AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Studijní program: Hudební umění

Specializace: Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

ISANG YUN A JEHO SKLADBY PRO HOBOJ

Kamila Moťková

Vedoucí práce: MgA. Jana Brožková

Oponent práce: doc. MgA. Ivan Séquardt,

MgA. Liběna Séquardtová

Datum obhajoby: 14/09/2015

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2015

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Study programme: Music art

Field od study: Interpretation and Theory of Interpretation

DISSERTATION THESIS

ISANG YUN AND HIS WORKS FOR OBOE

Kamila Moťková

Leader: MgA. Jana Brožková

Examiner: doc. MgA. Ivan Séquardt,

MgA. Liběna Séquardtová

Date of examination: 14/09/2015

Academy Degree: Ph.D.

Prague, 2015

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Isang Yun a jeho skladby pro hoboj

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

Praha, dne ....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

Souhlasím s tím, aby moje magisterská práce byla půjčována k prezenčnímu studiu v knihovně Akademie múzických umění v Praze.

Datum odevzdání diplomové práce: ……

Kamila Moťková

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Disertační práce na téma Isang Yun a jeho skladby pro hoboj představuje osobnost korejského skladatele Isanga Yuna se zaměřením na jeho skladby věnované hoboji. První kapitola obsahuje shrnutí zásadních mezníků pestrého života komponisty. V následující kapitole se práce stručně zabývá charakteristikou tradiční korejské hudby, vlivem západní kultury na korejskou hudbu a jejich vzájemným prolínáním a pěti stylistickými etapami, do kterých sám autor svá díla rozdělil. Na ni navazuje kapitola přibližující Yunův nejvýraznější inspirační prvek – filozofii taoismu. Skladebný styl Isanga Yuna, ve kterém se jedinečným způsobem snoubí prvky obou odlišných kultur, popisuje kapitola čtvrtá. V podkapitole lze nahlédnout do některých skladatelových kompozičních postupů a zmiňuje se v ní také postoj posluchačů k jeho tvorbě. Poslední kapitola obsahuje rozbor osmi skladeb, které Isang Yun věnoval hoboji, a to konkrétně Piri, Doppelkonzert pro hoboj a harfu, Inventionen, Rondell, Images, Quartett pro hoboj a smyčce, Bläserquintett a Bläseroktett.

Abstract

Isang Yun and his works for oboe is a title of this master thesis. It introduces a personality of a Korean composer Isang Yun and it focuses on his works for oboe. The first chapter contains resumé of principal moments of the composer´s life. The next chapter briefly touches characteristics of traditional Korean music, how the western culture is displayed in the Korean music, what is its influence on the Korean music and their inosculation into each other. The following chapter has an aim to introduce the biggest inspirational element in Yun´s life – the philospophy of Taoism. The fourth chapter describes a compositional style of Isang Yun in which elements of both different cultures combine in a unique way. In this chapter one fractional subchapter is also introduced where an insight into a few compositional techniques of the composer and an approach of audience to Yun´s music can be found. Final chapter contains analysis of eight compositions, which Isang Yun wrote for oboe – Piri, Doppelkonzert for oboe and harp, Inventionen, Rondell, Images, Quartett for oboe and strings, Bläserquintett and Bläseroktett.

Obsah

1. Úvod.....1

2. Biografie Isanga Yuna..... 3

2.1 Korea 1917-1956..... 3

2.2 Evropa 1956-1967..... 6

2.3 Únos a uvěznění 1967-1969..... 10

2.4 Propuštění a nový začátek..... 12

2.5 Exil..... 13

3. Yunova hudební estetika..... 18

3.1 Korejská tradiční hudba..... 18

3.2 Prolínání západních a východních prvků v hudbě Isanga Yuna..... 21

3.3 Stylistické etapy..... 24

4. Isang Yun a taoismus..... 30

4.1 Taoismus..... 30

4.1.1 Taoismus jako náboženský směr..... 33

4.1.2 Taoismus v umění..... 34

4.1.3 Taoismus mimo čínské hranice..... 35

5. Skladebný styl Isanga Yuna..... 37

5.1 Jin a jang v hudbě..... 37

5.2 Jung-joong-dung..... 37

5.3 Hauptton..... 38

5.4 Kompoziční postupy..... 41

5.5 Chápání Yunovy hudby..... 44

6. Rozbor skladeb pro hoboj..... 46

6.1 Piri..... 46

6.1.1 Piri – hudební nástroj..... 46

6.2.2 Piri pro sólový hoboj..... 47

6.2 Inventionen..... 52

6.3 Duo concertante pro hoboj, harfu a orchestr..... 59
6.4 Rondell..... 62
6.5 Images..... 65
6.6 Quartett pro hoboj a smyčce..... 70
6.7 Bläserquintett..... 73
6.8 Bläseroktett..... 77
7. Závěr..... 81
8. Seznam použité literatury..... 83
9. Přílohy..... 85
9.1 Seznam skladeb pro hoboj..... 85
9.2 Obrázková příloha..... 86

Úvod

„ V tradicích Orientu stojí, že má-li těhotná žena sen o drakovi, bude mít její dítě výjimečný osud. Má matka měla před mým narozením takový sen, ale nebyl to docela šťastný sen. Viděla v něm velkého draka, který letěl po nebi nad horami Jirisan, které leží naproti San Chung Gun, tedy místu, kde jsem se narodil. Tyto hory jsou pro nás váženým a mystickým místem; jsou pro nás posvátné. Ten drak letěl mezi oblaky nad horami, ale nedokázal doletět až do nebe, protože byl zraněný. Má matka byla tímto snem otřesena, protože to znamenalo předzvěst těžkého, ale důležitého osudu."[1]

Tohle jsou slova Isanga Yuna, skladatele korejského původu, který však většinu svého tvůrčího života strávil v Německu. Poselství snu jeho matky se vyplnilo. Osobnost Isanga Yuna jsem si pro tuto práci zvolila nejen díky četnému odkazu, který věnoval hoboji, ale také pro jeho výjimečnou osobnost, která byla ve velmi těžkých dobách světlem pro mnoho lidí v jeho okolí.

Svou práci jsem rozdělila do pěti kapitol.

První kapitola stručně shrnuje hlavní životní mezníky Isanga Yuna, pracovní i osobní.

Ve druhé kapitole se podrobněji zabývám Yunovou hudební estetikou. Zmiňuji zde kulturní tradice, ve kterých vyrostl. Poukazuji na některé specifické znaky korejské (resp. východoasijské) hudby a na prolínání vlivů dvou zcela odlišných kultur Východu a Západu – dvou kultur, které zásadně ovlivnily tvorbu Isanga Yuna.

Pro větší přehlednost rozděluji jeho dílo do pěti skladebných období, vždy s ohledem na proměnu stylu, kterou s sebou přinesl životní osud Isanga Yuna, jeho měnící se priority a přesvědčení.

Třetí kapitolu jsem věnovala nejvýznamnějšímu inspiračnímu prvku Isanga Yuna, a to filozofii taoismu. Velmi stručně se zde pokouším nastínit okolnosti jejího vzniku, shrnout její hlavní myšlenky, její vliv na jednotlivé oblasti života a pochopitelně také přímý vliv na život a dílo Isanga Yuna.

V návaznosti na předchozí kapitolu se v kapitole čtvrté zabývám skladebným stylem Isanga Yuna. Ten byl filozofií taoismu silně ovlivněn; i ten nejtypičtější

[1] Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon: An Annotated Translation *of Der verwundete Drache,* the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun,Kent State University, 2003., str. 33

znak jeho děl - skladebná technika, kterou nazval hauptton, přímo vyrostla ze základních prvků taoismu jin a jang.
Hlubší vhled do Yunovy skladatelské kuchyně může nabídnout podkapitola věnovaná kompozičním postupům skladatele.
Zmiňuji zde také postoj kritiky a posluchačů k Yunově hudbě a postoj skladatele k přijetí či odmítání jeho tvorby.
Závěrečná pátá kapitola přináší rozbor osmi z celkového počtu dvaceti skladeb, které Isang Yun věnoval hoboji. Jednotlivé skladby jsem zvolila podle významu (z mého pohledu) a tak, aby byla zastoupena díla s různou velikostí obsazení.

V závěru zmiňuji svůj vztah k Yunově hudbě a pohled na interpretaci soudobé hudby u nás. Pojmenovávám také některé své splněné i nesplněné cíle, které jsem v této práci měla v úmyslu naplnit.

2. Biografie Isanga Yuna

(1917-1995)

2.1 Korea: 1917-1956

Isang Yun se narodil 17. září 1917 blízko Tongyeongu,(dříve nazývaného Chungmu), pobřežního města ležícího v dnešní Jižní Koreji. Yunova rodina původem pocházela z Číny. Několik generací před jeho narozením emigrovala do Koreje. Otec Isanga Yuna byl statkářem a vlastnil malý obchod s nábytkem, avšak jeho největší vášní byla poezie, filozofie a čínská literatura a historie. Byl uznávaným básníkem a řada jeho kaligrafických rytin zdobí stěny korejských chrámů. Yunova matka, Sundal Kim, pocházela z farmářské rodiny a vzhledem k jejímu nižšímu původu nebyly její vztahy s manželovou společensky výše postavenou rodinou vůbec ideální.

V období před japonskou kolonizací, Korea praktikovala tzv. politiku zavřených dveří a odmítala všechno nové a moderní, s úmyslem uchovat a žít pouze svou vlastní národní tradicí a dědictvím.

Isang Yun prožil své dětství a mládí v Koreji ve velmi komplikované době dvou „kolonizací", a to japonské okupace a západního imperialismu. V době japonské okupace v letech 1910-1945 Japonsko uplatňovalo veškeré postupy kolonizátorské země v oblasti běžného života i kultury. Snaha o japonizování korejského lidu s sebou nesla přísný zákaz praktikování jakýchkoli korejských tradic. Byl změněn vzdělávací systém, kdy bylo povinností studium japonského jazyka a západní kultury. Japonsko vidělo za pronikáním kultury západu klíč k modernizaci. Výsledkem bylo, že Korea trpěla urychlenou modernizací zdeformovanou kolonizací.

Otec se snažil vést Isanga odmala k národnímu uvědomění a sblížení s korejskými a čínskými tradicemi, to vše na protest kultuře japonské. Jako zanícený vlastenec a odpůrce okupace otec odmítal s Japonci obchodně spolupracovat, a tím se jeho společenské vlivy stejně jako materiální situace rodiny značně zhoršily. Isang měl jako dítě možnost na vlastní kůži zažít výše zmíněný střet dvou kultur. Poté, co 3 roky navštěvoval tradiční základní čínskou školu v Tongyangu, kde se učil mimo jiné čínským tradicím, filozofii, literatuře,

tradičnímu čínskému písmu, avšak ne hudbě, přestoupil na obecnou školu evropského typu se zcela odlišnými vzdělávacími metodami, než na které byl doposud zvyklý. Zde získal první hudební zkušenosti. Poprvé zde také přišel do kontaktu s hudbou evropského stylu, kdy se za doprovodu varhan učili zpívat jednoduché evropské písničky. Yun vzpomíná na zmatek, který cítil při prvním kontaktu s evropskou hudbou. Doposud vnímal krásu hudby skrze jemnou monofonii vycházející z korejské tradice. Hlasitá a expanzivní hudba západní v něm zpočátku vyvolávala spíše nepříjemné překvapení než pocit krásna či vzrušení. Brzy však si na „novou" hudbu zvykl a jeho postoj se obrátil. Začal vnímat pro něj příjemný rozdíl veselých jednoduchých evropských nápěvů oproti melancholickým a velmi zdobeným písním korejským. Evropský hudební styl pochytil okamžitě a díky svému talentu zazpívat z listu jakoukoli píseň se stal brzy ve škole slavným. Kromě zpěvu, který miloval, se ve třinácti letech naučil základům hry na housle. Ty jej však pro svou náročnost brzy přestaly bavit a začal s hrou na kytaru. V tomto období také začal komponovat své vlastní písně. Byly to drobné kompozice evropského stylu a už tyto prvotiny se dočkaly veřejné produkce, a to v přestávkách při promítání němých filmů.

Hluboko vryté hudební zážitky však pocházejí už z dob jeho útlého dětství. Sám uvedl, že mnohé z nich mu později sloužily jako inspirace, ať už to byl zpěv rybářů, buddhistické písně, operní představení kočovných divadel (na motivy jedné z her Yun zkomponoval v roce 1972 operu *Sim Tjong* k příležitosti zahájení Olympijských her v Mnichově), festivaly orchestrů hrajících na tradiční korejské nástroje či samotné hudební divadlo v Tong Yongu, kde vyrůstal.
Velmi výrazným inspiračním zdrojem z dětství mu byly také šamanky. Tyto ženy byly zvány mimo jiné k mrtvým, aby pomohly jejich duším při jejich další cestě. Po tři dny a noci v extázi zpívaly a modlily se. Yun je vydržel poslouchat hodiny a hodiny. Se silnou vzpomínkou na tyto zážitky zkomponoval v roce 1971 skladbu *Namo* pro 3 soprány a orchestr.

Kvůli otcovu zákazu studovat hudbu, začal Isang Yun v 15-ti letech navštěvovat podnikatelskou školu. O tento obor však měl pramalý zájem a i přes silné otcovy námitky, (v tehdejší době byli hudebníci považováni za spodinu), ve věku sedmnácti let, odešel z domova do Soulu studovat hudbu, kde získal základy hudební teorie. Ve studiu pokračoval v japonské Osace (1933-36) a v Tokiu (1938-41), kde začal hrát na violoncello (později jeho nejoblíbenější

nástroj) a prohluboval své znalosti hudební teorie a kompozice. Život v Japonsku byl pro Yuna velmi tvrdý. Korejci zde neměli sebemenší práva, často se jednalo o emigranty přijíždějící sem za prací. Vedle svých studií si Yun musel těžce vydělávat na živobytí, přestože jeho studia (vedle škol hudebních, navštěvoval také obchodní školu, což byl slib, který dal svému otci) finančně otec podporoval. Po dvou letech se vrátil domů a nějakou dobu pracoval jako učitel na základní škole. Když se jednoho dne doslechl, že se do rodné vlasti po studiích v Paříži vrátil japonský skladatel Tomorijo Ikenouchi, neváhal a se svými kompozicemi odjel do Tokia. Po zhlédnutí jeho práce jej Ikenouchi bez váhání přijal za studenta. Zde se Yunovi dostalo prvních základů kontrapunktu.

To vše se odehrávalo ve velmi složité a těžké společenské i politické situaci. Japonsko bylo blízkým spojencem Německa, a protože v Evropě se už válčilo, všichni očekávali vypuknutí války i v Japonsku. V tuto dobu se v Yunovi probouzejí první tendence politické angažovanosti. Korejci měli z války strach, ale zároveň si od ní slibovali nezávislost. Mladí Korejci žijící v Tokiu se tajně scházeli a probírali tehdejší politickou situaci a svůj případný postoj po skončení války. Při napadení Havaje Japonskem se všichni vrátili do vlasti, kde se snažili organizovat odboj. Předpokládali, že se válka povede především na moři a byli připraveni zaútočit na Japonce ze země. V tajnosti konstruovali zbraně, včetně bomb, které testovali v horách.
V této době bylo mnoho mladých odbojářů zatčeno a uvězněno, mezi nimi i Isang Yun. Domníval se, že byla jejich skrýš objevena. Obvinění však znělo zcela jinak. Byl uvězněn, protože u něj doma byly nalezeny korejské písně, které zkomponoval. Vše korejské bylo v této době zakázáno. Ve vězení prošel mnoha výslechy a mučením, kvůli podezření ze spolupráce s odbojem, až byl po dvou měsících nakonec propuštěn. Brzy nato však byl nucen uprchnout z domova, po varování, že je plánováno jeho znovu-zatčení. Uprchl do Soulu, kde se skrýval pod jinou identitou. Jeho tíživá životní situace se negativně podepsala na jeho zdravotním stavu. Byla mu diagnostikována tuberkulóza. Byl nucen podstoupit hospitalizaci a v nemocnici zůstal až do konce války.

Po válce se Isang Yun stal vedoucí osobou sirotčince založeného pro děti, které přišly během války o rodiče. V roce 1948 se přestěhoval do Busanu, kde byl na plný úvazek zaměstnán jako profesor hudby na pedagogické fakultě. Založil zde sbor a malý orchestr, pro který upravoval klasická symfonická díla.

Našel zde také čas pro komponování své vlastní hudby. Skládal písně a komorní skladby včetně vydaných děl - sbírky lyrických písní nazvanou *Dalmuri* (1950), violoncellovou sonátu (1953), klavírní trio (1953) a smyčcový kvartet (1955). Yun sám vnímá tyto skladby spíše jako začátečnická díla, pokus uplatnit kompoziční techniky, které si do té doby osvojil. Odmítavý postoj zaujímal ke všem svým skladbám napsaným před svým odjezdem do Evropy.
V Busanu potkal také svou budoucí manželku Su-Ja. Svatba se uskutečnila v lednu roku 1950.
V červnu téhož roku vypukla korejská občanská válka vpádem severokorejských vojsk do Soulu. Trvala tři roky. Korea se rozdělila a dodnes zůstává rozdělena na dva samostatné státy. V této nelehké době se Isangovi a Su-Ja narodily 2 děti.

V roce 1956 získal jako vůbec první skladatel „ Cultur Prize of Soul" za svůj Smyčcový kvartet No.1 a Klavírní trio. Bylo to vůbec nejprestižnější korejské ocenění. Téhož roku nechává Yun v Koreji svou manželku a dvě děti a odjíždí na studia do Evropy.

2.2 Evropa: 1956-1967

Yunova vysněná destinace bylo Německo. Jeho záměrem bylo zaměřit se na studium moderní atonální hudby, dodekafonii, II. vídeňskou školu Schoenberga, Weberna, Berga. Neměl bohužel žádné osobní kontakty na tuto oblast, na vycestování z Koreje bylo totiž zapotřebí pozvání ze zahraničí. Přítele – houslistu měl ale v Paříži. Ten Yunovy kompozice ukázal na Pařížské konzervatoři a na ten popud následně Yun obdržel od této školy pozvání ke studiu. Isang Yun si plánoval tříleté studium, během kterého chtěl pojmout maximum možných informací a znalostí ze světa západní hudby. Nakonec však jeho cesta vedla jiným směrem.

V Paříži nebyl spokojen. Studium bylo velmi náročné. Bylo po něm vyžadováno komponování v „evropském stylu", což pro člověka vyrůstajícího v kulturním prostředí bez tradic polyfonie, harmonie či kontrapunkt bylo velmi obtížné. Je třeba si uvědomit, že Yun přicestoval do Paříže v roce 1956, když už mu bylo 39 let. Byl to pro něj bez nadsázky kulturní šok. V tomto zcela odlišném prostředí jak společenském, kulturním, tak i hudebním, bylo pro něj velmi těžké přivyknout si na zcela odlišné zvyklosti ve všech oblastech života. Byl si velmi

dobře vědom toho, že veškeré snahy o úplné začlenění se do evropské společnosti a stejně tak i do „středo-proudu" moderní evropské klasické hudby by nikdy nebyly zcela úspěšné. Postupně se mu odkrývala nová cesta, nový směr a začal krok po kroku rozvíjet a etablovat osobitý hudební projev, který mezi jeho kolegy neměl obdoby a činil jej výjimečným.

Po roce stráveném v Paříži se rozhodl pro změnu. Odcestoval do Berlína s vizí studovat skladbu u Borise Blachera. Jeho vize se naplnila a byl přijat do Blacherovy třídy.
Pro Yuna bylo setkání a práce s Borisem Blacherem nejdůležitějším mezníkem v jeho dosavadní hudební kariéře. Blacher sám vyrůstal v Číně, odtud tedy mohlo pramenit pochopení pro Yunův specifický skladebný styl. Nabádal Yuna ke zjednodušení skladeb a především ke hledání osobité zvukovosti čerpané z jeho asijských kořenů.
Studiem u Josefa Rufera se mu dostalo podrobných znalostí z oblasti II. vídeňské školy. Z děl, která Yun zkomponoval „Schoenbergovskou technikou", stojí za zmínku *Fünf Stücke für Klavier* nebo *Musik für Sieben Instrumente*.

V roce 1958 byl rozhodnut a připraven vrátit se zpět do Koreje a získat tam místo profesora teorie hudby na univerzitě. Ve stejnou chvíli jej však zastihla zpráva, že obě výše zmíněné skladby slavily úspěch – obě byly přijaty a schváleny k provedení na festivale moderní hudby v Darmstadtu a Nizozemí. Premiéra skladby *Musik für Sieben Instrumente* byla velmi úspěšná. Jméno Isang Yun se postupně začalo dostávat do širšího hudebního povědomí, a tedy přirozeně plán na návrat do vlasti byl odložen. Yun získal novou motivaci pracovat na své skladatelské kariéře.

V roce 1960 se přestěhoval do Freiburgu, kde dostal příležitost prostřednictvím rozhlasového vysílání seznamovat posluchače s tradiční východoasijskou hudbou, zejména s klasickou hudbou Číny. Právě v této době, díky této práci, si Yun poprvé silně uvědomuje odkaz, který mu jeho rodná kultura zanechala a asijská hudba, formy a nástrojové techniky se mu stávají hlubokým inspiračním zdrojem.

Isang Yun usiloval, aby za ním do Německa mohla přijet jeho rodina. To však bylo delší čas nemožné. V této době Korea opět prožívala těžké časy, kdy se

násilným převratem ujal moci generál Park. Yunově ženě Su-Ja se přes veškerou snahu nepodařilo získat vízum.
Do Německa se jí podařilo dostat až v roce 1961, avšak bez dětí. Shledání a postupné sžívání nebylo jednoduché. Manželé se neviděli pět let, a zatímco Yun se za tu dobu do velké míry přizpůsobil nejen západnímu stylu života, ale také přijal západní způsob myšlení, Su Ja byla celým srdcem v Koreji.
Nelehká byla také jejich hmotná situace. Yun neměl žádnou stálou práci a jediný příjem zajišťovaly jeho kompozice. Přijímal jakékoli výzvy a nabídky, byť ne zcela odpovídaly jeho skladatelským přáním, vizím či nutkáním. Tak vznikla například jeho skladba *Loyang* pro 4 dechové nástroje, 2 smyčcové nástroje, 4 bicí nástroje a harfu. Společnost Sprengel Chocolate Company tehdy vypsala soutěž, ve které byl první cenou značný finanční obnos. Yun zmíněnou skladbu poslal do soutěže a následně do dalších dvou v Londýně a Berlíně, ale nikde se jí nepodařilo zvítězit. Úspěchu se dočkala až později.

Obrat k lepšímu nastal v roce 1964, kdy Yun reagoval na zprávu v tisku, že Ford Foundation[2] podpoří Berlín ve snaze stát se kulturním centrem a při této příležitosti nabídla stipendium mladým talentovaným umělcům. Yun do soutěže o stipendium odeslal svou práci a na základě jejího přijetí byl pozván do Berlína. Získání stipendia s sebou přineslo nejen finanční podporu, ale také publicitu a koncertní příležitosti po celé Evropě. Usadil se v západním Berlíně a brzy nato navázal spolupráci s vydavatelstvím Bote&Bock. To začalo publikovat jeho skladby a příležitosti k nahrávání a objednávky začaly přicházet častěji.
V této době, po premiéře Yunova orchestrálního díla *Reak*, se jeho skladby začaly setkávat s mezinárodním uznáním.

V roce 1966 se Yunovi naskytla možnost odcestovat na dva měsíce do USA, kde vyučoval v San Franciscu, Los Angeles, Chicagu, New Yorku, Tanlewoodu a Aspenu. Jeho finanční situace se zlepšila natolik, že roku 1967 mohly do Německa přicestovat obě jeho děti. V této době už jim bylo 14 a 10 let a svého otce neviděly více než 8 let.

Ačkoli Isang Yun žil v Evropě už 11 let, stále cítil silné pouto ke své vlasti a velmi se zajímal o situaci a osud lidí v jeho rodné Koreji. Politicky se však nijak

[2] Fordova nadace – soukromá nadace se sídlem v New Yorku, založena v roce 1936 Edselem a Henrym Fordem.

neangažoval, plně se věnoval hudbě a svým hudebním ambicím. Změna však nastala v roce 1961, kdy Koreou otřásl vojenský převrat generála Parka.[3]
Yunova potřeba politicky se angažovat opět vyvstala: „Tento puč byl pro mne velikým šokem. V ten okamžik mé politické vědomí bylo najednou znovu probuzeno" [4]. Na základě těchto událostí Yun spolu se svými přáteli, korejskými studenty žijícími v Německu a některými velvyslanci z Bonnu, založil Korejskou společnost. Dvakrát ročně se konal seminář, na kterém se diskutovalo o potřebě a možnostech opětovného nastolení demokracie v Jižní Koreji.

Yun si dělal starosti s integritou demokratického vývoje Jižní Koreje, ale nejvíce ze všeho jej trápilo rozdělení jeho rodné země. V dubnu roku 1963 navštívil Pchjongjang (ležící v Severní Koreji), avšak ne z politických důvodů.
Hlavním důvodem byla návštěva korejských přátel, se kterými se seznámil během studií v Japonsku. Chtěl také vidět na vlastní oči, co se severokorejskou společností udělala 2. světová válka a přál si spatřit nástěnné fresky slavných hrobek nacházející se mimo Pchjongjang. Tento korejský historický poklad později inspiroval vznik jeho kvartetu pro flétnu, hoboj, housle a violoncello *„Images"*.

2.3 Únos a uvěznění 1967-1969

17. června 1967 byl Isang Yun pod smyšlenou záminkou vylákán z bytu a unesen do Soulu jihokorejskou tajnou službou (KCIA-Korean Central Intelligence Agency). Byl to jeho první osobní kontakt s tolik milovanou vlastí od jeho odjezdu do Evropy v roce 1956. Byl podroben tvrdým výslechům a systematickému mučení. Přes to všechno stále popíral obvinění, že je špionem Severní Koreje, komunista a zakladatel špionážní skupiny v Německu.
Po několika dnech fyzického i psychického týrání podepsal doznání. Později vyšlo najevo, že podobný osud stihlo na 300 Jihokorejců z různých zemí, v rámci tajné operace dnes známé jako *East Berlin Spy Incident.* Jednalo se především o studenty, doktory, zdravotní sestry, umělce, vědecké pracovníky apod. Rozsudek

[3] Park Chung-hee – (1917-1979) generál a prezident Jižní Koreje v letech 1961-1979. Byl mnohdy kritizován za své tvrdé autoritativní postupy.

[4] Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon: An Annotated Translation *of Der verwundete Drache,* the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun,Kent State University, 2003., str. 119

padl 13. prosince 1967. Obvinění znělo následovně: cesta do východního Berlína, kontakt se Severní Koreou a severokorejskou ambasádou ve východním Berlíně, sledování severokorejských filmů, čtení severokorejské literatury, přijímání finančních obnosů od Severní Koreje a návštěva Severní Koreje.
Pro Isanga Yuna byl navrhován trest smrti, odsouzen však nakonec byl „pouze" k doživotnímu trestu. Odsouzena byla také Yunova manželka, která byla unesena dva dny po svém muži. Dostala tři roky podmínečného trestu.
Podmínky ve vězení byly velmi špatné. Isang Yun byl vážně nemocný, v jedné slabé chvíli se pokusil o sebevraždu.

Rozsudky vyvolaly pozdvižení a od německé vlády opakovaně do Koreje směřovaly výzvy k propuštění unesených.
V Německu se po odhalení únosu Isanga Yuna zvedla vlna protestů. Jeho přátelé se snažili zveřejňovat veškerá fakta kolem únosu i soudního procesu, pořádali protestní akce, organizovali koncerty apod. Zároveň německá strana rozhodla o zastavení výměnných studijních pobytů mezi federální republikou[5] a Jižní Koreou. Na mnoha místech se konaly demonstrace. Někteří hudebníci bojkotovali svá vystoupení v Jižní Koreji.
Americký skladatel Elliot Carter zaslal dopis americkému státnímu sekretáři Deanu Ruskovi, ve kterém se dožadoval zásahu Spojených států s odkazem na Yunův vztah s Fordovou nadací.

V říjnu roku 1967 přišla prezidentu Parkovi výzva se 161 podpisy mezinárodně uznávaných osobností z oblasti kultury – mezi nimi např. G. Ligeti, E. Krenek, K. Stockhausen, H. von Karajan a další. V dopise mimo jiné stálo: *Pan Yun je ceněn jako výjimečný skladatel nejen v Evropě, ale prakticky v celém světě. Jeho cílem vždy bylo propojit ty nejvybranější tradice korejské hudby se západními hudebními trendy; jeho práce a osobnost by měla být považována jako nedocenitelný zprostředkovatel korejské kultury a umění pro okolní svět. Bez něj bychom o vaší zemi věděli jen velmi málo. Jako nikdo před ním nám díky svým uměleckým snahám nabídl pochopení a lásku ke korejskému způsobu myšlení* [...]*. Proto, vážený pane prezidente, zajisté pochopíte, že my všichni níže podepsaní z hloubi srdce doufáme, že najdete prostředky a způsoby, jak*

[5] Německo se po II. světové válce v roce 1949 rozdělilo na východní Německo (s politickou a vojenskou kontrolou ze strany SSSR) – Německou demokratickou republiku (Deutsche Demokratische Republik nebo DDR) a západní Německo (federální parlamentní republiku) - Spolkovou republiku Německo (Bundesrepublik Deutschland nebo BRD).

umožnit velmi nemocnému panu Yunovi brzy dokončit jeho práci jako svobodný zdravý člověk. Mezinárodní hudební svět potřebuje pana Yuna, jeho role prostředníka mezi Východem a Západem je pro nás všechny velmi významná. jako vyslanec korejské hudby je nenahraditelný […][6]

V květnu roku 1968 byl Isang Yun jmenován čestným členem Hamburgské akademie umění, Hochschule für Musik v Hannoveru mu nabídla místo, získal kulturní ocenění města Kiel. Tyto a mnoho dalších podobných událostí měly mimo jiné za cíl zvýšit prestiž Yunova jména v Koreji a zviklat tak přímočarost jeho odsouzení.

Ani ve vězení nepřestal Yun komponovat. Bylo mu tak umožněno pod tlakem opakovaných výzev Yunova německého nakladatele. Dokončil druhou operu *Die Wittwe des Schmetterlings* (premiérováno na jaře roku 1969 v Norimberku bez Yunovy účasti) a dvě menší instrumentální skladby *Riul* pro klarinet a klavír a *Images* pro flétnu, hoboj, housle a violoncello.
Jeho schopnost pracovat, skládat hudbu i v extrémně špatných podmínkách, ať už se jednalo o vězení samotné, vážný zdravotní stav či obrovskou psychickou zátěž, jsou jen dalším dokladem jeho hlubokého taoistického přesvědčení.

Je život snem a sen realitou? Yun sám o tomto těžkém období říká: „ Byl jsem uvězněn a zároveň jsem byl volný. To je pravda. A často jsem byl vlastně šťastný. Stále jsem všude slyšel hudbu. Hudbu, která byla ve mně, ale také kolem mě […] Potom jsem žil znovu v hudebních fantaziích, zapomněl jsem na bolest a zoufalství a cítil jsem se volný. Opravdu, mohl jsem létat, mohl jsem být kdekoli jsem chtěl. […] Co mě hnalo k práci, byla práce samotná. A také jsem tím chtěl ukázat, že svobodný duch může být uvězněn ne však zabit. […][7]

---

[6] Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon: An Annotated Translation *of Der verwundete Drache,* the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun,Kent State University, 2003., str. 202-203

[7] Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon: An Annotated Translation *of Der verwundete Drache,* the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun,Kent State University, 2003., str. 226

2.4 Propuštění a nový začátek

Yunův trest byl postupně snížen na patnáct, později deset let vězení a v únoru roku 1969 byla jihokorejská vláda nucena ustoupit silnému mezinárodnímu nátlaku a propustit Isanga Yuna po dvou letech věznění na svobodu. V Německu se mu dostalo vřelého přijetí. Yun s vděčností vzpomínal na mnoho umělců, kteří v době jeho uvěznění podporovali jeho rodinu v Německu. Byl mezi nimi mimo jiné také Heinz Holliger.

Práce se Yunovi po návratu jen hrnula. Vedl třídu kompozice v Hannoveru a v Berlíně. Jeho třída byla vyhlášená. Jedním z důvodů, proč byla výjimečná, mohl být i způsob, jakým Yun přijímal nové studenty. Vyžadoval studentovu prezenci ne pouhý rok či dva, ale celé čtyři či pět let. Než jej přijal, trval na osobním seznámení. Bylo pro něj velmi důležité, aby cítil, zda si s dotyčným porozumí po lidské stránce. Chtěl, aby mezi ním a studenty byl vztah založený na vzájemné důvěře. Další z věcí, na které Yun lpěl, byl úzká spolupráce s instrumentalisty. Přál si, aby se jeho studenti do nejmenších detailů seznámili s nástroji, pro které komponovali. Aby tak zjistili, co je pro nástroj hratelné a co nikoli a aby byli schopni rozpoznat, co bude v možnostech hráčů i nástrojů v budoucnu s ohledem na neustálý vývoj možností a schopností obou zmíněných faktorů.
Úzká spolupráce s instrumentalisty však byla přínosem i pro hráče samotné. Nahlédli hlouběji do postupů práce skladatele a nezřídka to byli právě oni, kdo přicházel s novými nápady co do zvukových možností nástroje a jejich vlastních technických možností.

Plně se věnoval také svým vlastním skladbám. Vznikla např. opera *Geisterliebe* pro festival v Kielu, *Dimensions* pro velký orchestr a varhany, *Namo* pro 3 soprány a orchestr.
V roce 1969 obdržel Isang Yun objednávku na operu pro Olympijské hry v Mnichově pro rok 1972. Heslo her znělo „Jednota všech kultur".
Za předlohu si vybral starý pohádkový příběh vycházející z konfucialismu, buddhismu a taoismu. Hlavní hrdinkou je dívka Tjong, která se rozhodne obětovat svůj život pro navrácení zraku starému otci Simovi. Většina vokálních partů je velice obtížná. Zvláště pro zpěváky, kteří si své umění osvojili v tradicích západní hudební kultury. V každém okamžiku jsou patrné názvuky tradičních

korejských písní – bohatá agogika, čtvrttóny, glissanda, apod. Yun si však byl dobře vědom rozdílných kulturních tradic, a proto na zpěvácích nevyžadoval prvky tolik typické pro dálno-východní zpěv, jako např. velmi vysoký falzet či tzv. throat voice- hrdelní hlas. Stejný kompromis volil i v instrumentální složce díla. Nepoužil korejské nástroje, ale specifickými technickými i zvukovými požadavky docílil dojmu hudby Východu. V opeře Sim Tjong, stejně jako v ostatní operách, uplatnil taoistické principy. Každý nástroj hraje jakoby sám pro sebe, každý hlas zpívá jakoby sám pro sebe a zároveň dohromady vytváří ucelenost a jednotu velkého souboru.

2.5 Exil

Yunův únos byl samozřejmě v jeho životě zlomovým bodem. Tato velmi tvrdá životní zkouška změnila jeho myšlení, hudbu, ideologii, celkový životní přístup. Jeho hudba nabrala na závažnosti; v jeho skladbách se jakoby zračilo utrpení korejských lidí. Je samozřejmostí, že tato těžká a bolestivá životní zkouška nemohla neovlivnit Yunovu tvorbu. Jak sám řekl, trvalo mu téměř deset let vyrovnat se s touto životní zkušeností, přijmout ji a být schopen ji vyjádřit i v hudbě.[8]

Yunovi již nikdy nebylo dovoleno vrátit se do své vlasti. V roce 1971 přijal německé občanství. Hluboká láska k rodné zemi a smutek nad nuceným odloučením jej však provázela až do smrti.

Po zbytek svého života zůstal politicky aktivním. V roce 1973 se připojil ke korejské exilové organizaci. Kvůli jeho aktivitám jihokorejská vláda plánovala Yunův opakovaný únos z konference v Tokiu roku 1976, které se skladatel účastnil. Zásah byl naštěstí odvolán.

Hlavním cílem a největším Yunovým přáním bylo opětovné sjednocení Severní a Jižní Koreje a nastolení demokratické vlády. V roce 1977 se stal předsedou evropské větve Asociace pro korejské demokratické znovusjednocení.

[8] http://www.bruceduffie.com/yun.html - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987
Bruce Duffie - (1951) americký, producent, rádio hlasatel, hudební skladatel, učitel hudby, dirigent.

S proměnou Yunovy osobnosti se pochopitelně proměnil i jeho kompoziční styl. Na rozdíl od děl, která zkomponoval před svým únosem a která v sobě nesou myšlenky filozofie a náboženství východní Asie, jeho skladby z období po propuštění v sobě nesou silný politicko-společenský podtext. Vyjadřují víru ve znovu-spojení jeho rodné země, obavy nad budoucností a nad vztahem jednotlivce a společnosti, které pramenily z jeho vlastních bolestných zážitků.
V jeho dílech je tedy patrný odklon od asijské tradice, přesněji řečeno už bylo pro jeho přesvědčení nevyhovující být pouhým „vyslancem východní kultury". Cítil silnou potřebu sdělovat skrze svou tvorbu své obavy a naděje a apelovat na základní lidská práva. Bylo tedy zapotřebí, aby jeho hudba byla srozumitelnější širokému publiku. Jeho hudební jazyk tohoto období se tedy vyznačuje větší otevřeností a jistou výpravností. Jako příklad můžeme uvést kantátu *An der Schwelle* („*Na prahu*") pro baryton, ženský sbor, varhany a komorní orchestr, dílo za utrpení všech obětí politického útlaku. V pasážích dotýkajících se právě témat společenských problémů, ztělesňuje orchestr krutý okolní svět, zatímco sólový part nese poselství míru. Název „*Na prahu*" odkazuje na báseň ze sbírky *Moabit Sonnets* Albrechta Haushofera[9], kterou básník napsal v době svého uvěznění v berlínském moabitském vězení. Yun cítil silné vnitřní souznění s tímto textem – i on na vlastní kůži zažil bytí na prahu mezi životem a smrtí.

Své umění používal jako prostředek k vyjádření svých postojů a myšlenek usilujících o lidská práva, harmonii a mír. V rozhovoru s Luise Rinser[10] řekl: „V zásadě umění a politika jsou pro mne dva zcela odlišné pojmy. Jsem pouze hudebníkem, nic jiného, a jako hudebník nemám s politikou nic společného.[…] Ale nezapomeňte, co jsem Vám vyprávěl o svém otci: byl vzdělaný, ale nic víc, usadil se, a jen četl a psal poezii. Ale když přišla povodeň, která ohrozila jeho dům, zvedl se a pomohl postavit hráz. I umělec v případě katastrofy je vždy jen

[9] Albrecht Georg Haushofer (1903 – 1945) – německý geograf, diplomat, autor a člen Německého odporu proti nacismu.
[10] Luise Rinser -(1911-2002) německá spisovatelka, politická aktivistka a blízká přítelkyně Isanga Yuna. V roce 1977 byla vydána její biografická kniha o I. Yunovi *Der verwundete Drache*.

člověkem jako každý jiný a musí dělat něco pro všechny, i kdyby to mělo znamenat jeho politickou angažovanost."[11]
Z dalších jeho děl, která jsou dokladem těchto slov, jmenujme *Exemplum: in memoriam Kwangju*, dílo vzniknuvší jako reakce na vojenský masakr v Gwangju v Jižní Koreji v květnu 1980, a *Symphony No. 1* (1982-83), o hrozbě nukleárního věku. Skladba byla premiérována v roce 1984 Berlínskou filharmonií. Jeho *Koncert pro violoncello* byl inspirován osobními zážitky z vězení. Jak sám poznamenal, role sólisty stojícího proti orchestru pro něj představoval boj jednotlivce proti politickému útlaku.

Ačkoli Yun ve své tvorbě nezřídka používal závažná témata, jeho celkový hudební odkaz nevyznívá pesimisticky.
Sám autor popisoval své balancování mezi vyjadřováním utrpení a naděje ve své tvorbě následovně: „Jsem velmi optimistický. Proto také komponuji. Nikdy jsem se nevzdal naděje. I přesto, že často pracuji s velmi negativními a tragickými tématy, nikdy jsem se osobně neocitl v situaci, kdy bych cítil depresi či nejistotu. Na konci práce na každé skladbě, ať je její téma či okolnosti kolem něj jakkoli tragické, vždy v ní ponechávám možnost nalezení naděje."[12]

Po jeho uvěznění v Jižní Koreji zesílil Yunův vztah k Severní Koreji. Přijal nejednou pozvání k návštěvě této země a vždy zde byl vysoce ctěn, dokonce mu bylo umožněno setkat se i s Kim II Sungem.[13] Roku 1984 byl v severokorejském Pchjongjangu založen Hudební institut Isanga Yuna (Yun Isang Umak Yon'gushil) a tamtéž v roce 1990 vznikl orchestr Isanga Yuna.
Nicméně, vztah Yuna k diktátorskému režimu Severní Koreje nemohl nikdy být idylický. Yun komponoval ve stylu avantgardy, která se odmítala jakkoli přizpůsobovat politickým režimům či nátlakům a mimoto Yun byl přece

[11] Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon: An Annotated Translation *of Der verwundete Drache,* the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun,Kent State University, 2003, str. 298

[12] http://www.bruceduffie.com/yun.html - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987

[13] Kim II Sung – (1912-1994)politický vůdce Severní Koreje od jejího vzniku (1948) až do své smrti.

německým občanem plně začleněným do německé demokratické společnosti. Yun se stal předsedou „Overseas Headquarters of the National Alliance", organizace pro znovusjednocení Korejí.

Yun byl držitelem celé řady ocenění a vyznamenání. V roce 1985 mu byl udělen čestný doktorát Univerzity v Tübingenu. Z dalších ocenění jmenujme například Kiel Culture Prize (1970), German Distinguished Service Cross (1988), Medaile akademie v Hamburku (1992) a Medaile Goetheho Institutu (1994). Stal se čestným členem mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu.
Byl také uveden do významné Akademie umění, a to jak v Hamburku, tak v Berlíně. V roce 1977 byl jmenován profesorem na Musikhochschule v západním Berlíně, kde působil jako vyhledávaný pedagog skladby. Mnoho z jeho studentů byli mladí lidé z asijského disentu.

I přesto, jakých úspěchů v životě dosáhl, zůstal Isang Yun skromným a pokorným člověkem. V rozhovoru s Luise Rinser se zasnil nade dnem, kdy se vrátí do své rodné vlasti. Tento den bohužel nikdy nenastal: „Úspěch? Co je úspěch? Stín, který pomine. Víte, zda mne alespoň jedno z mých děl přežije? A vůbec, záleží na tom? Pracoval jsem mnoho a nejlépe, jak jsem mohl. A jednoho dne bych rád všeho nechal a vrátil se zpět do mé Koreje, posadil se na pobřeží, velmi tiše, a chytal ryby, poslouchal hudbu ve své mysli, bez jejího zapisování. A tam bych také chtěl být pohřben, v náručí své rodné země."[14]

Yunovi byl návrat do jeho rodné vlasti zakázán. Jedinou výjimkou by byla situace, kdy by odvolal všechny své postoje kritizující vojenský režim v Jižní Koreji. Na to však Isang Yun nikdy nepřistoupil, i když si byl dobře vědom následků, které s sebou jeho přetrvávající kritika a boj za demokracii a lidská práva nesla.

Jeho největší přání opět navštívit hrob svých předků, které nebylo nikdy splněno, je vyjádřeno ve skladbě *Memory* pro tři hlasy a bicí nástroje (1974). Yun jako

[14] Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon: An Annotated Translation *of Der verwundete Drache,* the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun,Kent State University, 2003.

nejstarší syn byl po smrti svého otce jediný, který podle tradice znal místo posledního odpočinku předků rodinného klanu. Tím, že se již nikdy nesměl do své rodné vlasti vrátit, bylo Yunově rodině znemožněno dodržovat jakékoli sváteční obřady za své zemřelé předky. Jak je dáno tradicí, lidé bez přímých potomků, kteří by za ně vykonávali po jejich smrti obřady, jsou zapomenuti. S tímto vědomím a pochopitelně hlubokým zármutkem žil Isang Yun až do své smrti.

Isang Yun zemřel v Berlíně 3. listopadu roku 1995 ve věku 78 let na zápal plic. Je pohřben v Berlíně a na náhrobku má vyryt epitaf z buddhistického písma, který v překladu zní: *Pozemským životem těžce zkoušen, ale vždy žijíce čistě a správně*. Tento úryvek je odkazem na jeden z hlavních buddhistických symbolů lotosový květ. Ten je popisován jako symbol čistoty, jenž je svými kořeny zapuštěn v bahně, ale nad vodou okouzluje svým nádherným květem. Bahno je alegorickým vyjádřením pro chamtivost, nenávist a nevědomost, zatímco květ je vyjádřením osvícení.[15]
Symbolika lotosového květu tedy svým způsobem vystihuje život Isanga Yuna. Během svého života trpěl nespravedlností a útlaky, a to nejvíce ze strany své tolik milované vlasti. Celý svůj život však nikdy nepřestal věřit a bojovat za spravedlnost a mír.

Skladatelský odkaz Isanga Yuna čítá na 121 děl, z toho vedle ostatních je 22 skladeb orchestrálních, 4 opery, 10 koncertů, 40 děl komorních a 28 z nich věnoval Yun samostatnému nástroji.

Mezi další pocty, kterým se Isangu Yunovi dostalo, patří například založení Mezinárodní společnosti Isanga Yuna v Berlíně, rok po jeho smrti. 5. prosince 1984 byl v Pchjongjangu založen Hudební institut Isanga Yuna na podporu Yunovy hudební činnosti. Zpočátku se výzkumné centrum soustředilo na studium Yunových skladeb, jejich teoretický rozbor. V roce 1990 vznikl orchestr nesoucí skladatelovo jméno a interpretující zejména jeho skladby. Dva roky nato následovalo otevření koncertní budovy, taktéž nesoucí Yunovo jméno. Tato stavba zahrnuje dvě koncertní síně, prostornou halu, mezinárodní konferenční sál, nahrávací studio, knihovnu a výstavní síň.

[15] Podle legendy měl princ Gautama Siddhárta – Buddha již od narození výjimečný dar, že kam vkročil, tam vykvetl lotosový květ.

Orchestr Isanga Yuna koncertuje čtyřikrát do měsíce a každý rok v listopadu pořádá třídenní Festival Isanga Yuna. Na programu zní nejen díla Yunova, ale také skladby jiných skladatelů, které mají spojitost se znovusjednocením Koreje.

The Isang Yun Peace Foundation je organizace založená v Soulu v roce 2005. Je vedena Yunovou dcerou Djong Yun. Nadace každoročně sponzoruje ceny skladatelských soutěží a jiné kulturní aktivity podporující mír.

3. Yunova hudební estetika

Je zcela zřejmé, že v souladu s Yunovým osudem a životními cestami musela i jeho hudba být ovlivněna zcela rozdílnou estetikou dvou různých světů. Pro hlubší proniknutí do světa Yunových skladeb je jistě potřeba pochopit alespoň základní rozdíly mezi hudební estetikou Východu a Západu.

3.1 Korejská tradiční hudba

Nejvýraznějším znakem korejské tradiční hudby je artikulační flexibilita. Nejrůznější artikulační odchylky, variace a improvizační prvky tak stojí na kreativitě a estetických preferencích interpreta.

Ve srovnání se západním pojetím hudby v korejské hudbě melodie, rytmus a barva hrají vedlejší roli. Důraz je kladen na význam jedné samostatné noty. Tento náhled na roli jediného tónu je společný pro celou asijskou hudební tradici. Ve starém korejském textu z 15. století je možno se dočíst něco více o původu konceptu jediného tónu jako samostatné živoucí jednotky:[16] „ Hudba (korejsky *Aak*) má schopnost kultivovat morální charakter, sjednocovat člověka s nejvyšším bytím, uklidňovat oboje - nebesa i zemi a zajistit rovnováhu mezi aspekty jin a jang.
Aak tedy znamenal jakýsi vesmírný koncept hudby. Byl také jinak nazýván *chongak* („správná hudba“) či *taeak* („velkolepá hudba“). Tento typ hudby se odvíjel převážně ve velmi pomalém tempu a metru, např. čtvrťová nota se rovná 30. Cílem této hudby tudíž nebyl prožitek v rovině smyslové či vzruchové, ale spíše v rovině zklidnění až meditace.

Tato několikasetletá tradice pochopitelně byla v Isangu Yunovi hluboce vrytá a filozofické pojetí hudby – *Aak* se stalo základnou pro celé jeho dílo. Byl si vědom toho, že *Aak* vyrostl na filozofických a náboženských základech a na jistých pravidlech, která byla udána dobovými filozofy. Na hudbu se pohlíželo jako na důležitou živoucí formu sloužící jak filozofii, náboženskému uctívání, tak každodennímu životu.

[16] Je důležité poznamenat, že vývoj korejské hudby byl zásadně ovlivněn hudební kulturou Číny a Japonska.

Z tohoto propojení duchovního, duševního i fyzického světa skrze jednu a tu samou hudbu se vykrystalizovalo nazírání na jeden samostatný tón jako na nositele životní síly, která oživuje všechny hudební zvuky.[17]
Tóny tedy nebyly pouhým udáním tónové výšky nebo jedním z mnoha ze škály stupnice. Každý tón byl sám o sobě „celým vesmírem" plným života.

Významným prvkem a jedním ze základních estetických znaků korejské tradiční hudby byla a je ornamentika. Ornament je svou důležitostí rovnocenným partnerem hlavnímu tónu a je neodmyslitelnou a neoddělitelnou součástí hudebního předíva. (Na rozdíl od hudby západní, kde ornament „pouze" zdobí hlavní notu). Je zároveň důležitým výrazovým prvkem, který hraje rozhodující úlohu v určení míry rytmické rozvolněnosti a v předurčení blížícího se vyústění fráze. Interpreti jsou si velmi dobře vědomi i těch nejskrytějších možností svého nástroje a často je až obdivuhodné, s kolika možnými druhy vibráta či tremola se může posluchač setkat. Pověstní jsou těmito schopnostmi především hráči na dechové nástroje, kteří ty nejjemnější nuance (a to včetně tónových výšek a dynamiky) utvářejí různým stiskem rtů a různou intenzitou dechu.
Z početné rodiny korejských hudebních ornamentů jmenujme alespoň pět těch nejčastěji se vyskytujících:
Chusung - stoupající glissando
Toesung - klesající glissando
Yosung - třaslavý zvuk ve vokální hudbě
Nonghyun - třaslavý zvuk, který užívají strunné nástroje
Shikimsae - přírazy

Rytmus v korejské hudbě je znám pod pojmem *jangdan*. Jeho role je také významná. Převažuje třídobé metrum, každá doba je potom jakoby složená ze tří menších jednotek, což je jev, kterým se korejská hudba odlišuje od hudby sousedních států Japonska a Číny.

Barva korejských nástrojů je velmi charakteristická. Většina nástrojů je vyráběna z přírodních materiálů – dřeva, bambusu, hedvábných nití na struny, atd. Přírodní materiály propůjčují nástrojům přírodní barvu zvuku, i proto pro Korejce hra na tyto nástroje představuje vyjádření jednoty člověka a přírody.

[17] Tento koncept samostatného tónu jako živoucí entity je společný pro mnoho východoasijských kultur, včetně Číny, Japonska, Indie nebo Indonésie.

Pochopitelně jako celý svět, také Korea byla ovlivněna západní kulturou. V hudbě po prvotním šoku, kdy byla západní hudba pro asijské uši příliš energická, chaotická, prudká a plná rychlých zvratů, přirozeně postupně došlo k převzetí jistých prvků a jejich propojení s korejskými hudebními tradicemi.
V dnešní době vzniká mnoho skladeb, které jsou věnovány nejrůznějším uskupením a souborům tradičních korejských nástrojů. Svým charakterem se tato barevná a často vášnivá hudba velice podobá soudobé hudbě vznikající v jiných částech světa, a to zejména svou důkladně promyšlenou strukturou, heterofonií, složitými rytmy, absencí pravidelného pulsu a volnou tonalitou.

3.2 Prolínání západních a východních prvků v hudbě Isanga Yuna

Yunova role v široké historii kulturních setkávání a výměn je velmi důležitá. Byl jedním z mála asijských skladatelů, jejichž jméno a odkaz se v hudební sféře 20. století stalo uznávaným pojmem. Vedle Yuna můžeme jmenovat ještě Chou Wen-Chunga (nar. 1923) a Tan Duna (nar. 1957) z Číny, Jose Macedu (1917-2004) z Filipín a Toru Takemitsu (1930-1996) z Japonska.

Isang Yun byl skladatelem, v jehož tvorbě se rovnoměrně mísily vlivy obou oblastí - Východu i Západu. Ačkoli některá z jeho děl byla inspirovaná náměty čistě korejskými, nikdy se nesnažil přímo citovat nápěvy korejské tradiční hudby nebo doslova uvádět jiné inspirace korejské kultury. V katalogu Yunových děl nalezneme spoustu titulů, které odkazují na korejskou hudbu či východoasijské filozofické či náboženské směry, ale to vše spíše v abstraktní inspirační rovině.

Pro příklad jsou níže uvedeny překlady či vysvětlení některých názvů Yunových skladeb:
Bara (1960) – chrámový tanec
Loyang (1962) – staré čínské kulturní centrum
Gasa (1963) – korejská básnická forma, nejčastěji zpívaná.
Garak (1963) - melodie
Om mani padme hum (1964) jedna z nejznámějších manter tibetského buddhismu
Nore (1964) - píseň
Réak (1966) – korejská dvorní rituální hudba

Riul (1968) – pravidlo či rytmus

Namo (1971) – součást mantry "*Namo Amitabha Buddha*" - pocta Buddhovi

Piri (1971) – název korejského hoboje

Sim Tjong (1971-1972) – jméno poslušné dcery v jednom z lidových korejských příběhů

Gagok (1972) – cyklus korejských písní obvykle interpretovaných více zpěváky za doprovodu několika nástrojů

Vom Tao (1972-1982) – „ pocházející z Taa"

Muak **(**1978) – taneční hudba

Gong-Hu (1984) – typ korejské harfy

Mugung-Dong (1986) - invokace

Sori (1988) – zvuk či melodie

Silla (1992) – dávné korejské království, které sjednotilo celý korejský poloostrov v roce 57 před naším letopočtem.

Většina skladeb nesoucích korejský název pochází z prvních let Yunova působení v Evropě. Jeho záměrem bylo prosadit se na evropské půdě jako skladatel skrze propojení korejských hudebních tradic s těmi evropskými. V pozdějším období už je většina jeho děl opatřena běžnými názvy, např. Koncert pro hoboj (1990), Sonáta pro hoboj, harfu a violu (1979), Dechový kvintet (1991), apod.

Po propuštění z vězení, kde prošla vývojem i jeho vnitřní víra, se rozhodl vzdát úlohy „reprezentanta" korejské kultury, což byl fakt, který jej zřejmě nejvíce proslavil. V Yunových skladbách osmdesátých let je tedy značně patrný příklon k západním tradicím.

V rozhovoru s Rainerem Sachtlebenem a Wolfgangem Winklerem Yun popsal, jak se jeho hudební mluva v průběhu evropského působení proměnila: „[…]Od poloviny sedmdesátých let jsem zkomponoval celou řadu instrumentálních koncertů. Byl jsem odhodlaný sdělit své politické zkušenosti skrze svá díla. Pro tento záměr jsem potřeboval hudební jazyk, který bude lidem přístupnější. Proto jsem si vždy vybral příběh, například u Flétnového koncertu jeptišku, která tančí v měsíčním svitu. A stejně tak ve Violoncellovém koncertu, ve kterém je vyjádřena realita vězněného, balancování mezi životem a smrtí.[18]

[18] Rainer Sachtleben and Wolfgang Winkler, "Gespräch mit Isang Yun," *Der Komponist Isang Yun*, ed. Hanns-Werner Heister and Walter-Wolfgang Sparrer (Munich: edition text+kritik, 1987) str. 293

Jak sám uvedl, v době po propuštění z vězení dával přednost nástrojovému dialogu, což značně zpřístupnilo jeho skladby posluchačům. Tento dialog je veden mezi sólovým nástrojem a skupinou nástrojů a má znázorňovat napětí mezi jedincem a společností.
Jako nejvhodnější hudební formu pro sdělení svých pocitů a obav viděl Yun v koncertu. V letech 1976 – 1992 jich zkomponoval třináct.

Violoncellový koncert (1976)
Flétnový koncert pro flétnu a malý orchestr (1977)
Dvojkoncert pro hoboj, harfu a malý orchestr (1977)
Klarinetový koncert pro klarinet a orchestr (1981)
Houslový koncert č. 1 pro housle a orchestr (1981)
Concertino pro akordeon a smyčcový kvartet (1983)
Houslový koncert č. 2 pro housle a orchestr (1983-1986)
Gong-Hu pro harfu a smyčce (1984)
Duetto concertante pro hoboj/anglický roh, violoncello a orchestr (1987)
Kammerkonzert I pro ansámbl (1990)
Kammerkonzert II pro ansámbl (1990)
Hobojový koncert (1990)
Houslový koncert č. 3 pro housle a malý orchestr (1992)

Nejen východní vlivy utvářely Yunovy skladby. Byl to například také dodekafonní princip druhé vídeňské školy, který byl pro Yuna hlubokou a trvalou inspirací.
Blíže se seznámil také s aleatorikou (skladby Cage, Stockhausena a Bouleze) Nějaký čas Yun cítil silné napětí mezi těmito dvěma protikladnými hudebními filozofiemi: přísným určením (dodekafonie) a neurčenou volností (tradice asijské hudby). Byly to zejména skladby Ligetiho a Pendereckeho, které v daném období Yuna podněcovaly k hledání jeho vlastního směru. Yun vždy rád naslouchal dílům svých kolegů, ale nikdy se neprohřešil proti svému vlastnímu stylu. Jak sám poznamenal, bylo pár skladatelů, kterých si velmi cenil: Lutoslawski, Stockhausen, Nono, Ligeti, Penderecki a Bernd Alois Zimmerman. Ale vždy s nimi kráčel jen chvíli a dále pokračoval svou vlastní skladatelskou cestou.

3.3 Stylistické etapy

Isang Yun sám rozdělil svá díla do pěti stylistických období. Období, které předcházelo jeho vyspělým dílům, nazývá „studentské"(1940-1958). Během této doby komponoval především písně, filmovou hudbu a orchestrální i komorní skladby. Tato díla, konzervativnějšího charakteru, vytvořená ještě v Koreji, byla později samotným autorem stáhnuta. Představovala pro Yuna éru nevyspělosti a neztotožnil se ani s neo-romantismem, na kterém tyto kompozice postavil.

Skladby z jeho prvního období (1959-65) zřejmým způsobem navazují na seriální kompozice Yunových evropských předchůdců. Yun však se serialismem pracuje osobitým způsobem, zároveň obohaceným východní estetikou.
Raná díla této éry jsou komponována přísnou dvanáctitónovou technikou. S tou se seznámil už v roce 1952, kdy byl ještě v Koreji. Poté, co vyšla publikace *Die Komposition mit zwölf Tönen* (Kompozice o dvanácti tónech) Josefa Rufera, serialismus se stal v Japonsku velmi oblíbeným. Z Japonska se tento nový styl rozšířil i do Koreje a Yunovi byla tato nová technika velmi sympatická. Tuto metodu zpočátku přísně využíval – stěžejními skladbami tohoto období jsou *Fünf Stücke* pro klavír (1958) a *Musik für sieben Instrumente* (1959).
Po roce 1961 však tento postup začal používat mnohem volněji. Uvědomil si, že jej tato přísná pravidla příliš svazují a stejně jako mnoho dalších skladatelů té doby od této techniky upustil. Začal experimentovat s volnou dodekafonií a současně hledal cestu ke svému vlastnímu osobitému kompozičnímu stylu. Stále konkrétněji jeho tvorbou prostupuje charakter tradiční korejské hudby. Evropa v 50. letech byla otevřena všem novým směrům a kulturním impulzům, s velkou sympatií k exotickým kulturám orientálním, východoasijským. Yun následuje tento dobový evropský trend, užívá širokou paletu bicích nástrojů, do které zahrnuje i tradiční bicí nástroje korejské. Tyto počáteční pokusy o prolnutí evropské a východní hudební estetiky se postupně staly středovým bodem Yunovy tvorby.
V roce 1958 americký skladatel John Cage (1912-1992) představil světu aleatorní techniku, která byla součástí experimentálních pokusů na poli poválečné avantgardní scény. Cageovy hudební experimenty na Yuna silně zapůsobily: „ Slyšel jsem skladbu od Johna Cage, která nebyla hudbou, ale hlukem. Byl jsem tímto experimentem uchvácen. Celé široké spektrum možností. Zároveň jsem ale byl zmatený. Kladl jsem si otázku, kde se nacházím a kam

bych se měl posunout. Zda bych měl komponovat jako tihle lidé patřící do avantgardy nebo zda bych měl jít svou vlastní cestou a následovat východní tradice, ve kterých jsem vyrostl. Bylo to velmi důležité rozhodnutí."[19]
Yun se nakonec přiklonil k druhé variantě a začal hledat způsob, jak uplatnit korejské tradiční prvky v západní hudební mluvě. Jeho nová cesta využívání východoasijských prvků byla bez překážek přijímána.

Druhé období reprezentují především čtyři opery. Všechny mají německé libreto napsané na základě východoasijského příběhu. První opera, *Den Traum des Liu-Tang* ("Sen Liu Tanga,"r. 1965), je založena na čínském pohádkovém příběhu ze 14. století. Pro divadelní účely ji upravil německý libretista Winfried Bauernfeind. Opera byla objednána Deutsche Oper v Berlíně a provedena na festivale tamtéž roku 1966.
Na dalších operách spolupracoval Isang Yun s libretistou Haraldem Kunzem, německým kritikem a vydavatelem. Ten byl zároveň Yunovým nakladatelem a blízkým přítelem.
Die Witwe des Schmetterlings ("Motýlí vdova", r. 1967-68), jejich první společná opera, vyrostla z čínské povídky ze 16. století. Tato jednoaktovka, objednaná ještě před Yunovým únosem, byla dokončena ve vězení a provedena v Norimberku v době, kdy byl Yun ještě stále držen v Soulu.
Třetí operu *Geisterliebe* ("Láska duchů", r. 1969-1970) si objednala Opera v Kielu. Její premiéra zazněla na festivale v Kielu v roce 1971.
Největší úspěch však autorovi zajistila jeho čtvrtá opera *Sim Tjong* (1971-1972), která převypráví klasickou korejskou lidovou pohádku, ve které se dívka jménem Sim Tjong zasvětí bohům, aby vyléčila slepotu svého otce. Sim Tjong se nakonec znovu zjeví uvnitř obrovského lotosového květu a nakonec se vdá za císaře.
Opera byla objednána při příležitosti Olympijských her v Mnichově roku 1972.
Tato doba vzniku oper znamenala pro Yuna obrovský profesní růst. „Na začátku jsem se potýkal s hledáním své vlastní identity. Hledal jsem cestu k propojení naší národní tradice s moderní evropskou či mezinárodní technikou komponování; a potom, ve druhé fázi přišlo upevnění a mnohostranný vývoj mé vlastní techniky."

[19] Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon: An Annotated Translation *of Der verwundete Drache,* the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun,Kent State University, 2003; str. 108

Po tomto období změn jeho umělecký vývoj pokračoval. Třetí období, které se datuje do poloviny 70. let, Yun z velké části zasvětil sólovým koncertům. Jeho první dílo tohoto typu byl *Koncert pro violoncello* (1975). Byl napsán pro Siegfrieda Palma. Při práci na dalších koncertech spolupracoval s prominentními sólisty, jako byli např. Heinz Holliger, Ursula Holliger, Akiko Tatsumi, Karlheinz Zöller a Eduard Brunner.
V této fázi zároveň jeho technika haupttonu (viz dále) dosáhla největší vyspělosti. Jeho zájem se plně soustředil na výrazové možnosti sólového hlasu. Sám autor poznamenal, že se jeho pojetí zvuku zjednodušilo, zkonkrétnělo a projasnilo, a tím pochopitelně zpřehlednilo. Ruku v ruce s tímhle autorovým posunem šlo i zeštíhlení obsazení bicích nástrojů.

Čtvrté období reprezentuje řada orchestrálních prací, a to konkrétně pět symfonií, vzniklých v rozmezí pěti let. Symfonie pro Yuna představovaly příležitost plně rozvinout úsilí, které se v jeho zralé tvorbě vyprofilovalo jako stěžejní: taoistický princip jin a jang, bohatá tradice korejské hudby, hauptton technika a prvky humanismu.
Symfonie č. 1 je zrcadlem nukleární hrozby, nezodpovědného užívání atomové energie a ničení životního prostředí. *Symfonie č. 2* je obrázkem země ze vzdáleného místa někde ve vesmíru. *Symfonie č. 3* se zabývá protikladem nebe (ztvárněno smyčcovými nástroji) a pekla (nástroje bicí a žesťové). Lidský element zde ztvárňují dechové nástroje dřevěné. Lidská práva, především útlak žen, je tématem *Symfonie č. 4*. Poslední, *Symfonie č. 5*, využívající básně Nelly Sachs[20], je jakousi meditací nad překonáváním minulosti, výrazem smutku, usmíření a duševního míru.
Přestože se každá zaobírá zcela jedinečným tématem, všechny symfonie jsou svou povahou víceméně jednotné. Především proto, že všechny vznikly v tak časově zhuštěném období.
V tomto období vznikla také celá řada dalších skladeb, ve kterých autor vyjadřuje svůj protest proti násilí a diskriminaci a ve kterých volá po všeobecném míru. Je v nich zvýrazněna jeho politická angažovanost, postoje a naděje. Společenskými i politickými problémy se Yun zabýval už od mladých let, ale doposud se jeho názory výrazněji nepromítaly do jeho tvorby. To se změnilo po propuštění

[20] Nelly Sachs – (1891-1970), německá židovská básnířka, dramatička a překladatelka, která v roce 1966 obdržela Nobelovu cena za literaturu. Její básně se vyznačují výjimečnou lyrikou a svým obsahem se často zaobírají lidským utrpením.

z vězení, kdy v sobě pocítil silnou potřebu vyjádření všech svých obav a apelů. Jeho angažovanost se neprojevovala pouze v hudbě, ale také v běžném životě. Důkazem je jeho aktivní účast na řadě koncertů a konferencí na podporu lidských práv. Z nich jmenujme např. koncert za mír a lidská práva v Tokyu roku 1978, konaného na podporu demokracie v Jižní Koreji. Předsedal také několika politickým organizacím (např. Evropská větev Spojených korejských demokratických národů[21]). Bruce Duffiemu v rozhovoru řekl: „ Myslím, že náš dnešní svět zoufale potřebuje hudbu, která nás sblíží, především proto, že je všude kolem nás tolik závažných problémů, se kterými se lidé musí vyrovnávat.“[22]

V jiném rozhovoru hlouběji rozvinul tuto svou myšlenku, která osvětluje jeho osobní i pracovní transformaci: „ Skladatel není pouhým umělcem, ale také lidskou bytostí. Nemůže jen lhostejně nahlížet na dění ve světě. V tomto světě je mnoho lidské bolesti, útlaku, soužení a nespravedlnosti zároveň. Na všechny tyto věci musím myslet. Pokud existuje bolest a nespravedlnost, chci o ní mluvit a zároveň vyjádřit svou účast skrze svou hudbu.“[23]

I přes to všechno však Yun trval na tom, že by konečný smysl hudby neměl být politický. Hudbu vnímal, jak již bylo uvedeno, spíše jako prostředek k vyjádření obav, ale také nadějí.

K tomuto účelu mu nejlépe sloužila programní hudba, často opatřená popisnými názvy. Jeho hudební mluva se zároveň postupně zjemňovala.

Jako příklad uveďme: *Examplum in memoriam Kwangju* (1981), *O Licht* (1981), druhá věta houslového koncertu – *Dialog Schmetterling und Atombombe* (Dialog motýla a atomové bomby) (1983-86).

Examplum in memoriam Kwangju je symfonická báseň popisující jednu z nejtragičtějších událostí moderních korejských dějin, vojenský masakr prodemokratického hnutí v Gwangju v roce 1980. Isang Yun v této hudbě vyjádřil hluboký zármutek nad bezuzdným násilím a do partitury zanesl

---

[21] The Korean Democratic United Nation bojovala za svržení režimu Park Chung-hea, znovunastolení demokracie v jižní Koreji a znovusjednocení obou Korejí.

[22] http://www.bruceduffie.com/yun.html - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987

[23] Urlicht Ekhardt (Auditorium), 1995 - Jeongmee Kim – Diasporic composers: The Fusion of Korean and German Musical Cultures in the Works of Isang Yun; University of California, Los Angeles, 1999, str. 30

následující vzkaz: „ Toto dílo je více než jen připomenutím jisté historické události. Mělo by být chápáno jako univerzální příklad, památník smutku za oběti a zároveň vyzývající k boji za svobodu na celém světě.“[24]
Skladba *O Licht* pro sólové housle, sbor a bicí nástroje je opět na text básnířky Nelly Sachs.
V rozhovoru s Brucem Duffiem uvedl: „Hudba je vyjádření vnitřní pravdy a tato pravda je přirozeně zrcadlem každodenních událostí. Bývalo to tak vždy. V dřívějších dobách byla hlavním tématem umělců krajina anebo láska. Dnes doba řeší zcela jiné problémy. Například nejistotu a obavy z budoucnosti lidstva. To je hlavní otázka dneška. Úzkost z naší budoucnosti, ze zániku míru, nebezpečí válečných konfliktů a atomová hrozba. Tato myšlenka je velmi důležitá. Není hlavním tématem mé hudby, ale mé hudební vyjádření přirozeně a automaticky vychází z těchto vlivů.“[25]

Páté období se v Yunově tvorbě vyznačovalo lyričtějším stylem, výraznějším příklonem ke konsonanci a zdokonalením struktury skladeb. V pozdějších letech, zmíněné zjednodušení struktury a technických parametrů korespondovalo s autorovým příklonem k menším ansámblům a kratším skladbám.
Yunův příklon k programní hudbě v posledních dvou dekádách jeho života jsem už zmínila. Pro úplnost je však potřeba doplnit, že ne vždy Yun programem svých skladeb nutně vyjadřoval své sociální a politické obavy a přání. Zkomponoval také několik skladeb, ve kterých upouštěl od důležitých poselství lidu a které skládal spíše pro radost či z popudu momentální inspirace. Jako příklad uveďme skladbu, inspirovanou jeho vnučkou Li-Na Chen hrající si v zahradě plné zvířat. Skladba je z roku 1985 *Li-Na im Garten* (Lina v zahradě) a věnoval ji sólovým houslím. Každá z krátkých pěti vět pak jasně vypovídá o programovém určení: *Die hungrige Katze* (Hladová kočka), *Das Kaninchen* (Králíček), *Das Eichhörnchen* (Malá veverka), *Der Boxer von nebenan* (Boxer odvedle), *Das Vögelchen* (Ptáček).

---

[24] Jeongmee Kim – Diasporic composers: The Fusion of Korean and German Musical Cultures in the Works of Isang Yun; University of California, Los Angeles, 1999, str. 187

[25] http://www.bruceduffie.com/yun.html - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987

To, co se vyjímá v Yunově tvorbě, je intenzita, s jakou pracoval na jednotlivých žánrech, především operách (1965-1972), pěti symfoniích (1982-1986) a velkém počtu sólových koncertů zkomponovaných v letech 1975-84. Ukazuje to na jakousi vnitřní provázanost jeho hudby, zejména je to patrné u zmíněných oper a symfonií, které vytvářejí tematický cyklus. Yun zřejmě cítil potřebu zcela „vyčerpat" jeden žánr, než se přesunul k další hudební formě. Jedno dílo jakoby nestačilo pojmout onu podstatu, která měla být vyřčena.

4. Isang Yun a taoismus

Výše popsané rozdíly hudebního vnímání nabízí však jen letmý vhled do Yunových kompozic.
Zřejmě největším inspiračním činitelem v Yunově díle a vůbec celém jeho životě byl východní filozofický směr, konkrétně filozofický směr taoismu.

4.1 Taoismus

Kořeny tohoto filozofického směru sahají do období mezi 6. a 3. stoletím př. n. l. Toto období je v Číně nazýváno „zlatým věkem čínské filozofie". Jak samo označení napovídá, byla to doba, která byla svědkem zrodu řady význačných čínských filozofických směrů např. konfucianismu, taoismu, monismu, školy jin-jang a dalších.
Je zde jeden faktor, který hrál významnou roli při formování čínského filozofického smýšlení, a to hluboká izolace Číny od ostatního světa. Zatímco v kulturách antického Řecka a starověké Palestiny byl kladen důraz především na obchod a řemeslnictví, v Číně od nepaměti vždy výrazně dominovala zemědělská výroba. Souběžně ruku v ruce s touto rozdílnou orientací se profiloval rozdílný lidský vztah k přírodě a jejím zákonům. Zatímco v prvně zmíněných kulturách stojí lidská individualita velmi často proti silám přírody ve snaze dokázat svou sílu a samostatnost, v Číně žil člověk plně v souladu s přírodními zákony a s velkým respektem vůči nim řídil svůj každodenní život. Z těchto základů vyrostla mnohá filozofická učení východu.

Pod pojmem taoismus chápeme původní čínskou duchovní tradici, která zcela zásadním způsobem charakterizovala a utvářela kulturu a smýšlení (nejen) čínského národa. I v dnešní době, ve které můžeme sledovat vzrůstající zájem lidí o základní přírodní zákonitosti a jejich vztah a propojení s našimi životy, je tato filozofie stále živá a aktuální. Hlavní myšlenkou taoismu je Věčnost a vztah člověka k ní.
Za základní prvek je považován prvek Tao. Ve své pravé podstatě je lidskými slovy a myšlením neuchopitelný. Alespoň obrysově jej však lze charakterizovat jako „cestu"či „princip". Označuje se jím prazdroj, prapůvod všeho existujícího, „prázdnota", z níž vše vzniklo, která je zdrojem bytí, ale sama o sobě je nebytím. Tao je věčné, neměnné, všudypřítomné, ale právě svou „prázdnotou" pro člověka

neuchopitelné a nepostřehnutelné. Jeho hlavní podstatou je relativnost, vnitřní protikladnost a cykličnost všeho existujícího.
Princip *Tao* je zdrojem všeho existujícího. Stojí za stvořením veškerého jsoucna a zároveň zůstává součástí všeho stvořeného. Je to nikde nezačínající a nikde nekončící zdroj proměn. Význam Tao nemůžeme nikdy poznat a pochopit, ale můžeme si uvědomit jeho přítomnost a podřídit se jeho zákonům. Ideálem taoismu je návrat k pravé lidské povaze, která se vyznačuje neznalostí a nežádostivostí.

Za zakladatele taoismu je považován Lao-c´(asi 570-490 př. n. l.), který *Tao* popisuje následovně:

Tao je jako prázdná nádoba,
jež se používáním stává nevyčerpatelnou.
Zdá se býti bezedným zdrojem všech věcí.
Otupuje všechna ostří,
rozmotává všechny zauzleniny,
harmonizuje všechna světla,
sjednocuje svět v jeden celek.
Skryto v hlubinách,
existující odjakživa a navěky.
Nemožno říci, čeho je plodem;
zdá se však býti společným předkem všech,
otcem všech věcí.[26]

Taoismus, podobně jako celá řada dalších filozofických směrů vycházejících z principů *Tao*, vznikl v období „Válčících států"(5. -3. století př. n. l.). Jejich vznik byl reakcí na společenskou krizi a nepřetržité válčení. Každý z filozofických směrů se zabýval také hledáním řešení této tíživé situace.
Taoismus jej viděl v „odspolečenštění" člověka a jeho návratu k přirozenosti.

Vzdej se moudrosti a chytrosti
a prospěješ lidu stonásobně.
Vzdej se morálky a práva

[26] Lao – c´: Tao-te-ťing, str. 28

a lid navrátí se ke své přirozenosti.
Vzdej se hrabivosti a vychytralosti
a nebude ani lupičů ani zlodějů.
Toto jsou tři křižovatky Tao,
z nichž žádná není sama o sobě cestou.
A tudíž všechny měly by býti podřízeny
vyššímu principu.
Usiluj o prostotu a objímej Prvotní.
Potlač své já a přitáhni otěže svým tužbám.[27]

Pro člověka vyrůstajícího v západní kultuře je velmi obtížné důkladně porozumět hloubce této filozofie. Je to dáno tisíciletým vývojem zcela odlišných kultur a tím pochopitelně i zcela odlišně se vyvíjejícímu smýšlení lidí v těchto kulturách žijících. Můžeme se pokusit o rozumové pochopení a s mnohými z nás hlavní body této „přírodní" filozofie budou souznít, nicméně k zažití síly a pravdivosti těchto hlavních principů a ke společné vnitřní vibraci s nimi může dojít, pokud kdy vůbec, pouze po dlouhodobé snaze a oddanosti těmto zákonům.

Zjednodušený výklad původních základních myšlenek principu *Tao* byl mnohokrát zformulován. Zcela původními jevy, které stály na úplném počátku, jsou *nebe* a *země*, dva základní přírodní protiklady. Vzájemným působením těchto protikladů neustále vznikají a zanikají veškeré další věci a jevy tohoto světa. Každá věc a každý jev má svůj daný způsob pohybu, své *Tao - Cestu*. Ta vyplývá z role, kterou daný jev či věc má v celkovém koloběhu světa. *Tao nebe* a *země* je totalitou všech zákonitostí univerza.

V Tau jsou obsaženy dva protikladné prvky *jin* a *jang*. Přestože jsou si ve všech vlastnostech protikladné, zároveň je jeden nutně obsažen v druhém a naopak. Propojení těchto protichůdných sil vede ke vznikání a zanikání všech jevů. Tento proces má cyklický charakter, protože v důsledku jinjangových sil se vše po dosažení extrému převrací ve svůj protiklad.
Tao nebe představuje princip *jang*, *Tao země* princip *jin*. Jedno bez druhého nemůže existovat. Také zrození a existence člověka, stejně jako společenské zákony a koneckonců veškeré jsoucno, se plně podřizuje tomuto modelu *jin* a *jang*.

[27] Lao - C´: Tao-te-ťing, str. 57

Dvojice jin a jang nás učí, že všechny věci a jevy jsou výsledkem dvou elementů, dvou sil: *jinu*, který je negativní, pasivní, slabý a destruktivní, je to jinak také ženský princip, princip noci, symbolizován vodou a zemí; a *jangu*, který je pozitivní, aktivní, silný a tvořivý, princip mužský, princip dne, symbolizován ohněm a větrem. Je však potřeba chápat, že *jin* a *jang* nejsou pouze dva rozdílné prvky, ale pouze různé strany „jedné mince". *Jin* přirozeně vyrůstá z *jangu* a naopak. Jeden bez druhého neexistuje, stejně jako den není bez noci a noc beze dne. I v temné noci svítí světlo hvězd…

Cílem taoistů je nesmrtelnost-věčná existence. Ne však v tom slova smyslu, jak je obecně chápána dnes. Nemíní se nesmrtelnost v tomto projeveném světě, nýbrž nesmrtelnost ve smyslu návratu do prázdnoty – Taa, které je předchůdcem bytí. Adept tedy musí své veškeré úsilí zaměřit na připodobnění veškeré své činnosti povaze věčnosti. Ve zkratce: je-li Tao přirozeností samo o sobě, neprojevuje se žádnou vůlí a vše co vytváří, vytváří spontánně a bez záměru. Rovněž i životním postojem taoisty by mělo být ne-konání (wu-wej), činnost spontánní a nemotivovaná žádným účelem. Stejně tak, je-li Tao absolutní jednotou, také snaha adepta by měla směřovat k nerozlišování mezi věcmi a jevy až k úplnému zapomnění na rozdíly mezi nimi. A jako je Tao tiché a průzračné, tak i mysl taoisty by se měla ubírat tímto směrem.

Taoisté říkají, že vše se vztahuje k něčemu. Zamračený den je možno takto označit pouze ve srovnání se slunečným. Pokud se tedy taoisty zeptáte, zda je něco dobré, odpoví: Ve srovnání s čím?
Svět přírody není ani dobrý ani zlý, prostě je. Úspěch i nezdar, sláva i anonymita, bohatství i chudoba – vždy mají stejné výhody a nevýhody.

4.1.1 Taoismus jako náboženský směr

Stejně jako u většiny původních filozofických směrů i z taoismu se postupně vyvinul náboženský směr. Ten jako boha uctíval Lao-C´e. Jeho filozofický spis Tao-te-ťing byl považován za svaté písmo, jeho text však byl pochopitelně interpretován věroučným způsobem. To je ovšem v rozporu se zcela původními myšlenkami taoismu, které byly zcela ateistické povahy a vznik a existenci světa

chápaly jako spontánní proces, který vznikl samovolně a nebyl spuštěn ani řízen žádnou vyšší nadpřirozenou silou.
Přirozeným vývojem taoismu jako náboženského směru bylo pronikání myšlenek jiných náboženství. Z konfucianismu přejal potřebu morálního zušlechťování, dodržování etických principů nebo altruistický přístup k lidem. Z buddhismu poté taoismus přijal vedle jiného meditační techniky vedoucí k dosažení osvícení.

Pro staré taoisty byl typický poustevnický styl života, jedinou měrou byl pro ně vesmírný řád, jelikož jeho zákony jsou jediné dokonalé a není třeba k nim nic přidávat. V taoistickém náboženství naopak etika hraje roli klíčovou. Zásadní důraz se klade (vedle zušlechťování sebe sama) na permanentní pomoc a prospěšnost druhým. A to ve smyslu nejen dobrých skutků, ale také vyvarování se jakýmkoli prohřeškům proti etickým normám, které mohou zhoršit jeho „vyhlídky" pro dosažení věčnosti. Rozumí se tím nejen prohřešky ve formě skutků, ale také slov či myšlenek. Všechny činy, ať už dobré či zlé totiž ovlivňují i životy následující, a to nejen jednotlivců samotných, nýbrž celého rodu a všech potomků (i zde je patrný vliv buddhistického učení). V zásadě je však hlavní důraz kladen na jednotlivce a jeho individuální snažení. Vysvobození může adept taoismu dojít skrze dosažení čistoty a prázdnoty mysli. Je to cesta odříkání se a zbavování se žádostí, přání a potřeb.

4.1.2 Taoismus v umění

Je samozřejmé, že taoismus nezůstal jen myšlenkovým směrem. Výraznou měrou ovlivnil kulturní povědomí čínského národa a stal se součástí jeho života. Výrazně patrné je to v oblasti umění. Na výjevech obrazů se hojně vyskytují motivy přírody, mraky, hory, skály, jezera a řeky. Společnými často se vyskytujícími prvky jsou vyobrazení jeřábů a borovic, obojí je symbolem dlouhověkosti. Když je na obraze znázorněn člověk, tak vždy pouze jako drobná postavička, která téměř splývá s přírodou okolo ní. Taoistický princip „prázdnoty" bývá malíři znázorněn velkými prázdnými plochami. (Zde bychom mohli spatřovat paralelu s dlouhými meditativními pasážemi Yunových skladeb, které byť na první dojem „prázdné" jsou plné vnitřního nikdy nekončícího chvění.) U malířů či kaligrafů bylo žádoucí, aby jim byly blízce známy praktiky na ovládání

„čchi“[28]. Tím umožnili své paži spontánně se pohybovat a projevovat tak univerzální tvořivou sílu a dílo tak nebylo pouhým výsledkem mechanické souhry svalů. (I zde lze vnímat jistou podobnost s Yunovými kompozičními postupy, kdy jak sám popisoval, pouze „vystřihával“ a zaznamenával hudební úryvky z nekonečného proudu hudby, která je všude kolem nás.) Podle taoistického učení nemůže být hudba blíže specifikována či členěna. Hudebníci tedy nejsou tvůrci, ale pouhými prostředníky či zprostředkovateli.

4.1.3 Taoismus mimo čínské hranice

Ze všech okolních zemí taoismus nejvíce ovlivnil Koreu. První zmínky o taoistické nauce jsou zde datovány do období kolem roku 624. Od té doby se tento filozofický směr stal součástí každodenního života a proměňoval se vstřebáváním místních lidových náboženských tradic. Byť nikdy nezískal významné společenské postavení, jeho vliv byl výrazný a kulminoval zhruba v 16. - 17. století. Poté byl odsunut do pozadí konfucianismem a buddhismem. Díky několikasetleté tradici však principy jeho učení zůstaly vryté v povaze a přirozenosti místních lidí i v průběhu všech dalších generací.

Yunův vztah k Taoismu, nebo lépe Yunovu životní filozofii vycházející z Taoismu, nejlépe vystihují krátké příběhy z jeho oblíbené knihy *The Book of the Southern Blossom Land*. Jeden z těchto příběhů se stal námětem pro Yunovu první operu „Der Traum des Liu-Tung“ (Sen Liu-Tunga). Příběh vypráví o Chuang-Tzuovi, který má sen, že je motýlem. Bezstarostně si poletuje, je šťastný a naprosto nevědomý si Chuang-Tzuových problémů v reálném životě. Najednou se Chuang-Tzu vzbudí opět do světa plného problémů. Náhle vyvstává otázka, zda Chuang-Tzu měl sen, že se stal motýlem nebo zda to byl motýl, kdo měl sen, že se stal Chuang-Tzuem ve světě plném problémů…

Tyto příběhy dávají hlouběji nahlédnout do Yunova životního přesvědčení. Žil „normální“ život, měl rodinu, majetek, práci, úspěchy i neúspěchy. Ale tuhle

[28] čchi – pojem čínské filozofie a kosmologie, klíčový termín taoismu, všech praktik pěstování života i čínského lékařství. V nejširším smyslu znamená veškeré jsoucno, substanci a současně v ní obsaženou hybnou sílu všech existujících jevů. Vzniká spontánně z prázdnoty nebytí – Tao. Přes primární jednotnost tvoří čchi dvě složky – jin a jang a na základě protikladů těchto dvou prvků postupně dochází k členění jednoty a vzniku jevového vesmíru. (Vladimír Ando – Malá encyklopedie taoismu - str. 80)

realitu Isang Yun vnímal ve stejné chvíli jako surrealitu. V jedné a téže chvíli byl jeho život obojím – snem i skutečností. Kdo může ve skutečnosti vědět, co je sen a co je realita? Nad těmito otázkami stojí univerzální jednotící princip, který maže veškeré rozdíly. Tento princip je ve všem vnější stejně jako vnitřním, ve snění stejně jako v bdělosti, v životě jako ve smrti. Tento princip je *Tao*.

5. Skladebný styl Isanga Yuna

Yun komponoval svá díla s hlubokým povědomím taoistického principu jin-jang, reprezentující rovnováhu a spojení těchto protikladů. Sám řekl, že během každé vteřiny jsou v jeho hudbě přítomny dva protikladné prvky a že jeho hudba není vlastně nic jiného, než neustálé opakování principu *jin* a *jang*. V plynutí času, od začátku do konce jsou oba elementy neustále přítomny, navzájem se doplňují a nahrazují.

5.1 Jin a jang v hudbě

V hudbě je princip *jangu* zpodobněn dlouhými drženými notami. V tentýž moment je však jang obklopen a naplněn principem *jin*, který představují drobné nuance, vibrace, chvění tónu, mikrotónové odchylky, dynamické proměny, melismata a jiné ornamentické prvky.
Z tohoto principu a z asijské koncepce jednoho tónu (viz níže) vyrostla Yunova osobitá skladebná technika, kterou nazval technikou „*Haupttonu*" (v angličtině „main-tone", česky „hlavní tón").

5.2 Jung-joong-dung

Dalším prvkem vycházejícím z filozofie taoismu, který výrazně ovlivnil tvorbu Isanga Yuna, je vedle principu *jin-jang* koncept *jung-joong-dung*. Tento koncept se dá přeložit jako „pohyb uvnitř klidu" nebo „pohyb v nehybnosti".
V Yunově hudbě je tento princip ztvárněn drobnými skupinkami not, které obklopují dlouhé držené tóny. Držené tóny jsou projevem *jung* (klid, nehybnost) a drobné, hybné skupinky not představují *dong* (pohyb). Jung lze jinými slovy popsat také jako makrokosmos a *dong* jako mikrokosmos.
Jiným příkladem z praxe jsou jemné dynamické odchylky (*dong*, mikrokosmos, proměnnost) v místě s neměnným déle trvajícím dynamickým určením (*jung*, makrokosmos, věčnost).

Jak Yun uvedl, jeho hudba je plná neustále se pohybujících not. Pokud by se na ně člověk díval velmi zblízka, zřetelně by vnímal jejich drobný jednotlivý pohyb. Pokud by se podíval z větší dálky, viděl by ucelený proud. Pokud by se podíval z ještě větší vzdálenosti, vnímal by vše jako nehybné ticho a klid.

To vše v souladu s východní vírou, že „zastavení je pohyb a pohyb je zastavení".

5.3 Hauptton

Isang Yun o technice haupttonu říká: „Těžiště mé skladby je v samostatném tónu. Každý tón, mající moc chameleona, se stává spolu s ornamenty, vibrátem, akcenty a glissandy základem, který utváří zvukovou jednotku jediné noty. Tohle nazývám haupttonem."[29]

Hauptton může být definován jako strukturovaná jednotka složená ze vzniku tónu často ozdobeného přírazem, nosné centrální tónové výšky a závěrečného gesta. Celý hauptton je běžně zdoben glissandy, trylky, vibratem, dynamickými změnami a intonačními výkyvy. V Yunových skladbách je patrná v závěru mnoha haupttonů čtvrttónová odchylka, což je také znakem korejské hudby, objevuje se zejména v hudbě vokální. Ačkoli některé haupttony se soustředí na jednu centrální tónovou výšku, běžnější pro haupttony je vývoj napříč několika tónovými výškami. Je důležité pochopit, že úloha haupttonu by neměla být spojována s představou jediné centrální tónové polohy. Spíše zde hauptton funguje jako organizující hudební princip fráze, který prochází mnoha povrchovými změnami, avšak v jádru zůstává uceleným proudem. Obecně se tedy dá shrnout, že hauptton není pouze jediný tón sám o sobě, ale představuje obsahově širokou stavební jednotku, základní tón s mnoha svými variantami a proměnami.

Yun často používal metaforu tužky a štětce pro vysvětlení této své ideje. V evropské hudbě hraje rozhodující úlohu formová koncepce a jednotlivé noty se stávají důležitými, pouze pokud celá jejich skupina je horizontálně spojena jako melodie či vertikálně jako harmonie. Samostatný tón se jeví jako postrádající kontext, vyvolává očekávání, co bude dál.

Naopak tisíciletá tradice východoasijské hudby staví, jak již bylo řečeno, význam jediné noty do popředí. V evropské hudbě pouze skupina not dostává smysl, ale v asijské hudbě i jen jediná samotná nota je podstatná sama o sobě. Tyto samostatné tóny se pak dají přirovnat k tahu štětcem asijské kaligrafie, jsou

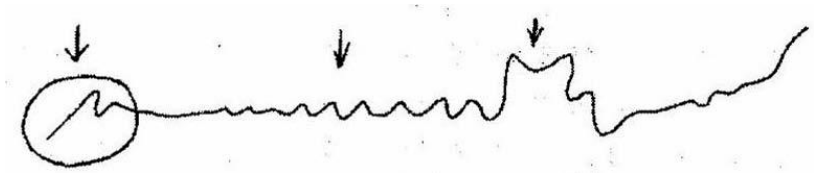
[29] Fraker, E. Sara: Oboe Works of Isang Yun, Urbana, Illinois, 2009, str. 33

neohraničené, rozevláté, plné života a pohybu. Jakoby bez přesného začátku a konce. Tah tužky je naproti tomu jasný, přímý, konkrétní, ohraničený.

Výměna noty, co se její výšky týče, má v technice haupttonu spíše funkci ornamentální (ne funkci intervalu tvořícího melodii, jak je tomu v evropské hudbě) a je považována za součást výrazového rozpětí jedné a té samé noty.

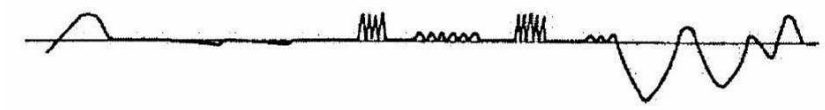
Nic není výstižnějšího, než popis vývoje jediného tónu od samotného autora: „Prakticky každý tón začíná přírazem. Když je tón posazen, je to začátek, zcela bez vibráta. A tento tón chce žít dále a dále. Tento započatý stav chvíli pokračuje, a když již nelze jít dále, přidává se jemné vibrato. Jak vibrato narůstá, něco musí explodovat, tak aby jeho život mohl pokračovat dál. Tím něčím je závěrečné gesto nebo ornament; potom tón pokračuje v jiné úrovni. Znovu je zde nový začátek tak, že je tón znovu zkoncentrován, a tato nová koncentrace jej nese dále k životu; od teď je lidský dech téměř u konce. Zde je zapotřebí mocného závěru, a to ve formě buď akcentovaného ornamentu anebo jednoduše klesajícího či stoupajícího glissanda.“[30]

Nákres haupttonu od Isanga Yuna:



ornament ornamentální pohyb záchvěv

Nákres haupttonu od Christiana Martina Schmidta[31]:



začátek vývoj pozvolné vytrácení se

[30] Fraker, E. Sara: Oboe Works of Isang Yun, Urbana, Illinois, 2009, str. 32

[31] Christian Martin Schmidt – německý muzikolog

Ukázkou vokálního užití haupttonu je například Yunova skladba *Namo* pro 3 soprány a orchestr. Skladba je inspirována korejskou šamanskou písní. To, co je v Koreji zpíváno jedním hlasem, rozdělil Yun mezi tři hlasy stejného typu a rozsahu; 3 hlasy jako jeden hlas, kroužící kolem jedné a té samé noty.
Není to pouze zajímavá kompoziční technika, ale spíše ukázka akusticky-fyziologického současného fenoménu: žádný lidský hlas není jednoznačně přímočarý, jako tenká linka ostré tužky. Každý hlas má v sobě mnoho poloh a forem.
Tento jev má i filozofický podtext: nic, co existuje, neexistuje jen samo o sobě; vše obsahuje mnoho verzí a forem, nic není jednoznačné; vše je tvořeno vibrací- resp. vše je pouhou vibrací, která už ze své podstaty nemůže být přímočará.

Technika „zdobení" je pro korejskou hudbu typická, nazývá se *Nong-Hyun*. Od začátku do konce je každá nota předmětem k přeměně. Je ozvláštněna ozdobami, přírazy, glissandy (Yun říká, že jen glissand existuje v korejské hudbě na třicet druhů) a dynamickými změnami; nad tím vším je jako výrazový prostředek vědomě užívána vibrace každého jednotlivého tónu.
Jeden ornamentální prvek je velmi výrazným znakem korejské hudby. Je to konkrétně změna intonace směrem nahoru či dolů v závěru některých tónů. V korejské tradiční hudbě, držená nota se často „zhoupne" o čtvrt-tón výše či níže. Změna intonace oběma směry může být také způsobena akcentem či crescendem/decrescendem. Akcent na začátku či konci držené noty připomíná, jak právě Yun zamýšlel, tah štětcem v dílech orientální kaligrafie.

Yun si dobře uvědomoval, že tento aspekt tvoří v jeho skladbách ten nejmarkantnější rozdíl mezi východním a západním přístupem k hudební kompozici a byla to také podstata, na které postavil své kompoziční postupy. Věděl, že způsob, jakým zachází s jednotlivými tóny, odlišuje jeho skladby od ostatních soudobých děl. Tento princip dodával jeho skladbám nezaměnitelný asijský nádech, který je zřejmý i necvičeným posluchačským uším.

V jádru Yuna nezajímala otázka dvou polarit Východu a Západu. Jeho cílem bylo promlouvat hudebním jazykem, který byl jen jeho, tedy zcela originální. V komponování viděl „konání ducha" a odmítal veškeré snahy o zařazování jeho hudby do nějakých kategorií.

„ Mým cílem není umělecké propojení dvou odlišných kultur, ale jsem přirozeně nucen tyto dva prvky propojovat. Z tohoto důvodu je nemožné kategorizovat mou hudbu buď spíše jako evropskou nebo jako asijskou. Jsem přesně uprostřed. Tam je můj svět a podstata mé tvorby. […] V kosmu neexistuje Východ ani Západ!“[32]

5.4 Kompoziční postupy

Yun při své kompoziční práci spoléhal jednak na svou intuici, ale také své postupy pečlivě promýšlel. Skladbu komponoval od začátku do konce, bez přeskakování od jednoho k druhému a zřídkakdy něco opravoval či měnil po jejím dokončení.
Jeho vnitřní sluch a hudební představivost byly pro něj jediným vodítkem. Ke komponování nikdy jako pomoc nepoužíval žádný z nástrojů. (Pouze výjimečně se chopil violoncella či houslí, aby zjistil, zda jsou dané prvky ještě hratelné či nikoli.) Yun také vždy pracoval výhradně jen na jedné skladbě, především proto, že komponoval převážně na objednávku. Často, jak sám říká, byl plný inspirací a nápadů, které přímo volaly po zpracování. Avšak skladbami na objednávku je skladatel živ, tudíž jeho vnitřní touhy věnovat se těmto inspiracím musely ustoupit do pozadí a počkat, až na ně přijde čas. Potom však byl Isang Yun schopen komponovat od rána do večera bez zastavení.

V roce 1987 v jednom z rozhovorů dal nahlédnout do své skladatelské kuchyně. Na otázku, jak pozná, že je dílo hotovo, odpověděl:
„Má hudba nemá začátku ani konce, můžete spojovat a kombinovat jednotlivé prvky v rámci jednoho díla, ale i mezi více mými skladbami navzájem. Vychází to z filozofie taoismu. Hudba plyne v kosmu a já mám anténu, kterou jakoby jen vystřihnu část tohoto nekonečného proudu. Tuto část uspořádám podle svých představ a zapíši ji na papír. Proto má hudba je stále pokračující, nikdy nekončící – stejně jako mraky, které jsou vždy stejné, ale zároveň nikdy není jeden jako druhý.“[33]

[32] http://www.bruceduffie.com/yun.html - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987

[33] http://www.bruceduffie.com/yun.html - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987

O otevřenosti a nekonečnosti své hudby mnohokrát přemítal v posledních letech svého života. Jak sám uváděl, slyšitelné začátky jeho děl byly jen pokračováním proudu pro lidské ucho neslyšitelného. Po slyšitelném odeznění skladby se opět hudba do tohoto proudu navracela. Zde můžeme nalézt vysvětlení pro Yunovo tvrzení, že jeho skladby nejsou samostatné individuality, ucelené uzavřené jednotky, ale že jsou všechny navzájem vnitřně propojené.
Jedním z důležitých znaků korejské hudby je pokračování hudby i poté, co zvuk dozní. Existuje interpretační technika, spojená především se smyčcovými nástroji, kdy „tahající" ruka pokračuje v pohybu i poté, co se zvuk dávno vytratil. Skrze toto vizuální gesto by si mělo publikum představit pokračování vibrací, tzn. pokračování života tónu.

Připouštěl také, že si dělával poznámky, zapisoval své momentální nápady, které později rozšiřoval. Většinou se však pouštěl do komponování, až když cítil, že je dílo v jeho hlavě kompletní a ucelené.

Dále Isang Yun reagoval na dotaz, zda při komponování ovládá „svou" hudbu či hudba ovládá jeho: „ Mé hluboko ležící vnitřní cítění mi diktuje, co psát. Nejsem si jist, zda to vychází ze mě samého, ale mám to štěstí, že mi byl dán Boží dar, který ve mně promlouvá. Může to znít velmi buddhisticky, nábožensky či filozoficky. Ale takhle já přemýšlím. Proto nepovažuji to, co dělám, za „komponování". Jen zapisuji to, co mi mé nejhlubší vnitřní cítění a instinkt napovídají[…]"[34]
Je velmi zřejmé, jak zřetelné propojení s taoistickými principy Yun cítil. Během poslední dekády svého života často mluvil o vesmírném původu své hudby, o nekonečném proudu, který mu poskytl nesmírné množství materiálu.

Yunova hudba je pečlivě prokomponovaná. Hlavní stavebnou strukturou je kontrast nekonečného proudu hudby a Yunovy koncepce haupttonů. Důraz na jednotlivé noty namísto melodických sekvencí. V hudbě Východu je to právě samostatný tón, který je nositelem hudebního dění. Každý tón má svůj vlastní život.

---

[34] http://www.bruceduffie.com/yun.html - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987

Tato idea stále pokračujícího toku je hlavním bodem taoistické filozofie a zároveň velmi důležitým aspektem pro pochopení Yunovy hudby. Ta nestojí na tradičních postupech západní hudby, která klade do popředí harmonické vztahy a výrazná tempová odlišení pro určení formální struktury. Formální struktura u děl Isanga Yuna stojí spíše na drobných detailech, melodii a dynamice.

Struktura Yunových skladeb není dána širokou paletou tempových proměn, jak je běžné v hudbě západní. V každém okamžiku jsou přítomny dva protikladné elementy. Jin a jang. Rychlé a pomalé vždy existuje vedle v sebe, jeden v druhém – pomalé tempo ve sledu haupttonů a rychlé tempo v jednotlivých ornamentech a ozdobách.
Nacházení rovnováhy v protikladných prvcích, uskutečňování mikrokosmu v makrokosmu v každém okamžiku hudby byl jedním z hlavních cílů Isanga Yuna.

Yun popisoval umění kompozice jako spojení inspirace a techniky. Jako potřebnou cítil kreativitu, čímž chápal napojení na hudbu kosmu, která je v neustálém pohybu a vývoji. Zároveň však jako podstatné viděl dostatek technických znalostí a dovedností pro práci s tímto materiálem. Na otázku, zda je skladba něco, čemu se dá naučit, odpověděl: „Představě přijímání myšlenek a inspirací skrze vaši anténu není zrovna snadné někoho naučit. Student musí být značně vyspělý po duševní i duchovní stránce.[…]Druhá věc je také složitá, a to zorganizovat a zapsat tyto nápady či inspirace, které skrze vaši anténu obdržíte. To je to, co nazýváme kompoziční technikou a aby vám to bylo dostatečně srozumitelné, potřebujete velmi zkušeného učitele.“[35]

Ačkoli byl velmi citlivý k vnímání vnitřních tvůrčích podnětů a potřeb a zároveň notně technicky zdatný, Yun sám přiznal, že se nejednou potýkal při komponování s obtížemi, a to zejména při úplných začátcích práce na jednotlivých skladbách. L. Rinserové k tomu řekl následující: „Začátek je pro mne vždy velmi obtížný. Často zhruba až po třiceti, čtyřiceti taktech jsem schopen naskočit do svého kompozičního režimu.[…]Důležitý je zvuk prvních

[35] http://www.bruceduffie.com/yun.html - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987

čtyřiceti taktů. V těchto úvodních taktech jsou obsaženy všechny stavebné prvky celého díla. Pokud začátek funguje dobře, i celé dílo potom bude fungovat."[36]

Podrobnější studie Yunových děl ukazuje na dynamické propojení dvou různých prvků. Na jednu stranu Yun komponuje v duchu stále plynoucího toku bez jakýchkoli formových omezení. Samostatný život každé samostatné noty stojí nad melodií. Na druhou stranu je v jeho dílech patrný příklon k jasným a čistým proporcím frází a přísnosti dvanáctitónové techniky. Tyto dva rozdílné elementy se navzájem prolínají v každém z Yunových děl.

5.5 Chápání Yunovy hudby

Mohli bychom si klást otázku, jak byla a je Yunova hudba přijímána v jeho rodné vlasti. Mnozí by mohli předpokládat, že bude korejským lidem bližší než posluchačům západním. Avšak opak je pravdou. Hudba Isanga Yuna je pro korejské publikum těžko srozumitelná až cizí. Je to dáno tím, že Yunovy inspirace, i přestože srdcem vždy zůstal zarytým vlastencem a vždy hluboce ctil tradice korejské kultury, nikdy nebyly v jeho tvorbě zřetelně čitelné. Jeho ovlivnění korejskou kulturou se projevovalo vždy spíše v rovině abstraktní a určujícím inspiračním prvkem pro něj byla už tolikrát zmiňovaná východní filozofie, zejména filozofie taoismu.

Postoj západní kritiky i posluchačů k Yunově tvorbě byl také rozporuplný. Z kritických hlasů mu jedni vyčítali, že je příliš „západní", druzí jej naopak obviňovali z přílišné exotiky východní kultury. Také byl často kritizován pro časté užívání metafyzických asociací, že příliš mnoho mluví o filozofii a málo o kompoziční technice. I ten nejtypičtější jev Yunovy hudby – hauptton je spíše než skladebnou technikou výraz duality jin-jang vycházející z taoistické filozofie. Avšak právě tyto filozofické narážky a vsuvky v Yunově díle jsou skladatelovým pokusem o vyslovení neuchopitelnosti duchovního světa, kterou nelze vyjádřit běžným jazykem. A jsou to právě tyto vsuvky, které jsou klíčem k pochopení Yunovy hudby.

[36] Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon: An Annotated Translation *of Der verwundete Drach,* the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun,Kent State University, 2003., str. 303

Isang Yun tento rozkol vnímal následovně: „ Každý posluchač vnímá mé postavení na rozhraní Východu a Západu jinak a tak je to správně. Má hudba může být chápána jako východní i jako západní. To totiž přesně vystihuje mou situaci. Nejsem typický Východoasiat a nejsem ani „evropanizovaný". Nesu v sobě prvky dvou kultur. Ve srovnání s jinými evropskými skladateli jsem jiný. Debussy, Boulez nebo Messiaen a další vyrostli v kultuře západní. Východní hudba je zajímala a také její určité prvky využili ve svých západních skladbách. Ale nebyli nijak hlouběji spojeni s dalšími východními elementy. Všichni tito skladatelé zůstali fyzicky i duševně spojeni se svou kulturou a kontakty s cizími kulturami byly spíše příležitostné. V mém případě je to zcela jinak. Já svou vlast fyzicky opustil a přišel do západního světa. Žil jsem zde a začal jsem zde studovat kompozici od úplných začátků. V Japonsku a Koreji jsem se seznámil s hudbou Západu skrze skladby pozdního romantismu. Uvědomil jsem si ale, že to není to, co hledám.[...] Nemyslím si, že je správné tvrdit, že pokud se naučíte západní kompoziční techniky, stanete se západním skladatelem. To by bylo pouze v případě, pokud bych zapomněl na své kořeny a stal se tabulí nepopsanou pro nové a cizí věci. Stálo mne to mnoho úsilí, abych pochopil hudbu Západu, a zároveň jsem musel mít na zřeteli, že můj původ je v Asii.

Poprvé jsem se mohl učit, jak vyjádřit to východní ve mně v hudebním jazyce Západu. Zaměřil jsem se na vytvoření takové struktury, která by přesně souzněla s tím, co chci říci hudebním jazykem, který by byl pouze můj.

Nezajímají mne otázky, zda komponuji západní či východní hudbu. Píši hudbu, kterou musím psát, protože je to má potřeba. […][37]

[37] Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon: An Annotated Translation *of Der verwundete Drache,* the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun,Kent State University, 2003., str. 282-283

6. Rozbor skladeb pro hoboj

6.1 Piri

Tuto skladbu Isang Yun věnoval sólovému hoboji. Dnes se svým významem na poli kompozic pro sólový hoboj řadí mezi skladby autorů jako například Luciano Berio, Heinz Holliger, Bruno Maderna, Niccolò Castiglioni a další.

6.1.1 Piri – hudební nástroj

Piri – korejský hoboj. Jak již bylo řečeno, piri je tradiční korejský lidový nástroj, který hrál jednu z hlavních rolí mezi melodickými nástroji v hudbě na korejských dvorech, v lidové hudbě a také v hudbě šamanské.
První zmínky piri (přesněji o jeho nástrojovém předchůdci) v Koreji pocházejí zhruba ze 7. století, ačkoli někteří tvrdí, že tento nástroj přišel do Koreje z centrální Asie (dnešní Číny) už asi v 6. století.
Od těch dob prošel nástroj několika proměnami. Vznikly také různé typy specifické pro interpretaci určitého repertoáru. V Koreji existují 3 tradiční podoby piri: *hyang-piri*, *seo-piri* a *tang-piri.*
Hyang-piri ("původní piri"), (viz obr. č. 3), je vyrobeno z cylindricky tvarované bambusové trubice dlouhé zhruba 25 centimetrů. Má osm tónových otvorů a hraje se na široký a dlouhý dvojitý plátek. Vydává hlasitý průrazný zvuk a hojně byl využíván zejména v dvorních kapelách, ve kterých početnější skupina hráčů na piri obstarávala vedoucí melodickou linku.
Rozhodujícím faktorem při hře na piri, je (mnohem více než u hobojů západního typu) manipulace rtů se strojkem. Ta, spolu s intenzitou dechu, je podepsaná pod výsledným zvukem, stejně jako pod výslednou podobou všech technických prvků od dynamických změn, přes glissanda až po barevné či rytmické změny.

Seo-piri („úzké piri"), (viz obr. č. 3), je svou délkou srovnatelné s *hyang-piri*, avšak bambusové tělo nástroje je rovnější. Měkčí zvuk tohoto typu piri z něj dělá ideální doprovodný nástroj, stejně jako nástroj pro komorní hudbu.
Oba zmíněné typy piri oplývají jen svým přirozeným rozsahem (tzn. bez přefuků) decimy, avšak až o čtyři stupně vyšších not lze dosáhnout zvýšeným tlakem rtů. Výsledný rozsah je tedy od A do f.

Tang-piri („čínské piri"), (viz obr. č. 3), je vyrobeno z lehce kónického, tmavého a starého bambusu. Ve srovnání s předchozíma dvěma má tento typ širší a kratší tělo a liší se drsnějším zvukem. Také jeho ladění je odlišné. Proto je používán pouze v omezeném repertoáru čínského původu, především v posvátné hudbě předků. Má rozsah zhruba od *C* do *a*.

Další typ *cho-piri* („basové piri") je konstruován tak, že zní o oktávu níže. Podobá se proto spíše fagotu či basklarinetu.

6.1.2. Piri pro sólový hoboj

(1971)

Ze všech Yunových skladeb pro hoboj je právě Piri nejúžeji spjata s korejskou tradiční hudbou. Už sám název tomu napovídá.
Piri bylo zkomponováno pro Georga Meerweina (nar. 1932), bývalého prvního hobojistu a také hráče na anglický roh v Bamberském symfonickém orchestru.
Meerwein premiéroval toto dílo v říjnu roku 1971 na koncertě, který uspořádal pro Isanga Yuna v Bambergu.
Skladba Piri je interpretována nejen hobojisty, ale do svých repertoárů ji zařazuje nejeden saxofonista či klarinetista. Eduard Brunner byl prvním hráčem, který provedl Piri na klarinet. Tato premiéra byla počátkem přátelského vztahu mezi Brunnerem a Yunem. Yun pro něj v roce 1981 napsal Koncert pro klarinet a orchestr.
Piri je nejnahrávanější Yunovou skladbou pro hoboj, provedla ji celá řada špičkových interpretů, např. Heinz Holliger, Burkhard Glaetzner, Omar Zoboli, Ingo Goritzki a mnoho dalších.

Intenzita a expresivita této skladby vyvolává silné asociace s lidským hlasem a lidskými emocemi. V korejské lidové hudbě byl právě nástroj piri považován za nejbližší lidskému hlasu nebo byl také tradičně považován za nástroj duše. Ve skladbě Isanga Yuna Piri nebylo skladatelovým záměrem pouze vypodobnit zvuky tradičního korejského nástroje. Tato skladba vznikla jen pár let po Yunově propuštění z vězení a jak autor říká: hoboj zde ztvárňuje nářek vězněného.
Heinz Holliger, jeden z prvních interpretů Yunových děl, napsal, že Piri představuje podstatu Yunova kompozičního stylu: vznik-rozkvět-zánik (to vše

však jen relativně, pozn. autora) zvuku, bohatý nárůst energie a postupné odeznívání. Jakoby rituální statě intenzívní až k téměř zuřivému rámusu. Epilog, jehož tóny se individuálně a průběžně prolínají jako chrámové zvony, mohou být vnímány jako verše buddhistického modlícího. Nesmírně vysoký, dlouhý a intenzivní zvuk hoboje je jako traumatická vzpomínka: úzký paprsek zářícího světla pronikající temnotou vězeňské cely z nedozírné výšky.
Sám Yun potvrdil Holligerova slova: „Má hudba vždy stoupá ode dna až na samý vrchol. Toto vzestupné schéma pro mne znamená osvobození."[38]

Vlastnost, která piri nejvíce přibližuje charakteru lidského hlasu, je lehkost, se kterou se dokáže pohybovat, modulovat a spojovat jednotlivé tónové výšky. Tato výrazová pružnost mu umožňuje stát se tím hlasem vězněného, vyjadřujícím beznadějný smutek.
Yun shrnul estetiku Piri následovně:
„Je to příklad lineární struktury, která se, podle principu haupttonu, ale ve smyslu přirovnání k růstu zeleniny, natahuje směrem nahoru; a na svém vrcholu, se pokouší jít pořád dále a dále."[39]
Jeho záměrem bylo vnést zvuk i filozofický podtext korejského nástroje piri do západního hoboje. Používá celý rozsah od nejnižších po ty zcela nejvyšší tóny a zkoumá celé spektrum principu jin a jang. Rozdílná technika dýchání s sebou přináší nový zvuk. Yun vychází z nejzákladnější přirozenosti člověka, a to jeho potřeby dýchat. Jak sám zmínil, v podstatě je to náš duch, kdo dýchá.

Analýza

Piri je složeno ze čtyř rozdílných částí, každá z nich se rozprostírá na jedné stránce skladby.
Část 1(čtvrťová nota = cca 60) je sledem dlouhých držených not s minimem ozdob. Pohybuje se v krajních mezích rozsahu hoboje. V druhé části se mírně zvyšuje tempo (čtvrťová nota = cca 66) a spolu s tempem vzrůstá i pohyblivost hudby. Charakter se zcela promění na začátku třetí části (čtvrťová nota = cca 78), kde sled šestnáctinových a dvaatřicetinových not vytváří plochu divokého až

[38] Fraker, E. Sara: Oboe Works of Isang Yun, Urbana, Illinois, 2009, str. 36

[39] Fraker, E. Sara: Oboe Works of Isang Yun, Urbana, Illinois, 2009, str. 36

zuřivého charakteru (viz ukázka [dále jen uk.] č. 3). V taktu 120 se tempo dále zrychluje (čtvrťová nota = 100), avšak hudba se navrací k dlouhým drženým notám se spoustou akcentů, glissand, trylků a dynamických vln. Závěr této části nabízí interpretovi volný prostor jak v otázce tempové, tak v samotném notovém zápisu (může být dokonce i vynechán). Poslední čtvrtá část je nadepsána *Langsam, misterioso* a jedná se o volnou improvizaci. Autorem jsou dány pouze jednotlivé tóny v dlouhých hodnotách a dynamické rozvržení a je na interpretovi, jaký způsob zdobení použije.

Piri je skvělým dokladem používání nejen techniky haupttonu, ale také techniky dvanáctitónové.

První hauptton začíná již na prvních dvou přípravných šestnáctinových notách a končí v taktu č. 9. První hauptton je tvořen třemi různými notami (es, c a cis) a je přerušen krátkými pomlkami. Jak Yun říká, každý samostatný tón je podřízen haupttonu, což je hlavní formující princip pro celou skupinu zvuků.

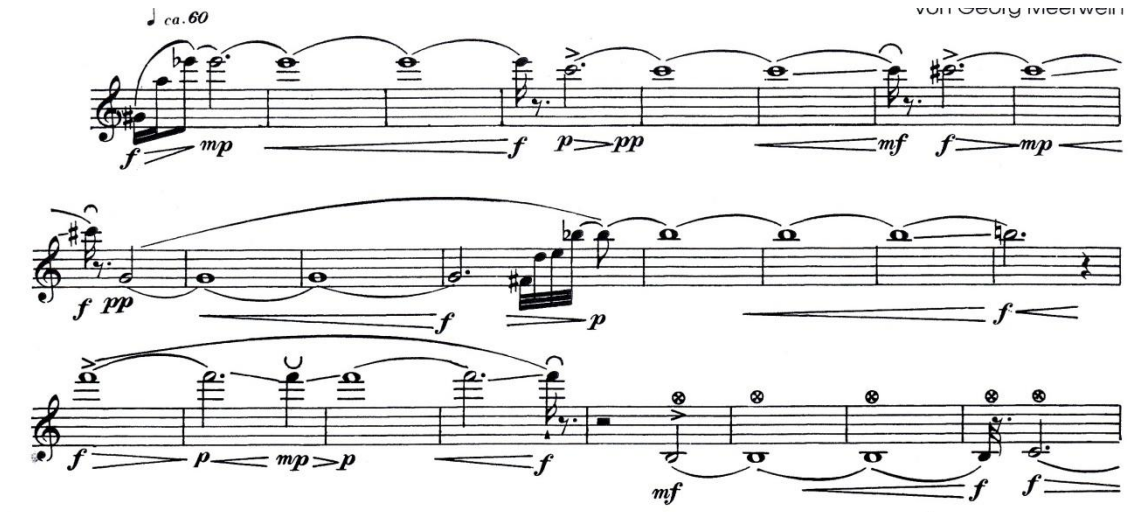
Nový hauptton začíná v taktu č. 9. Z hlediska techniky haupttonu, je představa pevné tónové výšky nepodstatná, dokud zvuk tvořený glissandy, multifoniky neodpovídá notě zapsané v partu.

Avšak z hlediska dvanáctitónové techniky, koncepce jednotlivých tónových výšek je naopak velmi důležitá. Tento rozpor mezi dvěma technikami vytváří ve skladbě zajímavé napětí.

V Piri je ve srovnání s ostatními Yunovými skladbami dvanáctitónová technika aplikována tím nejpřísnějším způsobem.

První dvanáctitónová řada končí v taktu 20. Obsahuje 3 haupttony. (viz uk. č. 1)

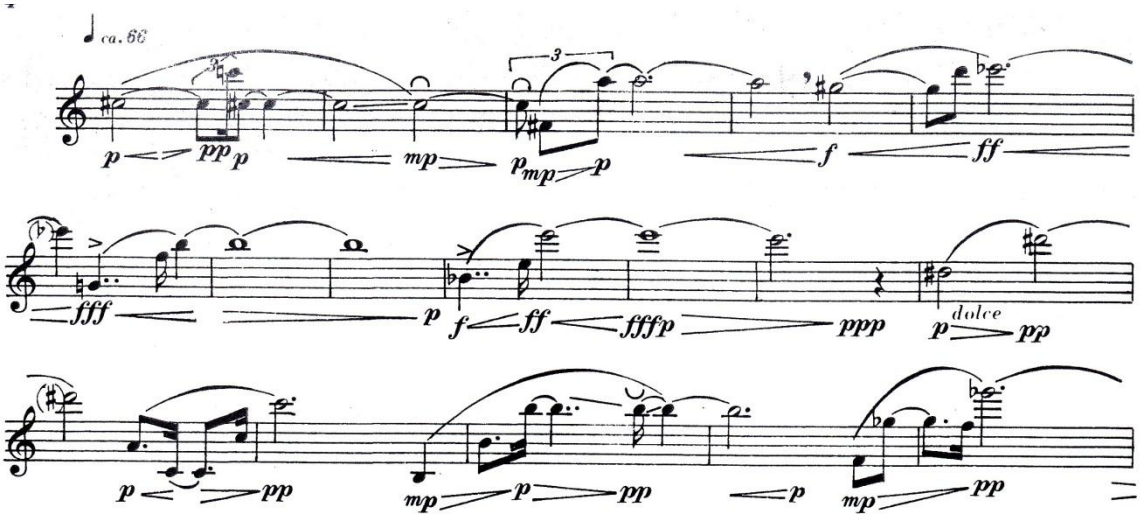
Ukázka č. 1



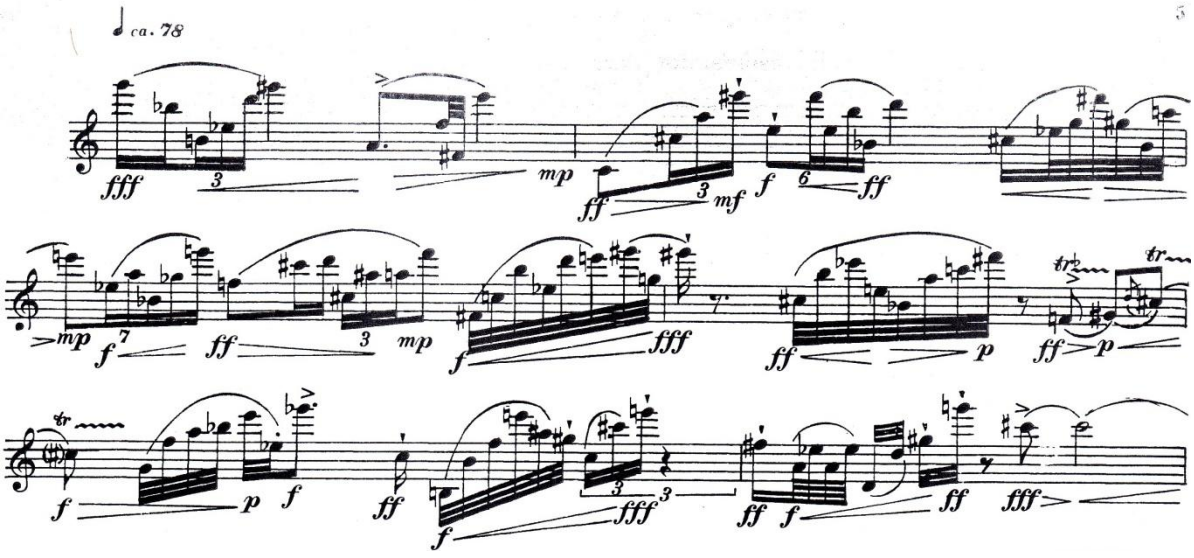
Další užití řady je celkem zřetelné, s několika výjimkami (např. výměna *B* a *F* v taktu 45).

V druhé části Yun stále užívá principu haupttonu, ale více jej varíruje a zhušťuje. Výsledkem je kratší doba trvání každého haupttonu. I přes jejich kratší délku, je charakter hudby, díky organizaci haupttonů do delších frází, zachován a posluchač má stále pocit dlouhých, rozvíjejících se tónů.(viz uk. č. 2)

Ukázka č. 2

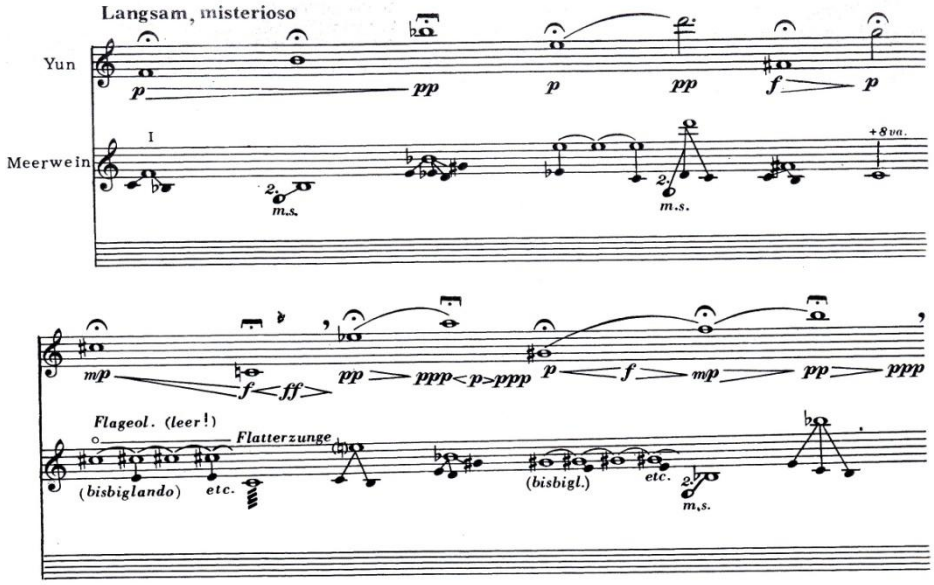


Třetí část skladby představuje druhou dvanáctitónovou řadu, která se čtyřikrát zopakuje před návratem řady původní. I zde však najdeme výjimky, pasáže, které přesně nezapadají ani do jedné tónové řady (takt č. 113-135 a 140-144).
Ukázka č. 3



V poslední čtvrté části lze znovu vyčíst první řadu i přesto, že původním záměrem autora bylo opatřit každý z jednotlivých tónů multifonikem.

Ukázka č. 4



Interpretační hledisko

Ze všech Yunových skladeb pro hoboj je právě Piri jednou z technicky nejnáročnějších. Největší obtížností skladby je zřejmě hledisko výdrže: udržet po celých zhruba 14 minut trvání skladby požadovanou intenzitu a napětí je největším oříškem pro většinu interpretů. Dlouhé držené noty, mnohdy přes několik taktů, které mají mít svůj vnitřní vývoj, ale také vývoj v rámci fráze (či v rámci haupttonu), často v extrémně vysokých polohách, kladou velmi vysoké nároky na fyzické i psychické schopnosti interpreta. Hobojista provádějící Piri by si měl být vědom autorova záměru. Yun zřetelně spojuje techniku haupttonu s lidským dechem. Tímto spojením určuje vlastně lidský dech jako základní jednotku hudebního času, jak i sám techniku haupttonu definoval („znění po dobu trvání dechu“)
Samozřejmostí by mělo být zvládnutí moderních technik hry na hoboj, multifonik, glissand, frullata, dvojitých trylků, ale také například méně užívané techniky tzv. *rolling tones*, vytvořené silnější intenzitou dechu a sevřením strojku zuby.

Efektem by měly být nárazy vytvořené přechodem zvuku z roviny monodické do roviny harmonické.
Závěrečná čtvrtá část předpokládá dostatečnou představivost a trpělivost pro nalezení jednotlivých zvukových efektů.

Yun se v jednom rozhovoru k otázce interpretace jeho děl vyjádřil tak, že by skladatelé měli rozumět, co je hratelné a co ne, nebo co bude v možnostech interpretů v budoucnosti při neustále se vyvíjející technice nástrojové i interpretační.
Na otázku, zda by dle jeho názoru měly být na interpreta kladeny vyšší a vyšší nároky, odpověděl, že určitě ne za účelem virtuozity, ale spíše za účelem hledání nových prostředků výrazových a zvukových. Často to prý vnímal také opačně- při spolupráci s interprety to byli právě oni, kdo mu kladli stále vyšší požadavky na technickou obtížnost.

Piri je ztvárněním emocí, které prýští z velmi intimních osobních traumatických zážitků autora.
Dalo by se říci, že se hoboj stal pro Isanga Yuna jedním z nejdůležitějších nástrojů, komponoval pro něj až do své smrti. Nebylo to pouze hlubokou sympatií k výrazovým možnostem tohoto nástroje, ale poháněla jej také aktivní spolupráce a přátelství s předními evropskými hobojisty té doby.

6.2 Inventionen

(1983)

V roce 1981 si hobojista Ingo Goritzki objednal u Isanga Yuna skladbu pro komorní soubor ve složení hoboj, fagot a cembalo. V době vzniku skladby však již toto seskupení neexistovalo, a tak byla původní koncepce změněna a vznikly Invence, duo pro dva hoboje. Autor je zkomponoval ve velmi krátké době 3-4 týdnů a dedikoval je Ingu Goritzkému[40] a Burkhardu Glaetznerovi[41]. Skladba

[40] **Ingo Goritzki** (1939) německý hobojista, dlouhá léta byl prvním hobojistou orchestru Sinfonieorchester v Basileji a ve Frankfurtském rozhlasovém orchestru. Jako profesor působil na Hochschule für Musik und Theatre v Hannoveru a na Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst ve Stuttgartu.

[41] **Burkhard Glaetzner** – (1943) německý hobojista a dirigent, byl prvním hobojistou Rozhlasového orchestru v Lipsku; založil několik komorních souborů, se kterými se věnoval širokému hudebnímu spektru od baroka po soudobou hudbu. V letech 1988-2003

měla premiéru 29. dubna 1984 na festivale nové komorní hudby v německém Wittenu. Jen krátce před tímto provedením dostaly jednotlivé části své názvy, a to: I. *Triller* (Trylky), II. *Glissandi* (Glisanda), III. *Vorschläge* (Přírazy) a IV. *Harmonie* (Harmonie či Souzvuk). Jak už samotné názvy napovídají, každá z vět je věnována určitému technickému či výrazovému prvku. (Zde lze spatřovat jistou paralelu s jinou Yunovou skladbou *Cello Etudes* (1993), jejíž jednotlivé věty nesou označení: *Legato*, *Leggiero*, *Dolce*, *Triller* a *Doppelgriffe*.

Jednotlivé věty Invencí jsou svým tempem i charakterem navzájem kontrastní.

První část *Triller* je protkána rychlými jednoduchými či dvojitými trylky, rychlými triolovými a kvintolovými figuracemi. Druhá část *Glissandi* dává interpretovi prostor pohrát si v rámci dlouhých držených not s jejich barvou, vývojem a vnitřním „životem". Třetí část *Vorschläge* lze vnímat jako třídílnou, kdy krajní části se odvíjejí v expresivním až divokém charakteru. Střední část pak přináší krátkodobé zklidnění, jak tempové, tak výrazové. Všechny tři části jsou protkány přírazy, které svou povahou kopírují náladu jednotlivých částí. Poslední část *Harmonie* je zcela nečekaným rozuzlením skladby. Je prostá ozdob a svým klidným a hlubokým charakterem dává posluchači možnost objevovat krásu v jednoduchosti souzvuků dvou hlasů. Ty se pohybují v intervalech malých a velkých tercií. Po střední o něco exponovanější části se hudba zcela vytrácí do úplného ticha.

Analýza

1. *Triller* – 53 taktů, 5/4 takt, = cca 78

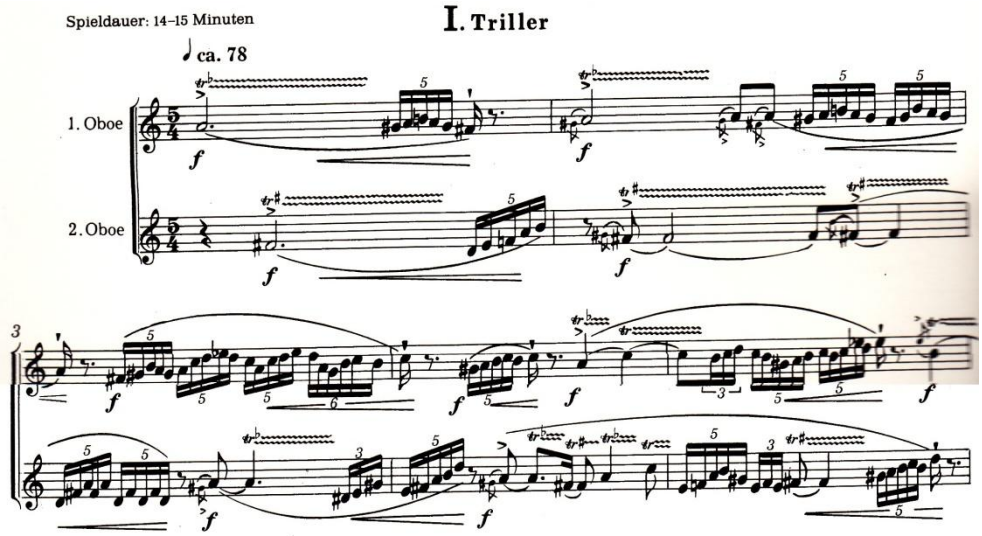
První půle této části (do taktu č. 33) se odvíjí ve velmi expresivním charakteru. Dva hlasy, hustě protkány dvojitými i jednoduchými trylky, přírazy, akcenty, triolovými či kvintolovými šestnáctinovými skupinkami, zde vedou vzrušený dialog. Někdy si vyhoví a nechávají toho druhého domluvit, jindy si netrpělivě skáčou do řeči. (viz uk. č. 5)

Od počátku se hlasitý charakter tohoto rozhovoru (dynamické určení se pohybuje mezi *f* a *fff*) stále více stupňuje. Oba hlasy přechází z polohy první a druhé

byl uměleckým vedoucím souboru Neues Bachisches Collegium Musicum, se kterým procestoval svět. Od roku 1992 zastává profesorský post na berlínské Hochschule der Künste.

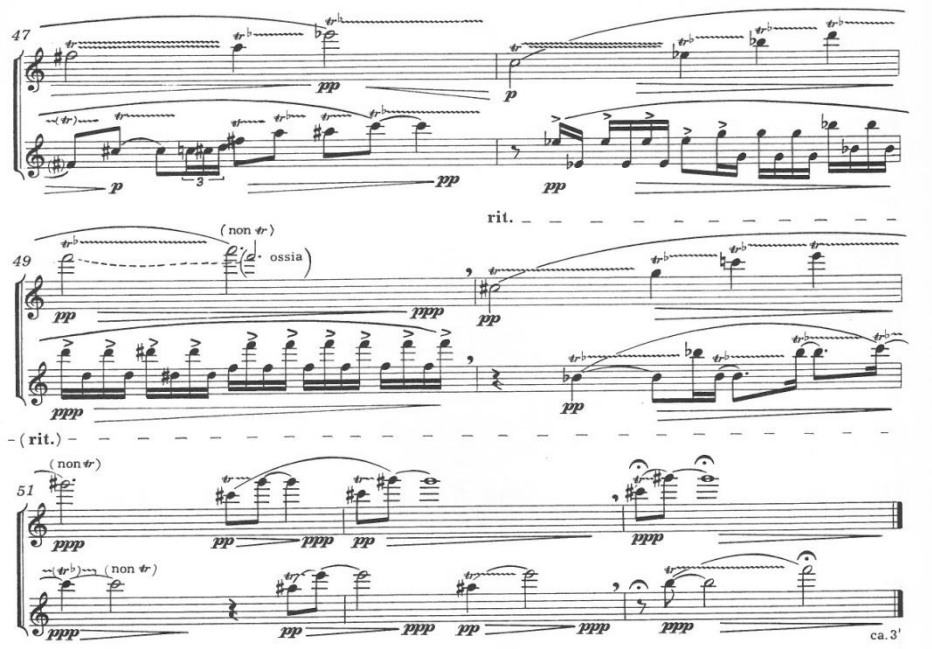
oktávy (do taktu č. 12 je nejvyšším tónem nota *g2* – zazní pouze jednou) do polohy oktávy třetí. Zároveň se mnohem častěji objevuje dynamika *fff*, což přispívá k celkově sílící až bouřlivé intenzitě hudby.

Ukázka č. 5



Zlom nastává v 2. půli první části. Od taktu č. 33 se láme dynamické rozvržení, hlasy se pohybují v dynamickém rozmezí *pp* až *mp.* Může se zdát, jakoby se předchozí vřavou vyčerpaly a potřebují nabrat nové síly. I v této pasáži ztišení však vnímáme vnitřní napětí, hlasy nedokážou nalézt shodu, (což je často zvýrazněno o šestnáctinovou dobu pozdější „reakcí" jednoho z hlasů), a opět ve svém dialogu zvyšují intenzitu projevu. Tato poslední vlna vzedmutí (takt č. 40 – 46) se postupně rozplývá do uklidnění v codě (2. půle taktu č. 46). Stále se objevují dvojité trylky v prvním hlase, avšak notové hodnoty se prodlužují a postupně spolu s „řídnutím" trylků předjímají závěr části. Stejný vývoj sledujeme i v druhém hlase, který se ještě zpočátku cody pohybuje v rychlejších (šestnáctinových) hodnotách. Od taktu č. 50 je nadepsáno postupné zpomalování až do konce. Oba hlasy si zde již jakoby šeptem a v augmentaci navzájem odpovídají až do naprostého ztišení. (viz uk. č. 6)

Ukázka č. 6

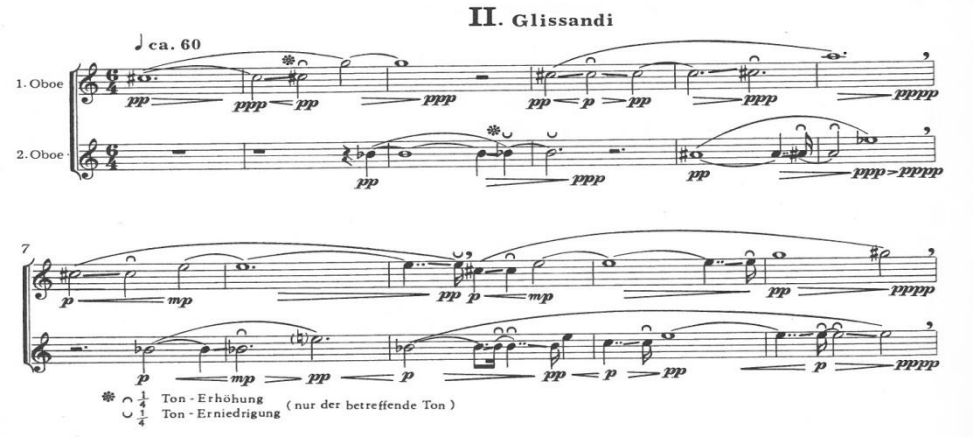


2. *Glissandi* – 35 taktů, 6/4 takt, = cca 60

Druhá invence, jak název napovídá, je protkána glissandy. Avšak nenajdeme zde glissanda mezi většími intervaly. Bez výjimky se jedná o glissanda (či jen o jakési zhoupnutí) v rámci čtvrttónu, maximálně půltónu, a to v obou směrech nahoru i dolů.

Úvod druhé invence (takt č. 1-11) se nese až v meditativní náladě, kdy v rámci dlouhých notových hodnot jakoby náhodou přijde vnitřní impuls k intonační změně o čtvrttón výše či níže. Hlasy se odvíjí zdánlivě nezávisle na sobě, každý ponořen sám do sebe. V dynamickém rozvržení *pppp* – *mp* stojí úvod invence ve velkém kontrastu s invencí předchozí. (viz uk. č. 7)

Ukázka č. 7



Od taktu č. 12 se dění v obou hlasech zhušťuje, objevují se akcenty a dynamické vlny se postupně zdvihají až k *ff*, v taktu č. 31 dokonce k *fff*. Většinou se však vždy navracejí k původní dynamice *pp* či *p*, a tak celkový charakter invence vyznívá oproti té první mnohem subtilněji. K tomu přispívá také minimální výskyt krátkých notových hodnot; pár šestnáctinových skupinek zde má spíše ozdobnou funkci. Hlavní těžiště spočívá na dlouhých držených notách a jejich vnitřním vývoji.

3. *Vorschläge* – 54 taktů, 4/4; 6/4; 4/4, = 86; 60; 86

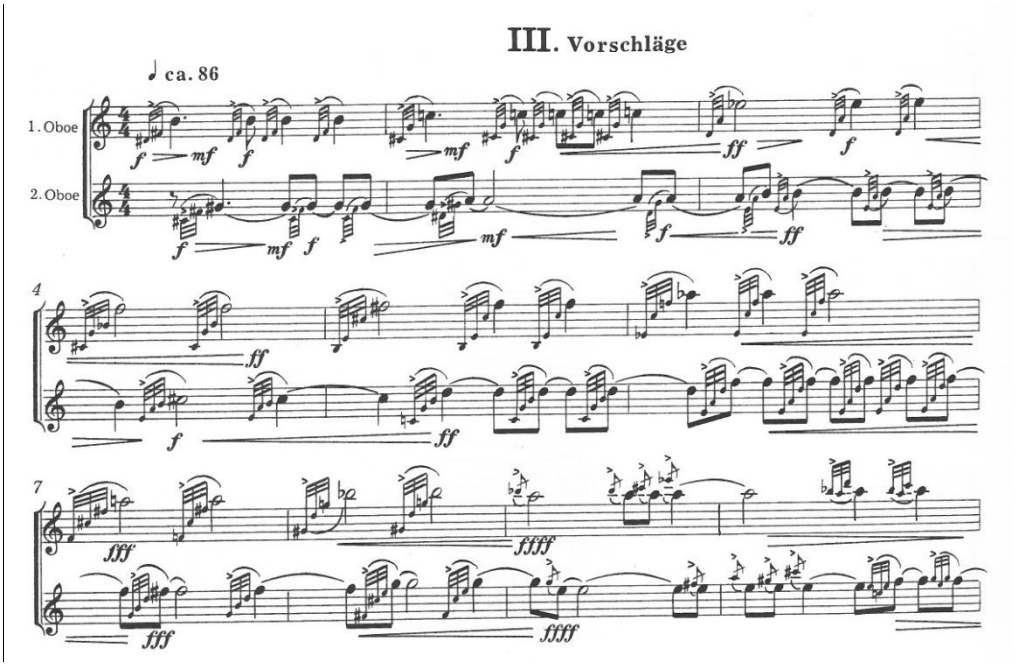
V přímém prudkém kontrastu s druhou invencí stojí invence následující „*Vorschläge*" (přírazy). Zde je zřetelné třídílné členění A B A´.

I. A (takt č. 1-19)

Jedná se o nejexpresivnější část celých Invencí. Přírazy jsou zde tvořeny převážně dvěma až třemi notami ve větších intervalových rozpětích. Všechny přírazy jsou opatřeny akcenty, což v tempu = 86 a dynamice rostoucí až k *ffff* navozuje divoký až extatický charakter.

Hlasy zde nastupují po sobě s posunem o osminovou dobu, avšak na rozdíl od první invence zde člověk nemá pocit nesouladu, neshody, ale jakéhosi vzájemného vzrušeného doplňování se. (uk. č. 8) Tato první část je zakončena společným gestem obou hlasů v dynamice *ffff* na akcentovaném malém *b* – nejnižším tónu rozsahu hoboje.

Ukázka č. 8



II. B (takt č. 20-32)

Ve středním díle si kolegiálně oba hlasy dávají navzájem prostor k vyjádření. V relativně nízké dynamice se notové hodnoty prodlužují a přírazy jsou jednodušší a klidnější. Od taktu č. 25 vede svůj monolog druhý hlas, přičemž první hlas nesměle komentuje třemi krátkými vstupy za použití tremola a frulatta. V taktu č. 31 a 32 již druhý hlas – sólo předjímá návrat k původnímu charakteru, tedy k návratu A´.

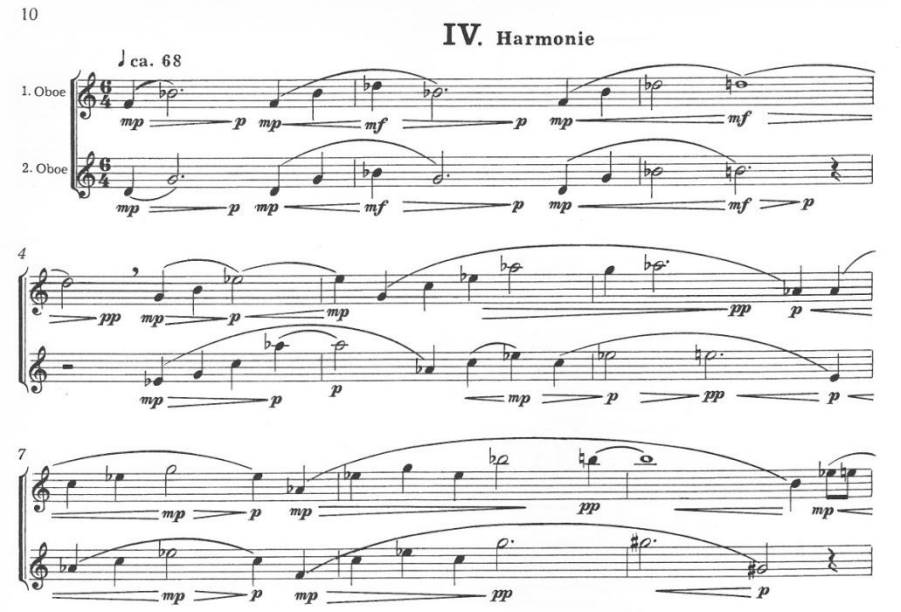
III. A´ (takt č. 33-53)

V závěrečném díle jsou obsaženy všechny typické znaky dílu A. Intenzita už však zdaleka není taková, notové hodnoty jsou delší, hlasy se vzájemně doplňují. Od taktu č. 49 do konce oba hlasy ustupují do vytracena ve třech stupních po dvoutaktích (*f*-›*pp*; *mf*-›*pp*; *mp*-›*pp*).

4. *Harmonie* – 51 taktů, 6/4, = 68/56/68

Název Harmonie či Souzvuk/Soulad plně vystihuje hudbu poslední invence. Je až překvapivé, že taková hudba vzešla z pera Isnaga Yuna. V prvních třech taktech oba hlasy souběžně plynou v rytmickém unisonu v intervalu malé tercie (uk. č. 9). Takhle pokračují s jemnými rytmickými i intervalovými odchylkami až do taktu č. 19. V následujících taktech se nic nemění na klidném přirozeném toku dvou v soulad propojených hlasů.

Ukázka č. 9

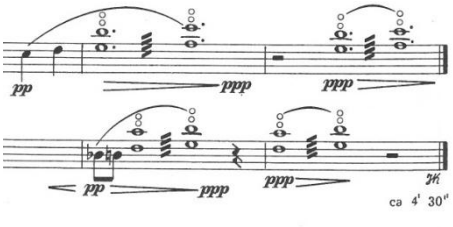


V taktu č. 16 se hudba ještě zpomaluje = 56 a oba hlasy, vzájemně se doplňující, se místy na krátký okamžik „zamyslí"(v partu označeno korunami), než plynule pokračují dále.

Takt č. 24 přináší tempově i charakterem hudbu úvodu této invence. To však pouze na krátký okamžik, protože vzápětí se hudba, byť stále ve vnitřním souladu obou hlasů, více člení, oba hlasy vedou svou linii s narůstající dynamikou. Toto sílení se stále děje „ruku v ruce", přestože se obě linie vždy na chvíli osamostatní, vzápětí se opět shledají ve výrazném gestu. To platí mimo jiné pro takt č. 43, kde se oba hlasy sejdou v otevřené otázce ve *fff*.

Odpověď přichází v závěrečných osmi taktech, kdy se opět zdánlivě navrací hudba úvodu. Zde však zůstává druhý hlas opožděn a na rozdíl od hlasu prvního vedoucího jasnou jednoduchou linku v delších notových hodnotách, se jakoby snaží své zpoždění dohnat v rozdrobenějších skupinkách not. I tato snaha se nakonec rozpouští v úplném závěru, kdy se druhý hlas smiřuje se svými pozdními nástupy a v závěrečném taktu naopak dostává přednost, aby předpojal završení celého díla ve dvojitých flažolovaných tremolech do ztracena. (uk. č. 10)

Ukázka č. 10



Interpretační hledisko

Invence pro dva hoboje jsou příjemným obohacením repertoáru věnovaného spojení těchto dvou nástrojů.

Stejně jako u skladby Piri jsou zde na oba interprety kladeny vysoké požadavky. Zejména na stránku výdrže a nátisku, což jde ruku v ruce s maximálním dynamickým vytyčením jednotlivých částí (*pppp-ffff*). Je na interpretech, jak k těmto dynamickým určením přistoupí; například v první invenci *Triller* se nabízí dynamiku *forte* v úvodu snížit alespoň o stupeň, je tak možno dlouhou hudební plochu (v tiskové podobě zabírající dvě stránky a pohybující se v dynamice *f –fff*) lépe vystavět. Výsledný efekt je pak pro posluchače mnohem příjemnější a srozumitelnější.

Samozřejmostí pro interpretaci Invencí je zvládnutí základních moderních technik hry na hoboj – dvojité trylky, glissanda, frulata. V úplném závěru, jak již bylo výše zmíněno, se v obou hlasech objevuje ne příliš často používaná technika dvojitý flažolet v tremolu. Zde je potřeba najít vhodný hmat, který se může nástroj od nástroje lišit, a vhodnou polohu nátisku – je potřeba větší stisk rtů, ale jen do té míry, aby se tento téměř neslyšný efekt ozval.
Pro mnohé hobojisty může být výzvou i rozsah, který Isang Yun v Invencích využívá, a to až do tónu *a3* v prvním hlase v závěru druhé invence *Glissandi*. Tento tón je držený na dvanáct pomalých dob a navíc by měl podle zápisu odeznít „do ztracena", což je nelehká záležitost i pro zdatnější hobojisty.
Je také potřeba dbát na intonaci v souzvucích, a to zejména v závěru první, druhé a třetí invence, kde se může projevit mírná nátisková únava a ladění ve vysokých polohách tak může být náročnější.

Celkově vnímám skladbu Invence jako posluchačsky vděčné dílo. Hoboj zde dostává příležitost předvést mnohé ze svých technických i výrazových možností a spojení dvou těchto nástrojů spolu s kontrasty jednotlivých částí dělá z Invencí poutavé dílo i pro méně zkušené posluchače.

Oficiální nahrávka Invencí pro dva hoboje zatím neexistuje. Na dvou hudebních nosičích ale vyšla nahrávka Invencí ve verzi pro dvě flétny (notová verze úpravy pro dvě flétny vyšla roku 1984). Existuje také nahrávka z roku 1997 ve složení flétna a hoboj, kdy se flétnového partu ujala Verena Bosshart a hobojového partu italský hobojista a pedagog Omar Zoboli.

6.3 Duo concertante pro hoboj, harfu a orchestr

(1977)

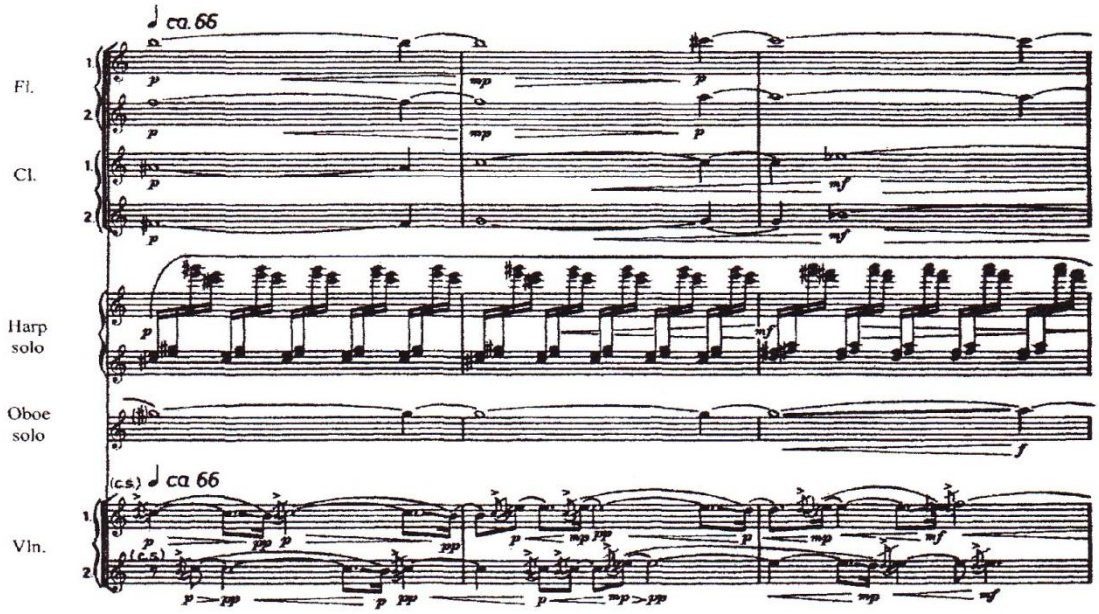
Téma dvojkoncertu vychází z velmi starého korejského lidového příběhu o lásce pasáčka krav a tkadleny. Kořeny této původně čínské legendy sahají až k 6. století před naším letopočtem. Celá řada autorů se jí nechala inspirovat a vznikl bezpočet nejrůznějších úprav a verzí tohoto příběhu.
Princezna Jiknyeo, tkadlena a dcera nebeského krále, se zamiluje do pasáčka krav jménem Gyeonwu. Po svatbě však oba začnou zanedbávat svou práci. Rozzlobený král posílá princeznu na východ Mléčné dráhy, kde se z ní stává hvězda Vega, a pasáčka na západ, kde se proměňuje ve hvězdu Altair.

Celá pohádka se stala základem pro korejský svátek zamilovaných slavený 7. července, jediný den v roce, kdy se dva zamilovaní mohou potkat.
Pro Yuna však legenda neměla pouze milostný podtext. Jejím zpracováním chtěl vyslovit svůj smutek nad rozdělením Severní a Jižní Koreje. Ale nejen to, je to symbolika neštěstí rozdělených rodin, kterým byl po více než půl století znemožněn jakýkoli kontakt, i přestože i samotné hvězdy mají dovoleno se alespoň jednou v roce setkat.

Jako mnoho skladatelů doby (W. Lutoslawski, A. Jolivet, A. Schnittke a další) se také Isang Yun nechal inspirovat interpretačním uměním hobojisty Heinze Holligera a jeho ženy harfistky Ursuly a tento koncert jim dedikoval. Toto 34 minutové dílo poprvé zaznělo 26. září 1977 za doprovodu hráčů Berlínské filharmonie pod taktovkou Francise Travise.

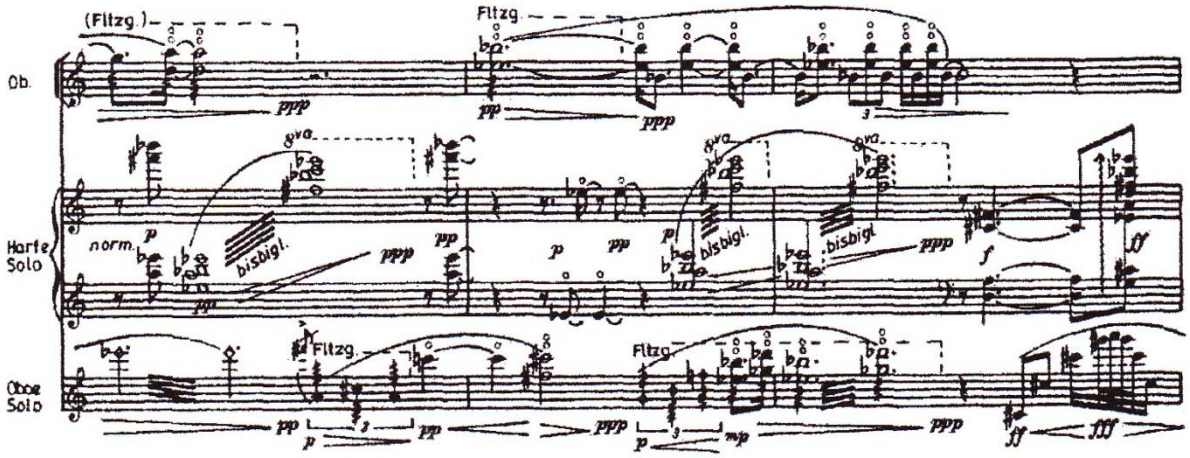
Název koncert je spíše obrazný, formálně má skladba s koncertem společného velmi málo. Ačkoli je toto programní dílo jednověté, jde v podstatě o propojení jednotlivých epizod příběhu korejské legendy. Epizody jsou zřetelně čitelné, díky tempovým i charakterovým odlišnostem.
Orchestr je komornějšího ražení a sestává ze 2 fléten (obě střídají pikolu), 1 hoboje, 2 klarinetů, 2 fagotů, 2 lesních rohů, 1 trubky, 1 trombonu, smyčců a 2 hráčů na bicí nástroje. Každý nástroj, či nástrojová skupina má v příběhu svou roli. Ta se v průběhu mění spolu s měnícím se dějem. Sólový hoboj je ztělesněním pasáčka Gyeonwu, harfa potom představuje princeznu.

Ukázka č. 11 z epizody „Objetí", kdy pasáček (hoboj) přichází z dálky, vábíc princeznu (harfa), až nakonec splynou v objetí.



Hoboj v orchestru je zpodobněním bájného ptáka Fénixe, představitele kladných vlastností a především harmonického spojení jin-jang. V koncertu často vytváří kontrastní protějšek drsným multifonickým pasážím hoboje sólového. (viz uk. č. 12)

Ukázka č. 12



Celkový charakter skladby vyznívá spíše intimně. A to díky mnoha plochám, kdy jsou sólisté doprovázeni jen několika málo hráči a také díky kadenci, kdy se sólové nástroje ocitají až na celých 7 minut bez doprovodu.

Multifonika, mikrotonalita, frullata, rytmická souhra během sólových pasáží a celková délka skladby jsou zřejmě největšími výzvami tohoto díla.

6.4 Rondell

(1975)

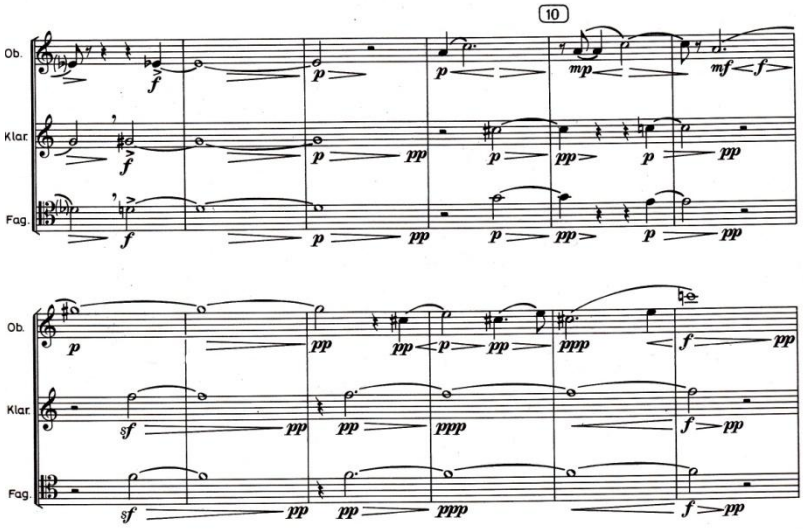
Rondell[42] z roku 1975 pro hoboj, klarinet a fagot se řadí k těm nejkonzervativnějším komorním dílům Isanga Yuna. Je to překvapivé především z toho důvodu, že v období vzniku této skladby (70. léta) autor komponoval skladby spíše experimentálního rázu. Pro Yuna obecně neobvyklým jevem je formové řešení skladby jako základní stavební princip. Je tomu však právě tak v Rondellu. Dalším aspektem, podporujícím klasičtější ráz díla, je minimální využití moderních technik jednotlivých nástrojů.
Trio bylo premiérováno 30. září 1975 v Bayreuthu Berlínským dechovým triem.

Analýza

Díky jasnému rozvržení tempovému i strukturálnímu je formové řešení tohoto díla poměrně čitelné. Skládá se ze dvou hlavních částí, které jsou odděleny krátkou mezihrou. Skladbu uzavírá stručná coda.
Oba hlavní díly stojí vedle sebe v rovnováze: oba jsou tvořeny třemi částmi s totožným tempovým rozvržením a jsou téměř stejně dlouhé (80 a 82 taktů).
Každému z nástrojů je poskytnut prostor pro sólové vyjádření. Hned v úvodu nad rytmickým unisonem klarinetu a fagotu zní sólo v hoboji (uk. č. 13). Vše je nadepsáno *dolce sostenuto* a až na pár drobných akcentů se nedočkáme žádné velké ornamentiky ani dynamiky.

[42] Rondell – forma verše původně z francouzské poezie. Vznikla ve 14. století a později se začala používat i v jiných jazycích. Skládá se ze dvou čtyřverší a jednoho pětiverší či jednoho šestiverší.

Ukázka č. 13

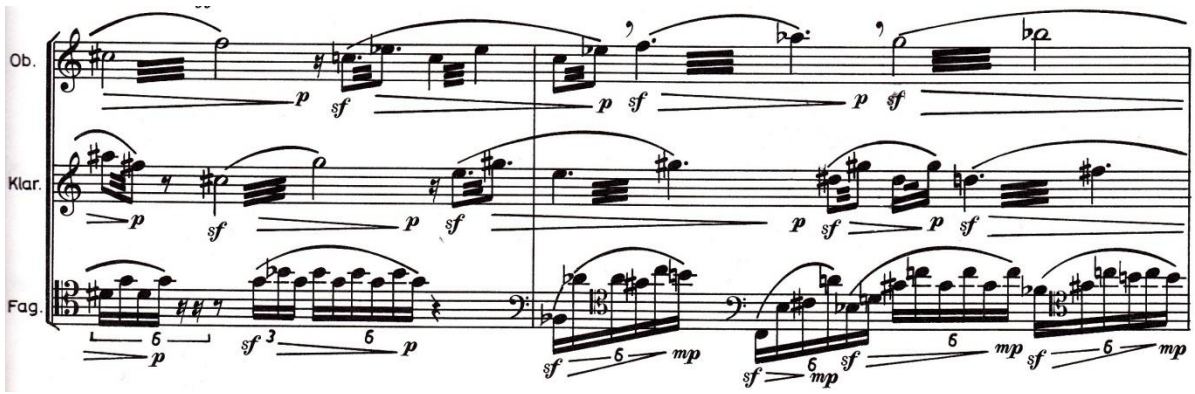


Kontrast přichází v druhé části prvního dílu, a to z více hledisek. Nové emotivní vyjádření je podporováno akcentovanými vstupy, svižnějším tempem a přírazy. Každý nástroj hraje ve svém vlastním rytmu, nezávisle na ostatních dvou. Centrem pozornosti se stávají široké intervalové skoky v každém ze tří hlasů.

Ve třetí části prvního dílu se navrací původní charakter. Sólová role je svěřena klarinetu, který se jí, i přes rytmické unisono a stejné dynamické určení všech tří hlasů, může přesvědčivě zhostit díky vyšší poloze.

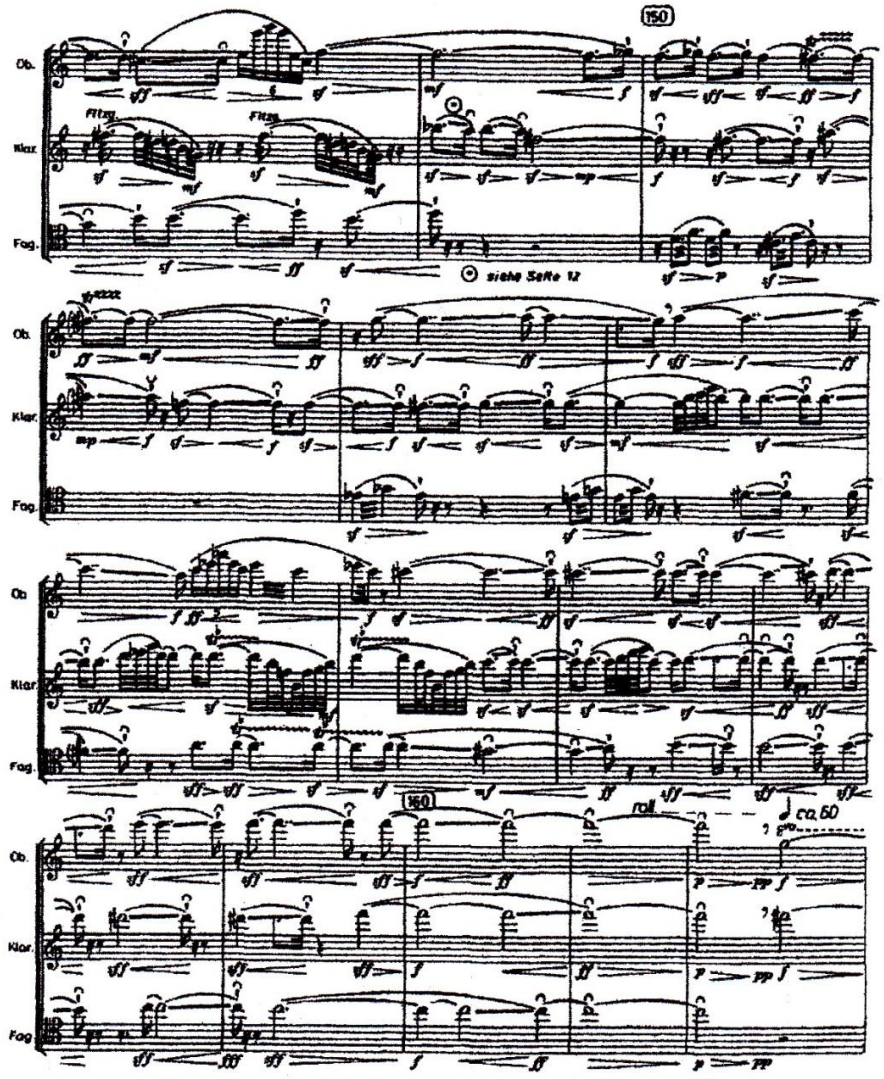
Mezihra (takt č. 81-106) by se dala rozdělit na tři části. První (t. č. 81-94) je tvořena tremoly měnícími svůj charakter v souladu s dynamikou (uk. č. 14). V druhé části (t. č. 95-100) se zhušťují tremola a dvojité trylky, hudba nabývá na divokosti a stupňuje se až do třetí části (t. č. 101-106), kde se díky vysoké dynamice vytrácí melismatický charakter celé mezihry.

Ukázka č. 14



Druhý hlavní díl skladby (t. č. 107-188) uvádí, návratem k charakteru hudby úvodu skladby, sólo ve fagotu. Hoboj a klarinet v celém tomto dílu hrají shodnou úlohu. Druhou kontrastní částí dílu se nese sled frullat, glissand a trylků. Vnitřní uspořádání se zahušťuje a napětí stoupá až k taktu č. 162, kdy jsou všechny tři nástroje dohnány až na hranice svých rozsahů (uk. č. 15). Zde se navrací již známý charakter - *sostenuto*, avšak s neutuchajícím nádechem dramatického napětí v popředí.

Ukázka č. 15



Držené *e 3* v hoboji je úvodem do cody (t. č. 188-206). Spolu s klarinetem a fagotem, dosáhnuvšími tohoto tónu, uzavírá tento drobnými glissandy vrásněný tón v jakémsi quasi-unisonu celou skladbu.

Díky jasnému a jednoduchému znění není na první poslech zřejmé, že Yun zkomponoval tuto skladbu s využitím dvanáctitónové techniky, kterou však neužívá zdaleka tak přísně jako např. v *Piri.* Kombinuje ji stejně jako u právě zmíněné skladby s technikou haupttonu. Dají se zde dokonce nalézt místa hraničící s tonalitou (např. t. č. 174-179)

6.5 Images

(1968)

Tato skladba je jednou ze tří, kterou Yun zkomponoval ve vězení. (Spolu s ní ještě komickou operu *Die Witwe des Schmetterlings* („Motýlí vdova") a skladbu *Riul* pro klarinet a klavír.)

O možnosti vzniku komorní skladby pro Mills Performing Group debatoval Isang Yun s ředitelem elektronického hudebního studia Charlesem Boonem na Mills College v San Franciscu během svého tříměsíčního pobytu ve Spojených státech amerických.

Objednávka do Bote & Bock – Yunova nakladatelství přišla rok nato. To už byl však Yun v korejském vězení. Přesto, či přesněji právě proto, zadavatel na své objednávce velmi trval. Poslal rovnou honorář, který byl určen Yunovým dětem, které zůstaly v Berlíně.

O této události se psalo dokonce i v jihokorejském tisku. Pozastavovali se zde nad tím, že přestože je Isangu Yun aktuálně souzen za velezradu, obdržel objednávku ze Spojených států a je mu umožněno na ní pracovat.

Je tedy zřejmé, že tuto skladbu komponoval Isang Yun v období extrémního psychického vypětí. Očekával rozsudek druhého soudního procesu a očekával trest smrti. V době hluboké beznaděje to byla právě práce na této skladbě, která vnášela do jeho dnů trochu světla. Vnímal, že život a smrt nelze oddělit, tvoří celek, navzájem se hledají a doplňují, tak jako *jin* a *jang*. Na toto období vzpomíná Isang Yun následovně: „ Jednoho dne, myslím, že to bylo v srpnu roku 1967, jsem byl informován, že mi bylo povoleno komponovat ve své cele a že dostanu poznámkový blok, tužky a gumy na žádost mého německého hudebního vydavatele. Tyto slíbené věci jsem dostal až v říjnu."[43]

[43] Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon: An Annotated Translation *of Der verwundete Drache,* the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun,Kent State University, 2003., str. 231

Luise Rinserová se v rozhovoru s Isangem Yunem také pozastavovala nad tím, jak mohl v tak tíživých vězeňských podmínkách komponovat a ještě k tomu komickou operu (*Die Witwe des Schmetterlings*). Jako hlavní důvod nebyla snaha nezklamat své přátelé ze západu, kteří čekali na objednanou skladbu; nebyla to primárně ani starost o rodinu, která byla finančně závislá na penězích z této zakázky plynoucích. Jak Rinserová poznamenala, byla to snaha nahlížet na svou momentální fyzickou realitu, na své „otroctví", jako na sen. V přímé paralele s hlavním hrdinou opery Chuang Tzuem, který také rozjímá o hranici mezi snem a skutečností a nad tím, co z toho je opravdová realita. Prací na této opeře podle ní Yun získal opravdové, ryzí duševní osvobození.[44]

Na to Yun reagoval: „Ano, byl jsem ve vězení, ale nebyl jsem uvězněn. […] A vlastně jsem často byl šťastný. Pořád kolem sebe slyším hudbu. Hudbu, která je uvnitř ve mně, ale také kolem mne. Ovšem jinak byly okolní podmínky bídné. Neměl jsem v cele žádný stůl, a tak jsem pracoval na zemi na kolenou nebo v dřepu. Později jsem dostal malý stolek. Byla tam velká zima, přece jen byl pozdní podzim a zima. Ruce jsem měl chladem zkřehlé a každých pár taktů jsem si je musel dechem zahřívat. Celé tělo jsem měl opuchlé a činilo mi obtíže vstávat a pohybovat se. Často jsem míval silné závratě. […] Zpočátku pro mne nebylo lehké komponovat. Stále jsem měl ale v hlavě zvuky, které jsem komponoval dříve a to byl dobrý základ, od kterého jsem se mohl odrazit. Poté, tím, že jsem vlastně žil ve světě hudební fantazie, jsem zapomněl na bolest a zoufalství a cítil jsem se volný. Opravdu, mohl jsem létat, mohl jsem být kdekoli jsem chtěl."[45]

Tyto pocity duševního osvobození se pochopitelně střídaly s návaly úzkosti, strachu a zoufalství: „Musel jsem zároveň bojovat s vážnými duševními krizemi. Byla to doba, kdy jsem čekal, zda budu odsouzen k smrti. V této době vnikla má skladba *Images* a ačkoli mě přemáhala temnota beznaděje, že mé propuštění je nemožné, i tehdy jsem uvnitř své duše spatřil světlo a mohl jsem pokračovat v práci. Bylo to právě při komponování této skladby, kdy se mi podařilo

[44] Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon: An Annotated Translation *of Der verwundete Drache,* the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun,Kent State University, 2003., str. 232-233

[45]Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon; str. 233

dosáhnout vnitřní harmonie a dokázal jsem vidět život i smrt jako celek a očekávat rozsudek smrti v naprostém vnitřním klidu.[…][46]

Skladba měla premiéru 24. března roku 1969 na Mills College. Hobojového partu se ujal Jean-Louise LeRoux.

Stejně jako u skladby *Symphonic Scenes* (Symfonické scény) z roku 1960 i u skladby *Images* (Obrazy) sloužily jako hlavní inspirační zdroj náhrobní fresky ze 6. století.(viz obr. č. 5 a 6) Ty se nachází poblíž severokorejského Pchjongjangu a Yun je navštívil v dubnu roku 1963. Na každé ze čtyř stěn hrobky je vyobrazeno jedno zvíře: sever – černá želva - had; východ- modrý drak; jih – červený Fénix; západ – bílý tygr. Na jedné stěně z několika místností hrobky jsou tato zvířata namalovaná v jednotě. V tomto vyobrazení je možno spatřit všechna zvířata a při delším pozorování se zdá, jakoby se jednotlivá zvířata pohybovala. Když návštěvník vejde do temna hrobky a zadívá se na tento obraz, vidí převážně jen jedno zvíře. Které z nich vidí, závisí na jeho úhlu pohledu, na schopnosti jeho zraku orientovat se v šeru a také na jeho očekáváních. Při delším pozorování může spatřit ostatní zvířata a při ještě delším soustředění může vidět, jakoby se jednotlivá zvířata pohybovala.

Yun vzpomíná na okamžik, kdy poprvé stanul v hrobce a spatřil nástěnné fresky: „Nebyl jsem schopen slova. Originál byl mnohem krásnější a silnější. Ty barvy zářící z temnoty, ten dojem, že tento podzemní hrob - prostor vytvořený jako celek, byl ohromující. Nejúžasnější byla ta plynoucí elegance směru jednotlivých linií.[47]

Nástěnných fresek je v této oblasti více. Nesou nejrůznější témata - vyobrazení smrti, obrazy z každodenního života, vyobrazení nebe a souhvězdí, Buddhistickou ikonografii, bitevní i lovecké scény či abstraktní malbu. V pozdějším období, právě v 6. – 7. století, se stává jedním z hlavních témat vyobrazení „Čtyř strážných božstev" (nazývaná také *Sasindo*, *Sasin* či *Shinshin*): červený Fénix na jihu, černá želva-had na severu, bílý tygr na západě a modrý drak na východě. Podle tradiční čínské kosmologie byla jednotlivá božstva

[46] Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon; str. 246
[47] Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon: An Annotated Translation *of Der verwundete Drache,* the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun,Kent State University, 2003., str. 116

vyobrazena na jednotlivých zdech podle světových stran, aby chránila před smrtí ze všech směrů.
Tyto hrobky, nazývané také hrobky z období Kogyurského království jsou ceněným a ochraňovaným národním bohatstvím celé Koreje. Je to jediná dochovaná památka z období Koguryského království, významného období korejských dějin.[48]

Hudební zpracování

Je přirozené, že hudební ztvárnění čtyř božstev Yun svěřil kvartetu. Každý z nástrojů principiálně představuje jedno z božstev: flétna – želvu-hada; hoboj – draka; housle – Fénixe a violoncello – tygra. Tohle určení je však jen okrajové. Vycházejíce i při této skladbě z taoistické filozofie, bylo Yunovým cílem propojení jednotlivých nástrojů-božstev, nalézání jednoho v druhém, jejich vnitřní jednotu a soulad. Stejně jako na nástěnné malbě občas vystoupí více jedno zvíře do popředí, vzápětí jiné atd., stejným způsobem se prolínají jednotlivé linie hlasů kvarteta. Jak sám autor říká: „ Je mi jasné, že se jen stěží dá popsat slovy tento záhadný fenomén. Lidé by měli vidět vyobrazení a poslouchat tuto hudbu.[49]
Přestože se tedy může zdát, že je každý z hlasů kvarteta nezávislý na ostatních, je zde jednotící prvek, který dává posluchači pocit nepřetržité kontinuity a který tvoří základní stavební prvek skladby. Tímto prvkem jsou dlouhé držené tóny, které se odvíjí podle principu haupttonu.

Analýza

Images je jednovětá skladba. Uprostřed kompozice je generální pauza, která skladbu rozděluje na dvě poloviny. Na první část lze nazírat jako na sled několika dílů propojených vysokými drženými intervaly ve flétně a hoboji. Tyto držené intervaly jsou konsonantní a stojí v kontrastu nad chromatickým děním jednotlivých dílů. Posluchač tak může nabýt pocitu propojené ucelenosti. Jde

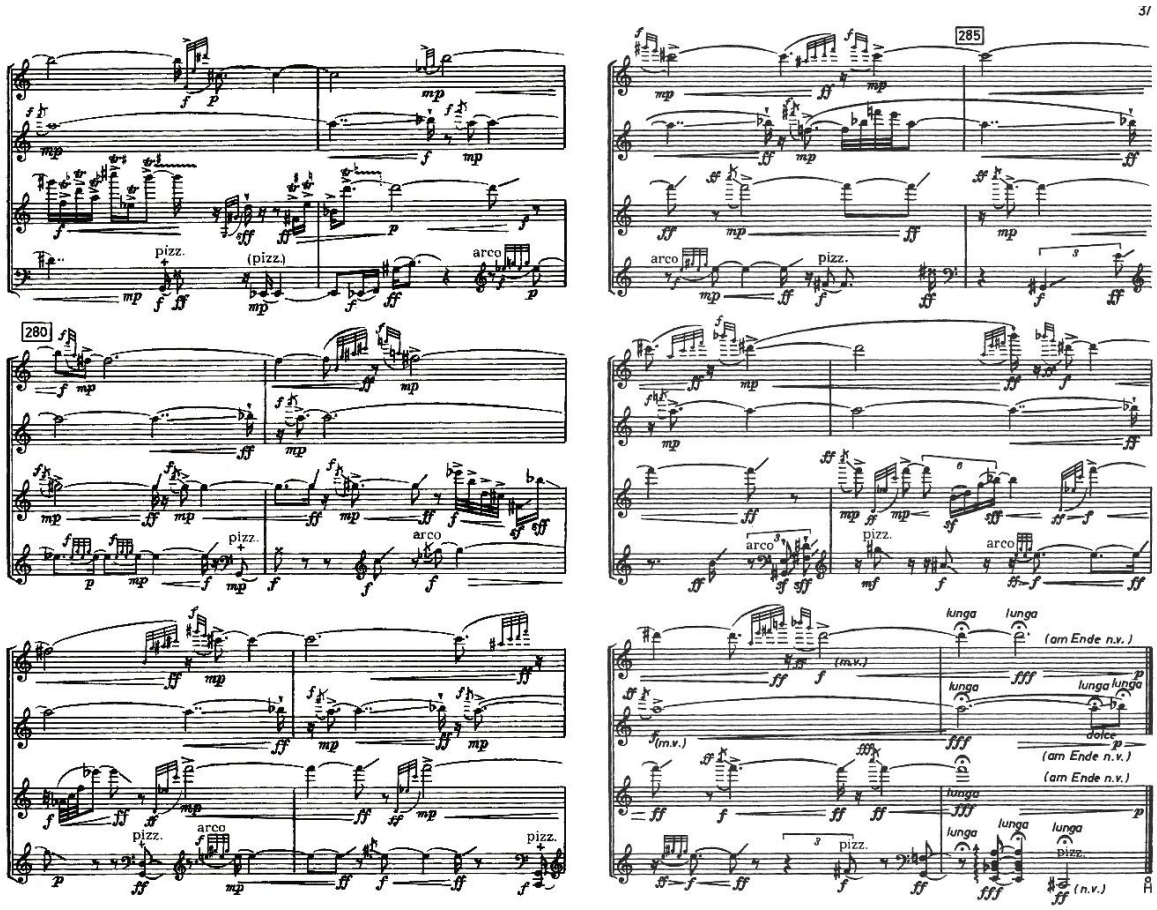
[48] Koguryo – největší ze tří hlavních království na území, které zahrnovalo i dnešní Koreu. Jejich existence je datována mezi 1. století př. n. l. až 7. století n. l..

[49] Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon: An Annotated Translation *of Der verwundete Drache,* the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun,Kent State University, 2003., str. 117-118

v podstatě o hudební zpracování prolínání jednotlivých božstev, spojených v rámci jedné nástěnné malby.

Druhou polovinu skladby lze považovat za trojdílnou, přičemž každý z těchto dílů má dvě části, které na sebe plynule navazují. Tři hlavní díly jsou naopak odděleny okamžikem ticha. Tato druhá část skladby je hojně opatřena hudebními výrazovými prostředky jako například: extrémní crescenda a decrescenda, trylky, rychlé dvaatřicetinové skupiny not, akcenty, tremola, přírazy ve velkých intervalových rozpětích, melismata, flattery atd. V závěru zaznívají ve všech nástrojích glissanda, a zatímco se hudba ve flétně, houslích a violoncellu pohybuje divoce „nahoru-dolů", v hoboji zní posledních čtrnáct taktů hauptton vycházející z tónu *a2*, který se však neustále „zhoupává" o malou sekundu výše k finálnímu tónu *b2*. (uk. č 16)

Ukázka č. 16



Skladba Images prochází několika tempovými změnami. Tyto změny se vždy odvíjí od strukturálních proměn hudby. Neznamená to však, a to je jev u

Yuna velmi častý, že by zde panovala striktní souvislost mezi tempem a hudebním charakterem. Nejpomalejší pasáže této skladby jsou zároveň nejvíce meditativní, ale stejně tak ten nejvzrušenější divoký děj se odehrává v částech s velmi pomalým pulsem.

Prvotním záměrem Isanga Yuna, jak již bylo řečeno, rozhodně nebylo doslovné hudební ztvárnění inspirace nástěnných maleb. Je možné však vnímat některé prvky, které posluchače na tyto fresky a prostředí, ve kterém se nacházejí, odkazují. Například úplný úvod skladby, housle a violoncello začínají v pianissimu con sordino; flétna a hoboj se ve stejně nízké dynamice přidávají až o pár taktů později – jako bychom se ocitli v temném prostředí hrobky a postupně se rozkoukávali. Podobná připodobnění je možno nalézt v průběhu celé skladby a záleží zde do značné míry na fantazii posluchače (za předpokladu, že jsou mu fresky známy).

6.6 Quartett pro hoboj a smyčce

(1994)

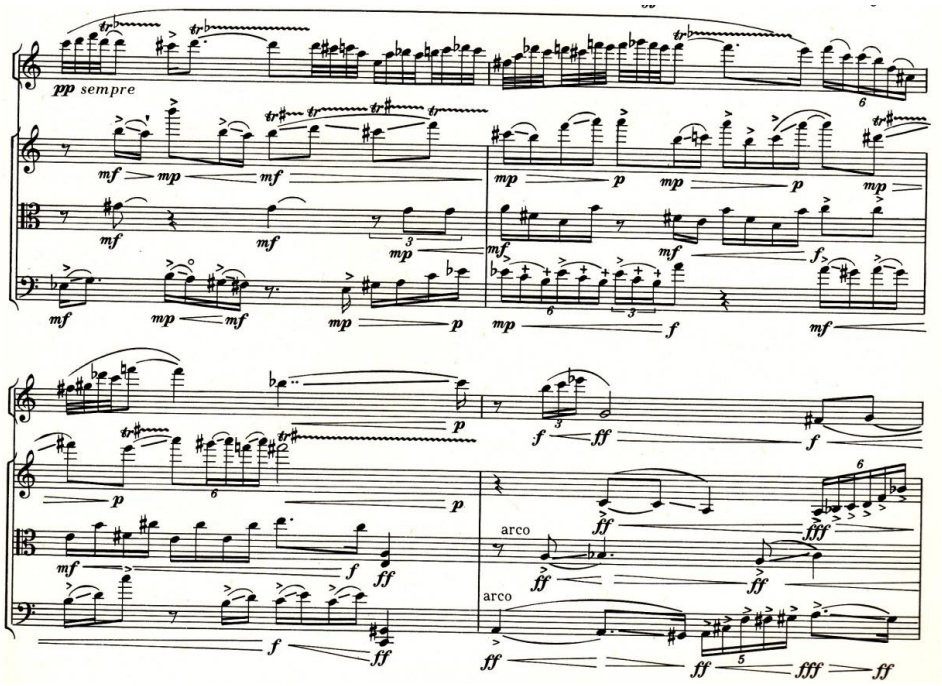
Quartett pro hoboj, housle, violu a violoncello je posledním dílem Isanga Yuna (s výjimkou krátkého epilogu k chorálu *Engel in Flammen*). Premiéry už se autor nedožil. Konala se čtyři dny po jeho smrti 7. listopadu roku 1995 v rámci koncertního cyklu „Wien Modern" ve Vídni. Sólisty byli Heinz Holliger, Christian Altenburger, Kim Kashkashian a Patrick Demenga.
Holliger, jemuž bylo dílo věnováno, vyjádřil překvapení po prvním zhlédnutí partitury v roce 1994. Byl okouzlen jakou vitalitu a nezlomnou energii dokázal Isang Yun propůjčit krajním větám navzdory jeho chatrnému zdraví. Prostřední věta na něj zapůsobila jako výpověď čisté duše.
Yun už byl dosti nemocný a na podzim v téže době, kdy dokončil hobojový kvartet (10. -16. října 1994), zkomponoval druhý kvintet pro klarinet a smyčcový kvartet. Holliger poznamenal, že krátce po dokončení Quartettu se již komponování stalo pro Yuna v podstatě nemožným.

Analýza

Skladba se skládá ze tří vět hraných attaca. Toto členění je ne zcela zřetelné. I v partituře nejsou jednotlivé věty zcela zřejmé. Krajní věty jsou

stejného tempa (čtvrťová nota = 60) i metra (4/4), shodují se i ve výrazu. První věta je jiskřivá a odvážná, zároveň však oplývá lyrikou.
Věta třetí je více chaotická a technicky náročnější (uk. č. 17). Kontrastní vnitřní věta má meditativní charakter, nese se v 6/4 taktu a tempo je přirozeně pomalejší (čtvrťová nota = 52)

Ukázka č. 17

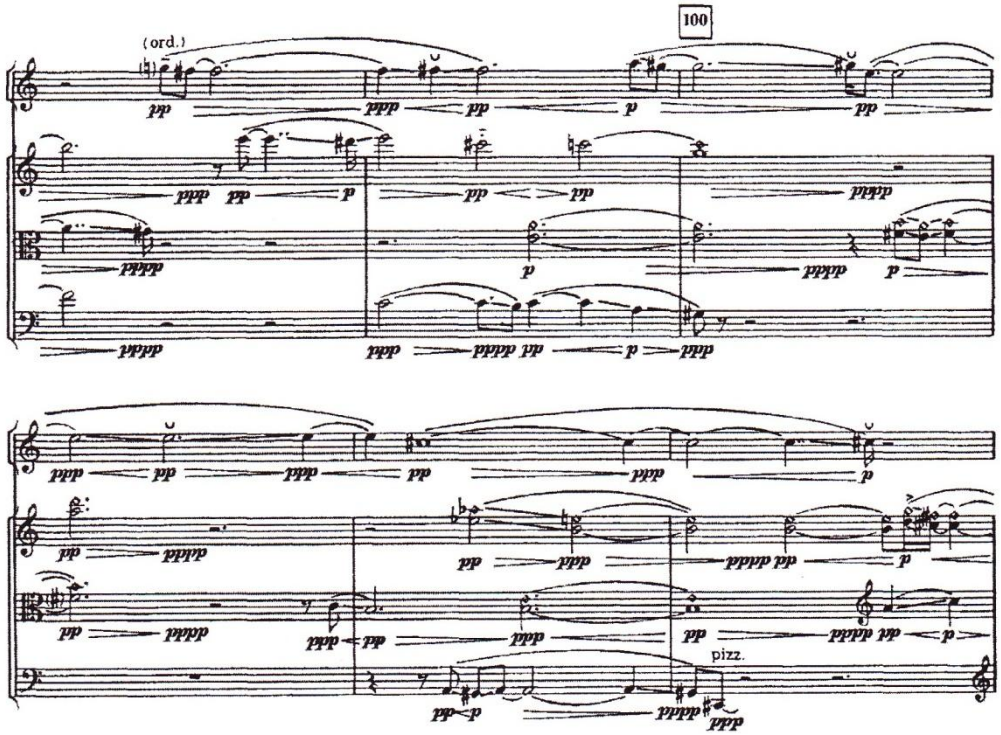


Hobojový kvartet nese mnoho znaků charakteristických pro pozdní Yunovu tvorbu. Jedním z rysů je pravidelnost formální struktury. Také rytmické členění je relativně přehledné a ne tolik komplikované jako v jiných dřívějších Yunových skladbách. Stejně tak se proměnila Yunova práce s melodickou linkou. Odklání se od dvanáctitónového systému a výsledkem je lyričtější hudební jazyk, který spoléhá více na výrazové vyjádření každého hlasu než na skupinovou barvu celého ansámblu.
Části hobojového partu jsou komponovány pro Yuna tradičně technikou haupttonu a jsou plny expresivních glissandových pasáží.
Hobojový part je v tomto kvartetu velmi dynamický. Na jednu stranu je to stále přítomné ztělesnění principu jang, dominující smyčcovému triu na poli témbru a melodické důležitosti. Na druhou stranu však, zejména v druhé a třetí větě, se musí hobojista maximálně snažit o propojení se smyčci citlivou a pružnou hrou.

„Hybnost v nehybnosti"

Jedním z nejsilnějších aspektů kvartetu je vztah vytvořený mezi hybností a nehybností. Meditativní charakter díla je dán zejména dlouhými notovými hodnotami, útlumem rytmické energie a dynamickým označením od *mp* do *ppp*. Hloubavé náladě díla přispívá i volba metra (6/4 takt), často používaného i v tradiční korejské hudbě (uk. č. 18).

Ukázka č. 18



Důkazem Yunova příklonu k filozofii taoismu je i toto dílo. Spojení dvou navzájem protikladných principů v sobě zahrnuje veškeré složky. Všudypřítomnost zvuku a jeho přirozených vibrací (i přes zdánlivé ticho), které nikdy nezačínají a nikdy nekončí. Život a dynamika tohoto díla nikdy není statická, hudební linie neustále stoupají a klesají, proměňují se, tak jako taoistický stále se měnící tvůrčí princip.

Sám Yun prohlásil, že práce se silami jin a jang je v jeho dílech velmi čitelná. Podle jeho představy centrálního tónu (haupttonu) je prvek jin zastoupen dlouhým stále přítomným tónem a prvek jang je ztvárněn vnitřními dynamickými změnami, melismaty a mikrotónovými proměnami centrálního tónu. Široký zvuk složený z dlouhých držených akordů představuje pro Yuna vesmír a artikulace,

proměny, ozdoby, atd. jsou zpodobněním člověka a dalších prvků přírody- tzv. mikrokosmos v makrokosmu.

6.7 Bläserquintett

(1991)

Stejně jako většina Yunových skladeb i *Bläserquintett* (Dechový kvintet) vznikl na objednávku. Zadavatelem byl Schleswig-Holstein Musik Festival, který se každoročně koná napříč různými městy severního Německa. Autor toto dvouvěté šestnáctiminutové dílo dedikoval Kvintetu Alberta Schweitzera a premiéra zazněla 6. srpna roku 1991.

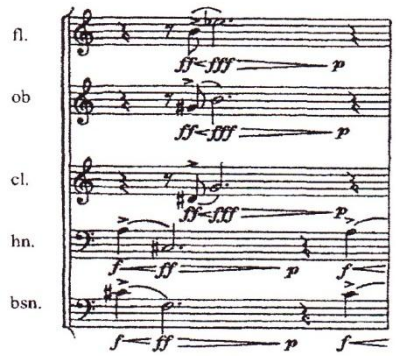
Analýza

Přestože se Yun vždy přikláněl ke kompoziční technice volně plynoucího hudebního toku, formové řešení této skladby je až překvapivě organizované. První věta je de facto sledem sedmi částí po šestnácti taktech. Každá z částí se vyznačuje novým motivem. V závěru většiny částí je díky dlouze drženým tónům či odmlkám všech nástrojů patrné uklidnění.
Úvodní část první věty má deklamační charakter, začíná „zvoláním" lesního rohu (Tato hornová melodie uvádí sekvenci tónů, kterou je později možno slyšet na různých místech věty.) (uk. č. 19).

Ukázka č. 19

Téměř každý vstup obsahuje akcent nebo ostrý trylek (viz uk. č. 20)

Ukázka č. 20



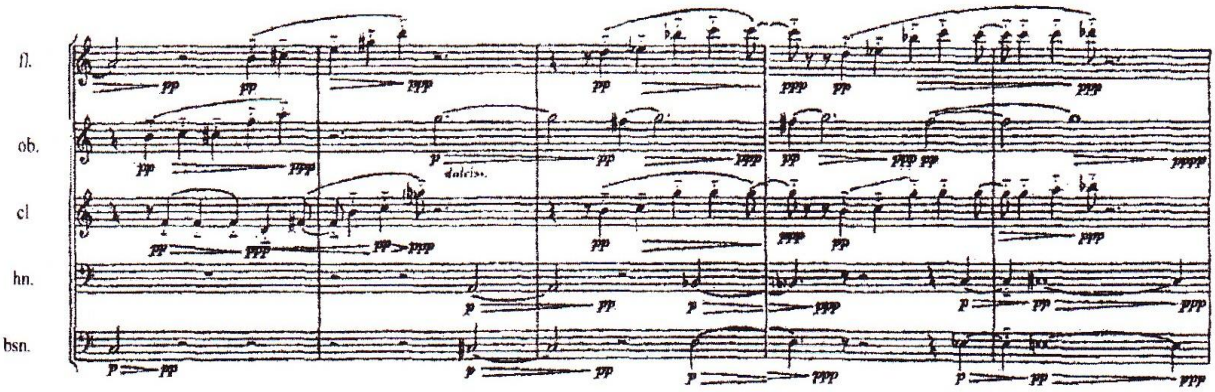
Ve druhé části se propojováním not do větších oblouků hudba poněkud zjemňuje. Intenzita narůstá ve 3. části užitím tutti „zvolání" a navzájem navazujícími trylky.
Naprostá změna přichází s úvodem čtvrté části. Neustále modulující rychlé triolové skupinky slouží jako podklad pro práci s již dříve uvedenými motivickými nápady.
Napětí se láme v páté části v expresivním hobojovém sóle zdobeném glissandy.
Výskyt naléhavých staccatovaných gest téměř v každém z šestnácti taktů má na svědomí jízlivý ostřejší charakter šesté části.
Poslední část první věty vyplňuje divoký duet klarinetu a flétny. Oba nástroje se zde pohybují na horní hranici svých rozsahů.

Stejně jako první věta se i druhá vyznačuje čitelným formovým plánem. Organizace frází je naopak ještě více zřetelná díky tempovému vyznačení každé části. Věta začíná čtyřmi částmi, každá po šestnácti taktech, následují dvě části po dvanácti taktech. V závěru se celá druhá věta posledními čtyřmi takty vrací k hudebnímu materiálu první věty.

Po bouřlivém konci první věty přichází velký kontrast. Druhá věta je ve svém charakteru hudbou rozjímání. Začíná jemnými drženými tóny hranými vždy dvěma nástroji: nejdříve zní čistá kvarta lesního rohu a fagotu, tu střídá malá sexta klarinetu a hoboje. Zatímco klarinet slábne v diminuendu, hoboj jde crescendem vstříc následujícímu taktu, ve kterém nastupuje flétna.
Toto vzájemné propojování a doplňování dlouhých držených not je možno vypozorovat v mnoha pomalých větách různých skladeb Isanga Yuna. Obecně

v první části tvoří fagot s lesním rohem hluboko hrající duet kontrastující s výše se pohybující dvojicí flétny a hoboje. Klarinet zde hraje roli jakéhosi mostu mezi oběma dvojicemi. I přes zdánlivou statičnost této části neustále proměňující se dynamika vytváří vnitřní pohyb. Žádná z not zde nemá kratší hodnotu než čtvrťovou. Ve dvanáctém taktu přináší více pohybu nástup synkopovaného rytmu (uk. č. 21)

Ukázka č. 21



Druhá část nastupuje v rychlejším tempu. Vysoká dynamika je podpořena akcenty. Poměrně hojný výskyt konsonantních intervalů a unison propůjčuje hudbě novou kvalitu ne příliš blízkou Yunovu běžnému stylu atonální kompozice. Klarinet se zde připojuje k flétně a hoboji a toto trio tvoří kontrapunkt ke spodním dvěma nástrojům.

K pomalému tempu a tišší dynamice se vrací třetí část. Šestnáctinové a dvaatřicetinové figury vytvářejí dojem zurčící vody.

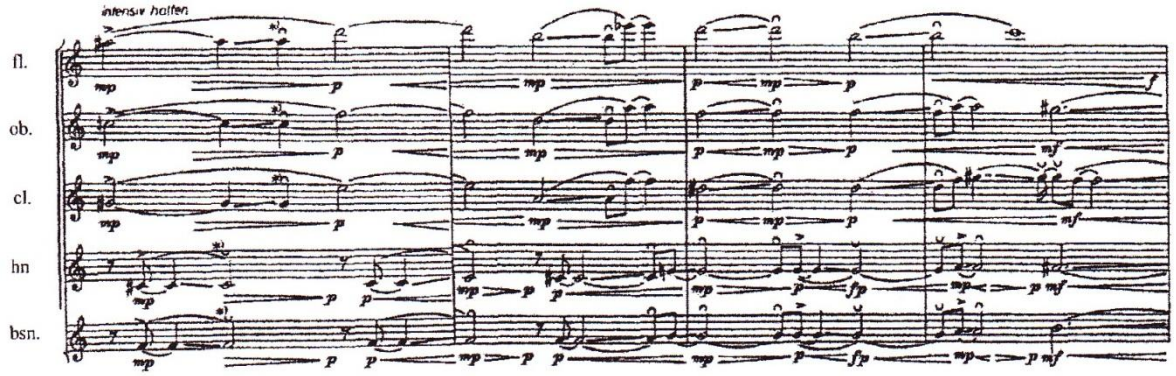
V části čtyři deklamační zvolání lesního rohu opakuje hudbu první věty. Bohatší využití trylků, akcentů a nepravidelných rytmů dělá tuto část ostřejší a kousavější.

Pátá část, vedená flétnovým sólem, se otevírá v melodických gestech napříč většími intervaly.

Část šestá je codou. Nástroje zde hrají v paralelních pohybech. Jsou uspořádány do dvou skupin tak jako v celé větě. Flétna, hoboj a klarinet a proti nim fagot s lesním rohem. Obě skupiny zde hrají ve stejné poloze a vytváří tak krásný homogenní zvuk. Část je plná glissand na koncích tónů; zatímco jedna skupina tvoří glissanda směrem nahoru, druhá v kontrastu směrem dolů (uk. č. 22). Tato

mikrotonální glissanda se nevyskytují nikde v druhé větě, proto jejich výskyt dodává codě nový výrazný charakter.

Ukázka č. 22



Na rozdíl od dřívějších děl Isanga Yuna, která jsou někdy ve výrazu hůře srozumitelná a neprůhledná, tento dechový kvintet je přehlednější a jasnější. Spolu s Quartettem pro hoboj a smyčce tvoří jedno z nejvýznamnějších děl pozdního tvůrčího období skladatele. Tato dvě díla spolu sdílejí mnoho charakteristických prvků a jevů, včetně čitelného formového řešení a srozumitelného hudebního jazyka. Pro porozumění Yunovu pozdnímu kompozičnímu stylu je pochopení těchto konzervativních prvků na poli formové, melodické i rytmické struktury velmi důležité.

Interpretační hledisko

Nastudování této skladby obnáší několik výzev, které však při důkladné práci nejsou žádnou velkou překážkou. Všech pět hráčů by mělo důsledně dbát na zachování stálého vnitřního pulsu napříč oběma větami, neboť rytmické členění skladby je mnohdy velmi složité. Podrobná znalost partitury může pomoci k jednotnému cítění vnitřního tepu.
Pomalé tempo 6/4 metra na začátku druhé věty vyžaduje maximální koncentraci a klade nároky také na fyzickou zdatnost hráčů. Mentálního soustředění je zapotřebí ke „spočítání" dlouhých notových hodnot a pomlk mezi nimi; jemný, uvolněný způsob nasazení, kvalita artikulace a zřetel na plynulé prolínání hlasů vyžaduje jistou zdatnost fyzickou. Cílem je dosažení rovnováhy mezi hlasy, perfektní intonace a neslyšné výměny mezi jednotlivými zvukovými plochami.

Povědomí o formálním členění díla je pro interprety vždy prospěšným vodítkem, a to platí dvojnásob u hudby tohoto charakteru. Urychlí a zjednoduší představu o frázích, směru hudby, modulacích, apod. A i přesto, že Yun své představy o dynamickém rozvržení vyznačil zcela podrobně (pohybují se od *ppp* do *ffff*), znalost struktury díla může pomoci i ke zpřehlednění, která hudební myšlenka je důležitá a která naopak má roli spíše vedlejší.

6.8 Bläseroktett

(1993)

Skladbou Bläseroktett pro 2 hoboje, 2 klarinety, 2 lesní rohy, 2 fagoty a kontrabas ad libitum navázal Isang Yun na dlouholetou tradici dechových oktetů. Tuto linii lze sledovat až k dobám klasicismu do 18. století, kdy se díky zdokonalení dechových nástrojů (především hobojů, klarinetů a fagotů) otevřely nové možnosti pro skladatele. Jedním z nejoblíbenějších „žánrů" pro nově vzniklé soubory, nejčastěji ve složení 2 hoboje (či klarinety), jeden až dva fagoty a 2 lesní rohy, byla partita – skladba složená ze 3 až 8 krátkých vět. Tato hudba byla zpočátku hrána při příležitostech zahradních slavností, hostin, lovů či vojenských událostí. Od skromnějších kompozic lze vývoj hudby pro dechový oktet sledovat až ke klasickým mistrům W. A. Mozartovi (Serenáda č. 11 Es dur, K 375, Serenáda č. 12 c moll, K 388) a L. van Beethovenovi (Oktet Es dur op. 103). Z oktetů zkomponovaných ve dvacátém století jmenujme alespoň Divertimento in Es (1968) a Serenádu (1950) Gordona Jacobse, Octanphonie (1972) Eugéna Bozzy nebo Contrafacte Hungaria (1976) od Ference Farkase.

Bläseroktett Isanga Yuna vznikl na objednávku německé spolkové země Baden-Württenberg a vyšla v roce 1983. Věnována je Ingu Goritzkému, klarinetistovi Ulfu Rodenhäuserovi a Sttutgartské dechové akademii, která skladbu premiérovala 19. února roku 1995.

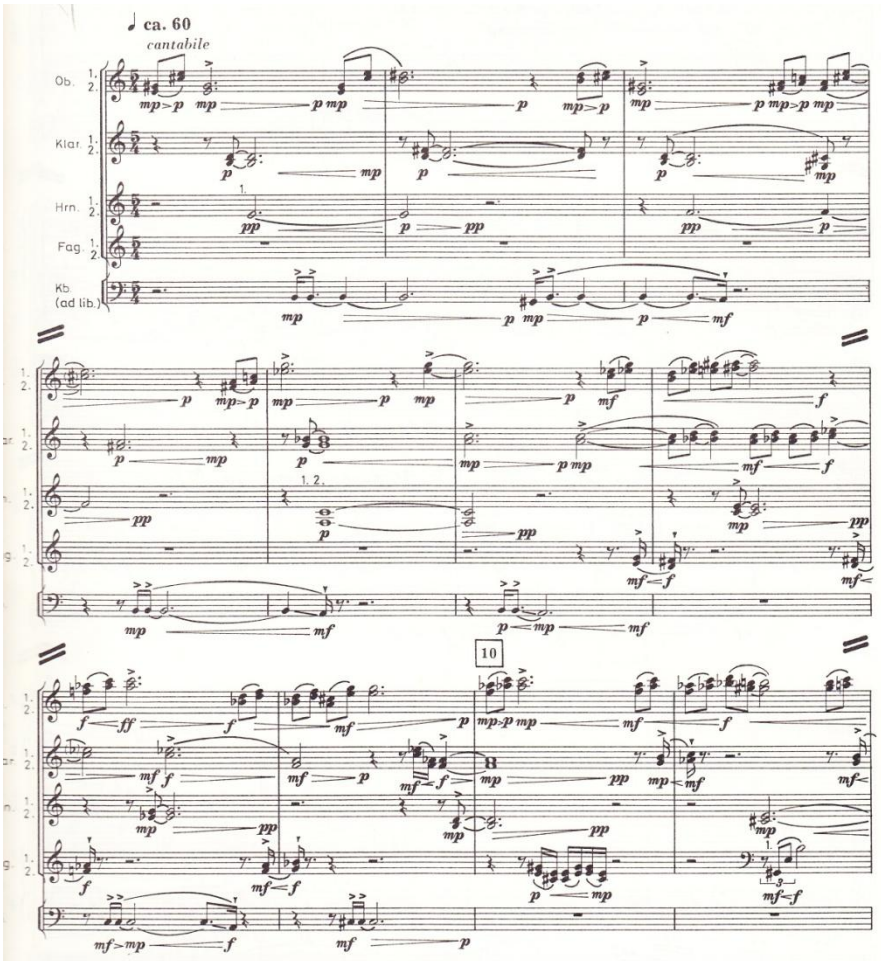
Analýza

Yunův dechový oktet je hluboké dílo s naprostým minimem moderních nástrojových technik, s výjimkou několika míst, kde autor využívá glissand nebo mikrotónových odchylek.

Stejně jako mnoho dalších Yunových skladeb je tento oktet koncipován jako jednovětý dílo. Jeho vnitřní členění je čitelné především díky dynamickým a charakterovým proměnám. Tempové určení se sice v průběhu skladby také několikrát mění, avšak v tak minimálním rozptylu, že by samo o sobě úkol vnitřního rozlišení hudby nemohlo splnit. (Tempové určení se pohybuje mezi = 52 až 72, jen pár taktů před závěrem je nadepsáno tempem = 46).
Skladbu lze formově chápat jako třídílnou. Krajní díly jsou si charakterem hudby podobné. Pohybují se s mírnými odchylkami v tempu = 60.

Začátek oktetu otevírají svým dvojhlasem hoboje. Ve své roli nositele dlouhé melodické linie v souzvucích malých a velkých tercií setrvávají celých úvodních třináct taktů. (uk. č. 23)

Ukázka č. 23

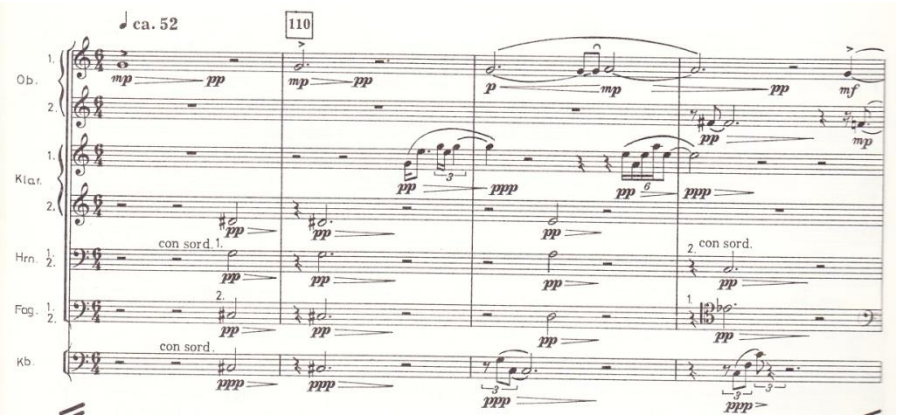


Po krátkém dialogu 1. hoboje a 1. klarinetu se rozehrává delší plocha, na níž se ve vedoucím postavení střídají 1. lesní roh a 1. fagot. Před chvilkovým ztišením,

kdy se druhé nástroje zcela odmlčí, (s výjimkou hobojů, které zde svými tremoly a glissandy v rytmickém unisonu plní spíše zvukomalebnou úlohu), se na okamžik navrací charakter hudby úplného úvodu skladby. Po těchto několika hloubavých taktech se rozeznívají dialogy všech nástrojů, klenuty v dynamických vlnách. Plochy mohutného zvuku plena plné akcentů se střídají s plochami sólových vstupů, kdy každý ze zúčastněných jakoby rád vyjádřil svůj vlastní neotřelý názor.

Střední díl přináší zcela odlišnou hudbu. Tempové určení je jen nepatrně pomalejší = 52. Sólový vstup prvního hoboje a následující odpověď v dalších nástrojích nápadně evokuje začátek Yunova Rondellu pro hoboj, klarinet a fagot. (uk. č. 24)

Ukázka č. 24



Celý díl se až na drobné odchylky pohybuje ve velmi tiché dynamice a delších notových hodnotách. Přináší s sebou hluboké zklidnění a zamyšlení; zde jakoby měl posluchač i interpret možnost pochopit o čem Isang Yun mluví, mluví-li o hudbě universa. Střední díl uzavírá vedoucí dialog 1. hoboje a 1. klarinetu v rytmickém unisonu, který se postupně vytrácí až do úplného ticha.

Závěrečný díl, jak už bylo naznačeno, se charakterově podobá dílu úvodnímu. V jeho úvodu hlavní úlohu v rytmicky pozměněné podobě na okamžik přebírají fagoty. Brzy však dominantní postavení přebírá 1. lesní roh, který zde svítí nad doprovodem fagotů a 2. lesního rohu ve velmi náročném sóle. Před úplným závěrem se na pár taktů vrací jako ozvěna hloubavý charakter hudby z první části oktetu. Ta je však přerušena a intenzita hudby v posledních taktech postupně sílí až k úplnému a rezolutnímu závěru ve *fff*.

Bläseroktett je ze všech mně známých skladeb Isanga Yuna mému srdci nejbližší. Měli jsme možnost ji s mými vynikajícími kolegy provést v české premiéře 1. října 2014. Hobojový part zde není tak exponovaný jako v jiných skladbách, které tomuto nástroji Yun věnoval. Síly jsou rovnoměrně rozvrženy do všech nástrojů, snad jen s výjimkou 1. lesní rohu, jehož part je velmi náročný a pro kvalitní interpretaci vyžaduje opravdu zkušeného hráče.

7. Závěr

Svou disertační práci jsem věnovala výjimečné osobnosti Isanga Yuna. Má první setkání s tímto jménem se uskutečnila prostřednictvím mezinárodních soutěží, kde jsem nacházela jeho skladbu pro sólový hoboj Piri v nabídce volitelných skladeb.
První mé pokusy o nastudování Piri byly v rovině zcela nevědomé. S ohlédnutím mohu zodpovědně říci, že interpretovat jakoukoli Yunovu skladbu bez povědomí pozadí – autorovy hudební estetiky, techniky haupttonu, jeho filozofického přesvědčení, je pouze poloviční práce, poloviční neúplné sdělení. Dnešní doba klade silný důraz na dobově poučenou interpretaci. Často ovšem tato energie cílí především na hudbu starší, hudbu minulých staletí. Ale stejně tak v případě skladeb Isanga Yuna je poučená interpretace více než žádoucí.

Na české hobojové scéně se s interpretací soudobé hudby setkávám velmi zřídka, a pokud ano, mnohdy se jedná o stále tytéž interprety. Nikdy jsem nebyla zarytým propagátorem soudobé hudby. Nicméně si plně stojím za názorem, že žijeme v době, kdy se píše hudba, jaká se píše. Pokud chceme dosáhnout všeobecného vzdělání ve svém oboru, studium soudobých skladeb a soudobých technik k němu neodmyslitelně patří.
To, zda nám tato hudba přiroste k srdci či se jí v našem dalším aktivním hráčském životě budeme spíše vyhýbat, už záleží na preferencích každého z nás. Jsem však přesvědčena, že má-li být student-hobojista plně vybaven do profesionálního hudebního života, měl by umět pracovat i s hudbou soudobou.

V současné době vzniká mnoho skladeb, které jsou různé kvality. Skladby Isanga Yuna pro hoboj mají bezesporu vysokou hodnotu, dnes už lze napsat léty prověřenou. Přesto se s jeho hudbou na české scéně setkáváme velmi zřídka na rozdíl od zahraničí, kdy jsou Yunovy skladby hojně zařazovány do programů mnoha interpretů.

Z mnoha dílčích cílů, které jsem si předsevzala v této práci obsáhnout, se mi nepodařilo uskutečnit jeden. Měla jsem v úmyslu, jak se také stalo, oslovit některé žijící hobojisty, pro které Isang Yun komponoval a kteří jej osobně znali. Mám na mysli Heinze Holligera a Inga Goritzkého. S druhým jmenovaným se mi i díky osobní známosti podařilo navázat emailovou konverzaci. I přes počáteční

vstřícnost a otevřenost jsme se však nedobrali odpovědí na mé otázky, především z důvodu extrémní pracovní vytíženosti profesora Goritzkého.
I přes absenci těchto jistě zajímavých a obohacujících informací a zkušeností jsem se ve své práci pokusila o komplexní vykreslení obrazu osobnosti Isanga Yuna. Prostřednictvím jeho děl můžeme pochopit mnohé z ryzosti charakteru tohoto výjimečného skladatele a člověka.

8. Seznam použité literatury

Ando, Vladimír: Malá encyklopedie taoismu, 1. vydání, Praha 5: Libri, 2010

Böttger Walter: Kultura ve staré Číně, překl. Zlata Černá, 1. vydání, Praha Panorama, 1984

Byeon, Jiyeon. The Wounded Dragon: An Annotated Translation *of Der verwundete Drache,* the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun,Kent State University, 2003.

Fraker, E. Sara: Oboe Works of Isang Yun, Urbana, Illinois, 2009

Hauser, Laura: A Performer´s Analysis of Isang Yun Monolog for Bassoon with an Emphasis on the Role of traditional Korean Influances, Louisiana State University, 2009

Heister, Hanns-Werner and Walter-Wolfgang Sparrer: Der Komponist Isang Yun, edition text+kritik GmbH, Munich 1987

Howard, Keith: Creating Korean Music: Tradition, Innovation and the Discourse of Identity, Hampshire: Ashgate, 2006.

Kim, Jeongmee: The Diasporic Composer: The Fusion of Korean and German Musical Cultures in the Works of Isang Yun, Los Angeles, University of California, 1999

Kim, Joo Won: The Developement of Contemporary Korean Music with Emphasis on Works of Isang Yun, The Ohio State University, 2011

kolektiv autorů: František Bařinka, Marina Čarnogurská, Zlata Černá, Lubor Hájek, Vlasta Hilská, Věna Hrdličková, Dana Kalvodová, Marie Kalousková, Oldřich Král, Eva Rychterová, Oldřich Švarný: Kulturní tradice dálného východu, 1. vydání, Praha Odeon, 1980

Lao- c´: Tao-te-ťing, z čínských originálů přeložil PhDr. Kuo-ying Chang, český překlad F. H. Richard, 1. vydání, Bratislava CAD Press

Yun, Shin-Hayng: Zwischen zwei Musikwelten, Würzburg: Verlag Königshaus & Neumann, 2002

Jiné zdroje:

internet:

http://www.asien-zuhause.ch/Korea_Allgemein/Koreanische_Hochzeit.htm

http://www.bruceduffie.com/yun.html - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987

http://www.bruceduffie.com/goritzki2.html - Oboist Ingo Goritzki: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1997

http://www.gotomidori.com/english/Newsletter/Newsletter4.html

http://wn.com/Isang_Yun_Quartet_For_Oboe_And_String_Trio_IIpart

http://www.yun-gesellschaft.de

9. PŘÍLOHY

9.1 Seznam skladeb věnovaných hoboji

Musik fur sieben Instrumenten (1959)

flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh, housle, violoncello

Loyang (1962, rev. 1964)

flétna, hoboj, klarinet, fagot, bicí nástroje, harfa, housle, violoncello

Images (1968)

flétna, hoboj, housle, violoncello

Piri (1971)

hoboj sólo

Trio for Flute, Oboe, and Violin (1973)

Rondell (1975)

hoboj, klarinet, fagot

Double Concerto for Oboe and Harp (1977)

Sonata for Oboe (+d'amore), Harp, and Viola (1979)

Inventionen for Two Oboes (1983)

Duetto Concertante for Oboe/English Horn, Cello and Strings (1987)

Festlicher Tanz for Woodwind Quintet (1988)

flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh

Distanzen (1988)

flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh, 2 housle, viola, violoncello

Pezzo fantasioso (1988)

Dva nástroje s basem ad lib*.:* pro 2 flétny, hoboje, klarinety, nebo housle v jakékoli kombinaci; basový nástroj (basová flétna, fagot, kontrabas atd.)

Rufe for Oboe and Harp (1989)

Concerto for Oboe and Oboe d'amore (1990)

Blaserquintett (1991)

flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh

Espace II for Oboe, Cello and Harp (1993)

Blaseroktett (1993)

2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty, 2 lesní rohy, basový nástroj ad lib.

OstWest Miniaturen for Oboe and Cello (1994)

Quartett for Oboe, Violin, Viola, and Cello (1994)

9.2 Obrázková příloha

obr. č. 1 - Isang Yun

obr. č. 2 - Isang Yun

obr. č. 3 – zleva Hyang-piri, Tang-piri, Seo-piri

obr. č. 4 – hráč na piri

Ukázky náhrobních fresek z královských hrobek v Koguryu

obr. č. 5

obr. č. 6