

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Kontrabas

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**VLIVY VÝCHODNÍ TRADICE
V SOUDOBÉ KONTRABASOVÉ LITERATUŘE**

Anna Kellerová

Vedoucí práce: doc. Radomír Žalud

Oponent práce: prof. Jiří Hudec

Datum obhajoby: 8. 6. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Double Bass

MASTER'S THESIS

INFLUENCES OF EASTERN TRADITION

IN CONTEMPORARY

DOUBLE BASS LITERATURE

Anna Kellerová

Thesis advisor: doc. Radomír Žalud

Examiner: prof. Jiří Hudec

Date of thesis defense: 8. 6. 2017

Academic title granted: MgA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Vlivy východní tradice v soudobé kontrabasové literatuře

vypracoval(a) 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.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Abstrakt

Tato diplomová práce pojednává o soudobé literatuře pro sólový kontrabas a pro komorní ansámby s kontrabasem, ovlivněné východní kulturou. Zabývá se díly jak evropských, tak i asijských skladatelů, mezi nimi do větší hloubky rozebírá život a kontrabasové skladby italského komponisty Giacinta Scelsiho a duo pro housle a kontrabas Together od Isanga Yuna. Hledá vztahy mezi tradiční hudbou různých kultur a soudobou vážnou hudbou. Dále se zde píše o technikách hry používaných v soudobé hudbě a o inovátorech sólové kontrabasové hry.

Informace jsou čerpány z dostupné literatury, dále z webových stránek a hudebních nahrávek. Jedním ze zdrojů je též rozhovor s kontrabassistkou Joëlle Léandre.

Klíčová slova: kontrabas, soudobá hudba, Giacinto Scelsi

Abstract

This thesis handles with contemporary literature for solo double bass as well as chamber ensembles with double bass, influenced by eastern cultures. It deals with masterpieces of european and asian componists, especially with Giacinto Scelsi's life, his double bass pieces and also the duet for the violin and the double bass Together composed by Isang Yun. It searches for relationships among traditional music of different cultures and contemporary classical music. In this thesis you can find informations about interpretation techniques used in contemporary music and about innovators of the double bass playing techniques. As the information sources are used available books and catalogues, web pages, music recordings, as well as interview with the double bassist Joëlle Léandre.

Key words: double bass, contemporary music, Giacinto Scelsi

Poděkování

Velký dík patří kontrabassistce Joëlle Léandre za poskytnutí velmi inspirativního rozhovoru přes Skype. Dále děkuji svojí rodině, přátelům a všem svým pedagogům za trpělivost a podporu při studiu.

Obsah

Seznam příloh

Seznam označování

Úvod.....	10
1. Inspirace tradicemi ostatních kultur v dějinách evropské hudby.....	11
2. Úvod do hudby Asie.....	14
2.1. Indie.....	14
2.2. Arabská hudba.....	15
2.3. Korea.....	16
3. Soudobá literatura pro kontrabas.....	18
3.1. Interpretační techniky.....	18
3.1.1. Pizzicato.....	18
3.1.2. Arco.....	19
3.1.3. Flažolety a allikvotní hra.....	21
3.1.4. Perkusivní techniky.....	22
3.2. Výrazní kontrabasisté a jejich skladby.....	23
3.3. Další zajímavá díla.....	24
4. Osobnosti, díla a východní tradice.....	26
4.1. Gubaidulina, Sofia Asgatovna (*1931).....	26
4.2. Yun, Isang (1917 – 1995).....	27
4.2.1. Together (1989).....	28
4.3. Schweinitz, Wolfgang von (*1953).....	34
4.4. Rabbath, Francois (*1931).....	35
4.5. Ali-Zadeh, Franghiz (*1947).....	36
5. Scelsi, Giacinto (1905-1988).....	38
5.1. Scelsiho kompoziční cesta.....	40
5.2. Scelsiho filosofická a spirituální východiska.....	43
5.3. Scelsiho Mantram.....	44
5.4. Scelsiho další skladby pro kontrabas.....	46
5.5. Interpreti a nahrávky Scelsiho kontrabasových skladeb.....	47
5.5.1. Joëlle Léandre.....	48
5.5.2. Robert Black.....	49
5.5.3. Další interpreti.....	50
Závěr.....	53
Seznam literatury a zdrojů.....	54

Seznam příloh

Příloha č. 1.: Isang Yun: Together.....	58
Příloha č. 2.: Giacinto Scelsi: Mantram.....	60

Seznam označování

gamelan - tradiční Javanská hudba, hraná na melodické bicí nástroje.

janičáři - (z turečtiny jeni čeri = nové vojsko) elitní vojenská jednotka, pův. křesťané (muži) převychovaní k islámu, sloužili tureckým sultánům („poturčenci“). Tito měli svoji posádkovou hudbu.

maqam – arabský termín často překládaný jako modus, stupnice či melodie

mugam – pojem z ázerbajdžánské hudební terminologie. Jedná se o improvizovanou melodii s volným metrem. Jeho původ nacházíme v arabském maqamu.

Nuova Consonanza - ansámbl, specializovaný na soudobou hudbu. Založen r. 1960, sídlí v Římě.

ondiola - monofonní syntezátor s modulátorem a filtry, na nějž je možno hrát mikrointervaly a vibráto. Nazývaný též Clavioline. Přišel na svět po vynálezu Martenotových vln (franc. Ondes Martenot) Vynalezen ve 40. letech 20. stol.

rága - melodická složka v indické hudbě

súfismus – stará mystická tradice islámu

tabla – dvojice odlišně laděných malých bubínků, na něž jeden hráč bubnuje rukama. Původ: Indie

tála – rytmická složka v indické hudbě

teozofie - „intuitivní, mystické zření boha, podstaty světa“¹

¹ SCS.ABZ.CZ: SLOVNÍK CIZÍCH SLOV [online]. scs.abz.cz --web, 2005 [cit. 2017-02-04]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/>

Úvod

Téma Vlivy východní tradice v soudobé kontrabasové literatuře jsem si zvolila proto, že mě zaujala existence slušného počtu skladeb pro kontrabas, které překračují hranice evropské kultury a snoubí v sobě hudební tradice různých národů. Protože je pro mě syntéza kultur zajímavým a inspirativním fenoménem, ráda bych toto pole více prozkoumala a našla vztahy a souvislosti, které by posléze mohly přispět lepšímu porozumění skladeb a jejich uvědomělejší interpretaci.

Jsem si vědoma toho, že pojem „východní tradice“ je poněkud umělý. Nejedná se o jednolitý celek, ale o souhrn kulturního dědictví různých národů. Moje práce se proto zaměří na život a dílo italského skladatele Giacinta Scelsiho, který ve své tvorbě vycházel mimo jiné z filosofie buddhismu, a na další osobnosti, které obohatily kontrabasový repertoár o zajímavé skladby nějakým způsobem propojující kulturní tradice východu a západu. Zde je potřeba podotknout, že každá z těchto osobností pojala syntézu tradic ve své hudbě jiným způsobem, což pokládám za zajímavý materiál pro svůj výzkum.

Výše jmenovanému Giacintu Scelsimu bych ráda věnovala ve svojí diplomové práci více prostoru. Měla jsem to štěstí nachomýtnout se k rukopisu jeho sólové kontrabasové skladby *Mantram*, která nikdy nebyla oficiálně vydána (získala jsem verzi, již napsala francouzská kontrabasistka Joëlle Léandre, se kterou Scelsi úzce spolupracoval). Napsal vícero zajímavých skladeb pro kontrabas a přitom o něm u nás neexistuje žádná publikace v českém jazyce.

Jako zdroje pro svůj výzkum hodlám využít publikace dostupné v tištěné podobě i online, dále nahrávky skladeb, rozhovor s Joëlle Léandre a notový materiál.

1. Inspirace tradicemi ostatních kultur v dějinách evropské hudby

Zájem inspirovat se v hudebních dílech neevropskými kulturami je možno vysledovat již v dávné historii evropské hudby. Exotismus v hudbě se vyskytoval již ve středověku a renesanci, v baroku byly napsány opery s exotickou tematikou. V Rameauově opeře-baletu *Les Indes galantes* se vyskytují tančící a zpívající Číňané. V této době se však ještě nepřejímaly ani nenapodobovaly hudební myšlenky, motivy, natož principy hudebních tradic ostatních kultur. Jednalo se spíše o náměty libret, případně o kostýmy či scénu.

Od šestnáctého století se vyskytují kompozice typu „*Style hongrois*“², neboli skladby inspirované hudbou maďarských cikánů. V pozdním 16. stol. Rysy tohoto stylu najdeme ve skladbách typu „*ungaresca*“³, například *Rossignolo* Alessandra Pogliettiho a *Sonata jucunda* (anonym). Během 18. stol. vzrůstala popularita tohoto typu hudby, mezi Vídeňskými klasiky šlo spíše o krátké hudební vsuvky než o celé skladby. Mezi vrcholné skladby tohoto typu můžeme zařadit například Brahmsovy *Uherské tance*, *Uherské rapsodie* Ference Liszta či skladbu *Tzigane* Maurice Ravela.

V průběhu 18. století vznikala díla inspirovaná přítomností Osmanů na evropské půdě. Můžeme se setkat s pojmem „*Türkenoper*“⁴, vznikalo mnoho oper s orientální tematikou. Jednalo se však spíše o náměty libret než o hudební inspirace. V této souvislosti je třeba zmínit hudbu tzv. janičářů, která byla hlavním zdrojem inspirace v hudební složce těchto děl. Dále uvedme například fenomén „*alla turca*“⁵: stylu, ve kterém vznikla řada skladeb v období klasicismu

² Matthew Head. "Style hongrois." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 28 Mar. 2017.

<<http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/44652>>.

³ Tamtéž.

⁴ *Türkenoper*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2017-02-16]. Dostupné z: <https://de.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkenoper>

⁵ Eva Badura-Skoda. "Turca, alla." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 27 Jan.

2017. <<http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/28593>>.

(nejznámější skladbou tohoto typu je zřejmě Mozartovo rondo „alla turca“ z klavírní sonáty A dur, K. 331. Ve skutečnosti se jedná o inspiraci z velmi blízkého východu. Popěvek totiž silně připomíná některé maďarské lidové písně).

V 19. století se rozvinuly možnosti transportu a probíhala kolonizace, proto se prolínání s jinými kulturami a vzájemné ovlivňování zesílilo. Roku 1838 se v Paříži uskutečnila řada vystoupení indických muzikantů. Vznikaly opery podnícené tímto trendem, jmenuji například Saint-Saënsovu operu *Samson a Dalila*, Pucciniho *Madam Butterfly* a *Turandot* a jiné. V celém 19. století se exotické prvky v hudbě používaly spíše jako okořenění hudebního jazyka romantických skladatelů. Na přelomu 19. a 20. století, s příchodem moderny, se situace poněkud změnila, exotické prvky nabývají zásadnějších rozměrů. Ralph P. Locke uvádí, že například „*Debussy často používal neevropské druhy hudby (včetně Indonéského gamelanu) takovým způsobem, aby byly minimalizovány jejich typické geografické a kulturní asociace.*“⁶ Podle mého názoru tedy nepřevzal hudební úryvky, které by následně pouze citoval, ale inspiroval se principem oné hudby, aby je pak použil ve vlastní tvorbě.

Se stále se zdokonalující technikou, rozšiřujícími se možnostmi komunikace a cestování a existencí nahrávacích zařízení logicky muselo dojít k silnějšímu vlivu mimoevropské hudby na evropské skladatele. V průběhu 20. i 21. století bylo mimoevropskými kulturami ovlivněno mnoho významných hudebních skladatelů, mnoho z nich hudbou a filosofií Asie. Jmenujme např. Clauda Debussyho, Oliviera Messiaena, který byl inspirován indickým systémem rytmů a a metra, Philipa Glasse, filosofií buddhismu a meditací zformované dílo Giacinta Scelsiho, spiritualitou prodchnuté dílo multikulturní skladatelky Sofie Gubaiduliny nebo českého skladatele Miloslava Kabeláče.

⁶ Debussy, for instance, often used non-Western styles (including echoes of Indonesian gamelan music) in such a way as to minimize their specific geographical and cultural associations. Online. Dostupné z:

Ralph P. Locke. "Exoticism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 28 Mar. 2017.

<<http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/45644>>.

Ve 20. století přicházejí i skladatelé, kteří zapustili kořeny ve více kulturách. Neboli, ani jedna z kultur, ze kterých vycházejí, není pro ně exotickou, nýbrž jim vlastní. Zde bych jmenovala například jihoafrického skladatele Kevina Volanse, v jehož skladbách lze snadno rozpoznat tradiční jihoafrické melodie, zároveň bych se nezdřáhala jeho hudbu zařadit do minimalistického stylu. Dále pak korejského skladatele Isanga Yuna, o kterém se ještě rozeptišu v jedné z následujících kapitol, Osvalda Golijova (argentinsko-izraelský skladatel), v neposlední řadě čínského skladatele Tan Duna a řadu dalších.

Je obecně známo, že evropská vážná hudba, počínaje barokem a dvacátým stoletím konče, je charakteristická svým strukturalismem. Klademe důraz na hierarchii, což se odráží např. ve funkční harmonii, formě a její předvídatelnosti (tzn. většina hudebních děl má obvykle nějaký úvod, vrchol a závěr). Tyto hodnoty vycházejí z celkového konceptu evropského náboženství a filosofie, neboli ze samé podstaty západního myšlení⁷. Velkou váhu přikládáme výjimečnosti, výraznosti, originalitě. Jsme zvyklí kriticky hodnotit a kategorizovat.

Na základě filosofických a spirituálních konceptů východní tradice (buddhismus, taoismus, hinduismus aj.) se tamější estetické hodnoty vyvinuly jinak. Obecně lze říci, že východní filosofie vnímá koloběh života cyklicky, spirálovitě. Život je koloběh, který se stále opakuje. Smrt nemá tak tragický nádech jako v západní tradici, člověk se přeci zrodí znova. Rytmus hudby je často odvozen od dechového cyklu. Důležitost je spatřována v umění přítomného okamžiku, tedy být mentálně teď a tady. Ve srovnání s naší tradicí je kladen menší důraz na racionalitu.

⁷ Pro západní filosofii a křesťanství je charakteristická lineárnost, např. vývoj lidstva vidíme jako stvoření světa – současnost – apokalypsa. Toto vidění světa se pak promítá i do estetiky hudebních děl. Předpokládá se, že skladba má mít určitý vývoj typu úvod – peripetie – závěr. Rytmus je obvykle pravidelný, rovnoměrný, tempo stanovené předem (tzn. interpret se přizpůsobuje zápisu, nikoliv naopak).

2. Úvod do hudby Asie

Pokládám za důležité zařadit do této práce alespoň hrubou skicu hudebních systémů z orientu a Asie, které nějakým způsobem ovlivnily skladby, o kterých se píše v následujících kapitolách. Obecně lze říci, že asijské hudební systémy jsou modální, na rozdíl od evropského přístupu založeného na funkční harmonii. Pojem *modus*, jak jej chápeme my, je však v těchto kulturách velmi přibližným označením. Ekvivalenty modu (jako např. *rága*, *maqam* atd.) obsahují významy týkající se nálady, celkového hudebního stylu, někdy se pojem modu do jisté míry prolíná s pojmem melodie.

2.1. Indie

Několik autorů z mého výběru vycházelo ve své tvorbě z hudby a filosofie Indie (Wolfgang von Schweinitz a Giacinto Scelsi), proto přináším poznámky z této oblasti. Indická hudba má jedny z nejstarších kořenů mezi kulturami, počátky se datují kolem 3 000 let p. n. l. „*Kultura Indie je ovlivněna migrací Árijů, muslimů i příchodem Evropanů*“.⁸

Důležitým pojmem v této hudbě je *rága*, v překladu ze sánškrtu „*emoce, afekt, vášně*“.⁹ Ta udává výběr tónů, které se objeví v melodii. Přibližným ekvivalentem by mohly být např. církevní mody: stupnice, která určuje charakter daného chorálu. Avšak *rága* v sobě nese ještě „*mimohudební asociace spojené s časem a náladou*“¹⁰. U *rágy* se nedá specifikovat, zda se jedná o *modus* či o melodii. *Rága* je spíše kombinací obojího. Existuje mnoho *rág* zakládajících se na identické stupnici a je i mnoho melodií, které vycházejí z jediné *rágy*. Rozlišovacích prvků mezi jednotlivými *rágami* je celá řada. Vedle intervalové struktury jsou to odlišné

⁸ JURKOVÁ, Zuzana. *MUZIKA ETNIKA: Hudba jako zrcadlo kultur*. Praha: ARDEA, 2010. s. 8

⁹ Z angličtiny „emotion, affect, passion“. Dostupné z:

Harold S. Powers, et al. "Mode." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 3 Apr. 2017.

<<http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/43718pg5>>.

¹⁰ Tamtéž.

hlavní a vedlejší tóny nebo způsob ornamentiky použité v melodii. Rágy jsou, podle tradice, božského původu. Jejich množství se dá těžko odhadnout, různé prameny uvádějí různá čísla v rozpětí od 36 (tradiční počet rág) do přibližně 2000 (uvádí Kaufman o Karnatackých rágách).

Klasická indická hudba používá 7 stupňů v jedné oktávě, jeden stupeň neboli tón se nazývá svára. Tyto stupně jsou ohýbány čtvrttónovými intervalovými kroky (neboli śruti). Těchto je v indickém systému ladění 22 v jedné oktávě.

Další podstatný pojem je tāla, rytmická složka indické hudby, charakteristická cyklickým opakováním sudých či lichých rytmických paternů. Uspořádání rytmu v indické hudbě je přinejmenším stejně tak důležité jako melodie. Dle organizace rytmu se dá rozeznat typ hudby. Metrum funguje obvykle na bázi pravidelné pulsace. Tento pravidelný puls se nazývá mátrá (v hindustánské hudbě) a aksara (v karnatacké hudbě). Dalším důležitým pojmem je laya, což by se dalo přeložit jako rychlost či hustota pulsace. Skladby obvykle začínají úvodem rytmicky volným, bez metra (označovaným jako áláp nebo rágam), rytmus se postupně zvýrazňuje a zpravidelňuje, až plynule přejde do hlavní části skladby.

Indická hudba používá přirozené ladění. Temperované ladění, kdy jsou tóny od sebe vzdáleny o stejný počet centů, je jí zcela cizí.

2.2. Arabská hudba

Arabskou hudbou je ovlivněn kontrabasista Francois Rabbath, o kterém píše v jedné z následujících kapitol diplomové práce. Tato hudba, jak ji dnes známe, je silně determinována islámem. Dle muslimů je hudba záležitostí světskou, určenou k zábavě. Adhán, neboli „výzvu k modlitbě z minaretu“¹¹ za hudbu nepovažují, ačkoliv Evropané by jej podle jeho muzikálních projevů za hudbu pokládali.

Důležitým prvkem arabské hudby je bohatý rytmus, často s lichým počtem dob, kombinovaný se zdobnou melodií, s tím, že „všechny melodické nástroje obvykle

¹¹ JURKOVÁ, Zuzana. *MUZIKA ETNIKA: Hudba jako zrcadlo kultur*. Praha: ARDEA, 2010., s. 34

*hrají stejný motiv.*¹² Melodie vychází z místních charakteristických modů, označovaných jako maqam. Pro arabskou melodiku jsou typické mikrointervaly, například zvýšený půltón na druhém stupni modu a malá tercie, tedy jistý mollový charakter skladeb. Melodie arabských písní vycházejí z jednoho až dvou typů stupnic s rozsahem zřídka větší než kvarta. Obvykle jsou velmi prosté, ačkoliv využívají různých typů intonace a glissand. Bývají však doplněny komplikovanými rytmy (polyrytmikou). Nezanedbatelnou součástí arabského světa představuje hudba náboženského hnutí súfijů, kteří „*věří, že hudba a tanec může člověka přenést skrze změněný stav vědomí do spirituální úrovně a poté ho vrátit očištěného a průzračného do každodenního světa.*“¹³ Podobnou extázi a vytržení spatřuji v Rabbathově hudbě, i když bych si netroufala tvrdit, že se jedná o mystické vytržení. Mezi fenomény súfijského hnutí patří i vířící dervíši, kteří jsou v dnešní době spíše komerční záležitostí a estetickým zážitkem než hlubokou mystikou.

2.3. Korea

Hudba Korey je historicky provázaná s mocnějšími sousedy této země, Čínou a Japonskem. Vliv Číny se podepsal především na korejské dvorní hudbě, i když z původních cca 60 tradičních čínských hudebních nástrojů se v ní uplatňuje jen zlomek. Co je však důležité pro vývoj korejské hudby je vliv čínské literatury, filosofie a náboženství (v Koreji měl svoje nezastupitelné místo konfucianismus).

Tradiční korejská hudba se dělí na několik typů. Dvorní hudba je původně čínskou ceremoniální hudbou, kterou čínský císař r. 1116 přivezl do Korey jako dar a dnešní dvorní hudba je jeho pozůstatkem, melodie se od té doby příliš nezměnily. Tuto hudbu předvádějí dva střídající se ansámby za použití speciálních hudebních nástrojů čínského původu, jako jsou např. kamenná zvonkohra nebo bronzové zvonky.

¹² Tamtéž, s. 34

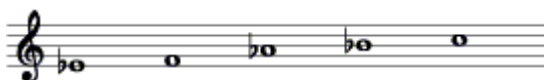
¹³ JURKOVÁ, Zuzana. *MUZIKA ETNIKA: Hudba jako zrcadlo kultur*. Praha: ARDEA, 2010, s. 36

Dalším typem tradiční korejské hudby je aristokratický žánr, což je dvorský neceremoniální žánr. Často se jedná o zhudebněnou poezii, doprovázenou bubnem.

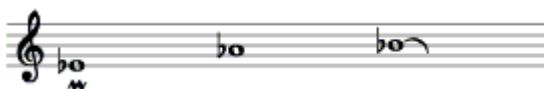
Lidová hudba má více podob. P'ansori je dramatický narativní žánr, kdy zpěv je doprovázen hrou na buben a dramatickým vystupováním (v podstatě herectvím). Další typ se jmenuje sanjo, na rozdíl od p'ansori je to hudba pouze instrumentální, hraná na melodický nástroj za doprovodu bubnu changgo. Dalším důležitým druhem korejské lidové hudby je nongak, farmářská hudba, která vznikla při práci na poli. Vyznačuje se jednoduchou a ráznou rytmikou, která měla usnadňovat náročnou manuální práci na poli.

Pro korejskou hudbu obecně je typické (na rozdíl od jejích sousedů Číny a Japonska, kde se zpravidla vyskytují dvoudobé rytmy) uplatnění třídobého metra. Korejské mody je možno rozdělit do dvou kategorií. Jeden typ je anhemitonická pentatonika (nazývaná p'yŏngjo), dalším druhem místních modů je pěti-, čtyř- či třítónové kyemyŏnjo, jehož výrazným znakem je široké vibráto na kvartě pod tónikou a pomalé a mírné klesající glissando na druhém stupni. Zde uvádím příklady korejských modů:

p'yŏngjo



kyemyŏnjo



3. Soudobá literatura pro kontrabas

3.1. Interpretační techniky

Kontrabas je nástroj vybízející k zvukovým experimentům, se kterými se v soudobé hudbě rádo a často pracuje. Technické a výrazové možnosti dnešních kontrabasistů jsou jistě výzvou pro mnohé současné skladatele. Nejen, že se dnes na kontrabas standardně hrají náročné skladby původně určené houslím či violoncellu (jmenujme např. náročnou Franckovu sonátu pro housle A dur, Schubertovu Arpeggione sonátu a řadu dalších), ale navíc mnozí kontrabasisté rozvinuli techniky hry, které jsou pro tento nástroj jedinečné (v některých případech ovšem impulz pro vznik nových technik vzniká ze strany skladatelů).

3.1.1. Pizzicato

Kontrabas má veliký potenciál též v technice pizzicato. Jistě nemusím zmiňovat, že tento potenciál je rozvinut především v jazzu. Pizzicato na kontrabas může mít mnoho různých podob. Ty závisí na technice prstů pravé ruky. V klasické sólové a orchestrální hře se pizzicato realizuje zpravidla tak, že nabereme strunu prstem, napneme ji kolmo od hmatníku/korpusu nástroje a ve správný čas ji uvolníme. „Bartókovské pizzicato“ vzniká, když strunu napneme kolmo od hmatníku opravdu hodně a po uvolnění ji necháme prásknout o hmatník.

Pizzicato v jazzu má zcela jiný charakter. Je znělejší, plnější ve zvuku, náraz na jeho začátku není obvykle tak ostrý jako u klasického orchestrálního pizzicata a především má podstatně delší dozvuk. Tyto vlastnosti jsou dány jiným směrem napětí a následného uvolnění struny. Zatímco při orchestrálním pizzicatu napínáme a uvolňujeme strunu kolmo k vertikální ose kontrabasu, v jazzovém se struna pohybuje spíše paralelně s hmatníkem. Její pohyb je tedy spíše pravolevý.

Dalším faktorem určujícím charakter pizzicata je část prstu, kterou při brnknutí použijeme. Zatímco při orchestrálním pizzicatu používáme špičku prstu, v jazzu přikládáme prst ke struně „naplocho“, tedy paralelně se strunou. Dalo by se říci, že prst okolo struny ovineme. K samotnému brnknutí pak použijeme mnohem

větší plochu. Často je to téměř celý ukazováček, někdy celý malý kloub ukazováčku a jeho okolí. Je možno brnkout i více prsty zároveň. Existuje opravdu široká škála variant pizzicata.

Při výčtu typů hry pizzicato musím ještě zmínit techniku, hojně využívanou především při hře na baskytaru, ale i na kontrabas, tzv. „slap“. Jedná se o úhoz palcem (eventuálně kloubem palce) pravé ruky na strunu proti hmatníku. Tímto pohybem vznikne typické prásknutí, jehož rozkošatělé varianty můžeme slyšet především v hudebním stylu „funky“.¹⁴

3.1.2. Arco

V soudobé hudbě se objevuje ještě řada dalších specifických technik hry na kontrabas. Je to především široká škála druhů smyků. Pro charakter zvuku formovaného smyčcem existuje v soudobé hudbě pět určujících hledisek.

- a) sul tasto – sul ponticello
 - b) na struně – ze struny¹⁵
 - c) žíně – prut
 - d) tahání „z druhé strany“¹⁶
 - e) horizontální – diagonální pozice smyčce
- (Turetzky, 1989)

Toto jsou základní možnosti, které skýtají nepřeborné množství variant. Rozepisovat se do detailu o veškerých druzích smyku by však mohlo být předmětem celé absolventské práce. Proto zde uvádím alespoň několik nejzásadnějších druhů smyku, které snad zatím nejsou ve vážné hudbě zcela typické, ale v současných kompozicích se vyskytují.

¹⁴ V této podkapitole vycházím z osobních zkušeností a vlastního pozorování hry jazzových kontrabasistů.

¹⁵ Myšleno détaché versus spiccatové druhy smyku.

¹⁶ Neboli „reverse bowing“. Znamená to, že vložíme smyčec mezi struny a korpus nástroje. To nám umožňuje např. hrát zároveň na strunách E₁ a G, což by za normálních okolností rádius strun neumožňoval.

Častými typy smyku jsou *col legno battuto* a *col legno tratto*. První typ obnáší úhoz prutem smyčce do struny, zatímco druhý typ vyžaduje tahat prutem po struně (strunách). Další možností je např. *ricochet legno*, jak název napovídá: ricochet prutem smyčce.

Mezi škálou technik *sul tasto* – *sul ponticello* se vyjímá tahání smyčcem přímo na kobylce (často označeno „*play on bridge*“).

Obvyklý symbol pro tuto techniku:



V kontrabasovém partu soudobé skladby často narazíme na instrukci „*overpressure*“. Znamená to tah smyčcem při vyvinutí velikého tlaku na strunu (či více). Tento smyk způsobí poměrně nepříjemný, hrubý, zrnitý zvuk. Hráči jsou často instruováni, že mají hrát tak, aby se nedal rozeznat konkrétní tón. Tato technika překvapivě není až tak soudobá, použil ji již Gustav Mahler ve své 3. symfonii.

Jedinečný zvuk poskytuje tah smyčcem po struníku. V kontrabasovém partu je tato instrukce často zapsána jako „*play on tailpiece*“.

Obvyklý symbol:



Pokud taháme smyčcem v určité oblasti struníku, tento se pravidelně rozechvěje a vydává temný, záhadný, jakoby vzdálený zvuk, který připomíná vzdálené zahoukání parníku.

Co se týče označování takovýchto interpretačních technik v notových partech, dá se říci, že jejich značky jsou poměrně standardizované. Ne každý skladatel se ale řídí těmito standardy, někdy se dokonce zdá, že ne každý skladatel o těchto značkách ví. Proto je třeba sledovat instrukce, uvedené obvykle před začátkem samotné skladby.

3.1.3. Flažolety a alikvotní hra

Jedná se především o různé flažoletové techniky. Přirozené flažolety se v sólových kontrabasových skladbách používají již od klasicismu. V průběhu dvacátého století se škála druhů flažoletů obohacuje o řadu flažoletů umělých a o tzv. „multifoniky“¹⁷.

Na základě skvělých podmínek, které poskytuje kontrabas pro ozev flažoletů, vznikla skupina interpretů a tvůrců, kteří vnímají hlavní potenciál kontrabasu právě v této oblasti. Zakladatelem tohoto „hnutí“ (což je nadnesený výraz, ve skutečnosti neexistuje prokazatelně kompaktní skupina takových kontrabasistů) byl italský kontrabasista Stefano Scodanibbio (1956 - 2012). Scodanibbio vytvořil zcela nové sólové pojetí kontrabasu tím, že vyzdvihl, co je na tomto nástroji jedinečné a nenapodobitelné. Dalo by se říci, že vynalezl novou kontrabasovou estetiku. Jeho skladby jsou originální a zaujaté barvami zvuku, které kontrabas poskytuje.

Ve stopách Scodanibbia kráčí několik dalších osobností současného kontrabasu, jmenuji např. mladého českého interpreta Jiřího Slavíka (*1986), norského kontrabasistu Håkona Thelina (*1976), který se kromě koncertování¹⁸ věnuje výzkumu kontrabasových technik (jeho výzkum se týká flažoletů, alikvotů a multifonik), dále pak Němce Johna Eckhardta, který se svým projektem *Xylobiont* (CD vydáno r. 2008) zavítal i do Prahy a Sebastiana Gramsse, spíše jazzového než klasického experimentálního kontrabasistu z Německa a řadu dalších.

Flažolety se díky délce kontrabasových strun velmi dobře ozývají, mají plný tón a dlouhý dozvuk. K flažoletům mají blízko techniky, které bych označila jako „spektrální“ nebo „témbrové“, které využívají vlastností tónového spektra.

¹⁷ Z angličtiny: „*mltiphonics*“. Český termín „multifoniky“ je běžně používán v souvislosti s technikou dřevěných dechových nástrojů, která je dnes již poměrně obvyklá. Alikvoty, které při správném tahu smyčcem a umístění prstu na hmatníku umožní zaznít několik tónů současně. Tento jev by se dal přirovnat k principu alikvotního hrdelního zpěvu, používaného v Mongolské tradiční hudbě.

¹⁸ Za zmínku stojí POING, proslulé experimentální Skandinávské trio. Členové: HT – kontrabas, Rolf-Erik Nystrøm – saxofon a Frode Haltli – akoredeon.

K těmto technikám bych přiřadila výše jmenované multifoniky, jež jsem zmiňovala v souvislosti s výzkumem Håkona Thelina. Při hře multifonik zní několik tónů současně, ačkoliv přikládáme pouze jeden prst na jednu strunu, čehož je dosaženo způsobem tahu smyčce (zejména rychlostí tahu, specifickým přitlakem smyčce na strunu a velmi konkrétní vzdáleností smyčce od kobylky).

Do kategorie „témbrových“ technik spadají také tzv. „rázy“, které vznikají, jestliže hrajeme např. interval menší, než sekunda. Při hře takovýchto malých intervalů dochází k interferencím mezi alikvoty jednotlivých tónů a tyto alikvoty se mezi sebou „bijí“. Podle toho, jak velké je „rozladění“ hrané sekundy, se mění rychlost vzniklých rázů. Tyto efekty jsou použity v řadě Scelsiho skladeb, dále např. ve skladbě *Theraps* Iannise Xenakise a dalších.

3.1.4. Perkusivní techniky

Dále je možno při hraní využít různé části korpusu kontrabas. Korpus je interprety často využíván perkusivně, dá se na něj různými způsoby bubnovat. Existují veliké rozdíly mezi různými částmi korpusu, co se týče barvy zvuku. Zde je třeba poznamenat, že každý nástroj má zcela odlišný charakter zvuků, které při bubnování vydává. Při hře je možno střídat různé oblasti na korpusu, např. přední, zadní desku nástroje a luby. Zvukovou paletu rozšíříme i způsobem bubnování: např. prsty, úhoz kloubem palce, dlaní apod. Omezení závisí jen na vynalézavosti interpreta. Výrazným zástupcem perkusivního stylu hry na kontrabas je mladý izraelský kontrabasista Adam Ben Ezra (*1984), jehož jedinečný projev na pomezí jazzu, funky, popu aj. se nedá zařadit do konkrétní škatulky hudebního stylu. Bubnování do korpusu nástroje se objevuje např. i ve skladbě *Ko-Tha Giacinta* Scelsiho (pro kontrabas transkriboval Fernando Grillo).

Vyčerpávající výčet a srozumitelný popis kontrabasových interpretačních technik, které si žádá současná hudba, se nachází v publikaci *The Contemporary Contrabass* Američana Bertrama Turetzkyho (1989).

3.2. Výrazní kontrabasisté a jejich skladby

Tato práce se zabývá především skladbami, které jsou nějakým způsobem propojeny s východními kulturami. Přesto bych zde ráda pro srovnání uvedla některé zajímavé současné komponisty a díla, abych čtenáře uvedla do problematiky zvané „soudobá kontrabasová literatura“.

Existuje řada kontrabasistů, kteří se věnují i komponování. Jsou to často novátoři na poli techniky hry. **Frank Proto** (*1941) obohatil kontrabasový repertoár o skvělé skladby. Američan narozený v Brooklynu je v komponování samouk. Jeho slavná *Sonata 1963 pro kontrabas a piano* údajně vznikla kvůli jeho potřebě zařadit na svůj absolventský koncert současnou kontrabasovou skladbu. Chtěl stvořit něco „současného, ale přitom amerického“¹⁹. Velice populární je jeho skladba *Carmen Fantasy*, která se v současnosti vyskytuje na repertoáru mnoha současných kontrabasistů. Protova hudba je silně ovlivněna jazzem, a celkově vzato si neklade žádná stylová omezení.

U nás je takovou výraznou osobností kontrabasista, skladatel a pedagog **Miloslav Gajdoš** (*1948). Gajdoš kromě sólových skladeb (např. *Sen kontrabasisty*, *Solo in A*, *Capriccio in d* a mnoha dalších) složil řadu skladeb pro komorní kontrabasová uskupení (a sice pro dua, tria, kvarteta i kvinteta a dokonce pro šestnáct kontrabasů, např. skladba *Sexdecimet*). Jeho cílem je povýšit kontrabas na sólový virtuózní nástroj srovnatelný např. s houslemi. Nebojí se žádných technických výzev (napsal např. sbírku čtyřhmatových stupnic), jeho skladby oplývají brilantní virtuozitou a jedinečnou Gajdošovskou lyrikou, která často čerpá z moravské i české lidové hudby.

Stefano Scodanibbio (1956 - 2012), o kterém jsem se zmínila v podkapitole 3.1.3., byl skladatelsky velice plodný. Kromě značného množství kontrabasových skladeb psal díla i pro další hudební nástroje a rozličná hudební uskupení. Mimo

¹⁹ Z angličtiny: „...he wanted a contemporary composition in a more American style.“
Frank Proto. In: *Liben Music Publishers* [online]. Cincinnati: Liben Music Publishers [cit. 2017-04-21]. Dostupné z: <https://www.liben.com/FPBio.html>

jiné pro ostatní smyčcové nástroje, kytary i pro saxofonové kvarteto. Některé jeho skladby pro sólový kontrabas jsou úctyhodně dlouhé. Např. *Voyage that never ends*, vytvořená mezi léty 1979 a 1997, má 45 minut. Jak jsem již zmínila, Scodanibbio je ve svých skladbách zaujatý především zvukovou barevností alikvotů, jež kontrabas poskytuje.

Dalším význačným kontrabasistou, který rozšířil kontrabasový repertoár o mnohé zajímavé skladby, je Američan **Edgar Meyer** (*1960). Kontrabasový virtuoz nevídaných technických možností, který se kromě vážné hudby inspiruje i světem bluegrassu, jazzu a popu a dalšími současnými hudebními styly. Kromě tří koncertů pro kontrabas složil např. i *Triple concerto* (2006) pro kontrabas, banjo a tabla a řadu komorních skladeb s kontrabasem, mimo jiné krásné *Duo pro violoncello a kontrabas*. Pokud se vůbec dá charakter jeho skladeb generalizovat, jeho díla se obvykle velmi příjemně poslouchají, vycházejí z tradičních západních hudebních forem, ale vstřebaly i prvky populární hudby a world music. Z jeho skladeb číší optimismus a chuť do života, které posluchače vpravdě pohladí na duši.

Do výčtu kontrabasistů – skladatelů patří samozřejmě i **Francois Rabbath**, o kterém se podrobně rozepíšu v jedné z následujících kapitol.

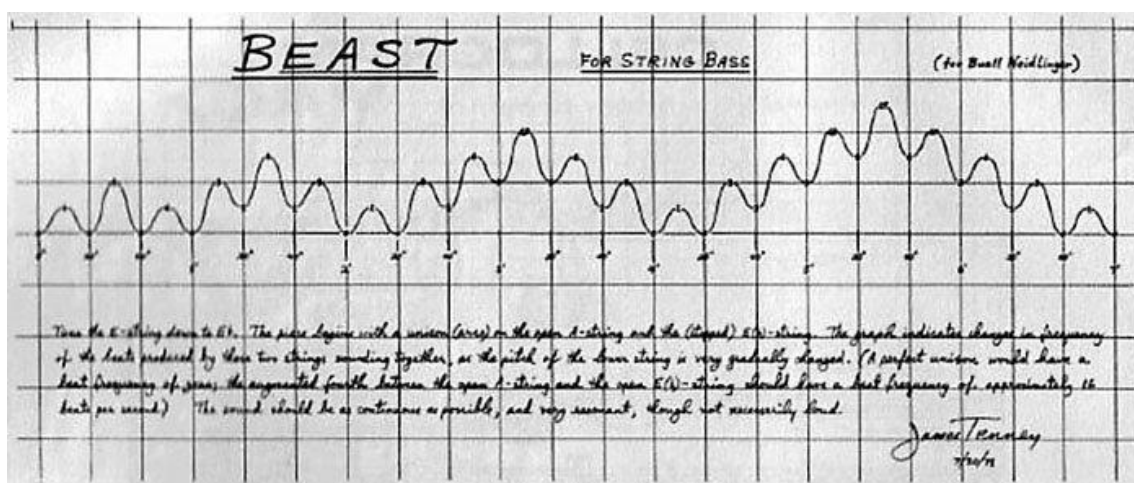
3.3. Další zajímavá díla

Zde bych ráda uvedla některá sólová kontrabasová díla, která jsou sice zajímavá, ale podle mých zkušeností ne příliš často hraná.

Jisté paralely s hudbou Stefana Scodanibbia se dají vysledovat ve skladbě *Theraps* (1976) Iannise Xenakise. Ten zde totiž pracuje se zvukovou hmotou a „témbrovostí“.

V souvislosti se zvukovou hmotou nesmíme zapomenout zmínit skladbu *Beast* (1971) Jamese Tenneyho (1934 – 2006). Tato skladbička, věnovaná americkému kontrabasistovi Buellu Neidlingerovi (*1936), je součástí cyklu *The Postal Pieces*, skladeb napsaných na korespondenční lístky. Celá skladba se odehrává na jednom tónu, resp. souzvuku prázdné struny A_1 a domáčknutého tónu A_1 na struně E_1 , který se od prázdné A_1 struny intonačně odchyluje podle instrukcí

grafické partitury, tím vzniká velice hutná a zrnitá zvuková plocha. Pro zajímavost předkládám čtenáři ukázkou partitury této osmiminutové skladby. Je vpravdě minimalistická. Jedná se o jediný řádek sinusoidy, který vyznačuje průběh intonačního odchylování:



Italský skladatel Salvatore Sciarrino (*1947) složil *Esplorazione del bianco I.* (1986) pro sólový kontrabas (*Esplorazione del bianco II.* je psána pro obsazení flétna, basklarinet, kytara a housle). Poetika této skladby je velmi subtilní, skladatel využívá flažoletových možností kontrabasu.

Zajímavostí a především výzvou pro interprety je skladba *Failing* (1975) Toma Johnsona (*1939). Jedná se o simultánní hru na kontrabas a hlasitou recitaci textu na téma, jak je obtížné zároveň hovořit a hrát na kontrabas. Zpočátku je text jen tu a tam doplněn kratičkými kontrabasovými vsuvkami, posléze se však kontrabasový part zahušťuje a je čím dál technicky obtížnější.

Roku 1989 složil Luciano Berio (1925 – 2003) *Psy*, svoji jedinou skladbu pro sólový kontrabas. Byla to povinná skladba na Bottesiniho kontrabasové soutěži téhož roku. Tato skladbička je velice krátká ale velmi efektní. Jak napovídá výrazové označení v záhlaví skladby („*forte barocco*“), měla by se interpretovat s barokním afektem.

Tento výčet soudobých skladeb pro sólový kontrabas rozhodně není vyčerpávající, jedná se spíše o ochutnávku a nastínění možností, které mají dnešní interpreti k dispozici. Podrobné zmapování oblasti soudobých skladeb pro kontrabas by mohlo být předmětem jiné absolventské práce.

4. Osobnosti, díla a východní tradice

4.1. Gubaidulina, Sofia Asgatovna (*1931)

Narodila se v Christopoli v Tatarské republice.

K tématu východní tradice se vztahuje svým zájmem o ruskou, kavkazskou, středo- a východoasijskou lidovou hudbu a hudební nástroje. Dokonce spolu s Viktorem Suslinem a Vjačeslavem Arťomovem založila ansámbl ‚Astreya‘, který se specializoval na improvizaci na lidové a rituální hudební nástroje z výše jmenovaných oblastí.

Získala sice klasické evropské hudební vzdělání (studovala mimo jiné na Moskevské konzervatoři u Nikolaje Peika), nicméně její tvorba a smýšlení jsou silně ovlivněny jejím tatarským původem a orientální filosofií.

Skladby:

Pantomima (1966)

pro kontrabas a klavír

věnováno Borisi Artemyevovi, vydalo nakladatelství

Sovetsky Kompozitor, Moskva

Sonata (1975)

jednovětá, pro kontrabas a klavír, vydalo nakladatelství Sovetsky Kompozitor, Moskva

Koncert pro fagot a nižší smyčce (1975)

fagot, min. 4 violoncella, min. 3 kontrabasy, věnováno Valeriji Popovovi, vydalo nakladatelství Sovetsky Kompozitor, Moskva

Tatar dance (1992)

pro bayan a dva kontrabasy, věnováno Viktoru Suslinovi, vydalo nakladatelství Sovetsky Kompozitor, Moskva

Meditace (1993)

na téma Bachova chorálu „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ (BWV 668)

Pro cembalo, 2 housle, violu, violoncello a kontrabas, vydalo nakladatelství Sovetsky Kompozitor, Moskva

„Ein Engel...“ (1994)

pro alt a kontrabas, na báseň napsanou Else Lasker-Schüler (v němčině), věnováno Ulrichu Eckhardtovi, vydalo nakladatelství Sovetsky Kompozitor, Moskva

Pět etud (1965)

(I. Largo, II. Allegretto, III. Adagio, IV. Allegro disperato, V. Andante)

pro harfu, kontrabas a perkuse

Vydalo nakladatelství Sovetsky Kompozitor, Moskva

4.2. Yun, Isang (1917 – 1995)

Narodil se v Koreji, nedaleko přístavu Tongyông. Byla to doba, ve které podléhala Korea japonské okupaci. Yun se zúčastnil protijaponského odboje, pročež byl zajat a mučen. V r. 1955 mu byla udělena cena „Seoul City Culture Award“, díky které mohl vycestovat do Evropy. Zde studoval v Paříži a Berlíně (u Josefa Rufera), obeznámil se s dodekafonií a přidal se k hudební avantgardě.

Světovou proslulost získal po uvedení svých orchestrálních děl *Óm mani padme hum* a *Réak*. Roku 1967 jej z Berlína unesla Korejská tajná policie, byl uvězněn a obviněn z velezrady. Po mezinárodních protestech byl roku 1969 propuštěn a v roce 1971 získal německé občanství. Stal se profesorem na Hochschule der Künste Berlin, v Berlíně 3. listopadu 1995 zemřel.

Yun ve svém díle vyjadřuje „korejskou hudbu pomocí západních prostředků, kombinuje východoasijskou hudební praxi s evropskými hudebními nástroji, vyjadřuje asijskou představivost pojmy soudobé západní hudby“²⁰.

²⁰ H. Kunz. "Yun, Isang." Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 14 Feb.

2017. <<http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/30747>>.

Für Aki I (1981)

Für Aki II (1981)

Dvě sólové miniatury, napsané pro Aki Kunze, syna vydavatele Haralda Kunze (Harald Kunz se zasadil o Yunovo propuštění z Korejského vězení a návrat do Berlína r. 1969).²¹

4.2.1. Together (1989)

Dvojvěté duo pro housle a kontrabas, poprvé zaznělo v provedení dua Slaatto – Reinecke. Tato skladba oplývá nezaměnitelnou lyričností a křehkostí výrazu. Protože jsem tuto skladbu sama hrála a získala tím pádem hlubší vhled do její interpretace, ráda bych se nyní věnovala jejímu interpretačnímu rozboru. Notové ukázky pocházejí z partitury, kterou je možno nalézt v příloze. Upozorňuji, že označení tónů kontrabasového hlasu jsou uvedena ve znějící oktávě, tj. jsou transponovaná o oktávu níže, než je psáno.

První věta je dynamičtější než druhá, často využívá výrazných rytmů a dynamických kontrastů. Je zde použito množství glissand. Začíná velmi subtilně, rytmickými dvojhmaty v **pp** v kontrabasu. Po dvou takttech kontrabasového sóla přichází kontrastní hlas houslí s pravidelnými glissandy ve vysokých polohách. Příbuznost s těmito glissandy najdeme v kontrabasovém partu o několik taktů později, v taktu č. 7:



Kontrabas:



²¹ HEUERDING, Elgin. *Music for double bass (booklet CD)*. NEOS music, 2010. s. 8

Housle navazují příbuzným motivem, ačkoliv augmentovaným, glissandy v umělých flažoletech, v taktu č. 9. Výraz je měkčí, chybí akcenty a dynamika je slabší:



V následujícím taktu přichází něco nového, pizzicato v kontrabasu, obsahující osminové trioly. Na tento úsek odpoví housle šestnáctinovými triolami ve spiccato v taktu č. 12 s předtaktím. Tato příbuznost motivů je velice mírná. Se závěrem dvanáctého taktu končí úsek subtilní dynamiky a nesmělosti, ve 13. taktu nastupují oba hlasy akcentovanými dvojhmaty ve **f**:



Tato fráze vrcholí v taktu č. 15, na tónu g v kontrabasu a postupně se dynamicky stahuje až do konce taktu č. 18. V sedmáctém taktu si v kontrabasovém partu povšimněme reminiscence prvního taktu (rytmická příbuznost).

takt č. 1:

takt č. 17:



O takt později (č.18) reminiscence dvanáctého taktu v houslích:



V taktu č. 19 přichází změna: dynamika se stahuje na **p** až **pp**, zpomaluje se tempo a především se v kontrabasovém partu objeví lyrická melodie, která je doprovázena houslemi. Hlavní hlas je podle mého názoru v kontrabasovém partu:



Tato lyrická a poklidná melodie netrvá dlouho. Hned na dalším řádku, v taktu č. 22, se navrácí vypjatost. Rychlý pohyb (šestnáctinové rytmické hodnoty), rytmičnost a hlasitost: **ff**. V průběhu dalších dvou taktů se dynamika stahuje do **pp**, šestnáctinový pohyb v obou hlasech však pokračuje až do taktu č. 24.

Ve 25. taktu dojde k opětovnému vzednutí vypjatosti. Ta vrcholí na čtvrté době téhož taktu v obou hlasech. V tomto taktu začíná kontrabasový part synkopou se stoupajícím glissandem, na níž je reagováno v houslovém partu zahuštěnějším, ale příbuzným motivem:



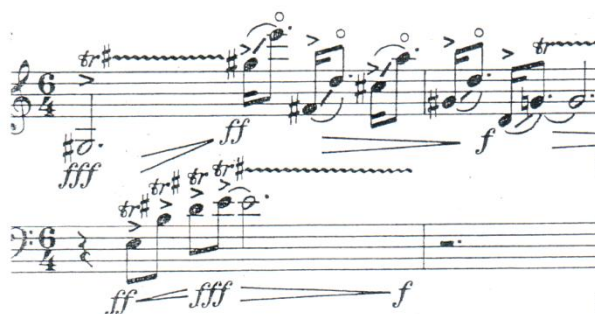
Tato motivická hra s akcentovanými glissandy v šestnáctinových hodnotách pokračuje až do 30. taktu. Ve 31. taktu přichází odlišný úsek, na šestnáctinové trioly v kontrabasu expresivně reagují housle dynamicky vyklenutými dvaatřicetinovými běhy:



Tato část přechází v trylky v obou nástrojích, houslový part v tomto místě připomíná zpěv ptáka. Trylky posléze ústí do expresivních glissand v obou nástrojích. Ve 35. taktu si v kontrabasovém partu povšimněme reminiscence 1. taktu:



Tento motiv ústí v dalším taktu v rovnoměrné spiccatované šestnáctiny, zeslabující se do *pp*. Dynamicky nejexponovanější místo z celé skladby přichází na první době ve 41. taktu, kdy housle hrají zesilující se dvojzvuk e^1, c^1 s trylkem. Zde se nachází problematické místo v kontrabasovém partu, který má zahrát arpeggio pizzicato ve *fff*, což není technicky proveditelné. Na konzultaci se Slavomírem Hořínkou jsem se dozvěděla, že takto vypjaté, technicky neproveditelné dynamiky mívají v soudobých skladbách spíše expresivní význam, kdy se hráč zkrátka musí snažit, „co to jde“. Silná dynamika a drama pokračuje ještě pět taktů, do taktu č. 46, kde na dlouhý trylek v houslích reaguje kontrabas pohybem vzestupných akcentovaných trylků v osminových hodnotách, který končí na dlouhé trylkované notě e:



Věta končí postupným fade outem. V předposledním taktu glissanda v houslích ústí do dlouhého, zeslabujícího se trylku, na čtvrté době se přidá kontrabas se zeslabujícími se spiccatovanými šestnáctinovými dvojjzvuky. Konec vyzní velice subtilně a intimně, díky ztišujícímu se trylku v houslích, do kterého zahraje kontrabas arpeggio pizzicato se zdvihem, ve volném tempu.

Na začátku druhé, pomalé a melancholičtější věty znějí oba hlasy rovnocenně, paralelně kráčejí vedle sebe, často jakoby každý nezávisle na tom druhém, míjejíce se, aby se pak na některých místech proluly ve shodě a posléze opět rozešly. V této části je důležité, aby glissanda v obou hlasech byla plynulá a navzájem na sebe navazovala. Hned v prvním taktu přebírá kontrabas tón d¹ houslí (ačkoliv o oktávu níže) a na houslové vzestupné glissando reaguje sestupným glissandem z tónu d na tón c#. Tímto způsobem se glissanda v obou nástrojích v téměř celém úseku doplňují:

V některých místech, např. v 7. a 16. taktu, se průběh obou melodických linek sjednotí, aby si za krátko šla každá zase svojí cestou. Tato sjednocení je třeba interpretovat uvědoměle a precizně, aby byla pro posluchače zřetelná a vynikla jejich zajímavost.

V 16. taktu začíná dynamická a expresivní gradace, která ústí v exaltovaný výraz obou nástrojů v taktech 18 – 20. Zde se nachází úskalí, neboť kontrabas i housle mají předepsánu stejnou dynamiku, přitom pro kontrabasu nebývá jednoduché hrát vibrovaná glissanda, trávající čtyři doby ve **fff** dynamice.

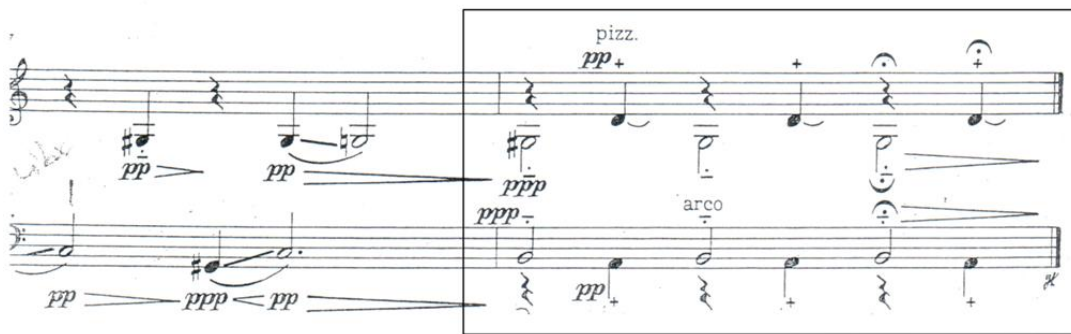
V taktu č. 22 přichází výrazný rytmický motiv v dynamice **fff** v kontrabasovém partu, něco nového. Je proto potřeba, aby byl zahrán směle a výrazně:



Ve 25. taktu přichází pasáž náročná pro oba nástroje, kdy je potřeba hrát trylky a zároveň rovnoměrná glissanda. Dynamicky se v této části stahujeme do **p**, posléze do **pp**. Ve 29. taktu přejde kontrabas do pizzicata, zatímco housle pokračují v glissandech a trylcích až do 4. doby taktu 31. Od páté doby začíná krátké lyrické téma pokračující v 32. taktu, jež vyzní líbezně a v souvislosti této skladby až konzervativně. Hned v následujícím taktu je však vystřídáno pohybem šestnáctinových kvintol.

V taktu č. 37 přichází rozdílná pasáž s melodií v kontrbasu, která je doprovázena technicky obtížnou linií v houslích, kde jsou čtvrtkové noty střídány náročnými septolovými, triolovými a šestnáctinovými běhy. Je proto důležité, aby houslista ošetřil dynamiku a rovnoměrnost tempa. Přesto, že jeho part je náročnější, má doprovodnou funkci kontrabasové melodie.

Ve 40. taktu začíná postupná dynamická gradace v obou hlasech, která vrcholí dynamicky a rytmicky výraznou pasáží v taktech 42- 43. Zde také začíná závěr skladby. Po této pasáži totiž začíná pětitaktové „vyhasínání“ skladby, pomalá a zeslabující se glissanda v nejnižších polohách obou nástrojů. Poslední takt v **pp** dynamice obnáší půlové noty střídané pizzicaty v obou nástrojích, je proto důležité, aby byli hráči rytmicky sjednocení:



Paralely s korejskou tradiční hudbou v tomto díle spatřuji především v častém použití glissand a trylků, jež se vyskytují v tradičním korejském módu. Dále v neobvyklém tempu obou částí, kdy metrum není pravidelné a skladba zkrátka „dýchá jinak“, než jsme zvyklí z evropské klasické hudby. Především se ale jedná o křehkou poetičnost, která (podle mého názoru) vyznívá pro evropského posluchače velmi exoticky.

4.3. Schweinitz, Wolfgang von (*1953)

Německý skladatel, žijící v Berlíně. Studoval mimo jiné u Esther Ballou na American University ve Washingtonu, D.C., u Ernsta Gernota Klusmanna a Györge Ligetiho na hudební akademii v Hamburku a u Johna Chowninga v CCRMA v Kalifornii. V nepřehlédnutelné části svého díla se zabývá tonalitou, témbry, experimentuje s laděním a mikrointervally. V Německu na sebe poprvé upozornil roku 1977 svojí orchestrální skladbou *Mozart-variations*.

Plainsound Glissando Modulation (2006-2007)²²

S podtitulem „Rága v přirozeném ladění pro housle a kontrabas, op. 49“²³. Schweinitz věnoval tuto skladbu duu Slaatto – Reinecke (norský houslista Helge Slaatto a německý kontrabasista Franck Reinecke). S indickou rágou tuto skladbu spojuje princip intonace a vedení melodické linky, která se vine okolo centrálního

²² *Www.plainsound.org* [online]. Lancaster, USA: c/o Wolfgang von Schweinitz [cit. 2017-01-28]. Dostupné z: <http://www.plainsound.org/WSwork.html>

²³ Originální znění „RAGA in just intonation for violin and double bass“

tónu. Je psána v přirozeném ladění, využívá znělost alikvotů a akustických interferencí, vznikajících při rozeznění mikrointervalů.

4.4. Rabbath, Francois (*1931)

Velmi originální kontrabasista, autor kontrabasových skladeb a kontrabasové školy „The New Technique for Double Bass“. Proslul svojí speciální „krabí a čepovou technikou“²⁴ levé ruky a osobitým stylem hry. V jeho biografii se uvádí, že na kontrabas se naučil hrát jako samouk (začal ve svých třinácti letech), když jeden z jeho šesti sourozenců přinesl tento nástroj domů. Jedinou metodickou pomůckou se mu stala Kontrabasová škola Edouarda Nannyho, psaná ve francouzštině (Rabbath tehdy francouzsky neuměl), jejíž kopii objevil v krejčovství v Bejrútu. Odhodlán studovat u Nannyho na Pařížské konzervatoři, odcestoval do Evropy. Zde se započala jeho sólová dráha, která posléze pokračovala i v USA. V USA se seznámil a spřátelil s kontrabasistou a skladatelem Frankem Protem, který mu dedikoval několik svých skladeb.

Je zastáncem syntézy hudebních stylů, z jeho skladeb je znát, že čerpal inspiraci z etnické hudby svého rodiště. Dle mých zkušeností nebývají Rabbathovy sólové kontrabasové skladby nijak zvlášť kompozičně ani harmonicky složité: často se skládají z několika hudebních nápadů, které se mezi sebou střídají a opakují se s drobnými variacemi. Vyskytují se v nich motivy, které neoplývají mimořádnou melodickou rozmanitostí a jsou častokrát opakovány. Tyto motivy často vycházejí z arabských modů (maqamu), ačkoliv mikrointervally se v nich nevyskytují.

Skladby se vyznačují živelností, temperamentem a extatičností, pravděpodobně se často jedná o vypsanou improvizaci. Tomu by nasvědčoval fakt, že na webu www.youtube.com je možno dohledat několik verzí jedné skladby.

²⁴ Přeloženo z angličtiny „crab and pivot technique“.

Existuje například videozáznam, na kterém hraje sám Rabbath svoji skladbu *Poucha dass* jinak, než je psaná v notách. Skladba (na rozdíl od notového zápisu) začíná asi minutovou kadencí, dle mého odhadu improvizovanou, po které se k Rabbathovi připojí hráč na tabla Sukhvinder Singh Naamdhari "Pinky."²⁵ Rabbath jmenovitě v této skladbě hodně pracuje s technikou sul ponticello (např. motiv zahráný nejprve sul tasto opakuje posléze v jiné dynamice sul ponticello), ačkoliv v notách psaná není.

Skladby:

Solos for the double bassist (1979)

Sbírka obsahující skladby Breiz, Iberique Peninsulaire, Equation, Poucha Dass, Kobolds, Papa Georges, Sete Quate, Ode D'espagne, Concerto in One Part, Crazy Course, Lise

Incantation pour Junon

Reitba

4.5. Ali-Zadeh, Franghiz (*1947)

Ázerbajdžánská skladatelka a klavíristka. Vystudovala ázerbajdžánskou státní konzervatoř, kde absolvovala roku 1970 jako pianistka a roku 1972 jako skladatelka. V šedesátých letech iniciovala uvádění děl soudobých skladatelů (jako např. Albana Berga, Johna Cage, George Crumba, Oliviera Messiaena a Arnolda Schönberga nebo sovětské skladatele, jako jsou Edison Děnisov, Sofia Gubajdulina a Alfred Schnittke) ve své zemi.

²⁵ Francois Rabbath and Sukhvinder Singh Naamdhari "Pinky" - Poucha Dass. In: *YOUTUBE* [online]. [cit. 2017-04-08]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=I6R8r-4_twM

V jejích dílech najdeme inspiraci ázerbajdžánskou tradicí (zmiňován je tradiční styl *mugam*, který vychází z arabského *maqamu*), ale též soudobými evropskými skladebnými technikami, které je možno najít ve skladbách Boulezových, Ligetiho nebo např. Stockhausena.

Deyishme

skladba pro tabla, kontrabas a orchestr. V České republice uvedena roku 2009 orchestrem Berg, se sólisty Tomášem Reindlem na tabla a Petrem Popelkou na kontrabas. Nejnezpochybnitelnějším prvkem ázerbajdžánské tradice v této skladbě je účast hráče na tabla (bubny, které jsou i v této zemi součástí tradiční hudby) a tradiční styl hry na tento nástroj. Pokud se zaposloucháme do kontrabasového sóla, zaznamenáme rysy orientálních modů (půltón mezi I. a II. stupněm a mollová tercie), z čehož vyvozují inspiraci ázerbajdžánským *mugamem*.

5. Scelsi, Giacinto (1905-1988)

Píše se o něm, že to byl excentrik šlechtického původu. Narodil se na zámku poblíž italské La Spezie, za druhé světové války pobýval ve švýcarském Lausanne a pozdní léta svého života strávil v Římě. V letech 1936 – 40 hodně cestoval, kromě Londýna a Paříže navštívil i Indii a Tibet.

Scelsi již v dětství rád hrál na piano a improvizoval, chybělo mu však formální hudební vzdělání. Znalosti harmonie se mu dostalo od skladatele Giacinta Sallustia, navštěvoval domácí koncerty Ottorina Respighiho.

Ve Švýcarsku poznal díky Egonu Koehlerovi kompoziční systém Alexandra Skrjabina, což ovlivnilo Scelsiho hudební vyjadřování. Skrjabin byl Scelsimu blízký i díky svému zájmu o teozofii.

Důležitou roli ve Scelsiho kompozičním přístupu hrál jeho zájem o teozofii, antropozofii a východní náboženství, zejména buddhismus. V této souvislosti jsou v dostupné literatuře zmiňována jména Helena P. Blavatská, Rudolf Steiner a Sri Aurobindo, osobnosti, které byly Scelsimu inspirací v jeho mystickém vnímání světa.

Scelsi spolupracoval s interprety, jako jsou houslista Devy Erlih (který premiéroval Scelsiho houslový koncert *Anahit*), pianistka Marianne Schroeder, zpěvačka Michiko Hirayama, cellistka Frances-Marie Uitti, kontrabasistka Jöelle Léandre.

Po válce od něj odešla jeho anglická žena, Dorothy-Kate Ramsden. Poté, v letech 1945 – 1952 se psychicky zhroutil a nějakou dobu pobýval v psychiatrické léčebně. V tomto období napsal pouze jedinou skladbu *La Nascita del verbo* (1948). Podle mého názoru toto období zásadně ovlivnilo jeho pozdější tvorbu. Zatímco dříve laškoval s tehdy populárními skladatelskými postupy a dodekafonií, v tomto období se dokázal celé dny zabývat barvou jediného tónu, prohlásil o sobě, že hudbu neskládá, ale je pouze médiem, skrz které hudba proudí.

V průběhu svého pobytu v léčebně začal zkoumat tón, jeho ténbr, vibrace,

energii. Byl schopen prosedět celý den u klavíru a opakovat jediný tón pořád dokola.

Mezi léty 1951 – 52 se přestěhoval do Říma, kde strávil zbytek svého života. Stáhl se zde do ústraní, žil jako asketa a zabýval se tónem, témbrem, energií zvuku. Ve svých skladbách se čím dál více soustředil na jediný tón jako jádro, okolo kterého krouží ostatní. Tímto je obzvláště charakteristické jeho orchestrální dílo *Quattro pezzi (su una nota sola)* z roku 1959.

Roku 1956 složil svoji poslední skladbu pro klavír, od této chvíle komponuje jen pro dechové a smyčcové nástroje a pro zpěv. Sám sebe přestal považovat za skladatele, spíše o sobě mluvil jako o zprostředkovateli mezi dvěma světy. Tristan Murail o něm napsal esej „*Scelsi de-composer*“, kde vysvětluje podobnost Scelsiho práce a spektrální hudby.

V tomto svém pozdním období používá Scelsi elektronický tříoktávový klávesový nástroj v Itálii nazývaný *Ondiola* (zjednodušeně řečeno jakási kombinace elektronických varhan a martenotových vln), který hráči umožňuje tvořit mikrointervaly. Svoje skladby nezapisuje do not. Improvizuje a své improvizace zachycuje na nahrávací zařízení. Na psaní not má svoje „přepisovače“, nejznámějším z nich se stal italský skladatel Vieri Tossati. Ten pracoval pro Scelsiho nejméně dvacet let. Přepisovat pro Scelsiho neznamenovalo jen zapisovat do not, co Scelsi zahrál. Někdy se jednalo i o naplnění jeho abstraktních představ, jako například ztvárnit „*vybuchující asteroidy*“,²⁶ kompletní instrumentace a podobně. Po Scelsiho smrti se Tossati, v souvislosti s objemem práce, který do Scelsiho skladeb vložil, pokusil vydávat Scelsiho skladby za své vlastní. Tyto Tossatiho nároky na vlastnictví Scelsiho děl však byly prokázány neoprávněnými.

Scelsi spolupracoval i s italskou improvizační skupinou *Nuova consonanza*. Zemřel 9. srpna 1988 v Římě.

²⁶ Giacinto Scelsi. *HIS VOICE: Časopis o jiné hudbě* [online]. Praha: HIS voice [cit. 2017-03-04]. Dostupné z: <http://www.hisvoice.cz/cz/articles/detail/165>

5.1. Scelsiho kompoziční cesta

Ve své rané tvorbě, jejímž vrcholem je dílo *La nascita del verbo* z r. 1948, koketoval Scelsi s tehdejšími soudobými technikami (např. serialismem) a zároveň již tehdy improvizoval a komponoval intuitivně. Formálního hudebního vzdělání se mu nedostalo, ale v jeho uměleckém kurikulu se objevuje několik učitelů hudby. Byli to výše zmínění Giacinto Sallustio a Egon Koehler, dále pak rakouský žid Walther Klein, který seznámil Scelsiho s dodekafonií (Scelsi však velice brzy seznal, že tudy jeho umělecká cesta nevede). Tento Walther Klein se sice nepodepsal na Scelsiho skladebném stylu, ale pravděpodobně ovlivnil Scelsiho ideově. Kleinovy skladby totiž svými názvy odkazují ke spiritualitě. Ve čtyřicátých letech byl Scelsi na poli hudební kompozice ještě nezkušený a proto po určitou dobu navštěvoval hodiny instrumentace u skladatele, klavíristy a muzikologa rumunského původu Romana Vlada. Jaroslav Šťastný ve svém článku o Scelsim pro H.I.S. voice píše, že Roman Vlad přerušil se Scelsim veškeré styky poté, co zjistil, že je Scelsim využíván. Scelsi totiž Vladovi přinesl fragmenty a nápady skladeb a pravděpodobně je nechal Vladem dokončit.

Zásadní pro jeho tvorbu bylo období jeho psychického kolapsu. Tehdy se odvrátil od veškeré racionality západní artificiální hudby. „*Přesvědčen, že onemocněl z přílišného myšlení, rozhodl se tvořit svoji hudbu a poezii ,bez myšlení’.*“²⁷ V následném období proto přistupoval ke své tvorbě skrz meditaci a improvizaci, záměrně se při hudebně-improvizační činnosti oprošťoval od jakéhokoliv volního rozhodování. Svoje improvizace nahrával a ty nejzdařilejší nechával přepisovat do not svými asistenty.

Nejcharakterističtější znakem pro Scelsiho skladby tohoto tvůrčího období je zaměření na tónové jádro. Zpočátku (kolem r. 1950), kdy Scelsiho improvizačním nástrojem byl klavír, vycházely jeho melodie z chromatiky, tóny odbíhaly od tónového jádra a opět se k němu vracely. Často docházelo k opakování jednoho

²⁷ Překlad z angličtiny: Convinced that he had made himself ill by ‘thinking too much’, he resolved to create his music (and poetry) ‘without thinking’. DICKSON, Ian. Towards a Grammatical Analysis of Scelsi's Late Music. *Music Analysis* [online]. 2012, **31**(2), 216-241 [cit. 2017-04-09]. DOI: 10.1111/j.1468-2249.2012.00336.x. ISSN 02625245.

tónu, mlžení, překrývání clustry a opětovnému návratu k jádru. Postupem času byly okolní tóny více a více eliminovány, Scelsi se zaměřil spíše na témbř jediného tónu. Koncem padesátých let skladby získaly charakter spíše dlouhých vydržovaných tónů, změny spočívaly často pouze v jemných intonačních odchylkách a návratech k jádru (typickým příkladem je orchestrální skladba *Quattro pezzi su una nota sola* z r. 1959). Tento vývoj byl možný díky výše jmenované ondiole, která Scelsimu umožňovala ohýbání tónů.

Scelsi při svém tvoření odmítal jakoukoliv techniku, jedinou přípustnou technikou pro něj byla meditace. Snažil se oprostit od nánosů tradice západní hudby, od jejích formálních pravidel. Oprostil tóny od jejich funkce, jak je vnímáme my, klasicky vzdělaní evropští hudebníci. Měl vizi jediného velkého kosmického zvuku, který má interpret šanci vnímat a nechat se jím prostoupit. Tvořil s pocitem, že jeho improvizace se „tvoří samy“, jako výsledek komunikace s vyšší mocí, že on je pouze mediátor, doručovatel hudby, ona sama však přichází odjinud.

Jeho inspirace Indií a Tibetem spočívala především ve filosofii a přístupu k životu. Nedá se říci, že by převzal či interpretoval přímo systém hudby těchto kultur. Četl hodně asijských filosofických spisů, často interpretovaných evropskými autory (Blavatská, Steiner). Jeho automatismus v kompozičním přístupu by se dal přirovnat k přístupu surrealistů ve výtvarném umění.

I podle Joëlle Léandre, kontrabasistky, která se Scelsim spolupracovala mnoho let a byla s ním v osobním kontaktu, Scelsi nebyl pouze skladatel, spíše improvizátor. I ona řekla, že důležitá pro něj nebyla ani tak forma, jako spíš její naplnění (Joëlle Léandre v rozhovoru se mnou uvedla, že mu nezáleželo na tom, jak má „ta nota“ znít dlouho, ale jak ona, Joëlle, je uvnitř hudby, jak je propojená s tím, co momentálně hraje).²⁸

Důležitý byl témbř, průběh tónu, přítomnost hráče. Tristan Murail ve své eseji *Scelsi de-komponist* píše o Scelsiho fascinaci tónem. Scelsi studuje tón samotný, zcela se oprošťuje od harmonie, aby se plně soustředil na témbř, bohatost barev,

²⁸ Rozhovor s Joëlle Léandre, který proběhl 17. 2. 2017

vývoj v průběhu znění tónu. Po této stránce je nejtypičtější jeho (v předchozí kapitole jmenovaná) skladba pro orchestr *Quattro pezzi su una nota sola*. Jestliže hovoříme o Scelsiho kompozičním přístupu, nesmíme opomenout zmínit se o prepisovačích jeho hudby. Tito lidé měli na výsledný tvar hudebního díla nemalý vliv. Pracovat pro Scelsiho nebylo nic jednoduchého (viz předchozí podkapitola). Tohoto náročného úkolu se nejprve zhostil skladatel a klavírista Vieri Tossati, kterému Scelsi dal k přepsání nahrávky svých klavírních improvizací. Stahování těchto nahrávek bylo velmi obtížné, proto si Tossati vzal na pomoc klavíristu Sergia Cafara, který měl skvělý hudební sluch. Postupem času se škála hudebních nástrojů, na které Scelsi improvizoval, rozrostla o množství tradičních indických nástrojů a o ondiolu. Tossati byl postaven před úkol poradit si s mikrointervally, jejichž aplikaci Scelsiho nástrojový arzenál umožňoval. Navíc dostal často za úkol instrumentovat pro orchestr. O tomto píše Jaroslav Šťastný: „*Partitury ukazují v mnoha ohledech velmi promyšlenou racionální strukturu, znalost nástrojových možností a obdivuhodnou nápaditost v instrumentaci a orchestrální sazbě. U smyčců se často objevují velmi nekonvenční scordatury, umožňující jinak nehratelné tónové kombinace.*“²⁹ Z toho vyplývá, že Tossati musel být velice zdatným a vynalézavým Scelsiho spolupracovníkem.

Protože pracovat pro Scelsiho bylo velice náročné a specifické (obnášelo to mimo jiné i veřejné provádění Scelsiho děl a shánění interpretů), Tossati si po letech vybral nástupce, kterého musel veškerá specifika týkající se práce pro Scelsiho naučit. Touto osobou byl Riccardo Filippini.³⁰

Podle Šťastného se ve vztahu Scelsiho a Tossatiho projevil rozkol každého skladatele. Scelsi zřejmě poněkud opovrhoval Tossatim, kterého považoval za „pouhého řemeslníka.“ Tossati na druhou stranu pokládal Scelsiho za neschopného amatéra, který nemá vyjadřovací prostředky, aby mohl přenést

²⁹ Giacinto Scelsi. *HIS VOICE: Časopis o jiné hudbě* [online]. Praha: HIS voice [cit. 2017-03-04]. Dostupné z: <http://www.hisvoice.cz/cz/articles/detail/165>

³⁰ Giacinto Scelsi. *HIS VOICE: Časopis o jiné hudbě* [online]. Praha: HIS voice [cit. 2017-03-04]. Dostupné z: <http://www.hisvoice.cz/cz/articles/detail/165>

vlastní hudební myšlenky na papír. Tento dualismus obvykle řeší každý skladatel sám v sobě, zde se unikátně jedná o dvě osoby.³¹

5.2. Scelsiho filosofická a spirituální východiska

Již víme, že se Scelsi nepovažoval za skladatele v běžném slova smyslu. Z dostupných informací o jeho tvorbě jsem si udělala představu, že komponování (resp. improvizace) pro něj bylo duchovní záležitostí, propojenou s celým jeho pohledem na svět a životní filosofií (tím ovšem nechci tvrdit, že by pro jiné skladatele nemohla být jejich tvorba spirituálně naplněná), mohlo být prostředkem k meditaci a k duchovnímu vývoji. Proto pokládám za důležité uvést zde inspirátory Scelsiho filosofických postojů a nastínit pravděpodobný obraz jeho duchovního světa.

Na formování Scelsiho hudebního myšlení měly podstatný vliv přednášky Rudolfa Steinera. Rudolf Steiner (1861 – 1925) byl filosof a mystik, původem z Jugoslávie. Prý se u něj od dětství projevovala schopnost komunikovat s mrtvými a vnímavost pro přírodní spiritualitu. Založil theosofickou a později antroposofickou společnost a dal základy waldorfskému školství. Je autorem mnoha filosofických spisů a filosofických přednášek, které byly později vydány knižně. Byl zaujatý křesťanskou mystikou a myšlenkami humanismu.³²

Roku 1920 měl Steiner přednášku *O rozšíření tonálního systému*, kde hovořil o dimenzích tónu a o tom, že melodie může být obsažena v jediném tónu a jeho alikvotech. Roku 1923 měl přednášku o umění v souvislosti s antroposofií, na které hovořil o svém nalézání duchovní dimenze tónu (der Klang). Scelsi v jednom ze svých článků (v *Son et musique 1953/54*) píše o tom, že tón (rozumějme dlouho znějící jediný tón) není nikdy v klidu, jak by se mohlo posluchači zdát. Pomalu se proměňuje v různých svých kritériích, jako např. v barvě zvuku, dynamice, způsobu hry apod. Tyto proměny označuje Scelsi jako

³¹ Giacinto Scelsi. *HIS VOICE: Časopis o jiné hudbě* [online]. Praha: HIS voice [cit. 2017-03-04]. Dostupné z: <http://www.hisvoice.cz/cz/articles/detail/165>

³² Rudolf Steiner, život a dílo: Kdo byl Rudolf Steiner. *RUDOLF STEINER* [online]. Michael, 2008 [cit. 2017-04-10]. Dostupné z: http://www.rudolf-steiner.estranky.cz/clanky/rudolf-steiner_-zivot-a-dilo/rudolf-steiner_-zivot-a-dilo.htm

„druh energie“, život, který je v tónu obsažen. Jak vidno, Scelsiho postoje k tónu a jeho významu mají se Steinerovým přístupem mnoho společného.

V neposlední řadě byla Scelsiho inspirátorkou Helena Blavatská (1831 - 1891), duchovní médium a esoterička ukrajinského původu.

Scelsi se aktivně zabýval filosofií, ale taky meditoval a cvičil jógu. Jak bylo výše řečeno, inspiroval se východní filosofickou a spirituální tradicí. Zajímal se o učení jógového guru Srí Aurobinda, který je autorem spirituální praxe, zvané integrální jóga. Jedná se o techniky, které mají proměnit lidský život v božský.

Podle dostupné literatury byl Scelsi pravděpodobně buddhistou. Jeho hudební postoje a kompoziční praxe vykazují s buddhismem mnoho společných rysů. Je tedy na místě, abych se zde o základních pilířích buddhismu zmínila. Buddhismus je neteistické učení. Jeho podstata spočívá ve víře, že život je koloběh utrpení (samsara). Člověk musí na sobě pracovat, morálně se zlepšovat, snažit se o neusilování, až nakonec dosáhne vysvobození z tohoto koloběhu v nirváně, absolutním stavu blaženosti, splynutí se světem. Důležitou roli v tomto vývoji hraje meditace.

5.3. Scelsiho Mantram

Tato sólová skladba pro kontrabas nikdy nebyla vydána v hudebním vydavatelství. Existují jenom rukopisy. Scelsi napsal tuto skladbu in G, právě tato verze se vyskytuje na nahrávce Roberta Blacka. Druhá verze je in C, tu nenapsal Scelsi sám, ale je to rukopis Joëlle Léandre. Skladbu přepsala o kvartu výš kvůli zvuku. Podle ní je verze in G příliš nízko na to, jak je skladba zpěvná. Ve verzi in C se dá většina melodií zahrát na G struně, tudíž zvuk se tímto stává otevřenějším, průraznějším, extravertnějším. Léandre se o tomto počínu se Scelsim radila a získala jeho plné svolení transpozici provést.³³ Rukopis této skladby je možno nalézt v příloze této práce.

Tato skladba nezní jako hudba evropského skladatele. Na první poslech ve mně evokovala meditativní hudbu, hranou na japonskou flétnu šakuhači. Joëlle

³³ Rozhovor s Joëlle Léandre, který proběhl 17. 2. 2017

Léandre *Mantram* přirovnala k indické hudbě, ke zpěvu. Zcela nekompromisně prohlásila, že *Mantram* připomíná lidský zpěv.

Jedná se o velmi melodický, lyrický kus. Začíná na tónu *c* (nyní budu hovořit o verzi přepsané Joëlle Léandre, neboť právě tyto noty se mi dostaly do rukou), který ve skladbě funguje jako centrum, ze kterého melodie vychází a do kterého se vrací. Skladba má organickou formu, podle dostupné literatury i Joëlle Léandre Scelsiho dílo není racionální, podobu skladby zřejmě vytvořil improvizací a intuitivním hledáním. Můžeme si zde však povšimnout rozdělení na tři větší celky a krátkou codu (volně by se tato skladba dala napasovat do formy $A B_1 B_2 + \text{coda}$). Každá část se skládá z několikataktových frází, které se často opakují. Nikdy však shodně, vždy se najdou odlišnosti jak v průběhu melodickém, tak i metrickém.

Dynamika a naléhavost se zvýší až s počátkem části B. Dynamicky se pohybujeme ve *f* a melodická linka se zde přesunula do vyšších poloh. Zatímco v části A se vyskytuje nanejvýš tón *h*, v B části se pohybujeme většinou mezi *g* a *es*¹. Zde se vyskytuje i několik nečekaných mikrointervalů. Přinášejí pocit něčeho zvláštního, znejistění.

Část B_2 je téměř shodné s částí B_1 , liší se především ornamentikou. Většina témat zůstává proporčně zachována.

Závěr (coda) probíhá ve znamení vyhasínání. Jedná se v zásadě o dlouhé tóny, začínající (pokaždé odlišným) ornamentem. Klesají v sekundových postupech, v průběhu se objevují glissanda a jeden mikrointerval. Postupně se stahuje dynamika.

Zaměříme se nyní na vibráto. V notách, které jsou k nalezení v příloze, si můžeme povšimnout, že použití vibráta je v průběhu celé skladby konkrétně instruováno (vibráto je vyznačeno vlnovkou nad notami). Způsob vibráta není ve skladbě uveden, ačkoliv v některých Scelsiho dílech, která byla vydána tiskem, je přesně uvedena i jeho rychlost. Joëlle Léandre v rozhovoru uvedla, že vibráto by každopádně mělo být rychlé jako v indickém lidovém zpěvu. Podle mého názoru je na interpretovi, jakou rychlost vibráta zvolí, neboť i v asijské hudbě se vyskytují různé charaktery vibráta. Mě osobně například skladba silně připomíná

zenovou meditativní hudbu, hranou na japonskou flétnu šakuhači, ve které můžeme slyšet i vibráto pomalé.

Při nastudování skladby interpretem je třeba mít na paměti, že se pravděpodobně jedná o vypsanou improvizaci a s tímto přistupovat k notám. To znamená, že noty se sice mají pečlivě přečíst, rytmus má být přesně pochopen a časové hodnoty dodrženy. Avšak poté, co se všechny hodnoty pečlivě naučíme, měli bychom zapomenout na taktové čáry a hrát intuitivně, pocitově, iracionálně.

5.4. Scelsiho další skladby pro kontrabas

Maknongan (1976)

Pro sólový kontrabas a hlas.

C'est bien la nuit (1972)

Pro sólový kontrabas, v překladu „To je ta noc“

C'est bien la nuit je skladbou dynamickou, nervózně znějící dlouhý tón se střídá s rytmickým spiccatem. Postřehneme zde existenci jednoho ústředního tónu, kterým skladba začíná. Od tohoto tónu je odskakováno a vraceno zpět různě velkými intervalovými kroky.

Le réveil profond (1977)

Pro sólový kontrabas, v překladu „Hluboká bdělost“.

Skladba začíná sekundovým dvojjzvukem. Je vpravdě minimalistická, několik minut si vystačí s jediným tónem (resp. povětšinou doplněným proměňujícím se mikrointervalovým souzvukem), ústředním tématem skladby je podle mého názoru postupná transformace ústředního tónu. Kromě vibrací způsobených interferencemi alikvotů blízko znějících tónů, které jsou mírně proměňovány, se ve skladbě proměňuje poloha smyčce na struně (tasto – ponticello), přítlak a rychlost smyku. Přibližně ve čtvrté minutě se k ústřednímu tónu přidá flažolet na kvintě.

Ko-Tha "Three Dances of Shiva" (1967)

Původně skladba pro kytaru, transkripce pro kontrabas provedl Fernando Grillo. V této skladbě je korpus nástroje využit jako perkuse, hráč do něj bubnuje.

Dharana (1975)

pro kontrabas a violoncello. Typická Scelsiho skladba, která se zabývá oscilováním kolem jednoho tónu. Slyšíme v ní dlouhé, pomalu se měnící souzvuky kontrabasu a violoncella. Mění se intervaly i artikulace obou nástrojů. Jako prostředky modulace souzvuku jsou použita velmi pomalá glissanda, střídání hry vibrato/non vibrato, místy se v partu violoncella objeví trylek. Dále se ve skladbě pracuje s polohou smyčce na strunách: sul tasto/sul ponticello.

Et maintenant, c'est a vous a jouer (1974)

pro kontrabas a violoncello, v překladu „A teď je to na vás“

Okanagon (1968)

Pro harfu, kontrabas a tam-tam. Na webovém serveru youtube.com je vloženo poměrně dost různých nahrávek této skladby, z čehož usuzuji, že se jedná o známé a oblíbené současné hudební dílo. Skladba má mysteriózní atmosféru, slyšíme temné úderů nejhlubších tónů harfy, které znějí někdy zároveň s tam-tamem a kontrabasem a někdy se nástroje rozcházejí. Scelsiho instrukce říká, že by skladba měla být hrána za plentou, aby se umocnila tajemnost tohoto díla.

Kshara (1975)

pro dva kontrabasy

5.5. Interpreti a nahrávky Scelsiho kontrabasových skladeb

Scelsiho kontrabasové skladby sice nepatří do kategorie nejhranějšího kontrabasového repertoáru, přesto existuje řada významných kontrabassistů, kteří jeho skladby hrají a natočili hodnotné nahrávky jeho děl.

5.5.1. Joëlle Léandre

Přední osobností, která se zabývala interpretací Scelsiho skladeb je zajisté francouzská kontrabasistka Joëlle Léandre (*1951). Její postavení mezi interprety Scelsiho děl je přednostní proto, že se Scelsim mnoho let spolupracovala, byla s ním v osobním kontaktu a dobře jej znala. Léandre je kontrabasistka, improvizátorka a skladatelka. Zpočátku se věnovala orchestrální hře, ale od té se v průběhu života zcela odklonila. Je příznivkyní soudobé hudby, improvizace a jazzu. Vyzývala význačné skladatele své doby, aby psali pro kontrabas. Mezi autory, kteří pro ni složili své skladby, patří mimo jiné Merce Cunningham, John Cage a řada dalších. Kromě autorů soudobé vážné hudby spolupracovala i s řadou osobností na poli jazzu. Mezi jinými to byl např. i výrazný jazzový kontrabasista Barre Phillips.

Léandre roku 1992 natočila album *Okanagon Scelsi/Léandre*, vydané pod labelem hat ART, na kterém nalezneme většinu Scelsiho skladeb pro kontrabas. CD obsahuje kromě skladeb pro kontrabas (a komorních s kontrabasem) i několik verzí skladby *Maknongan*, kterou Scelsi složil pro předem nespecifikovaný basový nástroj. Máme tedy srovnání interpretací tohoto díla na kontrabas, tubu a basový hlas. Dále několik skladeb pro sólo trombon a sólový bas.

Skladby na tomto albu: Maknongan (1976) pro kontrabas sólo, Tre pezzi (1956) pro trombon sólo, Wo Ma (1960) pro bas sólo, C'est bien la nuit (1972) pro kontrabas sólo, Le réveil profond (1977) pro kontrabas sólo, Maknongan (1976) pro B tubu sólo, Et maintenant, c'est a vous a jouer (1974) pro violoncello a kontrabas, Maknongan (1976) pro bas sólo, Okanagon (1968) pro harfu, kontrabas a tam-tam, Mantram (1987) pro kontrabas sólo.³⁴

S Joëlle na albu spolupracovali tyto interpreti: Giancarlo Schiaffini, trombony a tuba; Nicolas Isherwood, bas; Fances-Marie Uitti, violoncello; Karin Schmeer, harfa; Robyn Schulkowsky, tam-tam

³⁴ Hat Art CD 6124 Okanagon. In: *Joëlle Léandre* [online]. [cit. 2017-04-12]. Dostupné z: <http://www.efi.group.shef.ac.uk/labels/hat/hat6124.html>

5.5.2. Robert Black

Robert Black (*1956) je kontrabasistou, který vydal souborné CD Scelsiho kontrabasových skladeb. Škála jeho hudebních aktivit je velmi široká. Působí jak v klasických orchestrálních tělesech a komorních seskupeních, tak i jako sólista na poli experimentální hudby. Spolupracuje i s herci, tanečníky a podílí se na hudebně-výtvarných performancích společně s vizuálními umělci. Žije v Americe, ale se svými projekty cestuje po celém světě. Je zakládajícím členem hudebního tělesa *Bang on a Can All Stars*³⁵, které křížuje soudobé hudební žánry jako např. Soudobá klasická hudba, jazz, world music, rock a další. Interpretují skladby Louise Andriessena, Michaela Gordona, Philipa Glasse a mnohých dalších. Tento soubor spolupracoval mimo jiné i s výraznou osobností české hudební scény Ivou Bittovou.

Robert Black je též držitelem mnoha ocenění, jako např. *Degree of Comendador - Mérito Cultural e Artístico* z Fundação Educacional v Brazílii a *Bessie Award*. Věnuje se i pedagogické činnosti na The Hartt School při univerzitě v Hartfordu a na Manhattan School of Music 's Contemporary Performance Program.

Jeho album *Giacinto Scelsi – The Works for the Double Bass*, vydané roku 2007 pod labelem Mode Records, je první soubornou nahrávkou Scelsiho kontrabasových skladeb. Kromě skladeb napsaných původně pro kontrabas (plus Maknongon pro jakýkoliv basový nástroj) obsahuje ještě skladbu *Ko-tha - „Three Dances of Shiva“*, transkripci původně kytarové skladby vytvořenou Fernandem Grillem. Dueta *Dharana* a *Kshara* se na tomto albu dočkaly svého vůbec prvního vydání. Na interpretaci skladby pro dva kontrabasy *Kshara* se podílel další významný kontrabasista reprezentující současnou a experimentální hudbu, John Eckhardt.

Skladby na tomto albu: *Nuits* (1972) pro kontrabas sólo, *Ko-Tha "Three Dances of Shiva"* (1967) pro kontrabas sólo, *Dharana* (1975) pro violoncello a kontrabas, *Maknongon* (1976) pro kontrabas sólo, *Kshara* (1975) pro dva kontrabasy, *Okanagon* (1968) pro harfu, kontrabas a tam-tam, *Mantram* (nedatováno)

³⁵ *BANG ON A CAN: Bang on a can all stars* [online]. Brooklyn, 2017 [cit. 2017-04-12]. Dostupné z: <http://bangonacan.org/>

S Robertem Blackem na albu spolupracovali tyto interpreti: Felix Fan, violoncello; John Eckhardt, kontrabas; June Han, harfa; Tom Kolor tam-tam.³⁶

5.5.3. Další interpreti

Kromě těchto dvou stěžejních interpretů natočili některé Scelsiho kontrabasové skladby ještě mnozí další kontrabasisté. Jedním z nich je **Frank Reinecke** (1960). Na jeho albu *Music for double bass* najdeme kromě skladeb Yuna, Xenakise, Stahnkeho, Henzeho a Lorentzena skladby Scelsiho skladby *C'est bien la nuit* a *Le réveil profond*. Reinecke je výraznou osobností mezi interprety nové hudby. Vystudoval kontrabas na Berlínské akademii u prof. Klause Stolla a ve 23 letech se stal členem *Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks*. V Reineckeho provedení zazněly světové premiéry mnoha skladeb. Spolupracoval s různými komorními soubory, jako jsou German Wind Soloists, the Haydn Trio, Ensemble Villa Musica, Pražákovo kvarteto, Henschel Quartet, Linos Ensemble, Pro Arte Quartet v Salzburgu, the Ensemble Recherche a Xsemble.

Za povšimnutí stojí jeho spolupráce s norským houslistou Helgem Slaatem, se kterým se věnují interpretaci soudobé hudby a jejichž duo se stalo iniciátorem vzniku různých skladeb pro obsazení housle – kontrabas. Tato dvojice interpretovala mj. skladbu *Together* Isanga Yuna a Schweintzovo dílo *Plainsound glissando modulation* (jejíž nahrávka získala cenu "Deutscher Schallplattenpreis"), o kterých se ve svojí práci též zmiňují.

Jeho nahrávka *Nuits* je charakteristická naprostou přesvědčivostí projevu, posluchač by těžko hledal technické nedostatky. Reineckeho projev se vyznačuje intonační a výrazovou jistotou a bohatou dynamickou škálou. Vibráto, které používá při hře dlouhých tónů, je tvárné a variabilní, napomáhá interpretovi vyjádřit hudební sdělení. *Le réveil profond* je skladbou kontrastní, pracuje převážně s jedním dlouhým tónem, který se různě proměňuje, se dvěma tóny v souzvuku, mezi nimiž je menší než sekundový měnící se interval, který vytváří různé vibrace. Všechny nuance: změny tónu, proměny sul tasto – ponticello,

³⁶ Giacinto Scelsi: The Works for the Double Bass. In: *Mode records* [online]. New York: Mode Records, 2016 [cit. 2017-04-12]. Dostupné z: <http://www.moderecords.com/catalog/188scelsi.html>

intonační posuny znějí v Reineckeho podání naprosto srozumitelně, nenechají posluchače na pochybách o záměru interpreta.

Na albu *Secret Memories* norského kontrabasisty švédského původu **Dana Styffe** (*1957) nalezneme Scelsiho skladbu *Mantram*. Jedná se o úpravu Joëlle Léandre, tedy verzi in C. Dan Styffe pojednal interpretaci tohoto opusu poměrně volně, s rytmickými hodnotami zachází benevolentně a na některých místech upravuje i noty. Vzhledem ke Scelsiho improvizacním kompozičním přístupům, kdy díla vznikala ve spolupráci s interprety a výsledek byl závislý na momentálním rozpoložení hráčů a racionální kalkulace nad formou skladby nebyly Scelsim pokládány za podstatné, považuji Styffeho interpretační přístup za legitimní. Přesto na mě nahrávka nepůsobí zcela přesvědčivě. Intonačně je Styffeho podání v pořádku, i když 100% jistota čišící z Reineckeho nahrávek zde není. Vibráto zvolené při hraní je pomalé a zní příjemně, ale je aplikováno poněkud mechanicky. Výrazu skladby by jistě prospěla jeho větší plastičnost, ve vypjatých chvílích by skladba snesla vibráto širší a rychlejší. Styffeho interpretační názor se v tomto naprosto rozchází s názorem Joëlle Léandre, která hovořila o nutnosti rychlého, vypjatého vibráta. Styffe dále nahrál *Maknongan* (najdeme ho v albu *Revisited*, vydaném r. 2003), skladbu, ve které by měl interpret vydávat hrdelní skřeky. Ty však Styffeho podání této skladby neobsahuje.

Maknongan je k dispozici i v podání člena souboru Klangforum Wien **Uliho Fusseneggera** (*1966), tato nahrávka lidský hlas také neobsahuje. Album se jmenuje *Giacinto Scelsi* a obsahuje ještě šest dalších Scelsiho skladeb pro různé nástroje.

Michael Cameron je dalším kontrabasistou, který vydal jednu ze Scelsiho skladeb na CD. Americký kontrabasista Cameron se věnuje klasickému i soudobému repertoáru a je profesorem na School of Music pod University of Illinois. Na svém albu *Basso solo*, které obsahuje pouze skladby pro sólový kontrabas bez doprovodu, má nahrávku skladby *Le réveil profond (Nuits II.)*. Tato interpretace zní velmi přesvědčivě, velmi výrazně jsou slyšet rázy při interferujících alikvotech znějící sekundy.

Zajímavé album, které obsahuje Scelsiho skladby pro kontrabas, se jmenuje *Suono rotondo* a účinkuje v něm italský kontrabasista **Stefano Scodanibbio**

(1956 - 2012), výrazná osobnost a inovátor současné kontrabasové hudby. Tento kontrabasista stojí za povšimnutí především díky rozšíření možností kontrabasové hry. Je význačný díky svým pokročilým flažoletovým technikám, inspiroval mnohé současné kontrabasisty (Jiří Slavík, Håkon Thelin, Sebastian Gramss aj.). Album obsahuje *Mantram*, a sice Scelsiho původní verzi in G a skladbu *Le réveil profond*. Interpretace zní přesvědčivě a věrohodně. Dále zde najdeme několik Scelsiho improvizací, které hraje trio Mike Svoboda, Michael Kiedaisch a Stefano Scodanibbio.

C'est bien la nuit existuje v podání **Bjørna Iankeho** (1948 – 2002) a sice na CD s názvem *The Contemporary Solo Double Bass II*. Ianke natočil celkem tři alba obsahující soudobé skladby pro kontrabas (*The Contemporary Solo Double Bass I. - III.*)

Závěr

V této diplomové práci jsem se snažila získat co nejvíce informací o fenoménu propojení evropské hudební tradice s tradicemi východních kultur a najít různé sólové a komorní skladby pro kontrabas, v nichž se tento fenomén v praxi vyskytuje. Nekladla jsem si za cíl poskytnout vyčerpávající výčet veškeré kontrabasové literatury týkající se tohoto tématu, protože takový úkol se mi zdá v dnešním globalizovaném světě, plném nepřehledného množství informací, nereálný.

Podarilo se mi shromáždit obecné informace o tradiční hudbě arabské, indické a korejské, z níž většina mnou nalezených kontrabasových skladeb čerpá. Protože každý z těchto typů tradiční hudby je širokým polem pro bádání, jistě by se v tomto tématu dalo zajít do větší hloubky a paralely s kontrabasovými skladbami vidět v hlubších souvislostech, než které jsem objevila.

Dále jsem čtenáři předložila množství zajímavých děl pro kontrabas ve světle dostupných informací, které by mohly napomoci interpretům při realizaci těchto skladeb. Doufám, že k tomu napomůže i výčet kontrabasistů, kteří se věnují současné hudbě a některé ze skladeb, uvedených v této diplomové práci, nahráli na CD.

Jako námět pro další bádání by jistě nebylo od věci pokusit se o podrobnější rozbor hudebních děl, o kterých jsem se v této práci zmínila. Dále by jistě bylo užitečné poskytnout prostor pečlivějšímu popisu interpretačních technik, které se používají v soudobé hudbě.

Zdroje a literatura

Literatura

JURKOVÁ, Zuzana. *MUZIKA ETNIKA: Hudba jako zrcadlo kultur*. Praha: ARDEA, 2010.

kolektiv autorů. *Ottův slovník naučný: Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, XIII díl*. Praha: J. Otto, 1898.

Sofia Gubaidulina Catalogue, Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg, 1994

TURETZKY, Bertram. *The contemporary contrabass*. New and rev. ed. Berkeley: University of California Press, c1989. New instrumentation, v. 1. ISBN 05-200-6381-3.

Diplomové práce

FOSSNES, Sigyn. *Dynamis og energiea: En studie i Giacinto Scelsis klangverden med utgangspunkt i Anahit*. Oslo, 2005. Disertační práce. NMH.

REINDL, Tomáš. *Rytmičtý systém indické klasické hudby jako zdroj inspirace západních skladatelů*. Praha, 2016. 68 stran · notové ukázky +

Webové stránky

ABZ.cz: slovník cizích slov - on-line hledání [online]. scs.abz.cz, 2017 [cit. 2017-04-24]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/>

Azerbaijani Mugham. *AZERBAIJAN INTERNATIONAL* [online]. Azerbaijan international, 2003 [cit. 2017-04-03]. Dostupné z: http://www.azer.com/aiweb/categories/magazine/ai114_folder/114_articles/114_azerbaijani_mugham.html

DICKSON, Ian. *Towards a Grammatical Analysis of Scelsi's Late Music*. *Music Analysis* [online]. 2012, **31**(2), 216-241 [cit. 2017-04-09]. DOI: 10.1111/j.1468-2249.2012.00336.x. ISSN 02625245.

Eva Badura-Skoda. "Turca, alla." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 27 Jan.

Francois Rabbath. *Liben Music Publishers* [online]. Liben Music Publishers [cit. 2017-01-30]. Dostupné z: <https://www.liben.com/FRBio.html>

Frank Reinecke. In: *Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks* [online]. München: Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, 2017 [cit. 2017-04-14]. Dostupné z: <http://www.br-so.com/besetzung/frank-reinecke/>

FULL BIOGRAPHY. *ROBERT BLACK* [online]. Robert Black, 2014 [cit. 2017-04-12]. Dostupné z: <http://www.robertblack.org/index.php/biography/full-biography>

HEAD, Matthew. "Style hongrois." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 28 Mar. 2017.
<<http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/44652>>.

INTERNATIONAL ISANG YUN SOCIETY. In: *INTERNATIONAL ISANG YUN SOCIETY* [online]. Berlin-Wilmersdorf: INTERNATIONALE ISANG YUN GESELLSCHAFT E.V. [cit. 2017-02-14]. Dostupné z: <http://yun-gesellschaft.de/e/index.htm>

LOCKE, Ralph P. "Exoticism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 29 Mar. 2017.
<<http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/45644>>.

Miloslav Gajdoš. In: *Slovak Double Bass Club: S-D-B-C* [online]. Slovak Double Bass Club, 2017 [cit. 2017-04-18]. Dostupné z: <http://www.slovakdoublebassclub.com/miloslav-gajdos/>

NOTES FROM THE WORKSHOP. In: *Www.neos-music.com* [online]. München: NEOS Music [cit. 2017-01-28]. Dostupné z: <https://neos-music.com/?language=english>

POWERS, Harold S., et al. "Mode." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 3 Apr. 2017.
<<http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/43718pg5>>.

PROVINE, Robert C., et al. "Korea." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 7 Apr. 2017.
<<http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/45812>>.

QURESHI, Regula, et al. "India." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 9 Apr. 2017.

ŠŤASTNÝ, Jaroslav, Giacinto Scelsi. *HIS VOICE: Časopis o jiné hudbě* [online]. Praha: HIS voice [cit. 2017-03-04]. Dostupné z:
<http://www.hisvoice.cz/cz/articles/detail/165>

"Tabla." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 8 Apr. 2017.
<<http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/opr/t237/e10044>>.

Türkenoper. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2017-02-16]. Dostupné z:
<https://de.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkenoper>

Wolfgang von Schweinitz: Composer. *Www.plainsound.org* [online]. Lancaster: Plainsound Music Edition, 2008 [cit. 2017-02-13]. Dostupné z:
<http://www.plainsound.org/bio.html>

WRIGHT, Owen, et al. "Arab music." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 26 Mar. 2017.
<<http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/01139pg2>>.

Videa

Francois Rabbath and Sukhvinder Singh Naamdhari "Pinky" - Poucha Dass. In: *YOUTUBE* [online]. [cit. 2017-04-08]. Dostupné z:
https://www.youtube.com/watch?v=I6R8r-4_twM

Klangforum Wien. Giacinto Scelsi REVISITED. In: *Youtube* [online]. 2013 [cit. 2017-02-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=USk6UrE8cuI>

Analyzované nahrávky

REINECKE, Frank. music for the double bass. NEOS Music GmbH, Berlin, 2010

SCHWEINITZ, Wolfgang von. Plainsound Glissando Modulation. NEOS Music GmbH, Berlin, 2009

STYFFE, Dan. SECRET MEMORIES. Simax Classics, Oslo, 2012

IANKE, Bjørn. The Contemporary Solo Double Bass. Simax Classics, Oslo, 1997

Klangforum Wien. Giacinto Scelsi. KAIROS, Wien, 2001

BLACK, Robert. Giacinto Scelsi 7: The Works for the Double Bass. Mode Records #188

LÉANDRE, Joëlle. MAKNONGAN. HAT Art, Frankfurt, 1992

Notové ukázky

"Ex.6 P'yŏngjo, Kyemyŏnjo." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 8 Apr. 2017.

<<http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/img/grove/music/F921335>

James Tenney – Beast, for Buell Neidlinger (1971). In: *The Hum* [online]. wordpress.com, 2016 [cit. 2017-04-22]. Dostupné z: <https://blogthehum.wordpress.com/2016/05/31/james-tenneys-postal-pieces/>

YUN, Isang. Together. Berlin: Bote&Bock, 1989. ISBN 9790202516324.

Příloha 1.:

»Together«
für Violine und Kontrabaß

I

ca. 68 rit. a tempo

Isang Yun (1989)

Violine

Kontrabaß

Handwritten notes: *rit. a tempo*, *arco*, *pizz.*, *mp*, *f*, *ppp*.

ca. 60 accel.

ca. 68

Violine

Kontrabaß

Handwritten notes: *accel.*, *rit.*, *p*, *pp*, *mp*, *f*.

Violine

Kontrabaß

Handwritten notes: *arco*, *pizz.*, *f*, *mp*, *p*, *ppp*.

II

ca. 56 con sord.

Violin dolce

Kb con sord. dolce

When thwells, tones should continuous, find each other.

Violin

Kb

Handwritten notes: *con sord.*, *dolce*, *p*, *mp*, *mf*, *f*.

This image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of two columns of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into systems, with measures numbered on the left side of each system. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). Performance markings include *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *tr.* (trills). There are also handwritten annotations and corrections throughout the score, such as "Cotwinsky Par. II V 2" and "S.E.T.". The notation is dense and detailed, with many slurs and accents.

Příloha 2.:

a 5-7

MANTRAM

Giuseppe m'a
~~arrangé par Schaefer~~ (Schaefer)
pour le Noël 1984
Cristoforo mason Collection

♩ = 90

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string ensemble or orchestra. The score is written on ten staves, with the first nine staves in treble clef and the tenth staff in bass clef. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Key features include:

- Dynamic Markings:** *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *ppp* (pianississimo) are used throughout the score.
- Performance Instructions:** *morendo* (fading) is written in the first staff, and *mod to Violata* (moderate to Violata) is written in the seventh staff. There are also markings for *Vibato* (Vibato).
- Articulation and Phrasing:** Slurs, accents, and various articulation marks are used to indicate phrasing and articulation.
- Technical Markings:** Fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and bowings (e.g., \nearrow , \searrow) are indicated.
- Rehearsal Markers:** A large 'X' is written on the left side of the page, and the number '31' is written at the bottom right.

Handwritten musical score on 12 staves, featuring various musical notations, dynamics, and performance instructions.

Staff 1: Treble clef, 7/8 time signature. Includes a fermata over the first measure, a trill in the second measure, and a dynamic marking of *mf*.

Staff 2: Treble clef, 7/8 time signature. Includes a triplet of eighth notes in the first measure, a dynamic marking of *mf*, and a slur over measures 2-3.

Staff 3: Treble clef, 7/8 time signature. Includes a dynamic marking of *mf* and a slur over measures 4-5.

Staff 4: Treble clef, 7/8 time signature. Includes a dynamic marking of *mf* and a slur over measures 6-7.

Staff 5: Treble clef, 7/8 time signature. Includes a dynamic marking of *mp* and a slur over measures 8-9.

Staff 6: Bass clef, 7/8 time signature. Includes a dynamic marking of *pp* and a slur over measures 10-11.

Staff 7: Treble clef, 7/8 time signature. Includes a dynamic marking of *p* and a slur over measures 12-13.

Staff 8: Treble clef, 7/8 time signature. Includes a dynamic marking of *mf* and a slur over measures 14-15.

Staff 9: Treble clef, 7/8 time signature. Includes a dynamic marking of *mf* and a slur over measures 16-17.

Staff 10: Treble clef, 7/8 time signature. Includes a dynamic marking of *mf* and a slur over measures 18-19.

Staff 11: Bass clef, 7/8 time signature. Includes a dynamic marking of *pp* and a slur over measures 20-21.

Staff 12: Bass clef, 7/8 time signature. Includes a dynamic marking of *pp* and a slur over measures 22-23.

Performance Instructions:

- Staff 5: *Rit. molto* (written above the staff)
- Staff 11: *Rit. molto* (written below the staff)
- Staff 12: *pp impetuos. R. P.* (written below the staff)
- Staff 12: *mp* (written above the staff)
- Staff 12: *mitigato* (written above the staff)

Other Markings: The score contains numerous slurs, accents, and dynamic markings such as *mf*, *mp*, *p*, and *pp* throughout the staves. There are also some handwritten annotations and question marks on the right side of the page.