

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

Hudební a mimohudební prvky včetně audiovizuálních v hudbě pro bicí nástroje
20. a 21. století

Oleg Sokolov

Školitel: odb. as. Daniel Mikolášek

Oponent práce: doc. MgA. Martin Opršál, MgA. Markéta Mazourová PhD.

Datum obhajoby: 9. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Interpretation and Theory of Interpretation

DOCTORAL THESIS

Musical, Non – Musical and Audiovisual Elements Used in Compositions for
Percussions in the 20th and 21st Century

Leader: odb. as. Daniel Mikolášek

Opponents: doc. MgA. Martin Opršál, MgA. Markéta Mazourová PhD.

Date of examination: 9. 6. 2016

Degree: PhD.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Hudební a mimohudební prvky včetně audiovizuálních v hudbě pro bicí nástroje 20. a 21. století

vypracoval samostatně pod odborným vedením školitele 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.

Souhlas

Souhlasím s využitím práce pro prezenční studium v knihovně AMU.

Praha dne 20. 7. 2015

podpis diplomanta

Evidenční list

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

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

Abstrakt

Práce pojednává především o hudbě pro bicí nástroje 20. a 21. století. Poskytuje odborné veřejnosti vhled do problematiky výskytu a praktického užití hudebních a mimohudebních prvků v souvislosti s možnostmi stále se rozšiřujícího se spektra prvků audiovizuálních. Na příkladu analýzy několika premiérováných skladeb českých autorů ukazuje možné směry vývoje tohoto druhu kompozice. Zabývá se rovněž obecným přínosem multimediálního světa pro svět klasické hudby.

Abstract

My doctoral thesis deals mainly music for percussion 20th and 21st centuries. It provides professional public insight into the occurrence and the practical use of musical and non-musical elements in connection with the possibilities of ever growing range of audio-visual elements. On the example of analyzing several premiere works by Czech composers shows the possible developments of this kind of composition. It also discusses the general benefit of the media world to the world of classical music.

Obsah	strana
Úvod	1
1. Bicí nástroje z hlediska hudební psychologie a historie	2
2. Hudba a multimédia	15
3. Analýza skladeb s mimohudebními a audiovizuálními prvky	30
3. 1. Mauricio Kagel: Kusy větrné růžice (1988 – 1994)	32
3. 2. Daniel Chudovský: Plížení (2013)	45
3. 3. Jan Dušek: Hostina bohů (2013)	54
3. 4. Jiří Lukeš: “.plus..” (2015)	72
3. 5. Jakub Rataj: Tarantelle (2015)	77
4. Ivana Loudová a její kompozice pro bicí nástroje	81
Závěr	93
Použitá literatura a prameny	94
Přílohy	96

Úvod

Propojením hudby s mimohudebními prvky včetně audiovizuálních se teoreticky se zabývá řada publikací v oblasti teorie hudby, ale i v oblasti pedagogiky a její teorie. Zaměřují na hudební vjemy prostřednictvím mimohudebních prvků, percepce hudby prostřednictvím jiných forem vyjádření. Cílem mého doktorandského studia bylo iniciovat vytvoření nových skladeb, využívajících hudební i mimohudební prvky, s užitím nových nástrojů či nových způsobů hry, zahrnující audiovizuální prvky, elektroniku, pohyb, prostor a film. Jednalo se v případě každé nové skladby o originální interpretační počín, při kterém často vznikaly nové způsoby hry na nejrůznější nástroje včetně těch nehudebních, ale proběhlo zde logicky i o rozšíření repertoáru pro bicí nástroje, protože kolegové skladatelé zkomponovali nová hudební díla. Teoretická část se tedy zabývá analýzou těchto skladeb v kontextu vývoje literatury bicích nástrojů, rozšiřujícím se spektrem bicích nástrojů (lidové a exotické nástroje, užití mimohudebních prvků) i proměnou užití bicích nástrojů v nových orchestrálních skladbách. Analytické zpracování skladeb zpětně reflektují i interpretační stanovisko k těmto kompozicím. Kromě skladby Kusy větrné růžice Mauricia Kagela (1931 - 2008) z let 1988 - 1994, která je špičkovou kompozicí světové úrovně, je to kompozice Plížení Daniela Chudovského (*1991) pro recitátora, bicí nástroje, violu, klavír a elektroakustickou stopu z roku 2013, potom skladba Jiřího Lukeše (*1985) ".plus.." pro akordeon a bicí využívající prostor z roku 2015, skladba Tarantelle od Jakuba Rataje (* 1984) z roku 2015 a kompozice Hostina bohů z roku 2013 od Jana Duška (*1985). Samostatná kapitola je věnována skladbám Prof. Ivany Loudové. V náhledu na vývoj evropského hudebního myšlení také chci poukázat na historicko - psychologické aspekty a obecnou problematiku multimedialit

1. Bicí nástroje z hlediska hudební psychologie a historie

Ve staré řecké literatuře se nachází nejstarší zmínka o rytmu pohybu těla. Slovo *rhytmos* je zde vyjádřeno v překladu slovem proud, tok, směr vodní dráhy, mořské vlny nebo pravidelný pohyb. Později byl význam slova *rytmus* vysvětlován jako plynutí jakéhokoli pohybu, tedy zde můžeme zařadit i taneční pohyb, běh nebo chůzi. Na základě těchto vyjádření získává slovo *rytmus* určitý znak pravidelnosti a podstatu dnešního významu. Pojem *rytmické schopnosti* (lat. *Rhythm posse*, resp. *Rhythm - rhythmus, posse - být schopen*) je v anglickém jazyce vysvětlován jako *rhythmic abilities*, v německém *rhythmischen Kompetenzen* a francouzském *compétences rythmiques*. V nejširším smyslu lze dnes najít užití termínu *rytmus* v mimouměleckých oborech lidské činnosti (fyzika, biologie, medicína). V těchto případech jsou jako *rytmické* označovány jevy, děje, procesy, probíhající pravidelně, periodicky v čase. Naopak nepravidelnost, porušení periodicity je chápáno jako projev absence rytmu, *arytmie* (např. srdeční *arytmie*). Jak je zřejmé, již tato skutečnost poukazuje na rozpor mezi takto chápaným rytmem a rytmem hudebním, charakterizovaným jako střídání různých délek zvuků v čase.

Do oblasti lidských schopností je třeba jako jednu z dílčích schopností počítat regulaci rytmu a frekvence pohybu. *Rytmus* pohybu se projevuje při provádění jednoduchých nebo složitých pohybů, tak při cyklických a acyklických pohybech. Schopnost pohybů *rytmizovat* má významný vliv na kvalitu a úspornost tělesných pohybů. Jde o pohybově ekonomický princip a je nezbytné, aby se neustále zdokonaloval. *Rytmické schopnosti* vystihuje a vyjadřuje *rytmus* nacházející se v určitém pohybovém aktu. Podrobnější ho vnímáme jako časově - dynamické členění pohybu a *rytmickou předlohu* využíváme jako předlohu pro řízení vlastního pohybu. Jedná

se o rozdělení pohybu do rozeznatelných rytmických celků prostřednictvím akcentů a tím vytvoření typického časově - dynamického průběhu pohybu. Pohybový rytmus je komplexním a mnohostranným znakem, je třeba rozlišit mezi schopností rytmické percepce a schopností rytmické realizace. Každý jednotlivec má rozdílné vyvinutou schopnost rytmické percepce, protože každý lépe či hůře vnímá a rozlišuje rytmické vzorce přijímány akusticky, opticky, nebo dotekově. Ne každý člověk, i když bezesporu citlivě vnímá, je schopen rytmus reprodukovat (např. vytleskáváním, vydupáváním, vyťukáváním). Na základě uvedených skutečností je nutné od pohybového rytmu odlišit příbuzné pojmy tempo a takt. Rytmické schopnosti lze charakterizovat jako jednu z koordinačních schopností umožňující člověku přesně realizovat zadaný (vnější) rytmus (hudba, metronom, počítání) v pohybové činnosti, adekvátně jej měnit v souladu se změnami podmínek, jakož i najít optimální a účinný vnitřní rytmus, který umožňuje dosáhnout nejvyšší účinnosti pohybové činnosti. Rytmické schopnosti jsou předpokladem přizpůsobit pohyby zevnímu nebo vnitřnímu rytmu. Jsou založeny na zachycování, zapamatování, znovuvytvoření a realizaci časově - dynamické struktury cyklických a acyklických pohybů. Projevují se v přizpůsobení pohybů do daného tzv. "vnějšího rytmu", nebo ve vytvoření vlastního záměrného tzv. "vnitřního rytmu". Neméně důležitý je rozvoj schopnosti přizpůsobovat vlastní naučený rytmus požadovanému vnějšímu rytmu. To vše je samou podstatou hry na bicí nástroje. Ke kultivaci těchto schopností slouží na nejnižším stupni hudebního vývoje rytmická výchova. Dle mého názoru je však rozhodující talent, i když jako pedagog (a to nejen v rámci doktorandského studijního programu na Hudební fakultě AMU) jsem se přesvědčil o mnohoznačnosti tohoto pojmu. Při stanovení základního významu slova talent je nejvhodnější vycházet z pojmu schopnost.

Jsou to tři znaky, které jsou, jak se domnívám, vždy obsaženy v pojmu „schopnost“, užije-li se ho v prakticky rozumné souvislosti. Za prvé, schopnostmi, se rozumějí individuálně psychologické zvláštnosti, odlišující jednoho člověka od druhého; nikdo nezačne mluvit o schopnostech tam, kde jde o vlastnosti, v nichž jsou si všichni lidé rovni. V takovém smyslu slova schopnost je však omylem čekat v dnešní společnosti rovnost sil a schopností lidí. Rovností mám na mysli rovnost schopností nebo stejnost fyzických sil a duševních schopností lidí. Rozumí se samo sebou, že si v tomto smyslu lidé nejsou rovni. Za druhé, schopnostmi nazýváme ne jakékoliv individuální zvláštnosti vůbec, nýbrž jen takové, které mají význam pro úspěšné provádění nějaké činnosti nebo mnoha činností. Takové vlastnosti, jako např. váhavost nebo agresivita, jež jsou nepochybně individuálními zvláštnostmi některých lidí, nenazývají se obyčejně schopnostmi, protože se na ně nepohlíží jako na podmínky úspěšného provádění nějakých činností. Za třetí, pojem „schopnost“ se netýká těch znalostí, dovedností nebo umění, které už člověk ovládá. Tento poslední znak je obyčejně základem vysvětlovacího významu pojmu „schopnost“. Stává se nezřídka, že pedagog není spokojen s prací některého žáka, ačkoliv ten žák neprojevuje méně znalostí než jiní z jeho kolegů, jejichž úspěchy téhož pedagoga těší. Svou nespokojenost zdůvodňuje pedagog tím, že tento žák pracuje nedostatečně; při dobré práci by žák mohl mít daleko více znalostí. Stejně znalostí a dovedností v oblasti v našem oboru např. kontrapunktu mohou pro zkušeného učitele znamenat u různých žáků zcela různé věci: u jednoho při jeho skvělých schopnostech k hudební teorii ukazují na práci zcela nedostatečnou, u jiného mohou svědčit o velkých úspěších. Když dnes firma shání mladého manažera k nějaké organizační práci a motivuje tento návrh dobrými organizačními schopnostmi, většinou neznamená, že mít organizační schopnosti znamená mít organizační dovednosti a umění. Věc se má

právě opačně - i když nemá ještě nutné dovednosti a umění, protože žádný člověk poprvé dělající organizační práci nemůže mít organizační umění, přece při svých schopnostech rychle a úspěšně dokáže osvojit tyto dovednosti a umění.

Tyto elementární příklady ukazují, že pojmu schopnost užíváme v praxi neustále jakožto pojmu vysvětlovacího a že přitom schopnostmi rozumíme takové individuální zvláštnosti, které se netýkají hotových dovedností, umění nebo znalostí, ale které mohou vysvětlovat snadnost a rychlost osvojení těchto znalostí a dovedností. Pokusy převádět otevřené nebo skryté schopnosti na znalosti a dovednosti jsou bohužel velmi rozšířeny v dnešním školství, kde slouží zcela pochopitelným cílům. Stačí uznat za schopnosti nebo talent ovládání určitých znalostí a dovedností, aby dnešní učitelé získali právo popírat přítomnost poněkud významnějšího množství talentů mezi studenty.

Schopnost je umění vykonávat činnosti, zahrnující složité koordinované pohyby, a rozřešení rozumových úloh, nebo to, co může člověk vykonat na dané úrovni vzdělání a vývoje. Je to maximální možnosti jedince, týkající se nějaké funkce, jež jsou omezeny jeho vrozenou konstitucí a jež lze teoreticky změřit tou hranicí, do které tato funkce může být rozvinuta za optimálních podmínek nebo možností organismu, určované a omezované jeho vrozenou konstitucí. Schopnosti ovšem nelze chápat ve smyslu vrozených možností jedince, schopnosti jsou individuálně psychologické zvláštnosti člověka a ty pro samu podstatu věci nemohou být vrozené. Vrozené mohou být jen anatomicko-fyziologické zvláštnosti, tj. ty vlohy, jež jsou základem rozvoje schopností, schopnosti samy pak jsou vždy výsledkem vývoje, probíhajícího procesu výchovy a vyučování. Když ovšem není chápána schopnost jako vrozených zvláštností člověka, nijak tím

nezamítám tu skutečnost, že základem rozvoje schopností jsou ve většině případů jisté vrozené zvláštnosti, vlohy. Pojem vrozený, přirozený, přírodní, daný od přírody atd. - velmi často se v praktické analýze spojuje se schopnostmi. V mé doktorandské práci se zabývám v podstatě problematikou propojení uměleckých vyjádření, ve skladbě Hostina bohů je důležitou složkou podíl výtvarné práce. Myslím si, že např. skutečný výtvarný talent má vrozené chápání tvarů, proporcí a barev takže při jistém vedení začíná to všechno rychle a správně zobrazovat. Důležité je stanovit, že ve všech případech je nutno chápat vrozenost ne schopností samých, nýbrž vlohy, tvořících základ jejich rozvoje. A stěží tím rozumí někdo i v praktickém rozboru něco jiného, když mluví o vrozenosti určité schopnosti. Stěží někoho napadne přemýšlet o harmonickém smyslu, rytmickém cítění nebo citu pro hudební formu, jež by existovaly již v okamžiku narození a na jejich základě že se rozvíjí cit pro harmonii nebo smysl pro hudební formu. Je velmi důležité všimnout si také, že vrozené vlohy nejsou vlohy dědičné. Velmi je rozšířena chyba ztotožňování těchto dvou pojmů. Předpokládá se, že říci vrozený je totéž, jako říci dědičný. Slovo dědičnost a dědičný se v psychologické literatuře užívá často nejen v těch případech, kdy existují reálné základy pro předpoklad, že daný znak byl získán dědičností od předků, nýbrž po každé, když se chce ukázat, že tento znak není přímým výsledkem výchovy nebo vyučování, nebo když se předpokládá, že tento znak lze redukovat na určité biologické nebo fyziologické zvláštnosti organismu. Slovo dědičný se takto stává synonymem nejen slova vrozený, nýbrž i takových slov jako biologický, fyziologický atd.

Takováto nepřesnost nebo neurovnanost terminologie má zásadní význam. V termínu dědičný je obsaženo určité vysvětlení faktu, a proto je třeba tohoto termínu užívat podle mého názoru velmi opatrně, jenom tam, kde jsou vážné důvody právě pro taková

vysvětlení. Pojem vrozené vlohy není tedy v žádném případě totožný s pojmem dědičné vlohy. Dále je nutno zdůraznit, že schopnost je svou podstatou pojem dynamický. Schopnost existuje jenom v pohybu, jenom ve vývoji. S psychologického hlediska nelze mluvit o schopnosti, jak existuje před počátkem svého vývoje, právě tak jako nelze mluvit o schopnosti, která dostihla svého plného rozvoje, zakončila svůj vývoj. Vlastnost je taková dispozice, která směřuje k uskutečňování se nezměněným způsobem, a dále určitá stálá zaměřenost k cíli, týkající se celé osobnosti. Není důležité, od kterého okamžiku působí dispozice neměnné; jakmile vznikne pravidelnost fungování, je její příčinou vlastnost. Vloha je taková dispozice, která je zaměřena na budoucí odkrytí ne ještě skutečné zaměřenosti k určitému cíli. Vloha je anatomicko-fyziologická zvláštnost člověka, jež není na nic výrazně zaměřena, schopnost pak jakožto psychologická kategorie neexistuje vůbec před jejím počátkem. Schopnost existuje jenom ve vývoji, nelze však pouštět se zřetele, že se tento vývoj neuskutečňuje jinak než v procesu určité praktické nebo teoretické činnosti. A z toho plyne, že schopnost nemůže vzniknout mimo příslušnou konkrétní činnost. Nelze věc chápat tak, že schopnost existuje do té doby, než počne odpovídající činnost, a že se jí touto činností toliko využívá. Sám disponuji absolutním sluchem, který mi zvláště při koncertních provedení soudobých skladeb velmi pomáhá. Lépe se například orientuji ve hře spoluhráčů. Mohu z vlastní zkušenosti tudíž potvrdit, že absolutní sluch jakožto schopnost u mě neexistoval do té doby, dokud jsem nestál poprvé před úlohou poznat výšku tónu. Do této chvíle vždy existuje pouze vloha jakožto anatomicko-fyziologický fakt. Schopnosti neexistují mimo určité vztahy člověka ke skutečnosti, právě tak, jako se vztahy nerealizují jinak než prostřednictvím určitých schopností. Vývoj schopností, jako vůbec každý vývoj, neprobíhá přímočaře; jeho hybnou silou je boj protikladů. Proto jsou

na jednotlivých etapách vývoje zcela možné rozpory mezi schopnostmi a sklony. Ale z toho, že existuje možnost takových rozporů, naprosto nevyplývá přiznání toho, že sklony mohou vznikat a vyvíjet se nezávisle na schopnostech nebo schopnosti nezávisle na sklonech.

Schopnostmi lze nazývat jen takové individuálně psychologické zvláštnosti, které mají vztah k úspěšnému provádění určité činnosti. Avšak možnost úspěšného vykonávání nějaké činnosti určují bezprostředně ne jednotlivé schopnosti, nýbrž svérázné spojení schopností, jež charakterizuje danou osobnost. Jednou z nejdůležitějších zvláštností psychiky člověka je možnost mimořádně rozsáhlé kompenzace jedné vlastnosti druhými, takže relativní slabost některé schopnosti neznemožňuje úspěšné konání i takové činnosti, která je nejtěsněji spojena s touto schopností. Chybějící schopnost může být ve velmi širokých mezích kompenzována jinými, které jsou u člověka vysoce vyvinuty. Právě rozsáhlou možností kompenzace jsou odsouzeny k neúspěchu všechny pokusy redukovat např. hudební talent, hudební nadání, hudebnost atd. na nějakou jedinou schopnost. Dále je třeba pamatovat, že jednotlivé schopnosti neexistují, prostě spolu vedle sebe, nezávisle jedna na druhé. Každá schopnost se mění, získává kvalitativně jiný charakter v závislosti na přítomnosti a stupni vývoje jiných schopností. Vycházejíce z těchto úvah, nelze přecházet od jednotlivých schopností bezprostředně k otázce možnosti toho, aby člověk úspěšně vykonával určitou činnost. Tento přechod lze uskutečnit jen s pomocí druhého, syntetičtějšího pojmu. Takovým pojmem je nadání, chápané jako kvantitativně specifické spojení schopností, na němž závisí možnost dosažení většího nebo menšího úspěchu v provádění určité činnosti, vlastnost pojmů „nadání“ a „schopnost“ je v tom, že se v nich vlastnosti člověka zkoumají s hlediska těch požadavků, které před člověka staví určitá praktická činnost. Proto nelze mluvit o nadání vůbec,

nýbrž lze mluvit jenom o nadání k něčemu, k nějaké činnosti. Tato okolnost má zvláště důležitý význam při zkoumání otázky tzv. „obecného nadání“. Vzájemná souvislost s konkrétní praktickou činností, která je nezbytně obsažena v samém pojmu „nadání“, podmiňuje historický charakter tohoto pojmu. Pojem „nadání“ by byl zbaven smyslu, kdyby byl pojímán jakožto biologická kategorie. Chápání nadání závisí podstatně na tom, jaká hodnota se přisuzuje určitým druhům činnosti a co se rozumí „úspěšným“ prováděním každé konkrétní činnosti. Génus jako nejvyšší stupeň nadání může samozřejmě existovat nejen v umění, ale i ve vědě a rovněž v praktické činnosti.

I obsah pojmu určitého speciálního druhu nadání se podstatně mění v závislosti na tom, jaké je v kterém společenském řádu měřítko „úspěšného“ provádění příslušné činnosti. Pojem „hudební nadání“ má pro nás ovšem podstatně jiný obsah, než jaký mohl mít u těch národů, které neznaly jinou než jednohlasou hudbu. Historický vývoj hudby přináší s sebou i změnu hudebního nadání. Předmět umění — a právě tak každý jiný produkt — vytváří obecenstvo, které chápe umění a je schopno těšit se z jeho krásy. Výroba tedy netvoří jen předmět pro subjekt, nýbrž i subjekt pro předmět. Pojem nadání nemá tedy smysl bez souvislosti s konkrétními, historicky se vyvíjejícími formami společensko-pracovní praxe. Hraje tu roli jedna velmi podstatná okolnost. Na nadání závisí ne úspěšné provádění činnosti, nýbrž jenom možnost dosažení tohoto úspěchu. I když se omezím na psychologickou stránku otázky, musím konstatovat, že k úspěšnému provádění každé činnosti je třeba nejen nadání, tj. přítomnosti příslušného spojení schopností, nýbrž i nutných znalostí, dovedností a umění. Ať má někdo jakkoli fenomenální hudební nadání, jestliže se neučí hudbě a nezabývá se systematicky hudební činností, není schopen úspěšně vykonávat ani funkce operního dirigenta nebo sólového hráče na marimbu. Nadání určuje toliko

možnost dosáhnout úspěchu v určité činnosti, avšak realizace této možnosti je určována tím, jaké budou získány znalosti, dovednosti a umění.

Rytmus a práce s ním stojí jako elementární páteř dnešní hudby na počátku všeho. První hudební projevy se objevily již u lidí žijících v jeskyních. Jejich hudba byla nerozlučně spjata s tancem. Melodie měly malý tónový rozsah a hlavní úlohu měl právě rytmus. Připisovali hudbě magickou moc. Nositelem rytmu jsou rytmické bicí nástroje. Rozmanité druhy těchto nástrojů tvoří nezbytnou součást hudebního života všech národů světa ve všech dobách. V různých etnických oblastech se bicí nástroje staly základem pro hudbu, kterou si vytvářeli a vytvářejí až do dnešních dob domorodí obyvatelé. Častým úkazem u většiny hráčů na bicí nástroje byla spontánní improvizace. S migrací a prolínáním kultur docházelo ke spojování a ke kombinaci nástrojů, například když zavlečení černí otroci přivezli z Afriky své nástroje a ty se časem zkombinovali s nástroji původních obyvatel amerického kontinentu.

Do Evropy bicí nástroje pronikaly většinou díky válečným nebo cestovatelským výpravám z různých koutů světa. Různé přivezené nástroje během doby upadly v zapomenutí, ale později byly některé znovu objeveny a používány v různých oblastech a obdobích hudby. Například v jihoevropských zemích zlidověly kastaněty a tamburína. Ve středověké evropské hudbě měly hudební nástroje většinou funkci doprovodu ke zpěvu, tanci a slavnostním průvodům. V těchto seskupeních se z bicích nástrojů uplatňovaly zvonky, triangly a bubínky. Asi kolem 14. století se objevuje baskický bubínek. V této době se užívají bubínky v páru (předchůdci tympánů), které se zavěšovaly speciálními řemeny k pasu. V době renesance význam instrumentální hudby stoupá, nástroje jsou zdokonalovány, avšak stále plní doprovodnou funkci. Až baroko přináší prudký rozmach

instrumentální hudby. Formuje se orchestr, jehož základem se stávají v 17. století housle.

Každé období některé nástroje potlačuje a jiné si oblíbí. V baroku získalo primát cembalo, spinet, loutna a harfa, ale naopak období klasicismu tento trsavý a drnkavý zvuk téměř vymýtilo z komorního a orchestrálního instrumentáře. Z bicích nástrojů přežily pouze tympány. Ty jsou jako většina bicích nástrojů orientálního původu. Do Evropy se dostaly v dobách křižáckých tažení. Původně to byly dva malé mělké kotle, které hráči nosili připevněné řemenem na rameni, případně na obou stranách sedla na koni či velbloudu. Tento nástroj sloužil k vojenským signálům a fanfárám, v orchestrech se začal prosazovat v tvorbě pozdního baroka.

Společně s rozšiřováním počtu hráčů na smyčcové i dechové nástroje v orchestrech se postupně zvyšoval i počet bicích nástrojů. Po tympánech, které již patřily k základnímu obsazení, přibýly v klasickém období do orchestru činely, velký buben, malý buben a triangel. V romantismu, novoromantismu a impresionismu se instrumentář bohatě rozšířil ve snaze dosáhnout barevného a bohatého zvuku. Dvacáté století se stává syntézou všeho, co se kde ve světě v hudbě užívalo. Nástrojové vybavení se neustále zdokonaluje (hydraulické tympány), obohacuje o nástroje nově konstruované (vibrafon) nebo přibírané z nejrůznějších oblastí lidové hudby.

Bicí nástroje tak tvoří stále významnější složku celkového zvuku současné hudby. Rozličné zvukové a přesné rytmické možnosti bicích nástrojů, jejich široká paleta barev zvuku od lesku činelů, triangu a zvonkohry přes ponurý zvuk tam - tamu, velkého bubnu a hluboce znějících vířivých bubnů a tympánů až k slavnostně znějícím zvonům a možnosti jejich vzájemného zvukového spojování a kombinování, to vše skladatelům nabízí velké možnosti jejich využití

a poskytuje široký prostor k vyhledávání nových nástrojových i orchestrálních barev zvuku. Proto vznikají sólové skladby pro bicí nástroje i skladby pro soubory bicích nástrojů, případně kompozice psané pro bicí nástroje v kombinaci s dechovými, klávesovými i smyčcovými nástroji. Ve svých dílech začínají autoři uplatňovat všechny zvukové možnosti bicích nástrojů. V Evropě existovala řada vynikajících skladatelů, kteří byli vlastně praotci jejich samostatného uplatnění. Byli to především Igor Stravinskij (Svatba, Příběh vojáka), Carl Orff (Carmina burana), Béla Bartók (Sonáta pro dva klavíry a bicí nástroje), dále M. Ravel, A. Glazunov, S. Prokofjev, D. Šostakovič, L. Janáček, B. Martinů nebo M. Kabeláč. Zásadními pro další vývoj byli partitury skladatelů jako K.- H. Stockhausen, J. Cage nebo I. Xenakis. Tito mistři dali impuls a směr prudkému rozvoji bicích nástrojů jak ve hře orchestrální, komorní tak i sólové. Prvé napsané dílo pro samostatné bicí nástroje a dvě sirény od Edgara Varése z r. 1931 má název (Ionizace). A to byl počátek dalšího rozvoje literatury pro bicí nástroje a vzniku celého spektra souborů bicích nástrojů v řadě zemí.

Bicí nástroje se trochu nepřesně dělí na bicí soupravu a perkuse (slovo perkuse znamená též poklep, lze tedy říci, že všechny bicí nástroje jsou perkuse). V moderní hudbě ale došlo k tomuto rozdělení, které není třeba považovat za omyl. Osobně nepovažuji toto za problém důstojný větší analýzy, stejně jako violoncellisté nepovažují za problém slovo cello, přestože v italštině je to pouze zdrobňující přípona.

S vývojem symfonické hudby se vyvíjí i použití bicích nástrojů. V baroku bylo obvyklé použití pouze tympánů, ale už v klasicismu se bicí skupina rozšiřuje o velký buben, činely, triangel, malý buben a někdy i zvonkohru. Romantismus už vykazuje výrazné rozšíření nástrojového obsazení symfonického orchestru a souběžně s ním i

celkového instrumentáře bicích nástrojů. V soudobé hudbě je počet bicích nástrojů většinou vysoký. Tomu odpovídá i počet hráčů, protože je časté použití více bicích nástrojů současně.

Bicí nástroje zaznamenávají za posledních 30 let prudký vývoj, jednak co do technické a zvukové dokonalosti, tak co do použití v hudbě 21. století, v níž bicí nástroje našly své trvalé, opodstatněné uplatnění. Hudba 20. – 21. století klade velký důraz na používání bicích nástrojů. Jsou hlavními mluvčími rytmu, prvku typického pro dnešní dobu a hudby, která tuto skutečnost odráží. Jsou to nástroje nepřeborného množství zvukových barev, vyhledávaných právě moderní hudbou. Tolik různých barev a nálad není schopna žádná jiná nástrojová skupina symfonického orchestru realizovat. Např. hudba 20. století má nemalou zásluhu na rozšíření běžného instrumentáře bicích nástrojů v symfonických orchestrech. Dobře vybavené orchestry dnes disponují třiceti, někdy i více různými typy bicích nástrojů. Bohužel ale ne ve všech českých symfonických orchestrech je věnována dobrému vybavení kvalitními bicími nástroji dostatečná pozornost. Je to problém, neboť kvalitní práce hráčů bicích nástrojů do značné míry závisí na kvalitě nástrojů samých, nehledě k tomu, že nedostatkem potřebných nástrojů trpí provedení té či jiné skladby.

Bohužel ještě v dnešní době dožívají některé staré názory a praktiky. I dnes se setkáváme s názory, že hra na bicí nástroje je lehčí a snáz naučitelná než hra na jiné hudební nástroje. Ovšem dobám, kdy na bicí nástroje hráli většinou diletanti, tzn. hráči přeřazení z nejrůznějších důvodů do skupiny bicích nástrojů, je již s konečnou platností navždy odzvoněno. Nenávratně jsou pryč doby, kdy na obsazení hráče bicích nástrojů stačila zkušenost na jiném hudebním nástroji a pár „soukromých hodin“, ve kterých se rychlostudiem hráč dozvěděl o základních principech hry. Přísná

specializace a vysoké nároky na dnešní hudebníky jednoznačně dokázaly nutnost pedagogicky dobře vedené, kvalitní a odborné výuky hry na bicí nástroje. Proto došlo ke zřízení oddělení bicích nástrojů dnes již na všech konzervatořích. Tento druh vzdělání je dnes již podmínkou pro přijetí hráče do skupiny bicích nástrojů určitého hudebního tělesa.

Moderní doba si žádá pouze fundované, všestranně technicky a muzikálně vybavené hráče. Dnešní hráč bicích vytváří po hudební stránce hodnoty souměřitelné s hodnotami vytvořenými hráči jiných nástrojů. Právem je žádáno, aby se hře na tyto nástroje věnovali pouze lidé dokonale zdraví a energičtí. Není bez zajímavosti, že srdeční činnost hráčů na bicí nástroje je nejvyšší ze všech nástrojových skupin. Též celkové hudebnosti adeptů hry na bicí je věnována velká pozornost. Hra na bicí nástroje je doplňována hrou na melodický nástroj. A že tito hráči musí být též patřičně vzdělaní i v oblasti hudební teorie, není snad ani třeba připomínat.

Zcela samostatnou kapitolou je funkce bicích v rychle se rozvíjející hudbě soudobé a nároky na hráče spojené s rozšiřujícími se hudebními a mimohudebními prostředky, které tyto skladby provázejí. Této problematice je věnována hlavní kapitola mé doktorandské práce

2. Hudba a multimédia

Multimedialita spočívá ve vztahu dvou či více médií a jejich forem. Strukturní prvky těchto médií se střetávají, vstupují do vzájemné fúze a proměňují se na základě syntézy, v níž lze už jen obtížně od sebe oddělit původní autonomii jednotlivých složek. Hudební složka jako součást multimediálního díla představuje oblast umělecké aktivity, jež nabízí bezpočet tvůrčích možností a celou řadu nejrůznějších přístupů. Hudba ve své absolutní formě je nejabstraktnější uměleckou disciplínou. V okamžiku, kdy se k ní připojí ostatní roviny a tento tvar začíná splňovat princip multimediality, dokáže hudební prvek posunout celkové vyznění díla do naprosto reálných parametrů. Vždy je však divák vystaven určité dávce stylizace a pro svůj vstup do díla musí přijmout pravidla komunikace vycházející z jednotlivých žánrů. Funkce jednotlivých složek díla, tedy i té hudební, se tedy jasně odvíjí od definice jednotlivých žánrů a dále pak od uměleckého uchopení látky tvůrců samotných. Dnešní doba však akceptuje a žánrové hranice jsou někdy značně rozostřeny. Je jasné, že u každého konkrétního díla existuje mnoho způsobů řešení daných situací, skladatel ale vždy musí zvolit jednu z nich. Výsledek pak bude záležet na jeho osobitosti i umělecké individualitě. Finální tvar poté lze hodnotit v historickém či žánrovém kontextu. Toto hodnocení bude vždy velice subjektivní, vycházející ze zkušeností i estetického cítění posuzovatele, stejně jako přístup skladatele pracujícího na hudební složce, jež vychází ze stejné základny, nikoli jako posuzovatel, ale jako spolutvůrce. V souvislosti s mnoha hudebními směry etablovanými se v průběhu 20. století, od futurismu, spektrální hudby či témbrové hudby a různých jiných nových tendencí, směřujících od rytmicko – harmonicko - melodické hudební struktury po formu, v níž je kladen důraz na zvuk a jeho podstatu, se dostáváme do oblasti,

jež je úzce spojena s vývojem technické informačně výpočetní vyspělosti. Od doby, kdy jsme schopni zaznamenat zvuk, byť do dnes již historické podoby děrných štítků, vinylových desek, magnetofonových pásů či pomocí digitálních technologií, jsme schopni uvažovat o jeho formě, zvukové podstatě, tónu, hlasitosti, rytmu, artikulaci. Hudební dílo získávalo od počátků přívlastky: instrumentální, vokální, symfonické, komorní a další, vystihující jeho charakter. V rámci nové se začleňujících hudebních tendencí pak lze charakterizovat skladbu jako elektroakustickou, hudbu pro tape, sound composition, radio composition a další specifika, blíže určující nejen charakter, nýbrž nesoucí s sebou kontext historických událostí, představitelů a komunitních sítí.

Podstatu slova médium je třeba hledat v latinském slově medius, jež by šlo do češtiny přeložit jako prostředí. Médium samotné bychom tedy lze charakterizovat jako něco nacházejícího se uprostřed. Z hlediska širšího pohledu je tedy médiem potřeba nazvat jakýkoli prostředek směřující k vyjádření záměru. Médium tedy lze označit hudební, verbální, výtvarné nebo třeba divadelní umění. V užším slova smyslu pak tento termín lze použít pro skutečný fyzický materiál. Ten byl zvolen jako prostředek k vyjádření jakéhokoliv uměleckého díla. Jako multimediální lze označit ten útvar, který spojuje několik forem uměleckého vyjádření za účelem vlivu na vnímatele uměleckého počínu na více smyslů najednou. Jedná se o vzájemnou koexistenci několika mediálních vrstev. Dalo by se tedy říci, že sdělení probíhá prostřednictvím několika médií zároveň. Tato integrační tendence však také přináší nebezpečí možného oslabení hodnoty jednotlivých složek komplexního uměleckého díla, tedy i hudby. Může nastat i problém opačný. Jedna mediální vrstva bude výraznější než ostatní a vytvoří tím jakousi nerovnováhu mezi jednotlivými komponenty celkové struktury. V praxi je tedy za

multimediální považován formát, jenž využívá různých forem informačního obsahu a zpracování informací například obrazu, hudby, zvuku a textu. Obsah díla musí samozřejmě odpovídat charakteristikám a možnostem vnímání, které jsou dány přirozeností jednotlivých lidských smyslů. Na jejich souběžném zapojení je postaven princip uměleckého díla na bázi multimediality. Multimedialitou tak lze nazvat integraci textu, obrázků, grafiky, zvuku, animace a videa za účelem zprostředkování informací.

Svou dizertační práci jsem nazval Hudební a mimohudební prvky včetně audiovizuálních v hudbě pro bicí nástroje 20. a 21. století. Tedy v hudbě moderního a postmoderního (současného) období. V postmoderní době nelze hovořit o jednoduše hudbního stylu, jak tomu bývalo v dřívějších obdobích (baroko, klasicismus atd.). Po naprostém vyčerpání výrazových prostředků klasicko-romantické funkční harmonie přichází hledání nových možností v rámci skladatelských postupů, které vyústí v atonalitu, dodekafonii, serialitu nebo aleatoriku. O co více se snaží autoři vytvořit neotřelé kompoziční systémy, ve kterých se lze hudebně vyjadřovat, tím větší měrou se pak tyto vzniklé práce stávají pro posluchače náročnými na poslech i orientaci. Jako častý interpret sólových i orchestrálních kompozic soudobých skladatelů mohu říci, že zdaleka ne všechno, co vychází z platformy hudby klasické, musí být kvalitní, nebo dokonce něčím nové, přínosné a objevné. Klasická hudba je širší veřejností většinou vnímána jako uzavřená kapitola. Obrazem dneška je nejspíše hudba populární, nikoli tvorba autorů, kteří cíleně navazují a pokračují v linii tvorby umělecké. Ale ani v této kategorii skladatelů tzv. vážné hudby nelze dnes najít jeden hlavní kompoziční a estetický směr. Vedle sebe existují skupiny skladatelů pracujících v různých stylech. Daleko důležitějším než styl sám se stala snaha o originální řešení každého jednotlivého kompozičního počínu.

Stejnému tlaku a dualitě je však také vystavena hudební tvorba scénická, kterou lze označit právě jako míněnou hudební složku multimediálního díla. V praxi to znamená, že jsou dnes naprosto samozřejmé situace, kdy tuto složku tvoří jak skladby z hudby klasické (tím není míněno pouze historické období klasicismu), tak populární, a tento fakt naprosto neubírá hudební části multimediálního díla na funkčnosti a vhodnosti k zasazení do celkové struktury mezi ostatní komponenty tohoto díla.

Dalším médiem je v hudebním díle složka literární. V kapitole analýz se zabývám kompozicí Plížení soudobého skladatele Daniela Chudovského, která reprezentuje právě tento způsob součinnosti obou složek. Myšlenka jednoty hudby a literatury samozřejmě prostupuje celé paralelní dějiny těchto dvou uměleckých žánrů, vyloženě vůdčím ideálem se jejich součinnost stala v období romantismu a novoromantismu u skladatelů jako Franz Schubert, Robert Schumann, Bedřich Smetana nebo Richard Wagner.

Další součástí hudební produkce mohou být prvky obrazové. Multimedialita je vlastně spojené vnímání nebo mixování smyslů. Označuje průběh a výsledek syntézu požitků i vjemů, které v běžné praxi náleží pouze jednotlivým smyslům. Vzniká pojem synestézie, sdružení smyslů. Tento jev bychom tedy mohli označit jako zaměstnání jednoho smyslu, které vyvolává stimulaci smyslu dalšího. Dnes je za synestézii označován jev, kdy slyšené nebo pouze představované tóny zprostředkovávají vjem barvy, nebo také opačně. S konkrétním odstínem barvy souvisí reálné, akustické vnímání tónu. Obecně se odhaduje, že se tento fenomén dnes týká zhruba jednoho člověka z 2000 osob. To, že si většina z nás asociuje jisté představy s vnímaným zvukem, nelze nazvat synestézii. Tento fenomén je vlastně jakýmsi prapůvodem multimediálního stylu

myšlení. Tyto tendence získaly konkrétní podobu v 19. a 20. století u autorů, jako jsou Rimskij - Korsakov, Skrjabin nebo Messiaen. Podle některých názorů vedou tehdejší myšlenkové proudy zabývající se vztahem hudby a barev směrem k dnešní formě multimediálního umění. Samotné zapojení synestézie do tvorby je však považováno v podstatě za nemožné. Když odhlédneme od faktu, že touto schopností disponuje jen malé procento z potenciálních posluchačů a diváků, tak hlavním problémem stále zůstává sjednocení společných znaků tak, aby se v nich obecnost bylo schopno orientovat.

Velmi významnou roli v nástupu multimediality do hudby se hrálo hudební divadlo. Opera (z italského „opera in musica“, hudební dílo) je umělecká forma spojující dramatické divadelní představení s hudbou tak, že herci text (libreto) zpívají za doprovodu hudební složky. Opera je součástí umělecké tradice západní kultury, avšak existuje také například tradiční čínská opera, která vznikla a vyvíjela se zcela nezávisle na západní hudbě.

Vzniku opery jako samostatného hudebnědramatického celku předchází vznik nového slohu - baroka. Dalekosáhlou revolucí slohové novoty zahájila doprovázená monodie, ke které směřoval vývoj již delší dobu. Tvůrčí tendence Florentské cameraty pak nasměrovaly vývojové tendence, které vrcholí v 17. století v Benátkách a posléze v Neapoli, kde je položen základ pro obě hlavní operní „disciplíny“. Ačkoli „nejvlastnějším oborem klasicismu byla instrumentální hudba“, přinesl tento sloh také nové zpěvoherní formy. Opera buffa a seria jsou vlastně paralelou k činoherní komedii a tragédií. Tvorba v italském stylu brzy pronikne do celé Evropy. Ve Francii se vyvíjí Opéra comique, Anglie má Ballad-Operu a v Německu začíná do popředí vystupovat Singspiel. Vrcholíci romantismus pak především spolu s osobností R. Wagnera přináší

jeho Gesamtkunstwerk jako ideu souborného uměleckého díla, založeného na propojení několika druhů umění (hudba, poezie, tanec, malířství, literatura, architektura atd.). Tento myšlenkový princip lze považovat za základ ideového principu chápání multimediality z dnešního pohledu. Koncem 19. století k sobě Itálie ještě jednou obrací pozornost operního světa nástupem verismu (it. „vero“ - pravda). Ten většinou však opět vychází z eklekticismu: vychází z Donicettiho, ze starších oper Verdiho, připraven Bizetovou Carmen, programově přednastaven již v Komediantech. Používá lidové, průrazné melodiky, elementárních rytmů a prosté formy. Svoji hudební řeč obohacuje o celotónovou stupnici, exotismy, novinky v harmonii (sledy zvětšených kvintakordů a zmenšených septakordů) a barevné efekty v instrumentaci. Souběžně s verismem se z lidové opery comique začíná rodit opereta. Již od začátku je to žánr související s určitou pokleslostí vkusu a schopností měšťanské společnosti, která už nestačí držet krok s vývojem tzv. vysoké hudební kultury. Operetu tedy můžeme nazvat jakousi formou dobového „populáru“. Příchod 20. století však kromě recyklace zaručených a fungujících postupů přináší snahu o nabourání ustálených forem hudebního divadla. Tím je však zrelativizována jakákoli snaha o žánrové rozčlenění hudebnědramatických forem. Začínají se objevovat první fúze, jež přesahují žánrové hranice a na které nelze aplikovat dosavadní odborné zařazení. Hudebnědramatická díla nesou podtitul například opera - balet či baletní kantáta.

Drama je činoherní formou, která největší společenské uznání získala již v starém Řecku. Bylo to všeumělecké dílo s převahou básnického slova. Střídaly se zde části mluvené, zpívané, melodramaticky doprovázené, sólové i sborové, čistě instrumentální a taneční. Největší účast hudby byla v Euripidových tragédiích. Také

v komedii byla hudební složka velice důležitá. Jako součást helénistické kultury přechází hudba spolu s divadlem do Říma a zatlačuje domácí hudbu, jejíž povaha není blíže známa. Hudební složka dramatických útvarů měla v císařské době místo především jako součást lehce zábavných, komických a satirických vložek (intermezza), dále v pantomimě, která plnila funkci dnešního baletního umění. Další vývoj hudební složky dramatického žánru je spojen s pořádáním duchovních her v křesťanském prostředí. Jedná se většinou o zdramatizovaná evangelia nebo jejich fragmenty. Tyto náměty se postupně rozvíjely a přidávaly se k nim jiné. Nejdříve byly tyto hry, zejména velikonoční a vánoční, těsně spjaty s liturgií. V chrámu je provozovali duchovní a žáci (latinsky), nápěvy se přebíraly z chorálu a časem vznikaly nové v chorálním duchu. Postupem doby se začal uplatňovat lidový prvek, který proniká jak do dramatické, tak do hudební složky. Paralelně s tímto trendem existují i kočovní kejklíři, vyprávějící příběh za doprovodu hudebního nástroje.

Jako kulturně vedoucí společenská vrstva se postupem času začíná vedle duchovenstva prosazovat také šlechta, jež začíná na svých sídlech zaměstnávat soubory herců a hudebníků. Zcela běžná praxe je tedy účast hudby a zpěvu při rozmanitých divadelních představeních. Duchovní hry se stávají okázalými podniky. Tato tendence pak vrcholí především v 16. století, kdy se z jedné části spektra těchto aktivit vyvíjejí zárodky dnešní opery a další pak pokračují spíše činoherní cestou. Zjemněním rytířských turnajů je vytvořen výpravný typ tzv. komorních baletů - Ballets de cour. Zde již je pracováno se spojením mluveného slova, sólového i sborového partu zpěvu a tanců v jednotném dějovém pásmu. V Anglii té doby se vyvíjí samostatný druh mytologických a alegorických dvorských her, jenž je obdobou italských mascherat. Časem působil na tyto

masques příklad francouzského dvorního baletu. Vedle toho provozovali divadelní představení s hudbou vokalisté královské kapely. Také v mnohých Shakespearových divadelních hrách byly použity hudební vložky. Těžištěm tohoto kulturního vývoje byla Itálie, Francie a Anglie. Opera jako nové médium na sebe samozřejmě strhává hlavní pozornost skladatelů. Trend hudební podpory činoherních představení však pokračuje i nadále. Jako běžná praxe se začínají ustalovat přede hry a hudební vložky k činohrám. Tyto tendence na sebe vážou i jména jako Beethoven nebo Mendelssohn - Bartholdy. Vývoj hudební složky v činoherním představení kopíroval tendence celkových dějin hudby. Skladatelé různých období píšící svá díla v odlišných stylech psali kromě jiného také pro divadlo. Velký zlom nastává až s rozšiřováním jazzu a populární hudby. Divadelní tvůrci reflektují tento vývoj a na představeních začínají pracovat i autoři jiné než „vážené“ hudby. Samostatnou kapitolou tohoto trendu je pak příchod zvukové tvorby a její zařazení do stálého divadelního zázemí. Inspirace elektroakustickou a konkrétní hudbou pak posouvá tuto disciplínu novým směrem. Hudba i zvuk tvoří častokrát jeden celek a zvukovost je v mnoha případech hlavním parametrem scénické hudby. To však jen potvrzuje myšlenku o reflexi hudebního vývoje umělé hudby v hudební složce scénického útvaru, v tomto případě činohry. Rozhodně také kinematografie je jednou z nejvíce preferovaných forem multimediálního umění dneška. Proto i hudební a zvuková stopa tohoto celku je předmětem mého zkoumání, a to jak z hlediska použitých kompozičních prostředků, které jsou pro mne jako skladatele zabývajícího se touto problematikou v popředí zájmu, tak i z pohledu na jejich funkčnost v rámci celkového vyznění díla jako celku a v neposlední řadě také jejich stránku estetickou. Tyto dvě položky jsou dnes v moderní kinematografii natolik propojeny, že je

již prakticky nelze od sebe oddělit. Právě naopak, častokrát vznikají ve vzájemné součinnosti a pod ideovým záměrem jedné koncepce.

Dalo by se říci, že umělecká díla fungující na bázi multimediality využívají v práci se svojí hudební složkou obdobných přístupů a prostředků jako vůči ostatním složkám příslušného multimedialního díla. V jednotlivých složkách, s ohledem na žánrovou příslušnost, tvůrčí přístup nebo dobové zařazení, autoři využívají nejrůznějších možností. Pokusíme se zde tedy prozkoumat ty nejdůležitější z nich. Ať již pro jejich ověřenou funkčnost, nebo naopak novost.

Velmi důležitým činitelem je pro hudebního skladatele vnímání času a práce s ním. Vhodnost či její opak při rozložení hudební složky na časové ose mohou velmi ovlivnit celkové vyznění díla, a to kladným i záporným způsobem. S ohledem na „plynutí času“ si skladatel musí být vědom rozdílnosti v práci na hudbě absolutní, určené pro koncertní pódium, nebo hudbě, pro niž se vžilo označení jako scénická. Do této druhé kategorie také patří hudební složka opery, která se jako celek řídí spíše zákonitostmi divadelními než zkušenostmi z hudby absolutní. V čase se odehrává předávání i příjem informací v kontaktu mezi uměleckým dílem a jeho vnímatelem. Hudební složka takového díla tedy musí rozložit přísun informací vnímateli tak, aby jimi nebyl zahlcen, ale zároveň by1 ještě schopen vnímat vzájemné vazby a myšlenková propojení hudebního proudu. Protože u scénicky koncipovaného či filmového díla je hudba jednou z několika složek fungujících ve vzájemné kooperaci, nemusí hudba mít stejné rozložení práce s časem a hudební informací, jako je tomu třeba v hudbě absolutní. To je dáno hlavně rozdílným zapojením různých vjemových receptorů při vnímání jednotlivých druhů umění. Zatímco u hudby absolutní je

kladen důraz pouze na zapojení sluchového aparátu, tak u multimediálního díla obsahujícího také hudební složku můžeme hovořit o cílené aktivaci receptorů sluchových, zrakových, ale také třeba čichových.

Důležitým faktorem pro vjem vnímání času jsou pro diváka či posluchače také případné emoce, které v něm umělecké dílo dokáže vyvolat. Roli hraje také schopnost proniknutí vnímatele uměleckého díla do jeho struktury. Tento aspekt je ovlivňován především divácko-posluchačskou zkušeností jedince či právě jeho možnostmi emoční reakce. Při kombinovaném zapojení jednotlivých složek vjemové soustavy se tedy čas reálný proti času, který divák „jako čas reálný vnímá“, může výrazně lišit. Divák vnímá časovou složku především s ohledem na četnost frekvence vlastního tepu. Může se tedy například stát, že určitá dramatická situace obsažená v díle vyvolá u diváka zrychlení srdeční aktivity, a tím i subjektivní zkreslení pocitu vnímání plynoucího času. Je však zcela patrné, že skladatel nemá k dispozici žádný model či funkční předlohu, podle které by se při rozvržení času ve svém díle mohl řídit či inspirovat. Každý tvůrce musí znovu a znovu řešit tento úkol podle konkrétního zadání při práci na dané kompozici.

Hudba sama o sobě není ve své podstatě popisnou (ve smyslu podávání informací o konkrétní problematice či v personifikaci určitého objektu). Práce s tónovou délkou, výškou nebo témbrem nedokáže například vyvolat u všech posluchačů totožnou představu. Hudba ve své absolutní rovině je tedy svébytnou formou uměleckého vyjádření. Ve spojení s jinou uměleckou složkou je však schopna na sebe vázat a vytvářet asociace. Zřejmě nejvíce toto tvrzení platí u kombinace složek hudebních a vizuálních, to vše může umocňovat vazba na případnou strukturu dramatického obsahu. V mysli

vnímatele této fúze pak může podvědomou cestou docházet k vytváření asociací mezi viděným a slyšeným. Hudba je pravděpodobně nejabstraktnějším vyjadřovacím prostředkem ze všech uměleckých prostředků vůbec. Posluchač (a častokrát i poučený a vzdělaný) má tendenci daleko více hodnotit své pocity při poslechu než zkoumat ostatní významy hudebního celku. Hudební složka multimediálního díla se tedy vlastně stává přímým emocionálním pojítkem mezi dějovou linkou (obrazem) a diváky, které dokáže velice působivě vtáhnout do nové reality uměleckého díla. V kontextu dnešního popkulturního prostředí může tvůrce ve svém vyjádření cíleně pracovat s odkazem k jinému umělci nebo jeho práci. Asociace již není chápána pouze ve smyslu, který je uveden na začátku této kapitoly. Pokud vezmeme jako příklad film, je asociačním principem třeba styl zvoleného hudebního doprovodu - vážná nebo populární hudba různých období. Nejtradičnější formou přístupu k hudební složce multimediálního díla je respektování formálního celku a dramatických struktur případného příběhu, do kterých je hudba začleněna. Pokud však hudba cíleně převezme opačnou roli, vzniká kontrapozice, kterou pak můžeme nazvat audiovizuálním kontrapunktem. Cílené směřování k protichůdnosti v jednotlivých složkách multimediálního díla je z psychologického hlediska velice účinným vyjadřovacím prostředkem hudební dramaturgie, který pracuje na principu zdánlivě nepatřičných spojení asociací v mysli diváka.

Skladatel může koncept hudby (nebo její části) pojmout tak, že jedna složka bude stále stejnou emoční konstantou, proti které je pak stavěn celek příběhu s evolucí v dramatické lince. Nejsilnějším dojmem však může audiovizuální kontrapunkt působit v oblasti televizní a filmové tvorby. To je hlavně odůvodněno možností dokonalé synchronizace zvukové a obrazové složky. Například v jakékoli formě divadelního představení není podobná přesnost

zaručena a snad ani možná. To již vyplývá ze samotné podstaty rozdílu obou žánrů. Film je uzavřené umělecké dílo na takové technické úrovni, jakou (v ideálním případě) dovoluje momentální technologická vyspělost. Oproti tomu divadelní představení je při každé repríze utvářeno aktuální dispozicí každého z aktérů všech zúčastněných složek tvůrčího týmu. Tento fakt platí pro všechny druhy divadla (hudební, taneční, činohru, ale také pro vzájemné mutace těchto žánrů).

V hudební složce díla, které je vázáno na obraz či pódiovou akci, by měl být skladatel schopen akceptovat celkovou formu díla (filmu, divadelní hry atd.), respektive jednotlivých scén či dramatických situací. Hlavní požadavek na skladatele při psaní tohoto druhu hudby je nutnost vytvořit ji tak, aby její forma, tempo a rytmus nebyly v žádném rozporu s formálním uspořádáním již hotové obrazové (vizuální) části multimediálního díla. Problém konzistence hudby a obrazu nemusí být v žádném případě řešen popisným způsobem. Hudební složka v sobě například nemusí za každou cenu odrážet veškeré dění odehrávající se ve složce vizuální.

Skladatel by měl neustále brát v potaz nejen estetickou složku své práce, ale také její funkčnost a opodstatnění vůči celku. Při práci tohoto charakteru naráží autor na problém, který při kompozici „absolutní“ hudby nenastává. Hudba je částečně podřízena ostatním komponentům multimediálního díla. Pokud hudební složka nerespektuje vnitřní uspořádání či formální strukturu celku, může dojít k disproporcím, které mohou mít negativní dopad na celkové vyznění díla. Stejně negativní dopad pak může mít přehnaná „dramatizace“ jednotlivých akcí. Jde tedy o to, aby skladatel zabývající se takovým úkolem měl určitý druh citu a odhadu pro tuto práci. Hudební složka by tedy i ve svém formálním řešení měla být

obohacením celku. Dodat nový rozměr, obohatit jej o nové atributy, které pouhými vizuálními prostředky vytvořit nelze.

Ve výstavbě hudebního celku, jež má být integrovanou součástí multimediálního díla, je gradace velice silným výrazovým prostředkem se schopností důsledně podpořit případnou dramatickou situaci odehrávající se v dějové linii. Prostředky pro tvorbu gradace jsou plně odvozeny z hudby absolutní. Nutno podotknout, že v případě návaznosti hudby na obraz je někdy třeba použít méně hudebních prostředků než například při tvorbě koncertního charakteru. Princip nárůstu některého z hudebních parametrů však dokáže být v návaznosti na vizuální složku velice silným vyjadřovacím prostředkem. Velice sugestivně působí postupná proměna jednoho parametru při důsledném zachování statického stavu parametrů ostatních. Taková proměna rozložená v delším časovém úseku je vnímána ještě intenzivněji, jestliže se odráží od statické základny okolí a je s ní v kontrastu. Ke gradaci lze dobře využít temporytmický nárůst. Hudba postupně zrychluje, rytmická složka může při stejném tempu zrychlovat zkracováním délky tónů (čtvrté, osminové, šestnáctinové noty atd.). Melodická složka či celé hudební bloky mohou také postupně přecházet do vyšších poloh. Stupňovat lze samozřejmě také dynamickým nárůstem, zahušťováním zvuku a harmonie i vhodně zvolenou instrumentací.

Pokud lze hovořit o gradačním principu, a to i z hlediska konstrukčního, je nutno nyní přidat ještě několik faktů o opaku této metody, tedy o uvolnění. V podstatě by se trochu zjednodušeně dalo říci, že to, co platí pro gradaci, funguje v „zrcadlovém“ postupu pro uvolnění. Aby byla gradace funkční, měl by být pro posluchače naprosto jasně rozpoznatelný „výškový“ rozdíl. Jde tedy o míru kontrastu mezi výchozím a cílovým bodem. Ono „odkud a kam“ musí být natolik rozdílné, že pak bude patrná i cesta z jednoho bodu do

druhého. Jestliže je gradace například založena na nárůstu dynamiky, je pro skladatele dobře uvědomit si také, v jakém dynamickém kontextu tímto způsobem pracuje. Když se například v hodně hlasité ploše pokusíme o gradaci ještě větším nárůstem dynamiky, funkčnost nebude zcela jistě taková jako u vzestupu, pro který jako výchozí bod zvolíme dynamiku nízkou. Stejně jako u jiných faktorů hudební složky je tedy i u gradace důležité pochopení obrovského výrazového potenciálu jednotlivých kontrastních prvků, které jsou vhodně — nebo méně vhodně - řazeny k sobě. Vždyť důležitost jednotlivých výrazových prostředků pro celek dané skladby jsme často schopni posoudit až v momentě jejich konfrontace s jinými. Z technického hlediska pak (s ohledem na vlastní skladatelskou praxi) za klíčový prvek této problematiky považuji rozprostření gradace na časové ose a vhodný výběr gradačních prostředků s ohledem na délku plochy, na které se má tato akce odehrávat. Může se stát, že při naddimenzování nebo poddimenzování tohoto úseku nebude tento princip funkční. Také je nutné si uvědomit rozdílnost vnímání a ubíhání času v hudbě absolutní nebo hudební složce, která je napojena ještě na jiné formy uměleckého vyjádření. Posluchač v koncertní síni vnímá pouze skladatelovu práci s exponovaným materiálem jako takovým, avšak například hudba původně určená k filmu nebo divadelní inscenaci na sebe váže i jiné aspekty. To platí i pro problematiku gradace a uvolnění. Prostředky, které budou naprosto dostatečné a opodstatněné ve scénické tvorbě, můžeme v hudbě absolutní shledat jako nedostatečné. Na princip gradace a uvolnění však nelze nahlížet pouze z hlediska užitých prostředků, jako je například nárůst dynamiky, zrychlování nebo zkracování tónových délek. Na tuto problematiku můžeme také pohlédnout v kontextu celkové hudební dramaturgie díla. Například u filmu je tento způsob přemýšlení velice žádaný.

Působení hudební složky na lidskou psychiku je založeno na mnoha elementech, jež utváří výsledný estetický tvar. Jako hráč na bicí nástroje mohu potvrdit, že nesmírně důležitým aspektem vyznění hudebního partu multimediálního útvaru je volba tempa. Potenciální tempo hudby je častokrát již ukryto v ostatních složkách celku. Abychom byli konkrétnější, je nutno uvést, že například vizuální složka u filmu nese své vlastní tempové uchopení, jež je dáno zvoleným způsobem snímání kamery a následným střihem. Ve dvou základních principech pak může hudba toto tempo buď respektovat, nebo působit v rytmické kontrapozici vůči obrazové složce. Oba dva způsoby jsou pro svou podporu celku velice funkční, avšak vhodnost jednotlivých užití je třeba pečlivě zohlednit vůči celkové hudební dramaturgii díla. Stejně tak lze postupovat při práci s textem. Každému jazyku je vlastní určité rytmické členění, jež lze respektovat, či nikoli. Pokud se autor cíleně rozhodne pracovat s hudbou a cílenou složkou tímto způsobem, měl by pak být pro diváka zřetelně identifikovatelný autorský záměr. Je dobré si uvědomit, že takto uchopená látka skoro vždy působí velice stylizovaným dojmem.

3. Analýza skladeb s mimohudebními a audiovizuálními prvky

Současný posluchač (beru-li v potaz terminologii hudební) již žije v alespoň relativně svobodné společnosti a taktéž i interpret nebo autor. To vytváří mnohem větší tlak na komunikaci, módně řečeno na "interakci". Současný člověk je obklopen mnoha souběžnými činnostmi, médii, audiovizuálními vjemy, mnoha druhy komunikace, Je zvyklý si vybírat a v případě nelibosti si prostě zvolit jinou cestu. V případě hudby se díky nahrávacímu průmyslu stala jakákoliv živá produkce záležitostí "zážitku" a ten je v současnosti chápán nejen jako nějaký dokonalý sluchový vjem, ale jako komplexní prožitek, na který má vliv i vizuální stránka, komunikativnost, prostředí a dokonce i to, co se děje před a po produkci. Proto tu existuje snaha o spojení vjemů, multimediálnost. Při pohledu do historie je však zřejmé, že se nejedná vůbec o žádnou novinku, novější je spíše forma a také fakt, že umění není již prvotně určeno "elitám". Vezmeme-li vžitě formy jako je opera, balet nebo činohra, zjistíme, že to jsou odpradáвна "multimediální" formy, ve kterých jednotlivé složky vzájemně kooperují. Od druhé poloviny 20. století dochází spíše ke snaze o nové tvary a využití nových technologií, spojování nespojitelných žánrů. Velký vliv na vznik multimediální kultury má samozřejmě nástup filmu, rozhlasu, televize a veškerých informačních technologií. Důvody, které mne vedly k volbě mého tématu, se nachází v podstatě ve dvou rovinách. První je ryze praktická a souvisí s mým studiem bicích nástrojů na HAMU. Při studiu skladeb, ať už sólových, v komorních seskupeních nebo v orchestru mne často zajímaly mimohudební prvky, od hereckých, pohybových až po audiovizuální akce. Mnohé skladby jsem měl možnost zažít jako interpret v orchestru Berg, který se soustavně podobným tématům věnuje. Osobně jsem se zúčastnil

hereckých akcí ve skladbách Jiřího Kadeřábka (Don Hamburger v pražském klubu Roxy), doprovázení němých filmů v hudbě Jana Duška (Východ a západ ve Španělské synagoze), koncertu orchestru v Bubenečské čističce a jiných akcí. To mi vnuklo nápad stát se iniciátorem podobného projektu. Zároveň tomu naproti šla zcela konkrétní, ale ve své době nerealizovaná poptávka na hudbu ke krátkému filmu. Druhým důvodem, o kterém se zmiňuji již v úvodní kapitole, byla jakási vnitřní potřeba zapojit se do současného dění, překročit hranice pouhé interpretace a dát vzniknout vícevrstevnému útvaru. Multimediální scénu ovlivnily především velké světové metropole jako New York. Zde, zejména v šedesátých letech docházelo k porušování snad všech pravidel uměleckých forem, výtvarníci se věnovali hudbě, hudebníci rezignovali na klasické hraní a implantovali do svých kompozic do té doby nevídané elektrické nástroje a triviální postupy. Hudba a umělecká performance, tzv. event se staly součástí běžného životního prostoru. Tak tvořila první generace minimalistů La Monte Young a Terry Riley, před nimi ještě John Cage. Koncerty těchto autorů vždy obsahovaly důležitý prvek scénický, výtvarný nebo třeba improvizální. Tento duch dodnes přetrvává ve snahách umělců, kteří se snaží překročit vžité krabičky svých oborů. V posledních desetiletích se podobné produkce staly již běžnou součástí kulturního života a nabraly širokou škálu možností. V Evropě se zářným příkladem stalo umělecké osídlení východního Berlína, kde dodnes je zvykem pořádat multimediální akce ve starých skladech, továrnách a v panelácích. V současné době již ale podobné počiny můžeme najít i v zapadlých koutech přírody zde v Čechách. Připomenul bych např. koncerty s projekcemi a ohněm seskupení Clarinet Factory v zatopeném lomu nebo videomappingové aktivity společnosti Artcom - Phase (digitální přesvětlování historických objektů za doprovodu hudby). Kromě skladeb přímo určených pro můj doktorandský studijní program jsem se pro srovnání rozhodl

zařadit na úvod analýzu skladby Kusy větrné růžice Mauricia Kagela, která patří ke špičce ve světovém kontextu.

3. 1. Mauricio Kagel (1931 - 2008) : Kusy větrné růžice (1988 - 1994)

Mauricio Kagel byl argentinský skladatel rusko – židovského původu. Narodil se 24. prosince 1931 v Buenos Aires (Argentina) do židovské rodiny, která uprchla z Ruska v roce 1920 v důsledku katastrofálních následků revoluce a následující občanské války. Od raného dětství bral soukromé hodiny klavíru, zpěvu, violoncella a později také dirigování. Mezi pedagogy, kteří formovali jeho mimořádný hudební talent, byli Alberto Ginastera (1916 – 1983), Juan Carlos Paz (1901 – 1972) a Vincenzo Scaramuzza (1885 – 1968). V Buenos Aires vystudoval také historii literatury a filozofii. Již od mládí se zajímal o spojení žánrů soudobé artificiální hudby s ostatními možnostmi vyjádření. V pouhých šestnácti letech se stal v rodném městě zakladatelem spolku Agrupación Nueva Musica. V roce 1950 vydal své první skladby Palimpsestos pro smíšený sbor a Dva kusy pro orchestr. Ve stejném roce se stal spoluzakladatelem společnosti Cinémathèque Argentine, čtyři roky později zakládal orchestr v slavném Teatro Colón v Buenos Aires. Přispíval do časopisu Nueva Vision, kde se rozvíjel jeho zájem o film a fotografii. Jeho zájem o soudobé evropské umění ho přiměl k tomu, aby se v roce 1957 odstěhoval do Kolína na Rýnem. Kagelovo setkání s německým experimentálním fyzikem Wernerem Meyer – Epplerem v Bonnu ho přivedlo k problematice elektronické hudby a multimédií. Od roku 1958 diriguje Mauricio Kagel různé evropské orchestry a o dva roky později zakládá vlastní těleso Kölner Ensemble für Neue

Musik. Mezi lety 1960 – 1964 je zaměstnán jako přednášející na Internationale Ferienkurse für Neue Musik v Darmstadtu. Od roku 1964 pracuje převážně na divadelních a filmových projektech. Tvoří vlastní filmy, režíruje a spolupracuje s televizními stanicemi. V letech 1964 – 1965 působí jako hostující profesor skladby na univerzitě v Buffalu (USA). Od roku 1967 přednáší na filmové a televizní fakultě univerzity v Berlíně. O rok později se stává ředitelem Skandinavische Kurse für Neue Musik ve švédském Göteborgu. V roce 1969 je jmenován ředitelem organizace nazvané Institut für Neue Musik na konzervatoři v Mohuči a mezi lety 1969 – 1975 řídil Kölner Kurse für Neue Musik. V letech 1974 – 1997 vyučoval na Vysoké hudební škole v Kolíně nad Rýnem. Byl zván do zemí po celé Evropě, přednášel a dirigoval v zemích Blízkého východu, Číně, Japonsku, USA nebo Kanadě. V roce 2000 získal Mauricio Kagel hudební cenu Ernsta von Siemens. U příležitosti jeho pětasedmdesátin naposledy veřejně vystoupil v Teatro Colón v Buenos Aires. Mauricio Kagel je jedním z průkopníků moderní performance, jeho díla prostupuje fantazie, humor a originalita. Jeho hudba a filmy byly a jsou uváděny na nejprestižnějších festivalech světa. Za dlouhá léta pedagogického působení vychoval celou řadu následovníků. Mezi jeho studenty patří Maria de Alvear, Carola Bauckholt, Branimir Krstic, David Sawer, Rickard Scheffera, Juan Maria Solare, Gerald Barry a Chao - Ming Tung. Mauricio Kagel zemřel v Kolíně nad Rýnem dne 18. září 2008 po dlouhé nemoci ve věku 76 let.

Mauricio Kagel je velmi konkrétní v požadavcích k umělcům. Zvláště v jeho pozdějších dílech jsou zaneseny naprosto konkrétní divadelní pokyny pro účinkující, jako například některé výrazy obličejů při hraní, fyzická interakce s jinými umělci a podobně. Jeho kompozice Staatstheater (1971) má znaky absurdního divadla, je baletem pro „netanečníky“, v mnoha ohledech vykazující znaky

opery, zvukový doprovod zde používá jako hudební nástroje nočníky a dokonce klystýr. Kagelův nejslavnější film je bezesporu Ludwig van (1970) prezentovaný v souvislosti dvoustého výročí narození tohoto skladatele. Mezi další známé sklady patří Con Voce, kde trio mimů mlčky napodobuje hru na hudební nástroje a Match (1964, věnováno Siegfriedu Palmovi), tenisový „zápas“ pro violoncellistu a bicí nástroje. Kromě experimentálních děl je autorem řad klasických skladeb v oblasti orchestrální, komorní a filmové hudby.

Výběr skladeb M. Kagela

Jevištní díla

Staatstheater (1967/70)

Mare nostrum, představení pro kontratenor, baryton, flétnu, hoboje, kytaru, harfu, violoncello a bicí nástroje (1975)

Kantrimusik pro hlasy a komorní soubor (1975)

Vokální díla

Fürst Igor – Stravinsky, requiem za Igora Stravinského pro bas a komorní soubor (1982)

Sankt – Bach - Passion pro pěvecké sólisty, sbory a orchestr (1985)

Mitternachtsstück pro hlasy a komorní soubor (1980 – 1981, dokončeno 1986)

Schwarzes Madrigal pro sbor, trubku, tubu a 2 percussionisty (1998 – 1999)

In der Matratzengruft pro tenor a komorní soubor (2008)

Orchestrální kompozice

Dos piezas (1952)

Heterophonie (1959–61)

Zehn Märsche, um den Sieg zu verfehlen pro dechový orchestr (1979)

Les idées fixes (1988/89)

Opus 1.991 (1990)

Konzertstück pro tympány a orchestr (1990 – 1992)

Études (1992 - 1996)

Fremde Töne & Widerhall (2005)

Komorní skladby

Smyčcový sextet (1953 – 1957)

Transición II pro klavír, bicí a dvě magnetofonové pásky (1958 – 1959)

Match pro violoncello a dva hráče na bicí nástroje (1964)

Musik für Renaissance - Instrumente (1965 – 1966)

Smyčcové kvartety č. 1 a 2 (1965 – 1967)

Morceau de concours pro jednu nebo dvě trubky (1968 – 1972)

Pan a tutti i Papagheni pro pikolu a smyčcový kvartet (1985)

Klavírní trio č. 1 (1985)

Smyčcový kvartet č. 3 (1986)

Phantasiestück pro flétnu a klavír (1989)

Smyčcový kvartet op. 4 (1993)

Schattenklänge pro basklarinet (1995)

Art bruit pro bicí (1994 - 1995)

Klavírní trio č. 2 (2001)

Experimentální díla

Acustica, zvuková koláž (1968 – 1970)

Dressur, trio pro dřevěné perkuse (1977)

Rrrrrrr..., šest duet pro dva percussionisty (1982)

Skladba Die Stücke der Windrose/Kusy větrné růžice z let 1988 - 1994 je postavena zvukovém ztvárnění rozdílného vnímání světových stran v různých oblastech planety Země. Je to cyklus osmi částí, byl věnován souboru Salonorchester Köln. Skladba se opírá o zvuk salonního orchestru a hledá v něm jeho přirozenou inklinaci k exotizmu. Repertoár takovýchto salonních orchestrů z časů rozkvětu tohoto žánru v 19. století byl složen z pochodů, valčíků, operetních a podobných populárních melodií, často právě s exoticko - etnickým charakterem. Další tradiční prvek utvrzující ukotvení skladby v salonním charakteru by mohlo být provedení bez dirigenta (dirigoval by stojící houslista) avšak díky složitosti celého díla skladatel sám dirigenta doporučuje. Kagel nejdříve vytvořil skladbu Osten (Východ) a to zcela bez úmyslu napsat další části. Pro všechny

další části cyklu, které vznikly v dalších letech skladatel zachoval stejné instrumentální obsazení. Cyklus má neomezenou variabilitu v rámci možností koncertních provedení: je možné zvolit libovolný počet částí a hlavně také jejich pořadí. Skladatel má však připomínku, že obsahuje – li výběr část Norden (Sever), musí být provedena na konec celého výběru. Má to souvislost s inspirací mimohudebním podnětem z literatury o šamanismu (kniha Šamanismus a nejstarší techniky extáze od rumunského religionistika Mireca Eliadeho). Fantazijně – kosmopolitní ukotvení skladby vychází také z Kagelova původu – byl vlastně jihoamerickým imigrantem do Evropy, zároveň jeho prarodiče byli předtím židovští přistěhovalci do Jižní Ameriky.

Kagel sice přiřadil částem orientaci (směr) větrné růžice, neexistují však jeho poznámky v partituře ani v jiných možných zdrojích z čeho čerpal hudební materiál v tom kterém momentě své kompozice. Název jen naznačuje, v žádném případě nepopisuje materiál z hlediska etnomuzikologie. Častokrát využívá nějaký prvek a nechá ho samozřejmě plynout vícero částmi v rámci jedné části cyklu. Poukazuje tím na podobnost hudby v oblasti různých teritorií. Nechává však posluchače nést se na vlně fantazie, nezatěžuje ho teoretickým etnomuzikologickým průzkumem, v rámci svého hudebního jazyka se v maximálním možném případě nechá inspirovat. Necituje, respektive nearanžuje původní hudební materiál. Skladatel zde nechává vlastně tuto otázku jako skrytý úkol pro posluchače, který může identifikovat dané momenty.

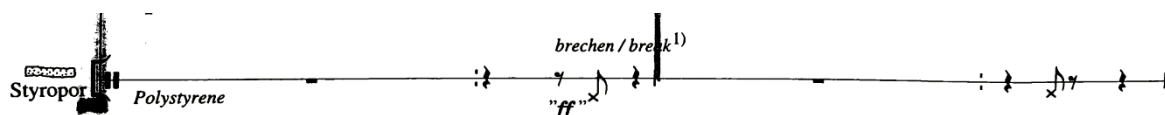
V rámci přípravy však Mauricio Kagel prostudoval neskutečné množství materiálu jako novinové články, reklamy, filmy nebo knihy. Samotné množství těchto materiálů je obdivuhodné a referuje o intenzitě a hloubce jeho přípravy na celý cyklus. Mezi těmito materiály důležitou úlohu hraje diagram, který je zdrojem

označovaným za jakousi etickou plochou povrchu planety Země. Ten se týká i etických kvalit „dobrý“ a „zlý“ jako analogie dvojrozměrného vnímání Země. Tento diagram byl pro Kagela pravděpodobně významný, protože se objevil v booklete CD Die Stücke der Windrose. Praktický význam těchto materiálů však není možné u Kagela konkretizovat.



V oblasti instrumentace si skladatel Mauricio Kagel zvolil jedno obsazení: salonní orchestr sestávající z hudebních nástrojů západní kultury. Jediným prvkem vyjma užitých netradičních interpretačních technik těchto klasických západních nástrojů je použití bicích nástrojů, kde se naopak vyhýbá běžně užívaným nástrojům orchestru v klasické, jazzové nebo populární hudbě. Mauricio Kagel zvolil cestu využívání netradičních bicích nástrojů. V obou částech (Norden/Sever a Südwesten/Jihozápad), které jsem měl možnost hrát na koncertě orchestru Berg 5. dubna 2016 v prostoru Roxy je na začátku partitury výpis bicích nástrojů, také samozřejmě parametry a možnosti nahrazení nebo přiblížení užitého materiálu. Bicí nástroje se stávají přímou spojkou s vzdálenými zeměmi na této imaginární multimediální výpravě. Za velmi důležité považuji se zmínit několika

opravdu specifických momentech v partituře těchto dvou Kagelových kompozic. Dovolím si zde zařadit ukázky přímo do textu, příkládání celé velmi rozsáhlé partitury do příloh nepovažuji za logické. Ve skladbě Norden skladatel předepisuje použití zvukového efektu lámání polystyrenové desky (taktem 374). Postupným předepsaným půlením vždy jednoho ze dvou postupně zbývajících kusů. Zmenšováním půleného kusu dosáhne skladatel postupného zeslabování dynamiky. Mě osobně připomíná tato pasáž cestu hlubokým sněhem nebo lámání ledu v moři.



1) Fast wie eine kultische Handlung: konzentriert, mit knappen Bewegungen das Styroporstück brechen und den kleineren Teil ablegen (das entstehende Geräusch wird naturgemäß immer höher und leiser).
Almost like a religious ritual: concentrate, and with concise movements, break the piece of polystyrene, and put away the smaller piece (the resulting noise of course gets higher and softer each time).

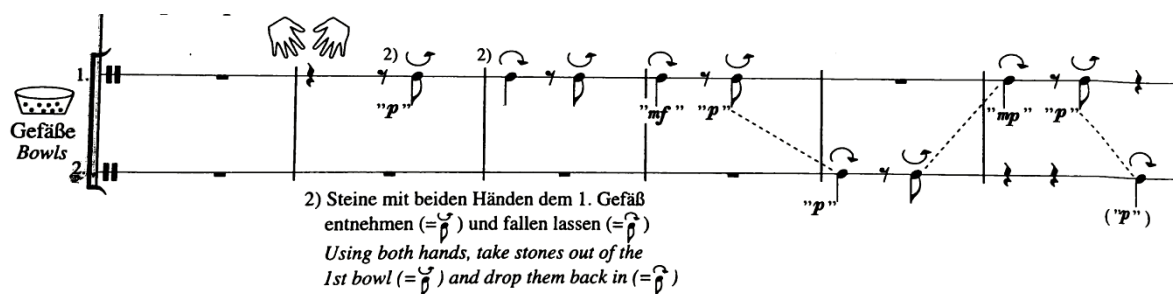
Další zajímavým momentem je v taktu 381 užití stolního ventilátoru položeného na blánu velkého bubnu. Specifický zvuk ve mně evokuje blížící se sněhovou vánici.



1) Der Ventilator – auf der großen Trommel mit den Flügelblättern nach oben ruhend – wird vom Schlagzeuger mit dem Fußschalter in Betrieb gesetzt. Die Membrane der Trommel verstärkt das Summen des Motors, während die dünnen Streifen mit leisem Surren in die Höhe flattern. Ausgeschaltet wird der Ventilator im letzten Takt vom Harmoniumspieler, der den Stecker abzieht oder einen 2. Fußschalter dafür verwendet.
The fan, which is resting on the bass drum with the blades facing upwards, is set in motion by the percussionist, using a foot switch. The drum membrane amplifies the humming of the motor, while the thin strips flutter in the air, making a soft buzzing sound. The fan is turned off in the final bar by the harmonium player, who does this either by pulling out the plug, or by using a 2nd foot switch.

V taktu 302 využije skladatel zvukové specifičnosti padajících kamínků, přesýpaných z jedné plastové nádoby do druhé. Se

zeslabováním dynamiky autor předepsal od určitého momentu kamínky sypat jen volně rukou v rámci prostoru jedné nádoby.



2) Steine mit beiden Händen dem 1. Gefäß entnehmen (= *p*) und fallen lassen (= *mf*)
Using both hands, take stones out of the 1st bowl (= *p*) and drop them back in (= *mf*)

V části Südwesten je na samém začátku skladby (takt 1) velmi pozoruhodné užití úderů na polštáře.



mit offenen Händen anschlagen
strike with palm of hands

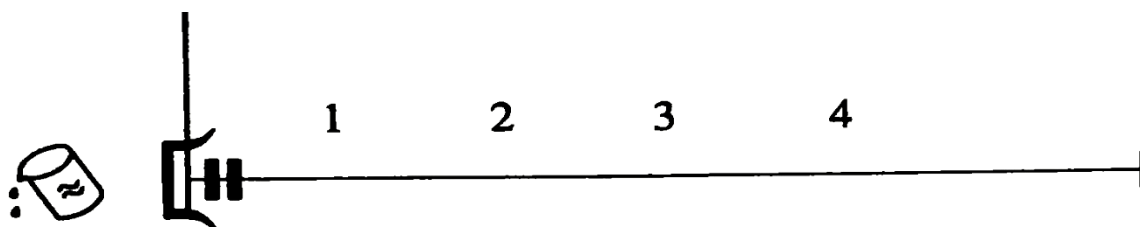
V taktu 251 této části využívá skladatel zvukového potenciálu mušle s nátrubkem (v partituře označené jako jícara de aqua). Hraje, fouká a mluví na ni v dechových nástrojích „neškolený“ perkusista.



in mittlerer Lage (beliebige Tonhöhe)
in the middle register (any pitch)

etwas höher
slightly higher

Pozoruhodného zvukového efektu je v taktu 349 dosaženo přeléváním vody z vědra do vědra.



Všechny tyto předpisy podtrhují multimedialní podstatu celé skladby Kusy větrné růžice, médiem je zde podle mého názoru především variabilita lidské představivosti.

Obsazení části Norden podle partitury vydavatelství Henry Litolff's Verlag/C. F. Peters, č. 8871

Clarinet in B \flat

Piano
Harmonium } one player each

The registration of the instrument is not expressly indicated. If a suitable model is not available, an electronic organ or synthesizer (with sampler) can be used and the volume adapted to the dynamic level of the ensemble.

Standing Violinist

The player sits if the performance takes place under a conductor.

Violin

Viola

Violoncello

Double Bass

Percussion (1 player)

Instruments
(in order of use):



loose timp membrane
used (e.g. from a soprano or other high timp.: 45-60 cm \varnothing), if possible made of natural calf skin. Substitute: a correspondingly large surface of heavy-duty paper.



Bass drum
with the greatest possible diameter, mounted at a slant on stands so that the performer can play it without having to bend over. The instrument should be decked up with a quasi-folkloric cloth, reaching from the top rim to the floor, so that all that is visible is the striking surface, surrounded by the cloth:



Fan
small enough to hand-held. ca. 15 white thin strips of lightweight paper, cloth or satin at least 50 cm long, are fastened to the grille (see also the description on pages 75 and 121). The fan is operated by a foot-switch, though the power point is by the harmonium.



Branch with (dried?) leaves, at least 50 cm long. When shaken, a rustling sound should be clearly perceptible.



1 big sleigh bell, 2-4 cm \varnothing .



2 metal foils, suspended (the 1st large, the 2nd very large)



2 sistra, suspended (the 1st made from oysters, the 2nd from mussels)



Tambourine (at least 40 cm \varnothing), attached to stands. If no instrument this large is available, use a single-skin hand-drum with lightweight iron rings or jingles.



2 hand-drums
single-skinned, and of different sizes, the underside facing upwards, and covered with a modest number of pebbles (like a rattle); both fastened to a stand. It would be perhaps appropriate to attach an additional membrane (made of paper, skin or a sheet of plastic) to the open side of the hand-drums.



Flint pebbles
at least 15, about the size of a fist, placed on a soft surface in a shallow wooden box. The latter should likewise rest on a soft surface.



Cellophane
crumpled, in a (cardboard) container. In a few places the cellophane is invisibly glued or fastened to the container.



Jug
with small, clean flint pebbles.



2 bowls
made of different materials (e.g. 1st made of clay, the 2nd of wood), empty, to be filled with the flint pebbles mentioned above.



2 vibraslap
sounding different from one another, fixed to stands.



Anvil (or else a bright-sounding piece of metal or tubing)



Polystyrene
rectangular or square piece (at least 50-70 cm breadth and width, 2-3 cm thick), easy to break. (One may also use other materials – also white – with similar properties).

Obsazení části Südwesten podle partitury vydavatelství Henry Litolff's Verlag/C. F. Peters, č. 8878

Clarinet in B \flat

Piano }
Harmonium } one player each

The registration of the instrument is not expressly indicated. If a suitable model is not available, an electronic organ or synthesizer (with sampler) can be used and the volume adapted to the dynamic level of the ensemble.

Standing Violinist

The player sits if the performance takes place under a conductor.

Violin

Viola

Violoncello

Double Bass

Percussion (1 player)

Instruments
(in order of use):



loose tymbal membrane
used (e.g. from a soprano or other high tymbal:
45-60 cm \varnothing), if possible made of natural calf
skin. Substitute: a correspondingly large surface
of heavy-duty paper.



Bass drum
with the greatest possible diameter, mounted at
a slant on stands so that the performer can play
it without having to bend over. The instrument
should be decked up with a quasi-folkloric
cloth, reaching from the top rim to the floor, so
that all that is visible is the striking surface,
surrounded by the cloth:



1 tape recorder (resp. DAT- or cassette player)
to play back a prerecorded tape (left of score,
[92 - 100]):

The tape is played back over a single
loudspeaker, placed inside or beside the
empty casing of an old-fashioned radio set,
positioned at front left of the stage (see
below: set up).



1 rattle
It is also possible to use a normal pedal, or a
double pedal (with hard and soft beaters).



2 gongs, of different sizes



1 bull-roarer (at least 35 cm long)
For the long, continuous passage (bars 213 - 239)
the player wears a glove.



2 bamboo rattles (wind chimes) each with a
different sound. If no suitable instruments are
available, one can make them oneself from
bamboo tubes with a corresponding diameter;
1: at least 40 cm long; 2: c. 30 cm.



1 angklung, large and sonorous.
If this bamboo rattle from Indonesia is not
available, replace it with vibraslap.



1 container filled with water, small enough to
be hand-held.
Drip water into a large, almost empty metal pail
on the floor (perhaps slightly raised):



The falling drops should be clearly audible; the
performer is requested to experiment, so as to
get as big a sound as possible.



Jícara de agua

A half gourd, floating freely in a water
container, with the round part upwards. (It can
be replaced with similar objects made of wood
or plastic.)



Lips: puffing (imitating gusts of wind)

For this part, one can substitute a hunter's jay
whistle, with which one can produce similarly
noisy ch- and sh-like sounds:



Z partitur obou částí jsou jasné paralely s nástroji kultur Mexika, Fidži, Západní Samoy, Nové Kaledonie, Tuvalu a Nového Zélandu. Některé rytmické modely, které tu zazní, připomínají zvuk indonéského gamelanu. Jak bylo poukázáno výše, tak z použitých

technik jsou zajímavé údery na polštáře, sypání kamenů nebo šamanské bubny v části Norden. V závěru části Südwesten používá Kagel nahranou hudbu z rádia, interpretovanou z přehrávače magnetofonových kazet (takt 377). Je to moment multimediální prezentace poukazující na destruktivní charakter konzervování hudby jako typický charakter západní kultury v protikladu s živým předáváním hudebního bohatství starých původních kultur. V této skladbě imaginární cesta začíná na západním pobřeží Mexika a končí na Novém Zélandu. Po cestě leží Společenské ostrovy (Society Islands), Fidži, Západní Samoa, Nová Kaledonie a Tuvalu. Tyto končiny, stále ještě tajemné, co se týká hudby, skladatele osobně velmi přitahovali, protože tam v době komponování skladby osobně nebyl. O důvod víc byl motivován přetvořit tuto fascinaci dálkami do hudby, ovšem viděnou z povzdálí představivosti. Část Norden je z hlediska inspirace obrazem podnebí a geografie. Už když skladatel pracoval na skicách pro tento cyklus, rozhodl se často měnit zeměpisné šířky svého hudebního rozjímání. Zimní cesta Mauricia Kagela začíná na mongolské Sibiři a končí návštěvou slavnostního rituálu Inuitů v kanadském Hudsonové zálivu. Možná ta představa souvisí s tím, že se sám narodil na jižní polokouli. Jeho vhled je díky tomu pro obyvatele Evropy paradoxní: pro něj jih není ztělesněním horka ale spíš chladu - Patagonie, Ohňové země a Antarktidy. Sever je naopak cokoliv jiného než studený - slunce a ostře řezané stíny, dusivé vlhko, pouštní krajina a sucho. Lidské představy mají sklon ke zjednodušování, skládají se z prchavých nebo trvalých dojmů z cest, přednášek a zážitků, ze sympatií a antipatií. Pokud se po několika taktech posluchači ocitnou přeneseni hudbou do popisovaného místa, můžou si obohatit atmosféru skladby tak, že si vyvolají útržky svých hudebních vzpomínek nebo zážitků z toho místa. Jakýkoliv bod čtyř kvadrantů — sever, východ, jih a západ — vybízel skladatelovu představivost k podrobnému průzkumu terénu.

Výzvou a prověrkou skladatelské techniky bylo pro Kagela psát pro stále stejné obsazení (i když v bicích nástrojích se samozřejmě mění instrumentář). Premiéra skladby *Südwesten* se uskutečnila 5. listopadu 1993 v japonském Kjótu, společně si ji objednalo Kjótské fórum pro současnou hudbu a Goethe Institut v Tokiu. Premiéra skladby *Norden* se realizovala 23. dubna 1995 a je věnována slavnému francouzskému souboru Ensemble Intercontemporain.

3. 2. Daniel Chudovský (*1991) : Plížení (2013)

Daniel Chudovský (*1991) je česko - slovenský hudební skladatel a klavírista profilující se na poli soudobé artificiální hudby. Narodil se 13. července 1991 v Banské Bystrici. Do styku s hudbou se dostal jako osmiletý, když se jako autodidakt věnoval varhanní a chrámové hudbě. Sakrální prostředí a studium vokálního kontrapunktu se projevilo v jeho zájmu o vokální interpretaci a sborovou hudbu. O pár let později začal studovat na Základní umělecké škole v Liptovském Hrádku (SR) obor akordeon, později zpěv. Z tohoto období pocházejí jeho první drobné skladby pro varhany, ale také vokálně - instrumentální kompozice *Missa brevis* pro sbor a varhany. Jako patnáctiletý začal studovat na Konzervatoři v Žilině. Zde studoval obor operní zpěv u MgA. Emílie Sadloňové, PhD., později u Mgr. Jána Vaculíka, PhD., a obor klavír u Mgr.art. Ľudmily Krškové, později u slavné pedagožky MgA. Dariny Švárné. Během studia na Konzervatoři v Žilině se zúčastnil řady interpretačních vokálních kurzů, jako například u maďarské sopranistky Adrienn Miks, dále u Ľubice Rybárské či Evy Blahové. Jako lyrický tenor se specializoval na interpretaci barokní a soudobé hudby. Jako jeden z mála tenorů také oživoval zapomenuté skladby

autorů jako je Juraj Beneš, Eugen Suchoň, Alexander Moyzes aj. V době studia na konzervatoři spolupracoval se Sborem J. L. Belly v Banské Bystrici. S tímto tělesem se v roce 2007 zúčastnil Mezinárodního hudebního festivalu v Cantonigros (ES), kde se stal absolutním vítězem. V letech 2007 a 2008 podnikl koncertní a studijní cesty do Itálie, Francie a Španělska. Od roku 2006 paralelně studoval skladbu u Mgr.art. Pavla Kršky. Krškova metoda vedení ho přivedla k přísné koncentraci na formu, tektoniku a precizní tvar díla. Během studia u Kršky získal také čestné uznání na Soutěži konzervatoří za skladbu Analýzy pro hoboj a klavír. Od roku 2007 docházel za studiem skladby do Bratislavy, kde komponoval pod vedením prof. Juraje Hatrika. Silný filosoficko - psychologický apel Hatrikova myšlení ovlivnil do značné míry i Chudovského tvorbu. V tomto období tak vznikají i první skladby s uplatněním mluveného slova, sprechgesangu či neurčitých vokálních gest. V roce 2010 jako skladatel a klavírista ukončil své studium na Konzervatoři v Žilině skladbou Reflexe I. pro dva klavíry a flétnu. Rok 2010 také znamenal přijetí na Hudební a taneční fakultu AMU v Praze, do skladatelské třídy prof. Ivana Kurze a klavírní třídy prof. Hanuše Bartoně. Silná preference mimohudebních a společensko - politických podtextů Chudovského tvorby vyústila k převážné tvorbě s uplatněním mluveného slova. V roce 2012 se jako klavírista a skladatel zúčastnil Mezinárodní soutěže v interpretaci koncertního melodramu, kde získal 2. cenu za interpretaci a cenu za skladatelský přínos v tvorbě melodramu za dílo Lunapark mysle. Od roku 2012 také úzce spolupracuje se Společností Z. Fibicha a autorsky se podílí na Mezinárodním festivalu koncertního melodramu v Praze. Zde v roce 2013 odezněla jeho skladba (Über)Untermenschen pro recitátora, psací stroj, klavír a smyčcový orchestr, která byla navržena na cenu Gideona Kleina. Jeho kompozice uvedli přední české orchestry jako Komorní filharmonie Pardubice, Moravská filharmonie Olomouc,

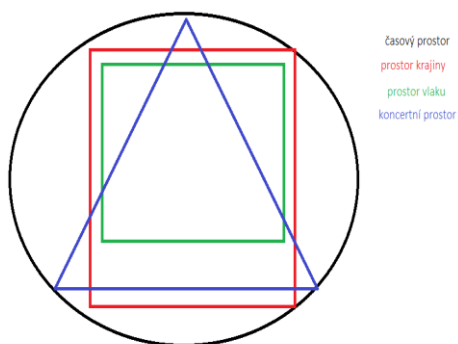
Orchester Quattro či Plzeňská filharmonie. Ve své tvorbě mimo jiné preferuje i zájem o violu jako koncertantní nástroj, a od roku 2007 spolupracuje s violistou Ilyou Chernoklinovem, pro kterého napsal řadu komorních i koncertantních skladeb. Zvláštní zastoupení v autorově tvorbě mají také kompozice pro bicí nástroje, primárně napsané ve spolupráci s katedrou bicích nástrojů HAMU. Aktivně spolupracuje s Šimonem Veselým (bicí nástroje), který interpretoval řadu jeho děl. Od roku 2012 započal spolupráci s festivalem "Rajecká hudobná jar", pro který napsal soutěžní skladbu Idiosynkrázia pro trubku a klavír. Skladba odezněla v rámci koncertů festivalu několikrát a to po celé Evropě. Chudovského tvorba se stala také součástí festivalů jako je Melos Étos či Noc kostelů v České republice i na Slovensku. V roce 2013 ukončil své bakalářské studium skladby skladbou)A(symptota pro recitátora, velký symfonický orchestr a live electronics a doplňkovou prací Uplatnění mluveného slova ve vybraných kompozicích 2. pol. 20. století v české hudbě, s přihlédnutím k mé vlastní kompoziční tvorbě. Od roku 2013 pokračuje v magisterském programu skladby na HAMU u prof. Ivana Kurze. Chudovského tvorba se především zaměřuje na aplikaci mimohudebních podnětů do kompozice, často s přidaným mluveným slovem. Silný podtext verbálního sdělení je však záměrně potlačován desémantizací či neortodoxním interpretačním podáním. Autorova tvorba v sobě integruje komorní hudbu, no těžiště najdeme především v tvorbě orchestrální a koncertantní. Jeho komorní skladby uvedl nespočet profesionálních interpretů či těles jako např. Karel Dohnal (klarinet), Jan Dušek (klavír), Soňa Vetchá (klavír), Rudolf Kvíz (recitace), Markéta Hruběšová (recitace), FAMA Quartet, Pražští pěvci aj. Chudovský je také autorem několika elektroakustických skladeb, často komponovaných v duchu interakce živého hraní a živé elektroniky. Poslední autorské počiny směřují k systematickému popírání temperovaného ladění a k využití

mikrointervalových struktur. V roce 2015 popsal vlastní teoretickou explikaci mikrointervalové hudby (Autorská východiska pro uplatnění mikrotonality, 2015), kde popisuje tzv. centrální reaplikaci, jakožto novou tvůrčí estetiku vlastních kompozic. Daniel Chudovský působí také jako klavírista a interpretačně se podílí na premiérách soudobé hudby. Od roku 2014 je také členem Umělecké besedy.

Je patrné, že se jedná o skladbu poměrně novou a aktuální v skladatelově tvorbě. Navíc bylo pro mne velmi pozitivní, že autor mi ke skladbě sdělil několik praktických postřehů, a také mi dovolil nahlédnout do tvůrčího procesu komponování této skladby. Ve srovnání se skladbou Kusy větrné růžice Mauricia Kagela se jedná o méně komplikovanou skladbu.

Plížení (viz Přílohy) je skladba pro recitátora, bicí nástroje, violu, klavír a elektroakustickou stopu. Konkrétně se ve skladbě objevují tyto bicí nástroje: malý buben, basový buben, zavěšený činel, temple blocky, tom-tomy, spring drum, husí krk, krkadlo, kravské zvonce, tympán, krotály, zvony, marimba, vibrafon. Dohromady tedy až 14 bicích nástrojů, přičemž finální zvukový dojem ze skladby působí jinak. Při poslechu skladby je velice těžké usoudit kolik nástrojů zde hraje, pocitově se může zdát, že jich je mnohem méně. Autor však často pracuje se skupinou bicích nástrojů i v elektroakustické stopě, zároveň využívá postreprodukcí bicích nástrojů, elektroakustických samplů, industriálních zvuků a neurčitých konkrétních zvuků. Navíc celá skladba působí celistvě i díky recitaci v elektroakustické stopě, kterou sám autor považuje za sémantizovaný bicí nástroj. Nad linií tohoto atypicky pojatého "bicího" ansamblu proudí sémantická složka slova, kterou recituje fyzicky přítomný recitátor jako live performance. Skladba vznikla na objednávku katedry bicích nástrojů HAMU na podzim roku 2013. Jako její další interpret jsem se proto rozhodl nahlédnout na ní

analytickým okem. Podle slov autora skladba vznikla na podzim roku 2013 jako reakce na zvukovou krajinu během cesty vlakem z Prahy do Pardubic. Využívá tak zvukovou krajinu hi-fi a lo-fi vzhledem na prostředí, ve kterém se pohyboval. Jedná se tak o jakési prostorové vnímání zvuku z hlediska prolínání více prostorů. Popisuje, že prostor znějící ve vlaku, jakožto dopravním prostředku, prochází zvukovou krajinou, která obsahuje svůj vlastní zvukový prostor. Ve skladbě autor užívá nahrávek zvuků vlakového nádraží v Pardubicích, kde je slyšet davy lidí, hlášení o zpoždění vlaků a podobně. V prostředí vlaku využívá nahrávek hlasů přísedících, konkrétně členů katedry bicích nástrojů. Primárním záměrem skladby je v sobě spojit prvky zvukové krajiny, instrumentální živou performance na koncertě, jakožto rituálu; prvky retrospektivy, rozhovorů a zvukových vzpomínek, asémantické a sémantické recitace, elektronicky upravené zvuky bicích nástrojů, violy, klavíru a recitace. Zároveň však skladba využívá konkrétní text Allena Ginsberga: Kvílení. Podle slov autora tak poukazuje na další rozměr prostoru, a to je časový prostor, ve kterém fungují všechny ostatní prostory užity ve skladbě. Celá prostorová struktura skladby tak přesahuje až do mimohudební roviny a dala by se znázornit takto:



Autor ve skladbě využívá textu Allena Ginsberga: Kvílení. Tento text se však ve skladbě objevuje ve dvou různých rovinách. Za prvé v rovině přednahrané, čili postreprodukovatelné a upravené ve studiu, a za druhé v rovině přítomné, jako live performance uvnitř koncertu jako rituálu. Postreprodukce mluveného slova však využívá desémantizované roviny, které je téměř nepostřehnutelná. Tato desémantizace je zároveň podpořena výběrem jazyků - skladatel text nahrál s členy ansámblu, který se podílel na premiéře skladby. Z tohoto důvodu je možné text uslyšet v češtině, ruštině, běloruštině a slovenštině. Tato jazyková diferenciací se však týká jen textu znějícího z elektroakustické stopy. V reálném čase je text uváděn v češtině. Oba tyto světy jsou však spjaty po významové - sémantické stránce. Celkově však skladba působí sémantickým dojmem, až na několik momentů, kdy je střet mnoha jazyků a noiseových ruchů (ty jsou mimo jiné podpořeny i multikanálovou reprodukcí v prostoru) velmi agresivní a jazyková stránka je téměř potlačena. Elektroakustická stopa ve skladbě využívá tyto přednahrané zvuky:

- báseň A. Ginsberga Kvílení v ruštině (nahrál I. Chernoklinov)

- báseň A. Ginsberga Kvílení v češtině (nahr. Š. Veselý)
- totéž v slovenštině (nahrál autor)
- totéž v běloruštině (nahr. A. Zhdanovich)
- zvuky krajiny v blízkosti vlakového nádraží
- zvuky uvnitř vlaku
- zvuky vlakového nádraží v Pardubicích (hlášení, davy lidí...znělka...)
- upravené zvuky bicích nástrojů (gongy, krotály.), violy a klavíru
- industriální zvuky (vlak jako stroj), zvuky papíru a zvuky pálení cigarety

Autor elektroakustickou stopu pojímá jako nový instrument, který v sobě integruje všechny prvky uplatněny ve skladbě. Nejdůležitější se však stává sémantická stránka, která je cíleně podrobena rozpadu na asémantické zvukové objekty. Zvuková stopa prostředí vlakového nádraží navíc poskytuje melodický model lidové písně "já mám koně", která později ve skladbě slouží jako scelující materiál melodické povahy.

Elektroakustická stopa je rozdělena na tři menší stopy, které se spouští během interpretace na koncertě. První stopa využívá převážně zvuků krajiny, nádraží, ale také recitace. Druhá stopa využívá industriální stopy, asémantizovanou recitaci, zvuky papíru, gongy, krotály. Třetí stopa pracuje také sémanticky a tvoří jakousi retrospektivu za první stopou. Objevuje se akcentace důležitých slov, tyto promluvy navíc interagují na slova recitátora "on stage".

Forma je ve skladbě velice těžko postřehnutelná, lze vysledovat náznaky tektonických ploch, které na sebe navazují, anebo přímo ze

sebe vychází. Nyní se pokusím popsat jednotlivé bloky, které Chudovský používá:

takt 1 - 25

Tato plocha převážně využívá zvukových shluků a objektů. Počáteční plocha exponuje basový buben a krkadlo jako jistý druh introdukce. Zároveň tak vzniká napětí pro expozici mluveného slova. Ještě předtím se však objevuje označení PLAY TRACK 1 - kdy se spouští první elektroakustická stopa. V mnoha momentech se zdá, že autor pracuje na základě ne moc promyšlené struktury melodramu. Často tyto shluky působí jako doprovod. No na druhé straně zde nelze mluvit o vnucené asociativní rovině.

takt 26 - 32

Nosným prvkem tohoto úseku jsou temple blocky, které rázně mění povahu axponované statickosti na začátku. Proces jakoby vědomě směřuje k hybnosti. Staticky působí jen tah smyčcem na krotály, klavír je spíše kinetický.

takt 33 - 43

Hybnost je podpořena tom-tomy, temple - blocky a úsečnými akordy klavíru.

takt 44 - 63

Po prvé se viola objevuje jako nosný pilíř melodie, která se jeví jako systematická. Vytváří melodické linie bez figurace, využívá motivické práce, nepůsobí noisově. Tento hlukový charakter však přechází do klavíru, kde hráč hraje na struny plektrem, anebo je tlumí ukazováčkem levé ruky. Objevuje se sónický prvek tahu

smyčcem na kravský zvon položený na bláně tympánů, přičemž interpret mění výšku tympánu.

takt 64 - 81

Tato plocha pokračuje hlukovými prvky v klavíru - hráč hraje kovovou tyčinkou na struny uvnitř klavíru, viola opět simuluje jakési sirénové zvuky. V partituře navíc stojí předpis pro violu: hrát koštýřem na víno. Zvuk je tlumený a obsahuje více harmonických tónů. Bicí nástroje jsou zde atypicky využity - objevuje se rovněž zdůraznění harmonické řady za pomoci husího krku.

takt 82 - 86

Náhlá kinetická plocha, která však hned ustává.

takt 87 - 101

Následuje plocha s dominantním zvukem vibrafonu a zvonů. Viola opět působí jako melodický nástroj.

takt 102 - 123

Tato plocha přináší zvukový, tektonický i formální vrchol celé skladby, který je podpořen rozsáhlou, ale zároveň velice harmonicky statickou gradací.

takt 124 - 165

Jakési postludium celé skladby a epilog, který přináší přímou citaci zmiňované lidové písně v klavíru a ve viole. Marimba zde tvoří harmonicky doprovod, který je vzhledem k celé skladbě až drasticky konsonantní. Recitace je zde úsečná, bez emocí a skladba je zakončena pizzicatem violy a tahem smyčce na krotály.

Z hlediska interpretace skladby Plížení je na místě poznamenat, že nevyužívá všech možností na bicí nástroje, ale využívá je v

dostatečné míře. Chudovský na mnoha místech překračuje rámec běžných požadavků ze strany skladatele, ale dodržuje jakési mantinely hratelnosti. Jelikož elektroakustická stopa, která vytváří mikrorytmické motivy a proudí v jiném taktu či pulsu, je hráč nucen hrát se sluchátkami na uších (kvůli udržení tempa je interpretům vysílán do ucha metronomický klik). Každá z prvních dvou analyzovaných skladeb obsahuje vlastní požadavky na hráče, přičemž každá využívá poznatky své doby a smýšlení.

3. 3. Jan Dušek (*1985): Hostina bohů (2013)

Jan Dušek vystudoval konzervatoř v Teplicích (klavír, skladba), v letech 2004–2009 studoval skladbu na Akademii múzických umění (doc. Hanuš Bartoň), v roce 2012 zde dokončil doktorandské studiu téhož oboru. Od roku 2012 působí jako odborný asistent na katedře skladby Hudební fakulty Akademie múzických umění v Praze. Jako klavírista se zúčastnil několika mistrovských kurzů (Cyprien Katsaris, Irina Ossipova, Angela Hewitt), své znalosti si rozšířil v letech 2013–14 soukromým studiem hry na klavír ve Vídni u Roberta Lehrbaumera. Získal ceny a čestná uznání v soutěžích (Concertino Praga, Mezinárodní klavírní soutěž B. Smetany, Mezinárodní soutěž Zdeňka Fibicha v interpretaci melodramu). Pravidelně pořizuje nahrávky české hudby pro Český rozhlas. V roce 2015 vydal se sopranistkou Irenou Troupovou CD s kompletní písňovou tvorbou Viktora Ullmanna. V roce 2006 mu byla udělena 1. cena na skladatelské soutěži Generace za skladbu „...již za sedm dnů sešlu na zemi déšť...” a v roce 2007 na téže soutěži opět 1. cena za skladbu „Gradace pro varhany”. V soutěži NUBERG 2008 získal za skladbu „Chalomot jehudi'im” Cenu veřejnosti, o rok později obdržel

za tutéž skladbu Cenu Gideona Kleina. V roce 2010 získal jeho melodram „Pražský chodec“ 2. cenu v Soutěži pro mladé umělce vyhlašované Městskou částí Praha 1, v téže soutěži pak za klavírní cyklus „Pražské zvony“ získal 3. cenu v roce 2012. Za hudbu k němému filmu "Dítě ghetta" získal v soutěži NuBERG 2011 Cenu veřejnosti, za hudbu k celovečernímu němému filmu Ost und West získal v následujícím ročníku téže soutěže Cenu mladých. Jeho skladby jsou interpretovány předními sólisty a dirigenty (např. klarinetista Irvin Venyš, flétnistka Monika Štreitová, dirigent Petr Louženský) i komorní soubory a orchestry (např. Nederlands Blazers Ensemble, Holandsko; Epoque kvartet; Orchestr BERG; Pražská komorní filharmonie; Pražský filharmonický sbor ad.). Jan Dušek je členem Umělecké besedy a Společnosti Zdeňka Fibicha.

Skladba Hostina bohů (viz Přílohy) od Jana Duška vznikala od podzimu 2012. Vzhledem k tomu, že se v této kompozici spojuje mnoho elementů, bylo třeba vše podrobně připravit a promyslet. Po konzultacích s vedoucím mé práce Danielem Mikoláškem vznikla základní ideová osa:

- a) oslovit výtvarníka, který by vyrobil hrající objekty
- b) zdokumentovat filmově proces tohoto vzniku
- c) oslovit hudebního skladatele, který by souběžně refleктоval jak nástroje, tak film i samotný proces
- d) nazkoušet a realizovat skladbu s projekcí onoho filmu

Mělo tak vzniknout dílo, ve kterém proces je stejně důležitý jako výsledek, dílo, jehož složky se vzájemně mají neustále ovlivňovat:

1. Film popisuje interakci mezi výtvarníkem, interpretem a skladatelem.
2. Výtvarník vyrábí nástroje pro skladatele a interpreta, sám se stává ale hlavní postavou filmu.
3. Skladatel si vybírá nástroje s interpretem, zároveň reflektuje příběh výtvarníka, samotného vzniku díla a musí myslet i na střih budoucího filmu. Píše tak vlastně zčásti skladbu i o sobě, jelikož je účastníkem děje.
4. Interpret vybírá nástroje, nazkouší finální hudbu a provede ji koncertně k projekci filmu, v němž je zároveň i jednou z postav.

Nápad se zdál velmi zajímavý, měli jsme poměrně jasnou představu, od začátku jsme ale věděli, že když se do něj pustíme, může z nejrůznějších důvodů, např. finančních dojít k jeho redukci. Celý projekt vznikl v poměrně krátkém časovém horizontu přibližně dvou měsíců. V listopadu 2012 jsme společně s vedoucím mé práce Danielem Mikoláškem oslovili výtvarníka Antonína Manto s myšlenkou multimediálního projektu hry na jeho výtvarné objekty. Antonín Manto (celým jménem Antonín Manto Mrnka) se nám zdál jako velmi vhodný kandidát pro spolupráci. Jeho umění osciluje mezi volnou a užitou tvorbou. Dominantně pracuje s litinou, sklem, porcelánem, keramikou, jednotícím prvkem vzniku jeho děl je pak užití ohně. Tvoří a žije v Tuchoměřicích nedaleko od Prahy a představuje své výtvary v nové interaktivní koncepci tzv. living galery, ve které je možné jeho umění bezprostředně prožít a sledovat jeho vznik. Galerie pořádá workshopy, hudební produkce a komplexně se věnuje všem smyslům návštěvníků.

Objekty, jež výtvarník vytváří, mísy, vázy svícny, ale i pouhé abstraktní skulptury nebo tyče mne inspirovaly k myšlence jejich rozeznění a zapracování do připravovaného koncertního projektu. Různost materiálů, ale i geneze vzniku mi připadaly jako nosný prvek a výchozí bod pro celkovou koncepci. Zároveň jsme cítili potřebu celou věc orámovat jednak hudební, jednak výtvarnou jednotící myšlenkou a zapojit další obory. Nutností se tedy stala účast skladatele, který by všechny nabízející se zvuky uspořádal a prolнул s běžným arzenálem bicích nástrojů, tedy vlastně složil skladbu. Zároveň jsme ale také věděli, že skladatel by neměl pouze volně pracovat s daným materiálem, ale naopak zpětně podpořit proces vývoje a zkoumání a vlastně to ve své skladbě reflektovat. Nabízela se tedy myšlenka filmu nebo koncertu s filmovou projekcí.

Antonína Manto jsme tedy oslovili s jasnou myšlenkou vzniku filmu o procesu jeho tvorby a vytváření "nástrojů", které se posléze stanou součástí zmíněné produkce.

Shodou okolností jsme ale zjistili, že v nedávné době byl právě dokončen film *Hostina bohů* uznávaného kameramana a režiséra Marka Jíchy, jenž uměleckou formou mapuje proces vzniku Mantových děl. Nový film tedy neměl v danou chvíli smysl, rovněž časové a finanční dispozice neumožňovaly původně zamýšlenou ideu zprodukovat.

Přehodnotili jsme tedy záměr a došli k tzv. pilotní verzi projektu, na které jsem si chtěl výše zmíněné principy vyzkoušet v úspornější formě. Nápad vykryštoval v ideu použití filmu *Hostina bohů* ve zkrácené podobě a realizaci nové hudby. Cílem se stalo koncertní provedení s filmovou projekcí.

V další fázi jsme se tedy obrátili na Marka Jíchu, zda by původní film nesestříhal do kratší a rytmicky vhodnější podoby.

Velmi ochotně se tohoto úkolu ujal. Jen připomenu, že pan Jícha je především velmi uznávaným kameramanem, tedy odborníkem na obrazové ztvárnění, se smyslem pro střih a rytmus filmu. Od roku 2003 vyučuje kameru na pražské FAMU a roku 2006 získal akademický titul docent. Kromě kameramanských počinů (jmenujme alespoň celovečerní snímky jako Skřítek, Cesta z města, Dvořák v Americe, Kamenný most, Barokní opera) se podílel jako scénárista a režisér na snímcích Písničkář, který nezemřel, Malčik nebo Hat-Trick. V krátké době jsme tedy měli novou verzi Hostiny bohů, z původní délky 18 minut zkrácenou na cca výsledných 8.

Mezitím jsem uvažoval o autorovi hudby. Celkem jasně mi z předchozích interpretačních zkušeností vytanulo na mysli jedno jméno: Jan Dušek. V té době dokončoval doktorandské studium na pražské HAMU a nabízela se tedy spolupráce v rámci hudební fakulty. Setkal jsem se s jeho prací osobně jako interpret ve skladatelském projektu NuBerg komorního orchestru Berg. Nutno připomenout, že právě ocenění, která Jan Dušek v projektu NuBerg získal, se přímo vztahují k tvorbě spojené s filmem. Roku 2011 mu byla udělena cena veřejnosti za hudbu k němému filmu Dítě ghetta a roku 2012 cena mladých za hudbu k celovečernímu filmu "Ost und West". Právě jeho zkušenosti s multimediálními produkcemi, ale i jeho účelný hudební jazyk, prostý jakékoliv skladatelské exhibice, ale rovněž elán a ochota představitele nejmladší autorské generace, mne přesvědčily o správnosti této volby.

Přibližně začátkem prosince 2012 jsem tedy Janovi Duškovi předal film Marka Jíchy Hostina bohů a zároveň s ním začal konzultovat nástrojové obsazení. Jeho prvotním úkolem bylo vytvořit hrubou hudební koncepci, do které se postupně včleňovaly detailní zvuky. Vše bylo v procesu a mnoho "nástrojů" z dílny Antonína Manto čekalo teprve na svůj výběr a vyzkoušení zvukových možností.

Prvotní práce Jana Duška spočívala ve formální stavbě hudby v souladu s dějem filmu, vytvoření leitmotivů a napsání hrubé, zvukově nedopracované kompozice.

Ve chvíli, kdy jsme měli ujasněno, kdo a jak se na multimediálním projektu bude podílet, stanovili jsme rovněž termín performance a název díla. Volba padla na koncert katedry bicích nástrojů, konaný 25. 2. 2013 v Sále Bohuslava Martinů na pražské HAMU a název se zcela přirozeně nabízel dle původního dokumentu - Hostina bohů.

Po zhodnocení celého raného procesu a komunikace s umělci se celý postup prvotních příprav tedy dá shrnout do následujících bodů, které se, jak již jsem zmínil, z mnoha důvodů musely oproti původní myšlence upravit:

- a) výběr výtvarníka - Antonín Manto
- b) úprava již vzniklého filmu Hostina bohů – Marek Jícha
- c) výběr skladatele a zadání kompozice - Jan Dušek
- d) stanovení termínu, místa provedení a plánu realizace

Ve chvíli, kdy jsem měl jasno o tvaru celého našeho počínu a kdy bylo zřejmé, jakým směrem postupovat, bylo nutno začít pracovat na zkoušení a výběru nástrojů a to jak konvenčních bicích a perkusí tak i nových objektů Antonína Manto.

V obou případech jsem ponechal svobodu zúčastněným umělcům a spolehl se na jejich intuici a představivost. Jan Dušek postupoval při výběru konvenčních nástrojů zcela dle svých zkušeností a samozřejmě i dostupnosti, ať už z výbavy HAMU, díky Danielu Mikoláškoví i z České filharmonie či osobních vlastnictví.

Antonín Manto je rovněž provozovatelem prodejní galerie na Staroměstském náměstí, přišel tudíž logicky s návrhem, že vybere a přiveze na toto místo své objekty a já (za asistence Daniela Mikoláška) budu zkoumat jejich možnosti a předávat zkušenosti s jejich zvukem skladateli. Po několika návštěvách jsme zvolili předměty různého materiálového původu i vzezření a rovněž vymysleli techniky hry, které jim svědčí.

Skladatel Jan Dušek poté zapracoval nové témbry do své partitury a dokončil detailně skladbu v souladu s filmovým materiálem.

Další, velmi obtížné úkoly před ním stály v několika rovinách. Za prvé musel zpřehlednit zvukové schéma skladby tak, aby se mohly střídat jednotlivé nástrojové sekce, aby jinak řečeno nezněly neustále přes sebe všechny možné barvy a zvuky. Dále si musel poradit s rozplánováním melodických a nemelodických nástrojů. Rovněž musel vtipně do skladby zakomponovat nové objekty tak, aby každý z nich měl v pravý čas svůj nosný význam. To vše dal do služeb rytmu střídání obrazu vizuálního díla. Druhým úkolem, neméně důležitým, bylo vše vymyslet tak, abych já, jakožto jediný interpret, obsluhující přes dvacet nástrojů, jsem vše měl možnost prakticky realizovat. Rozdělil partituru do přehledných nástrojových sekcí. Středobodem se stala přirozeně sada tympanů, od níž se na obě strany pódia i za mne stavěly další sekce instrumentů. Nejvzdálenější nástroje tedy nebylo možno bezprostředně po sobě použít, což vlastně ale prospělo přehlednosti jednotlivých zvukových oddílů skladby.

Multimediální projekt Hostina bohů se opíral při svém živém provedení o tyto tvůrce:

a) Oleg Sokolov - iniciátor projektu, hráč na bicí a perkuse

- b) Daniel Mikolášek - pedagog, vedoucí práce, konzultant a manažer prvotních myšlenek a kontaktů
- c) Antonín Manto - výtvarník, hlavní postava filmu Hostina bohů a výrobce hrajících objektů
- d) Marek Jícha - režisér, kameraman a autor původní i zkrácené verze filmu Hostina bohů
- e) Jan Dušek - autor hudby a propojení živého provedení s obrazem

Nejprve popíšu děj a zpracování filmu Hostina bohů, činím tak z důvodu, že tento dokument byl již po mém sestřihání neměnnou součástí a základem pro další zpracování (o budoucích možnostech spoluvytváření filmu pohovořím v závěrečné kapitole své práce).

Děj filmu je prostý, snaží se zachytit proces tvorby Antonína Manto. Nicméně jeho scénář má jakousi fiktivní nadreálnou linii, odtud i název Hostina bohů. Ve svém ztvárnění klade Marek Jícha důraz na vnitřní sílu uměleckého procesu. Pracuje s motivy základních idejí, kdy zachycuje výtvarníka ve stadiu navrhování a kreslení, dále při procesu výroby a vše končí výsledkem, již běžný konzument Mantovy práce vidí až na konci. Je zde kladen velký důraz na setření hranice mezi uměním a jeho užitím. Zároveň se dá ale dokument pojmout jako kritika konzumní společnosti. Dnešní člověk, uvyklý na užité předměty průmyslové strojové výroby již nemá tak přesnou představu o tom, jak může vznikat objekt, který zdánlivě vypadá jako svícen či mísa, který však má za sebou originální proces od základní myšlenky až po tvrdou fyzickou práci, kterou jeho realizace vyžaduje.

Marek Jícha zvolil jako hlavní motiv nebo spíše cíl téma hostiny, v tomto případě film vrcholí společným posezením rodinných

příslušníků, kteří všechny originálně vyrobené předměty zapojí do svého stolování a učiní tak umění naprosto samozřejmou součástí svého života.

Toto je však až závěr filmu, takto jsou podobné objekty a výtvary zvyklí používat ti, kteří si v designových studiích a galeriích zakoupí originály umělců a možná si neuvědomí, kolik energie, emocí, vnitřního boje nebo nepodařených pokusů stojí výroba takového originálního kusu, jaký nabízí právě Antonín Manto.

Marek Jícha vystavěl film na několika protichůdných vrstvách, které spolu vzájemně souvisí a směřují k danému cíli - hostině. Dvě základní linie jsou tyto: příprava hostiny a samotná hostina proces výroby, přírodní živly a materiály.

Film otvírá scéna prázdného prostoru, do nějž postupně lidé přinášejí židle, vzápětí je však v rychlém sledu střídán motivy ohně, jako základní výrobní technologie. Antonín Manto pracuje s pevnými tvarovatelnými písky, ze kterých modeluje formy. Volí pak materiály jako sklo či litinu, kterými za vysokých teplot formy vylévá. Vše je dopředu promyšlený proces, který se ve finále nedá opakovat, objekty pak již mají ten tvar, který jim autor vnuknul a připravil před samotným procesem odlévání. Středem děje filmu je pak motiv „Slévárny“, kde vzniká většina litinových objektů, u tohoto tématu je zdůrazněna surovost a industriální povaha stadia tvorby. (Dovolím si malou odbočku. Podobné procesy jsou odedávna známé u mnoha umělců. Málo lidí vnímá tu skutečnost, že například Michelangelo, zběhlý nejen v sochařství a malířství, ale rovněž v architektuře nebo anatomii, kvůli některým svým zakázkám vyhledal vysoko v horách nová naleziště mramoru a sám vyprojektoval a nechal postavit silnici, po které se mramor po delší době dopravil teprve k němu do ateliéru.)

Závěr filmu, po návratu k některým původním motivům směřuje k naplnění prostoru židlemi a již hotovými artefakty. Výsledkem je ona přirozená hostina, která sama o sobě by mohla působit vlastně snobským dojmem, nicméně v souvislosti s dějem se jedná o naprosto samozřejmé zhodnocení Mantova díla.

Nová hudební složka z dílny Jana Duška a mne jako interpreta má pak za úkol v živém provedení podtrhnout a z filmového plátna do živého prostoru přenést výše zmíněný obsah, jeho atmosféru, emocionální stránku a snad i filozofický podtext.

Jan Dušek musel nejen pochopit a uchopit tyto dějové skutečnosti, ale musel respektovat formu a přesné načasování hudby a přizpůsobit výběr nástrojů. V tomto případě neměl možnost ovlivnit střih obrazu (jak tomu občas u filmové tvorby bývá). Film přímo určoval načasování formy, ať už se rozhodoval to přímo respektovat nebo naopak jít kontrastně proti němu. Nejlépe vystihne jeho práci citace jeho vlastního popisu a vidění procesu:

“Původní záměr hudby k filmu Hostina Bohů tkvěl v použití industriálních zvuků slévárny a sklárny a občasných dialogů a dalších ruchů jako součástí hudební (zvukové) složky. Naneštěstí se nepodařilo dohledat verzi filmu bez nasazené (nepůvodní) hudby. Tím došlo ke značné komplikaci a totálnímu přehodnocení celého záměru. Z původního filmu tedy bylo nutno udělat film němý. Oproti předchozí délce filmu (cca 16min) jsme také dospěli k markantnímu zkrácení na méně než polovinu času. Mnohé záběry v původním filmu totiž působily velmi opakujícím se dojmem, navíc bez přímých souvislostí k jasné obsahové linii filmu. Zkrácením tak došlo k poměrně velkému zhuštění většiny prvků ve filmu užitých.”

Přestože hudba Jana Duška vznikala z výše uvedených důvodů až po sestříhání filmu a bez zásadního vlivu na jeho scénář, rytmus a

atmosféru, lze vypožorovat určité společné zákonitosti mezi formální strukturou vizuálního a hudebního díla Jan Dušek přiřadil určité motivy, jež můžeme v souladu s hudební tradicí nazvat leitmotivy, podobně strukturovaným motivům v dokumentu Hostina bohů. Ve filmu (a v souladu s tím i v partituře) se opakují v proměnlivých variacích některé motivy. Jde například o motiv "Kreslí", "Oheň", "Židle v prostoru", středem filmu je pak "Slévárna".

Řazení jednotlivých myšlenek filmu a i jejich tempo silně připomíná tradiční formy, tak jak je známe ze skladeb klasické hudby. Mnohdy to, byť vzdáleně, připomíná nám dobře známou písňovou formu nebo tzv. velké rondo.

Jan Dušek přiřadil jednotlivým filmovým oddílům i charakteristická zvuková seskupení a hudební motivy dle nástrojových sekcí. Schéma pak vypadá následovně:

sekce A - Úvod (titulky, ale hudebně leitmotiv Židle v prostoru - zvony)

díl A

sekce B - Oheň (činely)

sekce B - Kreslí (krátký motiv tympánů)

sekce B - Oheň

sekce B - Kreslí

díl B

sekce A - Židle v prostoru (zvony)

sekce C - Kreslí (motiv se rozvíjí z tympánů na melodické Crotali)

sekce A - Židle v prostoru

díl C

sekce D - Slévárna (dlouhá plocha s dominancí malého bubínku a industriálních perkusivních zvuků)

díl D (mohl by být ale variantou dílu B či A)

sekce A - Nese mísy na stůl (Gonghi - nový motiv)

sekce C - Kreslí (zde se opět prolíná a rozvíjí motiv tympánů a Crotali)

závěr A' sekce A

Coda (titulky a závěr hudby)

Pokud obě složky lineárně nezávisle zapíšeme, může vzniknout ještě zajímavější srovnání v podobnosti uvažování filmaře a skladatele.

Skladatel řadí sekce a základní motivy takto:

A-B-A-C-D-A-C-A

Filmař řadí sekvence tímto způsobem:

Židle - (Oheň - Kreslí - Oheň - Kreslí) - (Židle - Kreslí - Židle) -
Slévárna -(Mísy - Kreslí) - Hostina

Takto se již zdá, že uvažování v základních strukturách je velmi podobné. Z hlediska hudebního i filmového se nikdy myšlenka

neopakuje stejně, vždy je variována a obohacena nebo rozvinuta jinam, nicméně mne zaujala prvotní filmařova schématická vytríbenost, kterou vlastně až hudební složka posílila a odkryla.

Nástroje jsou rozmístěny do čtyř bloků, v partituře označeny vždy písmeny A, B, C, a D. Hráč se pohybuje mezi nimi. Jednotlivá seskupení jsou uzpůsobena dle vývoje hudby a tak, aby interpret měl sekce na dosah. Kromě klasických nástrojů jsou zastoupeny v každé skupině i předměty z litiny a ze skla vyrobené výtvarníkem Antonínem Manto.

A

Campane tubolare Gonghi D,F,G,A,C

Tyče (litinové, zarezlé, s hrubým povrchem, různé délky)

B

Piatto sospeso piccolo (malý činel) 2 Timpani - medio e grande

Bodec (nástroj)

C

Piatto chinese sospeso (větší činel)

3 Timpani - piccolo, medio e grande Crotali (chromatica ve dvou oktávách)

Svícny (litina)

Vysoká skleněná váza Skleněné mísy

D

Tamburo piccolo

Piatto sospese grande (velký činel)

Tam-tam (grande)

3 Roto-tomy

Zde bych si opět dovolil citovat Jana Duška: "V rámci skladby jsem se snažil využívat několik sad nástrojů, kdy každá byla asociována (alespoň částečně) s určitým prostředím, ve kterém se film odehrává. Nároky kladené na hráče na bicí nástroje tím byly tedy mnohonásobně zvýšené, neboť byl nucen k velmi rychlému střídání různých nástrojů i paliček v návaznosti na neúprosnost filmového času. Záměr zapojit do instrumentáře i artefakty A. Manto Mrnky byl jasný od samého počátku. Nebylo však dlouhou dobu vyjasněno, jaké artefakty poskytne, z jakého materiálu a jaký způsob hry bude možné používat, tedy vlastně jaké zvuky takové nové nástroje přinesou. Z dodaných nástrojů se mi jevil jako nejzajímavější jakýsi bodec, který skýtal několik možností druhů hry. Dalším zajímavým prvkem byly dvě neopracované lité tyče, které, kromě samotných úderů jedné o druhou, umožňovaly i vytvoření zajímavého zvuku prostřednictvím jejich vzájemného tření. Skleněné předměty, které jsme dostali k dispozici, vykazovaly známky velké křehkosti. Jejich užití tedy muselo být připraveno dynamicky a dochází k němu po výrazném decrescendu, kdy je, dle mého soudu, posluchačovo ucho již schopno vnímat i velmi slabé zvukové a

barevné nuance. Ke hře na tyto skleněné nástroje se používá jak velmi měkkých paliček, tak i tření smyčcem.”

Ve chvíli, kdy byl sestřihán film a vybrány “nástroje” Antonína Manto, musel jsem si vytvořit nějaký plán pro spojení složek a nácvik skladby. Ta ale ještě při nácviku byla v dokončovacím procesu a i poté docházelo s ohledem na specifickou nástrojů k mnoha změnám.

První stránky skladby jsem začal nacvičovat přibližně tři týdny před koncertem a jako celek jsem ji měl možnost vidět teprve v posledních dnech.

Při realizaci se vyskytlo několik problémů, které jsme museli řešit, a které vyžadovaly velkou dávku improvizace a trpělivosti.

Prvním praktickým problémem bylo zapůjčení a shromáždění všech nástrojů. Jak již jsem zmínil, ty konvenční byly povětšinou z výbavy HAMU a České filharmonie. Bylo však třeba zajistit dopravu a uschování uměleckých předmětů Antonína Manto. Některé z nich dosahovaly značné hodnoty v řádech desítek tisíc korun a některé, například skleněné mísy, byly tak křehké, že jsme je raději přivezli pouze na finální produkci. Zároveň jsme museli s ohledem na jejich rozbitnost přizpůsobit techniku hry. Používal jsem pouze smyčec, nikoliv údery paličkami. Ostatní, například litinové objekty vozil A. Manto na HAMU postupně, a bylo nutné je uschovat ve třídě katedry bicích nástrojů.

Dalším úskalím bylo prostorové rozložení nástrojů. Přestože skladatel Jan Dušek v tomto ohledu vše pečlivě připravil a rozdělil do sekcí, musel jsem nástroje dle partitury uvážlivě seřadit a v některých případech změnit techniku hry tak, aby vše bylo možné stihnout. Centrálně jsem postavil tympány, které byly součástí hned dvou sekcí a na kraj umístil sekce, které spolu bezprostředně

hudebně nenavazovaly. Gonghi pak z důvodu dosažitelnosti byly za mými zády.

Když jsem měl vyřešeny tyto prostorové dispozice, mohl jsem se pustit do nácviku. Ten probíhal střídavě ve dvou fázích. Nejprve jsem se naučil čistý hudební text daného úseku, poté jsem jej ale musel synchronizovat s děním na plátně. Bylo třeba naplánovat přesný timing jednotlivých hudebních sekcí, mimo to i některé údery přesně načasovat na jejich obrazové protějšky. V mnoha případech místo not sloužila k mé orientaci slovní poznámka, jako např. Kreslí, Nese mísy na stůl, Oheň atd.

Bylo tedy třeba se naučit i děj filmu a tempo obrázků do detailu. K nácviku jsem používal počítač ve třídě katedry. Opakoval jsem každý den dané úseky tak dlouho, až vešly délky záběrů zcela do mého vědomí i podvědomí. Na mnoha místech to bylo velmi obtížné, bez nějakého rytmického vodítka jsem musel zachovat synchronní vývoj hudby i obrazu. Šlo vlastně o opakované cvičení časového odhadu a intuice. Nejprve jsem to vnímal jako nemožné, nicméně jsem v sobě odhalil zcela netušené schopnosti. Fakt, že člověk je schopen se se značnou přesností naučit odhadovat délky času bez rytmického vodítka, mne velmi překvapil. Nápomocen mi byl sice obraz, ale ten jsem mohl sledovat jen periferně a jen v určitých okamžicích.

Společně s Janem Duškem jsme v poslední fázi korigovali dynamiku, použití technik hry, aby vše výsledný dojem co nejvíce podpořilo. Poté jsme řešili, jak vlastně vše bude vypadat na pódiu. Rozhodli jsme se plátno instalovat centrálně a sady bicích nástrojů po jedné ze stran. Sadu skleněných mís, která je ve skladbě použita před samotným závěrem jsem i z vizuálních důvodů předsunul před ostatní nástroje, aby vynikla i jejich výtvarná hodnota.

Provedení Hostiny bohů 25. ledna 2013 se stalo alespoň z pohledu katedry bicích nástrojů ojedinělou záležitostí, přineslo velkou zkušenost i některé otázky na které bych rád navázal v pokračování projektu.

Celý proces tvorby multimediálního díla přináší nové situace, jež na jeho počátku nejsou nováčkovi, jakým jsem byl já, v mnohém známy. Potíže, které potkaly náš projekt Hostina bohů, se dají rozdělit na problémy v komunikaci, v praktické realizaci a problémy "ideově umělecké". Jak již jsem uvedl na mnoha místech této práce, jednotlivé umělecké obory, o které jsem svoji práci opíral, mají své vžitě zákonitosti a v mnohém nepočítají s přesahem do těch druhých. Asi nejlépe v tomto ohledu pro mne vycházel film, jenž je ze své podstaty nucen se zvukem a obrazem pracovat, tudíž hudba i výtvarné umění se v něm často snoubí (i když je to původně hlavně přenesené dokumentární a divadelní médium). Problémy s filmem, ale nastávají v jeho neměnnosti, a jak jsme se s Janem Duškem přesvědčili i v jisté neohebnosti. Na pódiu se vše musí podřídít již hotovému tvaru, což je do značné míry svazující. Z hlediska produkce je pak třeba financovat jeho natočení, sestřihání a také zajistit odpovídající projekční prostředí, což všechno dohromady při uplatnění mnoha nároků může být značně nákladné.

Výtvarník jako tvůrce funguje skvěle ve filmové části. Problematictější je jako tvůrce předmětů, které by měly hrát. Pokud s tím nemá žádné zkušenosti, nedovede si techniky hry ani jejich zapojení nejprve představit. Je tedy ve fázi hledání (stejně jako hudebník). Objekty jsou náročné na prostor, dopravu, jejich výroba je nákladná. Skladatel kooperuje s výše zmíněnými světy. Je nucen slevovat na jedné straně ze svých svobodných hudebních představ a podřídít se filmu, na straně druhé se musí vyrovnávat s novými nástroji od výtvarníka a možnostmi interpreta. Do poslední chvíle je

tedy v procesu. Nemůže vlastně skladbu z objektivních důvodů dokončit s velkým předstihem. Interpret pak musí hledat cesty komunikace mezi všemi zúčastněnými. Vysvětlovat principy hry výtvarníkovi, skladateli a opět jako všichni se podřídí filmu.

V našem projektu Hostina bohů jsme se odchýlili od původních záměrů z mnoha důvodů:

- 1) Film o Antonínu Manto byl již natočen, tudíž jeho idea se nestala součástí našeho plánu, byla pouze přizpůsobena.
- 2) Výroba výtvarných objektů přímo na zakázku se také nekonala, zde spíše z ekonomických důvodů. Použili jsme tedy již hotové předměty dle vzájemných konzultací. Rovněž tak původní interaktivní záměr byl na této líní poněkud zredukován.
- 3) Skladba se musela přizpůsobit oběma výše zmíněným faktům a nemohla tedy reflektovat původním zamýšleným způsobem celý proces vzniku.
- 4) Výběr prostoru byl z mnoha důvodů logicky umístěn na HAMU, odpovídal by mu jistě lépe nějaký méně oficiální prostor, který by byl více vstřícný k veřejnosti.
- 5) Z hlediska interpreta jsem byl do celého procesu zainteresován v poměrně malé míře.

Práce na realizaci multimediálního projektu Hostina bohů mi otevřela cesty k jinému vnímání umění i vlastního postavení v něm. Doposud jsem se zabýval pouze interpretačními záležitostmi, jak skladby co nejlépe zahrát a pochopit. Tímto počinem, aniž jsem si to na počátku uvědomoval, jsem se stal zčásti spolutvůrcem, iniciátorem i organizátorem projektu. Uvědomil jsem si, že pokud takováto produkce nemá obsahovat příliš mnoho kompromisů, je třeba se na ni připravovat dříve, provést si sondy a analýzy do

jiných uměleckých oborů a včas kontaktovat se základními myšlenkami všechny zúčastněné, a to zejména v případě, že chci všem ponechat co největší svobodu v tvorbě.

3. 4. Jiří Lukeš (*1985): “.plus..” (2015)

Dalším analyzovaným dílem je skladba Jiřího Lukeše “.plus..” pro akordeon a bicí využívající prostor.

Jiří Lukeš se narodil 3. července 1985 v Praze. Hudbou se začal zabývat ve svých deseti letech (ZUŠ Štefánikova – obor hra na akordeon). Po dokončení studia Střední průmyslové školy sdělovací techniky Panská (maturita v roce 2004) úspěšně vykonal přijímací řízení na Pražskou konzervatoř, nejprve v oboru akordeon (Mgr. Ladislav Horák), od roku 2006 také obor skladba (Doc. Mgr. Eduard Douša, Ph.D.). V roce 2008 vykonal maturitní zkoušku v oboru akordeon.

Pravidelně se účastnil národních i mezinárodních soutěží ve hře na akordeon (1. cena v soutěži ZUŠ – ústřední kolo – r. 2001, 1. cena v soutěži Konzervatoří ve hře na akordeon v Pardubicích v r. 2004.). Těžištěm jeho činnosti je interpretace zejména české soudobé hudby sólové i komorní – včetně vlastních kompozic. Během studia nastudoval a koncertně provedl skladby E. Douši, J. Felda, P. Fialy, J. Laburdy, J. Meisla, O. Máchy, P. Trojana, V. Trojana. V premiéře uvedl skladby Pavla Trojana – Sonatina pro akordeon (rovněž nahrána pro Český rozhlas), Jiřího Laburdy – Buffoneria pro klarinet a akordeon. Účinkoval na hudebním festivalu v Aostě (Itálie), v Chamu (Německo). V rámci spolupráce Pražské konzervatoře s Richard Strauss-Konservatorium v Mnichově Jiří

Lukeš realizoval koncert v Mnichově s akcentem na hudbu českých autorů a vlastních skladeb. Vlastní tvorba je zachycena na profilovém CD s komorní hudbou, kde většinu skladeb sám interpretuje. Ve studijním roce 2008/2009 mu byla uznána studijní prémie Českého hudebního fondu. V letech 2009 - 2014 úspěšně absolvoval Hudební fakultu Akademie múzických umění v Praze ve třídě Prof. Ivany Loudové. Jako interpret zkoumá ve spolupráci s ostatními skladateli nové zvukové a interpretační možnosti akordeonu. Je autorem publikace Nové témbrové možnosti akordeonu v kontextu novodobé instrumentace. Jeho skladby zazněly na koncertech a festivalech v ČR, Slovensku, Itálii, Slovinsku, Chorvatsku, Číně, Srbsku a Ukrajině. V roce 2014 vysílala rozhlasová stanice Radio Beograd pořad věnovaný jeho akordeonové tvorbě. V poslední době se zaměřuje na intermediální projekty. Spolu s kolegy založil skupinu O. E. M. Arts specializující se na performance a audiovizuální projekty. Je též pedagogicky činný na Pražské konzervatoři, ZUŠ Štefánikova a ZUŠ Taussigova. Od roku 2015 zastupuje ČR v organizaci Confédération Internationale des Accordéonistes spadající pod UNESCO.

Skladba ".plus.." pro akordeon a bicí (viz Přílohy) vznikla v roce 2015 na objednávku mou objednávkou. Do jisté míry abstraktní název odkazuje k základnímu konceptu kompozice, tedy spojení dvou zvukových světů do jednoho homogenního zvukového celku v prostoru. Premiéra se odehrála 29. května 2015 v prostorách HAMU Praha (sál Martinů). Právě prostorové možnosti a uspořádání sálu Martinů představovaly důležité koncepční východisko skladby. Díky provoznímu omezení nebylo bohužel možné ".plus.." provést podle zamýšleného scénáře, což do jisté míry oslabilo původní záměr celkového vyznění díla.

„.plus..“ je psáno pro akordeon a bicí nástroje. Z hlediska zvukové stránky díla autor uváděl jako hlavní myšlenku pracovat s mírou perkusivnosti zvuku obou nástrojů, tj. hledat nástrojové polohy, kde při nasazení tónu téměř chybí attack, čímž dochází k organickému propojení znějících spekter nástrojů a naopak práce s jejich odlišností při perkusivních zvucích. Z povahy věci pak jasně vyplynula forma kompozice, která je stavěna od statické zvukové plochy k rytmické hybnosti. Bicí složka skladby obsahuje vibrafon, krotály, tyčové zvony, 4 boobamy a perkuse (dva zavěšené činely, tamtam, basový bubem se šlapkou). Proti tomu stojí akordeon, jehož part na několika místech obsahuje také vstup zavěšeného činelu hraného metličkou a wind chimes. Právě akordeon, jeden zavěšený činel a wind chimes měly být umístěny na balkónu sálu tak, aby jejich přítomnost nebyla pro posluchače postřehnutelná opticky, ale pouze akusticky.

Architektonické řešení sálu Martinů v Praze disponuje kromě prostoru pódia také balkónem umístěným v zadní části sálu. Ačkoliv se jedná o velmi malý a logisticky značně nepřístupný prostor, dává skladateli nové možnosti práce se zvukem. Kompozice „.plus..“ pak využívá hlavně dva parametry vycházející z tohoto konceptu: prostorovou dislokaci a absence optického vjemu posluchače. Tedy posluchač vnímá zrakem pouze akci bicích nástrojů na pódiu. Na tomto faktu je vystavěn začátek skladby, kdy part akordeonu a bicích nástrojů tvoří velmi podobnou zvukovou strukturu. Posluchač by tedy vnímal zvuk akordeonu jako svého druhu vykomponovanou ozvěnu sálu, která se postupně konkretizuje, osamostatňuje a získává význam samostatného hudebního pásma. Při pohledu do partitury je jasné, že jak part bicích nástrojů, tak akordeonu je od začátku vykomponován jako dvě samostatná pásma. Daná akustika a prostor sálu pak tyto dvě zvukově téměř homogenní pásma spojuje do jednoho zvuku, který je vnímám posluchačem více prostorově,

neboť má právě dva zvukové zdroje, které jsou od sebe značně dislokovány, a posluchač se nachází zhruba v jejich poloviční vzdálenosti. Tolik ideální představa. Provozní podmínky bohužel daný koncept trochu posunuly, neboť nebylo možné využít prostor balkónu. Zvolili jsme tedy nakonec variantu umístění akordeonu, činelu a wind chimesů v zadním rohu sálu (za posluchači pod balkónem). Z hlediska dislokace se tak jednalo o velmi podobnou akustickou zkušenost, role absence optického vjemu posluchačů tím ovšem vzala zcela za své, neboť byla od začátku prozrazena přítomnost a lokalizace těchto tří nástrojů. Původní záměr vytvořit v posluchačích iluzi toho že sál "sám hraje" se bohužel nepodařilo docílit. Několik posluchačů se dokonce vytrvale otáčelo do zadního rohu sálu v touze opticky kontrolovat, co se tam děje. Jejich vnímání bylo tak přirozeně koncentrováno na detaily, což ale nebyl záměr skladby. Tím bylo zejména vnímat celek, zvukovou propojenost dvou skupin nástrojů, která se postupně pomalu rozdvouje.

Základní koncept formálního řešení už byl nastíněn výše v textu. Vychází z postupného rozdvouvání (vzdalování se) dvou zvukově téměř totožných hudebních pásem. Tento úsek vymezují takty 1- 28. Jednotlivé znějící tóny akordoenu a krotálů/vibrafonu hraných smyčcem se postupně skládají do harmonií, které jsou od taktu 20 vnitřně rozpořehovány pomocí techniky tremolanda.

Mezi takty 29 - 48 se nachází další plocha. Ta je postavena na sestupných figuracích akordeonu, které postupně přechází do partu vibrafonu a krotálů. Jedná se o jakousi témbrovou proměnu, kdy figurace v partu vibrafonu posupně využívají možnost pedalizace. Právě prvek pedalizace u akordeonu chybí, proto je vyřešen kompozičně (takty 31 - 34). Figurace se dále vyskytují buď ve formě jednohlasu, případně ve formě kvartových (kvintových) mixtur. Od taktu 47 do taktu 52 je v partu akordeonu signifikantní čtyřhlasý

souzvuk, který je deklamován pomocí střídavé dynamiky a představuje interpolační mezičlánek s další částí. Tato část je ohraničena takty 52 - 66 a představuje díl, který je složen z několikerého opakování dvojice předvětí - závětí. Předvětí je realizováno v partu tyčových zvonů, závětí pak představuje vnitřní rozeznění přechodových jevů zvuku zvonů pomocí zvuku akordeonu a perkusních nástrojů (zavěšený činel, tamtam). Právě part závětí je vypsán v taktu označeném přibližným časovým údajem trvání, neboť právě jemné rozeznívání přechodových jevů ve zvuku akordeonu je do jisté míry nemožné vypsát přesně rytmicky. Hlavní měřítko správné interpretace tohoto místa představuje zejména neustálá návaznost zvuku bez přítomnosti akustických pauz.

Další část mezi takty 68 - 73 představuje výrazná rytmizace šestnáctinové pulzace v partu vibrafonu, která je doplněná o druhé melodické pásmo hrané krotály a akordeonem. V taktu 73 - 75 je použita imitace melodické figury mezi akordeonem a vibrafonem. Vedle sestupné tendence je zde navíc dominantní prostorová informace této části. Ta představuje jakýsi hoquetus dvou dislokovaných zdrojů zvuku v prostoru.

Od taktu 78 je part bicích stylizován jako opakující se groove, který je doplněn melodicko-rytmickým materiálem v partu akordeonu. Od taktu 99 je part akordeonu pojat jako bicí nástroj a v partu bicích zaznívá reminiscence začátku skladby. Závěr skladby se jakoby rozpustí do ticha prostřednictvím jemných zvuků činelu hraného col arco a jemného zvuku wind chimesu. Médiem je v této kompozici prostor.

3. 5. Jakub Rataj (*1984): Tarantelle (2015)

Jakub Rataj (* 1984) je český skladatel orchestrální, komorní a elektroakustické hudby. Jeho dílo zahrnuje interaktivní zvukové instalace a performance inspirované lidským tělem, pohybem, dechem, tepem a gesty. Jakub je členem O. E. M. ARTS - české umělecké skupiny skládající se z a připojení současných umělců z oblasti reprodukce zvuku, animace a světelného designu – zde hraje na elektrickou kytaru a zabývá se zpracováním zvuku.

Jeho skladby byly provedeny na mnoha koncertech a festivalech (Česká republika, Francie, Německo, Švédsko, Rakousko, Čína, Japonsko atd.). Byl osloven soubory, jako je komorní orchestr Berg, Prague Modern, MoEns. Spolupracoval s Kifu Mitsuhashim, Pameliou Kurstin, Pierrem Strauchem, Davidem Danelem a s mnohými dalšími vynikajícími hudebníky, choreografy, filmovými režiséry a animátory. V roce 2013 - 2014 studoval skladbu a nové technologie s ve třídě Luise Naona na Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. V České republice studoval kompozici ve třídě Hanuše Bartoně na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze. Je absolventem mistrovských kurzů u Isabel Mundry, Frédérica Durieux, Yana Maresze, Yana Geslina, Oriola Saladriguese a Tom Mayse. V roce 2014 a 2015 získal hlavní ceny v soutěži Nuberg a Musica Nova. Jakub Rataj pracuje jako hudební režisér v Českém rozhlase.

Skladba Tarantelle pro bicí (viz Přílohy) je volně inspirována starodávným rituálem, při kterém se lidé prostřednictvím rychlého až extatického tance zbavovali jedu v těle po kousnutí tarantulí. Tarantella je italský lidový tanec obvykle doprovázený kytarou, tamburínou a na Sicílii i prostřednictvím kastanětů, obvykle je v šestiosminovém nebo tříosminovém taktu. Celková forma skladby má kontinuální gradační povahu. Tato gradace se projevuje

postupným zvyšováním dynamiky, akustickou proměnou některých nástrojů a narůstajícím tempem. Úvodní intimní a pomalá část je pozvolna narušována prudkými rytmickými gesty, která přerůstají v ucelené hudební plochy. Celá závěrečná část je jedním dlouhým až extatickým vyvrcholením skladby Tarantelle.

V této skladbě autor pracoval se třemi hudebními liniemi. První z nich je kontinuální pulzace velkého bubnu znějící po celé délce skladby. Tato fundamentální pulzace vytváří postupnou dynamickou a metrickou gradaci s vrcholem na samém konci skladby. Periodická pulzace této roviny má účel postupně navodit extatický charakter hudby, jaký je známý u řady rituálních obřadů. Při koncertním provedení je velký buben umístěn mimo pódium (je tedy třeba druhého interpreta) a sílící pulzace tak doléhá k publiku ze vzdálenějšího prostoru. Vzhledem k akustickým vlastnostem velkého bubnu se tento part neztrácí a zároveň ve finální gradaci ve velké dynamice nedochází k překrývání ostatních nástrojů.

Druhá rovina je tvořena plynulými zvuky neperkusivního charakteru hranými na tympány pomocí "superballu" (velká gumová palička) a industriálními zvuky hranými na zavěšený činel a gong pomocí smyčce. Tyto plynulé zvukově orientované plochy s vypsanou artikulací a dynamickým průběhem se ve skladbě objevují jako tvarovaný dozvuk, jako komponovaná rezonance úderů velkého bubnu nebo krotálů. Tyto komponované rezonance v průběhu a především ve finální části skladby narušují souvislé rytmické plochy a svým kontrastním charakterem mají za účel vytvářet hudební napětí. Toto napětí vychází z expresivní zvukové povahy v malé až střední dynamice a je jistou parafrází na vnitřní napětí, tichou hysterií těla otráveného pavoučím jedem. Délka a časové umístění těchto zvukově orientovaných ploch jsou dány celkovou formou

skladby a časovými proporcemi zmíněných komponovaných dozvuků a kontinuálních rytmických struktur.

Krátká rytmická gesta v úvodní části postupně přechází v kontinuální rytmické plochy, které tvoří třetí rovinu skladby Tarantelle. Tato rovina se vyznačuje rychlými rytmickými paterny, častými změnami dynamiky a prudkými sforzáty. Zvuková povaha je určena sestavou nástrojů, která je tvořena tom - tomy, dřevěnými tom - tomy, wood blocky, dřevěnými prkénky a krotály, přičemž krotály jsou použity pouze na konci vybraných rytmických ploch a jejich dozvuk je následně tvarován hrou smyčcem na činel či gong. Zhruba v prvních dvou třetinách jsou tyto nástroje, kromě krotálů, přikryty tenkou bavlněnou látkou, která snižuje dynamiku a současně mění zvukový charakter přikrytých nástrojů. Proměnu zvukového charakteru rytmické roviny dále umocňují výběrem paliček - na jedné straně intimní a šelestivý zvuk špejlí, na straně druhé úderný a přítomný zvuk dřevěných paliček. Tarantelle je virtuózní skladbou pro bicí, která klade vysoké interpretační nároky po stránce technické, výrazové a v neposlední řadě zvukové

Když jsem oslovil skladatele Jakuba Rataje s přáním, aby napsal skladbu pro můj doktorandský studijní program, věděl jsem, že se sloučí tři elementy. Jakub je skladatel, jeho manželka tanečnicí, choreografkou a také absolventkou HAMU, na mě čeká úloha interpreta. O skladbě pro tanec a bicí jsem přemýšlel už řadu měsíců. Když jsme se na představení v divadle Disk setkali, domluvili jsme se na spolupráci. Vyzkoušeli jsme řadu nástrojů, pro prostor vybrali sál Martinů, vymysleli jsme choreografii podle dispozic sálu. Vznikla skladba Tarantelle pro bicí a tanečníky využívající prostor. S jedinečným nápadem přišla choreografka hned na začátku - taneční performance o pavoučím jedu v lidském těle započne v sále přímo mezi nic netušícími diváky. Po celou dobu mého

doktorandského koncertu seděli tanečníci nepozorováni mezi diváky, moment překvapení nastal v okamžiku začátku Tarantelly, když započali své pohybové kreaace. Jedná se tedy o skladbu pro sólistu na bicí a tanečníky. Na velký buben, který symbolizuje skomírající a otrávené lidské srdce však byl třeba ještě jeden hudebník. Kolega violista Ilja Chernoklinov hrál ostinátní rytmus z prostor za sálem Martinů, tam jsme po počátečních experimentech velký buben umístili. Skladba tak využívá prostor, tanec a také bezprostřední spolupráci s publikem.

4. Ivana Loudová a její kompozice pro bicí nástroje

První dáma české hudby Prof. MgA. Ivana Loudová (*1941) absolvovala studium skladby na pražské konzervatoři u Miloslava Kabeláče (1961), na Hudební fakultě AMU u Emila Hlobila (1966) a v umělecké aspirantuře na HAMU opět u M. Kabeláče (1972). Na základě konkursu získala stipendium francouzské vlády (1971), studovala v Paříži u Oliviera Messiaena a André Joliveta, současně absolvovala stáž v experimentálním studiu Centre Bourdan při ORTF u Pierra Schaeffera. Po ukončení studií se věnovala skladatelské profesi ve svobodném povolání, spolupracovala s rozhlasem, divadly a filmem. V letech 1980 a 1997 pobývala jako composer-in-residence u American Wind Symphony Orchestra (Pittsburgh, USA), pro který napsala řadu skladeb (Chorale, Hymnos, Concerto, Magic concerto, Dramatic concerto, Luminous voice). Vedla skladatelské kurzy v USA, v Německu a v Rakousku. Její skladby získaly ceny v domácích i zahraničních skladatelských soutěžích (Jihlava, Jirkov, Olomouc, Praha, Mannheim, Arezzo, Moskva, Verona), jsou vydávány tiskem v nakladatelstvích Panton a Supraphon (ČR), C. F. Peters, G. Schirmer a Joshua Corp. (USA), Computer Music (NL), BIM Editions (CH), Edizioni Suvini-Zerboni (I), Schott International (D), Editio Bärenreiter i na zvukových nosičích. Ediční centrum AMU vydalo v r. 1998 její knihu „Moderní notace a její interpretace“. Ve svých skladbách Ivana Loudová uplatňuje modalitu a techniky tzv. Nové hudby. Zaměřuje se převážně na komorní, symfonickou a vokální tvorbu. Významnou část její kompoziční činnosti tvoří skladby pro děti. Na skladatelském kontě Ivany Loudové je víc než sto opusů orchestrálních, komorních, vokálních, sborových a instruktivních. K jejím nejznámějším orchestrálním skladbám patří Spleen-Hommage à Charles Baudelaire a Chorál pro orchestr, které byly inspiračním

zdrojem pro vznik více než 500 výtvarných děl, vystavených na společné výstavě „Vom Ohr zum Auge“ v Mnichově (1994), dále dvě symfonie, Koncert pro komorní orchestr, baletní hudba Rhapsody in black. Z komorních skladeb Air a Due Boemi, Gnómai - trio pro soprán, flétnu a harfu, Smyčcový kvartet č. 2 „Památce Bedřicha Smetany“, Nokturno pro violu a smyčce, Monument pro varhany, Veni etiam pro 6 dechových nástrojů v prostoru, Planeta ptáků I – III, Canto solitario pro housle sólo, písňový cyklus Lunovis. U mladých interpretů jsou v oblibě její sonáty s klavírem (houslová, klarinetová a trombonová). Z vokálních skladeb to je Kurošio - dramatická freska pro soprán a smíšený sbor, Malá vánoční kantáta pro dětský sbor, trubku a harfu, Sonetto per voci bianche, Italský triptych pro smíšený sbor, Štěstí pro smíšený a dětský sbor, Malá večerní hudba pro hoboje a komorní smíšený sbor, Mudrosloví, kantáta pro sóla, dětský sbor, zobcové flétny a bicí, Poselství pro velký chlapecký sbor a další. V roce 1993 Ivana Loudová obdržela Heidelberskou uměleckou cenu. Ivana Loudová je také členkou sdružení skladatelů a interpretů Atelier 90 a hudebního odboru Umělecké besedy. Od roku 1992 působí jako vysokoškolský pedagog (1992 odborný asistent, 1994 docent v oboru skladba a hudební teorie, 2006 profesor). V současné době vyučuje hlavní obor – skladba a podílí se na předmětech seminář skladby a diplomní seminář. Od roku 1996 vede studio soudobé hudby STUDIO N, se kterým rozvíjí řadu aktivit (přednášky, semináře a koncerty) v oblasti poznávání hudby 20. a 21. století.

Zájem o bicí nástroje, o jejich specifiku, v Ivaně Loudové vzbudil prof. Miloslav Kabeláč, u kterého studovala skladbu na Pražské konzervatoři (1958-61) a po absolvování HAMU v umělecké aspirantuře (nynější doktorandské studium) v letech 1968-72. Utvrdil ji v tom, že se na bicí nástroje musí hrát a ne jenom „bít“, že se musí pro ně vymýšlet hudba, objevovat nové barvy, nové způsoby

hry či nové a nové kombinace. Dávala důležitou úlohu bicím nástrojům v orchestrálních skladbách, např. „Rhapsody in Black“ (1966), „Spleen – Hommage a Charles Baudelaire (1971) – 2 koncertantní party, 2 batterie..., zde poprvé užila hru kontrabasovým smyčcem na různě velké činely, tremolo trianglů pletacím drátem, palcové glissando v kadenci u tom-tomu a plno dalších efektů. Pro American Wind Symphony Orchestra v Pittsburghu Ivana Loudová napsala řadu skladeb, které preferovaly též bicí nástroje, např. „Chorale“ (1971 – 6 bicích), „Hymnos“ (1972 – 3 bicí, 3x3 malé bubínky v prostoru, inspirované starořeckým hymnem na Múzy), „Concerto“ for Percussion, Organ and Wind Orchestra (1974 – 6 bicích, 6 baterií včetně rozdělené sady zvonů, tzn. 6x 3 zvony, syrryticky vytářejí kvarové zvonové clustery, které se postupně polyrytmicky „rozezvoní“ a promění pak v řadu příbuzných či kontrastních zvonků, jakož i dalších kovových a blanozvučných nástrojů. Je to opravdový koncert založený na proměně barev, rytmů, modů, způsobů hry, souhry či uvolněnosti všech zúčastněných složek. Další skladbou bylo „Magic Concerto“ for xylophone, marimba, vibraphone and Wind Orchestra (1976 – forma trojkoncertu). Velký úspěch mělo „Dramatic Concerto“ for Solo Percussion and Wind Orchestra, objednané jako povinná skladba pro Mezinárodní interpretační soutěž v oboru bicích – Pittsburgh 1980. Sólista prokáže svou zdatnost v této sestavě nástrojů: 5 tom-toms, 3 piatti sospesi, gran casa, 3 triangoli, crotali, 2 gongs, tam-tam grande, 5 temple-blocks, 5 cow-bells, 2 tamburi piccoli, hi-hat, campane tubolari. Tenkrát z jedenácti finalistů 1. cenu získal výborný americký percussionista Steven Schick, který ji pak věrně hrál na mnoha svých koncertech v USA. U nás ji premiéroval v r. 1983 Vladimír Vlasák s Jiřím Bělohlávkem a orchestrem FOK. Profesoru Vlasákovi Ivana Loudová napsala a věnovala svou první sólovou skladbu pro bicí – čtyřvětou suitu „Agamemnon“ (1973),

kterou premiéroval jeho žák Jan Žižka (24. 4. 1974). Je vydána tiskem u G.Schirmera (USA), tady se stala povinnou skladbou v osnovách konzervatoří. Je inpirována starořeckým mýtem, bicista „kraluje“ velkému počtu nástrojů, přesně uspořádanému (konzultováno vždy s prof. Vlasákem), aby mohl ve 3. části „Trója“ rozehrát takřka celý arzenál bicích, rozložených kolem sebe.

V roce 1982 byla požádána holandským basklarinetistou Henri Bokem o skladbu pro jeho soubor Duo contemporain (basklarinet + marimba). Vzniklo „Duo concertante“, které zaujalo i legendárního českého basklarinetistu Josefa Horáka (basklarinet) a Miroslava Kokošku (marimba). Josef Horák Duo hrál velmi často i se svou partnerkou – Emmou Kovárnovou (hrála marimbový part na keyboard), nahrál ho pro Český rozhlas s Amy Lynn Barber. Ta působila v 90. letech pedagogicky několik let v Praze, Lublani a poté zpět v USA, kde propaguje českou hudbu pro bicí. V roce 1997 nahrál Josef Horák s Tomášem Ondrůškem Duo concertante na autorské CD Ivany Loudové. Skladbu jsem hrál s Karlem Dohnalem (basklarinet) na koncertě Studia N „Česká a maďarská soudobá hudba“ 14. 11. 2007. Bylo nutné si připravit různé druhy paliček, vypracovat způsob hry u kadencovitých běhů, tak i zejména u jemných tremolovaných čtyřhlasých akordů v kontrastu k jednotlivým opakovným tónům střídajícím se s repetovanými tóny basklarinetu. V těchto plochách se oba nástroje takřka barevně ztotožňují, aby následně kontrastovaly v energicky vypjatých kadencích. Skladbu jsem opět interpretoval na festivalu Třídění 1. 12. 2014, part basklarinetistu přednesl Hanuš Axmann.

Z podnětu tehdejšího koncertního mistra Pražského komorního orchestru bez dirigenta Oldřicha Vlčka zkomponovala Ivana Loudová v roce 1989 „Dvojkonzert pro housle, bicí a smyčce“. Na bicí se měl představit nový člen orchestru Jiří Krob. Byly k dispozici jen tzv.

malé bicí, což znamená vyloučit velké blanzvukčné a kovové nástroje (vzhledem k častým zájezdům orchestru). Ale i tak jich měl sólista k dispozici 22. Dát na stejnou sólistickou úroveň houslistu a percussionistu byl velmi těžký úkol, ale zrovň byl pro Ivanu Loudovou skladatelskou výzvou. Dvojkoncert je jednovětý, vnitřně členěný do pěti kontrastních ploch, které spojuje jednotný tónový materiál (modální stupnice, výběr intervalů, oscilace kolem tónových center, neotonality), metrorhythmické struktury a zvukové barvy. Melodická linie houslí a magičnost až rituálnost bicích tvoří základ dominantních sólových partů, smyčcový orchestr má roli souznějícího či negujícího spoluhráče. Skladba měla velký úspěch, většinou se opakovala a přecházela do repertoáru dalších interpretů. Vynikající dvojici tvořil Ivan Ženatý (housle) a Dan Dlouhý (bicí), kteří Dvojkoncert představili s Janáčkovým komorním orchestrem i na Pražském jaru 26. května 1999 v pražském Rudolfinu.

Měl jsem tu čest hrát Dvojkoncert na společném koncertě Studia N a Umělecké besedy. Bylo to 10. října 2008 v Sále Martinů v Praze, vlastně se jednalo o první provedení s dirigentem, Marek Ivanović se ujal vedení Roxy Ensemble a houslový part zahrál světoznámý virtuóz Ivan Ženatý. Ověřil jsem si, že zde nezbyvá než být rovnocenný houslím, je nutné být perfektní rytmicky i barevně. Obtížné bylo vyřešit kadenci, tremolovaná melodie temple-blocků spolu se statickými smyčci v pianissimu musí být téměř éterická. Nahrávku z tohoto koncertu vydal na CD v září 2014 k Roku české hudby HIS + MK.

Pro hornistu Petra Cíglera a multipercusionistu Tomáše Ondrůška Ivana Loudová napsala v roce 1997 skladbu Echoes (Ozvěny), kde pracuje s různými ozvěnami barev, způsobů hry, s ozvěnami celých hudebních frází. Důležitou úlohu hraje i prostor a improvizace. Úvodní kadence horny zazní za podiem, střední část je

duo s bicími na podiu, bicí nástroje stále zní, v daném modelu hráč jemně improvizuje a hornista pomalu odchází sálem, opakuje svůj model s pauzami až za dveře sálu, kde zní jako poslední ozvěna. Oba hráči na sebe reagují a „souzní“ a drží napětí. S pečlivě vybranou sestavou nástrojů (6 high-metals, crotali, marimba, timpano con pedale, 4 temple-belles, 2 piatti sospesi + arco di contrabbasso, hi-hat grande, tam-tam) vytváří skladatelka stále se měnící zvukové konstalace a echa, od přísně zapsaných po volnou improvizaci.

Při výběru bicích nástrojů objevil Tomáš Ondrůšek starou citeru, která skladatelku přivedla na nápad pro novou sólovou skladbu Ztracený Orfeus (Lost Orpheus). Tu věnovala dvěma vynikajícím perkusionistům – americkému Steve Schickovi a samozřejmě Tomáši Ondrůškovi. Premiéra proběhla na 10. festivalu Forfest v Kroměříži 24. června 1999. Je to skladba pro multipercuse včetně malé harfy, eventuálně lyry nebo citery. Tektonika zde sleduje starou řeckou báji o Orfeovi, jeho neblahý konec, kdy byl roztrhán mainádami. Jeho hlavu a lyru potom zanesl mořský proud na ostrov Lesbos, kde se opět rozezněla. Zde je dána mnohem větší volnost interpretovi při výběru nástrojů i jejich sestavení, tak aby byly v dosahu: 3 metals (piatti sospesi, event. gongs, lastras, tubes....ad lib.), 2 cow-bells, 5 woods (5 temple-blocks, event. Jap. wood-bloks), 4 wood-lamels (balaphon), 6 skins (6 boobans, event. 6 tom-toms, event. 4 tom-toms + 2 bongos), gran cassa a pedale, zithera (event. arpa piccola, lyra , various strings...), shell-chimes (event. Stone-chimes,...tubi di bambu), ocean-drum. Je to velmi náročná skladba zejména v souhře polyrytmických pásem, v proměně barev a různých způsobů hry i v celkové výstavbě. Tomáš Ondrůšek ji úspěšně hrál na mnoha koncertech a pak předal i dalším perkusionistům. Na svém magisterském koncertě hrála Ztraceného Orfea japonská perkusionistka Junko Honda. Zařadil jsem ji na svůj bakalářský koncert. Použili jsme malou harfičku, laskavě zapůjčenou

od Jany Bouškové, vybrali dobré nástroje včetně vhodných paliček a tyčinek. Obtížné bylo opět odstínění barev, zvládnutí složité rytmické faktury i výstavba celku ve stálém napětí a gradaci. Zcela novou výzvou pro mě byla hra na harfu, v závěru kombinovaná se zvukem mořských mušliček a dlouhou partií ocean-drum.

V roce 2004 zkomponovala Ivana Loudová duo pro dva hráče na bicí Hlasy pouště, pro koncert premiér slovenských a českých 10. listopadu 2004. Premiéry se zhostili a pak i na CD nahráli Tomáš Koubek s Tomášem Mohrem. V této skladbě je ponechán větší prostor improvizaci, i když nástroje jsou předepsané, časový průběh též, většinou graficky zapsaný. Tuto skladbu nastudovala celá řada interpretů a vždy přinesli něco nového. Z téhož roku pochází ještě Duo fluido pro flétnu a bicí provedené na festivalu Třídenní.

Bylo pro mě velkou poctou a výzvou, že pro můj magisterský koncert (26. května 2012) zkomponovala Ivana Loudová skladbu Milosrdný samaritán pro bicí a varhany. Vzdáleně sleduje biblický příběh, ale je spíše hudební paralelou stejnojmenného obrazu českého malíře Jana Zrzavého. Představuje vybrané bicí nástroje v témbrové i rytmické poloze, v kontrastu či souladu s varhanami. Pro multiperkusionistu je virtuózní, pro varhany jemnější a jednodušší. Bateria zahrnuje tyto nástroje: 4 timpani, 3 piatti sospesi, crotali col arco di contrabbasso, cajón (ad lib. tablas) 5 temple-blocks a 5 metal dishes (ad lib. little gongs). Skladatelka se mnou vybírala jednotlivé nástroje i jejich uspořádání. Po úvodní partii varhan se nenápadně vplíží virbl tympánu, který glissanduje, přidávají se postupně další tympány, činely a dramaticky vygradují tuto kadenci. Pomalá melodie smyčcem rozeznívaných crotalů se poté promění v rytmické bubnování prsty na cajón. Hra prsty pokračuje i na tympánech a činelech, pak následují opět rytmy cajónu, promění se pak v paličkami hrané temple-blocky, jemné a rytmické. Novou barvu

přináší závěrečná část „Libero, quasi cadenza“, rytmická improvizace na 5 metal dishes, ke kterým se postupně přibírají další a další nástroje, gradace vyvrcholí úderem na oba činely – pauza – a samotný závěr tvoří jemná linie crotalů hrané paličkami. Vynikajícím partnerem mi zde byl varhaník Drahoslav Gryc. Nahrávka této skladby vydal na CD HIS+MK na mém autorském CD v září 2014.

Pedagogická a přednášková činnost Prof. Ivany Loudové v zahraničí:

1991 – Unna (SRN) Mezinárodní skladatelský seminář na téma Témbrová a aleatorní technika dříve a dnes zakončený koncertem ze skladeb vzniklých v rámci čtyřdenního semináře.

1996 – 1997 – Edlach (Rakousko) hostující profesor skladby Mezinárodních letních mistrovských skladatelských kursů Edlach/Reichenau

1998 – Dresden, Mezinárodní symposium o významu O. Messiaena, referát na téma „Má setkání s Olivierem Messiaenem“, 3. Mezinárodní festival a symposium ve Fiuggi (Itálie), přednáška „České skladatelky, jejich tvorba, uplatnění a role ve společnosti“

1999 – Metz, Nantes, Angers, Francie - turné s hobojevým souborem z Metz

2000 – Paříž, Cité de la Musique, Conservatoire, spolupráce s dr. Makisem Solomosem, Mezinárodní symposium, referát „Luigi Nono – Liebeslied“, strukturální analýza skladby (Šamorín, Slovensko, 11. - 14. 5.), účast na 8. Mezinárodním festivalu v Japonsku, (15. - 28. 7. Shizuoka, Kanaya, Fuji, Tokyo)

Členství v mezinárodních soutěžních porotách:

1991 a 1993 - Mezinárodní soutěž skladatelek „Fanny Mendelssohn“
Unna, Německo

2001 – 2003 - Evropský hudební festival mládeže, člen poroty
soutěže instrumentálních souborů a orchestrů, Neerpelt, Belgie

2002 – 2004 - Mezinárodní skladatelská soutěž mladých skladatelů
Bratislava

2012 - Mezinárodní skladatelská soutěž Pražského filharmonického
sboru Praha

Výběr ze skladeb 2006 – 2013:

2006 – Sinfonia numerica (objednávka festivalu Pražské jaro k 250.
výročí narození W. A. Mozarta)

2007 – Pozdrav slunci II pro 3-6 hlasů ženský (ad lib. dětský) sbor,
gong a koto

2009 – Planeta ptáků III pro flétnu a elektroniku

2012 – Sub tuum praesidium pro smíšený sbor a varhany

Milosrdný Samaritán pro bicí nástroje a varhany

Africké inspirace pro recitátora, 2 flétny a bicí

Zapomnětlivý anděl pro klarinet sólo

2013 – Poselství kantáta pro velký chlapecký sbor

Nově vydané skladby v zahraničí:

ALEA PUBLISHING (USA): Air a Aulos (2011), Duo concertante (2012), Four pieces for clarinet solo (2013)

CERTOSA VERLAG (Německo): Tango Music (2010), Trio italiano (2012), Prague Imaginations (2013)

Významná provedení skladeb prof. Ivany Loudové z poslední doby:

2009 – Festival české hudby Paříž: 8. 10. - Planeta ptáků III (premiéra)

2011 – XXII. Mezinárodní festival Forfest Kroměříž: 21. 6. - Autorský večer z tvorby Ivany Loudové (Sněmovní sál zámku)

Mezinárodní festival Smetanova Litomyšl: 2. 7. – Smyčcový kvartet č. 2 „Památce Bedřicha Smetany“ (Wihanovo kvarteto) + přímý přenos Českého rozhlasu

Festival Třídění 2011: Gratulační večer k jubileu Ivany Loudové

2012 – Mezinárodní festival melodramu Praha: Africké inspirace pro recitátora, 2 flétny a bicí (premiéra)

Festival Třídění 2012: Zapomnětlivý anděl pro klarinet sólo (premiéra)

2013 – Festival Music Olomouc: 22.4. - Planeta ptáků III + přímý přenos Českého rozhlasu

Festival Pražské jaro: 21. 5. - Planeta ptáků II + přímý přenos Českého rozhlasu

XXII. Festival Mitte Europa 30. 7. - Suite für drei Hörner (Švýcarské hornové trio)

2014 – Mezinárodní festival Sborové slavnosti Hradec Králové: 11. 6. - Poselství – kantáta pro velký chlapecký sbor (premiéra)

Monografická CD Prof. Ivany Loudové:

1998 – Ivana Loudová (Rhapsody in Black, Nokturno, Spleen – hommage à Charles Baudelaire, Smyčcový kvartet č. 2 „Památce Bedřicha Smetany“, Gnómai, Concerto pro bicí a dechové nástroje a varhany) PANTON - Protokol XX

2009 – Ivana Loudová: Music for One (Per tromba, Sólo pro krále Davida, Suita pro flétnu sólo, Con umore in F, Quattro pezzi, Canto amoroso, Pražské imaginace, Ztracený Orfeus, Tango Music) Music for Two (Duo concertante, Fünf Lieder, Sentimento del Tempo, Duo meditativo, Sonata angelica, Duetti melancholici, Echoes) 2CD JK XXI Prague

2014 – Ivana Loudová (Sinfonia numerica, Zapomnětlivý anděl, Milosrdný Samaritán, Canto solitario, Planeta ptáků III, Dvojkoncert pro housle, bicí a smyčce) CD HIS (Hudební informační středisko, edice Portréty k Roku české hudby)

Nahrávky dalších skladeb u společností Panton, Supraphon, Sound Studio AMU, Antiphona, Radioservis, Stylton, Bohemia Music (ČR), Alea Recording, AWSO, Phaedra Classics, Electrola (USA), Gli Ottoni di Verona (Itálie), TACOMA NEW MUSIC (Kanada).

Závěr

Jako hlavní téma svého doktorského studia na Hudební fakultě AMU jsem si zvolil problematiku vytváření multimediálních děl v kontextu svého oboru studia hry na bicí nástroje. Nejprve jsem si ujasnil, co vlastně znamená pojem "multimediální skladba" nebo "multimediální projekt", jak je dnes zvykem označovat podobné počiny. Multimediální záležitosti jsou dnes módním fenoménem. Nicméně mne osobně více zajímalo, jaký mají vlastně smysl a proč se doba posunula k jinému vnímání nejen umění, ale i obecně celého světa. Vlastně by mi bývalo stačilo si říci, že spojím jednoduše různé umělecké obory a vznikne účelově nějaký ten trendový "projekt". Když jsem se pustil do realizace, zjistil jsem, že propojení oborů má mnohá úskalí, vžitá konvence jednotlivých oblastí, a že je skutečně potřeba vzájemné otevřenosti, respektu a schopnosti potlačení ega, ať už vlastního nebo svého oboru. K pochopení smyslu takového konání mi jednak pomohl náhled do historie, ale také snaha o pochopení současného vnímání společnosti, a to nejen v oblasti umění. Uvědomil jsem si, že název "multimediální" je označením pro něco, co zde existuje již minimálně od dob antiky, pravděpodobně ale i déle. Věřím, že má dizertační práce ukázala historické souvislosti i psychologické aspekty této problematiky a hlavně přiblížila proces vývoje nových multimediálních skladeb.

Použitá literatura a prameny

Attinello, P. : The New Grove Dictionary of Music and Musicians, druhé vydání, Macmillan Publishers, London 2001

Blades, J.: Percussion Instruments and Their History, Praeger, New York 1974

Dušek, J.: Hostina bohů, partitura, Praha 2013

Dykast, R. – Vičar, J.: Hudební estetika, HAMU, Praha 1998

Franěk, M.: Hudební psychologie, Karolinum, Praha 2007

Hasebrook J.: Multimedia – Psychologie, eine neue Perspektive menschlicher Kommunikation, SAV, Heidelberg 1995

Horný, S.: Úvod do multimédií, Oeconomica, Praha 2013

Chudovský, D: Plížení, partitura, Praha 2013

Kagel M. : Norden, partitura, Peters, č. 8871

Kagel M. : Südwesten, partitura, Peters, č.8778

Kotek, M.: Bicí nástroje, Panton, Praha 1983

Kotoński, W.: Instrumenty perkusyjne we współczesnej orkiestrze, PWM Edition, Kraków 1981

Kotoński, W.: Leksykon współczesnej perkusji, PWM Edition, Kraków 1999

Loudová, I.: Moderní notace a její interpretace, HAMU, Praha 1998

Lukeš, J.: “.plus.” , partitura, Praha 2015

Mazourová, M.: Nejužívanější bicí nástroje v symfonických partiturách, HAMU, Praha 2009

Paseka, A.: Bicí nástroje, JAMU, Brno 1990

Peinkofer, K. - Tanningel, F.: Handbuch des Schlagzeugs, Praxis und Technik, Brandt, Karlsruhe 1997

Rataj, J.: Tarantelle, partitura, Praha 2015

Rychlík, J. a kol.: Moderní instrumentace, Panton Praha 1968

Vela, D.: Information of the Marimba, Brandt, Karlsruhe 1997

Přílohy