na struny, jejichž barevnost je navíc ještě zmutovaná velkou sordinou da studio. Hráč tedy posuzuje zvuk nástroje s dynamickým nadhledem tak, aby témbrový plán vyzněl ve frekvenci autorových představ. Nejnáročnější a zároveň nejniternější dynamické rozlišení úplného konce skladby, se soustředí na nuanci v pianissimové a piano – pianissimové rovině. Velká sekunda *as1- b1* zní v pianissimu s decrescendem zakončeným čtvrtřovou pauzou. Po ní následující čtvrtřová nota *a1* musí zaznít o dynamiku slaběji, tedy v pianu - pianissimu, jehož počátek je ještě zdůrazněn akcentem pravé ruky. Hranice dělicí rozdílnost obou dynamik je takřka neslyšná. Umístění akcentu nad o dynamiku slabší notu *a1*, umocňuje po doznění tónu pocit slabšího zvuku. Skladatel tak počítá s určitým akustickým klamem, který zároveň umožňuje dynamické rozdíly i v takto niterných proporcích. Interpret tím ale rovněž potvrzuje dokonalost detailního vypracování dynamického plánu, který důkladně promyslel před samotnou realizací

skladby.

Posledním souzvukem skladby *Seqenza* je velká sekunda *a1-h1*, tedy klíčové tóny úplného závěru, ale zároveň materiálu ze začátku díla. Tento důležitý interval zní v pianissimu po dobu deseti sekund. Konec působí velmi klidným dojmem. Skladatel v něm zároveň umožní posluchači dospět po emočně bouřlivé skladbě k vnitřnímu zklidnění. Pocit stavu klidu násobí zvolená síla zvuku závěrečných pianissimových intervalů, jejich harmonický význam v kontextu celé skladby a patřičná délka, po kterou souzvuk zní v plném rozsahu a uzavírá skladbu.

Pierre Boulez - Anthèmes 1, Anthèmes 2

Francouzský skladatel, dirigent a organizátor hudebního života Pierre Boulez, se narodil 26. března 1925 v Montbrisonu na Loire. Po dokončení studia v Lyonu, zaměřeného na matematiku, se začal věnovat hudbě. Roku 1942 se usadil v Paříži a o dva roky později byl přijat na konzervatoř. Výuku kompozice absolvoval u Oliviera Messiaena, kontrapunkt pod vedením Andrée Vaurourga René Leibowitz⁹⁰ ho seznámil s technikou dodekafonie. Studium uzavřel v roce 1945 nejvyšším vyznamenáním - první cenou pařížské konzervatoře.

O rok později byl jmenován hudebním ředitelem scény Compagnie Renaud Barrault. Zde dirigoval kromě kompozic F. Poulenca, A. Honeggera dalších autorů také své rané skladby.

V této době napsal *Sonatinu* pro flétnu a klavír, *Première sonate pour piano* a první verzi skladby *Le Visage nuptial*⁹¹ pro soprán, kontraalt, dvoje Martenotovy vlny, klavír a bicí nástroje na texty básní René Chara. Tehy započala Boulezova skladatelská kariéra.

Začátkem 50. let, kdy se věnoval experimentování v hudebním studiu konkrétní hudby Pierra Schaffera při Radio France, vznikla dvojice kompozic - *Deux études de musique concrète* (1951 – 1952), zaměřených na problematiku konkrétní hudby. V r. 1953 se zrodila v Paříži první specializovaná platforma, zaměřená na provozování soudobé hudby - *Concerts du Petit Marigny*⁹². Boulez byl jejich vůdčí osobností do roku 1967.

Již od poloviny 50. let se také pravidelně účastnil letních kurzů Nové hudby v Darmstadtu. Mezi lety 1954 – 1965 tu na přednáškách a seminářích prezentoval řadu svých teoretických názorů a reflexí, shrnutých většinou v jeho teoretickém díle *Penser la musique d'aujourd'hui* (1963)⁹³. Již v této době patřil do okruhu známých a uznávaných autorů, kteří se setkávali v Darmstadtu. Náleželi k nim především K. Stockhausen, L. Berio, G. Ligeti, a L. Nono, jedna z největších osobností uvedené skladatelské generace.

Od 60. let se Boulez rovněž uplatnil jako mezinárodně renomovaný dirigent na koncertních podiích i v předních operních domech. K nejprestižnějším působištím

90 Teoretik a skladatel R. Leibowitz (1913 – 1972), žák A. Schönberga, ale i M. Ravela nebo P. Dessaua. Jeho přínos spočívá především v rozšíření dodekafonie do Paříže. K jeho žákům patřil mj. H. W. Henze nebo B. A. Zimmermann.

91 Svatební tvář - překlad AV, viz též dále. Název však není v češtině, tak jako u mnoha dalších, zde neznámých kompozic užíván.

92 Po roce byly přejmenovány na *Domaine Musical*.

93 Hudební myšlení dneška, nepřeloženo.

náleží jeho hostování ve Wagnerově divadle v Bayreuthu nebo řízení orchestru Philharmonic – Symphony Society New York, kde v roce 1971 a 1977 zastával post hudebního ředitele. Opakovaně byl také jmenován stálým dirigentem Symphony Orchestra BBC v Londýně (1971 a 1975).

Na žádost ředitele pařížského kulturního centra - Centre national d'art et de culture Georges – Pompidou, založil a následně vedl ústav L'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique, který vstoupil do obecného povědomí zájemců o sodobou hudbu pod zkratkou IRCAM⁹⁴. Krátce před vznikem IRCAMu, vyhlásil státní tajemník francouzského Ministerstva kultury vznik hudebního souboru L'Ensemble Intercontemporain (EIC), jehož vedení bylo rovněž svěřeno Pierru Boulezovi. Z této pozice odešel až v roce 1992, aby se mohl více koncentrovat na kompoziční a dirigentskou činnost. O mimořádném ocenění jeho dirigentských kvalit svědčí exkluzivní smlouva s prestižní nahrávací společností Deutsche Grammophon a Boulezova impozantní diskografie, zahrnující spolupráci s nejvýznamnějšími světovými orchestry.

Mezi Boulezova hlavní díla realizovaná v IRCAMu patří *Répons* (1981 – 1988) pro šest sólistů, ansámbl a počítač, které byly ve své finální verzi provedeny během festivalu v Avignonu r. 1988. Dále nutno uvést *Dialogue de l'ombre double* (1985) pro klarinet, magnetofonový pás a prostorové zařízení, „...*explosante fixe*...“ (1991 – 1993) pro flétnu, instrumentální soubor a počítač a rovněž *Anthèmes 2* (1997) pro housle a elektronické zařízení.

K Boulezovým skladbám z posledních let patří *Dérive 2* (1988 – 2006) pro jedenáct nástrojů, *Notation VII* (1998) pro orchestr či skladba *Sur Incises* (1996 – 1998) pro tři klavíry, tři harfy a tři perkusionisty, která zazněla i na jednom z koncertů letošního festivalu Pražské jaro. Provedení Ensemblu Intercontemporain řídil autor, který zde vystoupil po dlouhých dvaceti letech⁹⁵!

Stejný soubor zahrál na Pražském festivalu pod vedením maďarského dirigenta a skladatele Petera Eötvöse⁹⁶ již r. 2006, kdy zazněla Boulezova komorní kantáta *Le Marteau sans Maître* (1954, rev. 1957)⁹⁷ pro alt a šest nástrojů na slova René Chara. Toto Boulezovo dílo je považováno za jednu z nejvýznamnějších skladeb generace

94 Institut výzkumu a koordinace akustiky/ hudby, byl otevřen r. 1977, sídlí v těsné blízkosti Centre Pompidou.

95 Nestárnoucímu a stále aktivnímu jubilantovi (85!) vzdal naplněný sál Rudolfiny nadšený hold. Bylo to vzácné setkání se soudobou hudbou ve špičkovém provedení specialistů.

96 Narodil se v roce 1944.

97 V češtině je skladba uváděna pod názvem Klavíro bez pána nebo také Klavíro bez mistra. Současně byl proveden i komorní melodram A.Schönberga, *Pierrot lunaire* op.21 (1912). Tyto klíčové skladby dvou různých vývojových fází hudby 20. století náležejí v ČR stále mezi zcela vzácně uváděná díla.

poválečné moderny. Přímou navazuje na Schönbergův a Webernův odkaz, který dále rozvíjí směrem k přísné organizaci všech hudebních parametrů. Zvukově rafinovaná a mnoha ohledech spleťitá skladba klade mimořádné interpretační nároky na všechny hráče.

Díky Boulezově neutuchající vůli propagovat a zároveň vychovávat nové interprety moderní hudby⁹⁸ byla v roce 2004 založena při hudebním festivalu v Lucernu letní akademie - Luzern Festival Academy, na níž participují nejen všichni členové Ensemble Intercontemporain, ale také samotný Pierre Boulez. Zde je možné se s ním osobně setkat v roli dirigenta, pedagoga, ale také jako hlavní postavy tzv. pre - talk interview⁹⁹ k jednotlivým komorním koncertům. Mladí hudebníci, vybraní na základě konkurzu se tu také dostanou do kontaktu se svými komponujícími vrstevníky, které na určuje sám Boulez. Na závěr akademie jsou pak provedena jejich orchestrální díla. Ke skladbám prováděným mladými interprety patří mimo jiné i *Le Marteau sans Maître*, *Sur Incises* i další významná komorní či sólová díla Boulezových současníků. Osobní kontakt a umělecká spolupráce se členy souboru, který po řadu několika desítek let výlučně interpretuje nejnáročnější díla hudby 20. století plní nesmírně důležitou úlohu při pronikání nastupující generace interpretů do moderní hudby a jejího pochopení. Také setkání s živoucí legendou hudby 2. poloviny 20. století, kterou Pierre Boulez bezpochyby je, představuje vedle zážitku nesmírné intenzity i prožití jedinečných zkušeností, jež lze aplikovat ve všech žánrech a typech nejen moderní umělé hudby¹⁰⁰.

Mezi další významné Boulezovy skladby pro smyčcové nástroje patří *Livre pour quator* (1948 – 1949)¹⁰¹ pro smyčcový kvartet a *Messagesquisse* (1976) pro sólové violoncello a šest violoncell, na jméno Paula Sacher¹⁰².

Anthèmes 1 pro sólové housle z roku 1992 vznikly jako povinná skladba pro houslovou soutěž Yehudi Menuhina v Paříži. Některé části skladby, zejména rychlé pizzicatové pasáže, jsou odvozené z houslového partu věty *Original* z Boulezovy skladby „...*explosante fixe*...“ (1971). Ve zmíněné větě má hudební struktura textu spíše homogenní charakter, což pro využití materiálu k sólové skladbě není zdaleka optimální. Jedním z cílů sólové skladby byla modifikace původního materiálu. Nový part měl obsahovat více různorodých prvků a figur, charakteristických pro Boulezův

98 Neopominutelné je také jeho dirigentské působení v mezinárodním orchestru mladých Gustava Mahlera.

99 Jedná se o předmluvy ve formě rozhovoru k problematice skladeb jednotlivých koncertů.

100 Akademie v Lucernu jsem se zúčastnila v r 2007.

101 Kniha pro kvartet.

102 P. Sacher byl významný švýcarský dirigent a propagátor soudobé hudby, zakladatel Basilejského komorního orchestru, mj. též přítel. B. Martinů.

hudební rukopis. Při detailním zkoumání partitury *Anthèmes 1*, nalezneme určité analogie s houslovým partem věty *Originel*. Původní verze *Anthèmes 1* se však jak známo obsahově velmi liší od té, jejíž premiéra se uskutečnila v roce 1991. Na koncertě k významnému životnímu jubileu Alfréda Schléé skladbu premiéroval Irvine Arditti¹⁰³. Tato druhá verze skladby byla vydaná s menšími dodatečnými úpravami v květnu 1992¹⁰⁴.

U skladeb Pierra Bouleze se pravidelně setkáváme s několika verzemi, odlišnými edicemi a variacemi téhož díla. Ve většině případů se jedná o rozšíření nebo odlišnou instrumentaci uvedených témat v dalších samostatných skladbách: *Derive I* pochází ze skladby *Répons*, která ve svém obratu souvisí se skladbou *Messagesquisse*; části rané verze *Notations* se ve výsledku uplatnily ve skladbě *Pli selon pli*. Boulezův přístup ke komponování zahrnuje využití drobných hudebních myšlenek, které se postupně specifickým způsobem rozrůstají.

Dalším typickým skladatelovým znakem je tvoření malého počtu hudebních modelů, založených na pravidlech, určujících Boulezovo komponování. Patří mezi ně již zmíněná metoda rozrůstání či podstata vývoje. Hudební soubory - kmeny, jenž díky stanoveným řádům zaručují hudební identitu a soudržnost struktury, jsou následně splétány do vyšších celků. Prvky materiálů korespondujících s příslušnými soubory se nacházejí ve skladatelově tvorbě v podobě konstrukčního přediva. Také v díle *Anthèmes 1* je tato metoda přítomná, i když vzhledem k jejímu kratšímu rozsahu méně patrná.

V roce 1995 se Pierre Boulez rozhodl pro vypracování elektroakustické verze skladby, kterou nazval *Anthèmes 2*. Realizace byla svěřena Andrew Gerszovi, který vypracoval elektroakustické verze již některých předchozích Boulezových skladeb: *Répons* (1981), *Dialogue de l'ombre double* (1986) a „...*explosante fixe*...“ (1991). V odpovídajícím duchu jmenovaných tří skladeb, je i zde upřednostněn živý přístup k elektronice, jež je tvořena v reálném čase přímo během produkce. Znamená to, že v některých případech použité elektroniky neexistují žádné předtočené materiály, které by byly jednoduše reprodukovány během koncertu. Ve skladbě *Anthèmes 2*, předtočily hudební vzory členky souboru Ensemble Intercontemporain, houslistky Hae Sun Kang a Jeanne – Marie Conquer. *Anthèmes 2* byla první Boulezovou kompozicí, ve které použil spatIALIZÁTOR¹⁰⁵. Výchozím bodem projektu byla partitura

103A.Schlée byl ředitelem prestižního hudebního vydavatelství Universal Edition, bylo mu tehdy 90 let. Dílo mu autor dedikoval.

104Vydalo ji nakladatelství Universal Edition.

105 Přístroj pro vytváření vjemu zvukové prostorovosti.

skladby z května 1992. Ta obsahuje čtyři strany formátu A3, zatímco part houslí *Anthèmes 2* čítá čtrnáct stran stejného formátu.

Jedna z prvních otázek, kterou bylo nutné vyřešit, se týkala koordinace živé produkce sólisty a počítače. Ve skladbě *Répons* je tato koordinace řešena manuálně, pomocí počítačového operátora, který sleduje partituru a dirigenta. Ti pak zahájí příslušný program vždy ve správný čas. V další skladbě „...explosante fixe...“ byla použita kompletně automatická koordinace, tzv. čtečka partitury. Díky tomuto kontaktu sleduje počítač fázi, ve které se nachází sólista a porovnává ji s fází skladby, v níž by se měl nacházet dle partitury, naprogramované do jeho paměti před vystoupením. Takto počítač stanoví správný moment ke spustění modifikací zvuku, používající speciální moduly, které ovlivňující výšku tónu, tímbr, časování a konkrétní polohu aktuální skupiny tónů, jež intepret v daný moment hraje.

Během přípravy *Anthèmes 2* bylo nutné podstoupit množství experimentů ke stanovení odlišných hudebních parametrů houslí (výška tónu, dynamika, čas atd.), které by usnadnily aplikaci čtečky partitury. Ze širokého spektra se postupně vyselektovaly tři funkce, které měla elektronika plnit: 1/ upravení a rozšíření struktury zvuku houslí, 2/ upravení a rozšíření struktury souborů hudebního komponování zmíněných výše a 3/ vytvoření prostorového prvku, umožňujícího produkci hudebního materiálu v prostoru.

Využití první funkce přidružené elektroniky lze popsat na příkladu zpracování flažoletů, hraných houslemi. Podstata flažoletu závisí na typickém rezonančním charakteru struny, jejíž vibrace se přeruší lehkým dohmatem prstu v určité vzdálenosti, která určuje výšku flažoletu. V elektronickém zpracování je flažoletový zvuk houslí nejprve přenesen a za účlem obohacení spektra poslán skrz modul. Spektrum následně prochází rezonanční konstrukcí, jejíž hlavní výška resonance je shodná s požadovaným flažoletem. Podobnou cestou se elektronika užívá k obohacení spektra nástroje, zatímco zachovává základní principy houslových flažoletů.

Příklady rozšíření hudebně kompozičních okruhů, lze nalézt v hojných pizzicatových úsecích, náročných zejména díky své délce a rychlosti jednotlivých tónů. Pro techniku pizzicato jsou tyto plochy, rozmístěné po celé skladbě, až neobvykle dlouhé. Při nácviku pizzicatových skupin šestnáctinových hodnot, musí dbát interpret na zvýšenou opatrnost - je nutno zabránit destrukci pokožky ukazováku pravé ruky. Zejména na samotném začátku cvičení, je důležité zohlednit jeho dynamickou intezitu a dobu trvání. Po zhruba dvou týdnech se na bolavém a

zarudlém místě utvoří mozol, umožňující perfektní provedení pizzicatových míst po předepsanou dobu bez větších problémů. Technická zdatnost hry rychlých pizzicat rozdílne dynamiky a rytmické diferenciacie jednotlivých taktů je však u každého hráče jiná. Bývá ovšem pravidlem, že většinu interpretů přinutí ojedinělá technika rychlého pizzicata pravé ruky ke speciální pozornosti. Ta je pak zaměřena zejména na způsob držení smyčce při pizzicatu, z něhož následně vyplývá i opření palce o hmatník či volné drnkání ukazovákem pravé ruky.

Pizzicatová sekce v samotném začátku skladby je psána formou kánonu, založeného na precizním posunutí hudební struktury v rámci časové osy kompozice. Elektronická část rozšiřuje tento princip užitím transpozičního modulu kombinovaného s modulem časového zpoždění, které dohromady násobí počet hudebních linií. Každá z nich je, tak jako u kánonu, přenesená a posunutá v čase. Přenesené a opožděné modely jsou komponovány takovým stylem, aby vyčistily či rozostřily zvuk původní hudební linie. Využití prostorového zvuku je určeno ke zvýraznění struktury hudební fráze, souzvuku nebo hudebního zpracování.

V *Anthèmes 2* je použito systému reproduktorů, který se zakládá na přístupu vnímání k prostorovému slyšení, jež umožňuje posluchači vstřebat zvuk z rozdílných pozic jasněji, nezávisle na umístění posluchače a zvolenému počtu reproduktorů. Tento systém lze se stejným efektem využít k vytvoření předních či zadních zvukových efektů.

Housle jsou vybaveny mikrofonom. Ten je potřebný jak pro amplifikaci, tak pro přenos zvuku do počítače, kde je následně přetvořen. Zesílený zvuk houslí je poslán do dvou reproduktorů, stojících na levé a pravé straně od interpreta. Zvuk je také reprodukován v koncertní síni společně s modifikovaným zvukem, jenž pomocí speciálního systému umožňuje vytvořit virtuální zvukový prostor obklopující publikum. Interpret může stát na pódiu před posluchači, nebo uprostřed publika, obklopujícího jej ze dvou stran. Kromě reproduktorů stojících po stranách interpreta, je v sále umístěn ještě přední a zadní reproduktor (ve středu prostoru) a dále na každé straně přední, prostřední a zadní reproduktor. Dohromady je pro dokonalou prostorovou interpretaci skladby nutné zapojit deset reproduktorů!

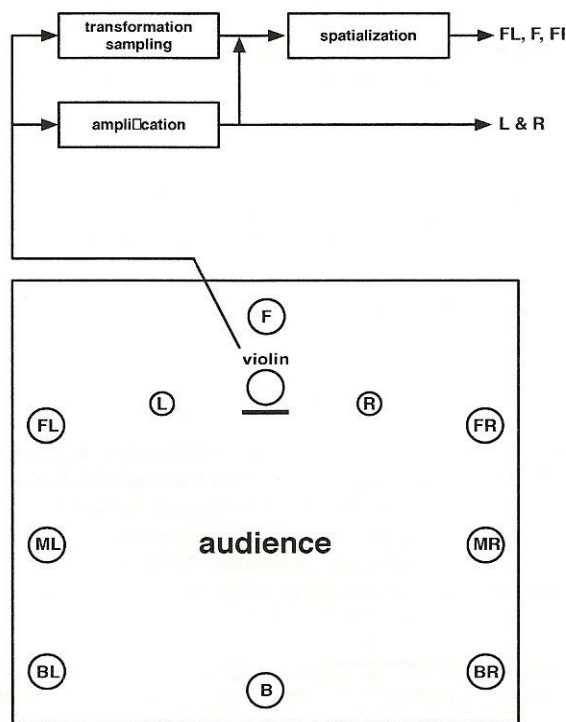


Figure 1 - Overview

V partituře *Anthèmes 2* lze velmi dobře sledovat Boulezův způsob rozkomponování a přepracování původních skladeb kratšího charakteru. Podobným způsobem upravil již v předešlých letech například skladbu *Domaines*, jenž je verzí pro sólový klarinet a *Dialogue de l'ombre double* pro klarinet a magnetofonový pás. Druhý případ – rozšíření textu, představuje mimo jiné klavírní skladba *Incises* (1994/2001), jejíž pozdější verzi přepracoval Boulez do podoby pro tři klavíry, tři harfy a tři paličkové bicí nástroje (1996/1998). Skladba je vzhledem k rozšířené nástrojové škále i tónově zajímavější. Zároveň došlo k prodloužení celkové délky díla na bezmála 30 minut. Modifikace nese název *Sur Incises*.

Sólovou skladbu *Anthèmes 1* je možné chápat jako předlohu, hudební osnovu - extrakt hudebních nápadů rozmělněných pouze nepatrně, které jsou však tím větší měrou aplikovány ve verzi s elektronikou. Je logické, že druhá verze skladby *Anthèmes* je obsáhlejší, náročnější a vzhledem k přidané elektronické složce také komplikovanější. O fyzické náročnosti díla pro interpreta není pochyb, obtížnost technické stránky je však diskutabilní. *Anthèmes 1* trvá ca 8' 40", což je pro sólovou skladbu podobného ražení ideální délka. Hráč je schopen hluboké koncentrace po celou dobu konání a jeho fyzické síly bez větších problémů stačují i na tak komplikovaný hudební text. Po jeho doznění je schopen hrát další skladbu.

Průzračnost hudby vyžaduje bezchybně přesvědčivé provedení díla, které musí obstát před posluchači pouze díky intepretově umu¹⁰⁶ a originalitě hudebních myšlenek. Produkce *Anthèmes 2* je o to snažší a svým způsobem zajímavější, čím více je uplatněna modifikace zvuku houslí a četnost přidružených melodicko – rytmických efektů. Zde se sice nejedená o úplné přetvoření přirozeného zvuku houslí - elektronická složka je nastavena tak, aby byl interpretův zvuk neustále bez problémů slyšet. Četnost nahraných rytmických sekvencí, ztrojení flažoletových prodlev, využití dvou protichůdných melodických linií se zakomponovanu linkou pizzicata a další uměle vytvořené zvuky, však zcelí sólový part do homogenního tvaru. Sólový part již není osamoceným souborem několika dílčích, typově odlišných momentů, využívajících melodické či rytmické prvky k výrazové diferenciaci.

Základní kostra skladby - prvotní verze *Anthèmes 1*, pracuje s minimální obměnou materiálu. Skladba je rozdělena do časově realitvně shodných bloků, typických vždy jedním kompozičním prvkem. Základní materiál představuje melodická linka variovaná trilky, které vytvářejí samostatnou melodii, nebo doplňují přidruženou melodii osminového pohybu. Další, již zmiňovanou složkou je rytmicky diferenciované pizzicato, jehož plocha využívá taktové rozmanitosti; základní metrickou jednotkou je šestnáctinová hodnota. Jednotlivé bloky odděluje vždy flažoletová prodleva v nejnižší možné dynamice. Boulez tuto vsuvku označil pokynem termínu „*Libre*“, čímž určil volný, svobodný charakter jejího provedení. Počet prodlev se pokaždé liší. Pro rozrůznění doby jejich trvání a současně oddělení příslušných bloků, užívá skladatel tří odlišných fermát: kulaté, špičaté a hranaté. Každá z nich určuje jinou délku trvání. Špičatá a hranatá se vyskytují pouze na taktových čarách, kulatá fermáta vždy nad notovým zápisem.

Dalším výrazovým prostředkem jsou dynamicky rozlišené šestnáctinové hodnoty, interpretované striktně u žabky smyčce. Šestnáctinové bloky s dynamicky zdůrazněným začátkem i zbytek tónů příslušného bloku je ponechán v nízké dynamice. Vše se děje ve velmi rychlém tempu. Některé z šestnáctin v dynamice fortissimo jsou navíc variované přírazy v dynamice forte. Realizace přesného rozlišení jednotlivých zvukových nuancí vyžaduje precizní práci nejprve v pomalém tempu. Pouze tak může hráč vnímat jednotlivé pohyby a chování pravé paže, v souvislosti s přesným plněním dynamického plánu. Boulez předepisuje označení *très irrégulier* – velmi nepravidelně; tato poznámka je však téměř neopodstatněná, jelikož pravidelné provedení šestnáctinového tepu je v předepsaném dynamickém

¹⁰⁶Důležitou součástí intrerpretova umu je také schopnost zaujmout posluchače a vtáhnout je do dění na pódiu.

plánu prakticky nerealizovatelné. Další pokyn k realizaci šestnáctinových ploch se týká artikulace tónů v jednotlivých fázích dynamiky. Hodnoty ve fortissimu se interpretují delším smykem, hodnoty opačné dynamiky, v tomto případě se jedná o piano, by měly být hrány smykem co nejkratším. Melodické prvky exponované v průběhu dalších ploch jsou složeny z dvaatřicetinových hodnot. Jejich stavba se vyznačuje ornamentickým vedením linky, vymezené intervalovým rozpětím maximální šíře velké septimy. K transparentnějšímu odlišení dynamické fáze přispívá časté střídání polohy smyčce, utvářející odlišnost barvy zvuku. Pozice naturale se při každé dynamické odchylce střídá s pozicí sul ponticello velmi překotně; např. v 3/8 taktu složeném z dvaatřicetinových hodnot je na každou osminu užitá jiná barevná nuance.

Melodický tah je přerušen v pravidelných dvoutaktových úsecích novým hudebním materiálem, přinášející metricky diferentní čtyřčtvrťový úsek, jenž je ztvárněn pomocí různě dlouhých hodnot. V úseku interpretovaném nakloněným smyčcem, umožňující současné použití žíní i dřeva prutu, uplatnil Boulez rytmickou diminuci. V prvním taktu využívá hodnot šestnáctinových, v druhém případě se jedná o šestnáctinové trioly, naposledy jsou předepsány dvaatřicetiny. Paralelně se zvyšováním tempového napětí stoupá ve stejném poměru i dynamický sloupec. Jedná se vždy o počáteční stádium dynamicky silnější vlny, která v průběhu motivu klesá na hladinu minimální hlasitosti. Boulez pro použitý smyk nevymýšlí speciální označení, připisuje pouze poznámku *moitié crins, moitié bois* – polovina žíní, polovina dřeva. Výsledný zvuk drobných hodnot je „chraplavý“, ale dynamicky výraznější, než v případě běžného col legna.

Posledním typem smyku a zároveň předělovacím či spojovacím momentem je *jeté* – hozený smyk, aplikovaný na vzestupnou či sestupnou tónovou řadu, vycházející od různých základních tónů. Výjimkou je sestupná řada označená *calme, régulier* – klidně, pravidelně. Ta ve všech případech začíná primou *d2*, která pravidelně sestupuje ve dvaatřicetinovém tempu pokaždé k jinému cílovému tónu. V průběhu skladby, poté, co Boulez exponoval všechny rytmicko – melodické modely rozmanitých, vždy pečlivě předepsaných charakterů, se veškeré úseky začínají mísit. Tím dochází ke vzniku bloků, sestavených z prvků motivů představených na začátku skladby.

Závěrečný díl kompozice - poslední čtvrtina, patří dvaatřicetinovému předivu. V něm se střídá artikulace s odlišně barevnými plochami. Jedná se v podstatě o polytematický blok, provedený v rytmicky monotematické rovině. Boulez v poslední

části využívá pouze dvaatřicetinových hodnot, které přetváří do podoby motivů uplatněných na začátku skladby. Melodické postupy jsou komponované stylem střídání neměnného intervalu malé sekundy vrchního hlasu, narušovaného průchodným střídáním intervalů hlasu spodního. Tímto způsobem vzniká řada nekonformních intervalů, založených na postupném zmenšování nebo zvětšování jejich rozpětí, od velké sekundy po velkou sextu. Artikulace modelů se pohybuje mezi non legatem - předepsaným na struně v poloze smyčce sul ponticello, staccatem - hraným od struny v přirozené poloze smyčce, portatem a legatem. Provádění intervalů s rozdílným typem artikulace a smyku vyžaduje odlišný přístup k řešení jejich nemalých technických nároků. V případě smyku staccato se souhra obou paží vykonává lépe - jimi prováděný pohyb je synchronizován stejným tempem. V opačném případě - legato, je levá ruka, vykonávající rychlé pohyby, vázána pravou paží, jejíž pohyb je nepoměrně delší. Šíře legata dvojhmatových úseků je shodná s délkou celé fráze. Při její realizaci je nutné dbát na výraznější artikulaci, což v případech s analogickým problémem znamená až přehnaně pregnantní kladení dotyčných dvojzvuků. Tímto způsobem hry lze nahradit absenci podrobnější artikulace smyčce.

Hudební materiál, který Boulez použil ve verzi s elektronickou složkou, tj. v *Anthèmes 2*, je takřka identický. Pracuje rovněž se shodnými motivy i jejich prostorovým uspořádáním v kompoziční formě. Četnost jednotlivých modelů je násobena nejen díky zmnoženému obsahu stávajícího textu, ale zejména vzhledem k užití elektronických prvků. Patří mezi ně transformace živého zvuku houslí, sekvenčně zpracovaný materiál jednotlivých hudebních úseků. *Infinitive Reverberation* – neurčitá ozvěna, znásobující prostorovost jednotlivých, interpretem hraných tónů, jakož i spatilizace, nastavená dle potřeby přesnými údaji do počítače či samostatného efektu, vytvářejí dokonalý virtuální zvukový prostor, obklopující publikum. Frequency shifter (frekvenční posun) mění výšku tónu v nepatrných nuancích. V neposlední řadě je použit i prvek delay (zpoždění), tvořící opakování zahraného tónu, či celého modelu, kterým lze nastavit časový interval zpoždění, jeho délku, jakož i intenzitu zvuku. Tři základní elementy – zesílení, zpracování a prostorovost – představují elektronickou část skladby. Nedílnou součástí realizace je sampler – modul, přehrávající sekvence předtočených zvukových vzorků, který může obsahovat následující prvky houslové techniky: pizzicata s hrubým úhozem hraná ve forte (nazvaná „pizz“), pizzicata s hrubým úhozem hraná forte („pizz doux“ - úhoz je změkčen samplerem), dlouhé tóny hrané v mezzoforte, dlouhé tóny hrané v

pianu s řízeným dusítkem, krátké tóny hrané arco fortissimo („arco“) a dlouhé tóny tvořené samostatnou sinusovou vlnou („sinus“).

Synchronizace houslí a elektroniky je organizována pomocí speciální partitury určené pro zvukového režiséra. Obsahuje klíče k obsulze, znázorňující moment začátku nebo konce jednoho či několika zvukových procesů. Jsou zde také uvedeny parametry a data odpovídající příslušnému zadání jednotlivých modulů. V případě určitých pasáží skladby mohou být některé kódy zadány manuálně, například pomocí tlačítka. V ostatních případech se určují kódy automaticky, prostřednictvím systému, který je kompatibilní se sledováním interpreta v reálném čase. Části, v nichž je nutná automatická čtečka partitury, se nacházejí na začátku skladby. Ta garantuje synchronizaci s tempovými rubáty houslisty.

Zesílení zvuku houslí by mělo být v souladu se zvukovou hladinou použitých elektronických prvků, což je důležité zejména v místech, kde je žádoucí splynutí zvuku živých houslí s elektronickým zdrojem. Z akustického hlediska je nicméně samozřejmé, že přirozený zvuk houslí lze jen těžko promísit se zvukem elektronickým.

Elektronický mechanismus je zapojen do modifikace jednotlivých zvuků. Zároveň je však funkční v místech s prodlevami či s větším množstvím pauz v sólovém partu, kde zní díky předtočenému zvuku sekvence drobných hodnot, reagujících na předešlý hudební text. Například do dvaatřicetinových secco akordů nebo skupin dvou až tří tónů stejných hodnot, oddělených větším počtem pauz rozličné délky, zní zároveň fráze dvaatřicetinových tónů, odpovídající kombinaci materiálů uplatněných v předešlých částech sólového partu nebo z nich úzce vycházejících. Boulez zapojil do materiálu přehrávaného samplerem jak rytmické modely sekvenčního charakteru, tak melodické fráze, opakující nebo rozvíjející předchozí materiál.

Rytmické sekvence jsou uplatněné v šestnáctinových pizzicato blocích. Jsou však mnohonásobně delší než v *Anthèmes 1*. Vyskytují se v podobě modelu sestaveného ze tří hodnot odlišné délky (šestnáctina, osmina, osmina s tečkou), jejichž rytmus je v rámci modelu různě variován. Výška tónu je v rámci modelu neměnná. Ve vztahu jednotlivých sekvencí však postupuje v odlišných, blíže neidentifikovaných intervalových skocích. Přítomnost melodické fráze je úzce spjata s předcházející melodickou linkou, zakončenou trilkovou prodlevou. Sampler navazuje ve většině případů shodným zvukem - intervalem, který představuje závěrečný trilek, znějící po celou dobu trvání předtočené fráze. Schéma předtočeného modelu má dvě podoby. První tón úseku se opakuje v pravidelném

dvaatřicetinovém pulsu, který přechází do melodické linky sestavené z odtahů ve stejném tempu, vzestupné nebo sestupné tendence. Druhý způsob ztvárnění má opačnou podobu, kdy na dvaatřicetinové melodické odtahy navazuje pravidelné opakování posledního tónu melodické řady. Celý úsek má dynamicky klesající tendenci, v závěru ztišenou na minimum, aby na něj mohla opět navázat melodie sólových houslí.

Pomocí reciproce obou složek, sólového partu a elektroniky, lze interpretovat rozsahem i po technické stránce náročný sólový part. Místa s čtenějším zapojením sampleru nabízejí interpretovi prostor k nezbytné psychické i fyzické relaxaci, bez které by jen stěží mohl pokračovat v realizaci hudebního textu. *Anthèmes 2* trvá cca 21 minut, v porovnání s *Anthèmes 1* tedy téměř třikrát déle. Nelze však opomenout určité korektury technicky náročných míst, které se díky přispění elektronické složky hrají snadněji. Jedná se zejména o melodie kombinované s průběžným trilkem ve vrchním hlase, který doprovází spodní hlas zastupující melodii. Tak vznikají krkolomné hmaty dvojjzvuků, doprovázených kontinuálním trilkem. Analogická místa v druhé verzi skladby jsou v sólovém partu řešena jednohlasou melodií zdobenou trilkou, pod níž se ze samplerů a čtyř harmonizérů¹⁰⁷ linou akordické klastry, obohacené o pizzicatové dvojhmaty široké oktávy.

Anthèmes 1 zazněla v pražské, resp. české premiéře v mém podání na prvním doktorandském koncertě v roce 2007. Téhož roku byla také provedena jiným interpretem v rámci komorního cyklu Krása dneška¹⁰⁸.

Druhá verze skladby, považovaná v zahraničí (zejména ve Francii) za zásadnější, však u nás dosud nezněla. Tato skutečnost je limitovaná do jisté míry finančními prostředky. Nejedná se ovšem jen o tento relativně řešitelný problém. Skladby podobného charakteru představují u nás i v dnešní době, tj. téměř třináct let po prvním provedení *Anthèmes 2*¹⁰⁹, stále neprobádanou, mnohými interprety i značnou částí publika opovrhovanou hodnotu.

Přitom vyhledávání stále nových podnětů by mělo být nedílnou součástí profesního života každého umělce. Řešení neobvyklých problémů, týkajících se nejen techniky interpretace, ale také konkrétního způsobu souhry s elektronickými efekty, znamená ovšem určité potlačení vlastních sólistických ambicí. Tyto se však

¹⁰⁷ Příklad vytvářející podle zadaných parametrů příslušnou harmonii k interpretem hrané melodické lince.

¹⁰⁸ Cyklus zaměřený na provádění komorních skladeb současných autorů pořádá Pražská komorní filharmonie. Skladbu provedl člen orchestru David Danel.

¹⁰⁹ Premiéra skladby se uskutečnila v říjnu roku 1997 na festivalu v Donaueschingenu. Sólový part provedla japonská houslistka Hae Sun Kang.

ostatně podaří uplatnit pouze málokomu.

Při realizaci skladeb s elektronickou složkou je třeba vnímat několik složek během jednoho momentu. Tento fakt sám o sobě není žádným zvláštním úkazem, pokud by se však během hry neměnily zvukové podmínky nástroje, akustiky a interpretem stanovené výšky tónů. V opačném případě by nebylo provedení podobných skladeb ničím neobvyklým. Interpret se však nachází v soukolí jmenovaných uměle vytvořených situací, přinášejících jedinou možnou variantu s jejím vyrovnáním. Hráč je nucen pracovat v hluboké vnitřní koncentraci, při níž vnímá pouze jednotlivé pohyby prstů a smyčce, aniž by měl zpětnou vazbu v podobě zvukové kontroly.

Skladby, v nichž je uplatněna elektronická složka, mají mnoho rovin kombinování či transformace hudebního textu, při nichž se jednotlivé formy využití odehrávají. Skladatelé, zabývající se především zvukovou a zvukově témbrovou stránkou hudby, používají elektronickou složku ke zhmotnění či umocnění zvuků nástroje, nebo jako zdroje mimohudebních zvuků, které by bez použití amplifikace nebyly slyšitelné. Podobný způsob uplatnění elektronické složky nacházíme například v dílech francouzského skladatele Tristana Muraille¹¹⁰. Jeho skladba pro komorní ansámbl *Treize couleurs du soleil couchant* (1978) užívá ozvučení akustických nástrojů pro realizaci mimohudebních zvuků, tvořených např. speciálními smyky nebo netradičním umístěním smyčce na nástroji, v případě dechových nástrojů pak odlišného uplatnění dechu při tvorbě zvuku.

Další typ spojení akustického nástroje s elektronickou složkou najdeme také v sólových skladbách různého nástrojového obsazení, doplněných magnetickým pásem. Reprezentují jak další fázi vývoje technických možností a evolučního myšlení skladatelů, tak i výrazný posun v technické vyspělosti interpretů těchto kompozic.

¹¹⁰Podrobněji viz kapitola Praktické ukázky užití novodobých interpretačních technik.

Novodobé prostředky v nástrojové kombinaci housle – klavír

Vývoj komorního žánru, spojující housle s klavírem, je podobně jako vývoj sólové sonáty, či sólových skladeb pro housle záležitostí několika staletí. Již od dob baroka, kdy se samozřejmě jednalo v první řadě o spojení houslí s cembalem (resp. dvojicí nástrojů tvořících basso continuo), v pozdější době pak s kladívkovým klavírem, patří tento instrumentální pár k nečastěji se vyskytující inspiraci v tvorbě známých, méně známých, ba i zapomenutých autorů.

Původně se jednalo o skladby většinou sonátového charakteru, které upřednostňovaly klávesový nástroj jako vedoucí, zatímco housle, či jiný smyčcový nebo dechový nástroj představovaly prvek doprovodný. Transformace melodického (houslového) partu do hudebně rovnocenné, nezávisle se vyvíjející melodické linky, nastala až během klasicismu, v pařížských sonátách W. A. Mozarta. Houslový part se stal samostatnější, melodické a doprovodné schéma přecházelo z klavírního partu do houslového a naopak. Vývoj klasicistní sonáty byl završen v deseti sonátách pro klavír a housle L. van Beethovena.

Velký rozmach tohoto hudebního útvaru nastal v období romantismu. Tehdy se stal klavír jedním z nejpopulárnějších nástrojů, v nebyvalé míře se rozšířilo domácí muzicírování. Poptávka po komorní hudbě stoupala, což vyvolalo nárůst tvorby samotných skladatelů - interpretů vlastní hudby a technický rozvoj hráčů na příslušné nástroje. Postupem času se hudba začala více popularizovat. V hudebních salónech byly provozovány virtuosní kusy lehčího charakteru a z komponujících interpretů se rodily hvězdy, obdivované i širokou, tzv. laickou veřejností¹¹¹.

Až do počátku 20. století převládalo pravidlo slučující interpreta a skladatele v jednu osobnost. Také většina komponistů mladší generace 20. století zpravidla do jisté míry ovládá hru na klavír, málokterý však hraje na housle nebo jiný nástroj¹¹². Vzácnou výjimku představuje ojedinělá osobnost Heinze Holligera, schopného být zároveň interpretem vlastních skladeb¹¹³.

Je ovšem velmi pravděpodobné, že selektování hudebních dovedností, resp.

111Vzhledem k vysoké míře hudební gramotnosti byl však tehdejší laický konzument relativně poučený a vzdělaný.

112Tato okolnost bývá často nahrazována úzkou spoluprací s konkrétním interpretem.

113 Podobnou schopnost interpretace vlastních skladeb měl např. i skladatel, pedagog a vynikající varhaník Olivier Messiaen (1908 – 1992). Mezi jeho žáky patří např. I. Xenakis, P. Boulez, K. Stockhausen. V 50. letech se stal průkopníkem serialismu. Svou vášeň k ornitologii zúročil

v mnoha skladbách. K nejznámějším patří např. Kvartet pro konec časů (1941), Symfonie Turagalíla (1946-1948)ad.

nárůst specializace, přispělo ke vzniku jak skladeb technicky neobvykle náročných, tak i netradičně nástrojově uchopených. V neposlední řadě tím pádem došlo nepochybně k celkovému rozvoji zvukovosti. Specializovaný skladatel, který není zároveň výkoným interpretem, se necítí vázán psanou či nepsanou tradicí hry ani zákonitostmi technických pravidel a možností konkrétního nástroje. Výjimkou, vyvracející tyto mé domněnky, je opět komponující hobojista a dirigent H.Holliger, který zřejmě právě z těchto důvodů zásadně změnil nazírání na „svůj“ nástroj. Srovnatelnou osobnost bychom však na poli houslové hry v současnosti marně hledali. Nejmladší generace českých skladatelů zahrnuje i vynikající klavíristy a hráče na jiné hudební nástroje, interpretující nejen svá díla, ale i jiných autorů soudobé hudby.¹¹⁴

Vrátím - li se zpět ke kompozicím pro housle a klavír, je u všech děl 20. století patrný dopad archetypu houslové sonáty. Forma čtyřvěté skladby pro housle a klavír se vyskytuje dodnes v téměř tradiční podobě, a to i u mnoha novátorsky orientovaných autorů. Vedle významných sonát pro housle a klavír Clauda Debussyho, Maurice Ravela, Francise Poulenca, André Joliveta, Bély Bartóka, Leoše Janáčka, Bohuslava Martinů, Sergeje Prokofjeva, Dimitrije Šostakoviče aj., stojí v 2. polovině 20. století díla, která pokračují v tradici této formy a obsahu, přičemž současně rozvíjejí i čerpají z široké palety nových výrazových i technických prostředků.

I když se zaměříme pouze na již časem prověřená díla světoznámých tvůrčích veličin, nabízí se široká bohatá nabídka znamenitých skladeb. Mezi sonáty, které datem a významem patří k dílům tohoto typu, nutno jmenovat především kompozice těchto autorů: Witolda Lutosławského - Deux sonates pour violon et piano (1927), Mortona Feldamna - Sonata for Violin and Piano (1945), Hanse Wernera Henzeho (1946), Berndy Aloise Zimmermanna (1950), Krzyszofa Pendereckého - č. 1 (1953), č. 2 (1999), Edisona Deniso (1963), Alfreda Schnittkeho - č. 1 (1963), č. 2 - Quasi una Sonata (1968), č. 3 (1994), Alexandre Arutiunian (1985) a Philippa Glasse (2008).

K výčtu by bylo možné ještě přiřadit dvě méně rozsáhlé, ale charakterem podobné skladby – sonatiny Karlheinz Stockhausena (1951) a Giacinta Sciarriniho (1974 – 1975)¹¹⁵.

114Z českých skladatelů je to např. Jan Dušek, Roman Pallas, Michal Nejtek, Michaela Plachká – hráči na klavír, Jana Vöröšová – hráčka na klavír a cimbál, Ondřej Štochl – hráč na violu ad.

115Od opakování stejných názvů jsem z pochopitelných důvodů upustila. U jednotlivých autorů jsou zároveň uvedena i případná pozdější díla.

Sonate nr. 2 s podtitulem *Quasi una Sonata* **Alfreda Schnittkeho** (1934 – 1998) není sice tradičním příkladem užití sonátové formy, nicméně z hlediska nového formálního a technického přístupu, je velkým obohacením houslové literatury. Sonátu jsem provedla na svém druhém doktorandském koncertě (2007) za klavírní spolupráce skladatele a klavíristy Jana Duška. Z interpretačního pohledu se jedná o náročné jednověté dílo (durata cca 21minut). Formálně netradiční uchopení hudebního materiálu přináší nový pohled na zpracování klasické sonátové formy a současně pracuje s celou řadou zvukově neotřelých interpretačních technik. Značné nároky jsou kladeny zejména na souhru obou nástrojů, které tak jako u jiných děl komorní literatury, tvoří v určitých úsecích jeden melodický celek. V tomto konkrétním případě se jedná spíše o melodicko - rytmický monolit, jelikož bloky nazvané „quasi Cadenza“, jsou myšleny a koncipovány jako jednolitý, invenčně košatý proud, postavený na střídání tónů obou nástrojů. Rytmický model exponovaný nejprve klavírem, přechází mimovolně do houslového partu obdobným způsobem, jakým přechází u klavíru melodická linka pravé ruky do spodních oktáv ruky levé.



Skladba je členěna do osmnácti oddílů různého charakteru a významu, jejichž zásadní tématická struktura se v podstatě opakuje. Oddíly jsou propojeny fantazijními momenty aleatorického typu, které představují střídavé kadence jednotlivých nástrojů, nebo jednolité kadence propojující oba instrumentální party. Druhým typem ucelených bloků jsou rytmicky pregnanční a pravidelně pulsující pasáže, vypsané do příslušných, předem stanovených taktů. Tak jako u sonátové

formy, se i zde střídá charakter jednotlivých ploch. Základní označení tempa a charakteru pravidelných pasáží, „Allegretto“, je uplatněno v první třetině skladby dvakrát, a to v podobě souvislejšího celku, metricky koncipovaného do 2/4 taktu. V prvním případě je hlavní melodická složka zasazena do partu klavíru. Ten je vzhledem ke své precizní schopnosti akordické hry ideálním nástrojem pro zdůraznění jednoduché třítaktové hlavy tématu. Schnittke tu užil pouze osminových a šestnáctinových hodnot, jejichž dramatickost zdůraznil příslušnými pauzami. Levá ruka neplní typickou roli basové linky, nýbrž umocňuje rytmicky údernou pregnantnost tématu osminovým protihlasem, umístěným ve stejné poloze jako hlavní vedoucí hlas. Housle imitují charakter hry levé ruky klavíru a zároveň reagují na její rytmické dění. Jedná se především o akcentované osminové vstupy, shodné s materiálem osminových hodnot v klavíru. Rytmicky se obě linky osminového pulsu doplňují: levá ruka klavíristy v závislosti na hlavní melodii, zatímco houslový part jde ve většině svých vstupů mimo hlavní rytmický plán. V druhém nástupu Allegretta v závěru první třetiny skladby, se role obou nástrojů vymění. Housle vstupují s výrazným rytmickým motivem, jehož naléhavost je zdůrazněna akordicky exponovanými hmaty. Jsou zde užity dvě čisté kvinty ($es - b$, $a - e$), zasazené do vzájemného intervalovém vztahu zvětšené kvarty, což ve finálním rozložení akordu ($es - a - b - e$) a jeho zvukové podobě působí jako intervalové „tření“ půltonu mezi tóny $a - b$, a intervalové napětí zvětšené oktávy $es - e$. Klavír v této oblasti přejímá osminovými secco vstupy širokých intervalových skoků úlohu houslí.

Další podstatnou složkou, přispívající k oddělení ucelených části a zároveň k dramatickému vyznění ploch, předělujících jejich tematické kontrasty, jsou do skladby zabudované různě dlouhé momenty ticha. Podstatnou část momentů, ve kterých se zdánlivě nic neděje, uplatnil autor již na začátku. Oba nástroje vstupují do díla jednotlivě, dvaatřicetinovými secco akordy, v pořadí klavír, housle. Pak v obou případech následuje několikasekundová prodleva – ticho. Po akordu klavíru je předepsána pauza trvající cca 6 vteřin, po čtyřhlasém akordu houslí je vystupňována na 10 vteřin. Na další osmihlasý klavírní akord reagují housle okamžitým navázáním přírazu k dlouhému tónu, prvnímú zvukovému vyústění předešlých „ran“. Podobnými vstupy, jejichž tematický materiál se v průběhu prvního bloku rozšiřuje a dramatické pauzy mění svou délku až na 11 vteřin ticha, vyplnil Schnittke úvodní blok skladby, který pojal jako soupeření dvou elementů: hluku a ticha. Obdobný začátek skladby je náročný pro obě zúčastněné strany v sále. Pro interprety znamená podobná situace obrovskou koncentraci a místy i adekvátní dramatické ztvárnění. Posluchači se v

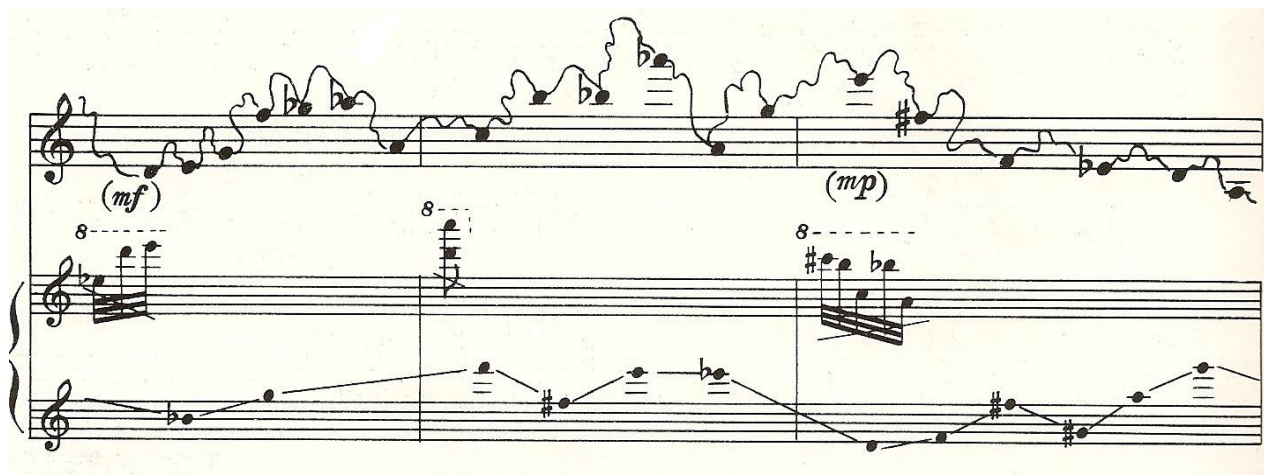
analogických momentech zpravidla rozdělí na dvě skupiny. Zkušenější z nich se snaží koncentrovat spolu s interprety, plni napětí z očekávání následujících událostí. Druhá část posluchačů tíhu situace, ve které ticho působí až nepříjemným dojmem, nenese a začne se jednoduše smát¹¹⁶.

V prvním bloku skladby se také oba nástroje představují v témbrově pojatých kadencích - plochách bez přesného tempového, a tedy i časového ohraničení. Každé provedení je tedy jinak dlouhé. Obě plochy, označené *Senza tempo*, exponují podobný materiál, využívající jako hlavního výrazového prostředku tremola.

U klavíru se jedná o tremolo nepravidelných sekvencí v rozsahu naznačených klastrů, které jsou odděleny různě dlouhými pomlkami (od 30" až 1'). Také houslová tremola představují nepravidelné sekvence, interpretované hozeným smykem ricochet, jehož zvuk je limitován předepsaným způsobem úhozu - *col legno*. Schnittke požaduje hrubý úhoz na začátku smyku, následné zeslabení a crescendo s pevným zakončením výsledného intervalu, čehož je dosaženo glissandem z původního, počátečního dvojhmatu. Melodická linka pracuje se širokou škálou intervalů v nejrůznějších, leckdy extrémních polohách nástroje. První blok skladby je tedy složen z dílčích ploch, oddělených výrazově kontrastními předěly.

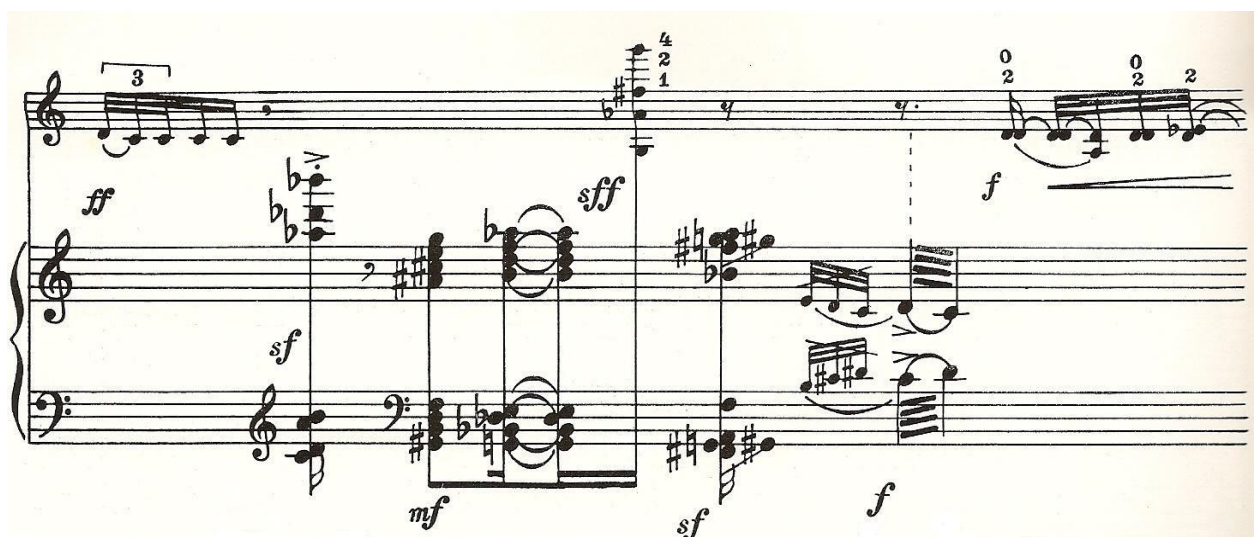
Druhý blok skladby tvoří Allegretto 2/4 taktu, stejného typu jako v první ploše skladby. Jeho dvě části odděluje několik samostatných bloků, přinášejících značně odlišný hudební text. První z těchto bloků nese charakterové označení Moderato. Hlavním materiálem jsou osminové akordy, jejichž zvuk připomíná skandující fanfáry dechů ve Stravinského Svěcení jara. Na prodlevě (prvních sedm taktů) mění hráč témbrovou kvalitu střídáním *non vibrata* hraného *sul ponticello*, se smykem *ordinario*, při němž se témbra mění různou intenzitou *vibrata*, naznačenou přesně provedenou vlnovkou. Stejnou grafickou úpravu pro ztvárnění směru a určité výšky glissand použil Schnittke v následující aleatorických blocích, vystavěných na bázi glissand maximální dynamiky a rozmanité dráhy a výšky. Ta jsou ukotvena mezi konkrétní tóny, jejichž výška klesá a stoupá neúměrně s intenzitou zvuku.

¹¹⁶Stejně reakce se objevují i při interpretaci skladeb J. Cage, které pracují s tichem, jako s jediným hudebním materiálem. Jedná-li se o provedení ve větším počtu hráčů, nastává problém tíživého momentu na obou stranách koncertního sálu.



Tuto plochu skladatel umístil za rytmicky nekomplikovanou, harmonicky zahuštěnou a zároveň klidnou část Andante, přecházející v naléhavější Moderato.

Poslední díl, samostatný blok zasazený mezi ohraničující úseky Allegretta, je tvořen sledem několika quasi kadencí a dílčích taktů označených *Senza tempo*. Jedná se o společné kadence obou nástrojů, kooperujících při dotváření rytmických úseků, či vzájemně reagujících na podněty melodických modelů, které ve své podstatě tvoří témbrově odlišný celek.



Druhá třetina skladby začíná chromatickou kadencí klavíru *Ad libitum*, jejíž interpretace vyžaduje pomalé změny chromatických klastrů v tremolu, situovaném do partu levé i pravé ruky. Pro záznam širokého spektra tónového rozsahu použil Schnittke čtyři notové osnovy, indikující dvě dynamické vlny extrémních kontrastů a nevšedního barevného spektra, umocněného kontinuální pedalizací nástroje. Housle nastupují do doznívajícího klastru třemi tóny neohraničené délky, jejichž pohyb směřuje do výsledného, v rámci dynamiky i fráze nejpodstatnějšího tónu (v zápise je

zdůrazněn fermatou), zvýrazněného širokým, expresivním vibrátem. Jedná se o tóny *b - a - c - h*, tedy kryptogram J. S. Bacha, které jsou opakovány v druhém taktu o velkou sekundu níž. Tyto dva takty spojují klavírní kadenci s taneční melodíí valčíku, která vyplyne ze závěrečného, vrcholového tónu druhého taktu. Doprovodná rytmická složka je tvořena pizzicatem prázdných strun, předepsaných v levé ruce, za stálé přítomnosti zvuku klavírního klastru.

Výrazově závažnou kadenci houslí, jejíž dynamický plán odpovídá předešlé kadenci chromatických klastřů klavíru, násilně odděluje od melodického materiálu valčíku úvodní akord skladby. Schnittke použil doslovnou citaci prvních čtyř taktů, včetně dodržení duraty jednotlivých úseků ticha. Po druhém, 10 vteřin trvajícím úseku, nastupuje Lento - sólová plocha houslí kontrapunktického typu. Obě melodie užívají kromě dlouhých tónů synkopický rytmus, obohacený o mikrointervalovou složku. Dynamický plán celé plochy je koncipován do tvaru vlny, jejíž intenzita je umocněna zahuštěním rytmicko – kontrapunktického materiálu.

Úvodní takty obou ploch označených Andante je svěřeno pouze klavírnímu partu. Jsou postaveny na shodném harmonickém materiálu. V prvním případě se jedná pouze o třítaktí, s vrcholem ve druhém taktu. Následuje Moderato, kde uvádějí nastupující housle melodicky stejné, harmonicky i rytmicky však obměněné téma. Druhé zaznění tématu Andante, exponované o oktávu výše, je rozšířeno o další tři takty. Houslový part vstupuje opět v Moderatu, tentokrát v odlišném charakteru a s jiným hudebním textem. Poslední uvedení Andante, které následuje vzápětí, přináší nový harmonický plán, formálně se zužující na předvěti a závětí. Třetí Andante je posledním úsekem střední části skladby.

Závěrečný díl začíná plochou Allegra. Jeho hlavní motivickou pasáž, krátké osminové skupiny kontrastních barev dvou sousedních strun, přináší čtyřtaktí samostatného houslového partu. Předepsaný puls má charakter *alla breve*. Přízvučnost hlavních dob se mění s variabilitou jednotlivých taktů. Zápis zahrnuje několik možností hlavní metrické hodnoty, od lichých 7/8 a 11/8 taktů, přes takt 4/4, až k úvodnímu 3/2 taktu. Klavírní part přebírá téma, které je transponováno o čistou kvintu níž. V následujícím je ihned rozvedeno do rytmicky komplikovanějších variací následného třítaktí. Houslový part vstupuje s důraznou melodíí v půlových hodnotách, tvořenou stejným intervalovým plánem, jaký Schnittke uplatnil v předešlé spojce mezi klavírní kadencí a quasi valčíkem. Plocha Allegra končí třemi ostrými osminami v klavíru, které jsou posléze přecházejí jako další tématický materiál do následného bloku Allegra. Zde se autor zaměřil na práci s ornamenticky složitější

podbou rytmu, aniž by potlačil jistou motivickou soudržnost. V houslích se opět jedná o citaci dvoutaktové melodie - její hlavní hlas je tentokrát přesunut o oktávu výš. Allegro ústí do počátečního akordu, který uvedou housle. Schnittke pouze posunul znění návratu, následné kroky jsou tedy analogické se začátkem díla.

Závěr sonáty probíhá opět v mírně rychlém tempu. Skladatel zvolil za základní metrickou hodnotu šestnáctinu a vložil celý blok Allegretta do 4/16 taktu. Počáteční ostinátní údery osmihlasých akordů ve forte – fortissimu klavírního partu, udávají dobu sedmi taktů přesné tempo. S nástupem houslí se puls promění jak v harmonii, tak i dynamice. Houslové vstupy secco akordů, případně delších rytmizovaných skupin, jsou striktně interpretovány v nejhlasitější dynamice. Po osmitaktovém úseku houslí nastupuje na druhou dobu klavír, jehož puls byl do této chvíle držen v dynamice piano, subito fff. Několikanásobné střídání hlavních a doprovodných úloh uzavírá dvanáctitaktovou kódou, v níž oba nástroje hrají v nejhlasitější dynamice. Klavírní part se pak vrací k původní harmonické podobě, housle opakují v rytmicky zjednodušené verzi různé kombinace tónů *as - g*, čtyřčárkované oktávy. Následující část Senza tempo je poslední houslovou kadencí. Vstupní klastr klavírního partu je pedálem držen až do závěrečných dvou taktů skladby – Grave. Po předchozím opakování obou vysokých tónů *as, g*, vyústí celá houslová fráze do výsledného čtyřčárkovaného *a*, které je vzápětí transformováno do noty *b*. Samotná kadence má virtuosně zuřivý charakter, i když některé její části jsou zapsány do konkrétních taktů. Dva závěrečné takty – Grave, citují ve vrchním hlase magický kryptogram *b – a – c – h*, spodní hlas k němu vytváří intervaly zmenšené oktávy (*h – b*), velké sexty (*c – a*), malé decimy (*a - c*) a výsledné zvětšené oktávy (*b – h*) s přírazem prázdných strun (*g, d*). Poslední dvojhmat, vrchol kryptogramu, začíná v dynamice fff se širokým extatickým vibrátem, které se ve vztahu k dynamice postupně zmírňuje.

Interpretace druhé sonáty pro housle a klavír Alfreda Schnittkeho staví před oba hráče mnoho neobvyklých problémů a otázek, které vyvstanou hned během několika prvních zkoušek. Oba party jsou zaplaveny vysvětlivkami, netradičními harmonickými obraty a zejména nezvyklou sazbou. Některé úseky jsou navzájem hudebně natolik propojené, že hráči jsou nuceni reagovat na part svého kolegy. A to bez rušivého váhání při čtení zanášky druhého partu. Znalost vytipovaných úseků z paměti je tedy zcela nezbytná. Oba nástroje samozřejmě řeší určité technické problémy, jejichž realizace je u každého rozdílná. Ve výsledku se však ve stejný moment musí oba hlasy propojit, a to nehledě na obtížnost intervalových skoků v klavíru, nebo netradiční akordické hmaty v houslovém partu. Po určité časové investici se oběma

partnerům otevře nádherná paleta pestrých, charakterově rozmanitých úseků. Jejich utváření do podoby ojedinělého hudebního celexu přináší hráčům velkou radost z vykonané práce, o jejímž smyslu se lze přesvědčit při každém provedení. Schnittkeho dílo ve své celkové podstatě, představuje díky charakterově jedinečné šíři a rozmanitosti kompoziční materiál několika typově odlišných, po invenční stránce geniálních osobností.

V 19. století se začal vedle sonáty uplatňovat i další typ skladby pro housle a klavír. Jednalo se o jednověté, nebo z několika kratších, ucelených kusů sestavené, zpravidla virtuosní nebo fantazijní kusy. Také jejich výrazové, technické, ale i duchovní vlastnosti prošly za uplynulá dvě staletí značným vývojem. Lze tvrdit, že po stránce charakteru a podstaty se jednalo dokonce o zásadnější a hmatatelnější vývoj, než jakým prošla houslová sonáta. Skladby sonátového typu byly koncipovány zpravidla jako závažná díla, s hlubším uměleckým sdělením. Uvedená charakteristika se však týká převážně sonát z období romantismu. V předchozí éře klasicismu tomu až na výjimky, vyplývající z podstaty obou stylů, bylo spíše naopak. Kratší, jednovětá díla vykrystalizovala v souvislosti s postupem interpretačního vývoje do podoby kompozic umožňujících prezentaci jednotlivých technických dovedností příslušného interpreta - skladatele. Přerod ve smyslu zásadní proměny výpovědní hodnoty skladeb lze spojit s duchovní krizí společnosti na konci 19. a zejména počátku 20. století. Zlom, který vedl k závažnějšímu životnímu přístupu, přinesl pojetí hudebního díla jako svébytné existenciální výpovědi. Vedle skladeb Ernesta Blocha, Jeana Sibelia, Eugena Ysaÿe, Karola Szymanowského, Sergeje Prokofjeva, Josefa Suka aj., se objevují v hudebním myšlení zcela nové tendence. Jejich krystalicky čistý příklad představují *Vier Stücke für Violine und Klavier op. 7* Antona Weberna z roku 1910. Další zásadní dílo pro housle a klavír vytvořil na sklonku svého života Arnold Schönberg. Také jeho *Fantasie op. 47* pro housle a klavír z roku 1949, přináší v rámci jednovětého celku specifické strukturální prvky. Schönbergova vize je předzvěstí formálního uchopení hudebního díla v souvislosti s obsahem a délkou. Epický přístup ke kompozici, uplatněný zejména v období romantismu a jeho doznívající éře, je nahrazen opačným extrémem, tedy maximálně koncentrovaným hudebním sdělením na minimální ploše skladby¹¹⁷. Schönbergova *Fantasie* je středobodem mezi oběma extrémami. Její hudební rozmanitost, vyjádřená v osmi odlišných, tempově i charakterově kontrastních plochách, přináší stejné množství hudebního sdělení v rámci pouhých cca 10 minut, než díla časově

¹¹⁷Nejvýraznějším reprezentantem těchto tendencí je tvorba A. Weberna.

náročnější.

Hudební útvar fantazie se nachází i v tvorbě Oliviera Messiaena, jehož *Fantaisie pour violin et piano* vznikla v roce 1933. O rok dříve zkomponoval tehdy začínající skladatel v duchu estetiky skupiny „La jeune France“ i jiné dílo pro housle a klavír, *Thème et variations* ¹¹⁸. V podobném časovém horizontu napsal Györgi Ligeti své *Pièces pour violin et piano* (1938 – 1943), jejichž partitura se nezachovala a dále *Duo* pro housle a klavír (1946). V padesátých letech napsali řada komorních děl i skladatelé, jejichž hudební jazyk se začal formovat v následujícím desetiletí. Mezi ně patří *Recitativo e arioso per violino e piano* (1951) Witolda Lutoslawského, *Distance de Fée pour violin et piano* (1951) Toru Takemitsu¹¹⁹ nebo skladby Mortona Feldmana¹²⁰, jehož pozdější dílo zahrnuje především skladby rozsáhlého, nekonečného celku¹²¹. Feldmanova tvorba pro housle a smyčcové nástroje obecně, je velmi obsáhlá. Ze jeho skladeb pro housle a klavír uvádím následující: *Piece for Violin and Piano* (1950), *Projection 4 for Violin and Piano* (1951), *Extensions 1 for Violin and Piano* (1951), *Vertical Thoughts 2 for Violin and Piano* (1963), *Spring of Chosroes for Violin and Piano* (1977, cca 12 minut), *For John Cage for Violin and Piano* (1982, cca 75 minut)¹²².

Také od 60. let po současnost vznikla pro housle a klavír celá řada komorních děl mnoha známých i méně významných autorů. Následující chronologický výčet obsahuje skladby, které prokázaly svou životaschopnost i v dnešní době: George Crumb¹²³ - *Four Nocturnes (Night Music II) for Violin and Piano* (1964), Johnathan Harvey¹²⁴ – *Variations for Violin and Piano* (1965), Wolfgang Rihm¹²⁵ – *Hekton für Violine und Klavier* (1972), Elliot Carter¹²⁶ – *Duo for Violin and Piano* (1973 – 1974), Alfred Schnittke - *Gratulationsrondo für Violine und Klavier* (1974), Claude Vivier¹²⁷ – *Pièce pour violin et piano* (1975), Alfred Schnittke – *Stille Nacht für Violine und*

118O.Messiaenovi bylo tehdy 24 let. Skupina čtyř mladých hudebníků, mj. A. Jolivet a O. Messiaen, prvně vystoupila v Paříži v roce 1936.

119Japonský skladatel T.Takemitsu (1930 – 1996) si osvojil kompoziční vyjadřování Nové hudby, které propil s prvky tradiční japonské hudby.

120Americký skladatel (1926 – 1987) viz kapitola Sólová sonáta a její modifikace ve vrcholných dílech současnosti.

121Některé skladby trvají až 6 hodin vcelku, běžná délka se pohybuje okolo 90 minut.

122 Jejich výčet není omezen na 50. léta, z pochopitelných důvodů uvádím současně celkový přehled.

123Americký skladatel, nar. 1929, ve své spíše imaginativní než strukturově propracované tvorbě využívá téměř celého zvukového spektra, od zvuků přírody přes tradiční styly po elektroakusticky upravené tóny a šumy.

124Anglický skladatel, nar. 1939.

125Německý skladatel, nar. 1952, žák K.Stockhausena a H.Hubera. Usiluje o syntézu postseriálních technik s pozdně romantickou výrazovostí.

126Americký skladatel, nar. 1908, zpočátku pod vlivem neoklasicismu a I.Stravinského, později se propracoval k osobitému kompozičnímu stylu, jehož znakem je zvláštní způsob zacházení s tempem a metrem. Klíčová osobnost americké hudby.

127Kanadský skladatel 1948 – 1983.

Klavier (1978), Mauricio Kagel¹²⁸ – *Klangwölfe für Violine und Klavier* (1978 – 1979), Iannis Xenakis – *Dikhtas pour violon et piano* (1979), Louis Andriessen¹²⁹ – *Disco for Violin and Piano* (1982), Heinz Holliger – *Vier Lieder ohne Worte für Violine und Klavier* (1982 – 1983), Toru Takemitsu – *From far beyond Chrysantherums and November fog for Violin and Piano* (1983), Johnathan Harvey – *Flight Elegy for Violin and Klavier* (1983 – 1984), Witold Lutosławski – *Partita dla skrzypki i fortepian* (1984)¹³⁰, Heinz Holliger – *Lieder ohne Worte II - Sieben Stücke für Violine und Klavier* (1985 – 1994), Hans Werner Henze – *Fünf Nachtstücke für Violine und Klavier* (1990), Witold Lutosławski – *Subito dla skrzypki i fortepian* (1992), Wolfgang Rihm – *Antlitz, Zeichnung für Violine und Klavier* (1992 – 1993), *Phantome und Eskapade, Stückphantasien für Violine und Klavier* (1993 – 1994), Sofija Gubajdulina¹³¹ – *Der Sciltänzer für Violine und Klavier* (1993), Régis Campo¹³² – *Longtemps, jepour violon et piano* (1995).

Dvěma z uvedených skladeb - *Four Nocturnes* G. Crumba a *Dikhtas* I. Xenakise, se zabývám podrobněji v další části práce. Skladby jsem vybrala na základě interpretační zkušenosti – *Four Nocturnes* G. Crumba a nevšední hudební sdílnosti, kterou představuje skladba I. Xenakise, jejíž interpretace znamená neobyčejné úsilí a zároveň zkušenost s Xenakisovou tvorbou obecně.

Four Nocturnes (Night Music II) for Violin and Piano **George Crumba** z roku 1964 tvoří krátké celky o rozsahu od 75 '' po necelé 3'. Crumb ji věnoval své dceři, která v mládí studovala hru na housle. Podobně jako u dříve napsané skladby *Five Pieces for Piano*¹³³, se i zde skladatel pokusil o ztvárnění svých experimentů v oblasti ténbru. Podtitul „Night Music“ spojuje dílo s prvním z mnoha Crumbových zhudebnění textů španělského básníka Frederika G. Lorky, skladbou *Night Music I*, pro soprán, klavír/celestu a dva hráče na bicí nástroje (1963, rev. 1976). Přímé hudební spojení s Lorkovým textem použil na konci třetího nokturna v podobě citátu z delikátního, quasi mechanického kusu “*Rain – Death Music*“. Citovaná pasáž je hlavní součástí druhého madrigalu z Crumbovy skladby *Madrigals, Book I* (1965), pro

128M. Kagel (1931-2008) – viz kapitola *Sólová sonáta a její modifikace ve vrcholných dílech současnosti*.

129Holandský skladatel, nar. 1939.

130Toto, po zvukové stránce tradiční dílo, které svou strukturou připomíná taneční suity a partyty období baroka, jsem provedla r. 2001 na jednom z prvních interpretačních seminářů katedry strunných nástrojů za klavírní spolupráce skladatele Michala Nejtka.

131S.Gubajdulina – viz kapitola *Sólová sonáta a její modifikace ve vrcholných dílech současnosti*.

132Francouzský skladatel, nar. 1968.

133Pět kusů pro klavír (1962)

soprán, vibrafon a kontrabas. Ve všech skladbách této periody usiloval Crumb o prozkoumání nejjemnějších gradací zvukové barvy a precizní kalibraci jednotlivých kontrastů dynamických úrovní a struktur. Sám trefně popisuje svůj cíl, týkající se spíše sjednocení zvuku houslí a klavíru, než využití jejich přirozených témbrových kontrastů. Oba nástroje „vytváří flažolety, pizzicato, různé druhy klepání, produkují dřevěný zvuk při tlučení na korpus houslí, či kovový zvuk při úderu na rám klavíru¹³⁴.“ Dále je možné rozeznat „nervosní efekty tremola“ a „stylizovanou ptačí píseň“, jako vracející se hudební myšlenky. Čtyři nokturna jsou zřejmě nejintimnější a řemeslně nejpropracovanější skladbou Crumbovy tvorby poloviny 60. let. Skladba byla premiérována v roce 1965 na State University of New York v Buffalu. Houslový part provedl Paul Zukofsky, klavírní George Crumb.

Při interpretaci skladeb založených na variabilitě zvukovosti, jejichž hudební materiál představují jednotlivé témbrové plochy, je zapotřebí, aby hudebník k provedení přistoupil jako k tvorbě nového fenoménu. Skladatelé témbrové hudby, Crumb, Lachenmann, Murail¹³⁵ aj., využívají k tvoření specifických zvuků interpretačních technik, při jejichž plnění je interpret ve své podstatě originálním tvůrcem. Jinými slovy to znamená, že každá interpretace podobného díla je jedinečná a závisí na míře fantazie v oblasti zvukové invence konkrétního hráče. V případě Crumbových nokturn, je hlavní témbrová složka zasazena do klavírního partu, což je zcela adekvátní jeho zvukovým možnostem¹³⁶. Houslový part, v němž skladatel uplatnil při realizaci příslušných témbřů vesměs tradiční notaci, působí díky precizně zvolené dynamice, poloze, typu smyků, ale i přesně formulovaným údajům charakteru, jako rovnocenný partner, vytvářející kompaktní zvukový vjem. První část – *serenamente* spojuje doprovodnou složku (klavír) s klidným tématem houslí. Ta se v druhé fázi – *più animato* mění v nervózní, rytmicky pregnantní plochu houslí, umístěnou nad tremolem klavírního klastru prováděným oběma dlaněmi. Tremolu předchází simultánní úhoz kloubů levé ruky na první nosný trám klavíru s úderem dlaní do strun středního rejstříku. Podobně jako u Schnittkeho druhé houslové sonáty, se i zde prolíná melodická linka do obou, na sebe vzájemně reagujících partů. Závěr prvního nokturna patří tempově klesající melodii houslí, obohacené o klavírní vstupy pizzicat, které přispívají k plynulému přechodu do klavírního partu. Poslední zvuk nokturna je vytvořen z úderu kloubů do druhého nosného trámu,

¹³⁴Crumb těmito slovy popisuje skladbu v předmluvě ke zvukové nahrávce – CD Complete Crumb Edition Volume Six- Bridge Records 2003.

¹³⁵Podrobněji o autorovi viz. kapitola Praktické ukázky užití novodobých interpretačních technik.

¹³⁶Zvukové možnosti klavíru jsou jedinečně uplatněny v Crumbových cyklech Makrokosmos, Volume I (1972) a Makrokosmos, Volume II (1973) pro zesílený klavír.

nehtového pizzicata a falžoletu, který se u klavíru tvoří podobně jako u jiných strunných nástrojů, tj. lehkým dotykem v polovině struny. V tomto případě je efekt flažoletu ještě dotvořen úderem klavírního kladívka na stejný, flažoletový tón.

Druhá část – *scorrevole, vivace possibile* užívá jako jediného výrazového prostředku houslového partu pizzicata. Základní metrickou jednotkou nokturna jsou šestnáctinové hodnoty, zpočátku pravidelně pulsující střídavě v obou partech, které na sebe navazují vždy poslední šestnáctinou předchozí plochy. Crumb užívá kromě pizzicatových řad, které by měly tvořit jednodlitou frázi, i arpeggio akordů, jejichž výsledného souzvuku se dosáhne slyšitelným glissandem, končícím na finálním hmatu. Hlasy se navzájem imitují nebo spolu rytmicky souvisí. V druhé polovině nokturna, po dynamické gradaci klavíru, začíná houslista kombinovat jednotlivé techniky úderů. Podkladem celé fráze je motorický šestnáctinový rytmus sempre fortissimo perkusního charakteru v klavíru. Tohoto zvuku dosáhne klavírista utlumením příslušného spektra strun (tj. mezi tóny dis/d), v jehož rozmezí je notovaná rytmická řada. Struny zatlumí celou plochou dlaně levé ruky a pravou rukou hraje předepsané tóny. Houslový part střídá tříhlasé akordy non arpeggio, vyplněné rytmizovanými šestnáctinovými hodnotami úderů do korpusu houslí. Metrum odpovídá třem šestnáctinovým notám, které jsou rozděleny mezi osminový secco akord a následný postupný poklep všech pěti prstů pravé ruky. Směr poklepu začíná od malíčku k palci a je označený jako příraz k poslední šestnáctině z metrické jednotky. Následující pravidelný rytmus šestnáctinových hodnot je vykonán poklepem všech pěti prstů naráz. Takto se několikrát vystřídají akordy širokého hmatového rozpětí, s rytmicky obměněným pulsem úderů. Závěr nokturna představuje pravidelnou linku šestnáctinových not, rozepsaných do obou hlasů v nejnižší slyšitelné dynamice. Tento interpretačně náročný moment je složitý nejen z hlediska souhry, ale zejména z ohledu na precizní vyznění jednotlivých tónů. Poslední tón, e 6 v dynamice pppp, hraje houslista nehtem ukazováku pravé ruky. To vše letmo, jak předepisuje Crumb - *fuggevole, senza ritardando*.

Třetí část – *contemplativo* začíná pizzicatovým akordem klavíru v hluboké poloze, které následně přechází do škrabání nehtem na výsledný, nejhlubší tón, resp. případně strunu akordu. Klavírista zároveň se škrabáním na určitou strunu drnká pravou rukou flažolet, jehož rytmus hraje na klávese odpovídající předepsanému tónu. Pokud si tento předem nepromyslí jednotlivé pohyby tak, aby celá akce proběhla přesvědčivě, v požadovaném rozjímavém duchu, může úvod celé části působit značně hekticky. Klavírista stojí při podobných úkonech nad nástrojem v

postoji, který umožňuje snadný dosah obou paží do strun klavíru a zároveň přístup ke klaviatuře.

Houslový part navazuje na rytmický úsek imitací počáteční melodie prvního nokturna, která je nyní uvedena ve flažoletech. Crumb předepisuje konkrétní hmaty jednotlivých flažoletů, které jsou u nejvyšších tónů opatřeny jménem noty, uvedeným v závorce. Melodie střídá hmaty umělých flažoletů kvartových, kvintových, ale i hmat terciový, jehož zvuková kvalita a spolehlivost je zejména v případě počátečního tónu melodie v nízké dynamice příliš riskantní. Jako stabilnější a zvukově spolehlivější hmat jsem v daném případě zvolila flažolet kvartový, hmataný na vedlejší struně. Ovšem Crumbem zvolený terciový flažolet je sice nespolehlivý, avšak přináší výhodu v jednotnosti struny, na níž lze celou melodickou frázi zahrát, tudíž i její shodný tónbr.

Střední díl nokturna má improvizální charakter. Střídá virtuosní plochy jemných, na sebe vzájemně navazujících dvaatřicetin, v rámci nichž se autor snaží o docílení zvukové identity. Repríza, v níž je hlavní téma zrcadlovým převratem melodie expozice, cituje část z Crumbova madrigalu "Rain – Death Music"¹³⁷. Rytmicky komplikovaně strukturované melodii klavíru, odpovídá rytmický úryvek houslí. K jeho realizaci využil Crumb rozmanitou škálu výrazových prostředků: smyky *col legno*, *sul ponticello*, *pizzicato* tvořené bříškem i nehtem prstu nebo úder prstů do korpusu houslí. Motiv je zasazen zhruba do poloviny rytmicko – melodické fráze klavíru, která je doprovázena pravidelným pohybem *glissand* levé ruky, zahrnujících tóny téměř tří oktáv. Crumb zde opět použil zvukový efekt, kterým docílí harmonické komplexnosti dané plochy: před uvedeným *glissandem* stiskne klavírista neslyšně určitý sled intervalů, které drží *sostenuto* pedálem. Ty pak následně znějí díky *glissandu* prováděnému ve strunách klavíru. Tento efekt je uplatněn ve druhém a třetím nokturnu.

Čtvrtá část – *con sentimento di nostalgia* tematicky kopíruje úvod prvního nokturna. Crumb dodržuje strukturu i příslušné momenty ticha (3 a 5 vteřin). Pouze harmonický plán obou hlasů posunul v druhém případě o malou tercii níž. Melodie je obohacena o ornamentické přírazy, což přispívá k zahuštění motivických prvků v rámci hudební struktury celé první plochy. Dynamický plán celého nokturna zdůrazňuje využitím odstupňované intenzity nejnižších dynamik pocit smutku. Jednotlivé motivy se pohybují v intencích nejnižší možné slyšitelnosti – *pppp*, přes další fáze zesílení, nejhlasitější úroveň odpovídá *piano*. Crumb směřuje oba interpety

¹³⁷Viz výše.

k hledání správného hudebního výrazu pomocí trefně vybraných pojmů italského hudebního názvosloví, charakterizujících výstižně jednotlivé tematické plochy. Zvukově delikátní rovinu první části nokturna narušují ornamentické vstupy jak v houslovém, ale zejména v klavírním partu, které díky svému ostrému začátku, či příslušné dynamické vlně, člení plochu na dílčí, charakterově odlišné momenty. Závěrečná plocha je rozdělena do tří bloků, vzájemně oddělených prostory ticha, nebo doznívajícím tremolem v klavíru, tvořeného umístěním kovové části metličky, používané u bicích nástrojů, do strun klavíru. Jemné, laterální tremolando produkuje požadovaný „chrastící“ efekt. Vstup tremolanda je ve všech třech plochách zvýrazněn simultánním úderem kloubů do druhého nosného trámu klavíru a ostrým pizzicatem dvou basových strun. Charakter tempa – *più animato* závěrečné plochy tří posledních vstupů se tempově liší od předešlého bloku, a to více než dvojnásobně. Ke ztvárnění efektu ptačího zpěvu využívá autor dvou energických motivů houslí. První, hraný *sul tasto* (flautando), kombinuje melodii konkrétních tónů s témbrově odlišnou kvalitou dvou flažoletů stejné výšky. Ke změně témbrou téhož flažoletu použil Crumb dvou přirozených hmatů rozdílné polohy, dělicí strunu v příslušném místě tak, aby vytvořily analogickou výšku tónu, odlišné zvukové kvality. Před hmat druhého přirozeného flažoletu je zároveň umístěn příraz umělého flažoletu odlišné výšky, který umocňuje témbrovou diferencí. Kombinace not v rámci rytmického modelu i samotná rytmická struktura je různým způsobem variována. Je tvořena septolou, která odpovídá jedné osmině základního tempa. Exaktní provedení flažoletů komplikuje předepsaná hra na hmatníku – *sul tasto* (flautando). Jejich tón, tvořený ve své podstatě zkrácením struny v určité vzdálenosti, má šanci na lepší ozev v případě, kdy je smyčec umístěn co nejbliže u kobylky nástroje. Tímto způsobem se částečně prodlouží vzdálenost zkrácené struny a flažolet se rozezní mnohem lépe. Aby vznikl adekvátní témbur, je tedy nutné zvolit optimální umístění smyčce, umožňující konkrétní vyznění všech flažoletů. Pokud zvolí hráč místo blíže k hmatníku, musí v okamžiku realizace flažoletů vynaložit větší tlak pravé ruky na smyčec a zároveň prsty podpořit jeho artikulaci, která napomůže k precizní interpretaci daného modelu. Druhý motiv je quasi otázkou na předchozí model, připomínající švitoření ptactva. Umístění smyčce je v tomto případě *sul ponticello*, které uvádí téma zakončené důrazným glissem, evokujícím otázku. Oba melodicko – rytmické modely se střídají ve velmi rychlém tempu (osmina = 70 MM) a nízké dynamice, která umocňuje jejich delikátnost. Na závěr zazní téma s flažolety v dynamice *pppp quasi niente* - pokyn, jehož realizace vyžaduje nesmírné úsilí včetně

notné porce interpretačního štěstí. Po čtyřvteřinové pauze, uzavírá celou skladbu klavír. V jeho partu zazní teatrálně laděný "rituál" - úder do nosného rámu klavíru a následné tremolando akcelerující z dynamiky pp do absolutního zvukového vytracení.

Čtyři nockturna George Crumba představují zvukově ojedinělé dílo. K jeho interpretaci je nutná značná dávka osobní zvukové představivosti, která je důležitá zejména u témbrových kombinací obtížně interpretovatelných pokynů, tvořících z velké části klavírní part. U houslového partu, který hodnotím v porovnání s klavírním, jako méně náročný, záleží zejména na interpretově schopnosti realizovat jednotlivé, dynamicky náročné nuance, založené mnohdy na obtížně slyšitelných kontrastech, bez jejichž patrné přítomnosti by však skladba ztratila podstatný, dynamicky proporční rozměr¹³⁸.

Druhou skladbu, kterou jsem vybrala z výše uvedeného seznamu na základě dostupného notového partu i nahrávky, představuje *Dikhthas* pro housle a klavír **Iannise Xenakise**. V tomto případě se jedná se o neobyčejně technicky vypjaté dílo, v němž autor kromě svých obligátních výrazových prostředků, tj. ploch nepřetržité melodie spojené glissandem (viz Mikka), užívá i tradiční houslovou techniku, jejíž kombinace vytvářejí ojedinělé shluky interpretačně obtížných prvků. V podstatě se jedná o neortodoxní přístup ke kompozici jako útvaru nespoutaném technickými

¹³⁸Skladbu jsem provedla současně se sonátou A.Schnittkeho. Zvukový záznam Crumbova díla však vzhledem k selhání lidského faktoru nezůstal uchován.

limity nástroje či interpreta a o absolutně neadekvátním způsobem užití tradiční houslové techniky, umožňující vytváření podobně technicky koncipovaných skladeb na základě matematických výpočtů.

Skladba vznikla na zakázku města Bonn, respektive účasti radního Hanse – Jürgena Nagela na zahájení 13. ročníku Beethovena Festivalu v roce 1980¹³⁹. Premiéra zazněla podání houslisty Salvatore Accarda a klavíristy Bruna Canina. Název Dikhthas - duální, vystihuje zásadní charakter skladby, která působí jako rozpolcená osobnost dvou tváří. Ačkoliv si Xenakisovy „povahy“ navzájem odporují, jsou založené na společné bázi rytmu a harmonie. Jejich konfrontace je tvořena tokem dynamické variability, který využívá specifických rysů obou nástrojů. Skladba je složena ze čtyř spojených, ale současně jednoznačně diferencovaných sekcí. První se vyvíjí ve zcela virtuosní atmosféře, vyjádřené rychlými liniemi motorického typu. Úvod skladby zahajuje klavír rytmicky komplikovanou pasáží, složenou ze tří vzájemně se prolínajících melodických pásem, jejichž rytmická struktura užívá odlišný metrický plán. Melodie se zastaví na prodlevě, do níž vstoupí housle s razantním osminovým motivem, který se po dvou taktech přemění do rytmického modelu úvodní melodie klavírního partu. Houslový part tvoří kromě základních intervalů jedné oktávy také intervaly širokého rozpětí (přes dvě oktávy). Ty houslista interpretuje podobným způsobem, jako těžko uchopitelné hmaty skladeb barokního období, tj. rychlým arpeggiem, během kterého uchopí vrchní nebo spodní tón dvojhmatu, v závislosti na pořadí, které skladatel vymezil příslušným směrem pomocné šipky. Po nástupu rytmické pasáže, přecházející v melodii tvořenou glissandovými průtahy, se připojí klavír postupným tematickým zhušťováním, přinášejícím úvodní materiál skladby. Melodické linky obou nástrojů mají jasný invenční plán, založený na pozvolném vzestupu a následném sestupu melodie, jemuž odpovídá zvolená stoupající a klesající dynamika. I zde lze opět vidět paralelu s hudbou barokního období. Melodická řada nese u obou hlasů znaky vlnovitého pohybu, v určité fázi se zastavující na konstantním bodě - rovině, jejíž dílčí transformace jsou přeneseny do rytmické složky.

Druhá část skladby přináší zprvu klidnější atmosféru dlouhých tónů houslového partu. V nich použil Xenakis stejného zvukového efektu jako ve skladbě Nomos Alpha (1965 – 1966) pro sólové violoncello. Jedná se o souzvuk dvou idnetických tónů (d1), které hráč interpretuje jako současně znějící prázdnou strunu a tón d hraný kterýmkoliv prstem na struně g. Prázdna struna je zdrojem konstantní tónové výšky,

¹³⁹Skladba vznikla v roce 1979 a je dedikována H.J.Nagelovi.

zatímco tón *d* na vedlejší struně mění svou výšku v nepatrných, mikrointervalových intencích. Těsné „tření“ obou tónů produkuje slyšitelný puls, tep alikvótních tónů, umocněný nástupem klavíru - rytmickým pohybem tónu *d1*. Celá plocha graduje do polyrytmické pasáže tří hlasů; dva z nich, zapsané na samostatné notové osnově interpretuje houslista, spodní - třetí notová osnova náleží klavírnímu partu. První rytmický plán houslí zahrnuje střídání osminových hodnot se šestnáctinami. Obě varianty uplatňují stejný interval. Je tvořen vrchním přírazem tónu *c2* k *d1*, který je později transformován do pravidelného pulsu sedmi šestnáctin ku osmi šestnáctinám (7:8), alternovaný pulsem tří šestnáctin ku čtyřem (3:4). Rytmický model druhé notové osnovy uplatňuje kombinaci dvaatřicetinových dvojhmatů s trilkem stejné intervalové výšky. Pozdější přeměna v pravidelnou pulsaci začíná dvě šestnáctiny před prvním hlasem. Je tvořena střídáním rytmického modelu šestnáctin v poměru 4:5, respektive 5:7 a 7:8 šestnáctinám. Klavírní part slučuje všechny složky vrchních dvou hlasů. Celá polyrytmická pasáž je koncipovaná tak, aby se rytmické modely vrstvil vzájemně mezi hlavní doby taktu. Akustický výsledek není zdaleka tak dramatický, jak naznačuje první pohled do partitury.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is marked with a 7F:8 ratio. The middle staff has two sections, one with 4F:5 and 3F:4 ratios, and another with 7F:8 and 5F:7 ratios. The bottom staff has three sections with 7F:8, 9F:8, and 6F:5 ratios. Dynamics are indicated as p, mf, and ff. The score illustrates complex polyrhythmic patterns with various ratios and dynamic markings.

V tomto momentě se nabízí několik řečnických otázek: ctí interpret skladby Conrad Harris na nahrávce z Ostravských dnů Nové hudby 2007¹⁴⁰ skutečný zápis, nebo se jen snaží přiblížit jeho zvukovému plánu? Jak úzká je hranice mezi skutečnou interpretací relativního zápisu a relativní interpretací skutečného zápisu? Do jaké míry je vlastně skladatel schopen v takto vypjatých momentech přesně

140Skladba Dikhtas zazněla 30.8.2007 na festivalu Ostravské dny nové hudby, v podání Conrada Harrise – housle a Josepha Kubery – klavír. Náhravka je v archivu autorky práce.

zaznamenat představu odpovídající jeho hudebnímu nápadu?

U Xenakisovy hudby jde nepochybně o perfektní zobrazení architektonické struktury skladby, jejíž detailní plnění je zřejmě možné jen díky schopnostem výpočetní techniky.

Shrnu-li své úvahy, vyplývá z nich následující fakt: pokud chce skladatel zajistit odpovídající interpretaci své skladby, musí maximálně přesným způsobem zachytit své hudební nápady. Zazní-li skladba v předpokládaných zvukových intencích, či existuje-li rozdíl mezi podvědomou představou a skutečným zvukem, to zřejmě (možná prozatím) záleží jen na individuálním posouzení každého autora.

Dikhthas je jedním z nejkonceptuálněji pojatých Xenakisových děl. Je v něm patrné mnoho zřetelných architektonických změn, které využívají ke stavbě kompoziční struktury spíše tematické kontinuity. V posledních dvou částech uplatnil skladatel široká melodická glissanda v houslích, provázená sporadickými vstupy klavíru. Glissanda jsou koncipována jako dvouhlasá chromaticko – mikrointervalová melodie, která se před vstupem virtuosní klavírní kadence rozmělní mezi dva nezávislé hlasy. Zmíněná klavírní kadence předznamenává nástup poslední části skladby, jejíž tematický okruh čerpá z úvodního materiálu neobyčejné technické náročnosti. Xenakis střídá plochy unisono - témbrově rozlišující oba nástroje, s výraznými sólovými vstupy houslí. Tempová struktura jednotlivých bloků se pohybuje v rovině nepatrných metronomických nuancí s postupným zklidněním obou nástrojů a následnou gradací do rychlejšího bloku sólových houslí. Motorický tep klavíru dovádí melodickou linku houslí, ozvláštňenou glissandy, až do samotného konce skladby. V něm se zahuštěná klavírní sazba mění v samostatné údery, které vygradují ve finálním rytmickém shluku úvodního polyrytmického motivu.

Dikhthas pro housle a klavír je neobyčejně efektní skladba, zejména při koncertním provedení. Přemíra technicky vypjatých pasáží nemá v dílech stejného komorního obsazení obdoby. Partitura působí spíše jako dílo grafomana, což jen potvrzuje Xenakisovu zálibu v převádění matematických prvků do hudební podoby, má ovšem i výjimečnou zvukovou kvalitu. Hudebníci, kteří se postaví před otázku interpretace tohoto díla, tzn. dešifrování, nastudování a provedení nadmíru náročného hudebního textu, zaslouží za svou snahu jistě hluboký obdiv.

Komorní skladby pro netradiční nástrojová obsazení

Komorní skladby slučující dva nástroje, se vyskytovaly v repertoáru mnoha hudebníků, od samého počátku vývoje hudby v této oblasti. Už od dob baroka se formovaly dvojice nástrojů, jejichž zvukové možnosti tvořily vhodný předpoklad ke společnému ztvárnění skladeb koncertantního typu. Nejprve se objevily v podobě útvaru zvaného *concerto grosso*¹⁴¹, určeného pro skupinu sólových nástrojů a orchestr. Během poměrně krátké doby se vyvinuly do formy sólového koncertu, dvojkonzertu, případně koncertu pro více sólistů. Nejvhodnějším nástrojovým uskupením v oblasti smyčcových nástrojů se logicky staly kombinace houslí, které byly kromě hlasu a varhan, nejvíce uplatňovaným nástrojem.

Vznikla celá řada skladeb typu *concerto grosso*, reprezentovaná především skladbami Arcangela Corelliho¹⁴², či koncertů pro dvoje housle, např. Johana Sebastiana Bacha, ale i neméně oblíbené koncerty pro větší počet sólových nástrojů. Jejich zřejmě nejvýznamnějším tvůrcem byl Antonio Vivaldi¹⁴³.

Skladatelé vždy přizpůsobovali nástrojové kombinace konkrétním požadavkům, takže již v období baroka se objevily skladby zajímavého zvukového charakteru. Nejslavnějším příkladem je soubor šesti Braniborských koncertů BWV 1046 - 1051¹⁴⁴, J.S.Bacha, s pokaždé jinak (i netradičně) utvářenou sólovou skupinou¹⁴⁵. Autor je r. 1721 dedikoval markraběti Christianu Ludwigu von Brandenburg. Nekonvenční kombinace smyčcových a dechových nástrojů, či kombinace samotných dechů, nebo smyčců s varhanami, lze objevit i v díle A. Vivaldiho. Koncertantní tvorba pro dva, či více sólových nástrojů se zachovala a vyvíjela během dalších hudebních období; v

141Prvním, kdo pravděpodobně kolem r. 1676 rozdělil orchestr na dvě části – sólovou – *concertino* a doprovodnou – *ripieno*, byl zřejmě italský hudební skladatel Alessandro Stradella (1644 - 1682).

142Italský houslista a skladatel (1653 – 1713), autor mnoha komorních a koncertantních skladeb s významnou účastí houslí.

143Výčet koncertantní tvorby italského houslisty a skladatele (1678 – 1741), zahrnuje skladby pro jednu až troje sólové housle, sólové violoncello, jeden až dva sólové hoboje, ale také variantu pro sólovou flétnu, hoboj, housle a fagot, dále tři koncerty pro čtyři sólové housle nebo dva koncerty pro čtyři sólové housle, a violoncello. Vždy ve spojení se smyčcovým orchestrem. Zřejmě nejneobvyklejší spojení představuje koncert pro dvoje sólové housle, dvoje sólové varhany a dva smyčcové orchestry. Sólové nástroje jsou vždy jako dvojice housle – varhany, součástí obou orchestrů. Variabilita Vivaldiho přebohaté koncertantní tvorby (ca 470 koncertů) zahrnuje i mnoho dalších nástrojových kombinací, ve kterých jsou využity nejrůznější dobové nástroje (zobcová flétna, mandolína, atd.).

144Originální název díla je dle Johann Sebastian Bach's Werke, vol.19: Kammermusik, dritter band, Bach-Gesellschaft, Leipzig; ed. Wilhelm Rust, 1871 - Six Concerts à plusieurs instrumnets, BWV 1046 – 1051.

145Např. koncert č. 2 – trubka, flétna, hoboj, housle, č.5 – housle, příčná flétna, cembalo, č. 6., označované jako skupinový koncert nepoužívá dechy ani housle, zato dělí violy a gamby – pracuje tedy pouze s temnějšími barvami smyčců.

éře klasicismu například v podobě koncertantní symfonie. I když tato forma později vymizela, tradice nástrojových koncertů nebo skladeb typu concerto grosso¹⁴⁶, či skladeb pro dva sólové nástroje a orchestr přetrvávala dodnes. Z koncertantní oblasti se vývoj přesunul i do komorní tvorby, kde se začaly formovat skladby pojící dva nástroje podobného typu. Již v období baroka vznikla řada sonát pro dvoje housle, uplatněné například v tvorbě Jean – Marie Leclaira¹⁴⁷, či A. Vivaldiho.

Zásadní rozvoj komorní tvorby pro smyčcové nástroje začal v období klasicismu, jehož důsledky jsou patrné i v dnešní době. Potřeba kombinovat housle s jiným smyčcovým, strunným či dechovým nástrojem byla umocněna základními potřebami hudebníků, jejichž ambice se postupem času nesoustředily pouze na koncertní činnost. Zejména v případě kompozic pro dvoje housle, šlo také o specializaci pedagogickou. Velká řada těchto houslových skladeb či etud byla určena především pro instruktivní účely, vznikaly však i kompozice určené pro koncertní provedení. Významnými houslovými komponujícími pedagogy byli např. Leopold Mozart, Bartolomeo Campagnoli, Jacques Féréol Mazas, Ignaz Pleyel, Rudolph Kreutzer, Charles de Bériot, Henryk Wieniawski ad.

Komorní literatura zahrnuje i dueta virtuosního charakteru pro nástroje převážně obyvyklých či vzácně i netypických spojení¹⁴⁸. Z kompozic podobného virtuosního zvuku se během počátku 20. století zrodila celá řada významných děl, patřících mezi zásadní skladby této oblasti. Většinou se jedná o kompozice pro dvoje housle, housle a violu, či housle a violoncello. Kromě jmenovaných skladeb edukativního typu, existují i zcela zásadní díla, která jsem rozdělila podle typu nástrojové kombinace do tří skupin.

První skupinu - skladby pro dvoje housle reprezentují především díla těchto skladatelů: Eugene Ysaÿe – Sonata pour deux violons op. posth. (1915), Arthur Honegger – Sonatina für Zwei Violinen G dur, H 29 (1920), Béla Bartók – 44 duet, Sz 98 (1931), Sergej Prokofjev – Sonáta C dur op. 56 (1932), Jaroslav Ježek – Duo pro dvoje housle (1934), Darius Milhaud – Sonatine pour deux violons op. 221 (1940) a Duo pour deux violons op. 258 (1945).

Následující, poměrně vzácnou nástrojovou dvojici - housle a viola, proslavily zejména skladby těchto autorů: Aaron Copland – Elegies for Violin and Viola (1932),

146Významné skladby tohoto typu nalezneme např. ve tvorbě B. Martinů, Ph. Glasse nebo A. Schnittkeho.

147Francouzský houslista a skladatel (1697 – 1764).

148Za nejnámějšího zástupce tohoto typu lze považovat Duo pro housle a fagot Niccola Paganiniho, Duo pro violoncello a kontrabas Giacoma Pucciniho, Duo pro housle a kontrabas Giovanni Bottesiniho, či Passacaglii pro housle a violu Johana Halvorsena.

Gideon Klein – Duo für Violine und Viola (1939 – 1940)¹⁴⁹, Darius Milhaud – Sonatine pour violon et alto (1941), Heitor Villa – Lobos – Duo for Violin and Viola (1946), Bohuslav Martinů – Tři Madrigaly (Duo č. 1) pro housle a violu, H 313 (1947), Duo č. 2 pro housle a violu, H 331 (1950).

Z hudebního hlediska nejpodstatnější a pro skladatele jistě nejzajímavější spojení houslí s jiným smyčcovým nástrojem, představují skladby pro housle a violoncello. Specifické kombinace zvuku obou nástrojů mimo jiné využili: Zoltán Kodály – Duo, op. 7 (1914), Maurice Ravel – Sonate pour violin et violoncelle (1920)¹⁵⁰, Ervin Schulhoff – Duo für Violine und Violoncello (1925)¹⁵¹, Bohuslav Martinů – Duo č. 1, H 157 (1927), Arthur Honegger – Sonatine en Mi mineur, H 80 (1932), Gideon Klein – Duo für Violine und Violoncello (1941, torzo), Darius Milhaud – Sonatine pour violin et violoncelle, op. 324 (1953), Bohuslav Martinů – Duo č. 2 pro housle a violoncello, H 371 (1958).

Skladby komponované pro dvojici smyčcových nástrojů jsou v hudební literatuře 20. století běžným instrumentačním prvkem. Většina významných autorů první poloviny století, se snažila uplatnit kompaktní zvuk strunných nástrojů, který ovšem v případě sjednocení houslí a violoncella předkládá témbrově neobyčejně pestrou kombinaci, která skýtá širokou škálu interpretačních prostředků, využívaných i v hudbě současných skladatelů¹⁵².

Jelikož jsou skladby podobného charakteru běžnou repertoárovou záležitostí mnoha interpretů, zaměřím se dále na skladby, přinášející neobvyklé propojení houslí a jiného nástroje, či lidského hlasu. Druhou zmíněnou kombinací, jenž sjednocuje housle se sopránem, je míněna skladba György Kurtága – Kafka Fragmente op. 24, které je věnována samostaná kapitola.

K podrobnějšímu zkoumání a interpretačnímu výkladu jsem v této kapitole zvolila tři díla. V případě prvních dvou se jedná o skladby českých skladatelů. První z nich je *Crux pro housle, tympány a zvony* Luboše Fišera, autorem druhé, *Cirkuli pro housle a akordeon* je Jan Kapr. Obě skladby jsem provedla v rámci doktorandského studia a jsou dostupné na zvukovém nosiči. Třetí zkoumanou skladbu *Papeles* zkomponoval r. 2004 na závěr svého studia na pražské Akademii

149Klein ve svém duu pro housle a violu využil čtvrttónového systému.

150Ravel svou skladbu pro housle a violoncello věnoval památce Clauda Debussyho (1862 – 1918).

151Schulhoff dedikoval své duo pro housle a violoncello „Mistru Leoši Janáčkovu v hlubokém obdivu.“

152Kombinace houslí a violoncella je zastoupena např. ve skladbách 2. poloviny 20. století, kombinujících dechovou a strunnou sekci nástrojů. Příkladem neobyčejně nápaditého spojení diferentních zvukových možností jsou např. skladby T. Muraile – Treize couleurs du soleil couchant nebo M. Smuky Magnitudo 9.0.

Misha Nikolaichuk¹⁵³. Zaujala mě svou výhradní orientací na problematiku tvorby mimohudebních efektů¹⁵⁴. Skladbu jsem provedla v rámci koncertů katedry skladby HAMU v roce 2004 společně s Matinem Hyblerem, tehdejší studentem katedry bicích nástrojů HAMU.

Skladba *Crux* **Luboše Fišera**¹⁵⁵ vznikla v roce 1970, tedy zhruba ve stejném období, kdy zkomponoval svá dvě zásadní díla orchestrální a vokálně instrumentální tvorby. Mám na mysli *Double pro orchestr* (1969) a *Nářek nad zkázou města Ur* pro soprán a baryton sólo, tři recitátory, dětský, smíšený a recitační sbor, tympány a zvony (1968). Všechny tři skladby reprezentují Fišerovu kompoziční tendenci k využití technik Nové hudby.

Skladba *Crux* je v podstatě ideovým protestem proti postupující normalizaci počátku 70. let. Po formální stránce se jedná o variace na téma složené z jedenácti tónů. Variace probíhají nad rytmicky stabilním ostinátem v tympánech, které v průběhu celé skladby – nastupují po úvedení hlavního tématu v houslích, kontinuálně zesilují z nízké dynamiky pianissima do finální dynamiky fortissimo. Zvony zazní až na úplném konci díla. Variační technika pracující se sedmitónovým modem (b, h, c, cis f, fis, g), je uplatněna ve smyslu doslovného opakování, či exaktní transpozice původního motivu, jenž je velkou měrou stylizačně obměňován. Inspirací pro strukturu skladby byla Fišerovi Ballada, 3. sonáta pro housle solo Eugena Ysaïe. Fišer používá ve své skladbě obdobných výrazových prostředků, jimiž jsou například sostenuto akordy, arpeggio akordy, lomené akordy. Jejich kostru tvoří sedmitónový modus, zdobený půltónovými trilky, interpretovaný v nejrychlejší podobě a přerušovaný čtyřhlasými a tříhlasými akordy, či jednotlivě nasazovanými tóny modu od žabky smyčce. Jednohlasá struktura modu se v průběhu gradace obohatí o další tři hlasy. Známa Fišerova fascinace číselnou symbolikou se projevuje i ve skladbě *Crux*¹⁵⁶. Již byla zmíněna prvočísla sedm (počet tónů v modu) a jedenáct (tónů tématu). Dále se ve skladbě vyskytují násobky čísla tři (devět, patnáct), představující

153M.Nikolaichuk byl žákem prof. Ivany Loudové

154Také toho dílo jsem nastudovala a provedla v rámci doktorandského studia.

155Luboš Fišer (1935 – 1999), vystudoval kompozici na konzervatoři v Praze, ve třídě prof. Emila Hlobila. Posléze pokračoval u téhož pedagoga na Akademii múzických umění. Byl znám nejen díky své osobité komorní a orchestrální tvorbě, velkého uznání se mu dostalo i v oblasti tvorby filmové hudby. Složil řadu komorních, orchestrálních a vokálně instrumentálních děl. Je i autorem hudby k cca 300 filmovým titulům

a držitelem mezinárodních ocenění: Premio Italo (1979) za hudbu k filmu *Bludiště moci* a Prix Italia (1980), za hudbu k filmu *Karla Kachyni Zlatí úhoři*.

156Crux - kříž, je nejmenší z 88 známých souhvězdí, které bývá ze všech nejlépe viditelné. Je ovládán skupinou hvězd křížového tvaru, všeobecně známých pod jménem Jižní kříž.

jednotlivé fáze gradace.

Dynamický plán houslového partu je od počátečního uvedení tématu striktně držen v hlasité zvukové hladině *forstissima*. Ta trvá až do poslední plochy, kterou je doslovné opakování první části. V závěru dynamicky odstupňované tři vstupy houslí, mizí postupně do konečného *pianissima*. Jak jsem již uvedla, skladba *Crux* užívá variační techniku vystavěnou nad kráčivým ostinatem tympánů. Bicí složka pravidelného rytmu a tempa, se připojí k houslím po úvodní expozici tématu, která je zakončena dlouhou pomlkou, do níž nastoupí tympány nezávislým tempem cca 60MM na jeden úder. Houslový part je naopak označen přípisem *Tempo ad lib., molto espressivo, sempre senza metro regolare*¹⁵⁷.

Fišer rozdělil skladbu na devět proporčně shodných variací - ploch, v nichž je téma obměňováno rytmicky, tempově i zvoleným charakterem jednotlivých dílů, jejichž harmonický plán je tvořen sedmitónovým modelem.

První variace pozvolného tempa, využívá půltónové příbuznosti zvolených tónů, které jsou v tomto případě uvedeny jednohlasou sestupnou melodií, tvořenou chromaticky vzestupným krokem. Stejný model je uveden pětkrát, při druhém opakování je melodiie tvořena dalšími tóny modu. Ty se v momentě třetího uvedení spojí s tóny prvního modelu, čímž vytvoří novou harmonickou strukturu. Obdobně postupuje autor i v následujících variacích, jejichž struktura se mění především v oblasti tempa a rytmického členění.

Druhá variace přebírá akordický charakter předešlých modelů, s tématickou návazností v prostředním hlasu akordů, ozvláštněnou půltónovými trilkami. V druhé ploše variace je téma obohaceno o další vrchní a spodní hlas, ale zůstává ve středním hlasu. Třetí tématický plán uvádí hlavní melodii ve vrchních dlouhých hodnotách s půltónovým trilkem, která je doprovázena druhou melodickou linkou v poloze o oktávu nižší. Tvoří protihlas shodných not, jejichž řazení je koncipováno v opačném pořadí tónů vrchního hlasu. Obě melodické linky se pohybují navzájem protichůdným směrem. Jejich harmonický materiál tvoří pouze tři tóny (*g, fis, f*). Zazní-li ve vrchním hlase spoj *fis - g*, tak ve spodním, jehož krátké hodnoty mají v podstatě charakter přírazu, se ozve spoj mezi tóny *g - fis*.

Třetí variace začíná dvěma akordickými vstupy, po nichž následuje co nejrychleji hraná pasáž intervalového postupu, odpovídající melodické lince první variace. Vnitřní členění rychlé pasáže, jejíž tóny jsou dublované, má strukturu 4 + 4 + 3 noty. Vzápětí se opakuje rasantní vstup dvou akordů, jejichž intervalová

¹⁵⁷Libovolné tempo velmi výrazového podání, striktně bez pravidelného metra.

souvstažnost se každým uvedením mění. Hmatově obtížné akordické kombinace vystřídá skladatel v průběhu celého dílu celkem jedenáctkrát.

Čtvrtá variace je údernou obdobou variace první, zachovávající analogický intervalový plán tónů stejné výšky. Pouze charakter jednotlivých úseků se mění na secco tóny hrané striktně od žabky a u žabky smyčce v barbarsky expresivním pojetí.

Pátá variace se zvukově podobá prvnímu paganinskému capricciu, jen s rozdílem v typu smyku. Jedná se o rozložené akordy, strukturované do dvou skupin po třech tónech, hraných détaché, přiloženým smyčcem na struně. Díky značné rychlosti dostane smyčec obdobnou zvukovou rasanci, jako při hozeném smyku ricochet. Melodická linie je u každého odděleného úseku uvedena v jiném hlase. Zprvu probíhá tématický pohyb v hlase vrchním, s postupným přibýváním dalších tónů modu se melodické změny tématu dějí v hlase středním a spodním. Struktura rozložených akordů se posléze mění na dvě čtyřtónové skupiny. Melodie jejich vrchního hlasu má stále stoupající tendenci, zatímco spodní hlas se v průběhu ustálí na nejnižším tónu houslí, prázdné struně *g*, která umožňuje uchopení širokých, krkolomných či lépe „prstolomných“ hmatů.

Šestá variace je jakousi imitací barokního rytmozování dvou melodických složek. Znázorňuje intervalové variace nad ostinátním basem, který ke konci fráze dostane podobu dvouhlasé prodlevy, zachovávající rytmicky shodný plán s úvodním quasi tečkovaným rytmem. Puls celé variace probíhá ve schématu jednoho spodního tónu ke dvěma vrchním intervalům a následnému zpětnému návratu dvou basových tónů. Jelikož je celá fráze členěna po čtyřech tónech, znějící rytmus získá tečkovaný charakter.

Sedmá variace se melodicky vrací k první variaci, pouze vynechává úvodní chromatický pohyb od tónu *c* a nastupuje hned druhým harmonickým plánem, začínajícím tónem *fis*, respektive čistou primou *fis – fis*. Úseky triolového rytmu jsou složeny do celku po devíti harmonických změnách, hraných opět v co nejrychlejším, ovšem metricky nestabilním tempu.

Osmá variace zachovává v podstatě stejné harmonické spektrum. Mění pouze vnitřní strukturu harmonicky identických ploch, na členění po pěti tónech, jejichž hlavní - vrchní hlas udává pravidelný puls. Spodní tón je *i* v této variaci ostinátním basem, který následně přibírá vrchní notu v intervalu velké septimy (*g - fis*).

Devátá variace je harmonickým utvrzením melodie v dlouhých hodnotách, využívající, tak jako ve třetím plánu druhé variace, pouze tři tónů (*f, fis, g*). Tóny jsou kombinovány stejným způsobem, který byl použit ve druhé variaci.

K ostinátnímu basu přírazového typu, se mění vrchní intervaly tématické melodie. Kombinací tří tónů vznikají souzvuky intonačního pnutí. Fišer vytvořil melodii pomocí intervalů velké septimy, malé nony, zmenšené a zvětšené oktávy.

Devátá variace navazuje na moment, kdy se housle rytmicky sjednotí s partem tympánů, jejichž dynamický plán vygradoval do cílové hlasitosti. V předepsané dynamice *fff* se harmonický plán melodie, zachovávající puls dlouhých, celých hodnot (celá nota = 60 MM) přesune o malou tercii výš. Houslista zahraje posledních jedenáct intervalů současně s tympány, ve společné, závěrečné dynamické gradaci. Následuje doslovný citát úvodu první houslové melodie, do které vstupují zvony rychlou pasáží devíti tónů v silné dynamice. Ty jsou identické s chromaticky vzestupnou, intervalově sestupnou melodií první variace. Jednotlivé vstupy zvonů slábnou, úměrně k dynamicky diferenciovanému plánu pěti závěrečných houslových melodií, naléhavého charakteru.

Konceptuálně skvěle promyšlená skladba Luboše Fišera přináší úchvatný zážitek nejen posluchačům, jejím jednolitým hudebním proudem se nechá strhnout i sám hlavní protagonista, interpret houslového partu. Skladba je věnovaná houslistovi Ivanu Štrausovi, který ji v roce 1971 premiéroval spolu s bicistou Petrem Šprunkem.

Jako dlouholetá členka - primáruis Kaprova kvarteta, se systematicky snažím o propagaci děl současných českých skladatelů, ke kterým mimo jiné řadím i „patrona“ našeho kvarteta, autora s pohnutým osudem, **Jana Kapra**. Kromě osmi smyčcových kvartet, zkomponovaných do 70. let 20. století, využívajících vzácně i vokální složku¹⁵⁸, zahrnuje Kaprova rozsáhlá a rozmanitá tvorba¹⁵⁹, řadu komorních děl novátorského charakteru.

Ke skladbě *Circuli* pro housle a akordeon, mě přivedla mladá česká akordeonistka a rovněž propagátorka současné hudby, Jana Bezpalcová. Společně jsme na mém prvním doktorandském koncertě provedly dvě skladby pro toto komorní obsazení. Vedle *Circuli* Jana Kapra, zazněla i kompozice japonské autorky Mayako Kubo¹⁶⁰ *Dialog für Jahn und Flori* (1996), užívající tradičních kompozičních technik.

Jan Kapr věnoval *Circuli* dvěma významným propagátorům hudby 20. století

158Šesté kvarteto z roku 1963 má připsané barytonové sólo, autorkou textu je Renata Pandulová.

159 Tvorba Jana Kapra (1914 – 1988) zahrnuje kromě 10ti symfonií, několika skladeb koncertantního typu, mj. houslový koncert (1955) a Fantazie pro housle a orchestr (1960) i řadu komorních skladeb. Z nich je nejproslulejší Cvičení pro Gydli pro soprán, flétnu a harfu (1967). Kapr komponoval i díla vokálně instrumentální a instruktivní. Jako druhý a poslední český autor obdržel v Londýně r. 1948 medaili olympijských her za skladbu Marathon.

160Narozená v r. 1947, mj. žákyně H.Lachenmanna. Žije a pracuje nedaleko Říma.

svého oboru - houslistovi Dušanu Pandulovi¹⁶¹ a akordeonistovi Hugo Nothovi¹⁶². Kapr ve své dramaticky laděné skladbě pracuje s témbrovými nuancemi obou nástrojů, které kombinuje, proplétá, ale i staví do vzájemných kontrastů. Skladba je rozdělena do několika odlišných ploch, dramatického, zádumčivého, ale i žertovně tanečního charakteru. Některé jsou koncipovány jako dialog dvou na sebe reagujících nástrojů, jenž se místy rozplyne v samostaně se vyvíjející melodické linie. Jiné jsou naopak striktně drženy doprovodným charakterem jednoho z nástrojů, jímž je zpravidla akordeon, který svým pregnatně rytmickým doprovodem drží virtuosní, kadencovitě laděné škály houslí v rámci promyšlené struktury jednotlivých kontrastních bloků.

Začátek skladby – *lento assai*, je témbrově zdařilým momentem, kdy do drženého tónu akordeonu, doprovázaného drobnými rytmickými vstupy basu, vplyne houslový part tónem stejné výšky. Jedná se o krásný zvukomalebný okamžik, v němž náležitě vyniknou jednotlivé témbrové nuance obou nástrojů. Housle pokračují zádumčivou melodií, mění se v sólovou kadenci virtuosních škál, blíže neurčeného tempa i rytmu. Pasáže postupně přecházejí v hloubavou, rytmicky konkrétní melodii, která ústí gradací mohutného stringenda do výsledného, vítězného tónu. Na ostrý podnět houslí reaguje akordeon stejným způsobem - úsečným vstupem, postupně propracovaným do rychlých, technicky náročných škál akordeonového partu, na něž stejným způsobem odpovídají housle. „Roztržka“ mezi oběma nástroji graduje do dalšího, charakterově odlišného bloku – *allegro ma non troppo*.

Rytmicky pregnantní nástup houslí využívá exaktní šestnáctinovou strukturu, jako motorického přediva melodické linky, kterou přebírá part akordeonu. V jeho podání se melodie transformuje v ustálený doprovod, mění se v oblasti struktury dílčích rytmických modelů. Kapr střídá v doprovodném hlasu řazení hlavních basových dob, které varíují charakter třídobého valčíku s dvoudobým typem polky. Houslový part se projevuje nezávislou melodií, zdobenou příležitostnými technickými pasážemi. Vtipným zakončením klamného závěru, se skladba přesouvá do kontrastní, klidné plochy – *lento assai*.

Po váhavém úvodu houslí, jejichž melodie je po celou počáteční část lenta držena v nízké dynamice senza vibrato, se připojí akordeon rytmickou otázkou

¹⁶¹Dušan Pandula (1923 - 2005), soukromý žák V.Noppa a J.Kociana. R. 1945 založil smyčcové kvarteto, později Novákovo, které proslulo zejména interpretací skladeb A.Háby. Po emigraci do NSR (1968), založil Hábovo kvarteto a věnoval se také pedagogické a příležitostně i kompoziční činnosti. Byl zaníceným propagátorem soudobé hudby.

¹⁶²Hugo Noth náleží k uznávaným německým akordeonovým pedagogům, interpretům a skladatelům. Jana Bezpalcová se zúčastnila jeho mistrovských kurzů na Akademii F. Liszta ve Výmaru.

melodického modelu. Housle pokračují v lyrické fantasijní lince až do chvíle, kdy se opět přidá akordeon totožnou melodickou otázkou, obohacenou o zádumčivé potvrzení její závažnosti, charakterizované basovou linkou akordeonového partu.

Housle pokračují v původním charakteru melodie, která se transformuje do úseku pomyslného provedení skladby – *allegro*. V něm oba hlasy nezávisle na sobě rozvíjejí hudební materiál, exponovaný v předchozích částech. Tato část na mě i s odstupem několika málo let působí poněkud chaotickým dojmem. Kapr využívá několika dynamických kulminací, v nichž se oba nástroje sloučí v kompaktní celek. V jistém ohledu je zajímavý především témbrový charakter plochy, díky jejíž skvělé instrumentaci se oba nástroje barevně propojí ve zvukově neidentifikovatelný shluk, s dílčími záchytnými momenty. Plocha se nepozorovatelně přelije do akordeonové kadence. Ta svou jasnou formální a gradační strukturou, vrátí skladbu do původně zvoleného hudebního charakteru. Ten je uveden tempově rozkolísanou, brilantní vsuvkou sólových houslí, zakončenou obdobným melodickým modelem tázacího typu, jakým předává úlohu sólového nástroje akordeon houslím na konci své kadence. Vsuvka, či lépe řečeno kadence houslí, využívá dramatických momentů trilků v pianissimu, které umocňuje rychlé třesení akordeonového měchu, vydávající ostrý, úsečný zvuk. Houslový part přenáší formální stránku skladby, gradačně propracovanými rychlými škálami do rozverně melodie tanečně laděného dílu počáteční plochy skladby. Akordeon plní doprovodnou úlohu, jejíž rytmickou strukturu dodržuje z počátku i houslový part, který posléze přejde do pasáží aleatorního typu.

Notový zápis podobných míst je koncipován v Kaprově netradiční notaci. Příkladem je strukturálně zobrazený doprovod akordeonu, nad nímž se odvíjí brilantně pojatá melodie houslí, zachycená pomocnými, quasi taktovými čarami, do odpovídajícího rámce motorického doprovodu.

Technická pasáž se v náhlém okamžiku promění ve statickou plochu dlouhých tónů. Pod nimi stále „tepe srdce“ rozverného akordeonu, které ve stejně překvapivém momentu ukončí svůj pohyb témbrově dokonalým souzvukem obou nástrojů. Ještě dvakrát se ale podobným způsobem pokusí o rozprouzení doprovodného motivku, snažící se o motorický projev do posledního momentu skladby, i přes výraznou změnu houslového partu. Závěrečné „slovo“ nicméně náleží delikátnímu, krátkému a pomíjivému flažoletu houslí.

Svůj interpretační výklad skladby *Circuli* Jana Kapra, jsem vypracovala na základě opakovaného poslechu záznamu pořízeného při doktorandském vystoupení. Hudební náboj a podstata skladby, jejíž interpretace je bez okolků hodnoceného

interpreta velmi zdařilá, mne inspiroval k barvitým formulacím, za nimiž stojí neotřelá tématická, zvuková i charakterová nápaditost, jakou tato výjimečná skladba přináší.

Posledním dílem, o kterém bych se chtěla v rámci kapitoly o netradičních nástrojových kombinacích zmínit, je skladba *Papeles* začínajícího autora **Mishi Nikolaichuka**, která je zaměřená především na problematiku tvorby mimohudebních efektů.

Ve svém prozatím krátkem, ale o to intenzivnějším působení interpreta moderní hudby, jsem se setkala s mnoha zvukovými efekty, jež jsou tvořeny pomocí žíní smyčce, ne však pomocí strun. Nejlepším a také nejzajímavějším příkladem je podle mého názoru právě tato skladba. Je určena pro tři typy houslí a činelů, dělí se koncepčně do tří částí. V každé z nich hraje houslista na jinak pojedený nástroj: 1/ housle v tradiční podobě a ladění, 2/housle se skordaturou a 3/housle odstojené, bez strun, tedy pouhý korpus s hmatníkem.

U posledního typu houslí využil autor všech možných částí korpusu a smyčce k jejich rozezvučení. Zvolil hru mezi luby, na hmatníku a na samotném těle nástroje. Nikolaichuk tak vytvořil zvuky šumu v různých podobách, související s místem tahu smyčce. Zní zde tedy ve větší míře samotný smyčec než korpus, či hmatník, doprovázený tlumeným ševlením dřevěné paličky o činel, po kterém bicista pomalu přejíždí kruhovým pohybem. Spojí-li se tyto dva efekty v momentě, kdy diváci bedlivě a za naprostého ticha poslouchají zvuky umocněné tlumeným osvětlením obou hráčů, vznikne strhující atmosféra kosmického ticha.

Ve třetí části skladby uvádí Nikolaichuk následující pokyny, znázorňující jednotlivá značení užitých technik a instrukce k jejich výkonu.

"C····" indicates to bow on the c-bout (on the edge of the inward curve of the body of the instrument). "I" represents the fingerboard. The bottom (the bridge end) is bowed (····) and the top (the scroll end) is tapped (↔), first with the fingernails (A) and then with the fleshy part of the fingertips.

Značka "C····" znázorňuje hru smyčcem na vnitřní straně luby, "I" představuje hru na hmatníku. V případě hry smyčcem na konci hmatníku, blíže ke kobylce, použil označení (····). V případě poklepu prstů na opačné straně hmatníku u hlavy nástroje, použil pro poklep břichy označení (····), a nehty - označení ve tvaru půlměsíčku.

Další možnosti a informace o využití netradičních technik houslové hry ve skladbách 2. poloviny 20. století, uvádím v kapitole Praktické ukázky užití novodobých interpretačních technik.

György Kurtág – Kafka Fragmente op. 24 pro soprán a housle

Maďarský skladatel György Kurtág se narodil 19. února 1926 ve městě Lugoj (Rumunsko), klavír a kompozici začal studovat již ve 40. letech. R. 1946 přesídlil do Budapešti, kde pokračoval ve studiu skladby ve třídě Sándora Veresse a Ferencze Farkase¹⁶³. Dále navštěvoval hodiny klavíru¹⁶⁴ a komorní hudby. Během studia se seznámil se skladatelem György Ligetim¹⁶⁵ a svou budoucí ženou, klavíristkou Mártou¹⁶⁶, pro níž napsal řadu sólových skladeb, ale i skladeb pro klavír na čtyři ruce, které spolu s oblibou interpretují. V Maďarsku¹⁶⁷ žil až do 80. a zkomponoval zde většinu svých děl. Po maďarském povstání (1956) odjel na studijní pobyt do Paříže, kde se zdržoval mezi lety 1957 – 1958. Velký vliv na něj měl kontakt s O.Messiaenem, D.Milhaudem, M.Deutschem a také maďarskou psychoanalytičkou Marianne Stein, která významně podnítila jeho další umělecký rozvoj¹⁶⁸.

Během pobytu v zahraničí ovlivnilo Kurtága také několik hudebních zážitků, které formovaly jeho další hudební myšlenky a postupy. V prvé řadě to byly pařížské koncerty Domaine Musical dirigované Pierrem Boulezem, které ho zaujaly mimo jiné skladbami autorů Druhé vídeňské školy; oslovila ho zejména kompoziční technika Arnolda Schoenberga a Antona Weberna. Po návratu do Budapešti se poprvé setkal s nahrávkami Stockhausenových *Gruppen*, skladbou pro tři orchestry a tři dirigenty a Ligetiho elektronickou hudbou. Tato zkušenost měla patrný vliv na tvarování Kurtágova nového kompozičního stylu. Brzy nato napsal smyčcový kvartet, op. 1 (1959), který dedikoval Marianne Stein¹⁶⁹.

Od 60. let působil jako profesor klavíru a později i komorní hudby na Lisztově Hudební Akademii v Budapešti, odkud odešel r. 1986 formálně do důchodu, i když vyučovat nepřestal. O jeho velké investici do výuky a snaze přiblížit nové pedagogické směry, svědčí Kurtágův cyklus klavírních skladeb *Játékok* (Hry, 1973 - 2007) určený především dětem¹⁷⁰.

Podstata Kurtágových skladeb tkví v užití malých forem, jak názorně ukazuje titul hudebního cyklu pro smyčcový kvartet *Douze Microludes*¹⁷¹ op.13 (1977 – 1978).

163 S.Veress (1907-1992) i F. Farkas (1905 - 2000) byli ovlivněni podněty dodekafonie, případně serialismu, inspiraci čerpali rovněž v maďarském folklóru.

164 Jeho učitelem byl Pál Kadosa.

165 G.Ligeti (1923 – 2006), židovsko-maďarský skladatel narozený v dnešním Rumunsku, ovlivněný technikami Nové hudby, přijal rakouské občanství. Významná instrumentální tvorba, opera *Le grand Macabre*. Spolupráce s režisérem S.Kubrickem (*Vesmírná Odyssea* aj.).

166 Bližší podrobnosti se nepodařilo zjistit.

167 R. 1948 získal státní občanství.

168 Max Deutsch (1892 – 1982), skladatel a muzikolog rakouského původu.

169 Bližší podrobnosti jsem o této ženě nezjišťovala.

170 Jedná se celkem o 7 sešitů.

171 Dvanáct mikroludií.

Zkomponoval také neobvyklé, krátké kusy pro hlas, který chápe a využívá jako nástroj nových možností, překračující svoji obvyklou narativní nebo operní roli. Tyto písně jsou sdruženy ve dvou cyklech – *Bornemisza Péter mondasai* op. 7 a *Poslanija pokojnoj R. V. Trusovoj* op. 17, o nichž se blíže zmiňuji v další části disertační práce. Význam textu je pro Kurtága tou nejpodstatnější částí, kterou se zabývá. Hudba složená na texty básní Jánose Pilinszkého, Rimmy Dalose, Franze Kafky a Samuela Becketta, přisuzuje nejvyšší důležitost aspektu deklamce slova.

Komorní hudba představuje pro skladatele, který ji zároveň vyučoval, oblíbený terén - prostor pro realizaci vlastních zákonů, uplatněných v rámci konvenčních forem. S výjimkou některých děl, jako je například *Stele* op.33 (1994) pro velký symfonický orchestr¹⁷², nebo „.... *concertante*....“ op. 42 pro housle, violu a orchestr (2003), přistupuje Kurtág k realizaci rozsáhlých skladeb pro větší tělesa jen zřídka. Preferuje naopak formy efektivní a krátké, zajímavé zkoumáním dramatické podstaty a účinnosti určité hudební formulace.

Kurtág nebyl příznivcem hledání nového kompozičního stylu, který by byl nucen zaštitit příslušnou novátorskou školou. Sám se po řadu let snažil o vytvoření specifického hudebního stylu, odproštěného od jakékoliv identifikace s hudebním proudem své doby, jenž založil na tradičních myšlenkách vzdělané západní hudby. Jeho stanovisko zůstalo le stejné: hudba má být poslouchatelná, ale zároveň má vybočovat. Kurtág rozumí hudbě ve chvíli, kdy ji vyučuje, nebo ji sám interpretuje. Jeho hudba byla ovšem nepochybně ovlivněna několika velkými osobnostmi, ať už předešlých epoch, či jeho současníků. Kurtágův osobitý styl se však nepodobá žádnému z nich ani v rovině formy, ani po stránce vývoje. Jeho hudba je koncipovaná jako útržkovitý soubor hudebních mikrokosmů otevřených historii, hudba, ukotvená v biografických okolnostech, z nichž často vyplyne extrémně zahuštěný materiál, nedostižný ve své bohaté výrazovosti.

György Kurtág obdržel během života mnoho hudebních ocenění, která mu byla udělována již od padesátých let 20. století a zahrnovala i významná hostování u několika uměleckých souborů velkých jmen. Byl residenčním skladatelem Berliner Philharmoniker, L'Ensemble Intercontemporain, Cité de la Musique v Paříži, Wiener Konzerthaus, jakož i čestným členem evropských a zámořských univerzit. Tato neobyčejně zajímavá skladatelská a pedagogická osobnost je neustálým inspiračním zdrojem hudebních a pedagogických metod, přesahujících rámec skladatelské osobnosti a zobrazující se v nevšední lidské rovině. Renesanční charakter Kurtágovy

¹⁷² Skladba vznikla na objednávku C. Abbada pro Berlínskou filharmonii.

osobnosti je detailně vystižen v dokumentárním filmu *György Kurtág – The Matchstick Man*, režisérky Judith Kele, odhalující Kurtága zejména z psychologické stránky. Psychoanalýza mu ostatně kdysi pomohla najít osobní cestu, zaměřující pozornost na základní věci. Název dokumentu je použit podle terapeutické metody Marianne Stein, založené na skládání miniaturních figur ze sirek, cigaretových nedopalků a chomáčů prachu, jej vede k neuvěřitelné vnitřní koncentraci.

Kromě zmíněných skladeb patří mezi Kurtágova další stěžejní díla s uplatněním houslí např. *Stseni iz romana* op. 19¹⁷³ (1981 - 1982) pro soprán, housle, kontrabas a cimbál, *Tre pezzi per violino e pianoforte* op. 14e (1979), *Varga Bálint Ligaturája* (2007) pro housle, violoncello a klavír (pravou ruku) *Hipartita* op. 43 (2000 – 2004) pro sólové housle a *Jelek, játékok, és üzenetek vonóshangszerekre*¹⁷⁴ (1989 – 2004) pro sólové housle.

V oblasti komorní tvorby se v Kurtágově díle, kromě dvou zmíněných, vyskytuje ještě několik dalších kvartetních děl: *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* op. 28 (1988 – 1989), *Aus der Ferne* III (1991), *Aus der Ferne no. 5* (1999), *Zwiesgespräch* (1999 – 2000) pro smyčcové kvarteto s elektronikou¹⁷⁵ a smyčcový sextet *Irka – firka születésnapra – Doodles for András Mihály's Birthday*¹⁷⁶ (1991).

Komorní dílo *Kafka – Fragmente* op. 24 pro soprán a housle z roku 1985 je nejdelší skladbou, kterou György Kurtág napsal. Jedná se o čtyřdílný písňový cyklus inspirovaný větami a frázemi z Kafkových deníků a dopisů. Premiéra skladby se konala na Wittener Tage für neue Kammermusik v dubnu roku 1987 v provedení sopranistky Adrienne Csengery a houslisty Andrása Kellera.

Při koncipování cyklu byl pro Kurtága rozhodující hudební význam, naopak vazby mezi jednotlivými úryvky byly až druhotné. Použité texty jsou části - fragmenty, ne však výňatky z dopisů adresovaných Kafkově přítelkyni Mileně Jesenské, příteli z mládí Oskaru Pollakovi a snoubence Felicii Bauerové. Další texty byly vybrány ze spisovatelových deníků, jejichž kontext se vzhledem k potřebám zhudebnění vytratil. Jednotlivé části spolu nesouvisejí, ale volně na sebe navazují. Toto řazení vzniklo na základě hudební logiky a gradace.

Na texty Franze Kafky upozornil Kurtága poprvé jeho kolega, skladatel György Ligeti

173Scény z románu

174Znaky, hry a vzkazy pro smyčce. Skladba existuje ještě ve verzi pro smyčcové trio a duo.

175Na skladbě spolupracoval se svým synem, G. Kurtágem ml.

176Čmáranice k narozeninám Andrása Mihályho.

koncem padesátých let. První zkušenost s tímto druhem surrealistické literatury mu poskytla Proměna, Kafkova nejznámější povídka. Od tohoto momentu začal Kurtág věnovat Kafkově literatuře více pozornosti. Stala se pro něj stala stejně důležitým zdrojem inspirace jako hudební díla Antona Weberna a divadelní hry Samuela Becketta.

Fragmenty vznikaly v létě roku 1985 ve velkém spěchu, kdy Kurtág pracoval současně na dodnes nedokončeném klavírním koncertu. Ve stejné době začal tvořit hudební poznámky k několika Kafkovým textům, jejichž obsazení bylo zprvu provizorně připsáno sopránů a houslím. Žádné další instrumentální rozšíření, které Kurtág původně zamýšlel, však už nebylo potřebné. V jednoduchém a účelném obsazení našel zalíbení i zmíněný György Ligeti, který obdivoval Fragmenty zejména pro jejich fantastickou úspornost a pro způsob, jakým jsou lidský hlas a housle po technické a emocionální stránce využity. Větší část díla byla dokončena již během letních prázdnin, před Kurtágovým nástupem na Lisztovu akademii, kde v té době vyučoval. Jen několik málo vět čekalo na své dokončení, poslední z nich, s příznačným názvem *Der bergentzte Kreis*¹⁷⁷, byla do díla včleněna 11. listopadu 1986.

Během příprav na zmíněnou premiéru ve Wittenu byly dokončeny ještě některé revize hudebního textu. Ve své podstatě se nejedná o pouhé fragmenty. Všechny části tvoří dohromady celek, jehož každý element není podporován ostatními částmi, nýbrž je zcela plánovitě reflektuje.

Oba hlasy, housle a soprán, se ve skladbě vyskytují pomocí zrcadlové techniky. Jsou modelovány jako střeby zrcadla, v nichž se navzájem odrážejí jejich nekonkrétní hrany : barvy, zvuky, a nálady se do sebe vzájemně mísí. Kurtág užívá stejného registru obou nástrojů, který by v jiném případě mohl vést k vzájemnému překrývání a nekonkrétnosti obou melodických linek. V tomto případě se jedná o přednost, jenž je využita v kompoziční technice jednotlivých fragmentů. Hlasy se vzájemně prolínají, soprán jde se svou melodií mnohdy do nižších registrů, než ve kterých se pohybuje part houslí a naopak. Ke konci části *Der wahre Weg*¹⁷⁸ se osamocená melodie sopránů pohybuje na hranici spodního rozsahu a dokonce již mimo rozsah ladění houslí, kdy dlouhé tóny hlasu klesají až na *fis*.

Pro jednoznačně výrazové, z části i dramaticky vystavěné momenty, jsou použity druhé housle, umístěné na pódiu tak, aby mohl houslista během hry přecházet na opačnou stranu, než je obvyklá v pozici k sopránů.

177 Uzavřený kruh.

178 Pravdivá cesta.

Druhé housle se během konce věty *Schmuzig bin Ich, Milena*¹⁷⁹ přeladí tak, aby jejich skordatura byla připravena na poslední část stejného, tj. třetího dílu – *Szene in der Elektrischen*¹⁸⁰. Během závěru této scény přechází houslista od jednoho pultu k druhému, aby v kadenčním stylu dokončil celou větu na nepřeladěné housle. Promyšlenými momenty podobného charakteru získává skladba třetí rozměr, vystavěný na dramatickém prvku v hudbě.

Zpočátku se Kurtág zabýval třemi tematickými tituly Kafkových textů, ze kterých posléze vznikly tři věty prvního dílu: *Ruhelos, Nimmermehr, Nichts dergleichen*¹⁸¹. Tyto okruhy se odrážejí ve scénách, které vyjadřují texty mimohudebními prvky. Například v části vyjadřující neklid, je zpěvačka žádána o následování akrobatických a zuřivých projevů houslisty, její výraz hlasu má mít stoupající, vzrušený a mimoto i bázlivý charakter, přecházející v jeho úplné zhroucení. V jiné situaci se stává důležitým momentem například i houslistovo odkládání smyčce. Hlas a housle nejsou tedy jen hudebními party, jsou to také dramatické role. Houslový part velmi často zhudebňuje text zpívaný sopránem, ať už se jedná o abstraktní či konkrétní ztvárnění.

Představené fragmenty vybrané Kurtágem, jsou uvedeny ve zkomprimovaném tvaru. Jedná se o literární útvary, pohybující se od pouhé fráze po krátký příběh s pointou. Některé delší hudební věty skladatel izoloval do samostatných částí. Takto naložil s dvacátou větou, fragmentem *Der wahre Weg*. Představuje nezávislý celek, oddělující první díl o devatenácti částech od zbylých dvou, třetího a čtvrtého, které mají dohromady dalších dvacet fragmentů. Druhý díl, *Der wahre Weg*, s podtitulem *Hommage – message à Pierre Boulez*, je jednou ze dvou vět, kde užil Kurtág mikrointervalové techniky. Lze ji považovat za půlící bod, reflektující dosavadní vývoj skladby. Konec třetího dílu je uzavřen větou - scénou ze života *Szene in der Elektrischen*, s podtitulem 1910: „*Ich bat im Traum die Tänzerin Eduardowa, sie möchte doch den Csárdás noch einmal tanzen...*“¹⁸² Tato část se dotýká problémů, prolínajících celé dílo, otázky způsobilosti a nezbytnosti. Čtvrtý díl, tvořený převážně z delších fragmentů, jejichž cílem je průzračnost, v mnoha případech narušená komplikovaným a technicky náročným partem houslí, uzavírá hlubokou osobní zповědí - *Es blendete uns die Mondnacht (...a porban kúszó kígyó – páros: Márta,*

179 Jsem špinavý, Mileno.

180 Scéna v tramvaji.

181 Neklid, Nikdy více, Nic podobného .

182 Ve snu jsem se zeptal tanečnice Eduardowé, zda -li by nemohla pro mne ještě jednou zatancovat čardáš.

meg én)¹⁸³ celé dílo.

Jeden hlas zpívá, dva hlasy mluví. Hlas sopránu působí naléhavě, nevyzpytatelně, křiklavě, ale zároveň i zranitelně. Skrze všechny jmenované, a pomocí dalších jiných emocí, promlouvá k posluchačům zpěv. Určité části, dedikované různým osobnostem, hovoří tichým hlasem, který náleží jejich mistrům. V části *Der wahre Weg* je to skladatel Pierre Boulez, ve větě *Ziel, Weg, Zögern*¹⁸⁴ je věnování připsáno skladatelově ženě Martě. Robertu Schumannovi je naopak věnována věta *Träumend hing die blume*¹⁸⁵. Celý opus je věnován psychoanalytičce Marianne Stein, která byla Kurtágovi velkou pomocnicí v 50. letech, tj. v době, kdy, jak později tvrdila, lhal sám sobě a ona se ho snažila navést ke koncentraci na podstatné věci. Pomocí náročných analýz se Kurtág dopracoval k „fantastické vnitřní koncentraci“¹⁸⁶.

Autobiografické spojení s některými částmi je více než zřejmé. Dílo plné smutku, zoufalství, humoru a melancholie pohltilo Kurtága natolik, až se stal na rok a půl jeho otrokem. Vystihuje to i nadpis *Meine Gefängniszelle – meine Festung*¹⁸⁷, jenž měl být původním názvem celé skladby – jedná se o text 3. části třetího dílu s názvem *Meine Festung*.

Kurtág se ve Fragmentech zaměřil na samotnou podstatu Kafkova díla. Používá různých přirovnání, tíhne k paradoxu, popisuje detaily bez zdůraznění souvislostí. Fragmenty o čtyřech dílech, dohromady 40ti částí - vět, obsahují celý vesmír, jiný svět. Vytváří *theatrum mundi*, v němž lze najít každý pocit, kterého je lidské srdce schopno: největší štěstí, nejhlubší smutek, touha po životě i jistota smrti, hledání smyslu života. Kurtágův cyklus fragmentů je stavebně a obsahově tak geniálně vybudován, že snad pouze písňové cykly Roberta Schumanna se mohou po kvalitativní stránce rovnat jedinečnosti tohoto díla.

Seřazením jednotlivých částí pověřil skladatel muzikologa Andráse Wilheima, který Kurtágův formální princip trefně označil za kaleidoskop v rámci klasické hudby.

Ve skladbě *Kafka – Fragmente* se mísí emoční prvky a motivy z dvou mladších Kurtágových děl. Jsou to *Poslania pokojnoj R. V. Trusovoj*¹⁸⁸ op. 17 (1976 – 1980) pro soprán a ansámbl a *Bornemisza Péter mondásai* op. 7¹⁸⁹ (1963 – 1968) pro soprán a klavír, jež je postaveno na příslovích maďarského církevního reformátora 16.

183 Oslnila nás měsíční noc (...pár hadů plazících se v popelu: Marta a já).

184 Cíl, cesta, váhání.

185 Květina visící zasněně.

186 Výrok G. Ligetiho – Kurtágova fantastická vnitřní koncentrace na drobná, důvtipná gesta.

187 Má vězeňská cela – má pevnost.

188 Poselství nebožky R. V. Trusova.

189 Rčení Pétera Bornemisza.

století. Zde lze sledovat mysticky apokalyptický podtext, odhalující duchovní a eschatologickou podstatu jeho díla. Světy právě těchto dvou vokálních cyklů se mísí ve Fragmentech na Kafkovy texty.

Téma druhého dílu Fragmentů - *Der wahre Weg*, se zajímá o zásadní aforismy, řešící problém pravdivé cesty uctívání chasidské bohoslužby. Kafka zde polemicky reaguje na chasidský příběh, který si přečetl v časopisu *Das jüdische Echo*. Metafora cesty, je základním tématem, které se prolíná celým cyklem a je chápáno z pohledu teologického kontextu lidského spasení. Pokud vidíme dílo v tomto světle, jsme schopni lépe odhalit i vnitřní soudržnost jednotlivých přirovnání. Na samotném začátku skladby, v části *Die Guten gehn im gleichen Schritt...*¹⁹⁰, jsou jednotlivé kroky zobrazeny pomocí ostinátá v houslích, založeného na pravidelném střídání - kráčení, dvou tónů. Pro zdůraznění charakteru chůze, má být ostinátá hrána indiferentně až do konce věty. Soprán je veden v kontrastním charakteru, zobrazující druhou část textu: *...tanzen die andern um sie die Tänze der Zeit.*¹⁹¹ Pod názvem *Die Guten*, lze objevit postavy skryté spravedlnosti, zaručující nepřetržitou existenci světa, zatím co *die andern* - zajatci vlastního času, nikdy neobjeví správnou cestu. V této části je soprán exponován v rytmicky obtížné capricciosní melodii, svými skoky vzdálených intervalů připomíná charakter tanečních kroků a je nápadným protipólem ke stabilnímu tempu v houslích.

Ve třetím dílu Fragmentů, se označení pro taneční charakter objevuje častěji. Kurtág používá zejména 3/4, či 3/8 taktu, tedy Tempo di Valse. Přívlastek Chasidský tanec, nese část s názvem *Einmal brach ich mir das Bein*¹⁹². Jedná se o humornou část prvního dílu, zobrazující zlomení nohy jako nejkrásnější zážitek života¹⁹³.

K problému „správné“ cesty se autor vrací v sedmém fragmentu třetího dílu - *Ziel, Weg, Zögern*, kde stojí naprosto jasná fráze: k cíli nevede žádná cesta; „to, co nazýváme cestou, je váhání“¹⁹⁴. I druhý díl, tedy nejdelší fragment celku, sděluje toto poselství s naléhavou hloubavostí. Se svým téměř nesnesitelně pomalým tempem a disproporční délkou (téměř 7 minut a 30 vteřin) plní funkci protiváhy, středobodu celé skladby. Tento fragment je pozoruhodný svými glissandy mezi čtvrttónovými intervaly a zpětným pohybem melodie, uplatněným ve druhé části skladby. Díl má literárně otevřeným konec, hudební zpracování je doslovným opakováním počáteční melodie v houslích.

190 Ti dobří kráčejí stejným krokem...

191 ...tančí ti ostatní okolo nich tance času.

192 Jednou jsem si zlomil nohu.

193 ...es war das schönste Erlebnis meines Lebens.

194 Was wir Weg nennen, ist Zögern.

Použité podtituly jako *Excommunicatio* (1. díl č. 6) a *Canticulum Mariae Magdaleneae* (3.díl č.2) jsou spojené s křesťanskou tradicí. Některé názvy vět jsou naopak reflexí na Kafkovy texty, vyjadřující Kurtágovy pocity, vyvolané analýzou jednotlivých poznámek. Tak je tomu například u části s názvem *Penetrant Jüdisch*¹⁹⁵, kde Kurtág reaguje na následující text: „*Im Kampf zwischen dir und der Welt sekundier die Welt*“¹⁹⁶, hudebně vystihuje své porozumění ke kafkovsky Istivému důvtipu a jeho rezignaci na lidskou slabost.

V Kurtágově hudbě nalézáme jeden zřetelný rys, jímž je dokonale zvukomalebné ztvárnění textových fragmentů pomocí minimálních hudebních prostředků. Tato kompoziční technika, kterou Kurtág použil již v mnohých skladbách s nižším opusovým číslem, vrcholí právě ve Fragmentech. Dílo si mimo jiné žádá speciální klima, pramenící u obou interpretů, jenž napomáhá rozplést mnohdy maximálně komplikovanou strukturu Kurtágovy hudby. Posluchač bývá vždy zasažen intenzitou a živelností, kterou disponuje toto takřka hodinu trvajícím dílo. Kurtág se nezalekl ani vědomého přehánění hudební interpretace až na samou hranici grotesknosti. Připsané poznámky k provedení mluví samy za sebe: s křiklavým, zaškrceným zvukem, s trochou skřípání, kočičí sprechgesang. V jiné části napodobuje zpěvačka houslistovo žonglérství a zuřivost, mající se podobat pantomimě, či divadelnosti. Kurtág vychází z tvrzení, které nachází Kafkovu literární podstatu v kodexu jednotlivých gest. Své hudební manýry využívá k vyjádření a mnohdy i zesílení Kafkových textů. Dobrým příkladem je zuřivost, jakou houslista užívá v 17. části 1.dílu - *Stolz*¹⁹⁷, k provedení chromatických čtyřzvuků, které ztvárnějí obraz textu: „...*und wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte*“¹⁹⁸. Jiným příkladem je využití hudebních zdrojů k vyjádření dvou světů Kafkových deníků, znázorněných v závěrečném fragmentu první části – *Nichts dergleichen*¹⁹⁹, které ústí do psychické katastrofy nevýslovných proporcí. Na konci vypjaté části pohybuje zpěvačka rty stále rychleji, aniž však by vydala jakýkoliv zvuk.

Někteří analytici považují Kafkovo dílo a jeho symboliku bez pevného významu za práci s neotřelým kontextem a experimentálním plánem. Správným místem k užití neobvyklého stylu se Kafkovi stalo dramatické umění. Stejným stylem lze chápat i Kurtágovy Fragmenty - jako jakési fiktivní divadlo, jehož gesta, stejná jako u Kafkových postav, jsou pro naše vrozené prostředí příliš sdílná a pronikavá. Tento

195Pronikavě židovský.

196V souboji mezi tebou a světem, je svět na druhém místě.

197Pýcha.

198„...a i kdyby mi to mělo roztrhat obličej.“

199Nic podobného.

pohled nám přináší pravou esenci Kurtágovy hudby.

György Kurtág je známý jako mistr krátkých útvarů, na jejichž ploše, o rozsahu několika desítek vteřin, vystihuje podstatu a charakter celků, u jiných autorů mnohdy zbytečně popisných. Jednotlivé části skladeb přesně vystihují jak samotné nástroje, či lidské hlasy, tak i podstatu skladatelova sdělení, které během mála vteřin obsáhne všechny lidské charaktery a osudy. Z podobných dílčích vět jsou složeny nejen *Kafka - Fragmente*, ale například i skladba pro soprán a komorní ansámbl – *Poslanija pokojnoj R. V. Trusovoj* op. 17, dokončené r. 1980. Toto dílo okamžitě připomene svou strukturou Schoenbergovu skladbu *Pierrot Lunaire*. Obě kompozice se skládají z jedenadvaceti vět zakotvených do třech dílů. Nelze vyloučit, že ze strany Kurtága se může jednat o určitou poctu tomuto převratnému dílu, hlubší propojení obou skladeb však nelze prokázat. Kurtág na ploše krátkých, půl až tří minutových částí, popisuje život v policejním státě, který dokáže lehce zmanipulovat individuální názor jednotlivce. Předlohou mu byly básně Rimma Dalose, ruského spisovatele pobývajícího v Maďarsku. *Poslanija pokojnoj R.V. Trusovoj*, stejně jako *Kafka-Fragmente*, jsou ojedinělé svou hlubokou výpovědí, jedinečným humanismem a zásadním vztahem k zemi, ze které Kurtág pochází.

Podstatná část Kurtágovy tvorby spočívá ve skladbách pro komorní obsazení. Jeho skladby jsou určeny různým nástrojovým kombinacím, propojením zpěvu a komorního souboru, smyčcovému kvartetu. Opomenout ovšem nelze ani skladby velkých forem pro symfonický orchestr. Má osobní zkušenost s orchestrálním dílem *Stele* op.33, byla pro mě zcela mimořádným zážitkem také díky Pierru Boulezovi, který tuto skladbu dirigoval a zároveň obecnostu názorně představil²⁰⁰. Škála barev a nálad uplatněných v této skladbě je nepřehledná, k jejich realizaci požaduje autor náležitě velký symfonický amarát. Podstatnou úlohu zde hraje i Kurtágův oblíbený cimbál, který se, díky skvělé orchestraci prosadí bez problémů i v tak mohutném tělese, jaké si *Stele* vyžaduje. Obsah skladby je vystižen stejně geniálně, jako u jeho drobných komorních děl

Zmíněný cimbál figuruje hned v několika z nich. Kromě čtyř fragmentů pro soprán, housle a cimbál *Égy téli alkony emlékére*²⁰¹, je prvotní využití tohoto nástroje v Kurtágově skladbě *Huit Duos* op. 4²⁰², pro housle a cimbál. V osmi webernovsky minimalistických částech Kurtág bravurně propojil dva odlišné nástroje v kompaktní celek, využívající dialog jako způsob komunikace. Kontrastní ladění jednotlivých vět

200 Podílela jsem se na provedení díla v rámci letních kurzů v Lucernu 2007.

201 Vzpomínka na zimní soumrak.

202 Osm duet op. 4.

prezentuje oba nástroje v lyrické i technicky náročné, virtuosní podobě za užití tradičních technik obou nástrojů. Dokonalá souhra rytmu a tónbrů, která v případě houslí vyžaduje perfektní orientaci na hmatníku, mnohdy v rychlém tempu a krkolomných pozicích, odehrávající se během několika desítek vteřin, činí toto rané Kurtágovo dílo interpretačně velmi složitým. Cimbál je dále uplatněn ve skladbách *Tre pezzi per clarinetto e cimbalom* op. 38 a *Tre altri pezzi per clarinetto e cimbalom* op.38 a. Obě skladby vznikly v r. 1996. Cimbál je také využit ve spojení se sopránem, a to ve skladbě *Hét dal* op. 22²⁰³ a dále v několika sólových skladbách. Naopak spojení sopránového hlasu a houslí se vyskytuje kromě kompozice *Kafka-Fragmente* již v opusovém čísle 12, náležitě skladbě *Eszká – emlékzaj*²⁰⁴ z let 1974 – 1975.

Skladbu *Kafka – Fragmente* lze právem označit za vrchol komorní tvorby pro kombinaci hlasu, sopránů a houslí, a to nejen v Kurtágově tvorbě. Dílo, svým obsahem i rozsahem ojedinělé, vyžaduje zkušené hudebníky, pro něž interpretace moderní hudby, ale především tvorby György Kurtága patří k běžné praxi. Náročnost Kurtágovy skladby je v obou partech značná, vyžaduje tudíž technicky dokonalé interprety. Oba party jsou zcela rovnocenné, jen v některých částech převažuje v houslovém partu náročnost hudebního sdělení. Jedná se zejména o počáteční takty vět, které slouží k navození atmosféry, výrazu každé části. Podstatnou součástí delších, formálně propracovanějších vět, jsou technicky náročné houslové kadence. Tak je tomu například ve dvanácté části třetího dílu – *Szene in der Elektrischen*. Počáteční melodie patřící sopránů je exponována v technické náročnosti melodie přednesené jakýmkoliv jiným melodickým nástrojem, za jednoduchého doprovodu čtvrtových hodnot v houslích. Náročná melodie sopránů, složená z drobných hodnot, rytmicky jen rámcově koresponduje s doprovodem houslí. Po úvodním tématu je houslový doprovod zahuštěn dvaatřicetinovým rytmem, který je zdvojen ostinátním pizzicatem, materiálem z počátku věty. První sloka veršů je zakončena propracovanými rytmickými figurami v houslích. Verše Scény v tramvaji pojednávají o ruské tanečnici Eduardové, milovnici hudby, která cestuje všude, dokonce i v tramvaji, za doprovodu dvou houslistů, jež často vyzývá ke hře. Na základě textu zařadil Kurtág do střední části věty rytmicky propracovaný, kontrastně exaktní díl. Tempové označení předepisuje Tempo di Valse 3/4 takt, který střídáním 2/4 a 3/8 taktu přenáší typické frázování valčíku mimo hlavní doby. Melodické schéma je shodné s úvodním dílem. I zde je doprovod připsán ostinátnímu pizzicatu v levé ruce,

203 Sedm písní op. 22.

204 S. K. - Hluk- vzpomínka.

doplněné o houslovou quasi protimelodii k hlavnímu tématu v sopránu. Melodie středního dílu je jednodušší, autor se zaměřil na rytmické prvky a jejich dokonalou souhru, reagující na humorný text: jelikož není v tramvaji žádný zákaz hraní, provádění hry bezplatně je přípustné a ostatním pasažérům příjemné. Kurtágem použitý valčík je citací skladby rumunského skladatele Josifa Ivanovici²⁰⁵. Krátkou rytmickou spojkou v houslích a následné kadenci sopránu, jenž je tvořena z materiálu prvního dílu, dochází k návratu do Tempa di Valse a následného Viva – závěrečný díl. I když se v sólovém partu sopránu jedná o kadenci, zůstává zápis této části ve 3/8 taktu. Výraz volného interpretačního pojetí dotváří do partu přidané koruny. Kromě výrazové stránky slouží užité fermaty ještě k vytvoření napětí a získání času, který je nutný pro přemístění houslisty na podium.

V této části předepsal Kurtág dvoje housle různého ladění. Počáteční část skladby je psána pro přeladěné housle – jedná se zejména o barvy přeladěných dvou spodních strun (*d1* je přeladěno na *e1*, *g* na *f*). Barva nejhlubší struny je uplatněna na samém konci prvního dílu, v závěru sólových houslí, jejichž zvuk tak připomíná violu. Houslista v sopránové kadenci mění přeladěné housle a zároveň střídá i své umístění na pódiu, rovněž předepsané autorem. Sopranistka stojí mezi oběma pulty - přeladěných a normálně laděných houslí.

Konečná pasáž – *Vivo* přináší nový hudební materiál, jinou náladu. Nové dravé téma připomíná lidovou hudbu východu. Jeho transparentnost umocněná zvukem normálně laděných houslí, ústí do sólového závěru celé věty, kde jsou uplatněny akordické sekvence v plném rozsahu nástroje. Poslední tři takty, v nichž Kurtág použil zvuk pomalého, širokého vibráta – tzv. Keller vibrato, posouvají bouřlivou atmosféru předešlého úseku do klidné, takřka meditativní roviny. V těchto posledních taktech lze opět nalézt paralelu s Kafkovým textem. Jeho druhá část pojednává o podivnosti a neslušnosti provádění hudební hry v tramvaji. Ovšem v plné rychlosti, se silným prouděním větru a na tiché ulici, to vše zní pěkně. Z volného překladu Kafkova textu vyplývá četnost hudebních evokací, které se v určitých místech prolínají s téměř programním charakterem hudby.

Kromě běžného zápisu, v němž se vyskytují bartókovská pizzicata²⁰⁶ a nejvyšší možné tóny houslí, používá Kurtág také smyků hraných těsně u špičky a smyků tvořících skřípavý, přidušený tón - vznikne pomocí velkého tlaku na několik strun zároveň. Kurtág tento smyk, který produkuje silný sostenutový hluk, využívá zejména v kratších či tenutových akordech. Další výrazové značky patří cesurám a několika

205 Oblíbený rumunský autor salónních skladeb z konce 19. století.

206 Tj. pizzicata hraná levnou rukou.

korunám, jejichž odlišnost určuje délku tónu nebo délku pauzy. S mikrointervaly se setkáváme pouze ve dvou větách celého cyklu. Druhý díl, jednovětý celek dedikovaný P. Boulezovi, zhudebňuje text s názvem *Der wahre Weg*. Od počátku využívá čtvrttónové sazby, umístěné do partu houslí. Věta má ponurý charakter a je rytmicky strohá. Základní metrickou hodnotou jsou osminové noty, komponované na bázi kratších (jednotaktových), či delších (dvou až tří taktových) vln. Taktové čáry v tomto případě ohraničují jednotlivé fráze, jejichž délka je omezena pouze předepsaným výrazem. Jednotlivé vlny jsou sestaveny z podobného tematického materiálu, který je postupně formálně rozšiřován a rytmicky obměňován. Některé fráze jsou složeny z osminových a čtvrtových hodnot, jiné využívají jako základní pohyb hodnoty čtvrtové, nad nimi se line protimelodie hodnot půlových a celých. Hudební podstata celé věty (cca 7' 30") spočívá v partu houslí, jejichž melodie plyne takřka bez pauzy po celou dobu. Sopránová linka je zprvu omezena pouze na jakési krátké vzdechy, ohraničené dlouhými pauzami, v nichž se uplaňuje melodie houslí tvořená vždy tak, aby jednotlivé vlny vrcholily těsně před nástupem zpěvu.

Druhým případem mikrointervalové sazby je závěrečná věta skladby *Es blendete uns die Mondnacht*²⁰⁷. Věta je rytmicky i formálně velmi komplikovaná a propracovaná do nejmenších nuancí v obou partech tak, aby jednotlivé návaznosti a imitace obou hlasů byly zřetelně interpretovány. I přes veškeré rytmické odchylky, pro které zvolil Kurtág podrobný, v určitých místech až příliš komplikovaný zápis, připomíná i tato věta svým charakterem spíše improvizaci, kulminující v rytmicky obtížné lamentaci obou vzájemně se doplňujících hlasů. Úplnému vrcholu závěrečné části předchází výstavba motivů, jenž se prolínají a imitují v houslích i sopránu. Závěr celého díla plyne podobným způsobem, jakým je exponována úvodní myšlenka této věty. Kontinuálnímu rytmickému švezení houslového partu kontrastují tempově klidnější úryvky - ozvěny melodie v sopránu. Zatímco zpočátku je sopránová melodie kratší imitací houslové, rytmicky i melodicky náročnější linky, v průběhu a zejména na vrcholu skladby se obtížnost obou hlasů v některých momentech vyrovnává. Mikrointervaly jsou jen pouhou barevnou odchylkou, jíž je v sopránu dosaženo vibrátem. Naopak v houslovém provedení je intonační napětí zřetelnější, a to i přes náročné vyjádření těchto drobných výškových odchylek v předepsaném poměrně rychlém tempu.

Z hlediska interpretace houslového partu, patří *Kafka Fragmente* k nejnáročnějším dílům pro toto obsazení. Zjevně i vzhledem neméně obtížnému partu sopránu, bývá

207 Oslnila nás měsíční noc.

zřídka kdy prováděna. Už jen faktická délka skladby (cca 70 minut), staví oba hráče před nelehký úkol, k jehož uskutečnění je zapotřebí několika faktorů. Intepreti musí být absolutně sebranou dvojicí, která v ideálním případě představuje jednolitý celek. I když je notová sazba uzpůsobena tak, aby oba hráči měli k dispozici i part kolegy, jsou v kritických místech v podstatě nuceni znát a vnímat oba party jako jednu melodickou linku.

Problémy podobného, nicméně zcela nesouměřitelného charakteru, řeší houslista například již ve *Huit duets* op. 4 pro housle a cimbál. I zde, i když v méně náročné míře a v kratších úsecích, se prolínají a vzájemně na sebe navazují jednotlivé melodie v obou hlasech. Střídání rozmanitých nálad a rytmických zvrátů je stejně tak náhlé jako ve větách *Kafka-Fragmente*, s podobně miniaturní formou.

V houslovém partu *Fragmentů* se ovšem vyskytuje veškerá škála technických problémů: složité akordické sekvence, rychlé střídání umělých flažoletů s drobnou technikou vysokých tónů kombinovaných s dvojhamty v rychlém tempu (často zvětšené kvinty, velké septimy). Náročnost intonace je podtržena skordaturou, vyskytující se ve třetím a čtvrtém dílu cyklu. Houslista mění nástroje i dvakrát během jedné věty. Zároveň však v rámci jiné věty připraví nástroj přeladěním stávající skordatury na předepsanou, odlišnou výšku strun, určenou pro nadcházející část stejného dílu. Zde bych chtěla upozornit na dokonalost Kurtágova zápisu, který svou precizností značně ulehčuje houslistovi práci s přeladěným nástrojem. Part je v částech se skordaturou opatřen dvěma houslovými osnovami. V první z nich je zápis znějících tónů, ve druhé pak noty, které houslista hmatá. Obě notové osnovy jsou zároveň opatřeny číslicemi (I až IV), znázorňujícími konkrétní strunu, na které je daný tón hmatán. Ať už se jedná o způsob notového zápisu navržený Kurtágem či vydavatelem, jedná se o nejsrozumitelnější vyjádření skordatury u symčcových nástrojů. V mnoha skladbách, postavených na přeladění nástroje se interpret setká s notací, o níž netuší, zda představuje tóny znějící nebo hmatané.

Kurtágův komorní cyklus na Kafkovy texty představuje ohromnou výzvu pro oba interprety. Nepochybně vysoká hudební kvalita a závažnost díla vyzývá k pokusu o intepretaci, o pochopení a hlubší poznání nevšední skladby, jakou *Kafka - Fragmente* bezpochyby představuje. Na každé umělecké dílo podobného rozsahu a charakteru lze nahlížet z mnoha úhlů pohledu. V případě Kurtágovy skladby se jedná o monumentální poctu přednímu literátovi 20. století, jehož životní postoj zobrazený v unikátních povídkách a románech, dodnes ovlivňuje rozmanitou řadu umělců. Pro Kurtága, který se Kafkou zabýval řadu let, byla tato skladba vyvrcholením komorní

tvorby, nejen pouze z úzkého hlediska jeho díla, ale vzhledem k velké řadě komorních děl 20. století.

Jiný pohled na tuto skladbu otevírá interpretům nepřebornou škálu technických, výrazových, ale i psychologicky laděných problémů, jejichž řešení nebývá z profesního hlediska všední záležitostí. Věřím, že po dlouholeté zkušenosti s tak náročným dílem - nastudování a perfektní zvládnutí díla je jistě několikaletou záležitostí - se oba protagonisté dostanou na zcela nesrovnatelnou interpretační úroveň, než kde byli před cestou, kterou zkušenost s *Kafka-Fragmente* představuje.

Osobně se s myšlenkou na provedení této skladby zabývám již několik let. Od realizace mne zatím oddaluje několik faktických zkušeností. Fyzická investice do podobně náročného díla je obrovská, jejíž dopad v podobě jednoho provedení díla, by nebyl adekvátní kompenzací.

Praktické ukázky užití novodobých interpretačních technik

Pro názornou demonstraci způsobu užití různých typů netradičních houslových technik a způsobu jejich notového zápisu, s nimiž se interpret v oblasti soudobé hudby 2. poloviny 20. století nutně setká, jsem zvolila dvě díla generačně i stylově odlišných autorů. Jedná se o významné skladby předních evropských skladatelů, jejichž dílo se podstatnou měrou, i když poněkud odlišným způsobem zabývá zvukovou či témbrovou stránkou hudby. Obě mají komorní charakter. Typově jsou určeny pro větší nástrojové obsazení, a tedy poněkud překračují rámec mé práce. Vzhledem k tomu, že jejich závažná zvuková diferenciací podstatným způsobem využívá smyčcových nástrojů a dvěma zásadním soudobým sólovým skladbám již byla v textu věnována pozornost, rozhodla jsem se seznámit s nimi i čtenáře mé práce.

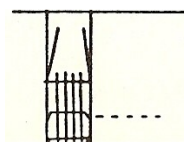
Jedná se o dvě mimořádně zajímavé skladby, které patří do výčtu zásadních kompozic svých tvůrců. První z nich je *Gran Torso* pro smyčcový kvartet německého skladatele **Helmuta Lachenmanna**, které svou podstatou přináší nový principiální náhled na strukturu skladeb pro smyčcové nástroje. Výhradně nových technických prvků užívá k vytváření zvukově nezaměnitelných efektů. Smyčcový kvartet *Gran Torso* je završením snahy o komplexní využití zvukových prostředků, jejichž nové možnosti se začaly formulovat počátkem 60. let např. v díle Krzystofa Pendereckého. Lachenmann dovedl tyto snahy k nebývale detailní zvukové analýze, pomocí které vytvořil celou řadu nových smyků a způsobů hry na smyčcové nástroje. V části věnované *Gran Torsu* se podrobněji zabývám problematikou realizace jednotlivých smyků. Jejich zevrubný popis je pro snazší pochopení doplněn obrazovou dokumentací.

Druhou zmiňovanou kompozicí je *Treize couleurs du soleil couchant* pro flétnu, klarinet, klavír, housle, violoncello a nespécifikované elektronické zařízení (ad. lib.) francouzského skladatele **Tristana Muraille**. Díky interpretaci této skladby, s níž jsem se podrobněji seznámila na letní akademii Ensemble Moderne²⁰⁸ jsem se zde pokusila popsat a charakterizovat jednotlivé zvukově netradiční momenty z pohledu interpreta, který se musí vyrovnat s problematikou nových zvukových prvků a jejich adekvátním provedením. Interpretace skladby pro komorní ansámbl, jehož jednotlivé nástroje mohou být zesíleny elektronickým zařízením, přináší nejen nové náhledy na témbrové možnosti, ale také výjimečně složitý prvek týkající se souhry celého

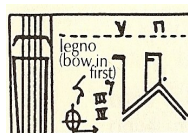
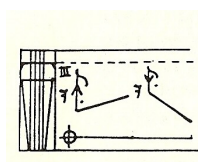
208 Lucern 2007.

ansámblu. Hráči intepretují skladbu bez účasti dirigenta, z partitury, v níž každý hráč sleduje i všechny ostatní hlasy.

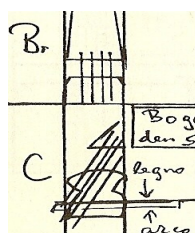
Gran Torso **Helmuta Lachenmanna** náleží z hlediska užití moderních technik tvořených pomocí jednotlivých částí nástroje k těm zásadnějším²⁰⁹. Skladba pro smyčcový kvartet vznikala mezi lety 1971/1972, v roce 1976 a 1988 byla přepracována. Je složena ze zvuků, souvisejících s ténbrem, barvou, intenzitou a délkou. *Gran Torso* je první ze tří smyčcových kvartetů Helmuta Lachenmanna (*Reigen seliger Geister* – 1989 a *Grido* – 2000 / 2001, revize 2002). Partitura je vybavena nákresy, zkratkovitě zobrazující jednotlivé části nástroje tak, aby se interpret přesně orientoval na autorem předepsaných místech pro tah smyčce. Nákres zobrazuje okraj hmatníku, kobylku a struník. Lachenmann na něm schematicky zobrazil přední část nástroje mezi struníkem a prostředkem hmatníku (obr. č.1)



Další část nákresu zobrazuje směr vedení smyčce mezi kobylkou a prostředkem hmatníku (obr. č. 2 a 3).

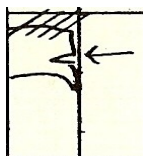


Několik speciálních nákresů použil Lachenmann pro violoncello. První z nich zobrazuje hru smyčce pod strunami nástroje, kdy ve většině případů předepisuje col legno hrané spodními údery směrem ke strunám (obr.č.4).

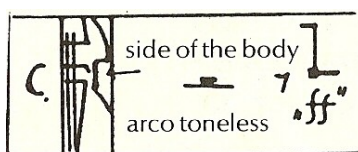


209 H. Lachenmann se narodil v roce 1935 ve Stuttgartu, od roku 1958 byl soukromým studentem italského skladatele Luigi Nona. Je uznávanou osobností, profesorem mnohých německých i zahraničních universit. Patří mezi skladatele konkrétní hudby.

Nákres kobyly nad jejímž levým výřezem má hráč reprodukovat hru smyčcem v horní části u špičky (obr. č. 5).



V jiném případě hraje violoncellista na pravém výřezu, či na přední stěně kobyly. Nákres je vždy přesně popsán a část kobyly, na níž se smyčec nalézá, označena *šipkou*. Schéma, které je společné pro všechny nástroje, zobrazuje stranu korpusu, kde se tvoří takzvané neznělé tóny. Ty vznikají mezi luby, na kobylyce, ale i na struníku. Pokud nejsou nástroje přizvučeny, je nutné v těchto případech vyvinout větší sílu na tah smyčce, aby i k publiku dolehl zvukový šum, který vzniká správným tlakem na určené místo (obr. č. 6).

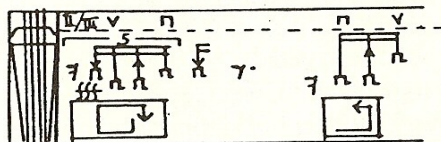


Ve své partituře Lachenmann velmi přesně vykreslil dráhu smyčce, kterou po konkrétním hráči požaduje. Jedná-li se o přesun smyčce mezi kobyly a hmatníkem, užívá vždy *šikmou čáru*, která také zobrazuje tah smyčce směrem dolu či nahoru²¹⁰. Příležitostně vyznačuje pohyb pravé a akci levé ruky zvlášť na dvou samostatných, avšak spolu souvisejících *linkách*. Takovýto zápis se nevyskytuje v *Gran Torzu* příliš často, poskytuje ovšem zcela přesné a přehledné zobrazení situace k reprodukování skladatelovy hudební myšlenky. Požaduje-li Lachenmann složitější pohyb smyčce po strunách, zobrazuje jej grafickou linkou odpovídající pohybu. Se zobrazováním pohybu smyčce nebo výšky tónu *čarami*, se u skladeb 2. poloviny 20. století setkáme velmi často. Lze říci, že tento typ byl akceptován většinou skladatelů a patří již mezi ustálené prvky notového zápisu.

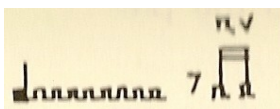
Kombinace postupných horizontálních a vertikálních pohybů přináší více či méně obdélnou podobu pohybu. V této skladbě se kombinace pohybů objevují v konkrétních modelech roztráštěných rytmů. Směr pohybu je prezentován v podobě malého diagramu, připojeného k příslušné rytmické figuře (obr.č. 7). Účelem tohoto

²¹⁰Viz. obr. č. 2, 3

nákresu je optické zjednodušení rytmického zápisu zamýšlené akce, za podmínky jeho absolutního dodržení bez jakéhokoliv náznaku improvizace. Figura by měla být interpretována důrazným rytmickým způsobem, téměř non legato.



Jedním z dalších Lachenmannem hojně využívaným smykem je *stlačený smyk*, zobrazený *zubatou vlnovkou* (obr. č. 8). Vzniká za pomoci maximálního tlaku na smyčec nacházející se u žabky, kdy délka využitého smyku musí být velmi zdrženlivá, koncentrovaná ovšem tak, aby se zvuk nikdy nepřehltl, pokud to není autorem předepsáno jinak. Výsledkem tlaku by mělo být velmi suché, ostře přerušované drnění. Interpretace tohoto smyku není zamýšlena ve větší blízkosti ke kobylice. Lachenmann dokonce v podobných případech doporučuje tzv. „Faustgriff,“ tedy držení smyčce v pěsti, aby byl lépe kontrolovaný v neobvyklých polohách a drahách, které Lachenmann vymyslel za účelem získání nového zvuku.



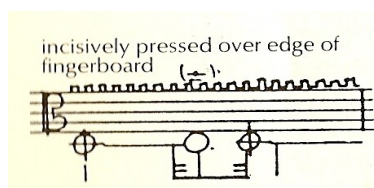
Při hledání nových barev a technik smyčcových nástrojů, nebral Lachenmann zřetel na jejich dosavadní techniku, ale snažil se svou zvukovou představu názorně přenést do možností smyčcových nástrojů, a tímto způsobem vytvořit nové smyky či hmaty k její realizaci. Zvuky s neurčitou výškou tónu, které se v kompozici *Gran Torso* často vyskytují, jsou v mnoha případech tvořeny žíněmi smyčce. Ty neopisují svou tradiční dráhu kolmou ke strunám, ale jezdí vertikálně přes délku strun, od kobyly k hlavě nástroje. Kombinací obou zmíněných směrů ve správných úhlech je kontinuálně cirkulující pohyb žíně po strunách, vytvářející neustálé změny tónu. V momentě, kdy Lachenmann předepisuje určité výkony smyčce na vybraných částech nástroje, počítá také s plochou a délkou prvku, který je schopen přenášet vzniklé vibrace. Například žíně smyčce, skákající po povrchu kobyly, vytvářejí zvuk s určitou výškou tónu. Táhneme-li smyčcem ve stejný moment, kdy skáče, výška tónu se změní. Souvisí to s délkou žíně a prutu smyčce. Lachenmann vytváří další typy pasáží, v nichž např. violoncellista drží smyčec oběma rukama. Přesná vzálenost

paží je upřesněna v centimetrech. Hráč posunuje smyčec po strunách ve vertikální poloze nahoru a dolů. Znovu se zde projevuje fakt, že délka vibrující hmoty určuje výšku zvuku.

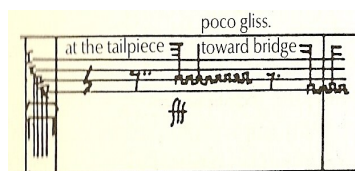
Lachenmannova pozornost a smysl pro detail barvy zvuku popisuje následující příklad z výše citované pasáže. Stejně tak jako v prvním případě, i zde drží violoncellista smyčec pravou i levou rukou. Skladatel ovšem potřebuje tlumit struny tak, aby dosáhl požadovaný zvukový efekt. Situaci řeší ztlumením struny za pomoci hráčovy brady. Ve stejném momentě hráč rychle kmitá palcem levé ruky okolo žíní, čímž vytváří požadované zvuky. Hudební nástroj je zde použit jako rezonanční dutina, ale samotný zvuk je vytvářen pouze pomocí smyčce.

Helmut Lachenmann používá prutu smyčce zároveň k úderu, i k určení výšky vytvářeného tónu. Stane se tak za podmínek, tlumí-li hráč prázdné struny levou rukou; bod, ve kterém prut udeří do struny, stejně jako s přetlačenými žíněmi, je bod, který určuje vibrující délku struny a tím i výslednou výšku tónu. Prut smyčce je také užíván jako bicí nástroj, a to v situaci kdy skáče na struně, rozvibrované pizzicatem levé ruky.

Smyky, které se ve skladbě provádějí před kobylkou, jsou míněny jako smyky interpretované na hraně hmatníku, případně v oblasti krku nástroje. Stlačený smyčec funguje zároveň jako přerušování vibrace. Jeho stlačením dojde ke zkrácení struny, což zapříčiní konkrétní změnu tónové výšky. Stlačený smyk produkující ostře přerušované drnění kombinuje autor s tlumícím efektem levé ruky, která střídavě zakrývá a uvoňuje celou plochou prstů všechny struny. Pomocí tohoto grifu vzniká tzv. „wawa“ efekt (obr. č. 9).



Mezi smyky prováděné za kobylkou patří přejíždění stlačeného smyčce hrajícího na struník nástroje v místě, kde jsou struny omotané nití. Vytvořený zvuk by měl připomínat techniku kmitajícího jazyka – frulato hráče na trombón či trompetu se sordinou. Provádí-li se tento smyk příliš blízko ke kobylce, vznikne tupý, tlumený, kňouravý tón, který autor přísně zakazuje (obr. č. 10).



Lachenmann často využívá vertikálního smyku umístěného před kobylku nad hmatníkem, jehož zvuk připomíná bzučení. Intenzita smyku je poněkud slabší, než jak je tomu v případě smyku horizontálního nebo smyku taženého šimko. Tento smyk je efektivní pouze tehdy, nachází-li se na struně částičky kalafuny, uvolněné ze smyčce. Smyk by se měl provádět jedině v těchto místech. Lachenmann předepisuje také smyky tvořené na jiných částech nástroje. V dispozicích pro jednotlivé smyky je kladen velký důraz na patřičné odměření tlaku smyčce odpovídajícímu jednotlivým předepsaným zvukovým výsledkům. V případě označení „*tonlos*“ (bez zvuku - nezvučně) a „*sphärisch*“ (sféricky - odhmotněně), znamenají tyto výrazy spojené s údajem „*espressivo*“ nejvyšší intenzitu, tj. požadavek vyvinutí velmi silného, maximálního tlaku na smyčec. Nikdy by se neměla přesáhnout míra presu, která by vedla ke znehodnocení požadovaného efektu, deformující tóny připomínající bzučení nebo ječení.

Ve skladbě *Gran Torso* se vyskytuje mnoho zvukových efektů tvořených na struníku nástroje. Zejména u violoncella a violy požaduje autor dřevěný struník, umožňující zřetelné ztvárnění zvuku. V případě violy je také nutný z praktického hlediska sólové interpretace zvuků označených „*espressivo tonlos*.“ Nepatrná úprava zvuku pomocí vibrací sounáležících s tělem nástroje, může být za určitých okolností užitečná a je dovolena v případě pokud podpoří tvorbu éterické kvality zvuku.

Speciálního zvuku je možné dosáhnout otáčením prutu smyčce přitlačeného na žíně. Smyčec může být umístěn ve vrchní části středních strun nebo na zadní desce nástroje. Výsledek kombinace otáčivého pohybu přitlačeného dřeva smyčce a tření žíně o strunu, produkuje suché praskavé obrušování.

Je-li předepsáno *legno battuto*, autor určuje místo dopadu prutu pomocí vypsání výšky tónu, který v tomto případě zapisuje jako *notu ve tvaru prázdného obdelníku*. Její význam je brán jen jako přibližná informace o vzdálenosti, ve které má prut smyčce udeřit. Za běžných podmínek by tón hmatal prst levé ruky, v případě *legna battuta* se snaží hráč požadovaný tón zasáhnout smyčcem. Tento efekt je nicméně jasně slyšitelný jen tehdy, pokud je předepsáno přidušení strun prstem či celou dlaní levé ruky. Všechny čtyři struny musí být lehce ztlumeny tak, aby se zabránilo jejich přirozené vibraci, vedoucí k zastření zvuku vytvořeného prutem.

Smyk saltando by měl při své realizaci vypadat jako husté chvění smyčce, které nastane po úderu o strunu. Platí zde stejné instrukce jako u legna battuta. Se smykem saltando je možné dosáhnout glissando efekty, které lze docílit příslušným posouváním místa, v němž zasáhne skákající smyčec strunu.

Balzando smyk znamená lehké skákání po struně, vykonávané vlastní vahou smyčce, které zapříčiní postupné accelerando jeho energického odskoku. *Vertikální šipka na praporku* noty značí vyloučení pohybu dolů i nahoru, smyčec je tedy poháněn pouze vlastní gravitační silou a pružností dřeva. Zaznamenané výšky tónů, jsou u tohoto smyku hraného pouze žíněmi, slyšitelné jen jako tupé, neotesané hluky. Hmataný tón získává nebo ztrácí svou slyšitelnost v závislosti na délce předepsaného horizontálního pohybu smyčce.

Jak patrně, smyčec je velkou inspirací k tvorbě mimohudebních zvuků. Lachenmann ve svém díle předvádí řadu originálních smyků a jejich užití, nebo uplatnil smyky známé, aplikované v jiných souvislostech. Nehudební zvuky se v hudbě 2. pol. 20. století často využívají k vyjádření pocitů a emocí. Skladatel jejich prostřednictvím sděluje své nálady, pocity, vzpomínky, inspirace a nelze je tedy nazývat zvuky zcela mimohudebního charakteru. Jsou to zvuky, které patří do moderního - sónického období, tvořící hudbu nebo zcela bezprostředně dotvářející její charakter. Lze je tedy označit pouze za zvuky netradiční.

V této oblasti se ve velké míře inspiroval také francouzský skladatel **Tristan Murail**²¹¹. Ve své skladbě *Treize couleurs du soleil couchant*²¹² (1978) pro flétnu, klarinet, housle, violoncello a klavír (elektronické vybavení ad libitum), užívá k jednotlivým fázím zvukového obrazu zapadajícího slunce, deset různých variant práce se smyčcem. Nejčastějším, a dle mého názoru nejzajímavějším z nich, je zvuk vznikající velkým tlakem smyčce na strunu. Jím se má docílit „zlomení“ zvuku, který se stává drcením struny drsný až chraptivý. Murail značí tento zvuk *dvěma nebo třemi obloučky nad sebou*. V případě tří obloučků se jedná o ještě větší tlak na strunu pravou paží. Autor požaduje dosažení téměř čistého hluku. V momentě, kdy chce omezit tlak smyčce a vrátit se k normálnímu přiložení smyčce na strunu, a tedy ke zvuku - tónu, použije značku v přeškrtnuté verzi (obr. č. 1).

211 T. Murail se narodil v roce 1947 ve francouzském Havru. R. 1967 začal studovat v kompoziční třídě Oliviera Messiaena na pařížské konzervatoři. Je zakladatelem skupiny hudebníků, sdružených pod názvem L'itinéraire, kteří se zabývají výzkumem a použitím elektronické složky v reálném čase a skladby využívající asistence počítače. Je považován za představitele tzv. spektrální hudby.

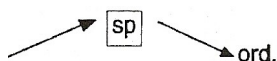
212 Třináct barev zapadajícího slunce.



S podobným přehlcením struny tlakem smyčce jsem se díky této skladbě setkala poprvé. Tvorba chraptivého zvuku není zcela jednoduchá, zvláště při pokynech, které požadují začátek zvuku z absolutního ticha. Skladatel v tomto případě kombinuje základní zvuk tvořený hrou mezi kobylkou a hmatníkem, postupně přecházející do hluku a zpět. Při této zvukové vlně je velmi důležité načasování tlaku smyčce. Celá skladba se odvíjí v pásmu počítaném na vteřiny, hráč má tedy přesně stanovenou dobu, kdy se předepsaný zvukový zlom odehraje a přejde do hluku, i v který moment začne postupně odcházet a měnit se v přirozený zvuk. Houslista táhne smyčcem zpočátku naprázdno, pak náhlým, prudkým tlakem změni barvu až do naprostého hluku, v němž vytrvá po předepsanou dobu. Následuje postupné opouštění tlaku smyčce stimulované tak, aby zvukový hluk nezmizel naráz. Interpret se zpětně vrací do ticha uvolněním tlaku paže na smyčec. Tuto zvukovou vlnu předepsal autor do partu houslí na úplném začátku skladby. Housle tedy zahajují dlouhým sólově hraným flažoletem tónu e2. Z naprostého ticha má hráč zhruba po 15 sekundách přejít do hluku, kdy nastupuje flétna v dynamice forte. Následně odezní oba nástroje zpět do ticha. Tato zvukově dynamická vlna připomíná záblesk slunečního paprsku. Pro zmíněný zvukový oblouk používá Murail znaku *vertikálně stoupající šipky*, která ustí až k dvojitému oblouku a následné *šipky sestupné*, zakončené dvojitým přeškrtnutým obloukem (obr. č. 2).



Obdobnou značku používá Murail pro hru v základní pozici smyčce - ordinario, následně přecházejícího ke kobylce, aby vytvořil zvuk sul ponticello a opět se vrátil do základní pozice mezi kobylku a hmatník. Mezi šipky umístil do rámečku zkratku *sp* = sul ponticello a za sestupnou šipku *ord* = ordinario, které však orámováno není. (obr. č.3).



Murail zde užívá ještě jiný zvuk sul ponticella, umístěného do rámečku. Smyčec má být přilepen těsně ke kobylice takovým způsobem, aby vyloudil co nejvíce alikvótních tónů a zabránil rozezvučení základního hmataného tónu.

Muarilova zvukomalba vznikající přejížděním smyčce po kobylice přináší zvuky připomínající šelest. Efekt umocňuje nízkou dynamiku smyčcových nástrojů. Skladatel počítá s přizvučením všech nástrojů, což v tomto momentě podporuje lepší ozev podobně vytvářených šelestů. Pro hru na kobylice zvolil Murail značku ve tvaru *prázdného obdelníku*. Do obou partů smyčcových nástrojů je umístěna poznámka týkající se rychlosti tahu smyčce. Upřesňuje tím zamýšlený zvuk dlouhého tónu molto vibrato s dynamickou gradací. Tah smyčce na struně má být velmi rychlý s malým tlakem v paži, který umožní ozev alikvótních tónů. Pro tento speciální zvuk nepoužívá Murail žádnou značku v legendě skladby, pouze jej v jednotlivých partech popisuje.

Interpretace skladby *Treize couleurs du soleil couchant* Tristana Muraile je výzvou k zapojení invenčních schopností všech interpretů. Témbrové možnosti jejich nástrojů se vzájemně ovlivňují a navazují na vytvořenou plochu barev v určité souvztažnosti. Murail propojil prvky technicky náročných ploch s úseky vyžadující perfektní souhru, což připisuje tomuto zvukovému útvaru další, strukturálně pevný charakter skladby, která není pouhým zvukovým experimentem. Hráči a obzvláště houslista, který v případech interpretace skladby bez dirigenta plní úlohu koordinátora, jsou nuceni přizpůsobit realizaci osobních technických problémů při tvorbě jednotlivých zvukových nuancí všeobecnému dění. Jedině díky upozadění náročnosti jednotlivých partů, lze společně dosáhnout konkrétního, nerušeného toku témbrové hudby, zachycující nejméně třináct barevných ploch zapadajícího slunce. Koncertní provedení této zvukově delikátní skladby bylo další cennou zkušeností na mé cestě za poznáním, zprostředkovaným moderní hudbou.

Závěr

Houslová literatura představuje ve svém celku jednu z nejobsáhlejších instrumentálních oblastí, skýtající nepřeberné množství skladeb sólového, komorního a koncertantního typu. Významným interpretům se v průběhu historie dařilo mapovat skladby jejich současníků, reflektující hudební trendy své doby. Jednalo se vždy o interpretaci soudobé, z dnešního pohledu moderní hudby. Tehdejší soudobá díla byla s nadšením očekávána, ale zároveň mohla být i kritikou odsouzena a publikem zavržena. Nicméně stále patřila podstatnou měrou k důležité složce veřejného života. Tento trend se zachoval až do období po druhé světové válce, kdy se vzhledem k okolnostem začala společnost zajímat více o jiné stránky života.

Nová díla ovšem vznikala ve všech obdobích, tedy i ve chvílích složitých, kritických ba mezních, které zahrnují i nesnadné přerody mezi jednotlivými hudebními styly.

Skutečnost válečného konfliktu ovlivnila nejen každodenní život na celém světě, resp. v euroamerickém kulturním teritoriu, ale formovala kromě vývoje politického, ekonomického či hospodářského, také směr hudebních tendencí na několik příštích desetiletí. Základním zlomem evropského hudebního života bylo narýsování nové politické mapy po 2. světové válce. Tehdy se Evropa zásadně rozdělila na východ a západ. Následné vývojové tendence byly po více než 40 let ovlivněny touto skutečností.

Vybrané téma zahrnující významné komorní skladby houslové literatury 2. poloviny 20. století zachycuje především světové hudební usilování po roce 1950, které nebylo možné v naší zemi z konkrétních důvodů sledovat.

Záměrně jsem se tedy zaměřila převážně na skladby světových autorů. I když v kapitole o komorních skladbách netradičního nástrojového složení zmiňuji dvě díla československých skladatelů, podrobněji se vývojem hudby v tehdejší Československu nezabývám.

Orientace na světovou hudbu vyplývá z jednoho prostého faktu. Její vývoj byl vládnoucí ideologií téměř naprosto ignorován, na rozdíl od skladeb autorů, jejichž zvuk byl vhodnou „písní“ pro tehdejší režim. Tato skutečnost poukazuje na politické selektování hudby, upřednostňující mnohdy méně zajímavé skladby, před díly názorově nepohodlných autorů. Jistě by bylo zajímavé podrobnější bádání v této oblasti, nicméně díky agilitě západní společnosti se i některá tato díla dočkala v letech normalizace svého provedení.

Tematický okruh skladeb jsem specifikovala jejich možností přímé interpretace. Zaměřila jsem se zejména na skladby sólové, využívající housle ve zvuku moderní virtuosity, tvořené specifickými interpretačními technikami.

Podrobněji jsem se zabývala skladbou Luciana Beria – Sequenza VIII, která představuje v zahraničí dnes již tradiční, klasickou repertoárovou stálici. Druhou skladbou tohoto typu je dílo skladatele Pierra Bouleze, živoucí legendy moderní hudby. Obě díla jsem podrobně charakterizovala a uvedla několik postřehů usnadňující jejich interpretaci.

Sequence VIII i Anthèmes^{1, 2} představují žádaný repertoár řady soutěží a konkurzů. Otevírají možnost účasti mladým umělcům - zájemcům o interpretaci hudby reflektující stav dnešního světa a společnosti na kuzech či různých akademiích.

Osobně jsem se zúčastnila letních akademií dvou nejuznávanějších komorních souborů, zaměřených na interpretaci hudby 20. století a setkala se zde i s několika jejími významnými představiteli.

Letní akademie při Festivalu v Lucernu je akcí souboru Ensemble Intercontemporain, jehož uměleckým vedoucím je Pierre Boulez. Podstata projektu tkví ve formaci velkého symfonického orchestru, který za řízení mistra Bouleze uvádí stěžejní díla světové symfonické tvorby 20. století. Současně probíhají individuální lekce se členy souboru, včetně studia komorních skladeb téže epochy.

V roce 2007, na čtvrtém ročníku akademie, bylo vybráno více jak sto mladých hudebníků všech nástrojových oborů z různých koutů světa. Z Čech se kromě mě nezúčastnil žádný jiný muzikant. Světlym okamžikem bylo pro mě nenadálé setkání s mladým skladatelem Ondřejem Adámkem, který se během studia kompozice ve Francii zúčastnil pohovoru s Pierrem Boulez a byl vybrán spolu se dvěma dalšími skladateli ke spolupráci s orchestrem lucernské akademie. Jeho zvukově i formálně nápaditá skladba byla provedena během následujícího hudebního festivalu.

Letní akademie Ensemble Moderne, byla naopak velmi komorní akcí, sdružující kolem třiceti muzikantů, zahrnujících i dva zvukové inženýry. Její tematický okruh byl zaměřen na dílo Steve Reicha.

Z předešlých vět vyplývá, že zájem mladých českých muzikantů, zejména pak studentů vysokých hudebních škol o hudbu 20. století není tak velký, jako u hudebníků jiných národností. Na druhou stranu bych nerada křivdila nemalé skupině kolegů z řad interpretů a skladatelů, jejichž zaměření na soudobou hudbu přináší řadu zajímavých projektů a performancí.

Nicméně bych se pokusila ještě osvětlit fakt nezájmu nastupující generace českých profesionálních hudebníků o soudobou hudbu.

Jak jsem již zmínila, všeobecně platná ideologie Československého státu nepřála snahám udržet krok s celosvětovým hudebním vývojem. V minulosti patřilo mezi světově uznávané autory mnoho českých skladatelů všech hudebních období. Po nástupu komunismu vzniklo v naší zemi vakuum, jež eliminovalo nadějně skladatele ze světového i evropského hudebního kontextu. Narozdíl od sousedního Polska, Maďarska nebo Rumunska, jejichž někteří autoři generace 20. a 30. let se významně prosadili v celosvětovém měřítku, se podobného uznání žádnému z našich skladatelů nedostalo. Ovšem nutno dodat, že i v těchto letech vznikala zde, za „železnou oponou“, řada zajímavých děl. V kontinuálním vývoji hudby, ale zejména v zájmu o interpretaci skladeb 2. poloviny 20. století vznikla trhlina, projevující se odcizením několika generací od zvukových možností soudobých skladeb, což se nyní, třebaže důvody pominuly, citelně projevuje u převážné většiny nejen mladých hudebníků.

Přístup k interpretaci současné hudby vyžaduje totiž některé specifické atributy, jejichž užití není při provádění stále stejného, v širokém povědomí zažitého repertoáru vůbec nutné.

Ty však nejsou, a z výše uvedených důvodů snad ani nemohou, být dnešním mladým českým hudebníkům vlastní. Jedná se zejména o časově náročnou dešifraci složité hudební struktury, jejíž výsledný zvuk se často formuje několik měsíců. Hudebník tudíž nemá okamžitou reflexi, odrážející interpretaci známého díla, nebo skladby klasicko – romantického repertoáru.

Ve své disertační práci jsem se snažila přiblížením vybraných skladeb světového, ale i českého repertoáru, objasnit interpretační fakty jednotlivých děl a jejich technicky problematických prvků se záměrem popularizace a zvýšení zájmu o interpretaci moderní hudby.

Prameny a literatura

prameny

Berio, L. *Sequenza VIII per violono solo*, Universal Edition, 1977, Universal Edition No. :15990 Mi.

Boulez, P. *Anthèmes 1 pour violon seul*: Universal edition, 1992, ue 19 992.

Boulez, P. *Anthèmes 2 pour violon et dispositif électronique*, 1997 ue 31160 ISBN 978-3-7024-3244-7.

Denisov, E. *Sonate für Violine Solo*: Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg 1978.

Henze, H.W. *Sonata per violino solo*: Schott's Söhne, Mainz 1992, ed 8115.

Fišer, L. *Crux*: Panton Praha, 1976, P 1572.

Kurtág, G. *Kafka Fragmente* op. 24: EBM (editi musica budapest) 1986.

Lachenmann, H. *Gran Torso*, Musik für Streichquartett: Breitkopf & Härtel · Wiesbaden, Kammermusik – Bibliothek 2233; © 1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln, 1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Murail, T. *Treize couleurs du soleil couchant*, Pour flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano, Dispositif électronique ad libitum:Transatlantiques, 1978.

Nikolaichuk, M. *Papeles*: vyd. Autor 2004.

Reich, S. *Violin Phase for violin and pre-recorded tape or four violins*: Universal edition Ltd. London, 1979.

Scelsi, G. *Xnoybis pour violon solo*: Editions Salabert, Paris ,1985 E.A.S.18 100.

Sciarrino, S. *6 capricci per violino*: BMG Ricordi Music Publishing, 1976.

Schnittke, A. *Sonate Nr. 2 (quasi una sonata)* für Violine und Klavier: Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg, 1972, ed. nr.2240.

Srnka, M. *Magnitudo 9.0* for flute, clarinet, violin, cello and percussion: Bärenreiter – Verlag Basel, 2005.

Xenakis, I. *Mikka pour violon solo*: Editions Salabert, Paris 1972 E.A. S.17078.

Xenakis, I. *Mikka „S“ pour violon solo*: Éditions Salabert, Paris 1976 E.A. S.17252.

Xenakis, I. *Dikhthas pour violon et piano*: Éditions Salabert, Paris 1982 E.A.S.17451.

Zimmermann, B.A. *Sonate für Violine solo*: Schott 's Söhne, 1956.

Crumb, G. *Compete Crumb Edition* Volume Six: Bridge Records 9127, 2003.

Kurtág, G. *Kafka Fragmente*, Juliane Banse, András Keller: ECM Records, 2006 ECM 4763099.

Ostravské dny 2007, *Xenakis Dikhthas*, Harris, Kubera: live nahrávka z koncertu, archiv autorky práce.

Widmann, C. *Reflections I*: Telos Music Records , 2005.

literatura

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Finscher, L. ed. 2. vyd. Kassel: Bärenreiter, 1994 – . 21 sv. ISBN 3-7618-1100-4 (soubor).

dtv – Atlas zur Musik I./II. 2. vyd. Vötterle, K. ed. Kassel: Bärenreiter, 1987. 591 s. ISBN 3-423-03022- 4, 3-423-03023-2 (dtv).

ISBN 3-7618-3022-X, 3-7618-3023-8 (Bärenreiter).

Komponisten der Gegenwart. 1. vyd. Heister, H.-W., Sparer, W.- W. ed. München: text +kritik, 1992 - . ISBN 3-88377-414-6 (volné listy).

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2. vyd. Sadie S. ed. (New York): Grove´, 2001 - . 29 sv. ISBN 1-56159-239-0.

Bukofzer, M.F. *Hudba v období baroka*. 1.vyd. Bratislava: Opus, 1986. 677 s. ISBN nevedeno.

Dibelius, U. *Moderne Musik II*. 1. vyd. München: Piper. 1988. 447 s. ISBN 3-492-10629-3.

Herzfeld, F. *Musica Nova*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1966. 466 s. ISBN nevedeno.

Jelinek, H. *Uvedení do dodekafonické skladby*. 1. vyd. Praha - Bratislava: Editio Supraphon, 1967. 194 str. ISBN nevedeno.

Kohoutek, C. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. 2. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965. 270 str. ISBN nevedeno.

Krenek, E. - *Zeitgenosse des 20. Jahrhunderts*. 1. vyd. Schmidt. Wien, 2000. 155 s. ISBN 3-902053-02-X.

Lébl, V. *Elektronická hudba*. 1.vyd. Praha: Státní hudební vydavtelství, 1966. 97 s. ISBN nevedeno.

Loudová, I. *Moderní notace a její interpretace*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1998. 178 s. ISBN 80-85883-31-7.

Music of Our Time. Katalog. Mainz:: Schott, 1996. 341 s. ISBN 3-7957-0326-3.

Navrátil, M. *Nástin evropské hudby 20. století*. 1. vyd. Ostrava: Montanex, 1993. 189 s. ISBN 80-85300-26-5.

Nové cesty hudby. 1. vyd. sborník, Herzog, E. ed. Praha: Editio – Supraphon, 263 s. ISBN nuvedeno.

Schönberg, A. *Styl a idea*. 1.vyd. Praha: Arbor vitae, 2004. 400 s. ISBN 80-86300-48-X.

Skladatelé o hudební poetice 20. století. Sborník. Vojtěch, I. ed. Praha: Československý spisovatel, 1960. 192 s. ISBN nevedeno.

Smolka, J., aj. *Dějiny hudby*. 1. vyd. Brno: Togga, 2001. 657 s.

ISBN 80-902912-0-1.

Vogt, H. *Neue Musik seit 1945*. 3. vyd. Stuttgart: Reclam, 1982. 538 s.

ISBN 3-15-010203-0.

Vysloužil, J. *Hudobníci 20. storočia*. 2.vyd. Bratislava: Opus, 1981. 635 s.

ISBN neuvedeno.

Vysoužil, J. *Hudební slovník pro každého II*. I. vyd. Vizovce: Lípa. 637 s.

ISBN 80-86093-23-9.

<http://www.informaworld.com/smpp/title~content=t713455393>

Contemporary music review. Vol. 23. No. 3 / 4. September / December 2004. pp. 59 – 79. Lachenmann, H. *On my second String Quartett*.

Contemporary music review. Vol. 24, No. 1. February 2005. pp. 39 – 51. Alberman, D. *Abnormal Playing Techniques in the String Quartets of H. Lachenmann*.

Contemporary music review. Vol. 21. No. 2 / 3. 2002. pp. 85 – 89. Arditti, I. *Reflections on performing the string music of Iannis Xenakis*.

http://en.wikipedia.org/wiki/Luciano_Berio

Pierre Boulez

Györgi Kurtág

Györgi Ligeti

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz>

<http://www.ircam.fr/> Ircam – Centre Georges Pompidou, Server ©IRCAM – Centre Georges Pompidou 1996 – 2009.

Seznam příloh

- CD: 1. P. Boulez – Anthèmes 1 pro sólové housle
10. J. Kapr – Circuli pro housle a akordeon
11. L. Berio – Sequenza VIII pro sólové housle
12. L. Fišer – Crux pro housle, tympány a zvony
13. A. Schnittke – Sonata č. 2 (quasi una fantasia) pro housle a klavír

Hrají: Anna Veverková – housle

Jana Bezpalcová - akordeon

Jan Horvát – bicí

Jan Dušek - klavír