

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Bicí nástroje

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**VÝVOJ NÁROKŮ NA INTERPRETACI DĚL ČESKÝCH
SKLADATELŮ PRO BICÍ NÁSTROJE OD 60.LET
20.STOL. PO SOUČASNOST**

BcA. Šimon Veselý

Vedoucí práce : Daniel Mikolášek

Oponent práce: prof. Hanuš Bartoň

Datum obhajoby: 1.6.2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Percussions

DIPLOMA THESIS

**THE DEVELOPMENT OF INTERPRETATIONAL
DEMANDS ON CZECH COMPOSERS WORKS FOR
PERCUSSION INSTRUMENTS FROM THE 1960s TO
THE PRESENT**

BcA. Šimon Veselý

Thesis advisor: Daniel Mikolášek

Examiner: prof. Hanuš Bartoň

Date of thesis defense: 1.6.2017

Academic title granted: MgA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Vývoj nároků na interpretaci děl českých skladatelů pro bicí nástroje od 60.let
20.stol. po současnost

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Souhlasím s využitím této bakalářské práce pro prezenční studium v knihovně AMU.

.....

datum odevzdání práce

.....

podpis autora

Abstrakt

Tato diplomová práce pojednává o rostoucí tendenci skladatelů české artificiální hudby od 60. let 20. století až po současnost objevovat nové technické možnosti bicích nástrojů a následně je aplikovat do tvůrčího procesu. Práce obsahuje několik poznámek k historickému přehodnocování bicího nástroje jakožto kompozičního činitele v rukou skladatele a jeho emancipace v tvorbě českých skladatelů. Práce obsahuje několik teoretických a interpretačních analýz, konkrétně analýzy děl Miloslava Kabeláče, Marka Kopelenta a Daniela Chudovského. Cílem práce je poukázat na prohlubující se nároky na interpretaci děl soudobé hudby pro bicí nástroje, ale také na rezonující pluralitu a otevřenost různých skladatelských osobností vybraného období.

Abstract

This diploma thesis deals with the growing tendency of composers of Czech artificial music from the 1960s to the present to discover new technical possibilities of percussion instruments and then apply them to the musical process. The work contains several notes about the historical re-evaluation of the percussion instruments in the hands of the composers, and the emancipation of the percussion instruments in the work of Czech composers. The work contains several theoretical and interpretative analyzes, namely the analysis of works by Miloslav Kabeláč, Marek Kopelent and Daniel Chudovský. The aim of the work is to point out the increasing demands for interpretation of contemporary music for percussion instruments, but also the resonant plurality and openness of various composing personalities of the selected time period.

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu mé magisterské diplomové práce Danielu Mikoláškoví nejen za vedení práce.

Dále bych rád poděkoval prof. Markovi Kopelentovi za poznámky k jeho dílu a poskytnutý materiál ke skladbě *Maisha Ni Nini*, též za úžasnou zkušenost tuto skladbu premiérovat.

V neposlední řadě chci poděkovat mému konzultantovi MgA. Danielu Chudovskému za množství cenných rad a podnětů při sepsání této práce.

Obsah

Seznam příloh	9
Úvod	10
1 Podmínky vzniku skladeb pro bicí nástroje od 60. let po současnost	12
1.1. Situace od 50.let k příchodu „Nové hudby“	12
1.2. Nová hudba	13
2 Koncepty a analýza vybraných skladeb pro bicí nástroje	15
2.1. Miloslav Kabeláč: <i>Osm invencí op.45</i>	15
2.2. Miloslav Kabeláč: <i>Osm ricercaŕ op.51</i>	18
2.3. Marek Kopelent a skladatelé působící od 60.let 20.století.....	21
2.4. Marek Kopelent: Maisha Ni Nini pro soprán a dva hráče na bicí nástroje na původní texty swahilské poezie.....	25
3 Problematika interpretace a analýza současné literatury pro bicí nástroje	32
3.1 Daniel Chudovský: Aporie pro dva hráče na bicí nástroje a jednoho hráče na klávesový nástroj	32
3.2 Srovnání komorní a orchestrální hudby.....	43
3.3 Přesahy intepreta od kompozice k provedení.....	44
Závěr	48
Přílohy.....	51

Seznam příloh

Příloha č.1 - Marek Kopelent: *Maisha Ni Nini* (partitura)

Příloha č.2 – Daniel Chudovský: *Aporie* (partitura)

Úvod

Problematika estetiky a interpretace skladeb pro bicí nástroje se začala v našich končinách objevovat poměrně nedávno a ve velmi marginálním uchopení daného tématu. Není divu, že se dřív tímto odvětvím organologie téměř nikdo nezabýval – bicí nástroje splňovaly především sekundární roli v rámci symfonického orchestru. Později se začala etablovat jako svébytná sféra, která hledala nová východiska, nové hudební nástroje a jejich možnosti, ale také novou hudbu. Vývoj melodických bicích nástrojů zprostředkoval možnost těchto nástrojů vystupovat v roli sólového nástroje případně nástrojové skupiny pouze bicích nástrojů. Vznikla tak řada kompozic pro tyto nástroje a skladatelé začali objevovat (každý po svém) nové zvukové možnosti. Na začátku 21.století jsme tak stáli na prahu epochy, která již byla značně přetvořena stěžejními kompozicemi pro bicí nástroje nejenom v roli sekundární, ale naopak primární. Dalo by se tedy říci, že bicí nástroj vystupuje ze stínu orchestru a zůstává na pódiu osamocen, tím víc však ceněn a vyhledáván jednak skladateli, posléze posluchači.

Od doby rezonance tzv. „*Neue Musik*“ aneb experimentálního avantgardního ražení tzv. „*Nové hudby*“ uplynulo přibližně 50 let a za tak krátkou dobu se bicí nástroje zcela emancipovaly vedle ostatních nástrojů. K tomu byla potřeba řada zásadních kompozic, které přinesly jiné a nové nároky na interpreta. Jednoduše řečeno, aby se z partu orchestrálního stal part sólový, a z přístupu interpreta se stal primární zájem. Samozřejmě můžeme v dějinách hudby najít příklady užití bicích nástrojů ve skladbách rovněž sólových či komorních, jejich umělecká hodnota a jakýsi pomyslný „pódiový potenciál“ je ale zpochybnitelný.

Pro sepsání této diplomové magisterské práce jsem se rozhodl probádat oblast české artificiální hudby od 60.let 20.století až po současnost. Mé bádání bylo předem podmíněno zkušeností v oblasti interpretace této hudby a taktéž blízkým kontaktem se skladateli soudobé hudby v současnosti. Jako interpret na bicí nástroje mám možnost se setkat „v jednom sále“ se skladbou skladatele kdysi tvořícího v 60.letech 20.století i skladatele působícího na současné scéně. Tento úžasný paradox mne přivedl k hlubšímu bádání této hudby, která se v dnešní době na programech koncertů vidí čím dál tím častěji. Prohlubuje se také variabilita a diversifikace užití bicích nástrojů v rámci orchestrálních těles,

potkáváme se s nástroji, které vznikly před pár lety. Seznamujeme se s problematikou, která enormně roste a mění se velmi rychle.

Je více než důležité poznamenat, že časové vymezení okruhu bádání této práce vychází především z fenoménu skladby Miloslava Kabeláče: *Osm invencí pro bicí nástroje*. Tato kompozice alespoň pro mne představuje jakýsi první odrazový můstek pro skladatele dalších epoch, zejména pro česko skladatelskou skupinu „Nové hudby“.

V této práci se tedy budu dotýkat skladatelských osobností jako Miloslav Kabeláč, Svatopluk Havelka, Marek Kopelent, Ivana Loudová, Miloslav Ištván, Lukáš Matoušek, Petr Eben, Zbyněk Vostřák aj.

Mým osobním zásahem do celé práce jakožto interpreta bude poukázat na svůj vlastní analytický pohled na díla českých skladatelů daného období, na složitost a nároky interpretace těchto děl a osobní přínos z účasti na jejich nastudování. Neméně důležité pro mne bude seznámit čtenáře i s tvorbou současnou, přičemž budu teoreticky i interpretačně analyzovat díla soudobého skladatele Daniela Chudovského.

Cílem této práce není sumarizovat a seskupovat materiál, díla, skladatele, nýbrž poukázat na nespočet možností a směrů mnou vybraného období. Tato pluralita nás koneckonců doprovází napříč celým minulým i současným stoletím. Dalším záměrem z mé strany bude poznamenat na rostoucí tendence hudby 60.let 20.století, která přetrvala až do zajímavého rozkolu na počátku 21.století.

1 Podmínky vzniku skladeb pro bicí nástroje od 60. let po současnost

1.1. Situace od 50.let k příchodu „Nové hudby“

„Kolem poloviny 50.let se Sovětský svaz zachvěl v důsledku politické nestability a krize. Tzv.kultu osobnosti a protiprávnosti inscenovaných procesů, které vedly k bezohlednému věznění a vraždění údajných třídních nepřátel a čistkám v komunistických řadách, jež proběhly i u nás. Ilja Erenburg nazývá probíhající posuny táním, jež se netýkalo jen mrazivé atmosféry sovětské kultury. V různém stupni se přelilo do politických výbuchů, Sověty potlačeného povstání v Maďarsku, svým způsobem v Polsku, Německé demokratické republice, u nás v reakci na měnovou reformu. K otevřené kritice poměrů se odhodlali čeští spisovatelé (J.Seifert, F.Hrubín), záhy se režim sám zostudil slavnostním odhalením Stalinova gigantického pomníku, aby jej po krátké době nechal zničit. To již začala strana a vláda opatrně ustupovat mládeži, která místo tradičních divadel dávala přednost odvážným inscenacím a malým scénám, místo patetické propagandy filmům s příběhy z jejího života, místo častušek a dechovek jazzu. Vládnoucí místa chtěla získat podporu i v jiných strukturách kultury...” píše Jiří Šetlík.¹ Toto podhoubí postupně zraje i v hudbě. Dostáváme se tak do období 50.let 20.století. Poválečná léta v Československu se značně odlišovala od situace ve světě, kde můžeme pozorovat růst politicko-hospodářské situace směrem k lepšímu. V našich zemích panovala nadéle jakási kulturní izolace (uzavřené hranice) a jediným uměleckým postulátem se stává oficiální estetika socialistického realismu. Čeští skladatelé v tomto období takřka neměli šanci potkat se s vývojem západoevropské hudby, a už vůbec neměli čas se s těmito podněty vyrovnávat. V tomto období komponuje také Miloslav Kabeláč o kterém ještě budu níže psát.

Situace se značně uvolňuje až někdy v polovině 60.let, kdy nastává politické uvolnění. Vzniká tak specifická skupina skladatelů, avantgardní hnutí tvůrců, kteří přinášejí do českého prostředí jednak vliv II. vídeňské školy, techniky postseriální západoevropské avantgardy ale i témbrovou hudbu a aleatorní techniky. Nejdůležitějším momentem se však stává nástup hnutí „Nová hudba“, o které budeme pojednávat blíže později.

¹ ŠETLÍK, Jiří. <http://bienale-plzen.cz/blog/poznamky-k-situaci-ceskeho-a-slovenskeho-umeni-v-60-letech/>

Situace v 50. letech znamenala rovněž i stagnaci hudebního školství. Autoři se sice vzdělávali ve skladbě, ale nabyté studium bylo poplatné době. Ku příkladu studium na HAMU bylo zcela podmíněno projevy komunistické ideologie, což znamenalo, že každý student dostával náležité úkoly, které musel splnit v tomto duchu. Komponovaly se budovatelské písně a pod. Proto nemůžeme mluvit ani o oddělení či katedře bicích nástrojů, která ještě vůbec neexistovala, neměla smysl a nebyla pro nikoho potřebná. Studenti hudby proto neměli tušení jakou roli může bicí nástroj představovat v nově uchopeném stylu komponování.

1.2. Nová hudba

„*Novou hudbou*“ obecně nazýváme tendence skladatelů poválečných let, která navazovala na II. vídeňskou školu a postseriální techniky. Uplatňovala například atematismus, uvolňování motorických rytmických ploch, ostináto, preferovala změny v chápání tektoniky a formy, pozměnila tvář harmonie a instrumentace.

V Československu můžeme hovořit o počátcích „*Nové hudby*“ ve spojitosti s tvůrci, kteří studovali v 50. let, např. Marek Kopelent nebo Jan Klusák. Skladatelé se v 60. letech 20. století začínají postupně přiklánět k tendencím tohoto kompozičního směru uvažování a vznikají tak první spolky na provozování této hudby. Například *Musica Viva Pragensis*, *Komorní harmonie*, či *Pražská skupina Nové hudby*. Ve své práci záměrně poukazují na tyto spolky, jelikož součástí práce bude analýza skladby Marka Kopelenta. Tento skladatel sehrál ve spojitosti se všemi spolky významnou roli.

Právě *Nová hudba* se svými tendencemi již jasně přiklání k bicím nástrojům a eviduje je naplno. Nové nástrojové techniky a také inspirace z děl skladatelů západoevropské hudby, přinášejí do české hudební společnosti nové požadavky a nároky. Od simplictních orchestrálních partů se bicí nástroje dostávají do role emancipované složky uvnitř hudby komorní. Až skladatelé jako Svatopluk Havelka² komponují pro ansámby složené jen z bicích nástrojů.

Důležitou zmínkou zde je také fakt, že s nástupem skladatelské skupiny, která komponovala skladby v duchu *Nové hudby* přichází také několik ansámbľů, které tuto hudbu provozují. Ovšem nelze hovořit o premiérách všech skladeb, které

² Svatopluk Havelka nestál při objevování *Nové hudby* v počátcích jejího vývoje v Československu.

vznikly. Později se ukáže, že to nebylo tak jednoduché. Každopádně v určitých případech tyto, nebo jiné ansámby přímo stály u vzniku skladeb.

Je zde patrné, že skladatelé v tomto období tolik nevyužívají melodické bicí nástroje, využívají především dostupnosti orchestrálních bicích nástrojů, což je pochopitelné. To vyplývá i z tvorby Miloslava Kabeláče, který položil základy moderní české hudby pro bicí nástroje.

2 Koncepty a analýza vybraných skladeb pro bicí nástroje

V následující kapitole jsem se rozhodl věnovat analýze několika vybraných ukázek z preferovaného období, které z určitého důvodu považuji za podstatné. Může se jednat o díla, se kterými mám vlastní zkušenost a nebo o díla, která z určitého důvodu vyvíjejí speciální nároky na hráče. Budu se snažit tyto analýzy koncipovat chronologicky a podle jejich přínosu pro literaturu skladeb pro bicí nástroje. Pro tyto analýzy jsem vybral tři typy analýz: teoretická, interpretační, okrajová.

V teoretické analýze se budu zabývat skladatelským záměrem, který je pro mne jako pro interpreta zajímavý, obsažný či přínosný. V analýze interpretační bych rád ze svého pohledu přiblížil čtenáři úskalí, nedostatky, zajímavosti a kuriozity dané skladby. V poslední z analýz mi půjde zejména o kontext, do kterého skladba zapadá, a proč v tomto kontextu dominuje.

Vybral jsem pro rozbor kompozice Miloslava Kabeláče: *Osm invencí pro bicí nástroje op.45*, Marka Kopelenta: *Maisha ni nini. Skladba pro soprán a dva hráče na bicí nástroje*, a Daniela Chudovského: *Aporie pro dva hráče na bicí nástroje a jednoho hráče na klávesový nástroj*.

2.1. Miloslav Kabeláč: *Osm invencí op.45*

Miloslav Kabeláč byl inspirován k tvorbě pro bicí nástroje hlavně z důvodu jeho zájmu o mimoevropské kultury. Inspirovala ho zejména orientální a indická hudba, se kterou měl možnost se setkat i v Praze v březnu 1935. V tomto roce se seznámil i s indickou taneční skupinou. Není divu, že speciální zastoupení bicích nástrojů nalezneme už v kantátě *Neustupujte!*. Obsazení nástrojové skupiny bicích nástrojů je: 4 tympány, malý buben, velký buben, párové činely, zavěšený činel, malý a velký tam-tam.

Důležité zastoupení v jeho tvorbě mají zejména symfonie a další orchestrální skladby, kde bicí nástroje fungují v různých souvislostech s dalšími nástrojovými skupinami. Taktéž komorní skladba *Osudová dramata člověka op.56* je jedna ze

skladeb, u kterých najdeme překvapivě obsažné obsazení bicích nástrojů: malý buben, velký buben, bonga, trinagl, velký tam-tam, zvony, marimba. Skladba paradoxně počítá jen s jedním hráčem na bicí nástroje. Nároky na interpretaci se tímto faktem výrazně zvyšují a podotýkám, že part bicích nástrojů není vůbec jednoduchý. VIII. symfonie Miloslava Kabeláče navíc staví sekci bicích nástrojů do výrazně formotvorné role. To byl i důvod, proč byl natolik inspirován souborem *Les Percussions de Strasbourg*, který ho inspiroval k napsání skladby pro 6 hráčů na bicí nástroje *Osm invencí op.45*.

Je zajímavé sledovat vlastní uvažování autora o této skladbě: „*Vlastní práce na skladbě nebyla příliš těžká ani dlouhá. Zato uvažování před započítím skladby nebylo jednoduché. Točilo se kolem otázky, zda psát studie pro bicí nástroje jako experiment technicky nástrojový, nebo technicky kompoziční. Nakonec jsem se rozhodl pro třetí cestu: napsat hudbu – opakuji: hudbu – pro bicí nástroje. (...) Napsat skladbu se svěbytným hudebním obsahem a s bezprostřední hudební působivostí – to vyvolalo další otázky. Jakou hudbu psát? Jak ji přizpůsobit bicím nástrojům a jak se bicí nástroje přizpůsobí jí? Nejdříve by bylo nutno instrumentář souboru roztrždit, zhodnotit. A v tomto tradičním roztržení nalézt nástroje a jejich seskupení odpovídající mému vlastnímu založení, mým zvukovým představám a kompozičním záměrům. To znamená zvážit, co mi (nebo mé hudbě) mohou tyto nástroje poskytnout a co já nebo moje hudba může žádat od nich.*“³

Rád bych se pozastavil u tohoto výroku, který pro mne představuje takové menší krédo skladatele, který se rozhodl pro bicí nástroje psát. Tato citace vystihuje ideál nejenom pro skladatele, ale i pro interpreta. Jedná se o jakousi psychohygienu, kterou by měl každý podstoupit před každým gestem, které hudebně vyvolá. Jak později budu referovat u skladby Daniela Chudovského, je velmi podstatné, aby skladatel měl předem vyřešen půdorys sestavení nástrojů v prostoru. Taky prostor samotný je velmi důležitý vzhledem k této skupině nástrojů. To se ale nedá v každé chvíli uměleckého provozu zařídit. Miloslav Kabeláč dle mého názoru uvažuje zcela správně a tím interpreta nevypouští ze svých úvah, ale myslí na něj předem. Tyto postupy nejenom ulehčují přípravy interpretů na nastudování díla, rovněž často ovlivňují skladatelovu finální představu o zvuku. Kabeláč dále roztržil *Osm invencí* podle specifických tvůrčích přístupů:

³ KABELÁČ, Miloslav: *Úvod k Osmi invencím pro bicí nástroje op.45*

„1) Hudba typická, vycházející výhradně z charakteristických vlastností bicích nástrojů a jim odpovídající (Scherzo, částečně Giubiloso a Danza).

2) Hudba modifikovaná, přizpůsobující primární hudební záměr bicím nástrojům a opačně (Corale, Giubiloso, Lamentoso, Danza, Aria, Diabolico).

3) Hudba transponovaná (transformovaná), přenášející (přeměňující) jiné hudební myšlenky (např. vokální) do technických a zvukových možností bicích nástrojů (Recitativo, částečně Corale a Lamentoso)

Kabeláč volil v cyklu typickou posloupnost – řadil za sebou kontrastní plochy a části. Liché jsou ve volném tempu, sudé v rychlém. Poslední invence obsahuje příkaz *sempre et sempre accelerando*.

1. invence představuje chorál, který se postupně line až k druhé invenci, která dělí nástroje na několik skupin. Každý z nich používá jistý intervalový výběr. Např. dva xylofony melodicky i harmonicky využívají model *c-d-gis-a*. Tympány v krocích kvart *f-h-h-e-(a)*, zvonkohra zase sekund *d-e-d-c-d*. Různé skupiny později tyto modely přebírají.

Třetí invence *Recitativo* operuje převážně s kovovými nástroji: gongy, zvony, zvonkohra, tam-tamy (3), tom-tomy (3x2 skupiny). Náročnost této invence spočívá v technice správně udržet zvukovou suverenitu každé sekce, zejména u 2 skupin tom-tomů, kde je nutno zvuk stabilně korigovat. Skladatel vytváří velmi impozantní a konkrétní zvukový obraz – interpretačně zvládnutelný, ale vyžadující maximální soustředěnost a přípravu. V porovnání s jinými autory uvedenými v této práci později poukážu na podobný fakt, konkr. opět ve skladbě D. Chudovského, kde tom-tomy jsou sice jen dva, ale zvukově se od sebe vzdalují rytmicky i barevně.

Čtvrtá invence *Scherzo*: malý buben, vířivý buben jsou hrané dřevěnou paličkou. Dále zde nalezneme dva templeblocky a velký buben, dva xylofony, dva činely, sedm zavěšených činelů. Je pozoruhodné sledovat řešení intervalového výběru, který je pohyblivý: *e-c-dis-e-fis-g-gis*. Později však skladatel tón *c* sníží o malou sekundu, *fis* zvýší o malou sekundu, *g* pozmění za *a*, *gis* za *aïs*.

5. invence *Lamentoso* znamenala využití starého žalozpěvu.

6. invence Danza je atypická použitím dvanácti laděných thajských gongů v ladění *F-Ges-B-c-es-f-a-b-cis1-d1-e1-a1*. Na gongy hrají dva hráči, dále zde nalezneme: xylofon, malý buben, templeblocky, tympány.

Sedmá invence Aria je kontrapunktická, přičemž využívá dva vibrafony v inverzní melodické pozici, 5 tam-tamů, 5 činelů, marimbu s trilkem es v různých sekundách, vibrafon na prodlevě c, zvony s dvojzvukem des-f.

Z tohoto přehledu je jasné, že instrumentář je více než obsažný a hudební struktura je velmi úsporná a střídá. V tom tkví koneckonců mistrovství Kabeláčovy hudby. Rád bych však chvilku věnoval samotné interpretaci skladby, zaměřil se na zápis skladby, který se v případě Kabeláče stává velice podstatnou složkou. Vzhledem k mým zkušenostem z interpretace děl soudobých skladatelů shledávám zajímavou právě partituru Miloslava Kabeláče. Ta se liší od některých děl soudobé hudby tím, že je v zápisu mnohem modernější. Například nevyužívá dělení na takty, nevyužívá přesné metrum. Kabeláč však přesně označuje počet dob jednotlivých krátkých mikrouseků – tato pomůcka pro interprety je velmi praktická. V některých momentech však nastává zdánlivý pocit chaosu – interpret na první pohled vidí „masu not“, která zdánlivě navozuje dojem *rubata*. Samozřejmě by se tato hudba dala velmi lehce zapsat i do taktů, přičemž by se takt měnil téměř po každém taktu. To by také nebylo vhodným řešením, proto je otevřenost partitury v případě *Osmi invencí* na místě.

Skladba především vyžaduje maximální nasazení hráče a jeho vysokou koncentrovanost na daný interpretační a kompoziční problém v každé větě. Není divu, že používám termín „kompoziční problém“, protože pochopení daného skladatelského problému je klíčem k správnému nastudování skladby. Zároveň tato schopnost vcítit se do skladatele a pochopit jeho pohnutky znamená pro interpreta příslib zdárné orientace v díle. Z hlediska provozování díla je tato kompozice nesmírně náročná vzhledem k četnosti bicích nástrojů. Také některá zavedená tělesa nedisponují často vyšším počtem melodických bicích nástrojů (jako například marimba, vibrafon, xylofon) než-li jeden. Proto se domnívám, že provedení skladby se stává i v dnešních časech spíše raritou.

2.2. Miloslav Kabeláč: *Osmi invencí op.51*

Osmi invencí op.51 jsem se rozhodl do této práce zařadit z prostého důvodu: představují jisté pokračování předešlé skladby. V mnoha ohledech jsou si tato

díla podobná. Jedná se opět o osm skladeb pro šest hráčů. Autor pracoval na této kompozici v letech 1966 – 1967. Na rozdíl od *Invencí* skladatel v *Ricercarech* nevolí strategii přizpůsobení hudby nástrojům, ale právě naopak. Je pozoruhodné srovnávat jednotlivé skladatelské přístupy. Mnoho skladatelů volí právě opačný postup na základě předem získané zkušenosti, případně nedokonalé znalosti nástroje. Celý cyklus je postaven na postupném přidávání hráčů do ansámblu. Zajímavou novinkou v díle je i uplatnění virtuozity, která je často Kabeláčovi cizí.

1. *ricercar* pro jednoho hráče na bonga nevyužívá techniku hry paličkami. Hraje se pouze rukama. Potkáváme se zde již s rozšířeným rejstříkem barev, který je podmíněn technikou hry – jednotlivé údery skladatel diferencuje na hru bříškem, palcem, stranou prstu apod. Opět se setkáváme s důmyslnou stavbou: autor nezapírá svůj smysl pro tektoniku, která je až strohá. Jednotlivé motivy a gesta jsou řazeny za sebou zrcadlově, přidáváním nebo ubíráním metrických hodnot a podobně.

2. *ricercar* staví na nástrojích kovových. Je psán opět jeden hráč na bicí nástroje. Je zde 5 gongů, tři tam-tamy, dva triangly a tři činely. Kabeláč měl zálibu v používání gregoriánských antifon, citací, chorálů. Nalezneme zde motiv antifony *Dies Irae*, která se u autora objevuje značně často. Asi nejpečlivější poznámkou je, že opět vidíme invenční přístup ke zvuku a skladatelovo přemýšlení nad technikou hry. Kabeláč zde sahá po změnách paliček, kdy je mění od dřevěné, přes plstěnou, kovovou a koženou. Takovéto zacházení s bicími nástroji můžeme dál vidět až u mladší české skladatelské generace, kdy se už naplno rozvíjí vliv *Nové hudby*. U Kabeláče je však pořád striktně dodržován zvukový charakter nástroje. To znamená, skladatel nemá tendenci předepisovat deformaci nástroje, jeho stevební změny, případně vnášet do hudebního procesu cizí předměty aplikované na nástroje či mimo ně.

3. *ricercar*, již pro čtyři hráče, tvoří vibrafon, marimba, zvony, malý bubínek. Symetricky laděná věta opět využívá typický nástroj zrcadlení. V tomto *ricercaru* je snad nejmarkantnější. Projevuje se téměř ve všech parametrech.

4. *ricercar* pro čtyři hráče uplatňuje následující nástroje: marimba, 3 templeblocky, 4 bonga, 4 zavěšené činely. Kabeláč zde opět volí cestu konstrukce jednotlivých úderů podle speciálních vzorců. Funguje zde augmentace a diminuce. Četnými intervaly jsou malá sekunda a tritonus.

5. *ricercar* – 3 zavěšené činely, 3 tom-tomy, vibrafon a marimba. Objevuje se zde klamná iluze polyrytmičnosti, která je však vykomponována jiným způsobem, a to přemístěním úderu tam-tamu vždycky na jiný tón z dané fráze.

6. *ricercar* využívá 6 různých gongů a kovový plát. Poprvé se objevuje dokonale vykomponovaný dynamický oblouk. Je zajímavé, že Kabeláč využívá v tomto *ricercaru* tak „atypický“ nástroj (nutno dodat, že v té době to bylo nezvyklé) jako kovový plát. Za celou další tvorbu pro bicí nástroje se u Kabeláče podobný nástroj neobjevuje.

7. *ricercar*: tympány, marimba, vibrafon, zvonkohra, xylofon, zvony. *Ricercar* je založen především na prodlevě jednotlivých gest. Objevuje se zde občasná melodie, především v marimbě, která později zaniká.

8. *ricercar* představuje velmi obtížnou skladbu po stránce rytmické. A to proto, že každý z partů využívá svoje vlastní tempo. Toto tempo není závislé na ostatních partech. Taktéž složitosti napománá i kolísání tempa u některých nástrojů. Taky se zde objevuje jeden z fenoménů poválečné hudby – přibližnost. Ta je u Kabeláče velmi nezvyklá. Proto při pohledu do partitury zjišťujeme, že tóny, které v ní stojí nad sebou, nemusí být vždycky simultánně zahráné. Dalším znakem stoupajícího vlivu západoevropských tendencí v hudbě je i vteřinový rastr. Kabeláč sám poznamenává přibližný vrchol, ke kterému by všichni hráči měli společně dospět. Tohoto momentu jde velmi těžké dosáhnout a není možné ho přesvědčivě nazkoušet předem. Rozpadající se striktní struktura se tak v této skladbě objevuje nejmarkantněji. Objevují se zde nástroje: zvony, tam-tamy, templeblock a malý buben.

Ve shrnutí této podkapitoly bych rád zdůraznil její místo v této práci. Snažil jsem se poukázat na velkou skladatelskou osobnost v literatuře pro bicí nástroje. Nejenom že Miloslav Kabeláč „rozeznívá“ další směřování hudby pro bicí nástroje v českém prostředí, ale přivádí ho postupně až k počátkům uplatňování nových zvukových možností nástrojů, k novým nástrojům samotným, k přehodnocení přístupu k této specifické hudbě. Také přináší skladby, které jsou primárně určené pro tuto skupinu hudebních nástrojů. Autor přemýšlí svrchovaně a nadstandardně na svojí dobu manipuluje s obsahem, který předem promyslí a zcela správně aplikuje do hudební kompozice. Z interpretačního hlediska se zdá, že skladby přesahují rámec uchopení ze strany hráče, opak je však pravdou. Po svědomité přípravě a snaze rozumět obsahu skladby se skladba samotná stává

vodítkem pro interpreta, čímž samotná vytváří i podmínky pro její zdárnou realizaci. V osobě Miloslava Kabeláče bylo takto připraveno prostředí pro příchod další skladatelské generace na čele s Markem Kopelentem, která českou hudbu posouvá na úroveň západoevropské avantgardní hudby. V další podkapitole se budu snažit zaměřit se na vliv Kabeláče i na tyto skladatele a zejména podtrhnout význam skladatelů od 60.let po současnost, kteří ve své tvorbě uplatnili bicí nástroje. Bude velmi zajímavé sledovat i některé paralely, které v čase po každé přicházejí s dávkou jisté rekontextualizace.

2.3. Marek Kopelent a skladatelé působící od 60.let 20.století

Na konci padesátých let dochází k výrazným změnám v české kultuře - do Československa postupně začínají pronikat informace o nových kompozičních technikách v západoevropské hudbě. Tyto nové směry postupně lákají všechny tři tvořící generace skladatelů. Zakládají se specifické soubory (*Novákovo kvarteto, Komorní harmonie* vedená dirigentem Liborem Peškem, *Musica viva Pragensis, Sonatori di Praga* atd.) ale také tvůrčí skupiny (brněnská *Skupina A, Pražská skupina Nové hudby*). Čeští skladatelé jezdí na Varšavský podzim a na kurzy do Darmstadtu, Čechy navštěvují např. Olivier Messiaen, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen a Pierre Schaeffer.



Obr.1 Pražská skupina „*Nové hudby*“

(na obr. zleva Marek Kopelent, Rudolf Komorous, Vladimír Lébl, Josef Bek, Zbyněk Vostřák, Eduard Herzog, Vladimír Šrámek)

„V šedesátých letech na sebe Kopelent výrazně upozornil jako skladatel v mezinárodním kontextu; jeho skladby zněly na festivalech jako Varšavská jeseň, Donaueschingen, Witten a dalších. Byl také členem mnoha porot v mezinárodních skladatelských soutěžích. V letech 1965 - 1973 společně se Zbyňkem Vostrákem umělecky vedl soubor Musica viva pragensis, pro který napsal řadu komorních skladeb. Soubor sehrál významnou roli v pražském hudebním životě 60. let a hostováním na evropských festivalech soudobé hudby napomáhal šířit českou soudobou tvorbu v zahraničí. V r. 1967 se kolem souboru zformovala neoficiální skupina skladatelů, interpretů a muzikologů pod názvem Pražská skupina nové hudby. V roce 1969 Kopelent získal stipendium Deutsche Akademie (DAAD) k jednoročnímu tvůrčímu pobytu v Západním Berlíně v rámci programu Berliner Künstlerprogramm. Po návratu do vlasti se stal jednou z obětí tzv. normalizace. Byl vyhozen z místa redaktora v Supraphonu a ocitl se bez šance na odpovídající uplatnění. Byl také vyloučen ze Svazu skladatelů, což v důsledku znamenalo nemožnost provádění jeho skladeb ve vlasti. Souboru Musica viva Pragensis byla zakázána další činnost. Od roku 1976 Kopelent nastoupil jako korepetitor na tanečním oddělení hudební školy a v tomto povolání setrval po dobu 15 let. Během tohoto složitého období zkomponoval svá nejvýznamnější díla, která obvykle vznikala na zakázky ze zahraničí, aniž by skladatel měl možnost vycestovat, aby slyšel jejich provedení. Po listopadové revoluci v r.1989 se Kopelent stal na krátký čas hudebním expertem v Kanceláři prezidenta republiky. Od r. 1991 působí jako profesor skladby na pražské AMU. Kopelent byl také předsedou České sekce ISCM, dosud je předsedou skladatelského sdružení Ateliér 90, je pořadatelem a lektorem mezinárodních letních skladatelských kurzů v Českém Krumlově. V roce 1991 mu byl udělen čestný řád francouzské vlády "Chevalier des arts et des lettres". Z dalších významných ocenění získal např. českou cenu Classic 1999, německou Herderovu cenu v roce 2001 a státní cenu Ministerstva kultury ČR v roce 2003.“⁴

Jak již bylo v textu několikrát zmíněno, důležitou roli v 60.letech 20.století sehrál skladatel Marek Kopelent, narozen roku 1932. Důvodů, pro které jsem se rozhodl tuto osobnost zařadit do své magisterské diplomové práce je několik. S hudbou Marka Kopelenta mám jako interpret četné zkušenosti, jeho tvorba je mi blízká a Kopelentova tvorba ve své svrchovanosti ovlivnila celé časové období, prozkoumávané v této práci. Zároveň budu v této podkapitole rozebírat jedno

⁴ http://www.rozhlas.cz/nakladatelstvi/autori/_zprava/kopelent-marek-nar-1932--705237

z děl skladatele, konkrétně skladbu *Maisha Ni Nini pro soprán a dva hráče na bicí nástroje na původní texty swahilské poezie* z let 2014-2015. Záměrně jsem se rozhodl vybrat tuto kompozici a to hned z několika důvodů: Marek Kopelent si přes celé období od 60.let až po současnost udržel svůj osobitý skladatelský jazyk⁵, který měl tendenci spíše inovovat než-li opouštět; kompozici jsem společně s Danielem Mikoláškem a sopranistkou Irenou Troupovou premiéroval na Dnech soudobé hudby v roce 2015⁶, ze čeho plyne má přímá zkušenost s dílem; nechtěl jsem použít primárně díla z období 60.let, ale najít paradox skladatele, který zkušenosti z tohoto období zrale přetavuje do současnosti. Navíc Marek Kopelent ve své tvorbě využívá bicí nástroje s oblibou a často ve velmi netradičních souvislostech či v barvitě, někdy i bizarní instrumentaci. Kromě skladeb pro komorní orchestr či velký symfonický orchestr, koncertantních skladeb a vokálně-instrumentálních skladeb s orchestrem, nalezneme u autora řadu kompozic, ve kterých bicí nástroje splňují roli dominantního nástroje. Z velkého počtu bych rád uvedl například *Jemné bytosti v pohybu pro 6 hráčů na bicí nástroje*, *Le petit rien pro pikolu a bicí nástroje* či *Modlitba kamene pro recitátora a bicí nástroje*.

Mimo Marka Kopelenta samozřejmě působí i jiní skladatelé, kteří píší od období 60.let až po současnost pro bicí nástroje. Za zmínku rozhodně stojí díla autorů jako Ivana Loudová, Ivan Kurz, Zbyněk Vostřák, Miloslav Ištván, Lukáš Matoušek, Pavel Novák, Petr Eben, Luboš Fišer, Svatopluk Havelka a jiní.

U posledního ze skladatelů bych se rád krátce pozastavil. Svatopluk Havelka (1925 – 2009) představuje střední české generace skladatelů, který se tematikou bicích nástrojů zabýval intenzivně. V jeho tvorbě nalezneme také několik „základních kamenů“ české tvorby pro bicí nástroje, jako například *Percussionata* pro bicí nástroje, *Parenéze pro soprán, klavír a bicí*, *Skrytá mana a bílý kamének pro dva hráče na bicí nástroje* aj. Rovněž jeho symfonická tvorba v sobě integruje nejednou velmi obtížné, ale za to velmi bohatě instrumentované party pro bicí nástroje. Nedá mi neuvést zde skladby *Pěna*, *Hepthameron*, *Hommage Hieronymus Bosch*, *Znamení času* aj. Havelka pracuje s nástroji velmi atypicky, přičemž nikoliv nelogicky. Záměrně mluvím o tomto autorovi, čímž se

⁵ Mnoho skladatelů, kteří v 60.letech 20.století objevovali „Novou hudbu“ komponovalo v tomto duchu jen několik let, později se od této myšlenky odvrátili, případně našli jiné vyjadřovací prostředky. Existuje však i situace opačná, a to v případě Zbyňka Vostřáka, který komponoval v pozdního romantismu a s příchodem nových západních estetických a kompozičních směrů kompletně přeorientoval svou tvorbu požadavkům doby.

⁶ <http://www.musicbase.cz/skladby/23699-maisha-ni-nini/>

snažím dostat k otázce menšího srovnání. Spousta děl Svatopluka Havelky pochází z 80. a 90. let minulého století, čímž se dostáváme o krůček dál v našem bádání. V 80. a 90. letech na české scéně působí skladatelská generace již mladší, jako např. zmiňovaný Havelka, Ivan Kurz, Luboš Fišer, Václav Riedlbauch, Ivana Loudová, Peter Graham a jiní. Ve srovnání se skladatelskou generací 60.let 20.stol. se dostáváme do velmi zajímavého rozporu v užití bicích nástrojů. Zatímco generace 60.let volá po otevřenosti, ale zároveň rozpadu pulzace, metra, rytmu atd., mladší skladatelská generace se k těmto otázkám staví mírně zdrženlivě a často se navrácí k tradičnímu pojetí metra, rytmu, často i zápisu partů pro bicí nástroje. Nás však nejvíce zajímají nároky na hráče, který se s partem musí po svém vypořádat v orchestrální i komorní hudbě: ty se často nemění, nebo se ještě více prohlubují! Obě dvě generace skladatelů však představují zlom ve vnímání bicích nástrojů v následujících parametrech:

- inovace instrumentáře a užití zcela nových a atypických bicích nástrojů, příp. konstruování nových nástrojů
- inovace zápisu skladby
- mnohem větší nároky na orchestrálního i sólového interpreta
- větší nároky na provozovatelskou rovinu (víc hráčů v rámci symfonického orchestru a pod.)

Když však budeme srovnávat jednotlivé kompozice jednotlivých období (pokud to vůbec lze) zjistíme, že zde nefunguje větší komplikovanost či větší zjednodušení, ale prohlubující se diversita a pluralita ve vnímání bicího nástroje u každého skladatele zvlášť. Například skladby Svatopluka Havelky nevyvíjejí přílišné nároky na způsob zápisu (ten je pojat zcela tradičně), ale právě na techniku a náročnost hry. Naopak např. skladba Ivany Loudové *Hlasy pouště* z roku 2004 představuje komplikovanější grafickou partituru (co u některých interpretů vyvolává změnu vnímání skladby), ale zvukový výsledek a struktura skladby je simplicitnější. U stejné autorky nalezneme orchestrální skladbu *Chorál pro symfonický orchestr*, která kombinuje několik zápisů (především však ten tradiční), ale part bicích je velmi náročný. Oratoria Ivana Kurze *Maria vykládá Apokalypsu* jsou zapsaná v tradiční notaci, strukturálně jsou bicí nástroje uplatněny velmi zřetelně, ale představují velmi náročný úkol co se týká výsledné zvukovosti. Tyto komparativní paradoxy nás utvrzují v názoru, že nelze napříč

mnou zvoleným obdobím hovořit o jakési konkrétní křivce zvyšování či snižování nároků na hráče. Když se ale na problematiku podíváme všeobecně, musíme zhodnotit, že k zvyšování nároků během tohoto období opravdu docházelo. Důležité jsou ale mírné odstíny a tvůrčí kontext každého skladatele individuálně.

2.4. Marek Kopelent: Maisha Ni Nini pro soprán a dva hráče na bicí nástroje na původní texty swahilské poezie

Podkapitola se bude věnovat analýze skladby Marka Kopelenta, kterou jsem měl možnost v roce 2015 premiérovat na Dnech soudobé hudby v Praze společně s Danielem Mikoláškem na bicí nástroje a se sopranistkou Irenou Troupovou. V rozboru bych rád kombinoval dva pohledy: pohled teoretické analýzy spojen s pohledem interpretační analýzy. Nechci se v této podkapitole pasovat do role kritika, moje názory se budu snažit koncipovat pouze do roviny praktické – jako reference mých vlastních interpretačních zkušeností se skladbou. Na těchto příkladech chci demonstrovat zvláštní i tradiční užití bicích nástrojů v díle, taktéž ve skladbě přítomnou proměnu nároků na ten který nástroj i celek jako takový.

Maisha Ni Nini představuje cyklickou skladbu pro soprán a dva hráče na různé bicí nástroje na původní swahilskou poezii, která vznikla v letech 2014 - 2015. Skladba pozůstává z těchto vět:

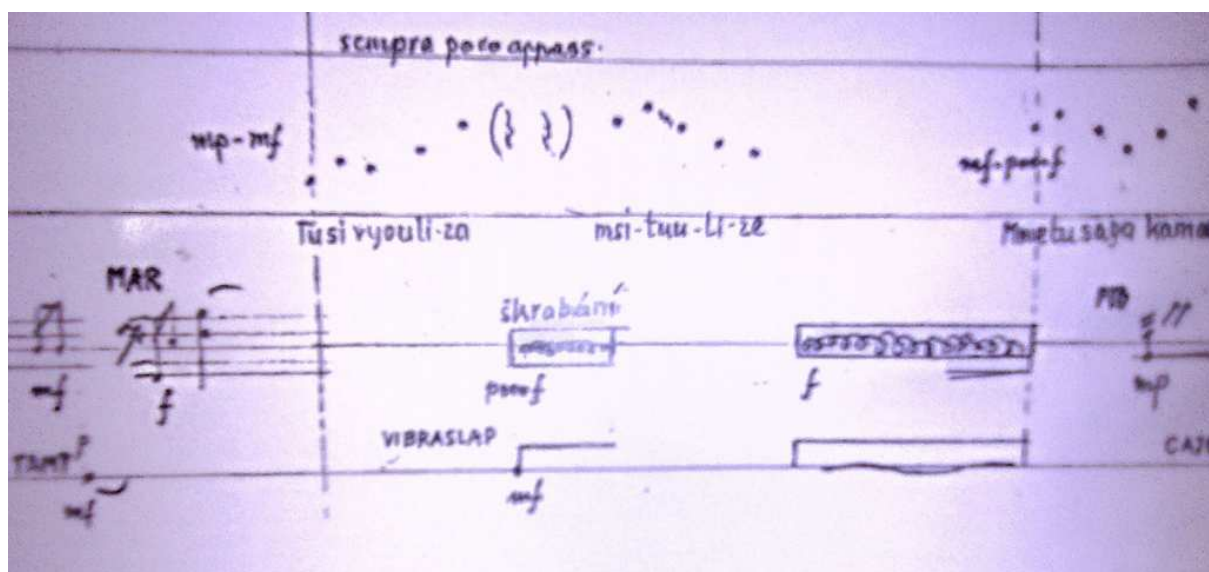
1. Lakutenda situuze
2. Mungu mwenye enzi
3. Kizuzini
4. Niguse
5. Ndege mzuri
6. Mimi nasemu hapana
7. Kengele

Členění vět vyvstává z jednotlivých swahilských textů.

Obsazení bicích nástrojů je značně bohaté: marimba, 7 bong, 7 tom-tomů, 2 malé bubínky, 4 timbales, ngoma, conga, velký buben, 2 triangly, 7 krotalů,

zvonkohra, 7 činelů, 4 gongy, 4 thajské gongy, 2 čínské gongy, tam-tam, 4 wood blocky, 4 temple blocky, cajon, guiro, chimebells, flexaton, vibraslap, plech, řetěz, kamínky, rezný kartáč.

Notace ve skladbě je rastrová, jednotkou času je jedna vteřina, autor však uvádí předpis „nebo podle metronomu“. V případě prvního provedení skladby byl použitý metronomický údaj – jedna jednotka času se rovná metronomu s hodnotou 60. Rastrová notace v dějinách evropské hudby není ničím nezvyklým, v mnoha případech však závisí na čitelnosti a přehlednosti partitury. Proto i tento typ zápisu lze považovat za jistý důkaz přehodnocení vnímání bicích nástrojů u českých skladatelů. Tvůrci uvažují nejenom o pozicích jednotlivých gest nástrojů během skladby, ale také o roli dozvuku, která se stává čím dál tím víc důležitější. V tomto ohledu tento fakt považuji za jeden z typických znaků progresivního vývoje a přehodnocení zvukovosti nástroje, ale co je důležitější, uvažování nad zvukem nástroje. Paradoxně najdeme v zcela nové současné literatuře pro bicí nástroje různé typy přístupů: jeden je podobný přístupu Kopelenta v kompozici *Maisha Ni Nini*, ten další neuvádí přesnost akcí ani dozvuku, ale dozvuk připouští, vyžaduje, ale nespecifikuje. Part sopránu je ve skladbě pojat atypickým, nikoliv však neznámým způsobem. Skladatel používá pro zdůraznění rozsahu blok, do kterého následně graficky znázorňuje melodii lidského hlasu. Na obrázku nahoře vidíme text „*tusi vyouliza msi tuulize...*“, který je zvlněn podle nákresu v partituře.



Obr.2

Skladatel taky uvádí orientační pomlky pro oddělení veršů. Ve skladbě nalezneme i tradiční notaci sopránů s vypsanými výškami.

Bicí nástroje jsou rovněž zapsány graficky do dvou linek, každá pro jednoho z hráčů. Skladatel předepisuje trvání zvuků a nebo tónů, případně znázorňuje četnost gest, jejich dynamiku apod. Další parametry najdeme v zápisu podobně jako u tradičního zápisu, který v případě melodických nástrojů skladatel dodržuje i v rozsahu celých vět.

1. věta *Lakutenda situuze* začíná tremolem bong v partech obou hráčů. Jsou patrné dvě dynamiky, a to piano a mezzoforte. Jedná se o témbrovou plochu, která vyústí do hlukového gesta sypáním kamenů na plech v dynamice forte. Zhruba po pár vteřinách se objevuje první melodický bicí nástroj marimba, zaznívá souzvuk *f-h* v malé oktávě. Pokračují bonga v kombinaci s lidským hlasem na text: *trrrrr*. Nadále se objevují gesta sypání kamenů na plech, případně škrábání na plech. Celá tato úvodní plocha (až do nástupu sopránů) v časové jednotce 1 minuta 33 vteřin využívá bonga, noisové efekty plechu, tom-tomy, tam-tam, činely a jako jediný melodický nástroj marimbu. Marimba uvedený souzvuk nemění. V průběhu věty se též objeví dva údery na vibraslap. Konec věty představuje témbrová plocha činelů, gongů, plechu a tom-tomů. Skladatel rozlišuje hru na gongy rukou a paličkou. Celá první věta skladby představuje zajímavou hru s kovovými nástroji, blánozvučnými tom-tomy s velmi krátkým dozvukem a také tupou barvu sypání nebo škrábání na plech. Dalo by se říct, že se jedná o ilustraci těchto dvou kontrastů. Jedna zvuková linie má delší dozvuk a větší spektrum, druhá menší spektrum a kratší dozvuk. Bicí nástroje zde vystupují proti sopránům spíše jako ilustrativní a komparativní linie s vlastní zvukovostí. Hned v úvodu skladby můžu zhodnotit, že se jedná o zvýšené nároky na kooperaci hráčů – jednak co se týká jednotlivých akcí vzhledem k sopránům, ale také rozmístění úderů a gest v čase a vzhledem k dalšímu hráči na bicí nástroje.

Druhá věta *Mungu mwenye enzi* mění způsob zápisu. Rastrový zápis se mění na tradiční notaci. Děje se tak z důvodu uplatnění především melodických nástrojů, a to marimby a krotalů. Věta představuje i kontrast vůči první mírně volné ploše, přičemž funkce barvy jakoby plynule přešla v harmonii. Barva se výrazně koncentruje do tradičního způsobu úhozu na melodické bicí nástroje. V pozadí přetrvávají gongy, tam-tam a činely jako jakýsi pozůstatek první věty. Harmonie

je soudržná zejména z důvodu užití především stejných intervalů – konkrétně čtných tritonů, septim a sekund. Sexty, čisté kvarty a tercie pozorujeme zřídka. Zajímavostí jsou akordy terciové stavby, konkr. septakordy v marimbě. Téměř všechna gesta ve větě mají tendenci melodickým krokem klesat. Tento jev se začne markantně vynořovat zhruba v druhé třetině věty a je „definován“ chromatickou klesající melodií v pravé ruce marimby. Dále se role marimby mírně pozmění z převážně harmonické povahy na převážně melodickou.



Obr.3

Třetí věta s názvem *Kizuzini* navazuje opět marimbou, tradiční notace je střídána rastrovou. Melodická povaha marimby je transformována spíše do tremol a drobná fragmentární melodická gesta spatřujeme až v druhé polovině věty od časi 1:37. Povaha sopránového partu přináší nový prvek – melizma s neurčitou výškou. Zpěv je modulován melizmaticky na souhláskách, koncovky jsou znázorněny tečkou. Proti první větě je zpěv postaven do značně většího rozsahového rejstříku – amplituda rozpětí se markantně zvětšuje. Melismatické plochy nejsou jednouché, „vlnění“ je bohatě členěno a složitější gesta bicích nástrojů je nenarušují. Opět se setkáváme spíše s témbrovou plochou, narozdíl od první věty je ale tvořena také melodickým nástrojem – marimbou. Ke konci věty dochází k harmonickému i metrickému zahušťování, accelerandu a

appassionatu. Tato plocha představuje značně zvýšené nároky na souhru, zejména proto, že skladatel v polovině skladby notaci opět mění na tradičně a přesně vypsanou. Ve větě jsou také laděné gongy Fis, Es, B, A. Harmonie v tomto případě nabývá více terciových akordů s přidanou sekundou, nejčtenějšími intervaly zůstávají tritonus a malá či velká sekunda. Akordy marimby z části představují i anticipační referenční tóny pro soprán co v mnoha ohledech usnadňuje intonační přesnost vokálního partu.

Zvláštní zvukový prvek řetězu na plechu se poprvé ozývá v části číslo 4 s názvem *Niguse*. Společně s gongem tak tuto větu otevírá. Po tomto vstupu následují bonga v nepravidelných rytmických hodnotách a ve frenetických, často izolovaných (barevně či časově) gestech skladba pokračuje. Jsou zde gongy, ladené i neladené, velký buben, bonga, činely, triangel, wood-blocky, tam-tam, krotály a marimba. Rastrová notace je využita jen na malé ploše, převládá hlavně tradiční notace a přesně udané výšky. V pěveckém partu se objevuje při určitých výškách i parlando či mírné vibrato. Parlando je zde užito s udáním rytmu i bez něj. Zvláštní nároky na marimbu předstává i hra smyčcem, která není vždy spolehlivá vzhledem ke kvalitě vytvářeného tónu i kondici smyčce, který vlastní katedra. Zároveň efekty následují po sobě ve velmi rychlém sledu a střídají se s hrou na jiné nástroje, což pro hráče vytváří jisté nevýhody.

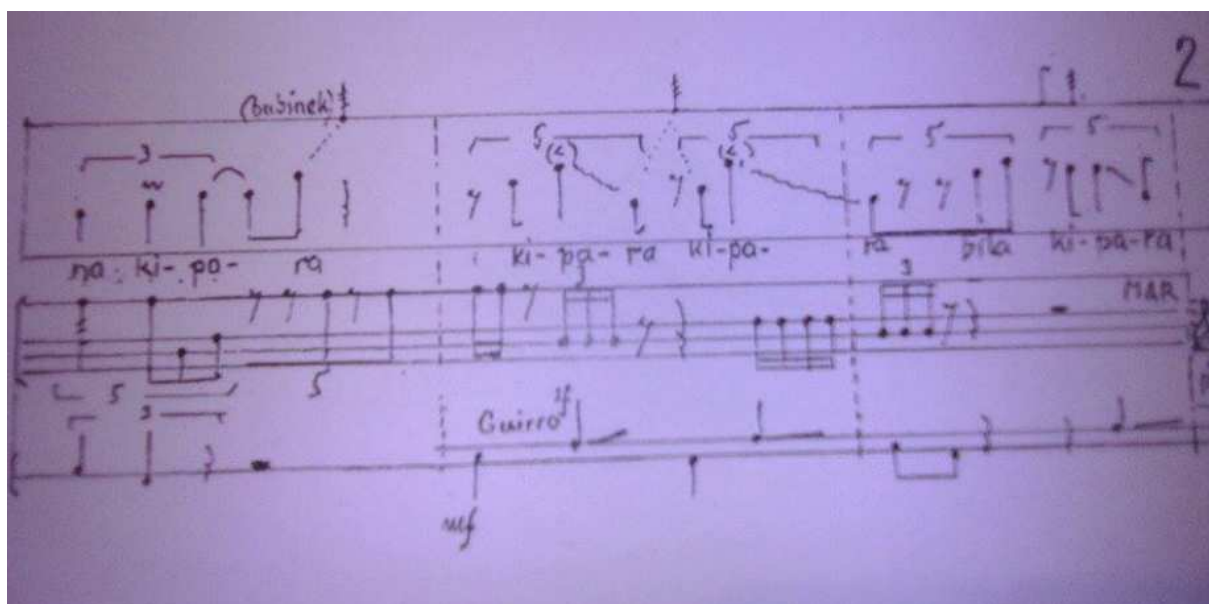
Ndege mzuri nese název 5. věta cyklu *Maisa Ni Nini*. Je spaná v tradiční notaci a předstává jednu z kratších vět celé kompozice. Po prvé se setkáváme se změnou tempa, jelikož skladatel předepisuje metronomický údaj- čtvrtová nota se přibližně rovná 80 – 84. V počátku věty jsou patrné drobné „dialogy“ prvního hráče s druhým, přetrvává kvintola z předešlé části. Objevují se však rytmické pulsace a opakující se tvary, což v celé kompozici evidujeme jen zřídka. Takováto pulsace je například v partu marimby a bong (trioly a kvintoly).



Obr.4

V této větě soprán zpívá poprvé bez doprovodu bicích nástrojů, zaznívá pouze chimes, který po chvíli dozní. Moment však trvá pouze 4 takty.

Značně kinetická a zajímavá je i šestá věta *Mimi nasemu hapana*, v níž se objevují rytmické paterny plynoucí v různých obměnách a transformacích během celé skladby a vplynou až do finální věty. Není divu, že se ve větě vůbec neobjevuje žádný melodický bicí nástroj (je zde pouze marimba, která hraje glissando). Mění se i povaha sopránového partu, kdy se z přesně udaných výšek stává čím dál tím víc vypjatá plocha. Z té se nakonec stává vypjatá mluva s použitím ornamentů (například trylek na parlandu) za doprovodu bubínku, na který hraje zpěvačka.



Obr.5

Celá věta je typická neuvěřitelně rychlým střídáním nástrojů, emotivním vypjetím a razancí. Četné koruny způsobují požadavek na interpreta opětovně odhadnout tempo a pokračovat beze změn dál, zároveň hráči na bicí nástroje musí často velmi soustředěně reagovat na mluvené věty v partu sopránu. Tato svojská virtuosita přeroste až do poslední finální věty, kde se ještě více prohlubuje. Tato věta klade na interpreta zřejmě největší nároky. Jednak se zde střídají nástroje a paličky ve velmi rychlém sledu, ale zároveň je nutno udržet spád celého plynutí až k jediné notě a přesnému nástupu sopránu, který „do nekonečna“ opakuje větu, čímž uklidní tuto frenetickou pasáž. Za ní následuje další velmi krátká gradace, která skončí parlandem sopránu na text „Chipo,

Chipo, Chipo!“ za doprovodu bong a ngoma v dynamickém poklesu decrescendo al niente. Tím skladba *Maisha Ni Nini* končí.

Celá kompozice nese známky velmi vysokých nároků na všechny hráče. Pěvecký part i party bicích nástrojů jsou komponovány ve velmi koncentrovaném duchu, pro hráče na bicí nástroje však předsatvují velmi pečlivé nastudování a vůli splnit jeden z těžších interpretačních úkolů. Ze všech skladeb zde analyzovaných považuji tuto kompozici za nejnáročnější. Nároky na interpreta vyvstávají především z velmi barvitě invence skladatele, bezpochyby vyžaduje i rozmanitý instrumentář a velmi široké (ačkoliv koncentrované a uvědomělé) vyjadřovací kompoziční prostředky.

Na příkladu skladby *Maisha Ni Nini* jsem se snažil v této diplomové práci poukázat na fakt, že v současné tvorbě pro bicí nástroje můžeme být svědky na pohled nesplnitelných úkolů, i přesto je možné je splnit a vyplnit tak vůli skladatele. V kontextu komorní hudby psané pro bicí nástroje je tato skladba naprosto unikátní.

3 Problematika interpretace a analýza současné literatury pro bicí nástroje

Poslední kapitola této práce si klade za úkol srovnat nároky na interpreta na základě analýzy díla skladatele mladšího o několik generací. Zároveň v závěru kapitoly budu pojednávat o finálním srovnání, případně shrnutí poznatků, které jsem nebyl během svého bádání v této oblasti. Rozhodl jsem se pro podrobnější analýzu díla Daniela Chudovského (*1991): *Aporie pro dva hráče na bicí nástroje a jednoho hráče na klávesový nástroj*, kterou jsem taktéž v premiéře interpretoval, a která pro mne znamená jisté východisko pro další směřování této práce. Zároveň bych také v závěru poukázal na paralely, případně odchylky mezi skladbami komponovanými různými generacemi.

3.1 Daniel Chudovský: Aporie pro dva hráče na bicí nástroje a jednoho hráče na klávesový nástroj

Pro další analytyckou část této diplomové jsem se rozhodl po zkušenosti s interpretací skladeb Daniela Chudovského. Konkrétněji jsem vybíral z kompozic z let 2012 – 2017, tedy z období jeho studia na Hamu. Jednou ze složitějších Chudovského kompozic pro bicí nástroje je *Aporie pro dva hráče na bicí nástroje a jednoho hráče na klávesový nástroj*. Tuto skladbu jsem pro analýzu vybral zejména proto, že zvukové vyznění skladby závisí především na soustředěné kooperaci všech interpretačních složek. Přibližně třináctiminutová kompozice zároveň využívá náročně vykomponované rytmické struktury, které je nutno hrát striktně a přesně, ale také plochy značně volnější (témbrové plochy, aleatorní zpracování zvuku i kompozičního materiálu). V následující podkapitole se budu snažit rozebrat tuto kompozici po stránce kompoziční (v čem mi pomůže i teoretická reflexe skladatelova) i interpretační, jelikož jsem se interpretačně podílel na prvním nastudování skladby. V rámci kontextu této práce považuji zařazení této skladby do analytické části za přínosné zejména proto, že se jedná o poměrně novou kompozici, která však vůči skladbám z období 60.let 20.století působí až simplicítně. I přesto obsahuje řadu úskalí a je pro mne jako pro

interpreta i posluchače víc než zajímavé sledovat paralely mezi zápisem a zvukovým výsledkem skladby. V této analýze budu rovněž sledovat různé typy přístupu Chudovského k bicím nástrojům. Budu při tom vycházet z interpretační zkušenosti s jeho tvorbou. Jádrem mého analytického postoje bude jednak komparace jeho tvorby pro bicí nástroje v prostředí komorní hudby i v prostředí hudby orchestrální. Rád bych též zdůraznil proces nastudování skladby, kdy skladatel přímo komunikuje s interpretem, což v případě této skladby bylo možné.

Aporie pro dva hráče na bicí nástroje a jednoho hráče na klávesový nástroj⁷ vznikla v roce 2014 na mou vlastní objednávku. V tomto roce jsem chtěl skladbu uvést na svém bakalářském koncertě. Autor mi skladbu také dedikoval. Původním záměrem, který se nakonec i podařilo uskutečnit, byla objednávka na skladbu, ve které budu moci interagovat s dalším hráčem (nakonec s dvěma hráči) v různých časových i kvalitativních⁸ poměrech. Jak později uvidíme, ve skladbě se odehrává několik typů vzájemné interakce hráčů. Autor se s tímto principem nakonec vyrovnal i mimohudebně, kdy užil antického filosofického pojmu „aporie“. Tento konkrétní autorský záměr a koncepce od interpretů předpokládá maximum koncentrace na daný problém: jednotlivé otisky této „techniky“⁹ často ve skladbě nevystupují markatně, jedná se o mikroskopické projevy. Právě z tohoto důvodu musí interpret skladbu uchopit specifickým způsobem. Nelze snad kategoricky upřesnit či doporučit, jakým způsobem by hráč měl skladbu realizovat. Je možné pouze konstatovat několik interpretačních přístupů, které v textu níže budu postupně odkrývat. Rád bych zdůraznil, že se jedná o můj vlastní pohled na problematiku interpretace, a nemusí být shodná s pohledem interpretů využívajících jiné postupy.

Pokud bychom se na skladbu Aporie chtěli blíže podívat z hlediska tématičnosti, můžeme konstatovat dvě možné varianty skladatelské práce, které v díle nejsou příliš jednoznačné. Tyto dva typy práce se budu snažit v textu níže blíže objasnit.

a) tématičnost se kontinuálně vyvíjí směrem k vrcholu a postupně je negována

⁷ Dále už jen „Aporie“.

⁸ Pojmem „kvalitativní poměr“ mám na mysli zejména důležitost daných úseků jednoho hráče vzhledem k druhému hráči. Celá situace by se dala přirovnat ke koncertantnímu principu, ovšem ve své vlastní realizační koncepci.

⁹ Techniky ve své vlastní autorské intenci.

b) klasicky pojatá tématičnost z hlediska bližší motivické práce ve skladbě stagnuje, je však podmíněna zvukovou tématičností bicích nástrojů

Z mého pohledu by byla zřejmě pravděpodobnější kategorie b), zkusme ale blíže prozkoumat kategorii a).

a)

Celá kompozice využívá několik melodických bicích nástrojů a několik nemelodických nástrojů. Pokud bychom vycházeli z bodu a), tématičnost primárně vytvářejí melodické nástroje a jejich rytmicko-melodické figury. Nemelodické nástroje přitom vytvářejí jakousi komplementární výplň či doplňkový spojovací materiál. Při hlubší pozorování však zjistíme, že tématičnost lze evidovat ve skladbě dvojím způsobem. Melodické bicí nástroje vytvářejí jedno specifické téma (značně fragmentární, střídme, ne příliš rozvinuté) a nemelodické nástroje svoje vlastní téma. Tato témata posléze možno hierarchizovat právě modelovým způsobem vzájemné interakce. Nemelodické nástroje do celé této koncepce přinášejí ještě složku ryze barevnou – různé hluky, šumy, specifické zvukové možnosti nástrojů či hry na ně. Skladba tímto modelem ostře začíná a připomíná jakousi „okamžitou expozici“ pouze s jemnou přípravou krouživého pohybu gumovou paličkou na blánu velkého bubnu (pouze barevná složka). Role velkého bubnu se v této ploše různě proměňuje ze zdánlivě inertní barevné funkce do funkce součásti tématického bloku. Pojmem tématický blok budeme v této části označovat rytmická, či rytmicko-melodická „gesta“, která můžou splňovat funkci tématické jednotky. Tématické bloky představují vždy sledy několika rytmických či rytmicko-melodických modelů na bázi sledu „otázka-odpověď“. Rámečky na obrázku představují dané modely.

Na obrázku vidíme fragmentární modely: např. první model malého bubnu představuje „otázku“, na kterou odpovídá druhý model malého bubnu (ovšem s

technikou hry na „ráfek“) a temple blocků. Odpověď je zároveň imitací prvního modelu – z hlediska času se jedná o redukci, ale paradoxně z hlediska kvantity tónů se jedná o rozšíření. Toto tvrzení ovšem platí pouze v případě, že z modelů vynecháme pomlky. Pomlky uvnitř modelů mají dvojí funkci – jednak doplňují fragmentární modely, ale zároveň jsou součástí témbrové plochy, která proces doplňuje (velký buben). Analýza tohoto typu se již obsahem velmi dotýká realizace dané plochy podle typu b), uvedeného výše. Téma by v tomto případě představovala konkrétní volba barevného instrumentáře. To znamená, že by v tomto případě nebyla natolik důležitá rytmicko-melodická struktura modelů, ale jejich barva. Tato barva by též byla parametrálně podstatná „sama o sobě“ ale i v jednotlivých transmutacích, které vznikají způsobem hry. Chci tedy poukázat na propojenost obou přístupů k analýze. Domnívám se, že je nutno tyto přístupy kombinovat, aby bylo docíleno komplexnější představy interpreta o skladbě, či daném úseku. Vraťme se ale na moment k bodu a). Daný princip ve skladbě funguje téměř po celou dobu s výjimkou ploch, které jsou výlučně témbrové. Postupně se však jakási tematická evoluce začíná rozkládat a autor pracuje spíše s momentálními nápady, které se postupně začínají vynořovat ze struktury. To opět poukazuje na možnost bodu b), kdy je pravděpodobné, že další práce vychází spíše z barevného charakteru daných akcí. Téma uvedené hned v úvodní ploše skladby se postupně stává stále intimnější (zejména v úseku, kde téma uvádí klávesový nástroj za doprovodu gongů). Za touto plochou se téma třístí čím dál tím víc, až ve skladbě začne úplně absentovat a objeví se už jen jako reminiscence na konci skladby.

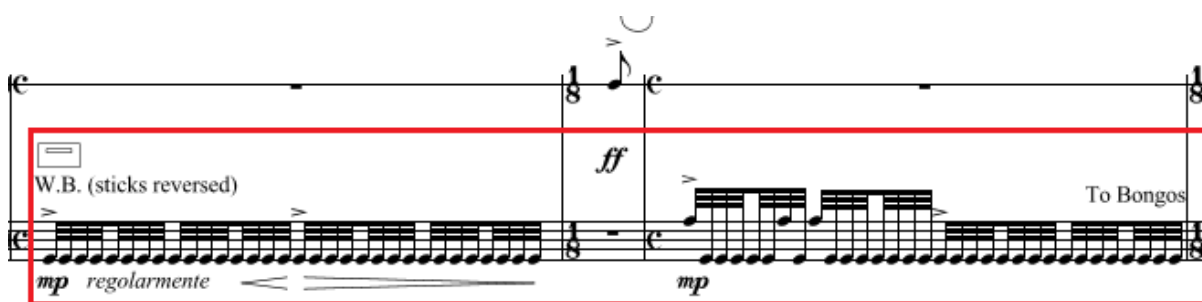
V tomto případě jsme hovořili pouze o melodickém tématu, který je expozičně uveden v úvodní ploše v xylofonu.

Daniel Chudovský (*1991)

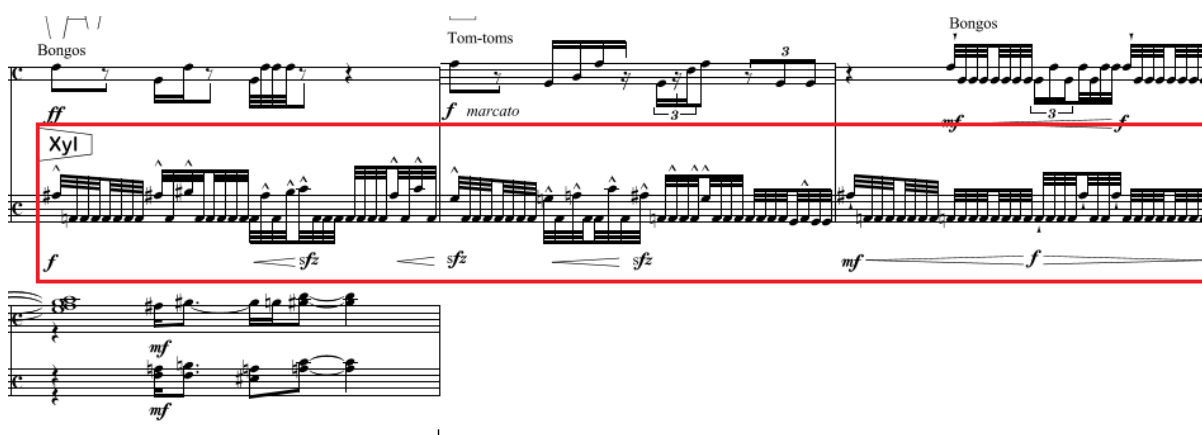
The image shows a musical score for a xylophone part. The staff is a single line with a treble clef. The music is written in 4/4 time. The xylophone part is marked with various dynamics: *mf*, *fff*, *f*, *ff*, and *p*. There are also articulations like accents and slurs. Other instruments are indicated by boxes: *Xyl* (xylophone), *S.D.* (small drum), *T.B.* (tambourine), and *Xyl* (xylophone). A specific section of the xylophone part is highlighted with a red box, showing a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a triplet of eighth notes, and finally a quarter note.

Obr. č.

Stejným způsobem tak můžeme analyzovat i fragmentární jednotky nemelodických nástrojů, které si zachovávají svou vlastní tématičnost, avšak neobejdou se bez použití melodických nástrojů. Ty z hlediska funkčnosti nevyužívají složitá melodická gesta, pouze rytmizování či velmi strohá výšková vychýlení. Pro příklad uvedu základní tématický blok, který vidíme v podobě bez udané výšky (wood blocky), a později s udanou výškou bez specifické melodické důležitosti (xylofon).



obr



Obr č.

Tato velmi jednoduchá tématická struktura se v průběhu kompozice proměňuje podstatně bohatěji než ta předchozí. Samotná myšlenka aporetického zracování materiálu je markantní a interakce jednotlivých pásem zajímavější. Tektonický vrchol je postaven právě na bázi nemelodických bicích nástrojů. Mohli bychom jednoduše oponovat tomuto tvrzení tak, že tématický blok xylofonu na obrázku výše je pokračováním melodického tématu. Vycházím však z interpretačního pohledu, kdy se rytmická struktura spíše přibližuje struktuře předchozího modelu wood blocků. Děje se tak jednak úhodem a způsobem hry, ale také charakterem dané plochy. Abychom předešli polemikám, zda tomu tak je nebo nikoliv, rád bych se finálně přiklonil i možnosti kombinace těchto ploch. Autor

pravděpodobně kombinuje oba způsoby tak, že převezme rytmický model wood blocku v jeho rytmickém charakteru do xylofonu, ale zároveň ve vyšším rejstříku nástroje pokračuje melodický model. Možno tak usoudit i proto, že melodie je ne zcela identicky kopírovaná v partu klávesového nástroje ve stejném čase. Podobný způsob prolínání dále ve skladbě najdeme jen ztěží. I přesto můžeme shledat tento způsob za tématický. Transformaci výše uvedeného způsobu lze později pozorovat v dalším vývoji, avšak nejedná se už o kombinaci v rámci jedno nástroje.

b)

Celkovou analýzu bych spíše chápal podle možnosti b). Pokud pomineme, že se ve skladbě objevuje melodický motiv objasněn výše, můžeme vyzorovat jakousi všudypřítomnou kontinuální invenci. Je pravděpodobné, že jednotlivá práce je podmíněna průběžně a progresivně. Jak jsem již uvedl, autor zřejmě pracuje s myšlenkou vytváření spíše rytmicko-barevných struktur. Vzhledem k tomuto tvrzení bychom mohli vytvořit schéma, které by pracovalo s jistými bloky. Tyto bloky si můžeme roztrdit do těchto skupin:

Blok A – kinetická pulsující plocha expozičního charakteru, využívající často tématické plochy a nástroje s přesněji vyladěnou výškou

Blok B – kinetická plocha evolučního charakteru, využívající nepravidelné rytmické hodnoty, progresivní řešení rytmických struktur, využívající nástroje s ne příliš vyladěnou výškou a kratším dozvukem

Blok C – stagnující statická a témrová plocha využívající převážně nástroje s delším nebo velmi dlouhým dozvukem, může být tématická, případně může představovat plochu atematickou

Blok D – řízená aleatorní plocha, pulsující, mikroprogresivní

Výše uvedené bloky autor často v krátkých časových úsecích vzájemně kombinuje. Schéma celé skladby podle tohoto modelu by vypadala následovně:

A C B C B C A D C A C

Z hlediska četnosti jednotlivých oddílů sestavíme schéma:

A – 3X

B – 2X

C – 5X

D – 1X

Je tedy patrné, že v kompozici funguje jistá vyváženost, pokud budeme respektovat rovnici:

Oddíly A a B se shodují v kinetičnosti, expozičnosti a evoluci, krátkém dozvuku; oddíly C a D zase v stagnaci, témbrovém charakteru a dlouhém dozvuku.

Abych přistoupil k podrobnější analýze skladby je nutno si předem určit strategii a postup. Smysl rozebírání díla jsem uvedl již na začátku této podkapitoly a hudební fakturu můžeme popsat v následujících větách. Daniel Chudovský v díle Aporie vytvořil plochu obsahující mnoho typů skladatelského myšlení: plochu ryze barevnou, plochu systematicky promyšlenou i plochu fantasijní. Pro iluzi jednotného celku používá tematickou pojící množinu¹⁰ a zejména změny faktury. Co se týká faktury, ta se od začátku mění vzhledem k tematickým skutečnostem a zacházení se samotným zvukem. Faktura se ale pohybuje v poměrně barvitě škále. Jedná se o heterogenní sestavu nástrojů komorního typu. Rovněž zde můžeme posuzovat dle tónového systému a kompoziční techniky. Z tohoto hlediska se jedná o atonální, kolážovou a montážní fakturu. Důvodem je, že zde nenajdeme nijaké tonální centrum a většina jakýchkoliv jednotek ve skladbě se chová typicky podle vzorce koláže a montáže. Skladatel k sobě úseky často přiřazuje na základě jakýchsi souvislostí a vyvtáří mezi nimi vztah na bázi jiných parametrů. Co se týká pohledu na počet hlasů, jedná se polymelodickou, místy i polystratofonní fakturu. Druhý z uvedených typů považuji za důležitý z toho důvodu, že povaha kinetických a statických dílů je postavena do tak opozitního charakteru, až se iluzorně jeví, že se jedná o dvě různá pásma plynoucí přes sebe neustále. Karel Janeček ve své knize Tektonika také hovoří o pojmech popředí a pozadí.¹¹ Tyto pojmy budu v další analýze značně využívat, zejména aspekty popředí a pozadí (např. aspekt hlasitosti, času, prostoru atd.)

Po melodické stránce můžeme skladbu hodnotit spíše jako nemelodickou, i samotné téma nese známky jisté melodičnosti. Na základě k tónovým systémům

¹⁰ Tím mám na mysli téma, které se během skladby různě proměňuje, nikdy však nezůstává stejné

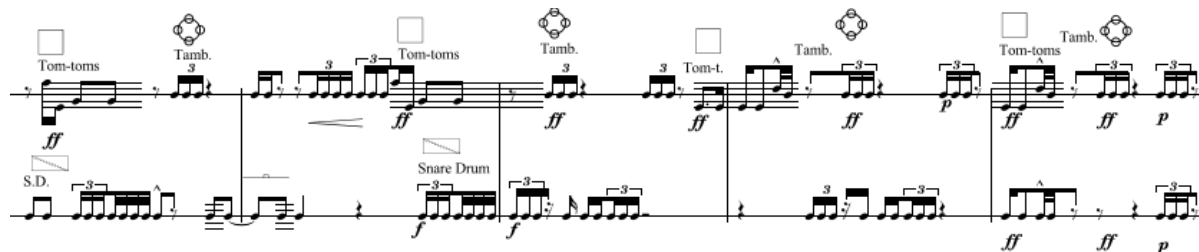
¹¹ Viz JANEČEK Karel: Tektonika.Nauka o stavbě skladeb. Editio Supraphon , Praha 1968

je melodika skladby často tonální, případně se přibližuje tonální kostře. Tonálně neurčité systémy melodie se však čteně objevují též. Co je však podstatné, skladatel velmi často přichází s myšlenkou ostinátního tvoření melodických linek. Je tomu tak například v sólových úsecích klávesového nástroje, který mnohdy zmírňuje frenetickou pulsaci bicích nástrojů. Hned v jednom z bloků C, který nastupuje po expozičním bloku A v úvodu skladby. Na obrázku níže pozorujeme ostinátní melodii klávesového nástroje, ze které autor později technikou aditivního zvyšován a snižován jednotek vytvoří další melodický model.



V druhém rámečku vidíme melodii, která je vytvořena z předchozího modelu tak, že skladatel z vrchního hlasu převezme jednotlivé tóny, ty buďto diatonicky či chromaticky zvýší a nebo sníží. V podstatě se však jedná o jednoduchou imitaci.

Pro interpreta rozhodně zajímavým způsobem jak se postavit k melodické lince jsou i některá místa tom-tomů. Zde skladatel tom-tomy používá melodicky, nikoliv jen rytmicky, barevně a pod. Na obrázku je zřetelné zacházení s tom-tomy melodickou cestou, přičemž kompletní melodie je rozvržena do času a přetkávána jinými nástroji.



Podobná pasáž se objeví i v „dialogu“ tom-tomů a boo-bamů:

The image shows a musical score for two parts, P. 1 and P. 2. P. 1 is for Bongos and Tom-toms, and P. 2 is for boo bams. The score is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets. Dynamic markings include *fff* and *mf*. The score is numbered 121 at the beginning.

V celé kompozici se objevuje několik melodických bicích nástrojů, ne však všechny splňují roli melodického nástroje i uvnitř skladby. Ku příkladu crotaly v celé skladbě představují jen barevnou instrumentální složku.

Z hlediska hudební kinetiky jsem skladbu popsal již výše, zajímavou otázkou však zůstává harmonie. Harmonie v této skladbě vychází především ze spektra jednotlivých nástrojů. Je tedy dost obtížné hovořit o jakési organizovanosti. V kompozici nalezneme řadu nástrojů s málo obsažným spektrem, i nástroje jako tam-tam, který má spektrum rozhodně bohatší. Harmonie uplatněná ve struktuře jednotlivých dílů je dosti volná, neřídí se pravidly, vychází z jiných složek a u klávesového nástroje je monotónní až statická. Dle mého názoru skladatel vytvořil několik typů souzvuků, s kterými následně dál pracuje. Převážně se jedná o diatonické či chromatické clustry, nikoliv o souzvuky konsosantní povahy, terciové stavby. Hierarchii mezi souzvuky nalézt rovněž nemůžeme. Barva a harmonie se ve skladbě (rovněž jako ve většině skladeb 20. a 21. století) stává jednotou, takže bych si dovolil, alespoň pro účely mé práce hovořit o pojmu vibrace. Samozřejmě tím nemyslím vibraci ve smyslu kmitání, ale naopak vibraci ve smyslu rozeznívání celého spektra, které máme k dispozici. Proto by v případě skladby Aporie byla vibrace nejvyšší například v místech, kde zazní clustr zvonů, clustr klávesového nástroje, tam-tam a gongy najednou. Takových míst lze ve skladbě vyzorovat několik. Naopak, místa s velmi nízkou vibrací jsou ve skladbě jen velmi zřídka. Především se jedná o doznívání rozsáhlejších ploch, anebo konkrétní bloky, které jsem výše pojmenovával jako C. Harmonická stavba stabilního rázu je zde tvořena pouze v úvodní části, a to kompoziční technikou opakování „výchozího centrálního tónu“. Ten nakonec vyústí do jednoho ze souzvuků.



Tento souzvuk následně harmonicky využívá plocha následující, čímž z něj harmonicky vyplývá. Další souzvuk je barevně mnohem bohatší:



Dalo by se říci, že druhý souzvuk obsahuje první souzvuk, vyjímaje tónu „h“. Právě tento tón totiž představuje imaginární centrálu¹², ke které tíhne celá závěrečná plocha pomocí směrových tónů. Dosvědčuje to finální plocha klávesového nástroje.



Hledisko polyfonie je nanejvýš závažné zejména proto, že autor několikanásobně pracuje s časovým posunem, případně s jakýmsi umělým volným

¹² Pozn.: Dle slov autora.

kontrapunktem. Po této stránce vyznívají imitační odpovědi, retrogradní rytmy, izorytmii, diminuci, augmentaci a pod. Zajímavé jsou spíše úseky, kde se technika začne projevovat naplno a představuje jakýsi souboj mezi hráči. Děje se tak od taktu 58, kdy dva hráči na bicí nástroje hrají na jeden malý bubínek a tom-tomy, dále pak od taktu 75 téměř pořád. Nejvíc polyfonickou techniku evidují právě v úseku od taktu 121, kdy hráči začínají unisono a postupně se celý proces „rozvrásní“ a opět splyne do unisona. Rozptýlení posunu přitom není velký a jednotlivé hlasy se přímo aporeticky rozcházejí. Po této aporii skladba utichá a postrádá další vývoj.

Dynamické řešení skladby je pestré, jelikož skladba obsahuje téměř všechny odstíny dynamiky. Generální dynamika skladby je však buďto piano anebo fortissimo.

V závěru kapitoly bych se rád věnoval skladbě z pohledu jádra této práce – interpretace. Jako první interpret této skladby jsem se setkal s prvními problematickými místy kompozice a také jsem stál u návrhu rozvržení nástrojů do prostoru, výběrem nástrojů, paliček a pod.

Z makroskopického hlediska partitura vypadá velmi úsporně a dobře, z hlediska interpretačního shledávám partituru mírně komplikovanou v zápisu. Jedná se o přehodnocení rytmických hodnot na velmi malé jednotky. V případě, že by skladatel volil přehodnocení hodnot na dvounásobné, tím pádem rovněž tempa, skladba by se v zápisu stala mnohem čitelnější. To však znamená, fyzicky obsažnější.

Nároky na interpretaci skladby bych hodnotil jako vysoké, ne však nesplnitelné a v žádném případě nepřekonatelné. Důležitou součástí kvalitního nastudování díla je důkladná příprava a vytvoření půdorysu seskupení na pódiu (to autor v partituře neuvádí). Je nezbytné, aby každý hráč měl po ruce všechny potřebné nástroje, nepřesahoval do prostoru druhého hráče, neznemožňoval mu hrát na ostatní nástroje a pod. Paradoxem této skladby je, že i značně složité obsazení se dá řešit velmi úsporně. Viz například plocha, kde mají oba hráči na bicí nástroje v partu malý buben – hráči mohou zahrát danou pasáž na jeden nástroj. Problematické by bylo, kdyby autor volil diferenciaci zvuku malých bubínků (jeden se strunami, druhý bez). V tom případě by souhra na jeden nástroj nebyla proveditelná a bylo by nutné použít dva nástroje. Opačný případ představuje part

píšťalky. I přes možnost úpravy partitury je nutno, aby píšťalku měli k dispozici oba hráči.

Další důležitou součástí je pohotová změna paliček vzhledem k potřebě hraní na daný nástroj. V mnoha případech nelze vytvořit nijaký kompromis a hráč tak musí, sic neortodoxně, použít na daný nástroj zcela nevhodnou paličku. Skladatel paličky občas předepisuje, dál už změny ale neuvádí.

Skladba klade na interpreta značné nároky v přípravě, pochopení jednotlivých gest. Dílo je přehledně členěno, nepracuje s neortodoxními technikami, úskalím je oblast koordinace a zejména zvukovosti. Tímto tvrzením mám na mysli značně odlišné uvažování o skladbě i interpretaci, kdy skladatel vytvoří představované plochy velmi jednoduše a simplicítně, narozdíl od starších skladatelských generací, které zvukové představy vykomponovávají složitějším způsobem. Výsledek je možno srovnávat kvalitativně, u strukturálně komplikovanějších skladeb se ale často stává, že požadovaný zvukový efekt není interpretem sdělen. Proto mám za to, že tyto dva světy, sic v něčem podobné, se přece jen v něčem liší. Závěrem však dedukuji, že mladší skladatelská generace¹³ je ve svých vyjadřovacích schopnostech střidmejší a opatrnější a používá spíše tradiční orientované kompoziční prvky. Nechtěl bych celou skladatelskou generaci zastřešit jedním ze skladatelů, tato tvrzení podpírám pouze informacemi v této práci obsaženými, to znamená píši o vybrané skupině autorů a děl.

3.2 Srovnání komorní a orchestrální hudby

Podkapitolu o srovnávání komorních a orchestrálních děl jsem zařadil do své práce s vícero důvodů. Prvním důvodem jsou poznatky, na které jsem přišel při studiu děl skladatelů písícih přibližně od 60.let po 90.léta 20.stol. Při bližší komparaci jejich děl z komorní hudby jsem vyzorval kontinuální růst požadavků na interpreta, která se týká zejména využívání zvláštních technik hry na nástroje, ale i nástrojů samotných. Objevování nových nástrojů často ovlivňovalo nově vznikající kompozice, později se z těchto nástrojů staly běžně používané instrumenty. Když jsem tyto tendence hledal v orchestrální hudbě těchto autorů, vývoj požadavků byl mnohem pomalejší a opatrnější. Samozřejmě je zde přítomna myšlenka postavení bicích nástrojů a jejich kontext v komorní i orchestrální hudbě. V komorní hudbě můžou bicí nástroje být v roli

¹³ Vyjadřuji zde snímek velmi úzké skupiny skladatelů, se kterými jsem přišel do kontaktu hlavně na půdě Katedry skladby HAMU.

komplementární, sekundární, ale také v roli primární a nebo sólové. V orchestrální hudbě je častější princip komplementárnosti – bicí nástroje zde stojí jako jedna z nástrojových skupin- ve 20.století již emancipovaně, ale pořád v rámci vyššího celku. Existuje možnost přehodnocení bicích nástrojů na sólové v rámci koncertantní skladby, ale v mnoha případech i tak bicí nástroje zůstávají v orchestru zachované jako součást vyššího celku. V minulosti bylo rozdělení této dvojrole mnohem markantnější než v současné době. Mám pocit, že role orchestrálních nástrojů zůstala zachována, ale role bicích nástrojů v komorní hudbě spíše stagnuje. Nároky se občas posouvají dopředu, ale tendence mladší skladatelské generace je trochu jiná. Inovace, které jsem jako interpret měl možnost vyzkoušet jsou hlavně stavební změny nástrojů, preparace, již použité nástrojivé techniky v jiném kontextu a nebo objevování nových nástrojů, které se mylně řadí do skupiny klasických bicích nástrojů (spíše by bylo vhodné je řadit do skupiny zvláštních anebo zvukomalebných nástrojů). Závěrem tedy konstatuji, že jsem v analyzovaných dílech z období současné hudby nezaznamenal evidentní rozdíl mezi zacházením na poli hudby orchestrální a na poli hudby komorní. Z toho plyne, že orchestrální party pro bicí nástroje jsou v dnešní době čím dál tím komplikovanější (i s růstem interpretačních možností hráčů v orchestrech), ale užití bicích nástrojů v komorní hudbě je výrazně nepřevyšuje.

3.3 Přesahy interpreta od kompozice k provedení

Poslední podkapitola třetí kapitoly uzavírá tuto diplomovou práci mírně kritickým pohledem z pozice interpreta. V této práci jsem se jako hráč snažil vyrovnat s problémy týkajícími se nastudování díla a jeho následné realizace. Zároveň jsem hledal odpovědi na otázky, proč tomu v dané době tak bylo a kam se ubírá další směřování uplatnění bicích nástrojů v soudobé artificiální hudbě. Aby má tvrzení byla značně podpořena zkušeností, rozhodl jsem se v této podkapitole alespoň na krátké ploše psát o konfrontaci díla s interpretem, jak už za účasti dohledu skladatele, nebo bez něj.

Umberto Eco ve svém estetickém pojednání *Otevřené dílo* píše: „*Některé současné instrumentální skladby spojuje jeden společný rys: skladatel v nich ponechává interpretovi značnou volnost v provedení díla. Nejenže si interpret může – tak jako v tradiční hudbě – vyložit skladatelovy pokyny v souladu s*

vlastním cítěním, ale dokonce musí zasahovat přímo do formy skladby a v aktu tvůrčí improvizace určovat třeba délku not nebo pořadí tónů."¹⁴

Eco zde mluví především o skladbách, které jsou řešeny na principu jakési řízené aleatoriky. Je však obecně známo, že i ve striktně určených a zapsaných skladbách existuje prostor pro interpreta, kdy skladbu dotváří. Nemusí se přitom jednat jen o agogické cítění či vlastní pochopení, ale také o nejasnou představu skladatele, kterou skladatel posléze ponáhává na realizaci interpreta. S tímto fenoménem se můžeme potkat často i při nastudování díla, kdy skladatel přistupuje na kompromisy a na místě skladbu překomponovává. Dovolil jsem si na závěr své práce kratší úvahu o smyslu a poslání interpreta ve světě soudobé hudby. Chci se posnažit pohledět na tuto specifickou problematiku okem objektivním, a to ze strany skladatele i interpreta. Nepříznivá kulturní situace v našich geografických končinách ne jednou způsobila, že konkrétní dílo nebylo nastudováno. Dělo se tak například z důvodu nejasného, či neprofesionálního přístupu interpretů ke skladateli. Vyvstává ve mě otázka, zda tyto časté skutečnosti neovlivňují do jisté míry i myšlení mladých skladatelů. Nemožnost, která by za jiných okolností byla možná, často mladé tvůrce přesvědčuje o tom, že dané prvky, které byly odmítnuty již dál nepoužijí, nebo je ze svého hudebního jazyka vyřadí. Rovněž nepříznivá finanční situace tuzemských orchestrů, komorních ansámbľů a hudebních těles často způsobuje, že se v dalekém okolí nesežene tolik hráčů, kolik by autor potřeboval, případně se nesežene atypický bicí nástroj, který nevlastní ani depozitář předního národního tělesa. Výše jsem ale uváděl problematiku pečlivého nastudování díla interpretem a zejména důležitost „komunikace“ hráče s dílem. Jen v takovém případě může být naplněna idea skladatele. V současné tvorbě mladé generace skladatelů se často setkávám s nedostatečným zápisem skladby. Tento problém se však záhy vyřeší při nastudování díla, kde je často skladatel přítomen. Interpret však pro skladatele nepředstavuje jen osobu, která skladbu realizuje, ale článek konkrétního procesu tvoření a dotváření finálního díla. Mám za to, že bez této komunikace nelze dosahovat většího přesahu, ani růstu nároků na interpreta.

Eco ve své estetice dále hovoří: „...klasické hudební dílo – Bachova fuga, Aida nebo Svěcení jara – je založeno na celku zvukových jednotek, které

¹⁴ ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Přeložil Zora OBSTOVÁ. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1158-3.

skladatel přesně definovaným, uzavřeným způsobem uspořádal a předložil posluchači. Anebo je převedl do konvenčních znaků, které mají interpreta směřovat k tomu, aby v podstatných rysech reprodukoval formu tak, jak si ji skladatel představoval. Tato nová hudební díla ovšem nepředstavují uzavřené, definované poselství, nýbrž možnost různých uspořádání, která jsou ponechána iniciativě interpreta. Nejsou tudíž předkládána jako hotová díla, která mají být znovu prožita a pochopena v souladu s určitou pevně danou strukturou, nýbrž jako díla „otevřená“, která jsou završena interpretem ve chvíli, kdy je sám esteticky recipuje...”¹⁵ A jinde hovoří: „Umělecké dílo je objekt, v němž autor uspořádal předivo komunikačních prostředků tak, aby kterýkoli možný vnímatel mohl (prostřednictvím souhry odpovědí na konfiguraci podnětů stimulujících senzibilitu a inteligenci) dílo znovu pochopit a rekonstruovat jeho původní formu, kterou pro ně autor zamýšlel. V tomto smyslu vytváří autor formu uzavřenou v sobě samé a chce, aby tato forma byla pochopena a vnímána tak, jak ji vytvořil. V reakci na spleť podnětů a v chápání jejich vztahů se však odráží konkrétní existenciální situace každého vnímatele, jistým způsobem podmíněná citlivost, jeho vzdělání, vkus, sklony či osobní předsudky, a porozumění původní formě je tak ovlivněno určitou individuální perspektivou. Forma uměleckého díla má vlastně tím vyšší estetickou hodnotu, z čím většího počtu perspektiv může být nahlížena a chápána. Staví tak na odív bohatství různých zřetelů a rezonancí, aniž by přestávala být sama sebou (na rozdíl od dopravní značky, kterou musíme chápat jen v jediném, přesně daném smyslu, a kdyby někoho s bujnou fantazií napadlo interpretovat ji nějak jinak, přestala by být onou konkrétní značkou s oním konkrétním významem). V tomto smyslu je tedy umělecké dílo, úplná forma uzavřená ve své dokonalosti bezchybně vyváženého organismu, zároveň i otevřená a lze ho interpretovat tisíci různými způsoby, aniž by byla jakkoli dotčena jeho neopakovatelná jedinečnost. Každá recepce je tak interpretací i provedením, neboť při každém užití dílo znovu ožívá v původní perspektivě .”

Citací Eca jsem se snažil zdůraznit fakt, že dílo samotné hovoří k interpretovi, proto je více než potřebné, aby interpret také respektoval požadavky, které v něm stojí. Samotná realizace vyšších nároků na interpreta proto dle mého názoru vychází z respektování toho, co je možné a nebo překonatelné, tím pádem otevřené. Věřím, že vývoj těchto nároků bude pokračovat v přímé

¹⁵ Tamtéž.

úměrnosti se schopností interpreta se těmto nárokům přizpůsobit a učit se nové věci stejným nebo obdobným způsobem, jako to dělá i sám tvůrce.

Závěr

Ve své diplomové práci na téma *Vývoj nároků na interpretaci děl českých skladatelů pro bicí nástroje od 60.let 20.století po současnost* jsem se snažil poukázat na kontinuální anebo jiný vývoj zaznamenaný v daném časovém období z pohledu interpretačního i teoretického. Vybral jsem několik ukázek, které pro mne jako pro hráče znamenají jisté výsledky bádání. Postupně jsem tedy prozkoumal tendence určitých skladatelských osobností od Miloslava Kabeláče, přes skladatele období od 60.let až po současnost, a práci jsem zakončil analýzou díla mladého současného skladatele a krátkým zamyšlením nad celým bádáním.

Období 60. let minulého století bylo pro českou hudbu neuvěřitelným přínosem, konkrétně velmi citelným v odvětví bicích nástrojů a hudby, která byla pro ně zkomponována. Významná osobnost Miloslava Kabeláče, která do české artificiální hudby pro bicí nástroje přináší řadu inovací ovlivnila své kolegy působící pod stylovým a estetickým dojmem nových kompozičních směrů a vlivu tzv. *Nové hudby*. Rád bych v tomto závěrečném zhodnocení poukázal na enormně rostoucí nároky na bicisty, které zaznamenáváme v období 60. let. Nejenom skladatelské osobnosti sdružující se kolem *Spolku Nové hudby*, ale také další autoři svými počiny přispěli k emancipaci a rozvoji hudby pro bicí nástroje a vytvořili tak díla, která se velmi rychle vyrovnala úrovni tehdejší západoevropské hudby. Nároky na interprety rostou ruku v ruce s nároky na nová kompoziční řešení ze strany autorů artificiální hudby v Československu. Rovněž skladatelské osobnosti jako Marek Kopelent, Svatopluk Havelka či jiní, přispěli k popularizaci této hudby mezi posluchači, čímž inspirovali mladší skladatelské generace. Vytvořili tak podhoubí pro řadu vynikajících a cenných kompozic, které dnes máme možnost nastudovávat či slyšet.

Záměrem této práce nebylo vytvářet dojem kompletarizace, naopak jsem se snažil o zdůraznění značné diversity a plurality v uchopení bicího nástroje jakožto kompozičního prvku v rukou skladatele. Dospěl jsem tak k závěru, že každá skladatelská generace výrazně posunula nároky na interpreta na novou úroveň a v průběhu mnou zvoleného časového období se přetvářela vzhledem k potřebám daných tvůrců. Ačkoliv 60. léta přinesla požadavek uplatnění bicích nástrojů, další skladatelské generace tyto poznatky využili po svém a rekontextualizovaně. To znamená, že tento proces, i když se místy zdá stejně periodický, přichází se stejným materiálem, po každé však inovovaným a přehodnoceným. Nespočet

zvukových možností bicích nástrojů se během let emancipoval s běžnými technickými možnostmi, proto je nutno nahlížet na problematiku nároků velmi opatrně. To, co se zdálo být v 60. letech atraktivní pro autory, se dnes může jevit jako archaizovaný typ nesoucí s sebou nežadoucí prvky. Řada inovací a nároků zanikla z důvodu jejich nevyužitelnosti, případně se v procesu interpretace neosvedčila. Mladá skladatelská generace přistupuje k dosažení zvukových možností nástrojů buďto stejně jak tomu bylo před 50 lety, anebo již z jiného úhlu pohledu, jinou technikou a s jinými požadavky. Z toho plyne i velká proměna skladatelského myšlení, která se od mikrodetailu pohnula různými směry, jak tomu bylo koneckonců u každé skladatelské generace jen v jiném kontextu. V této práci jsem taktéž reagoval na otevřenost interpreta, který požadavky ze strany skladatele musí vnímat, ale také vytvářet požadavky směrem k skladatelovi. Abychom vědomě nenegovali a nepozastavili vývoj těchto nároků, je nutno prozívat v onu otevřenost a tyto nároky přijímat pozitivně.

Od 60. let 20. století do dnes uplynulo přibližně 60 let. Za tuto dobu bicí nástroje zaznamenaly obrovský rozmach ve všech odvětvích, počínaje inovacemi a vynálezy nových nástrojů, ale také z hlediska jejich postavení v umělecké hudbě. Nároky na interpretační řemeslo jsou nedílnou součástí dalšího vývoje této hudby, proto je více než důležité si jejich význam uvědomovat a prohlubovat je v prospěch interpretů i skladatelů. Věřím, že tato práce přinesla čtenáři alespoň dostatečný přehled o problematice a rozebírané téma bylo dostatečně naplněno a podloženo analýzami skladeb českých autorů písňových pro bicí nástroje. Z mého vlastního pohledu, jako interpreta, proto zdůrazňuji vizi úměrnosti: jak rychle budou růst nároky na interpreta, tak rychle a pohotově musí být interpret otevřen a schopen učit se novým věcem. To je záruka progresu v procesu...

„Jeho nároky vzrůstaly úměrně tomu, jak se učil počítat.“

Valeriu Butulescu, rumunský básník

Seznam použité literatury

ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Přeložil Zora OBSTOVÁ. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1158-3.

HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010. Musica viva (Togga). ISBN 978-80-87258-28-6.

JANEČEK Karel: Tektonika. Nauka o stavbě skladeb. Editio Supraphon , Praha 1968

KABELÁČ, Miloslav: Úvod k Osmi invencím pro bicí nástroje op.45

NOUZA, Zdeněk. Miloslav Kabeláč: tvůrčí profil skladatele. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Kabinet hudební historie, 2010. ISBN 978-80-87112-37-3.

Internetové odkazy:

ŠETLÍK, Jiří. <http://bienale-plzen.cz/blog/poznamky-k-situaci-ceskeho-a-slovenskeho-umeni-v-60-letech/>

http://www.rozhlas.cz/nakladatelstvi/autori/_zprava/kopelent-marek-nar-1932--705237

<http://www.musicbase.cz/skladby/23699-maisha-ni-nini/>

Přílohy