

Význam témbřů pro soudobého skladatele

Alois Piňos

Po staletí vládl v evropské hudbě parametr tónových výšek. Byl středem zájmu skladatelů i teoretiků, v polyfonii a harmonii docházelo k hlavním vývojovým posunům a objevům, bez melodiky byla hudba nemyslitelná. Harmonie dlouhodobě ovlivňovala formu, dramaturgie tónin byla zdrojem scelení i kontrastů. Ani ve 20. století zájem o parametr tónových výšek neochaboval: atonalita sice tonální harmonii a tonální centra negovala, ale novátorství v oblasti tónových výšek se dále rozvíjelo, jak o tom svědčí např. Schöbergova dodekafonie, Hauerovy tropy, Hábovy mikrointervaly a koneckonců také neostyly.

Hudba 20. století však vykazala nejen tuto setrvačnost, ale na druhé straně i radikální emancipaci všech v evropské hudbě dosud zanedbávaných a podřízených parametrů. Ty znásobily svůj význam, velmi se obohatily, s tónovými výškami se zrovnoprávnily a někdy získávaly i prioritní postavení. To se týká zejména parametru tónových délek a parametru zvukové barvy.

Radikální zvýšení významu témbřů v hudbě 20. století úzce souvisí s celkovým vývojem umění, vědy a techniky v tomto století, zvláště v jeho druhé polovině. Připomeňme tu alespoň např. zájem o historickou a mimoevropskou hudbu, a tedy o historické a exotické nástroje, výrazné zdokonalování hudebních nástrojů, vynalézání nových způsobů hry, vytváření nových originálních nástrojů a vznik celé nové široké novátorské oblasti – elektroakustické hudby, která je z velké části založena právě na témbrech.

Dnes však nebudu hovořit obecně, ale chci ukázat některé možnosti soudobé kompozice s podstatnou a často formotvornou rolí témbřů konkrétně na příkladech z vlastní dílny, která zahrnuje teoretické průzkumy i kompoziční aplikace od 50. let minulého století po dnešek. Budu sledovat jednotlivé typy skladebných koncepcí a připojím k tomu několik krátkých zvukových ukázek. Předepsaná délka referátu mi dovoluje problematiku nastínit, ne však systematicky vyčerpat.

UKÁZKY SKLADEBNÝCH KONCEPCÍ, ZALOŽENÝCH NA LAPIDÁRNÍM ROZRŮZNĚNÍ TĚMBŘŮ

Ve skladbě pro komorní soubor *Genexe* jde o vztah mezi „mužským“ a „ženským“ prvkem. Mužský prvek je reprezentován dechovými a bicími nástroji (jsou voleny ostřejší barvy), ženský prvek smyčci a cembalem (jsou voleny měkčí barvy). Nejprve je každý prvek exponován jednotlivě, pak dochází k jejich propojení.

V elektroakustické kompozici *Korespondence* stojí proti sobě bloky elektronické (generátorové) hudby a bloky konkrétní hudby, získané úpravami vokálních objektů, nazpívaných smíšeným sborem.

V elektroakustické kompozici *Nekonečná melodie* jde o elektronickou melodii, vytvořenou v speciálním mikrointervalovém terénu a rozvíjenou aplikací intervalových řad, která probíhá na pozadí aleatorně koncipovaných netradičních zvuků kytary.

UKÁZKY SKLADEBNÝCH KONCEPCÍ, ZALOŽENÝCH NA TÉMBROVÝCH PROCESECH

V elektroakustické skladbě *Konfluence* jde o postupné slévání, splývání osmi výchozích, vzájemně kontrastních zvukových objektů, a to čtyř elektronických a čtyř konkrétních. Ty splynou v závěru skladby v jediný proud, který v sobě obsahuje prvky všech výchozích objektů.

Nabízí se i opačný – „bifurkační“ – princip, tj. rozpojování jediného výchozího proudu do proudů několika.

Ve druhém dílu elektroakustického triptychu *Panta rhei?*, nazvaném *Metamorfóza*, libozvučné barvy v reakci na různé impulsy v jiné zvukové vrstvě jedna po druhé stupňovitě umlkají. Vzniklého vyklizeného zvukového prostoru se zmocňují drastické zvuky, gradující do katastrofického, apokalyptického závěru.

V třetím dílu tohoto triptychu, nazvaném *Katharse*, se ostrý nepříjemný pronikavý strnulý šum pozvolna plynule rozpadá, zjemňuje, oživuje a stává se podkladem pro narůstající chorálový závěr.

V elektroakustické skladbě *Lux in tenebris* je intervalově přísně vystavěný syntetizovaný sedmizvuk, symbolizující barevné světelné spektrum, umlčován chaotickým barevně temným zvukovým děním, které převládne. V závěru skladby se však sedmizvuky, zvukově transformované a zjemněné, vracejí.

UKÁZKY SKLADEBNÝCH KONCEPCÍ, ZALOŽENÝCH NA LIMITOVÁNÍ TÉMBRŮ NÁSTROJŮ ČI JINÝCH ZVUKOVÝCH ZDROJŮ

Ve skladbě *Sonnenschein* (pro pražský soubor *Mondschein*) se využívá výhradně jen vysokých poloh nástrojů souboru, tj. flétny, klarinetu, houslí, violy, violoncella a klavíru, a zároveň pouze jasných, v Hábově terminologii „durových“ intervalů, tj. velké sekundy, velké tercie, čisté kvarty a jejich komplementů. Tím má být navozena představa jasu, světla, slunce, radosti.

Záměrným protějškem *Sonnenscheinu* je skladba *Finsternis* pro sólové violoncello a ggf. pás. V ní se používá výhradně hlubokých zvukových poloh a ve violoncellovém partu intervalů v Hábově terminologii „mollových“, tj. malé sekundy, malé tercie, tritonu a příslušných komplementů. Tím má být navozena představa tmy, stísněnosti a smutku.

Také elektroakustická skladba *Zimní slunovrat* se pohybuje až do zlatého řezu výhradně v nízkých temných polohách. Ovšem pak přichází bod obratu, představující okamžik slunovratu, a od této chvíle se hudba přesouvá do vyšších poloh.

UKÁZKY SKLADEBNÝCH KONCEPCÍ, ZALOŽENÝCH NA VYMEZENÍ VZÁJEMNÝCH ROLÍ NÁSTROJŮ

V prvním a třetím dílu třídílné formy skladby *Mortonografie* hraje pouze klavír a vibrafon a ve středním dílu ostatní nástroje komorního souboru, a to flétna, klarinet, fagot, housle, viola a violoncello, přičemž zde klavír a vibrafon mlčí. V této skladbě, věnované památce Mortona Feldmana, se používá jen velmi jemných barev, velmi jemné dynamiky a velmi pomalých temp. (Srovnej hudbu M. Feldmana.)

V pětivětém *Prvním dechovém kvintetu* dominuje každé z vět jeden z nástrojů souboru.

V *Dvojkonzertu* pro violoncello, klavír, dechové a bicí nástroje hraje v první větě jen orchestr, ve druhé jen sólisté, a teprve v dalších třech větách všichni.

V první části druhé věty *Nonetu* hrají v nízkých polohách violoncello, fagot, kontrabas a klarinet. Střed věty je doménou jediného žesťového nástroje souboru, lesního rohu. V závěrečné, třetí části věty hrají zbylé čtyři nástroje nonetu: part violoncella převezme hoboj, part fagotu převezmou housle, part kontrabasu přebírá flétna a klarinetu viola. Jde přitom o račí inverzi první části, v rytmu zhuštěnou a v čase tedy zkrácenou. Hudba se nyní přemísťuje do vyšších poloh. Smyčcové nástroje, hrající v první části, nahradily dřevěné dechové a naopak. Je tu náznak symetrie i v oblasti témburu, přičemž se pracuje s výměnou nástrojů a výměnou rolí mezi smyčcovými a dřevěnými dechovými nástroji.

V první půli skladby *Quo vadis?* pro sólový trombon a komorní soubor sólista mlčí. Nástroje souboru jako by kladly onu titulní otázku „Kam kráčíš?“. Sólista vystoupí až v druhé půlce skladby, hraje pak nepřetržitě, hudbu ansámblu si podřizuje a je jakýmsi nositelem odpovědi.

POTLAČENÍ JINÝCH PARAMETRŮ VE PROSPĚCH TÉMBRU

Aby byla vyzdvižena zvuková barva, je někdy vhodné potlačit jiný hudební parametr. V první větě symfonie *Apollo XI*, která má být jakousi „kosmickou“ barevnou prostorovou hudbou, jsem eliminoval melodiku a ani rytmika nehraje v této větě prakticky žádnou roli. K podobnému potlačení až eliminaci jiných parametrů ve prospěch zvýraznění témburu dochází i v řadě skladeb, které již byly zmiňovány dříve.

VÝZNAM VOLBY ZVUKOVÝCH ZDROJŮ

Je zřejmé, že pro docílení atraktivnosti a nevšedních zvukových barev mají základní význam vhodně zvolené zvukové zdroje, např. novátorské originální nástroje a vynalézavé zacházení s nimi. Zde bych jmenoval zvláště své skladby pro Středoevropský soubor bicích nástrojů Dama-Dama a jeho vedoucího Ing. Mgr. Dana Dlouhého, z posledních let např. ansámblovou kompozici *Music of Good*

Hope or Stormy Music a svou nejnovější skladbu z února letošního roku *Nomen omen* aneb *13 portrétů bada*.

POZNÁMKY K ORGANIZACI TÉMBRŮ V SOUDOBÉ HUDBĚ

Pro organizaci témbřů se nabízí mnoho dosud nepříliš využívaných možností. Mohu zmínit už jenom některé. Tak lze věnovat pozornost vztahu mezi konstantním a variabilním děním v jednotlivých parametrech. Témbr se může stát konstantou a v jiném parametru může probíhat změna. Těchto témbrových konstant jsem použil kompozičně častěji, naposled v třetí větě *Concertina* pro žestě a velký orchestr, kde při neměnné barvě „refrénu“ se stále proměňuje rytmus. Opačného postupu jsem využil v *Serenádě* pro Brno-Brass-Band. Zde je věta *Canto I* celá dvojhlasá, na realizaci tohoto dvojhlasu se však podílejí všechny různé nástrojové dvojice tohoto žestového ansámblu. Barva je tedy proměnlivá, faktura věty konstantní.

I v oblasti témbřů lze pracovat s vlastnostmi, jako jsou periodicita, vyváženost a symetrie, a to v souhrě s jinými parametry anebo i samostatně, popř. jenom v náznaku.

Dále lze např. akcentovat určité následnosti, např. následnosti některých nástrojů, tedy aplikovat řadové myšlení v širokém slova smyslu. (Nemám zde na mysli postweberskou serialitu či multiserialitu.) Přitom mohou být sledovány vztahy uvnitř těchto následností, např. příbuznosti nebo kontrastnosti. Podobně jako hru s následnostmi můžeme aplikovat hru se skupinami, v tomto případě s vybranými, vyčleněnými skupinami žádaných témbřů, rejstříků, poloh, nástrojů atp.

Toto všechno bych mohl doložit podrobnějším výkladem, analýzami a zvukovými příklady, ale dnes se musím spokojit jen tímto stručným výčtem. Ještě bych chtěl poznamenat, že některé z uvedených skladebných koncepcí byly takto vytvářeny též s ohledem na případnou sémantiku dotyčné skladby, popř. byly sémantikou přímo inspirovány. Vždy však je pro mne základním postulátem, aby hudba působila v první řadě sama o sobě.

Závěrem pak řeknu už jenom toto: bez invence a novátorství v parametrech hudebního času a témbřů si přínosnou soudobou kompozici dovedu stěží představit. Sebeskvělejší novinky v oblasti tónových výšek by samy o sobě byly málo platné.

CHRONOLOGICKÝ PŘEHLED UVEDENÝCH KOMPOZIC A JEJICH KOMPLETNÍ NÁZVY

1. *dechový kvintet* (1959)
Dvojkonzert pro violoncello, klavír, dechové a bicí nástroje (1965)
Symfonie Apollo (zm. 1. věta) (1969–1970)
Geneze. Hudba pro komorní orchestr (1970)
Korespondence pro mgf. pás (1971)
Nekonečná melodie pro mgf. pás (1973)
Konfluence pro mgf. pás (1974)
Serenáda pro BBB (Brno-Brass-Band; zm. Canto I) (1983)
Nonet (zm. 2. věta) (1983)
Panta rhei? Elektroakustický triptych. Zm. 2. část *Metamorfóza* (1984)
 a 3. část *Katharse* (1985)
Lux in tenebris pro mgf. pás (1990)
Concertino pro žestě a velký orchestr – Hommage à Leoš Janáček (1995) (zm. 3. věta)
Mortonografie. Hudba pro klavír a komorní soubor (1996)
Sonnenschein. Hudba pro soubor *Mondschein* (1997)
Quo vadis? Hudba pro trombon sólo a komorní soubor (2001)
Music of Good Hope or Stormy Music pro soubor bicích nástrojů a mgf. pás (2001)
Zimní slunovrat (Bruma) pro mgf. pás (2001)
Finsternis pro violoncello a mgf. pás (2001)
Nomen omen aneb 13 portrétů hada pro lidský hlas a bicí nástroje (pro jediného sólistu)
 na vlastní text (2002)