

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ  
V BRNĚ**

**Hudební fakulta**

**Katedra kompozice, dirigování a operní režie**

**Kompozice**

**Zvláštní způsoby hry na melodické bicí nástroje**

**Bakalářská práce**

**Autor práce: Martina Kachlová**

**Vedoucí práce: doc. MgA. Martin Opršál**

**Oponent práce: Ing. MgA. Edgar Mojdl, Ph.D.**

**Brno 2012**

## **Bibliografický záznam**

KACHLOVÁ, Martina. *Zvláštní způsoby hry na melodické bicí nástroje [Special ways of playing the melodic percussion]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra kompozice, dirigování a operní režie, 2012. s. [96]

Vedoucí diplomové práce doc. MgA. Martin Opršál

## **Anotace**

Bakalářská práce *Zvláštní způsoby hry na melodické bicí nástroje* pojednává o možných nestandardních způsobech hry na melodické bicí nástroje. Je zde definován standardní zvuk jednotlivých nástrojů, na což navazují inovativní zvukové barvy, které se již vyskytly v kompozicích nejrůznějších autorů 20. století. Součástí práce je i analýza vybraných skladeb, v nichž byly tyto techniky použity. Tato práce si klade za cíl sumarizovat co nejvíce zvláštních způsobů hry, aby se pro ostatní autory mohla stát pomocníkem při hledání nových výrazových možností v hudbě.

## **Annotation**

Bachelor thesis called *Special ways of playing the melodic percussion* deals with possible nonstandard ways of playing the melodic percussion instruments. There is defined a standard sound of individual instruments followed by innovating sound colours that have occurred in compositions of various authors of 20<sup>th</sup> century. The work also includes analysis of selected compositions where these techniques were used. This work aims to summarize the most special ways of playing for other authors to become their tool in the search for new expressive possibilities in music.

## **Klíčová slova**

melodické bicí nástroje, zvláštní způsoby hry, zvukový standard, marimba, vibrafon, technika hry paličkami, druhy paliček, hudební analýza

## **Keywords**

tuned percussion instruments, special ways of playing, sound standard, marimba, vibraphone, mallets playing technique, types of mallets, musical analysis

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jsem pouze uvedené informační zdroje.

V Brně, dne 29. května 2012

Martina Kachlová

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. MgA. Martinu Opršálovi za vedení mé bakalářské práce a za podnětné rady, které ji obohatily. Dále bych ráda poděkovala prof. Františku Emmertovi a prof. PhDr. Leoši Faltusovi za odbornou pomoc při analýzách vybraných skladeb.

# Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	<b>7</b>
<b>1. HLAVNÍ PŘEDSTAVITELÉ MELODICKÝCH BICÍCH NÁSTROJŮ A JEJICH STANDARDNÍ ZVUK</b> .....	<b>9</b>
1.1 Xylofon .....	9
1.2 Marimba.....	10
1.3 Vibrafon .....	12
1.4 Zvonkohra.....	13
<b>2. DOPLŇKOVÉ MELODICKÉ BICÍ NÁSTROJE V ANALYZOVANÝCH KOMPOZICÍCH</b> .....	<b>14</b>
2.1 Kravské zvonce .....	14
2.2 Trubicové zvony .....	14
<b>3. VÝVOJ TECHNIKY HRY ČTYŘMI PALIČKAMI, HRA ŠESTI A OSMI PALIČKAMI</b> .....	<b>15</b>
3.1 Hra čtyřmi paličkami .....	15
3.2 Hra šesti a osmi paličkami .....	17
<b>4. DRUHY PALIČEK A JEJICH VLIV NA ZVUK NÁSTROJE</b> .....	<b>19</b>
<b>5. ZVLÁŠTNÍ ZPŮSOBY HRY NA MARIMBU A VIBRAFON</b> .....	<b>22</b>
5.1 Zvláštní způsoby hry společné pro oba nástroje .....	22
5.1.1 <i>Víření</i> .....	22
5.1.2 <i>Hra smyčcemí</i> .....	24
5.1.3 <i>Preparace kamenů různými předměty</i> .....	25
5.1.4 <i>Hra na rezonátory</i> .....	26
5.2 <i>Víření</i> .....	26
5.2.1 <i>Jednoduché techniky hry paličkami</i> .....	26
5.2.1.1 <i>Zvláštnosti hry hlavičkou paličky</i> .....	26
5.2.1.2 <i>Hra prutem paličky</i> .....	27
5.2.1.3 <i>Simultánní hra hlavičky a prutu paličky</i> .....	28
5.2.1.4 <i>Speciální multifunkční paličky</i> .....	29

5.2.1.5	Klastry .....	29
5.2.2	<i>Složené techniky hry paličkami</i> .....	30
5.2.2.1	Hra flažoletů .....	30
5.2.3	<i>Hra jíými nástroji než marimbovými paličkami</i> .....	31
5.2.3.1	Hra různými částmi ruky .....	31
5.2.3.2	Hra metličkami a balónky .....	31
5.4	Zvláštní způsoby hry na vibrafon .....	32
5.4.1	<i>Podlad'ování</i> .....	32
5.4.2	<i>Konstantní pedál</i> .....	32
<b>6.</b>	<b>ÚLOHA ZPŮSOBŮ HRY VE VYBRANÝCH PŘÍKLADECH</b> .....	<b>33</b>
6.1	Keiko Abe – Voice of Matsuri Drums .....	33
6.2	Alois Bröder – „ent/lang/tast/end“ .....	36
6.3	František Emmert - Vanutí .....	41
6.4	Hans Werner Henze – Five Scenes from the Snow Country .....	48
6.5	Miloslav Ištvan – Capriccio pro vibrafon, marimbu a bicí nástroje .....	57
6.6	Mauricio Kagel – „Rrrrrr...“ 6 Schlagzeugduos .....	67
6.7	Boguslaw Schäffer – Construction for solo vibraphone .....	79
	<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>85</b>
	<b>SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY</b> .....	<b>87</b>
	<b>SEZNAM PŘÍLOH</b> .....	<b>90</b>
	<b>PŘÍLOHY</b>	

## Úvod

Za zvláštní způsoby hry na melodické bicí nástroje můžeme považovat takové techniky, které činí klasický zvuk a barvu daného melodického nástroje netradičními. Potřeba hledání nových zvukových možností vznikla během druhé poloviny 20. století, kdy už tyto nástroje existovaly na vysoké úrovni a byly skladateli přijaty mezi běžné hudební nástroje. Tento princip zde funguje dodnes a je stále aktuální a otevřený novým objevům.

Melodickým bicím nástrojem lze učinit prakticky jakýkoli bicí nástroj, je-li k dispozici dostatečný počet různě vyladěných dílů. Avšak za tradiční melodické nástroje se považují primárně takové, které při úderu produkují vyladěné tóny a ty jsou organizovány do určitého tónového systému - lze na ně tedy zahrát melodii. V anglickém jazyce se pro tyto nástroje neuzívá termín „melodic percussion“, ale spíše „tuned percussion, tzn. vyladěné perkuse. Hlavními představiteli této skupiny jsou marimba, vibrafon, xylofon, xyloimba a zvonkohra. Xylofon má ještě tři modifikace, kterými jsou basxylofon a sopránový a tenorový trogxylofon. Těmi se ale tato práce zabývat nebude. Basxylofon se totiž v orchestru nahrazuje marimbou a technika hry na trogxylofony je díky její obtížnosti omezena (např. Carl Orff ve svých skladbách používá pouze víření na jednotlivých tónech a souvislé chromatické řady). Doplnkovými nástroji jsou pak orchestrální zvony, almglocken, crotales, tubafon, kravské zvonce a skleněná harmonika.

Speciální skupinou jsou nástroje etnické, které obsahují velké množství melodických perkusí. Jsou tak různorodé, že se pouhý jeden druh nástroje mnohdy výrobou liší nejen od země k zemi, ale i od kraje ke kraji. Hlavním důvodem je jejich přílišná zvuková specifičnost, pro níž se používají, a zvláštní způsoby hry zde tím pádem nejsou na místě. Specifický zvuk se taktéž nerozvíjí u koncertního xylofonu, který imituje svého afrického předchůdce, a jávanských gongů, které se zařadily do instrumentáře skladatelů artificiální hudby.

Tuto vlastnost mají také speciálně zkonstruované nástroje, které se nezařadily mezi běžně užívané nástroje světových interpretů. Tuto skupinu můžeme rozdělit na dvě kategorie. Do první kategorie lze zařadit nástroje s jiným než dvanáctitónovým temperovaným laděním. Takovými nástroji jsou např. Pyrex Marimba, která obsahuje 24 tónů v rozsahu 1,5 oktávy v nerovnoměrném ladění a vyvinul ji John

Grayson v roce 1967, nebo také čtvrttónová marimba vynalezená Jamesem Woodem v roce 1983. Druhou kategorií této skupiny tvoří avantgardní nástroje a jako jejich příklad zvolíme instrumentální vynálezy Harryho Partche (např. Mazda Marimba, bambusové marimby s názvy Boo a BooII, Cloud Chamber Bowle, Goud Tree, Cone Gongs, Spoils of War a Zymo-Xyl). Nástroje obou těchto kategorií vykazují jasný účel zvukového ozvláštnění už jen jejich vlastní existencí. Harry Partch nadto na své nástroje určil i přesný způsob hry, pročež je další rozvoj jejich zvuku bezpředmětný.

Nástroji s největšími možnostmi pro zvláštní způsoby hry jsou marimba a vibrafon. Předchůdce koncertní marimby pochází z Afriky a v artificiální hudbě se prakticky nepoužívá, i když je to na černém kontinentě dodnes nástroj tradiční. Na posluchače artificiální hudby totiž působí exoticky a celé jeho vnímání limituje na vytváření souvislostí s etnickou hudbou. U moderní koncertní marimby, která se z ní vyvinula během první poloviny 20. století na špičkovou úroveň a považuje se za standard, se dá tohoto spojení s etnickou hudbou zvukově využít, ale to již záleží na požadavcích autora a v mnoha případech je tato souvislost potlačena, protože je nežádoucí.

O tématu zvláštních způsobů hry na melodické bicí nástroje zatím neexistuje žádný ucelený materiál. Učebnice instrumentace Jana Rychlíka: Moderní instrumentace: vyšší orchestráční technika jednotlivých hudebních nástrojů se melodickými bicími nástroji zabývá pouze v rámci jejich základních vlastností (rozsah, notace apod.), František Emmert ve svých Poznámkách k instrumentaci. 2., Použití bicích nástrojů, kytary, mandolíny a tamburašských nástrojů, cimbálu, harfy, cembala, celesty, akordeonu a smyčcových nástrojů zmiňuje pouze o vibrafonové technice podlaďování, ostatní informace o melodických bicích nástrojích jsou spíše obecné.

Některé techniky hry jsou skladatelům všeobecně známé, ale získávání dalších znalostí záleží na jejich individuálním zájmu o studium nejrůznějších děl soudobých skladatelů, kde jsou dané techniky používány. Tato práce si proto klade za cíl sumarizovat co nejvíce zvláštních způsobů hry, aby se pro ostatní autory mohla stát pomocníkem při hledání nových výrazových možností v hudbě.



# 1. Hlavní představitelé melodických bicích nástrojů a jejich standardní zvuk

Abychom se mohli zabývat zvláštními technikami hry na melodické bicí nástroje, musíme nejprve stanovit, které způsoby hry (a tedy i výsledný zvuk) jsou dnes pokládány za standardní. A lze s jistotou říci, že to, co se v první polovině 20. století u těchto nástrojů pokládalo za zvukové novum, je dnes bráno jako naprostá samozřejmost – jako základní barva daného nástroje. Pojdme se tedy stručně podívat na historii jednotlivých perkusí a na vývoj techniky hry až k dnešnímu standardu.

Na všechny níže uvedené koncertní melodické bicí nástroje lze zahrát úplnou chromatickou stupnici v rozsahu několika oktáv. Kvůli zvukovému a historickému srovnání jsou zde uvedeni i ti představitelé, jejichž zvuk se v soudobé hudbě již nerozvíjí.

## 1.1 Xylofon

Tento bicí nástroj pochází původem z Asie a Afriky, jeho přesná doba vzniku není známa, avšak jeho dnešní užití v tradiční hudbě domorodých národů dokládá, že tento nástroj pochází z pravěku. Původní africký typ se vyskytuje ve dvou podobách: jako pevný a jako přenosný, který je menší a zavěšuje se na krk pomocí řemene. U afrických domorodých národů vzniklo široké spektrum názvů xylofonu díky jazykovým odlišnostem. Africké jazyky se dělí na čtyři základní skupiny. První tři skupiny – skupina afroasijských, nilosaharských a kojsanských jazyků – čítají dohromady kolem 300 jazyků. Čtvrtou skupinou je skupina nigerokonžských jazyků, která obsahuje 1000 – 1500 jazyků. Variabilita názvů xylofonu je tedy skutečně velká. V Ugandě má název akadinda, v Etiopii ambira, v Mali bala, v Súdánu balafo, v Kongu dimba, v Dagarti gyl a v jihoafrickém kmeni Bantu mbila. Důležité je také zmínit, že u domorodých kmenů se striktně nerozlišuje rozdíl mezi xylofonem a marimbou, co se týče prezence či absence rezonátorů. Taktéž je variabilní počet dřevěných kamenů i jejich ladění.

V Asii se dřevěný nástroj podobný xylofonu vyskytoval v Číně kolem roku 2000 před Kristem a měl šestnáct dřevěných kamenů zavěšených do dvou řad. Další podobný nástroj té doby se nazýval ranat, který byl používán kromě Číny i

v Hindustánu a na Siamech. Xylofon byl používán v celé jihovýchodní části Asie, což dokazují reliéfy pocházející z chrámu Panataran ze 14. století, a hráči na tyto nástroje hrají paličkami ve tvaru „Y“.

Do souboru orchestrálních nástrojů se xylofon (jako čtyřřadový typ inspirovaný evropským cimbálem) zařadil až v první polovině 19. století, kdy jej používal a velmi proslavil ruský skladatel J. M. Gusikov. Název koncertního xylofonu je však odvozen z řečtiny a je složeninou dvou slov: xylos – dřevo, phoné – znít.

Nástroj se vyskytuje ve dvou variantách: jako dvouřadový a čtyřřadový. Čtyřřadový xylofon je dnes poměrně vzácnou záležitostí a v orchestrální praxi se nepoužívá. Základem tohoto xylofonu je stupnice G dur sestavená ve dvou středních řadách. V praxi se používá xylofon dvouřadový díky držení paliček, které se u něj shoduje s ostatními melodickými nástroji. Kameny jsou rozloženy stejně jako bílé a černé klávesy klaviatury (v angličtině se proto též užívá termín „keyboard percussion“). Jsou vyrobeny z palisandru, od poloviny šedesátých let minulého století se používají také syntetické materiály (sklolaminát, pryskyřice, kelon nebo klyperon). V dnešní době se již pod všemi kameny vyskytují krátké kovové rezonanční trubice, které tón zesilují, a na rozdíl od svého etnického předchůdce se dnes rámy xylofonů vyrábí nejen ze dřeva, ale též z kovu.

Barvu xylofonu lze charakterizovat jako krátkou a ostrou, bez dozvuku, čímž dokáže tento nástroj lehce proniknout i sytým zvukem orchestru. Delších tónů lze dosáhnout pouze pomocí víření. Uplatnění nalezne v rychlých pasážích, dobře zní i ve spojení s dřevěnými dechovými nástroji. V sólových skladbách (většinou v podobě velmi rychlých kvapíků) se objevují akordické rozklady a rychlá glissanda.

## 1.2 Marimba

Tento nástroj patří taktéž do skupiny xylofonů. Za místo vzniku marimby označujeme střední Afriku kolem řeky Kongo, ale je rozšířena i do ostatních částí černého kontinentu. V tamním prostředí se vyskytuje i pod názvem balafon. Kameny balafonu jsou vyrobeny z máslových stromů („Shea Butter tree“). Tyto stromy umírající při požárech v buši musí ležet mrtvé několik let, aby ztratily většinu svých přírodních olejů. Pak je dřevo nařezáno na destičky a sušeno u ohňů. Tyto destičky

jsou pak nasekány sekyrkou na jednotlivé kameny a k jejich vyladění se používá ostrý nůž. Africké balafony mají rezonátory v podobě pečlivě vybíraných sušených tykví pro každý kámen. Do tykve je vyřezána díra a pak je ona tykev pokryta potahem z pavoučích kokonů, které vibrují shodně s kameny a vytváří tak ostřejší tónovou barvu. Balafon je jedním nejstarších griotských nástrojů. Na balu se hraje paličkami vyrobenými z tvrdého dřeva nebo gumy recyklované ze starých pneumatik. Když jimi hráč udeří na kámen, zvuk se díky tykvi zesílí. Na každý kámen připadá jedna tykev. Membrány pokrývající drobné dírky jsou obvykle vyrobeny z cigaretového papíru. Ten jim dodává bzučivý tón. Rám je z tvrdého dřeva. Pro ladění se používá tradiční pentatonická stupnice (C, Es, F, G, Hes a C, D, E, G,A). Vyrábí se nástroje v rozsahu 6, 10, 12 a 15 tónů. Na velké nástroje mohou hrát až čtyři hráči současně.

Po zotročení africké populace americkými osadníky se marimba dostala i do Jižní Ameriky, kde se užívá dodnes. Nejstarší zmínka o jihoamerické marimbě se objevuje v Guatemale a pochází z roku 1680. Nálezy tohoto nástroje pochází též z Mexika, Nikaragui, Kostariky, Salvadoru, Kolumbie a Brazílie a velmi hojně se vyskytovala i u indiánů, kteří ji používali hlavně při náboženských rituálech.

Pro koncertní marimbu se užívá i název marimbafon. Tento nástroj byl v 19. století opatřen dřevěnými rezonátory namísto tykví a v roce 1894 Sebastian Hurtaco z Guatemaly vynalezl chromatické uspořádání kamenů do dvou řad. Mezi klaviaturním uspořádáním zde ale byl ještě rozdíl, neboť např. cis bylo ve druhé řadě umístěno paralelně s c v řadě dolní, nikoli mezi c a d, jak je tomu u klaviatury. Dnes se vyrábí pouze v dvouřadové podobě, kdy je rozložení kamenů totožné s klaviaturou a na každý kámen připadá jeden kovový rezonátor. Tyto rezonátory mají oproti xylofonu větší velikost. Vhodnost užití materiálu pro kameny je shodná s xylofonem, tzn. nejvhodnějším materiálem je palisandr, nicméně kameny ze syntetických materiálů mají tendenci doznívat o něco déle, jejich zvuk je jasnější a více „skleněný“.

Oproti koncertnímu xylofonu je rozsah koncertní marimby více než o oktávu hlubší, její typická barva je měkčí a méně průrazná. V hlubších polohách se pro lepší vyznění tónů mohou použít i měkčí paličky. Při volbě tvrdších paliček marimba získá klapavý zvuk, který se podobá zvuku xylofonu, čímž ztratí svou typickou barvu. V nižších polohách marimby je možno zahrát dvěma paličkami v jedné ruce

nejvíce interval oktávy, ve vyšších polohách pak doudecimy, přičemž přibližným dělítkem mezi polohami je střední oktáva.

### 1.3 Vibrafon

Vibrafon patří do skupiny metalofonů (metal = kov) a je nejmladším představitelem standardně užívaných melodických perkusí. V roce 1907 jej vynalezl Herman Winterhoff, který pracoval pro společnost Leedy Manufacturing Company v Indianapolisu v USA. V té době se nástroj vyskytoval pod několika názvy: vibraharp, harphaphone, vibra-bells. Následně se ustálil dnešní název „vibrafon“ a poprvé jej použila právě výše jmenovaná společnost. Konstrukčně se toho na vibrafonu od doby jeho vzniku příliš nezměnilo. Původním záměrem výrobce bylo dosažení tremolového efektu pomocí různých způsobů použití motorku pod kameny. Později jako materiál místo dřeva zvolil slitinu legovaného hliníku. Na každý kámen připadá opět jeden rezonátor. Tichý motorek, který roztáčí klapky upevněné na rezonátorech, způsobuje rychlé zavírání a otevírání vzduchového sloupce a vzniká tak vibrato, které je pro tento nástroj typické.

První nahrávka s vibrafonem byla pořízena v roce 1924, kdy se vibrafonu říkalo také kovová marimba. Skladby se jmenovaly „Aloha Oe“ a „Gypsy Love Song“, interpretem byl Louis Frank Chiha vystupující pod pseudonymem Signor Friscoe. V Evropě výroba vibrafonu začala až v roce 1927 po dovezení několika kusů z Ameriky.

Rychlost otáček motorku lze u většiny nástrojů regulovat (2 až 10 otáček za sekundu). Chceme-li, aby byl daný tón či úsek hrán bez vibrata, zapíšeme do partitury „senza vibrato“, „senza motore“, „vibrato stop“ nebo „without fans“. Nástroj je opatřen pedálem, díky němuž lze regulovat intenzitu a délku tónu. Princip dusítek je u novějších nástrojů totožný s klavírním pravým pedálem a tak jako u klavírního pedálu se i u vibrafonu po puštění pedálu ztlumí všechny tóny. K tlumení jednotlivých tónů se užívají paličky přiložením na příslušný kámen. Lze též hrát bez pedálu, což zapisujeme italsky „vibrafone sordinato“, „pedale chiuso“, „senza pedale“ nebo anglicky „without pedal“.

V nižších polohách vibrafonu je možno zahrát dvěma paličkami v jedné ruce nejvíce interval oktávy, ve vyšších polohách pak decimy, přičemž přibližným dělítkem mezi polohami je opět střední oktáva.

S měkkostí paliček se zvyšuje plnost a snižuje průraznost tónu. Užitím tvrdých paliček se barva tónu stává více kovovou. V orchestru se vibrafon prosazuje obtížněji.

## 1.4 Zvonkohra

Za předchůdce dnešní zvonkohry pokládáme polokulovité nebo hruškovité bronzové zvony, které byly zavěšeny na tyči a rozeznávaly se kladívky (nazývaly se „cymbala“). Zhruba ve 14. století byly rozděleny do dvou skupin. Větší zvony byly používány ke zvonové hře ve věžích na radnici a v kostele (např. pražská Loreta z roku 1695). Menší zvonky se na začátku 18. století používaly v orchestrech pod názvem „carillon“. Avšak rozměry těchto zvonoher byly pro orchestrální praxi stále nevhodné a proto je od začátku 19. století začaly nahrazovat kovové destičky.

Dnešní zvonkohra se taktéž skládá z malých kovových destiček různých velikostí a ve tvaru obdélníku. Tyto destičky se zhotovují z takzvané stříbrné oceli nebo z hliníku díky jejich dobrému znění. Jejich rozložení je dvouřadové, čili shodné s klaviaturou.

Zvonkohra nachází nejlepší uplatnění v kombinaci s vysokými dechovými dřevěnými nástroji a s harfou.

## **2. Doplnkové melodické bicí nástroje v analyzovaných kompozicích**

### **2.1 Kravské zvonce**

Kravský zvonec je vyroben z kovu a svým původem pochází od pastevců dobytka. Ti ovšem nerozvíjeli u jednotlivých zvonců jejich ladění do různých výšek, jak je tomu u moderních nástrojů. U moderních kravských zvonců se používá skupina dvou až pěti nástrojů majících různou délku (10-15 cm). Jsou zploštělého tvaru a bývají připevněny ke stojanu. Jejich rozeznění se provádí několika typy paliček: dřevěnou, kovovou nebo též marimbovou, vibrafonovou či tympanovou. Jejich standardní zvuk je charakteristický svou pronikavostí a zvonivostí i v nižší dynamice.

Tyto nástroje používá Mauricio Kagel ve své skladbě „Rrrrrr...“ a předepisuje na ně hru proudem písku. Tuto techniku hry v notách autor popisuje slovně a je blíže popsána přímo v kapitole 6.6 v analýze této skladby..

### **2.2 Trubicové zvony**

Tento melodický bicí nástroj je složen z lehkých mosazných chromovaných trubic, které jsou zavěšeny do rámu na struny nebo hedvábné šňůrky a mají klaviaturní uspořádání. Jejich délka se pohybuje mezi 80 – 200 cm a průměr trubice tvoří 2-3 cm. K tlumení slouží pedál, který je společný pro všechny tóny. Díky velkému množství alikvotních tónů se sluchově hůře rozeznávají oktávy. Nejsilnější je oktáva mezi prvním a druhým alikvotním tónem, čímž je utvářena charakteristická barva tohoto nástroje. Jeho zvuk snadno pronikne orchestrem, i když dynamicky nedosahuje krajního *ff*. Dokáže však dosáhnout i natolik tiché dynamiky, že je na hranici slyšitelnosti, avšak stále plnohodnotný. V unisonu zní dobře spolu s lesními rohy *con sordino*. Ke hře na tento nástroj jsou se užívají tvrdé paličky.

Tento nástroj používá Mauricio Kagel ve své skladbě „Rrrrrr...“ a předepisuje na ně hru kladívkem se dvěma typy povrchu v kombinaci s hrou *staccato* a *tenuto*. Technika je blíže popsána přímo v kapitole 6.6 v analýze této skladby.

### **3. Vývoj techniky hry čtyřmi paličkami, hra šesti a osmi paličkami**

#### **3.1 Hra čtyřmi paličkami**

Důvod vzniku techniky hry čtyřmi paličkami byl poněkud odlišný, než by se mohlo na první pohled zdát. Na přelomu 19. a 20. století v Americe řada hráčů vystupovala ve vaudevillu a varieté. Tato technika vznikla na podobném principu, jako je klaunské žonglování - přidáváním dalších a dalších paliček – a sloužila k pobavení publika. Pro jeho ještě větší oslnění si hráči přikryli nástroj ubrusem a hráli "naslepo".

Různé druhy technik hry čtyřmi paličkami, jak ji dnes používají hráči po celém světě, se vyvinuly až o několik desetiletí později. V angličtině se danému druhu říká „grip“, tj. uchopení nebo držení.

Historicky nejstaršímu způsobu držení se říká „tradiční“ a za dobu jeho vzniku se pokládá počátek 20. století, i když přesný rok není znám. Tento způsob držení je hojně využíván díky své jednoduchosti hlavně pro začátečníky a jeho zvládnutí k dokonalosti lze dosáhnout poměrně rychle. Hráči jej také využívají ke hře orchestrálních výtahů, neboť tento způsob poskytuje úhohovou pevnost a jistotu. Paličky jsou uvnitř dlaně překříženy a vnější palička (dlaní vzhůru je to palička směřující vlevo) se nachází pod vnitřní. Palec a ukazovák jdou mezi paličky a fungují jako roztahovací mechanismus ke změně intervalů. Prsteník a malík využívá protitlak k udržení intervalu v jedné pozici a s pomocí palce fungují jako smršťovací mechanismus.

Druhým nejstarším způsobem držení je Musserův grip, který vynalezl ve 20. letech minulého století Clair Omar Musser (1901–1998). Tento způsob držení opět využívá držení v dlani, ovšem v tomto případě se v ní paličky nekříží, ale palec a první prst drží vnitřní paličku a třetí a čtvrtý prst drží paličku vnitřní. Roztahování intervalů se provádí posunem palce a ukazováku do strany (vnitřní palička se v dlani otáčí na jednom bodě), jejich smršťování probíhá opačným způsobem. Díky prstové kontrole nad jednou paličkou tento způsob držení poskytuje nezávislosti paliček, což je výhodou při hře transkripce klasické a raně romantické hudební literatury nebo kompozic napsaných v tomto stylu. Tento grip si ovšem neudržel příliš velkou

popularitu, neboť není tak snadné se jej naučit a pro hru dynamicky hlasitých pasáží je příliš křehký a nejistý.

Významnou roli v historii vibrafonové techniky sehrál Gary Burton (\*1943), který klíčově ovlivnil technickou i výrazovou stránku hry čtyřmi paličkami, a to nejen na vibrafon, ale i na ostatní melodické perkuse. V šesti letech začal hrát na klavír a na vibrafon se naučil hrát sám. Stal se z něj přední vibrafonista (např. spolupráce s Chickem Correu), v roce 1978 vystoupil i v Praze na Mezinárodním jazzovém festivalu. Od r. 1971 působí jako pedagog především na Berklee College of Music ve státě Massachusetts v USA. Je také autorem teoretických spisů *Introduction to Jazz Vibes* a *Solo Book*. Svůj způsob hry čtyřmi paličkami vynalezl v 60. letech 20. století. Princip tohoto držení je následující: vnější palička spočívá u dlaně, vnitřní je pod ní. Výhodou tohoto držení je lepší kontrola nad vnitřními paličkami, což je v jazzové hudbě velmi praktické při hře chorusů. Navíc hrál Burton v chorusech nejen melodii, ale také doprovod, protože to tento způsob držení umožňoval. Jeho jedinou nevýhodou je nemožnost hry menších intervalů (sekund a tercií) dvěma paličkami v jedné ruce. Intervalová hra je zde chápána spíše melodicky než souzvukově. Burton taktéž uplatňoval velmi obtížnou techniku tzv. podlaďování, o níž bude podrobněji pojednávat kapitola 5.4.1.

Vynálezcem dalšího způsobu držení paliček je marimbista Leigh Howard Stevens a toto držení se od Burtonova způsobu i těch ostatních velmi liší. Tyto odlišnosti způsobuje nejen způsob uchopení paliček, ale i pohyby každé paličky zvlášť. Stevensova technika je poněkud komplikovanější než Burtonova, ovšem její zvládnutí řeší problémy s hraním malých intervalů (sekund a tercií). Howard Stevens založil na velkém množství malých intervalů i svou skladbu *Rhythmic Caprice*, která se zařadila mezi zásadní díla marimbového repertoáru. Pravidla pro užití této techniky jsou následující: paličky v hráčově ruce nejsou překříženy, drží se téměř u konce a vnější palička je posunuta mezi prostředník a prsteník. Pohyb vnitřní paličky obstarává zápěstí směrem k otáčení ruky kolem své osy. Pohyb vnější paličky pak obstarává prsteník a malík spolu s pohybem zápěstí směrem dolů v ose prodloužené paže.

Následující technika hry je spíše zdokonalením tradičního držení paliček, k němuž dospěl český bicista Rudolf Králík. Popudem k tomuto počínu pro něj bylo dosažení větší efektivity, zrychlení techniky při tomto způsobu držení a též sblížení s klavírním způsobem hry, kdy pravá ruka převážně obstarává melodii bez pomoci



levé a levá obstarává doprovod. Toto držení se provádí následovně: vnitřní palička je přímo u dlaně a vnější palička pod ní, přičemž se drží mezi ukazovákem a prostředníkem, většinou mezi jejich prostředními články. Ukazovák nesmí být nikdy napnutý, při hře menších intervalů je nutno jej posunout tak, aby se paličky dotýkal svým prvním článkem. Vnitřní paličky se dotýká palec svým prvním a druhým článkem a obě paličky jsou drženy u dlaně prsteníkem a malíkem. Korigování rozpětí paliček by mělo být velmi rychlé a mělo by se tedy provádět určitým švihem. Realizuje se palcem a zčásti též ukazovákem spolu s prostředníkem. Při přesahu rozpětí přes oktávu pouze malíček přechytne vnitřní paličku, která by jinak vypadla z ruky. Pohyb samostatných vnějších paliček neobstarává na rozdíl od ostatních způsobů držení zápěstí, ale jen ukazovák s prsteníkem a pohyb vnitřních paliček při pohybu dolů zajišťuje palec, při rychlém pohybu zpět nahoru prsteník a malík.

### **3.2 Hra šesti a osmi paličkami**

Předchůdcem tohoto způsobu hry byl George Hamilton Green (1893–1970), americký skladatel a hráč na xylofon, který oslňoval publikum postupným přidáváním paliček, jak je zmíněno výše v kategorii 3.1. Nejstarším dokumentem popisujícím hru šesti paličkami je článek Lindy Pimentel v časopise *Percussionist* z roku 1976. Tento způsob hry byl předmětem zájmu a experimentů mnoha interpretů, např. Leigha Howarga Stevense, Keiko Abe, Billa Molenhofa, amerického vibrafonisty a marimbisty Deana Gronemeiera nebo představitele mladší generace Roberta Patersona (\*1970).

Jako příklad je zde uvedena šestipaličková technika Roberta Petersona, který při její tvorbě vycházel z Burtnova způsobu držení. Tato technika vznikla čistě náhodně, když se chtěl Paterson ukázat před svou přítelkyní a vzal si do každé ruky tři paličky. V levé ruce hrál tradiční klasickou příznávkovou figuru na tři doby, v pravé ruce pak hrál melodii. Tento svůj experiment následně zdokonalil a postavil na něm svou skladbu *Merry Go Round*, která vznikla v roce 1990. Jedním z jeho hlavních cílů této techniky bylo, aby všechny paličky fungovaly stejně a byly na sobě nezávislé. Výhodou této techniky je hra trojzvuku v jedné ruce. Držení paliček v jedné ruce je následující: vnější palička je umístěna u dlaně mezi ukazovákem a prostředníkem, prostřední palička je umístěna na ní mezi palcem a ukazovákem,

vnitřní palička se nachází v místě prvního palcového kloubu a je nejvýše. Ostatní tři prsty tyto paličky stisknou, přičemž prsteníček se nachází na úrovni vnější paličky. Roztahování a stahování paliček je vytvářeno především pohybem palce a ukazováčku. K dosažení maximálního rozpětí mezi vnitřní a prostřední paličkou je nutno vložit mezi tyto paličky ukazovák a jeho roztažením od palce se rozšíří i prostor mezi vnitřní a prostřední paličkou. Maximálního rozpětí mezi prostřední a vnější paličkou je dosahováno uchopením vnější paličky ukazovákem a prostředníkem, čímž se provádí roztahování, a palec se přesunuje na vrchní část prostřední paličky. Aby bylo možno hrát malé intervaly vnitřní a prostřední paličkou, je nutno lehce uchopit střední paličku bříškem palce a vyvážit ukazovákem a spodní stranou prostředníku vnitřní paličku. V některých případech je taktéž potřeba vsunout prostřední paličku více do dlaně. To se ovšem musí provést za pomoci druhé ruky nebo pomocí protitlaku o nějaký předmět (např. kameny klávesnice). Největší interval mezi vnitřní a prostřední paličkou může tvořit přibližně kvintu, vnější paličky ve velké oktávě interval oktávy, ve vyšších polohách i duodecimy. Taktéž ovšem záleží na velikosti kamenů na nástroji, které se liší od výrobce k výrobcu.

Obecně Paterson o technice hry tvrdí: *„Techniky žádných dvou hudebníků nejsou přesně stejné a ani by neměly být. Někteří učitelé se snaží donutit studenty, aby hráli přesně jako oni, což se obvykle nepodaří. Každý hudebník musí přizpůsobit svou techniku, aby vyhovovala jeho hudební filozofii a postavě, a směřovala k tomu, co chce vyjádřit jak hudebně, tak i vizuálně. Ve skutečnosti žádné dvě ruce nejsou stejné, tak jako nejsou stejné žádné dvě lidské bytosti, dokonce se od sebe liší dvě ruce u jednoho člověka. Proto technika musí pracovat pro hráče, ne pro někoho jiného.“*<sup>1</sup>

Hra osmi paličkami (v každé ruce jsou čtyři) je ze všech technik hry nejméně rozšířená a taktéž ze všech technik hry nejmladší. Využívají ji např. britská marimbistka Jane Boxall nebo belgický marimbista mladé generace Ludwig Albert, který za účelem využití této techniky zkomponoval skladbu Marimba Moods II.

---

<sup>1</sup> PATERSON, Robert. *Composer* [Online] [Datum: 20. 5. 2012.] [http://www.robpaterson.com/writings/essay-introduction\\_to\\_my\\_six-mallet\\_technique.html](http://www.robpaterson.com/writings/essay-introduction_to_my_six-mallet_technique.html)  
Vlastní překlad z anglického originálu.

## 4. Druhy paliček a jejich vliv na zvuk nástroje

Autoři hudby musí mít na paměti, že nedefinují-li ve své kompozici příslušný druh paliček, zůstává volba jejich užití na hráči. I když má výrobce nástroje klíčový vliv na jeho konečný zvuk, je to vždy právě hráč, který stojí na konci cesty ke kvalitnímu tónu, neboť velmi záleží na tom, jaké paličky při hře na daný nástroj používá. Výrobci k vlastním nástrojům vyrábí také různé druhy paliček a může se stát, že originální paličky k nástroji jednoho výrobce nejsou vhodné k nástroji výrobce jiného. Chceme-li ovšem mít větší kontrolu nad výsledným zvukem, je vhodné druh paliček definovat. Obecně platí, že tvrdost a materiál hlavičky přímo úměrně ovlivňují tvrdost zvuku. Pruty paliček se vyrábějí ze dřeva, ratanu, bambusu, buku, břízy nebo sklolaminátu. Základní tvar marimbové hlavičky paličky je oválný nebo kulatý a tyto paličky se dají se použít jak na marimbu, tak na xylofon. Vibrafonová hlavička paličky má mimo to také tvar houby (pro bližší specifikaci ji lze přirovnat ke tvaru malé nerozevřené žampiónové hlavičky). Obecně dle tvrdosti rozlišujeme tyto druhy paliček: měkké (soft), téměř měkké (medium soft), střední (medium), středně tvrdé (medium hard), tvrdé (hard) a velmi tvrdé (very hard).

Následující tabulka nám ukáže zvuk jednotlivých druhů paliček, jejich materiál a vhodnost užití pro daný nástroj. V souvislosti s melodickými bicími nástroji se v angličtině používá slovo „mallets“, s vířivým bubnem a nástroji bicí soupravy termín „sticks“ nebo „drumsticks“.

### xylofonové paličky

materiál hlavičky	výsledný zvuk
dřevo nebo guma	velmi průrazný nebo méně průrazný

### klasické marimbové paličky

velikost hlavičky	výsledný zvuk	materiál obalu	výsledný zvuk
malá	ne příliš plný	vlna	zářivý
středně velká	středně plný	vlna	temnější tón
velká (a měkká)	plný (basová poloha marimby)	příze	konkrétní a temný

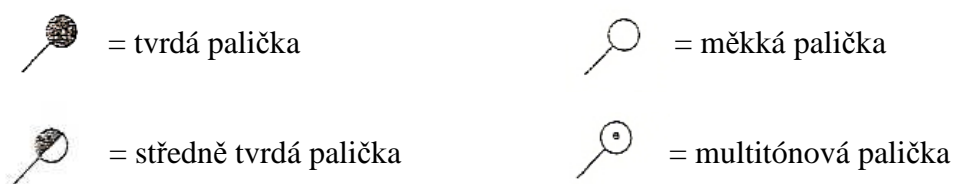
### multi-tónové marimbové paličky

materiál jádra	materiál obalu	zvuk ve slabší dyn.	zvuk v silnější dyn.
guma	příze	měkčí a kulatější	tvrdší a razantnější

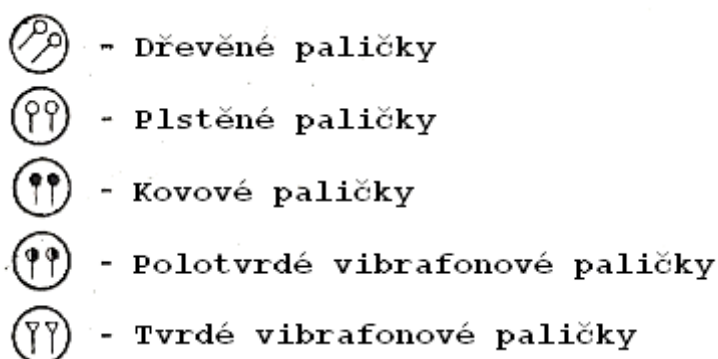
### vibrafonové paličky

váha jádra	materiál obalu	výsledný zvuk
lehká	vlna (nebo nylonová příze)	jemný, méně výrazný
středně těžká	vlna (nebo nylonová příze)	středně jasný (trochu temnější)
těžká	vlna (nebo nylonová příze)	výrazný, jasný, čistý


Obecně se pro základní typy paliček používají tyto symboly (prut paličky může u symbolu směřovat i kolmo dolů od hlavičky):




Jelikož se ovšem ani tyto znaky nestaly (hlavně pro moderní autory) pevně danou záležitostí, nachází se v jejich používání mnoho odchylek. Někteří autoři požadují k daným znakům např. jiný typ materiálu hlavičky – v takových případech je vždy vhodné v poznámkách ke skladbě uvést na pravou míru všechny druhy paliček (nebo pro paličky s jiným materiálem hlavičky použít jiný znak). Bogusław Schäffer v poznámkách ke své skladbě Construction for Vibrafone uvádí symboly, u nichž vidíme, že polotvrdé a plstěné paličky zachovávají obecný princip značení, který míru tvrdosti paličky určuje jejím vybarvením či nikoli. Ostatní symboly se již od tohoto principu odklánějí.



Slovní popis znaku v poznámkách je vhodný taktéž pak v případě, vytvoří-li si autor přídatnou vlastní symboliku, která z těchto znaků vychází. Např. Alois Bröder ve své skladbě „ent/lang/tast/end“ značí další druhy různě tvrdých paliček takto:

 ! = extra tvrdá palička

 ! = extra měkká palička

## 5. Zvláštní způsoby hry na marimbu a vibrafon

### 5.1 Zvláštní způsoby hry společné pro oba nástroje

#### 5.1.1. Víření

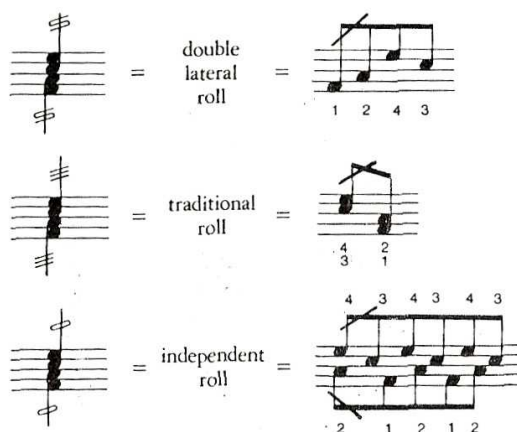
Technika víření paliček by se mohla dnešnímu skladateli jevit jako poměrně tradiční a jako jeden ze základních prvků výrazu melodických bicích nástrojů, zejména marimby. Do určité míry to však nelze tvrdit. Ne každý autor totiž ví, že u víru existuje trojí rozlišení, a nemůže od sebe tedy jednotlivé víry diferencovat. Znalost trojího rozlišení může pomoci autorům, kteří si ve svých kompozicích potrpí i na nejjemnější zvukové nuance. Obecně se víru u melodických bicích nástrojů říká tzv. střídavý vír, který spočívá v co nejrychlejším střídání úhozů až do stadia, kdy je od sebe téměř není možno rozeznat. Provádí se hrou čtyřmi paličkami a jeho opakem je tzv. tlačný vír, který se hraje vždy pouze dvěma paličkami a používá se u blanzvukových nástrojů, protože spočívá ve využití odskoku paličky od blány. Střídavý vír se dělí ještě na tři další typy. Nejsou-li v notovém zápisu tyto rozdíly nejsou rozlišeny, volba užití daného typu spadá na interpreta. Pro tyto typy víru neexistuje jeden univerzální způsob notace, neboť jej autoři notují různým způsobem. Je tedy dobré vždy k danému symbolu uvést i slovní popis, o jaký vír se jedná.

1. Vír tradiční - střídání úhozů rukou, přičemž jedna ruka hraje dvěma paličkami současně. Při tomto druhu víru je jednodušší od sebe rozeznat jednotlivé úhozy a jeho zvuk je poněkud umělý. Díky rozdílným témbrovým vlastnostem v různých polohách marimby je třeba při hře tohoto typu víru ve vyšší poloze použít razantnější úhoz než u polohy spodní. V opačném případě by došlo k přeznívání nižších tónů a zvuk by se stal nevyrovnaným.
2. Vír nezávislý - střídání úhozů paliček v jedné ruce. Tento typ víru je vcelku zvukově vyrovnaný a je též poslechově hustší, ovšem je i technicky náročnější než typ předešlý díky nutnosti dosažení vyrovnaného úhozu a vyšším nárokům na fyzickou výdrž při hře v silnější dynamické hladině.

3. Vír postranní – nejedná se o vír v pravém slova smyslu, ale o střídání kombinací paliček mezi sebou. Těmto kombinacím hráči říkají patterny (tj. neměnné kombinace paliček). Jsou-li hrány co nejrychleji, je možné dosáhnout podobného výsledku jako u klasického víru. Může se objevit jeden pattern užitý v celé pasáži, nebo se mohou patterny střídát na jednotlivých akordech. Zápis tohoto druhu víru se od značení klasického víru liší:



Leigh Howard Stevens určil ve svých skladbách pro tyto tři typy víru pevnou symboliku, kterou pak přejali i jiní autoři (bohužel však nedošlo k jejímu stálému hudebnímu uzákonění). Double lateral roll značí výše zmíněný postranní vír, traditional roll koresponduje s výše zmíněným tradičním vírem a independent roll náleží výše zmíněnému nezávislému víru.



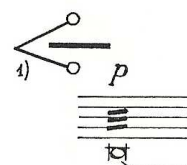
František Gregor Emmert ve své skladbě Vanutí určené pro sólovou marimbu uvádí dva druhy víru: vír tradiční (vlevo), a vír postranní (vpravo):



Tradiční vír autor využívá pouze při malých intervalech nebo jen na sekundě hrané pouze dvěma paličkami v jedné ruce a také na jednom tónu, při dvojzvucích (nebo čtyřzvucích, kdy je dvojzvuk zdvojen) a trojzvucích, užije – li čtyřzvuk, interval v jedné ruce nepřesáhne velkou sextu.

Vír postranní používá hlavně při trojzvucích a čtyřzvucích, jejichž tóny nejsou zdvojeny a krajní tóny dosahují i doudecimy (rozpětí paliček v jedné ruce přitom často nepřekračuje čistou kvintu), v jednom případě až kvintdecimy (zde je největším intervalem mezi paličkami v jedné ruce velká septima).

Speciální druh tremola používá Ton de Leeuw ve své skladbě Midare pro sólovou marimbu. Při hře tohoto tremola hráč drží dvě paličky v jedné ruce, jedna se nachází na horní části u kraje kamene, druhá se nachází pod kamenem taktéž u kraje. Tremolo se tedy provádí rychlými údery o jeden kámen – shora a zdola. V notách tento způsob hry značí takto:



### 5.1.2 Hra smyčcem

Dalším zvukovým ozvláštňením společným pro oba nástroje je hra smyčcem, i když se obecně více používá na vibrafonu. Nejvhodnějším smyčcem pro hru oba nástroje je smyčec kontrabasový, který je svou velikostí vhodnější a lze jím na kámen vyvíjet větší tlak než smyčci ostatních smyčcových nástrojů. Na rozdíl od smyčcových nástrojů ovšem neplatí, že čím dražší smyčec hráč používá, tím kvalitnějšího tónu dosáhne. Proto k tomuto účelu hráči na vibrafon postačí levnější laminátový smyčec, který navíc vydrží mnohem déle. Stejně jako u smyčcových nástrojů je i u vibrafonu důležité, aby byl smyčec dostatečně nakalafunovaný, žíně napjaté a vyvíjelo se tak tření rychleji a delší plochou. V opačném případě rozeznění kamene trvá příliš dlouho a předchází mu šustivý zvuk kalafunou nespojených žíní, nebo se kámen nerozezní vůbec. Pokud není smyčec používán, měly by se jeho žíně povolit.

Hráč drží smyčec ve svislé poloze kolmo ke hraně kamene a tlakem smyčce tento kámen rozeznívá. Užití této zvukové barvy lze použít na dlouhých tónech, které jsou u vibrafonu vždy podpořeny pedálem a jsou bohaté na alikvotní tóny. U marimby díky absenci pedálu tón zaniká mnohem rychleji. Náběh každého tónu je jemný a postupný. Nejdříve je tón na krátkou dobu slabý, než se kámen plně rozezní a tón se tak zesílí. Díky tomuto jevu nelze hru smyčcem použít v rychlejších rytmech: kameny se za kratší dobu nestihnou rozeznít. Někteří autoři (např. Steve Reich ve své skladbě Sextet z roku 1984 pro čtyři perkusionisty a dva hráče na klávesové nástroje) využívají i hru dvěma smyčci současně. V takovém případě je

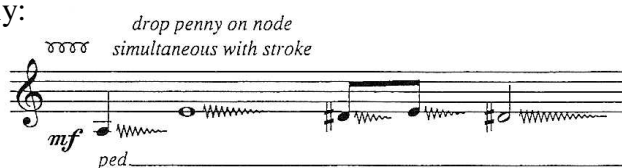


možno zahrát již bohatší melodie. Síla tlaku smyčce na kámen a jeho rychlost pohybu po něm je přímo úměrná ostrosti výsledného tónu. Hráč by proto měl experimentovat a najít si svůj vlastní způsob, aby měl co možná největší kontrolu nad výsledným zvukem. Na ostrosti tónu se taktéž neodmyslitelně podílí tónová výška kamene – čím hlubší je tón, tím je výsledný zvuk přirozeně jemnější. Rozlišujeme dva typy pohybu smyčce po kameni: zdola nahoru – tedy od žabky ke špičce<sup>2</sup> a shora dolů – tedy od špičky k žabce.<sup>3</sup>

V notách se hra smyčcem označuje buď znaky, které běžně užívají smyčcové nástroje pro žabku a pro špičku, nebo je možno tento předpis uskutečnit slovně: použitím termínu „arco“. Steve Reich v Sextetu používá označení „bowed“. Pak je již ponecháno na volbě interpreta, zda zvolí hru od žabky nebo od špičky. Zvukový rozdíl mezi hrou od špičky nebo od žabky je minimální, což zásadně neplatí u smyčcových nástrojů, u nichž je na způsobu smyku závislé frázování, které navíc musí být jednotné v orchestrální hře.

### 5.1.3 Preparace kamenů různými předměty

Preparaci kamenů lze provádět za pomoci různých předmětů. Ve skladbě Evangelie Rigaki nazvané Narcissus je na marimbu např. položena papírová pokrývka, na niž je pro větší pohodlí hry napsána i skladba samotná. Papír modifikuje základní zvuk marimby do větší šustivosti a plochosti. Robert Stright ve své skladbě Six Poems for Vibraphone z roku 1990 používá preparaci vibrafonu mincemi. Tato technika hry spočívá v položení různých mincí na kameny vibrafonu, na něž je následně hráno paličkami.<sup>4</sup> Nejvhodnějším místem pro položení mince na kámen je místo, kde šňůra prochází kamenem. Mince je totiž při úderu paličkou do kamene schopna setrvat relativně na jednom bodu oproti jinému umístění, kdy po kameni cestuje a hrozí její pád. Při úderu paličkou do kamene se mince prudce rozvibruje a dodá zvuku větší (až drnčící) zvonivost. Robert Stright do not tuto techniku značí pomocí zužující se čáry ve tvaru pily:



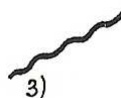
<sup>2</sup> viz. obrazová příloha A

<sup>3</sup> viz. obrazová příloha B

<sup>4</sup> viz. obrazová příloha C

### 5.1.4 Hra na rezonátory

Při hře na melodické bicí nástroje lze kromě kamenů využít i ozvučné trubice.<sup>5</sup> Ton de Leeuw ve své skladbě *Midare* předepisuje glissando hrané rukojetí přes rezonátory marimby. Pro tuto techniku používá následující symbol (pod uvedeným číslem u znaku přidává ve vysvětlivkách slovní popis):



Alois Bröder ve své skladbě „ent/lang/tast/end“ požaduje foukání do rezonátorů marimby, což v notách zapisuje tímto znkem: ▼

## 5.2 Zvláštní způsoby hry na marimbu

### 5.2.1 Jednoduché techniky hry paličkami

Jako jednoduché techniky hry paličkami jsou zde uvedeny takové techniky, při jejichž užití se na vytváření výchozího specifického zvuku podílí jen jedna palička (nezávisle na náročnosti jejich provedení).

#### 5.2.1.1 Zvláštnosti hry hlavičkou paličky

Technikou, kterou lze do této kategorie zařadit, je tření nakalafunovanou špičkou bubínkové paličky po kameni, což zvukově vyniká zejména v malé oktávě marimby. Dále se jedná o lehké přejíždění paličkami po kamenech, které používá ve *Midare* z roku 1972 a tento způsob hry značí v notách takto:

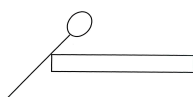


---

<sup>5</sup> viz. obrazová příloha D

### 5.2.1.2 Hra prutem paličky

Při hře prutem paličky se její hlavička vytváření zvuku neúčastní. Co se týče barvy tónu, jedná se o tenký klapavý zvuk, který způsobuje tvrdý materiál prutu. Klapavý zvuk je při tomto způsobu hry průraznější a konkrétní výška tónu je zde dynamicky až druhořadou záležitostí, ovšem není eliminována úplně. Úder prutu na kraj kamene způsobí, že se tón není schopen rozeznít tak, jako kdyby na něj zahrála mnohonásobně mohutnější hlavička paličky přesně v místě, o němž hráč ví, že se zde kámen rozezní nejlépe. Keiko Abe používá techniku hry o hranu kamene ve své skladbě *Voice of Matsuri Drums*, kterou se budeme zabývat níže v sekci 5.1.1.4. Leigh Howard Stevens nazývá tento způsob hry „stick click“ ve své skladbě *Rhythmic Caprice*, premiérované v roce 1989, a používá pro něj následující znaky (vlevo je znak demonstrující způsob hry, vpravo potom znak vyskytující se přímo v notovém zápise):



František Emmert ve své skladbě *Vanutí* z roku 2006 tento způsob hry notuje stejně jako Stevens – výše uvedeným symbolem vpravo.

Alois Bröder ve své skladbě „ent/lang/tast/end“ z roku 1990 pro sólovou marimbu rozlišuje dva způsoby hry prutem paličky:<sup>6</sup>

1. Hru špičkou prutu (na střed kamene)



2. Hru prostřední částí prutu (o hranu kamene)



Hans Werner Henze ve své skladbě *Five Scenes from the Snow Country* z roku 1978 uvádí pro hru špičkou prutu na střed kamene následující symbol:

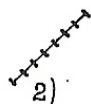
---

<sup>6</sup> typ 1 a 2 viz. v obrazové příloze E = typ 1, F = typ 2

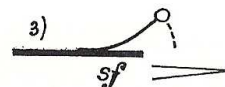


Další možností je hra prutem na střed kamene kolmo dolů (jakoby nechat spadnout paličku opačným koncem na kámen, ale ihned vzdálit).<sup>7</sup>

Ton de Leeuw ve své skladbě *Midare* požaduje hru rukojetí paličky ve spojení s glissandem po kamenech marimby. Zvukové vlastnosti klapavého glissanda v notách věrně napodobuje následující symbol (číslo u něj opět odkazuje na slovní popis v poznámkách u sklaby):




Taktéž v této skladbě popisuje způsob hry, kdy hráč položí prut paličky na kámen hlavičkou směřující k sobě. Prut na kameni jednou rukou přidrží, druhou rukou použije princip páky, vyzvedne hlavičku paličky a tím napruží prut. Po puštění hlavičky prut začne rychle odskakovat od kamene. Pro tento způsob hry uvádí autor v notách následující obrázek:



### 5.2.1.3 Simultánní hra hlavičky a prutu paličky

Při hře prutem a hlavičkou paličky zároveň<sup>8</sup> též známému jako „marimshot“, je charakteristika zvuku poněkud odlišná. Tenký klapavý zvuk prutu je zde dynamicky zastoupen ve stejné až menší míře než zvuk úderu paličky na kámen. Pro hráče je důležitější úder hlavičky paličky do kamene přesně v místě, o němž ví, že se zde kámen rozezní nejlépe, a sklon prutu při hře o hranu kamene je sekundární – přizpůsobuje se vzdálenosti hlavičky paličky od hrany kamene. František Emmert pro tento způsob hry ve své skladbě *Vanutí* používá následující znak:



Leigh Howard Stevens tento způsob hry značí ve své skladbě *Rhythmic Caprice* tímto symbolem notové hlavičky: 

<sup>7</sup> viz. obrazová příloha obr. G

<sup>8</sup> viz. obrazová příloha obr. H

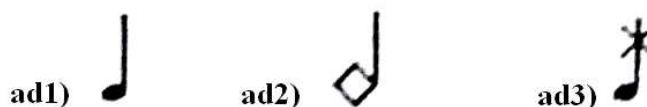
#### 5.2.1.4 Speciální multifunkční paličky

Speciální multifunkční paličky používá Keiko Abe ve své skladbě *Voice of Matsuri Drums* z roku 1992. Tyto paličky jsou vyrobeny samotnou autorkou speciálně pro provedení této skladby, říká se jim též „slap mallets“ kvůli jejich plácavému zvuku, který vytvářejí při úderu hlavičkou. Každá palička má tři části, které mohou vytvořit odlišný zvuk:

1. speciální polstrovaná (= slapová) hlavička vytvářející plácavý zvuk
2. prut
3. xylofonová hlavička na opačném konci prutu



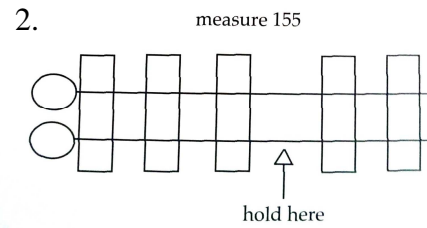
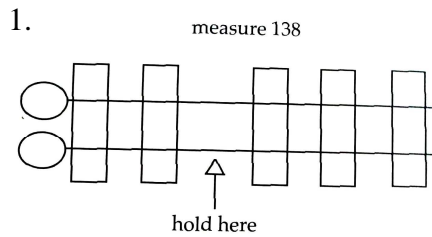
Užití těchto tří odlišných technik hry je v notách rozlišeno pomocí následujících znaků:



Autorka neuvádí techniku hry jen jednou částí multifunkční paličky, ale též kombinací dvou částí (převážně hry xylofonovou a polstrovanou hlavičkou současně).

#### 5.2.1.5 Klastry

Tato zvuková barva byla přejata od klavíru jakožto nástroje pro jejich užití velmi vhodného. Klavírista může pro shluky vzájemně velmi blízkých tónů při hře užít nejen prsty a dlaně, ale také celá předloktí, přičemž rozsah klastru je limitován pouze velikostí předloktí. U marimby je užití částí těla pro vytvoření klastru sice fyzicky reálné, ovšem zvukově nepoužitelné (nemá-li se jednat například o žert v rámci sémiotického hlediska skladby). Proto se stejně jako při tradiční hře na marimbu i zde používají paličky např. na malý buben, případně speciálně vyrobené libovolně dlouhé klastrové paličky ve tvaru písmene T. Leigh Howard Stevens ve své skladbě *Rhythmic Caprice* rozlišuje dva druhy klastrů (šipka ukazuje na místo, kde má být palička držena):



V notovém zápise jsou klastry řešeny takto:



František Emmert ve své skladbě Vanutí pro sólovou marimbu používá dva druhy klastrů:

1. jednoduchý klastr
2. klastr se simultánním úderem o kraj kamene



### 5.2.2 Složené techniky hry paličkami na marimbu

Jako složené techniky hry paličkami jsou zde uvedeny takové techniky, při jejichž užití se na vytváření výchozího specifického zvuku podílí dvě a více paliček (nezávisle na náročnosti jejich provedení).

#### 5.2.2.1 Hra flažoletů

Zvuku flažoletu lze při hře na marimbu dosáhnout následujícím způsobem, který je též vysvětlen ve vysvětlivkách skladby Vanutí od Františka Emmerta: mělo by se jej docílit v nízkém rejstříku nástroje. Nejdříve stiskneme jemnou paličkou v levé ruce střed daného kamene, přičemž druhou paličkou v pravé ruce udeříme do

kamene přesně do místa, kde napínací šňůra prochází kamenem,<sup>9</sup> místo paličky lze taktéž použít prstu.<sup>10</sup> Měl by se ozvat flažolet o dvě oktávy vyšší. Tyto flažolety autor skladby označuje v notách znakem, který je vlastní hlavně smyčcovým nástrojům a flétnám. Ovšem na rozdíl od nich v případě marimby zápis neodpovídá výslednému zvuku, ale příslušnému kameni, na němž se daný flažolet vytváří.

Flažoletový zvuk pak také vzniká v horní oktávě již výše zmíněnou hrou prutem paličky na střed kamene kolmo dolů.

### 5.2.3 Hra jinými nástroji než marimbovými paličkami

#### 5.2.3.1 Hra různými částmi ruky

Hans Werner Henze ve své skladbě *Five Scenes from the Snow Country* pro sólovou marimbu diferencuje čtyři různé typy hry různými částmi ruky, jejichž symboly jsou zobrazeny níže. Zleva: 1. hra celou plochou prstů, 2. hra bříškem prstu, 3. hra nehtem, 4. hra kloubem prstu



Alois Bröder ve své skladbě „ent/lang/tast/end“ z roku 1990 pro sólovou marimbu používá pro požadavek hry plochou prstů tento symbol:



#### 5.2.3.2 Hra metličkami, balónky a klepačem na koberce

Hru metličkami (vlevo) a balónky (vpravo) používá taktéž Alois Bröder ve své skladbě „ent/lang/tast/end“. V notách je zobrazuje pomocí následujících symbolů:



<sup>9</sup> viz. obrazová příloha I

<sup>10</sup> viz. obrazová příloha J

Hru proutěným klepačem na koberce na kameny marimby pak používá Mauricio Kagel ve své skladbě Dressur. Tento způsob hry v sobě nese i dramatický přesah, který je pro Kagelovu tvorbu charakteristický, ve spojení s ostatními způsoby hry a příkazy k dramatickým úkonům při hře. Tento fakt je dobře pozorovatelný i v analýze jeho skladby „Rrrrrr...“ uvedené v 6. kapitole. Hru plácačkou Kagel v notách značí pomocí tohoto symbolu:



## 5.4 Zvláštní způsoby hry na vibrafon

### 5.4.1 Podlad'ování

Tato technika se používá nejvíce v jazzové hře na vibrafon a ve zvuku připomíná bluesovou kytaru (natahování strun) a je realizovatelná jen na omezeném tónovém ambitu, taktéž záleží na typu nástroje. Obecně můžeme říci, že funguje zhruba na tónech  $c^1 - f^2$ . Její vynálezce, Gary Burton, ji prováděl klouzáním tvrdou paličkou po kameni vibrafonu z místa, kde napínací šňůra prochází kamenem, do středu kamene a jeho současným rozezvučením paličkou druhou.<sup>11</sup> V jeho skladbě In Your Quiet Place psané pro vibrafon s doprovodem klavíru, se objevuje toto značení:



Pokud se šipka objevuje na dvojjzvuku, autor požaduje užití této techniky jen na nižším tónu.

### 5.4.2 Konstantní pedál

Zvukovou barvu stále znějícího pedálu používá v kombinaci se zapnutým motorem Miloslav Ištvan ve své skladbě Capriccio pro vibrafon, marimbu a bicí nástroje, kterou se bude zabývat následující kapitola.

---

<sup>11</sup> viz. obrazová příloha K



## 6. Úloha zvláštních způsobů hry ve vybraných příkladech

### 6.1 Keiko Abe – Voice of Matsuri Drums

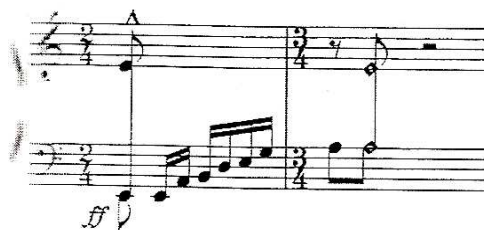
Název Voice of Matsuri Drums je pro tuto virtuózní skladbu velmi příznačný právě díky plácavému zvuku polstrované hlavičky, který svou barvou v kombinaci s hlubokou polohou marimby imituje úder na blánu bubnů. Tím přímo odkazuje na bubny matsuri pocházející z japonské lidové tradice. Tento odkaz podporuje též volba tónového materiálu (mollová pentatonika), a výskyt uzavřené formy. Jednotlivé díly jsou od sebe rozlišeny též témbrově - díky selekci užití jednotlivých technik v každém z nich. Tato forma obsahuje asymetrické díly, jejichž přechody jeden v druhý jsou dobře rozpoznatelné díky změně techniky hry nebo změně tempového označení. To je vyjádřeno buď jednou přibližnou číselnou hodnotou, nebo orientačním rozmezím dvou číselných hodnot, v jediném případě je přechodovým prvkem koruna.

Jednotlivé díly lze charakterizovat tímto způsobem:

1. Díl A je složen z 15 taktů introdukčního charakteru (už zde se projevuje kombinace techniky hry xylofonovou a polstrovanou hlavičkou současně, ovšem má zde funkci pouhého lokálního zvukového ozvláštnění jako podpora sforzata), které přecházejí do 21 taktového úseku obsahujícího převážně virtuózní akcentované skupiny šestnáctinových not (obr. 1), ale též s introdukčními prvky (obr. 2). Co se týče dynamiky, tento díl sestává z několika gradací a degradací různé délky v různých dynamikách a obsahuje občasná setrvání na výsledné dynamice dané gradace.

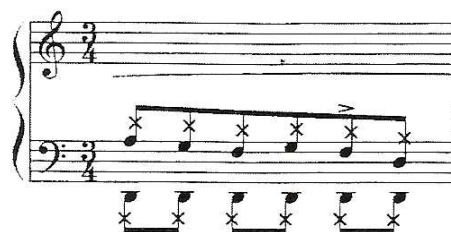


Obr. 1



Obr. 2

2. Díl B je charakteristický svou nízkou dynamikou, užitím techniky hry prutem paličky a konstantou ve spodním hlase v podobě osminových not (obr. 3). Tento tektonický model je dvakrát přerušen přímým stříhem, tj. nástupem virtuózních akcentovaných skupin šestnáctinových not z dílu A ve *f*. Poprvé (opět stříhem) přerušuje nástup původního materiálu dílu B, podruhé pak mimo tento materiál ještě přechodovou část, v níž se stále se opakuje skupina dvou tónů v horním hlase a tří tónů měnících se na opakovanou skupinu dvou tónů v hlase druhém. Horní hlas zde má být hrán s použitím techniky hry xylofonovou hlavičkou, spodní hlas slapovou hlavičkou (obr.4).



Obr. 3



Obr. 4

3. Charakter dílu C je podpořen počátečním slovním označením „Improvisamente (ad lib.)“ a jedná se tedy o díl kadenciálního charakteru složený ze třech typů vypsanych pasáží, které jsou vůči sobě kontrastní svou délkou, ambitem a tektonickou strukturou (obr 5, 6, 7). Závěr tohoto dílu tvoří tónově klesající a tempově se zrychlující a pak zpomalující část, která plynule přechází v další díl. Dynamika v celém dílu je předepsána *fff*, požadavek na techniku hry je užití slapové hlavičky paličky.



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7

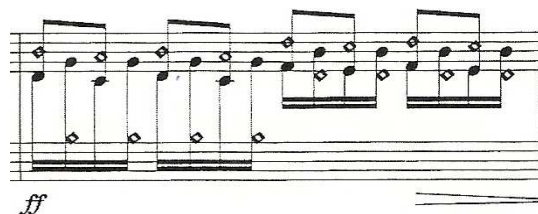
4. Díl D je svým tempem více než o polovinu pomalejší než předchozí dva díly a pohybuje se v nízkých dynamikách *pp* a *ppp*. Opět se zde objevuje konstanta ve spodním hlase (obr. 8), tentokrát však ve čtvrt'ových notách a na jiném tónu než v dílu B. Tato konstanta je na počátku dílu bez akcentů, v jeho středu je dynamicky nejvíce vypjatá a akcentovaná, v poslední části pak opět bez akcentů. Horní hlas charakterizují častá tremola tvořící kratší či delší melodické oblouky. Od označení „poco a poco acell.“ melodika získává klesající charakter a spolu s oním acellerandem a crescendem probíhají až po začátek dalšího dílu, čímž jej připravují. Technikou hry v tomto díle je určena hra slapovou hlavičkou paličky.



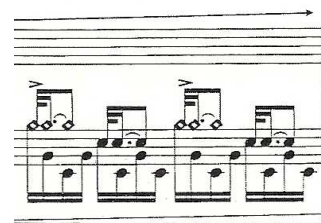
Obr. 8

5. Díl A<sup>1</sup> se tempově shoduje s počátečním dílem A, pohybuje se v hlasitých dynamikách s občasnými gradacemi a degradacemi. Je složený z 6 taktů introdukčního charakteru, které stříhem přerušuje 6 taktový úsek virtuózních akcentovaných skupin šestnáctinových not, tento princip se ještě jednou zopakuje: 6 taktový úsek introdukčního charakteru opět stříhem vystřídá 8 taktů s akcentovanými skupinami šestnáctinových not, přičemž osmý takt je zajímavý sestupnými glissandy v horním hlase, hranými xylofonovou hlavičkou po bílých kamenech. Následují 4 takty figurované melodie, které jsou hrány slapovou hlavičkou (obr. 9). Noty této melodie jsou rozepsány do dvou a čtyř hlasů (melodické osminové noty, doprovodné šestnáctinové noty). Toto přerušují dvě doby vzestupného glissanda hraného xylofonovou hlavičkou po bílých kamenech. Po něm nastupuje finální, dynamicky nejsilnější, tektonicky nejhustší a permanentně se zrychlující část, která tektonicky vychází z předchozích pěti taktů, ovšem tentokrát je zacílena pouze na hlubokou polohu marimby (obr. 10). Melodické tóny zde nejsou již

jen v podobě osmin, ale též v podobě tečkovaných rytmů. Plastičnost hlasů zde vytváří pokyn k užití techniky hry xylofonovou hlavičkou simultánně se slapovou hlavičkou paličky. Závěr skladby v jejím předposledním taktu zpestřuje předepsaný výkřik „U!“, po němž zazní dva finální intervaly ve sforzatu.



Obr. 9



Obr. 10

## 6.2 Alois Bröder - „ent/lang/tast/end“

Význam této skladby popisuje autor na svých internetových stránkách následovně:

*„ent/lang/tast/end“ dalece překračuje běžný zvuk marimby. Pokusil jsem se jej dosáhnout jen pozvolna, abych se jej mohl na konci skladby znovu více a více vzdávat. Marimba zde není použita jen jako hudební nástroj, ale také jako objekt určený ke hře v mnohem širším slova smyslu. Skladba je pojata jako scéna uzavřená sama do sebe a to si také žádá intenzivní dramatické nasazení.“<sup>12</sup>*

Požadavky k interpretovi má pak tyto:

*„Dělej vědomě nevysvětlitelné!*

*Vymysli si vnitřní děj!*

*Rozpoznej nový význam, který může získat běžná změna paliček!*

*Boj se publika a provokuj ho!*

*Vytvoř co nejrůznorodější pocity!*

<sup>12</sup> BRÖDER, Alois. <http://www.alois-broeder.de/en/Kommentare/Kommentarentlangtastend.html> [Online] [Datum: 20. 5. 2012.] Vlastní překlad z anglického originálu.

*Nechej objekty, aby se samy oživily!*<sup>13</sup>

V této skladbě není prakticky nic ponecháno náhodě. Proto se v notovém zápisu vyskytuje mnoho požadavků na jejího interpreta, včetně choreografických prvků a nálad, jaké má interpret dramaticky ztvárnit. Např. můžeme uvést: „cca 4 vteřiny absolutní nehybnost“, „jako tygr plíživými kroky jednou obkroužit marimbu, průběžně se zarážet; přitom odložit paličky na kameny jednu na druhou a vzít metličky“ nebo „jako na číhané se opatrně krást k odkládací ploše, dát si při tom načas; vyměnit paličky; jako na lovu; znovu za marimbu“.

Kromě speciálních technik hry na marimbu je ve skladbě symboly předepsáno ještě dupání, zpívané tóny přibližné výšky a vyslovování slov ohraničených uvozovkami. Tato slova u sebe mají obvykle ještě pokyn, s jakým pocitem mají být vyslovena (např.: empaticky, vystrašeně, agresivně apod.). Skladba obsahuje 16 částí, na jejichž začátku hráč vždy vysloví její číslo v předepsané náladě a které lze charakterizovat takto:

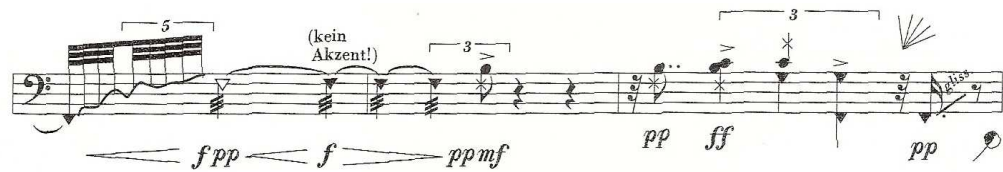
1. část je v rychlém tempu a nízké dynamice. Obsahuje stoupající a klesající glissanda po kovových rezonátorech marimby hraná rukou (obr. 1) a tremola, kdy jedna ruka hraje bez paličky a druhá hraje polotvrdou paličkou, na posledním tónu této části tremolují obě ruce bez paliček.

Obr. 1

2. část obsahuje kontrasty v několika rovinách: je v polovičním tempu oproti části první, vyskytují se zde subito rozdíly velmi hlasitých a velmi tichých dynamik, nebo jsou v gradaci a degradaci. Tektonicky se zde vyskytuje jak ticho, tak tremolované dlouhé tóny či vzestupný tónový běh. Tato část obsahuje rozmanité způsoby hry: různými balónky na kameny marimby, hru paličkami na její kovové rezonátory, hru koncem prutů paliček, polotvrdými

<sup>13</sup> Internetový odkaz totožný z odkazem z poznámky č. 11

paličkami, nebo plochou prstů (obr. 2). Vyskytují se zde i zpívané tóny s povolením přibližné intonace. To vše se děje na pouhých devíti taktech.



Obr. 2

- část obsahuje čtyři charakteristické prvky: dlouhé tóny, glissanda hraná metličkami přes rezonátory nástroje a zbylé dva prvky hrané plochou prstů – skupiny několika tónů bez rytmu a trylek ve střední a vyšší poloze (obr. 3). Dynamika během této části dvakrát s různými vybočeními vystoupá do *ff*, v němž také skončí.

"DREI!..." (lang gedehnt, mit halber Stimme)

*p*  
(langsam auf der jeweiligen Platte streichen;  
möglichst hoher Tonanteil;  
geringfügige Akzente am Umkehrpunkt)

Obr. 3

- část obsahuje čistě dramatické pokyny a na marimbu se zde nehraje.
- část obsahuje proměňující se skupiny dvou tónů v tečkovaném, triolovém, a kvintolovém rytmu, tremolový pohyb na dlouhých tónech a hru v přírazech na rezonátory marimby. Předepsány jsou extra tvrdé paličky. Taktěž se zde objevuje dupání, které podporuje celkově velmi hlasitou dynamiku v rozmezí *sfz - fffff - sffffz* (obr. 4). Jedinou výjimkou je dvojí výskyt subita *pp* v druhé třetině této části.

während der Fermaten  
die Spannung halten  
sim. sim. sim.

Obr. 4

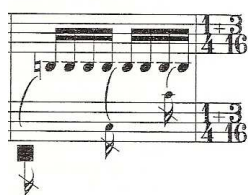
ca. 34''

6. část obsahuje čistě dramatické pokyny a na marimbu se zde nehraje.
7. část je předepsána ve velmi pomalém tempu a velmi nízké dynamice *ppp* – *pppp*. Obsahuje tremola na čtyřhlasých souzvucích a ve třetím taktu před jejím koncem se objevuje krátká fráze složená z lehce akcentovaných rytmických motivků. Tato část má být hrána extra měkkými paličkami (obr. 5).



Obr. 5

8. část je předepsána ve dvakrát rychlejším tempu než část předchozí a dynamicky je rozdělena do tří dílů: 1.) gradace *f* - *ff*, 2.) *p* - *ff* a zpět do *pp*, 3.) *ffffz*, *fff* – *pp*. Ve výběru tónového materiálu této části jsou použity intervaly zm.1 a č.1, m.2 a V.2, zm.4, č.4 a zv.4, m.7 a V.7. Jako druh paliček jsou zde předepsány středně tvrdé paličky a vyskytují se zde další dvě techniky hry: dupání (obr. 6) a glissanda v obou směrech (obr. 7).



Obr. 6



Obr. 7

9. část je výrazná svými neustálými accelerandy a ritardandy na dvou konstantních tónech od sebe velmi vzdálených, závěr této části tvoří postupné zesilování v rozmezí *ppp* - *ffff* spolu s postupným zpomalováním. Tóny ve vysoké poloze mají být hrány extra tvrdou paličkou, tóny v nízké poloze středně tvrdou paličkou (obr. 8).

Irrrende, irritierte Bewegungen  
 "NEUN!" (verrückt johlend, *ff*)

*ff* ————— *pp* *p* < *mf* *p* < *f* *p* < ————— *ff* *pp*

Obr. 8

10. část je velmi krátká, obsahuje čistě dramatické pokyny a na marimbu se zde nehraje.
11. část je v pomalém tempu, probíhá zde dynamické zesílení z *p* přes *f* do *ff*, pohybuje se v hluboké poloze nástroje nejdříve jen s vybočením do houslového klíče, podruhé s plynulým přechodem do něj (obr. 9). Z intervalů převládají oba druhy sekund a tercií, hojně se zde objevují i zvětšené kvarty. Paličky jsou zde předepsány multitónové.

————— *f* ————— *p* —————

Obr. 9

12. část svým materiálem vychází z předchozí části, v dynamice zde přichází subita *ff* – *p*, načež tato část končí v *mp*.
13. část odpovídá dynamicky i tektonicky račí verzi části 9, jedinou změnou je odlišná výška konstantního tónu ve vysoké poloze. Číslo 9 se též vyslovuje na jejím počátku.
14. část odpovídá dynamicky, tektonicky i užitím druhu paliček části 7, jedinou změnou je odlišná krátká fráze složená z lehce akcentovaných rytmických motivků, která se v tomto případě dvakrát zopakuje. Číslo 8, 7, 6 a 5 se vyslovuje v jejím průběhu.
15. část obsahuje čistě dramatické pokyny a na marimbu se zde nehraje. Na jejím počátku se vyslovuje číslo 4.



16. část dynamicky i tektonicky odpovídá račí verzi části 3, která je ovšem zkrácena, jsou vynechány tónové skupiny bez rytmu, jeden trylek a je zakončena jejím původním výchozím tónem, který je jen v jiné poloze – místo *d* je to *d*<sup>1</sup>. Po jeho zahrání hráč řekne „Konec“ a až do začátku aplausu zůstává sehnutý.

### 6.3 František Emmert - Vanutí

Tato kompozice je napsána převážně v nízké dynamice *ppp* – *mp* s občasným užitím *mf*. Dynamika *f* a *sf* se zde vyskytuje jen výjimečně – v části Toccata. Použitím postranního víru v nízké dynamice, při níž se tóny slívají v téměř jednolitý souzvuk, je kompozice naplněna velkou lehkostí. A právě ta pomáhá (jako i jiné, zvukové barvy, jichž je dosaženo užitím úderů prutu o hranu kamene, marimshoty, klastry v kombinaci s údery o hranu kamene nebo bez nich, nebo též *crescenda* a *decrescenda*) autorovi vystihnout název skladby.

Po melodické stránce autor zdůrazňuje opakovaný tón, hojnost výskytu intervalů je uvedena od největšího počtu k nejnižšímu: m.2 a V.2, m.3 a V.3, m.6 a V.6, č.8, m.7 a V.7, č. 4, č. 5 a triton. Jako intervaly přes oktávu uplatňuje autor m.9 a V.9, m.10 a V.10, další užití intervalů přes oktávu je velmi lokální záležitost.

Po souzvukové stránce autor preferuje V.2 jak samostatně, tak ve spojení s další sekundou, taktéž sekundou zdvojenou v oktávě nebo jako vnitřní hlasy spolu s okrajovými tóny tvořícími kvintdecimu, dále ve spojení s č.4, č.5 a m.6. Časté jsou zde i m.3 a V.3, paralelní č.5, č.5 navazující na jiný souzvuk, m.7, V.7, zm.8 nebo č. 8 a V.9 v kombinaci s ostatními již uvedenými intervaly. Ostatní intervaly se již nevyskytují tak hojně.

Vanutí má 6 částí nastupujících *attacca*: *Misterioso*, *Song*, *Toccata*, *Misterioso*, *Song*, *Misterioso* a lze je charakterizovat takto:

1. Formový základ první části tvoří skrytý dialog skupinek opakovaných tónů nebo souzvuků (s proměnlivým vrchním nebo spodním hlasem) a postupně rozvíjená melodická linka postavená na souzvucích (obr. 1 a 2), jejichž charakteristickým intervalem je mnohdy tercie, která se dále rozvíjí do souzvuků jiných. Tyto skupiny mají různou délku a jsou na odlišných opakovaných tónech, taktéž melodická linka je vždy rozvíjena různě dlouho a

na rozdíl od opakovaných souzvuků se vyznačuje větší souzvukovou proměnlivostí.

Tempo první části je lehce proměnlivé podle toho, zda je přítomna melodická nebo rytmická složka. Rytmický základ celé první části tvoří triolový rytmus, který často není vyplněn všemi třemi notami a s pomocí propauzování těchto triol jsou zde vytvořeny ony charakteristické skupiny opakovaných tónů, nezděka začínající mimo první dobu trioly. Při výskytu melodicko-souzvukové linky naopak triola většinou vyplněna je, a to kombinací čtvrté a osminové noty, v rámci vícehlasu jde o syrrytmiu i komplementární rytmus. Několik dob před koncem této části můžeme spatřit souzvuk, jehož tónová selekce je následně rozložena do sextol vyplněných šestnáctinovými notami. V jejich průběhu se ovšem tónový terén změní a přes výsledný dvakrát opakovaný čtyřhlasý souzvuk se autor vrací opět k triolovému rytmu.

V této části je kladen důraz na zvukový rozdíl mezi hrou marimshotem a hrou tvrdými nebo multi-tónovými paličkami. Obzvláště dobře se tento kontrast projevuje na opakovaných tónech na začátku části. Nesmíme opomenout ani přítomnost techniky hry flažoletů a dvojího druhu tremol.

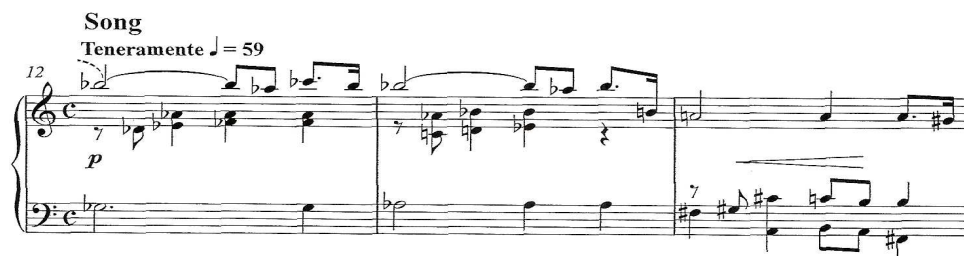
**Misterioso**  
♩ = ca 63

Obr. 1

♩ = ca 69-72

Obr. 2

2. Druhou část lze formově rozdělit do pěti nesymetrických dílů.  
První díl má 11 taktů a svou tektonikou i plynutím času získává lehce barokní charakter (obr. 3).



Obr. 3

Druhý, čtyřtaktový díl (obr. 4: 1. a 2. takt čtyřtaktí) je toccatového charakteru a plní přechodovou a gradační úlohu, která je podpořena předepsanou technikou hry marimshotem.



Obr. 4

Následuje třetí 8 taktový díl mající stejný charakter jako díl první díky své tektonice, ovšem druhé 4 takty tvoří již jen jednohlas několikrát podpořený různými tříhlasými souzvuky.

Čtvrtý díl (obr. 5) se odvíjí opět na 4 taktích a tektonicky je naprosto odlišný od všeho, co v této části již proběhlo: jsou zde použity dlouhé tóny na různých souzvucích, kdy každý řádek postupuje ve vlastních paralelních postupech. Stejně jako předchozí čtyřtaktová přechodová část v sobě i tato nese gradační charakter, i když ne tak prudký.



Obr. 5

Pátý díl se sice také odvíjí jen na 4 taktech, ovšem jedná se o shrnutí této části jako celku, tektonicky je shodný s prvním a třetím dílem, i když už není strukturou tak hustý jako jeho dva předchůdci. Tato část končí metamorfózou čtyř akordů (obr. 6), z nichž jsou poslední dva v tremolech a působí nejen jako shrnující, ale opět i jako přechodový prvek k další části.



Obr. 6

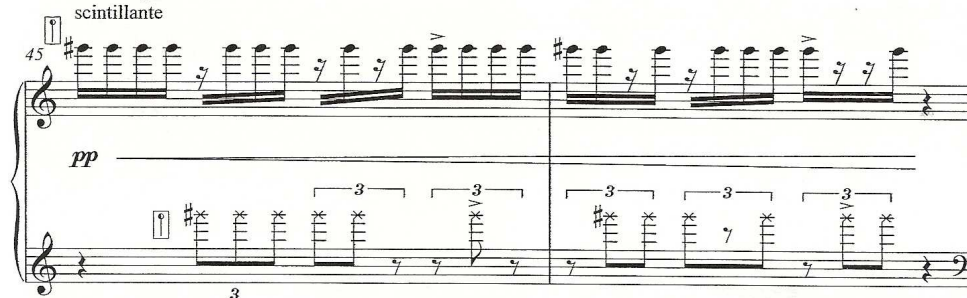
Rytmicky tato část obsahuje několik výrazných prvků, které jí dávají lehce barokní charakter: komplementární rytmus, synkopy, průtahy v horním hlase, které zde sice není podpořené barokní souzvukovou složkou, avšak přesto jsou platné díky spojení s pravidelným tepem v nižších hlasech. Ten zajišťují čtvrté a osminové noty, tečkované rytmy a vždy vyplněné osminové trioly, ať už jsou složeny jen čistě z not osminových nebo z kombinace s notou čtvrté. Čtyři šestnáctinové noty za sebou jsou zde použity pouze dvakrát - poprvé s průtahem na první šestnáctině ve třetím dílu, podruhé zazní již všechny čtyři jako zdvih k těžké době prvního taktu pátého dílu. První přechodový díl má v druhém taktu charakter toccaty s užitím tečkovaného rytmu a ve svém nejvyšším gradačním stupni přechází v syrritmické čtvrté, osminové a půlové noty v marcato. Rytmus druhé přechodové části je na makrourovni taktéž komplementární, synkopický a tečkovaný.

Tento lehce barokní charakter podporuje i autorův požadavek, aby tato část byla hrána multitónovými paličkami, čímž je dosaženo zvukové plnosti. Jediným místem, kde proběhne změna techniky hry, je čtvrtý takt prvního přechodového dílu, tak již bylo zmíněno výše.

3. Třetí část lze rozdělit na tři díly:

1.) prvních 10 taktů (obr. 7)

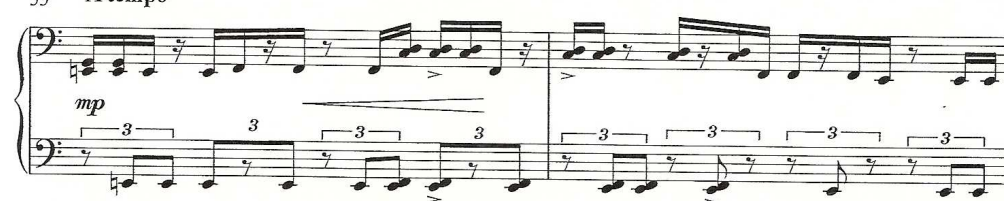
**Toccata**  
**Più tempo** ♩ = 104-112 ca  
scintillante



Obr. 7

2.) od slovního označení „A tempo“ (obr. 8)

55 **A tempo**



Obr. 8

3.) od taktu 61 (obr. 9)

61



Obr. 9

V této části se objevuje vnitřní souvislost s částí první díky dialogu rytmické a melodické složky. Rytmickou složkou je zde opětovné užití opakovaných tónů ve vysoké poloze marimby. Tentokrát však nejen v triolovém rytmu (dolní řádek), ale i v rytmu šestnáctinových not, z čehož vzniká rytmus 3:4. Také v ní zůstává přítomnost techniky propauzování. Melodická linka se však svou tektonikou od první části liší – jednu dobu zde netvoří trioly, ale vyplňují ji pouze kombinace šestnáctinových a osminových

not. Jejich výskyt vysvětluje počáteční tep šestnáctinových not, který autor následuje i nadále. Mimo základní kombinace těchto dvou délek tvoří tyto kombinace také synkopy a tečkované rytmy.

V druhém dílu této části dochází k mixu principů užitých v rytmické a melodické složce (melodie získává větší propauzování, opakované tóny získávají krátké melodické postupy). Marimba je zde v nízké poloze a vypsané pauzy nelze v rychlém tempu dodržovat. Proto působí tento díl zvukově souvisle a vynikají spíše nuance rytmu 3:4. Nízká poloha je též kontrastní vůči předchozímu dílu.

V posledním dílu autor naznačí počátek této části setrváním ve vysoké poloze marimby a o několik taktů později rozvíří tektoniku užitím dvou úplných šestnáctinových sextol a výskytem rytmu 3:4. Posléze zde začne uplatňovat stále větší a větší propauzování spolu s klesáním tónových výšek a dynamiky v posledním taktu této části, coby přechodem do části další.

Souzvukově se zde objevují ve větší míře sekundy a sexty, opakované tóny jsou pak dublovány v oktávách. V melodické lince se více vyskytuje triton a objevují se v ní i větší intervalové rozestupy mezi jednotlivými tóny versus tónové skupiny složené ze sekund a tercií.

Zvukových odlišností je v jednotlivých dílech dosaženo takto: na počátku této části předepsáním simultánní hry marimshotem a středně tvrdou paličkou, střední díl obsahuje pouze hru středně tvrdými paličkami a v závěru třetího dílu jsou předepsány oba typy klastru.

4. Čtvrtá část je motivickým materiálem shodná s první částí, odpovídají si i názvy Misterioso. Z první části ovšem autor zpracovává jen melodickou složku, která vychází z paralelních a komplementárně rytmizovaných tercií (obr. 10).

The image shows a musical score for a piece titled "Misterioso". The tempo is marked as "poco meno tempo" with a metronome marking of "♩ = ca 69". The score is in 3/4 time and features a piano part with a dynamic marking of "p". The melody consists of eighth notes, many of which are grouped into triplets. The bass line also features triplets and rests. The key signature has one sharp (F#).

Obr. 10

Tuto část nelze rozdělit na jednoznačné díly, neboť se jedná o evoluční typ hudby, v pomalém tempu působící téměř jako recitativ, který navazuje na rychlejší přechodový díl „Più tempo“ trvající 4 takty (obr. 11).



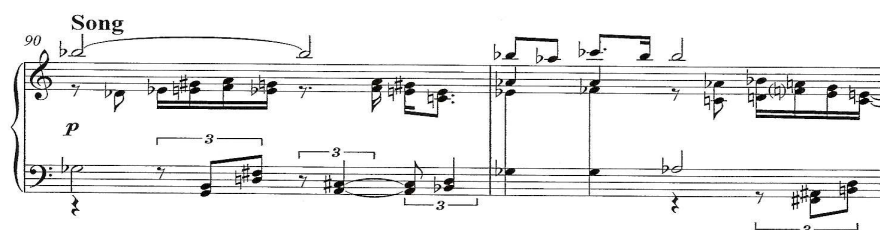
Obr. 11

Spíše je zde možno rozlišit úseky souzvukově hustší a řidší, s převahou tercií a výskytem jiných souzvuků, úseky v synkopovaném rytmu, v rytmu 3:4 a takty s převahou v triolového rytmu (ve větší míře je to triola vyplněná kombinací čtvrt'ové a osminové noty, ale též zde najdeme trioly kompletně vyplněné osminami a trioly propauzované). Před začátkem výše zmíněného přechodového dílu se objevují tremola odkazující taktéž na první část skladby. V průběhu celého prvního dílu se několikrát objeví i doba vyplněná čtyřmi šestnáctinami, které je pak využito i v přechodovém dílu.

V samotném přechodovém dílu pak kromě čtyř šestnáctinových not najdeme různé rytmy s ligaturou k následující době, např. tečkované nebo synkopované rytmy. Sazba přechodové části je nejdříve dvojhlasá, pak přechází do tří až čtyřhlasu.

Pro hru této části požaduje autor užití multitónových paliček, barevně zpestřujícím prvkem jsou zde také oba typy tremol.

5. Pátá část je svým názvem Song shodná s částí druhou. Oproti své předchůdkyni ale do lehce barokní struktury přejímá paralelní terciie z předcházejícího Misteriosa a je rytmicky komplikovanější díky výskytu rytmů 3:4, které vždy na chvíli rozrůzní její pravidelní tep (obr. 12).



Obr. 12

Obsahuje též kompletní račí postup druhé přechodové části prvního Songu a 4 takty z části vyskytující se před ním. Tento račí postup respektuje jak tónové výšky, tak počet dob. Jedinou drobnou úpravou je koruna na tremolovaném souzvuku eis-ais-dis-gis.

6. Šestá část se tónovým materiálem a tektonikou v prvních 4 taktech podobá poslednímu shrnujícímu dílu Songu („Rubato“). Poslední tři takty připomínají začátek části Toccata, přičemž se jedná i o stejnou výšku opakovaného tónu (gis<sup>2</sup>), který podporuje tremolo v druhém hlase (srov. obr. 7 a 13). Z jeho dvou tónů pak zůstává jen jediný a skladba je zakončena pomocí propauzování obou prvků a klesající dynamiky z *pp* až do ztracena.



Obr. 13

#### 6.4 Hans Werner Henze - Five Scenes from the Snow Country

Autor sám tvrdí, že jej k napsání této kompozice inspirovalo neustálé sněžení, a dodává: *"Během dvou krátkých pauz, kdy ustala bouře, jsem šel do lesů a všiml si efektu závějí a shromažďujících se sněhových krystalů, které zářily na slunci."*<sup>14</sup> Toto tvrzení potvrzují melodicky i rytmicky bohaté tónové skupiny v různých dynamikách s preferováním tiché dynamiky a témbrové odstíny nástroje docílené zvláštními způsoby hry a definováním druhů paliček.

Tato skladba má 5 částí, které můžeme charakterizovat tímto způsobem:

1. První část nelze rozdělit na jednotlivé díly, neboť se jedná o evoluční typ hudby. Objevují se v ní spíše kratší úseky s řidší či hustší tektonikou a pravidelným či nepravidelným tempem (obr. 1)

<sup>14</sup> WIKIPEDIA. [http://en.wikipedia.org/wiki/Five\\_Scenes\\_from\\_the\\_Snow\\_Country](http://en.wikipedia.org/wiki/Five_Scenes_from_the_Snow_Country) [Online] [Datum: 20. 5. 2012.] Vlastní anglický překlad z anglického originálu.



Rytmicky se zde vyskytuje opakovaný tón bez pauz, užití přírazů, jeden izolovaný tón a skupinky dvou a více rozdílných tónů, které jsou různě propauzovány. Výjimku zde tvoří vypsaná acceleranda a rychlé dvaatřicetinové rytmické hodnoty v druhé třetině skladby. Pauzy se vyskytují hlavně v první třetině skladby (nejdelší pauzou je půlová pomlka s přidanou hodnotou, kterou je dvaatřicetinová pomlka, ke čtvrt'ové pomlce je pak připojena pomlka šestnáctinová nebo osminová) a znovu pak až na jejím konci (nejdelší pauzou je čtvrt'ová pomlka, k níž je připojena pomlka šestnáctinová).



Obr. 1

Dynamicky je tato část v celku pohyblivá. Její začátek i konec jsou ohraničeny tichem. Uvnitř této části se naopak vyskytuje větší dynamický pohyb v podobě gradací (i opakovaných – s návratem do výchozí dynamiky předchozí gradace), degradací a subit.

Po stránce horizontál a vertikál zde jednoznačně vítězí horizontální složka, čili linearita. Preference intervalů je zaměřena na sekundy, nony a kvarty. Je zde pracováno s opakovanými tóny a intervaly a třemi tónově odlišnými skupinami, do nichž jsou postupně přidávány další tóny, případně se objevuje vzájemný tónový mix různých skupin. První tónová skupina se vyskytuje na počátku skladby: a, hes, es, h, fis, c je vytvořena postupnou adicí tónů při opakování některých již předtím uvedených tónů a propauzování. Druhá skupina obsahuje tóny: c, cis, g, fis, gis, es, princip jejího vytvoření je shodný s předchozí skupinou, jsou zde ovšem přidány i tóny pouze s lokálním výskytem. Třetí skupinu tvoří pouhé tři tóny: gis – c – h, které jsou opět míšeny s jinými tóny či dílčími tónovými skupinami.

Repetování třetí skupiny s přidaným tónem f pak vytváří „tříhlas“ v jednohlase v ambitu nony, který se rozšiřuje ke zvětšené undecimě. Tóny f a gis se zde stávají tóny středního hlasu, přičemž f se jednou změní na e a pak se opět vrátí zpět. Nejdéle ze všech tónů se beze změny drží tón gis, který se v poslední chvíli změní na tón h. Tón c tvoří hlas vrchní a promění se na cis, dis a fis. Při změně tónu horního hlasu nezůstává zachován ani tón spodního hlasu tvořící nejdříve tón h, pak hes a nakonec c. Ve druhé třetině této části navazuje na tóny z první skupiny pentatonika a na ni přímo čtyři celé tóny. Toto probíhá na rytmicky blíže neurčeném accelerandu. Pětitónová celotónová stupnice se vyskytuje v druhé třetině části v podobě akcentovaných tónů, které jsou vždy posledními tóny různě dlouhých skupinek. Konec skladby se pohybuje na tónu a, což je počáteční tón první skupiny.

Vertikální stránka se zde projevuje v mnohem menší míře. Častější je výskyt dvojhlasu (např. opakované sekundy a zvětšené oktávy) a pouze dvakrát (v poslední třetině části) jde o tříhlasý souzvuk.

Co se týče techniky hry, probíhá zde časté střídání všech druhů paliček a také hra nehty a klouby ruky.

2. Tuto část taktéž nelze rozlišit do jednotlivých dílů. Protože je napsána v dodekafonii, i když volné, dochází k relativní vyrovnanosti napětí tónových vztahů v horizontální i vertikální rovině. Proto posluchače více upoutají jemné rytmické kontrasty acellerand bez pauz a tónových skupin s pauzami i bez nich v rámci nepravidelných rytmických útvarů (obr. 2). Jako nepravidelný rytmický útvar se zde vyskytuje triola (i v tónové kombinaci 3:2) a kvintola. Nejmenší a zároveň nejčastěji se vyskytující rytmickou hodnotou je v této části dvaatřicetinová nota, největší je zde nota osminová.

Dodekafonní řadu zde tvoří tyto tóny: f – as – g – e – cis – c – h – dis – a – d – hes – ges. V průběhu skladby dochází i k jejich enharmonickým záměnám podle tónového kontextu. Řada není vyčerpána vždy na stejně velké ploše, odvíjí se v odlišném tónovém pořadí pomocí různých procesů, někdy se nevyčerpá vůbec a je z ní selektováno jen několik tónů.

Z hlediska četnosti vertikál se zde nejvíce objevuje jednohlas. Dvojhlas a tříhlas mají v této části větší uplatnění než v části předchozí, nejmarkantnější výskyt tříhlasu se objevuje v poslední třetině této části.

Dynamickou převahu zde mají nižší dynamiky. První polovina této části obsahuje dynamický oblouk, dvě gradace *p - f* a *p - ff* a následnou degradaci do *pp*. Druhá polovina se pohybuje ve velmi nízkých dynamikách (až *pppp*), které jednou přeruší subito *f* a podruhé před koncem nízká dynamika velmi rychle vyústí do náhlého *ffff*, ovšem záhy hudba opět dynamicky klesá do *pp* a *ppp*.

Tektonika této části změnu paliček nedovoluje, neboť na tuto akci obsahuje příliš krátké pauzy. Proto jsou zde předepsány pouze tvrdé paličky a na konci skladby potom hra plochou prstů.

The image shows a musical score for a piece marked '2. very fast'. It consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff with dynamics *p*, *mf*, *p*, *pp*, and *f*. The second system also has treble and bass staves with dynamics *p* and *f*. The third system has a single treble staff with dynamics *p* and *ffff*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Obr. 2

3. Třetí část můžeme rozdělit jasně na dvě poloviny. První polovina (obr. 3) obsahuje velký počet tremol, která jsou přerušována skupinou dvou a více melodických tónů, korunami, jedním či dvěma čtyřhlasými souzvuky, v jednom případě přírazem navazujícím na šestitónovou skupinu v osminových rytmických hodnotách, v druhém případě jednohlasým úsekem s určenými i neurčenými rytmickými hodnotami, ve třetím případě prudkým rytmicky blíže neurčeným ritardandem.

3. very slowly, extremely quiet, whispering (♩ ca.50)

The image shows a musical score for a piece marked '3. very slowly, extremely quiet, whispering'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff with dynamics *pppp*, *pp*, *pppp*, and *pp*. The second system has a treble and bass staff with dynamics *pp* and *pppp*. The score includes various musical notations such as slurs, dynamic markings, and a fermata.

Obr. 3

Druhá polovina (obr. 4) obsahuje ostinato v podobě hraného e-moll akordu, který doplňuje druhá rovina – rytmicky určené i neurčené hodnoty. Ty pak převažují i nadále. Taktéž tento díl obsahuje accelerando a tremolo. Na konci celé části se jako jakási tečka za celým průběhem objevuje sled osminových not a k nim rytmicky rozmanitý a propauzovaný druhý hlas.



Obr. 4

Tónový materiál opět vymezuje volná dodekafonie na tónech d – hes – gis – h – d – dis – c – e – f – a – fis – cis. Přesto se zde však vyskytuje jistá preference intervalů: často jsou to horizontálně i vertikálně tercie, horizontálně dále sekundy a kvarty, na konci této části i septimy.

Dynamicky je tato část nejtisší z celého cyklu vůbec. Kromě dvojího užití *sf* a lokálního užití *mp* a *mf* se dynamika pohybuje v rozmezí *pppp* – *p*. Přesto se i v těchto nízkých dynamikách objevují subita, krátké gradace a degradace. Velkou roli zde hrají i četné koruny, které hudbu nakrátko přesouvají do dimenze ticha.

Témbrovou složku této části podporuje předpis hry měkkými paličkami, v druhé polovině se k nim připojuje i hra bříškem prstu. Konec této části má být hrán opět jen paličkami.

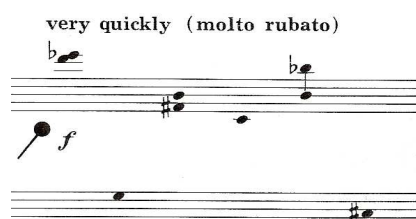
4. Čtvrtou část můžeme dle odlišné tektoniky rozlišit na pět nesymetrických dílů. Tektonika prvního dílu (obr. 5) je velmi rozrůzněná krátkými pauzami, rytmické hodnoty se zde vyskytují nejčastěji šestnáctinové a dvaatřicetinové, málo zde není ovšem ani not osminových, které oproti zbylým hodnotám navozují na chvíli pocit rytmického řádu. Jako nepravidelný rytmický útvar se v tomto dílu vyskytuje pouze šestnáctinová nebo osminová triola.

4. allegretto (with grace, no rush)



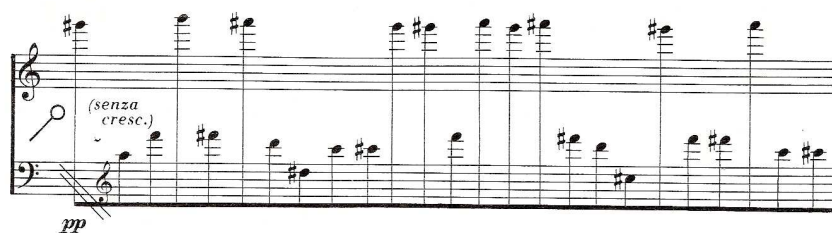
Obr. 5

Druhý díl (obr. 6) tvoří krátká dílčí introdukce, která je rytmicky nedefinovaná.



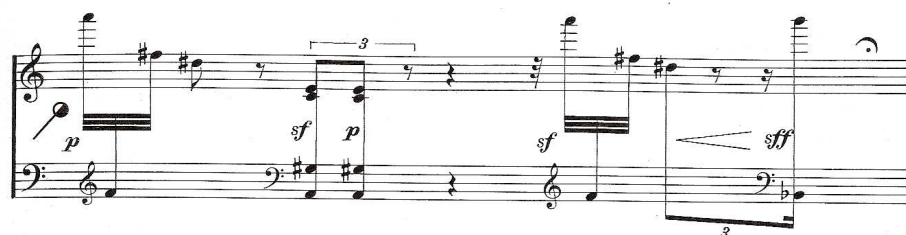
Obr. 6

Třetí díl (obr. 7) zachovává tempo dílu druhého, tentokrát je ale rytmus definován v osminových hodnotách. Kontrastní vůči předešlému hudebnímu dění je také svou vysokou polohou. Na jeho konci se objevuje ritardando na několikrát opakovaném souzvuku.



Obr. 7

Čtvrtý díl (obr. 8) je pouhá vsuvka a připomíná díl první, avšak zachovává tempo dílu předešlého.



Obr. 8

Pátým dílem této části (obr. 9) je rytmicky rozpracovaný úsek osminových a šestnáctinových not z počátku prvního dílu, i tempové označení odkazuje na počáteční tempo.



Obr. 9

Tónový materiál opět vymezuje volná dodekafonie na tónech řady: dis – h – f – c – e – gis – a – hes – d – fis – cis – g, která je plně uvedena ve dvaatřicetinových hodnotách na konci prvního dílu. Velmi markantní je v prvním a posledním dílu preference těchto vertikálních intervalů: zvětšená prima přes čtyři oktávy, velká sekunda (objevující se i paralelně), velká a malá tercie. Ve třetím díle se výše uvedené preferované intervaly objevují lineárně a přidává se k nim i malá sekunda, zvětšená kvarta, velká sexta a septima. Druhý díl je tónovým materiálem společný s třetí částí (konkrétně s rytmicky nedefinovaným tónovým materiálem před jejím koncem).

Dynamicky je první díl čtvrté části celkově mnohem silnější než část předchozí. To i pro posluchače vytváří naprosto zřetelný kontrast. Na konci tohoto dílu však opět přichází velmi nízká dynamika *pppp*. Krátká dílčí introdukce začíná *f* a na jejím konci přechází do *p*. Třetí část je celá v *pp* a na jejím konci přichází ve sforzatu opakovaný souzvuk. Následující krátká vsuvka obsahuje subita a poslední díl se vyznačuje neustálým zeslabováním až do konce, kdy ve *f* zazní čtyřhlasý souzvuk.

Témbrově je tato část odlišena hlavně diferenciací druhů paliček, které jsou prvním dílu polotvrdé, v krátké dílčí introdukci tvrdé, ve třetím dílu měkké, ve vsuvce opět polotvrdé jako v prvním dílu a pátý díl má být hrán koncem prutu paličky, přičemž poslední úder skladby hráč zahraje celou plochou prstů.

5. Pátá část nese tempové označení “andante cantabile“ a lze ji jednoznačně rozdělit na tři díly:

1.) díl s neustále se rozvíjející melodickou linkou ve všech hlasech (obr. 10), které procházejí nepravidelnými rytmickými útvary a komplementárními rytmy. Tato část je také souzvukově nejbohatší.

5. andante cantabile (♩ ca. 75)

Obr. 10

2.) krátká vsuvka vyznačující se opakovanými vertikálními intervaly a nepravidelnými rytmickými útvary.

Obr. 11

3.) díl ze struktur složených převážně z nedefinovaných rytmických hodnot a z intervalů majících horizontálně i vertikálně širší ambitus.

gracefully, smoothly, swiftly, without rushing

Obr. 12

Všechny díly této části jsou navzájem tektonicky odlišné. První díl obsahuje relativně rovnoměrně rozvrstvené rytmické hodnoty a nepravidelné rytmické útvary, které se objevují jak v jednohlase, tak ve vícehlasu a někdy tvoří i kombinace 5:3 nebo 7:6. Časté jsou též komplementární rytmy. Druhá část je složena z kvintoly, několika šestnáctinových septol, následně se objevuje stále více a více pauz a několik osminových triol. Čím blíže konci tohoto dílu se nacházíme, tím je jeho tektonika řidší. Třetí díl je složen převážně z nedefinovaných rytmických hodnot. Definovaný rytmus se v největší četnosti objevuje před koncem skladby, kde se tektonika celkově zhušťuje a stoupá napětí i dynamika ve velmi markantním crescendo. Všechny části obsahují též malé množství korun, které mají buď funkci kompoziční z hlediska vytvoření ticha či doznění, nebo jsou čistě funkční, aby hráč mohl provést výměnu druhu paliček.

Po stránce horizontál je tato část založena na dodekafonní řadě e – g – f – as – cis – a – c – h – d – es – fis – hes. Jedná se opět o volnou dodekafonii, která je díky až čtyřhlasým souzvukům vyčerpávána velmi rychle. Preference intervalů, coby souzvuků, je zacílena hlavně na tercie (i paralelní), sekundy, kvarty, sexty a septimy. Horizontální složka též vykazuje použití kontrapunktické práce díky komplementárním rytmům a způsobu vedení hlasů (paralelně, chromaticky nebo skokem). Druhá část se vyznačuje množstvím repetovaných souzvuků v nepravidelných rytmických útvarech, třetí část lineárně obsahuje velké intervalové skoky, jejich kontrasty ve vysoké, střední a nízké poloze, vertikálně pak kontrast dvou a vícehlasu vůči jednomu tónu. Poslední úsek s označením “wild“ končí převahou tříhlasu a poslední souzvuk je čtyřhlasý.

Dynamické rozlišení jednotlivých dílů této části je velmi výrazné. První díl se pohybuje především v nízké dynamice *ppp* – *p*, méně často se objevuje *mp* a *mf* a na konci tohoto dílu dynamika stoupá až do *ff*. Druhý vsuvkový díl je naplněn velmi silnou dynamikou pohybující se nejdříve ve *ff* – *f*, pak crescendující z *p* do *f*, *ff* a následně rapidně zeslabující do *p* – *pp*. V nízké dynamice zůstává i polovina dílu třetího, ovšem v jeho druhé polovině přichází její nárůst od *f* až k finálnímu *ffff*.



Témbrové odstíny jsou zde dosaženy pouze diferenciací užití různých druhů paliček, které se většinou pojí s dynamikou: čím nižší dynamika, tím měkčí palička.

### 6.5 Miloslav Ištvan – Capriccio pro vibrafon, marimbu a bicí nástroje

V této skladbě je použita zvuková barva konstantně znějícího vibrafonového pedálu v kombinaci s motorem. Ovšem neobjevují se zde již jen melodické bicí nástroje, ale též jiné perkuse, přičemž jsou rozděleny do dvou dva partů pro hráče na marimbu a na vibrafon. První part obsahuje kromě vibrafonu i druhou marimbu, na niž hraje vibrafonista, nehraje – li právě na vibrafon, dva temple blocky, dva nižší kravské zvonce, které v tomto případě nepůsobí jako melodické bicí nástroje (díky požadavku pouze jejich dvou výšek), čtyři bonga, jeden tom-tom a gran casa. Druhý part obsahuje kromě marimby také jeden vyšší kravský zvonec, hi-hat, jedno bongo a čtyři tom-tomy o přesně uvedených tónových výškách. Důležité je též připomenout, že autor značí do poznámek i požadavek, aby vibrafonista hrál na všechny nástroje paličkami vibrafonovými a marimbista paličkami marimbovými.

Tato skladba sestává celkem z devíti objektů, v nichž takty nezřídka neobsahují označení počtu svých dob. Tyto objekty (značené arabským číslem) obsahují vždy několik vrstev (značených římským číslem) a ve skladbě se objevují v tomto pořadí:

1. objekt se pohybuje na ploše dvanácti různě dlouhých taktů (prvních sedm taktů je bez označení počtu svých dob) a obsahuje celkem tři vrstvy: I. vrstvu tvoří tóny h - d - f - fis - a - c (obr. 1).



Obr. 1

Jedná se o tónový materiál, který je v průběhu celé kompozice sluchově velmi dobře rozpoznatelný v jakýchkoliv modifikacích. Přítomnost tónů f a fis v tomto modu vytváří dur - mollovou labilitu v rámci obsaženého kvintakordu d - f/fis - a. Neustálou přítomnost všech tónů v modu vytváří konstantní pedál, který je slívá v jednolitý souzvuk. Rytmická stránka první vrstvy sestává ze synkopovaných rytmů, melodická linie je vždy různě dlouhá a končí doznívajícím tónem přes několik dob. Tato melodická linie se též vyznačuje tvarem spodních oblouků.

II. vrstvu (takt č.5) tvoří synkopovaný rytmus probíhající v osminových a čtvrt'ových hodnotách, hraný kravskými zvonci a bongy (obr. 2).

Obr. 2

III. vrstvu (obr. 3, takt č.8) hrají jen bonga a její rytmus spočívá ve třiosminovém taktu, střídání dvou šestnáctinových not (dvakrát je místo jedné šestnáctinové noty pauza) a jedné noty osminové, u níž je napsán akcent.

Obr. 3

Tento objekt jasně zakončují dva  $\frac{3}{4}$  takty vyplněnými pauzou, v prvním z nich ještě proznívá konstantně znějící pedál. Vrstvy pak nastupují v této kombinaci: 1 (sólo), 2 + 1, 3 + 1, 2 + 1.

2. objekt probíhá na ploše pouhých tří taktů a obsahuje dvě varianty nové vrstvy (I. vrstva, 2. objektu), přičemž obě varianty obsahují tečkované rytmy a trioly, které vyplňují paralelní kvinty (zmenšené a čisté), opakované zmenšené kvinty, malé tercie, čisté kvarty a malá sekunda. V těchto dvou variantách je na některých místech použita syrrytmie, na jiných pak komplementární rytmus (obr. 4).

(bacchette Lure)

(mba II. lůstava v nejklubě poloze)

Obr. 4

1. objekt nastupuje podruhé a tentokrát se pohybuje na deseti taktech s vyznačeným počtem dob. Na jeho začátku nastupuje III. vrstva, v taktu č. 20 ve vibrafonu rytmicky modifikovaná I. vrstva (obr. 5), v jednom případě s přidáním tónem dis - nejdříve ve tvaru vrchního melodického oblouku, pak již tvořící oblouky spodní.

Obr. 5

Na konci taktu č. 23 se v kravských zvoncích a bonzích objeví rytmicky a instrumentálně naznačená II. vrstva a v taktu č. 24 v marimbě můžeme spatřit metamorfózu I. vrstvy (obr. 6), která je odlišná jak výskytem trylky s

přidaným cizím tónem dis, tak svým rytmem a zní paralelně s původní strukturou I. vrstvy.



Obr. 6

Tvarově obsahuje jak vrchní, tak spodní oblouk. Kombinace vrstev je tedy následující: 3 (sólo), 1 + 3, 2 + 1 + 3

2. objekt nastupuje podruhé, obsahuje zastřený návrat a probíhá již o něco déle - na ploše devíti taktů. Objevují se zde nejen dvě varianty jeho základní vrstvy (opět ve dvou marimbách), ale též II. vrstva objektu č.1 (takt 26) v kravských zvoncích a bonzích.
3. objekt trvá po dobu osmi taktů a je pouze pro nemelodické bicí nástroje. Na jeho počátku má být uvolněn pedál vibrafonu do polohy senza pedale. Je zahájen rytmicky lehce modifikovanou III. vrstvou objektu č.1 (takt č. 35), ovšem počínaje taktem 38 nastupuje zcela nová rytmická struktura tvořící novou vrstvu složenou z osminových triol, tečkovaných rytmů (ze šestnáctinových a dvaatřicetinových rytmických hodnot) a různě dlouhých pauz (obr. 7). Doplňkovou vrstvou jsou v 3/8 taktech čtvrt'ové a osminové údery hi-hat, přičemž na počátku každého druhého taktu se vyskytuje pauza.



Obr. 2

1. objekt se navrácí v taktu č.43 a trvá dvanáct taktů. Jeho součástí je původní III. vrstva 1. objektu, kterou nejdříve uvádí tom-tomy a pak se k nim přidává druhý hráč s toutéž vrstvou, ovšem ve zpožděném fázovém posunu (díky dvojímu zopakování prvního rytmického modelu). Hlasy tedy působí komplementárně. V taktu č.50 nastupuje modifikovaná II. vrstva 1. objektu v kravských zvoncích - tentokrát podléhá třídobému metru a není synkopovaná.
3. objekt se navrácí podruhé v taktu č.56, trvá po dobu pouhých čtyř taktů a jeho specifická rytmická vrstva v bonzích se opět mísí s lehce modifikovanou III. vrstvou 1. objektu, která se vyznačuje propauzováním a podléhá 4/4 taktu.
4. objekt rytmicky vychází z objektu č. 2, což není poslechově patrné díky jiné instrumentaci – ve 2. objektu se tento rytmus mísil s užitím melodické a souzvukové složky, zde se jedná pouze o souzvuk dvou kravských zvonců. Proto lze soubor těchto rytmických modelů pokládat za novou svébytnou vrstvu (obr. 8), s níž dvakrát ve vibrafonu na pozadí konstantně znějícího pedálu zazní rytmicky modifikovaná I. vrstva 1. objektu (skupiny šestnáctinových not v rámci kvintoly nebo v rámci přírazové skupiny k hornímu melodickému tónu). Následně je od taktu č. 61, kdy hraje vibrafon sólově, tato vrstva obohacena i po stránce tónového terénu - tóny eis, g. Tato melodická linka svým tvarem utváří vrchní oblouk.

Obr.3}

5. objekt je druhou metamorfózou I. vrstvy 1. objektu, která kontextově navazuje na konec 4. objektu. V tomto případě je obohacena o tóny cis, dis, e, g, hes. Rytmicky obsahuje množství osminových triol, šestnáctinových

kvintol a kromě spodních melodických oblouků se zde vyskytují také melodické oblouky vrchní. Díky těmto odlišnostem ji můžeme pokládat za nový objekt (obr. 9). V partu marimby se objevují pouze melodické fragmenty, které využívají stejný tónový materiál jako vibrafon, ovšem nejsou s vibrafonovým partem syrytmické. Na konci tohoto objektu je opět požadován přeznívající pedál po dobu dvou volných taktů.

Obr.4}

1. objekt nastupuje potřetí a tentokrát se pohybuje na deseti taktech, z nichž pět je bez vyznačeného počtu dob a pět taktů má počet dob určen. Na začátku tohoto objektu (takt č.77) nastupuje I. vrstva 1. objektu, ještě v témže v taktu II. vrstva 1. objektu v kravských zvoncích a bonzích. V dalším taktu v marimbě přichází rytmická i melodická metamorfóza I. vrstvy 1. objektu (ve tvaru vrchního i spodního melodického oblouku), kterou pak v taktu č.80 přebírá i vibrafon a plynule přechází do metamorfózy I. vrstvy 5. objektu. Do ní se jako rytmický útvar přidává velká triola a struktura celkově řídne. Spolu s ní se v marimbě objevují melodické fragmenty a trylek jako charakteristický prvek první metamorfózy I. vrstvy. Kombinace vrstev je tedy následující: 1 + 2, 1 + 1m, 1 + 2, 1m + 2, 5m + 1m + 5f (m = metamorfóza, f = fragmenty). Tento objekt končí taktém přeznívajícího pedálu.
6. objekt je ryze rytmického charakteru (obr. 10) a melodické bicí nástroje se v něm neobjevují. Největší pohyb probíhá v bonzích a tom-tomech a je složen z rytmických skupin sestávajících z kombinací šestnáctinových a osminových not a v neposlední řadě také pauz. Do ostatních nástrojů je rozdělen rytmus čtvrt'ových a osminových not a pomlk, který tvoří doplňkovou vrstvu vůči hlavní rytmické vrstvě. Druhým specifickým prvkem je osminová triola, která ovšem anticipuje svou původní

rytmickou vrstvu z 3. objektu, dále nastupující v taktu č. 92. Ta je po dvou dalších taktech přerušena návratem rytmů 6. objektu a po dalších dvou taktech znovu návratem původní vrstvy 3. objektu, který trvá po dobu jednoho 5/4 taktu (č. 96). V následujících jedenácti 3/8 taktech je použita III. vrstva 1. objektu. V taktu č. 101 se ke druhému hráči připojuje rytmem téže vrstvy i hráč první, který oproti druhému hraje tuto vrstvu opět ve zpožděném fázovém posunu.

Obr.5}

3. objekt se navrací potřetí v taktu č.119, trvá po dobu sedmi taktů a jeho specifická rytmická vrstva v bonzích se opět mísí s lehce modifikovanou III. vrstvou 1. objektu, která se vyznačuje propauzováním a podléhá taktě 4/4 taktu jako při druhém návratu v taktu č. 56. Ve vibrafonu se v taktu č. 123 objevuje prvek 2. objektu: osminová triola obsahující zmenšenou kvintu a čistou kvartu, oba souzvuky na tónech původního modu 1. objektu. V taktu č. 123 se objevují charakteristické rytmy 6. objektu a výkřik vibrafonisty.
7. objekt (obr. 11) obsahuje odkaz na Ištvanovu 3. klavírní sonátu z roku 1978, v němž vzniklo i toto capriccio. Tento odkaz se projevuje ve sledu osminových taktů: 5, 5, 3, 5, 3. 5/8. Ty jsou vyplněny čtvrtřovými a osminovými notami, přírazy a akcenty - v prvním 5/8 taktu na první době, v druhém pak i na poslední době. 3/8 takty vyplňují tečkované rytmy s akcenty na první a poslední době. Tremolo v bonzích anticipuje takt č. 136.

Obr.6}

2. objekt se objevuje potřetí v taktu č. 126 a vystupují v něm dvě marimby hrající jeho základní vrstvu charakteristickou tečkovanými rytmy a osminovými triolami, tentokrát ji hrají oba hráči poprvé syrrytmičky. V tomto objektu vystupuje i II. vrstva 1. objektu - ovšem v kravských zvoncích, bonzích a tom-tomech.
8. objekt nastupuje (obr.12) v taktu č. 133, trvá pouhé čtyři takty s označeným počtem dob a je témbrálního charakteru. Obsahuje tremola jak v tom-tomech, tak v temple blocích a k nim se přidává vzestupný marimbový trylek kombinovaný s glissandem hraným paličkou v levé ruce po bílých a v pravé ruce po černých kamenech. Na konci čtvrtého taktu se ozve opět výkřik.

Obr.7}

9. objekt nazvěme refrémem, který začíná v taktu č. 137, je oproti ostatním objektům poněkud delší (21 taktů) a hrají jej jen vibrafon senza pedale a marimba. Obsahuje reminiscenci renesanční hudby (obr. 13), která se projevuje hlavně po stránce souzvuků. V každém hlase je velmi zřetelné tradiční vedení hlasů: kvarta jde do tercie na střídavém tónu nebo rovným pohybem (pak ovšem zase zpět do kvarty). Tónový materiál se pohybuje



převážně na prvních šesti tónech dórské stupnice od tónu d, jedinou výjimkou je několikrát použitý tón hes. Melodická linka se pohybuje několik dob převážně na střídavých či opakovaných tónech (např. d – c, od taktu č. 148 v marimbě d - ces), pak následuje skok na kvartu f – hes, někdy se objevuje též rotace třítónového motivku (např. takt č. 147). Za povšimnutí stojí i výskyt taktů  $3/4 + 1/8$  a  $1/4 + 1/8$ . Objevují se zde též komplementární rytmy, kombinace rytmických hodnot jsou uplatněny na čtvrtových až šestnáctinových notách, často se zde vyskytují i osminové trioly. Od taktu č. 149 lze spatřit i tečkované rytmy a kvinta jdoucí do tercie (kvintakord d moll) a do kvarty. V taktu 156 v tom-tomu zazní charakteristický rytmus 6. objektu, který trvá po dobu čtyř taktů.



Obr.8}

7. objekt se navrácí podruhé, opět v podobě odkazu na Ištvanovu 3. klavírní sonátu a trvá jedenáct taktů. Kromě sledu pěti a tříosminových taktů (vyplněných stejným způsobem jako v předchozím případě) zde ještě přibyla rytmicky modifikovaná I. vrstva 1. objektu na originálních tónech původního modu, který je v přírazu v taktu č. 168 obohacen o tón eis. V taktu 169 se objeví charakteristická rytmická vrstva 4. objektu.
4. objekt trvá pouze dva takty (č. 171 a 2) a obsahuje svůj charakteristický tečkovaný rytmus v kravských zvoncích a temple blocích.
1. objekt je zde velmi krátký – odvíjí se na pouhém jediném (173.) taktu a objevuje se v něm rytmická metamorfóza jeho původního znění con pedale, v tónovém terénu zůstal přidán tón eis.
8. objekt nastupuje v polovině taktu č. 173, trvá opět čtyři (a půl) taktu s označeným počtem dob a je taktéž tímbrálního charakteru. Jeho vrstvy jsou shodné s předešlým 8. objektem: tremola v tom-tomech a tentokrát v bonzích, a vzestupný marimbový trylek. Na konci čtvrtého taktu se opět ozve výkřik.

9. objekt je znovu nastupující refrén, začínající v taktu č. 179 a hrají jej taktéž pouze vibrafon a marimba. V tomto případě tento objekt trvá jen osm taktů. Charakteristika metra, rytmu, horizontál i vertikál zůstává totožná s prvním výskytem 9. objektu.
6. objekt přichází na pouhé dva takty (č. 187 a 9) a rytmicky obsahuje stejné prvky jako původní verze 6. objektu. Novým doprovodným prvkem je úder tvrdou paličkou do hi-hat.
4. objekt znovu nastupuje v taktu č. 189 a trvá opět jen dva takty a obsahuje taktéž charakteristický tečkovaný rytmus v kravských zvoncích a temple blocích. Novým rytmickým prvkem v rámci této struktury je jen příraz v druhém taktu, který lze chápat i jako anticipaci následujících přírazů, které obsahuje 7. objekt.
7. objekt se navrácí potřetí jako odkaz na Ištvanovu 3. klavírní sonátu a trvá šest taktů. Se sledem pěti a třiosminových taktů zde také zní rytmicky modifikovaná I. vrstva 1. objektu s přidaným tónem eis, plynule přecházející do metamorfózy z 5. objektu. Paralelně s touto vrstvou se v marimbě objevuje i glissandová vrstva z 8. objektu, tentokrát je toto glissando delší.

Následující dění probíhá technikou mixu, kdy změna vrstvy probíhá během velmi krátkých úseků a proto budou jejich jednotlivé kombinace vyjádřeny podle čísel taktů v následující tabulce:<sup>15</sup>

takt:	Objekt/ vrstva	nástroje	mix. objekt	nástroje
202	6	gran casa, tom-tomy, temple blocks, hi-hat	-	
203	1 - I met	vibrafon	-	
204	1 - I met		4, 8	kravské zvonce, hi -hat
205	1 - I met		8	marimba
206	1 - I met		8	marimba, temple blocks

<sup>15</sup> Legenda: met = metamorfóza, mod = modifikace

207	1 - I met		8	
208	6	gran casa, kravské zvonce, tom-tomy	6	tom-tomy
209				
210				
211				
212				
213				
214	1 - I mod	vibrafon	8	marimba, tom-tomy
215	1 - I mod	vibr., gr.c., temple blocks, tom-tomy		
216	1 - I mod, 8	vibrafon, gran casa, tom-tomy		

Tato skladba je zakončena ztlumením proznívajícího pedálu vibrafonu a úderem všech výše zmíněných nástrojů (v tabulce v taktu č. 216) ve *sff.*

### 6.6 Mauricio Kagel – Rrrrrr...: 6 schlagzeugduos

Tato skladba pochází z 80. let 20. století - z období, kdy se Kagel začal navracet opět k tradiční notaci a způsobu práce s hudebním materiálem, což některé kritiky vedlo k jeho zařazení mezi postmoderní autory. Tato skladba je svým pojetím velmi zvláštní, jelikož sestává z několika dílčích cyklů pro různé instrumentální sestavy (varhany, sbor a klavír, duo bicích nástrojů, dechové nástroje, kontrabasy a perkuse, sólové hlasy, jazzový ansámbl) a ty jsou publikovány v různých vydáních. Dohromady tvoří 41 autonomních hudebních úseků, začínajících písmenem R. Provedení všech 41 kusů pak představuje Radio Phantasy „Rrrrrr...“. Obsahuje originální témbrové a dramatické prostředky, které pomáhají od sebe jednotlivé díly velmi výrazně odlišit, avšak celkově vytvořit organický celek. Nejvíce dramatických pokynů se objevuje v první a druhé části, pak se tyto pokyny vytrácejí a v popředí zůstávají jen zákony hudební.

Všech šest částí má být hráno attacca a lze je charakterizovat takto:

1. Railroad drama - představuje železniční nehodu a je odvozena z písňového druhu zvaného „railroad song“, který svou tematikou odkazuje na nákladní a osobní železnice. Tento hudební druh se vyvinul již v roce 1830, kdy ve Spojených státech začala železniční éra. Vlaky byly tématem v tradiční a populární hudbě té doby a v průběhu času se objevily ve všech hlavních hudebních žánrech včetně folku, blues, country, rock 'n rollu, jazzu, world music i v artificiální hudbě. Zatímco důležitost železnic v americké kultuře již vybledla, vlak jako obecný obraz v populární písni stále přetrvává.

V této části se nevyskytují žádné zvláštní způsoby hry na melodické bicí nástroje. Hlavní roli zde hrají tyto nástroje: policejní píšťalka, list papíru, dva chvosty z březového dřeva, třecí buben, zobec zobcové flétny, buben zvaný „lví řev“ a basový buben (obr. 1). Kromě toho se zde vyskytují i přesně předepsané dramatické úkoly.

Tuto část tvoří komunikace mezi dvěma hráči: první hráč hraje ve *ff* na list papíru pomocí jeho rychlého napínání a povolování, přičemž otáčí hlavou doleva a doprava. Druhým hráč obstarává v *p* „lví řev“. První hráč náhle zrychlí hru na list papíru, hraje skupiny čtyř šestnáctinových not s akcenty na jejich počátku.

The image shows a musical score for two parts. The top staff is for a paper instrument, starting with a double bar line and a dynamic marking of *ff*. It features a series of rhythmic patterns, including a section with a circled '4' and the instruction 'schrill/sbrill'. The bottom staff is for a 'lion's roar' instrument, starting with a dynamic marking of *f* and a circled '3'. It includes instructions like 'Ruten fallen lassen / drop switches' and 'mit 2 Händen flach anschlagen / strike with flats of 2 hands'. The score concludes with a tempo marking of  $\text{♩} = 26$  ( $\text{♩} = 104$ ), a dynamic marking of *mp*, and the instruction 'müde/tired'. A final instruction reads '2) abrupt aufhören! / stop abruptly' and 'lang! / long!'. At the very end, it says 'beide Hände ruhen auf dem Fell / both hands resting on the skin' with a dynamic marking of *p* and the word 'dumpf / muffled'.

Obr. 1

Tento princip v *ppp* syrritmicky přejímá i druhý hráč hrou metličkami na basový buben. Zvuková barva zde vytváří dojem jedoucího vlaku, po níž následuje puštění dvou balónků po bláně bubnu, aby se po ní ve *ff* volně pohybovaly. Mezitím první hráč hraje ve „*ff*“ na chvosty - prudkými pohyby paží vzduchem od několika pomalých pohybů až po přechod k již známému rytmu čtyř šestnáctin, kde mají být zastaveny volně se pohybující balónky po bláně bubnu. S rytmem čtyř šestnáctin ve *ff* a *f* komunikuje druhý hráč hrou na zobec zobcové flétny a na „lví řev“, první hráč pak ještě přidává hru na policejní píšťalku ve vysoké dynamice. Tuto část končí první hráč hrou dvou skupin čtyř šestnáctin v *mp* na třetí buben s předpisem „unaveně“ a druhý hráč úderem rukama v *p* na blánu basového bubnu, které na ní po úderu zůstávají.

2. Ranz des Vasches – tento francouzský název označuje švýcarskou píseň pastevců krav a obsahuje melodický epický kruhový tanec běžný v románských oblastech Alp (německy Kuhreigen).

Tuto část doprovází zvukový pás, na němž jsou zvuky švýcarského horského venkova: můžeme zde slyšet bučící krávy, slabé štěkání, kvokání slepic, farmáře a farmářku, kteří vyjmenovávají různá jména krav (obr. 2). Nejdříve zní chvíli samotný pás jako introdukce, začátek pro interprety není vyznačen zcela přesně, neboť je vyjádřen nástupem po koruně, která zahajuje jejich party. Mají ovšem začít společně - hrou na kravské zvonce. V ruce drží láhve s pískem, který na tyto zvonce postupně sypou. Počítá se zde s celkem šesti různými výškami kravských zvonců pro každého hráče. Melodické linky kravských zvonců jsou koncipovány jako legatové fráze různé délky, které tvoří spodní i horní oblouky nebo také vrchní i spodní střídavé tóny. Každý hráč má v dané chvíli odlišně vystavěnou melodickou linku různé délky. Hru proudem písku autor označuje jako sekci A, která může být ukončena i předčasně. Pás na chvíli zní samostatně a pak se k němu přidávají opět oba hráči současně, tentokrát však hrají na kravské zvonce středně tvrdými vibrafonovými paličkami. Tento způsob hry zvukově vytváří velmi zajímavou barvu, která se podobá spíše karibským steel drums než typickému zvonivému zvuku kravského zvonce. K již popsaným melodickým modelům se zde ještě přidává opakování jednoho intervalu a rozšiřování intervalu po

krocích od jeho výchozího tónu. Hru tvrdými vibrafonovými paličkami autor označuje jako sekci B, která může být ukončena taktěž předčasně, pás ještě chvíli zní samostatně a pak se ztlumí do ticha.

Start  
 Hofatmosphäre (Mühen, gedämpftes Hundebellen, Hühnergackern usw), Sennerin und Senner:  
 Farm environment (mooing, faint barking, cackling of hens etc). Dairy farmer and dairymaid:  
 Tonband  
 Tape  
 p ...Rosine...Ulme...Babette... etc. ...  
 (A)  
 Andante. ma rubato  
 mit Sandstrahl  
 stream of sand  
 I  
 5 6  
 3 4  
 1 2  
 mp  
 12 Kuhglocken  
 12 Cow bells  
 mit Sandstrahl  
 stream of sand  
 II  
 5 6  
 3 4  
 1

Obr. 2

3. Riguadon – starý francouzský lidový a společenský tanec, tanec v řadě a v párech, v živém tempu v 3/4 nebo 4/4 taktu nebo v metru alla breve, které vzniklo v 17. století z lidových tanců v Provence a Langue d'oc, je převážně vyplněno čtvrt'ovými a osminovými notami a začíná jednou dobou předtaktí.

Této části se účastní následující nástroje: první hráč obsluhuje reco-reco, woodblocks o třech výškách a nevířivý tenorový buben, druhý hráč tamburínu, tumba o dvou výškách, a basový buben s pedálem, čili kopák. Celá tato část je napsána ve 2/4 taktu a objevují se zde kromě několika triol ve woodblocks pravidelné rytmické útvary – tedy kombinace čtvrt'ových, osminových a šestnáctinových rytmických hodnot. Tato část probíhá ve třech rytmických a výškových rovinách, kdy každá obsahuje své vlastní specifické rytmické figury a její nástup určuje výška daného nástroje (obr. 3).

5  
 (p)  
 pp  
 pp

Obr. 3

Základní (tedy hlubokou) výškovou rovinu Riguadonu tvoří kopák, který udává těžkou dobu 2/4 taktu. To se však neděje po celou tuto část, ale jen v některých jejích úsecích. Údery basového bubnu se v ní objevují v posunech prakticky na každé osminové notě 2/4 taktu. Tyto posuny způsobují, že posluchač cítí metrum nejen sudé, ale také liché podle toho, v jaké vzdálenosti jsou od sebe jednotlivé údery. Např. je zde můžeme spatřit po následujících počtech dob: 2, 2, 3, 2, 2, 1½., 2, 2. Navíc jde nejdříve o kontrast nástupů pouze jednoho úderu, pak dvou osminových úderech bezprostředně za sebou. Jde-li o dva údery, na druhém z nich je často důraz a jde buď o těžkou dobou taktu, nebo o zdůrazněnou lehkou osminu první nebo druhé doby.

Střední výškovou rovinu tvoří tumba, která využívají jen kombinace šestnáctinových a osminových not. Jejich dvou tónových výšek je zde využito následovně:

1. se jedná o 2 – 5 opakovaných tónů na vyšším tumbu (na nižším je tohoto prvku využito pouze jednou v celé této části),
2. dva vyšší a dva nižší tóny nebo naopak,
3. jeden vyšší, nižší a vyšší tón a naopak,
4. jeden vyšší, dva nižší a jeden vyšší tón nebo naopak
5. vyšší nebo nižší izolovaný tón

Dále tuto vrstvu tvoří i nevířivý tenorový buben, jehož figury tvoří buď opakované osminové nebo šestnáctinové hodnoty, nebo skupiny jedné osminy a dvou šestnáctin (a naopak) v různém počtu. V místech, kde se neobjevují tumba, přebírá tenorový buben jeho úlohu výplně střední výškové vrstvy.

Třetí a nejvyšší výškovou vrstvu tvoří průrazné tóny woodblocks, reco – reca a tamburíny (obr. 4). Woodblocks jsou v této části uplatněny pomocí melodicko-rytmických figur. Jádrem každé z nich jsou tři sestupné tóny, které jsou po dobu figury neustále vyčerpávány. Pokud figura skončí na jiném než nejhlubším tónu jádra (aby mohla začít opět na tónu nejvyšším), následující figura vždy pokračuje o jeden stupeň nižším tónem. Tamburína využívá buď izolované tóny nebo skupiny jedné osminy a dvou šestnáctin (a

naopak) v různém počtu. Je zde ale použita mnohem více poskrovnů díky své zvonivosti a zvukové výraznosti, stejně jako *reco reco*, na něž jsou hrány vždy jen izolované údery v podobě čtvrtěových not, jejichž odstupy se mezi sebou v průběhu skladby několikrát postupně zkracují a opět prodlužují.

Obr. 4

Dynamicky se tyto roviny pohybují všechny společně v krátkých plochách tvořících postupné přechody a v rámci větších ploch vlny:

*pp – p – mf – f – ff – mf – mp – pp – mf – f – mf – mp – p – pp.*

4. Rim Shots & Co. – obsahuje ostře znějící údery, vznikající simultánním úderem paličky o blánu i rám bubnu.. Dle slov autora se tyto zvuky podobají výstřelu z pistole. Tuto část můžeme rozdělit do tří dílů dle tektoniky, způsobu hry a dynamiky.

První díl je v tempu *andante*, a pohybuje se na gradacích, degradacích a subitech v rozmezí *pp – ff* (obr. 5). Začátek tohoto dílu tvoří vír na dlouhých tónech, který hrají oba hráči plochou článků prstů ve středu či na okraji vířivého bubnu. Toto se děje jen tři a půl taktu jako krátká introdukce. Ve třetím taktu jsou již předepsány i rimshoty paličkami a v druhé polovině čtvrtého taktu nastupuje jiný typ struktury, hraný tradičními údery paličkami do blány, sestávající z kombinací šestnáctinových a dvaatřicetinových not. U dvaatřicetinových not je vždy akcentována první nota ze skupinky dvou a šestnáctinová nota je bez akcentu. Tyto kombinace tvoří skupiny trvající několik dob, po nichž tento princip přebírá druhý hráč, nebo je vůči prvnímu hráči v kontrastu hrou víru. Komunikace mezi hráči probíhá nejen přebíráním totožných či odlišných prvků, ale simultánní hrou téhož prvku.



**Andante** (♩ = 56)

1) Die Spieler sitzen sehr weit auseinander auf dem Podium  
The players sit very far apart on the stage

Obr. 5

Druhý díl je oproti dílu prvnímu více než v dvojnásobném tempu a pohybuje se téměř po celou dobu svého trvání v dynamickém rozmezí  $f - fff$ . Zde se vyskytují malé ostrovy různě akcentovaných šestnáctinových not (i v kvintolách a sextolách), které na sebe navazují technikou překrývání jednotlivých nástupů obou hráčů (obr.6). Akcenty vytvářejí kromě klasických silnějších úderů do blány i rimshoty. Začátky jednotlivých ostrovů v průběhu tohoto dílu přicházejí na každé pozici, kterou může v jedné době zaujímat šestnáctinová nota. Akcentování probíhá často na začátku skupiny (není to však pravidlem), další akcentování se děje po různém počtu šestnáctinových not, nejhustší akcentování je ob jednu šestnáctinu.

**Subito: Vivo** (♩ = 126)  
*accelerando*

Obr. 6

Třetí díl začíná v taktu č. 23, je poměrně krátký, logicky navazuje na předešlé dění a tempo se v něm oproti tomu předešlému náhle o necelou čtvrtinu zrychlí (obr. 7). Zde proti sobě stojí tři lineární kontrasty: jednak tři neakcentované takty ve  $fff$ , jednak následné půlťatkové subito  $pp!$  A nakonec akcentované skupiny v sextolách opět ve vysoké dynamice  $ff$ .

**Subito: Vivo** (♩ = 150)

Obr. 7

Čtvrtý díl (obr. 8) je oproti předchozím dvěma mnohem kratší, tišší (neboť se pohybuje v dynamickém rozsahu *pp* – *ppp*) a je codového charakteru. Materiál je přejet z počátku prvního dílu – jde o víry na dlouhých tónech, které hrají oba hráči ve středu či na okraji vířivého bubnu nejen rukama, ale tentokrát i paličkami. Kromě hry plochou článků prstů zde autor požaduje ještě hru nehty a bříšky prstu.

1) Ossia: beide Hände verwenden  
ossia: use both hands

Rand (trommeln)  
edge (beat)

1) *ppp*

3) ad lib.: mit wib

mit Fingernagel "schreiben"  
"write" with fingernail

*pp*

mit Fingernagel "schreiben"  
"write" with fingernail

2) *ppp*

mit Fingerkuppen trommeln  
drum with fingertips

2) Ossia: beide Hände verwenden  
ossia: use both hands

*ppp* Rand  
edge

29

Obr. 8

5. Ruff – tento název značí trojitý úder na postranní část bubnu, něco na způsob krátkého víru. Celá tato část probíhá na pozadí velmi tiché dynamiky v rozsahu *ppp* – *p*. Taktéž obsahuje řadu požadavků, jejichž dodržení utváří její charakteristickou zvukovou barvu:

1) použij zvony laděné velmi vysoko, 2) řehtačka (možno připojit na stojan) by měla být vehementně zahalena (např. tělem plátěné tašky), 3) značka pro tenuto = před úderem stiskni tlumicí pedál a setrvej v tenuto kladívkem ihned po úderu na chimes, značka pro staccato = příliš netlumit (palička odskočí ihned po úderu), 4) kladívko pro chimes by mělo mít dva odlišné povrchy (např. kůže/plst', kůže/dřevo...), tenuta hraj jednou stranou, staccato druhou stranou, 5) hlava vířivého bubnu směřuje vzhůru, 6) membrána basového bubnu je minimálně napjatá (rezonanční membrána zůstává napjatá).

Tato část tvoří souvislou zvukovou plochu, již není možno dělit na samostatné oddíly. Vyskytuje se zde několik vrstev, které společně komunikují (obr. 9).

Obr. 9

Vedoucí vrstvou je proznívající melodická linka v chimes, která nevykazuje žádnou periodicitu v používaných melodických modelech, pouze zde můžeme v 1. a 2. taktu nalézt lineárně nepravidelně rozložené tóny dominantního septakordu, ve 2. taktu pak zmenšený sextakord od tónu d, v taktech 3 – 4 kvartový akord od tónu dis, v 5. taktu sextakord B dur, a dále pak už jen lineární sekundové, terciové a septimové postupy. Po souzvukové stránce se od taktu č. 8 objeví velká tercie, velká sekunda, zmenšená a čistá kvarta a čistá kvinta. Rytmicovou stránku této linky tvoří tečkované rytmy a synkopy v šestnáctinových a osminových notách a proznívající dlouhé tóny. K této vrstvě lze též přiřadit občasně úder rolničků a zavěšeného maracasu.

Prostřední vrstvu utvářejí dvaatřicetinové noty sdružené do skupin (i kvintol), jejichž počátek je vždy akcentován a akcenty se též objevují v jejich průběhu po dvou nebo třech neakcentovaných dvaatřicetinách.

Spodní vrstvu tvoří stejně jako v Riguadonu basový buben. Jsou v něm použity tečkované rytmy v šestnáctinových a dvaatřicetinových hodnotách a trioly. Tato hluboká vrstva tvoří poslechem nejjasnější kontrastní prvek proti vysokým chimes.

6. Rutch – toto slovo německy znamená „šoupátko“, které má představovat německý lidový tanec galop. Kagelovo zpracování tohoto tance je charakteristické použitím xylofonu jako klíčového nástroje, který hraje pouze jednohlasou melodickou linií, a doplňkové vrstvy tvořené malým bubínkem a hi-hat. Toto obsazení spolu s melodickým materiálem xylofonu a 2/4 taktem navozuje dojem klaunské pouliční rozpustilé oslavy. Autor předepisuje na tento nástroj hru lehkými dřevěnými paličkami. Dynamicky

se pohybuje ve čtyřech fázích korespondujících s rozdělením do jednotlivých dílů:

- 1) pp – mf (obr. 10) v taktech 1 – 32
- 2) pp – mf: třítaktová spojka - takty 33 – 35 (obr. 11 – 4. a 5. takt)
- 3) mp – ff s větším počtem gradací a degradací v taktech 36 – 60 (obr. 12)
- 4) ff – mf – ff, gradace a degradace (takty 31 – 72)

**Vivace** [♩ = 126-138] *sempre a tempo!*

1) Ad lib.: schlagen oder wischen (dann, wenn möglich, mit beiden Händen gleichzeitig)  
Ad lib.: strike or wipe (when wiping use both hands simultaneously, if possible)

Obr. 10

Schlegelwechsel: hart  
change stick: hard

\* ossia:  
ad lib.

Obr. 11

Obr. 12

Obr. 13

Melodická složka obsahuje čtyřtaktové fráze (obr. 10), které jsou v průběhu této části rozšiřovány. Její figury lze rozdělit na tři základní typy: chromatické (obr. 10), akordické (obr. 13) a s opakovanými a melodickými tóny (obr. 12). Chromatické figury se objevují v posunech od počátečního tónu (např. v prvním taktu nejdříve začíná od a, které se stává vztažným tónem. Pak se v dalším taktu motiv posunuje o půl tónu níže, tedy na gis, ve třetím taktu o půl tónu výše, tedy na b). Akordický typ tvoří vzestupné nebo sestupné rozložené akordy, které vzájemně netvoří žádnou harmonii, spíše se v rámci akordů v rámci několika taktů jedná o posuny tří horních tónů vůči tónu basovému, který je pro ně společný – tedy vztažný (např. první doba taktů č. 10 a 11: společný tón d, posuny f – f = zůstává, as – a, c – d). Třetí typ figury s opakovanými a melodickými tóny obsahuje opět jeden vztažný tón, který je několikrát opakovan, a vůči němu kontrastuje o několik tónů vyšší cílový tón (v některých případech opakovaný), po jehož zaznění přichází opět výchozí tón. V průběhu několika taktů se cílový tón několikrát změní, čímž je vytvořena druhá (melodická) rovina. (Např. od taktu č. 36 je vztažným tónem d, cílovým pak e, es, h, h, c, b, 4x opakované fis atd.). Vztažný tón ovšem také nezůstává stále stejný a několikrát se v průběhu této motivické práce změní. První a druhý výše zmíněný typ se vyskytuje v nejrůznějších kombinacích v taktech 1 – 35, v taktech 36 – 52 je třetí typ v čisté podobě, od taktu 53 v kombinaci s prvním typem a od taktu 61 se objevují opět jen první a druhý typ. V prvním dílu dochází k postupnému rozšiřování ambitu směrem do vysokých poloh a jeho následnému zužování,

v druhém dílu se postupuje od jednoho tónu, ambitus se opět rozšiřuje směrem nahoru a třetí díl tohoto ambitu využije a ještě jej o něco rozšíří.

Rytmickou složku této části tvoří klasické rytmické útvary: čtyři šestnáctinové noty, dvě osminové noty, jedna osminová nota a dvě šestnáctinové (nebo v opačném pořadí). V prvním dílu v xylofonovém partu jsou některá čtyřtaktí rytmicky naprosto totožná (srov. takty 1 – 4 a 5 – 8), u jiných je jejich pravidelnost narušována přidáním jedné doby navíc (srov. takty 17 – 20 a 21 – 25). V druhém dílu se jedná o kontrast skupiny čtyř šestnáctin na jednom vztažném tónu (a násobků této skupiny) a skupiny s cílovým tónem, dále pak obecný rytmický kontrast rytmu čtyř šestnáctin a jedné osminové noty plus dvou šestnáctinových. Ve třetím dílu se vrací rytmické principy části první a přidává se i rytmický motiv jedné osminové noty a dvou šestnáctinových. Konec rytmicky lehce degraduje, uprostřed tohoto procesu skladba náhle skončí.

Druhou komunikující vrstvou je malý bubínek, hi-hat a woodblocks, přičemž part malého bubínku je rytmicky bohatší. Tyto dva nástroje se v nástupech rovnoměrně střídají (obr. 10) kromě taktů 18 – 22, kdy hraje jen malý bubínek. Na hi-hat připadají vždy 1 – 2 údery, než jej vystřídá jiný nástroj (obr. 13). Malý bubínek v prvním dílu využívá všech výše uvedených kombinací rytmických hodnot, přičemž nejdříve je vyplňován prostor dvou osmin (obr. 10), pak tří, v několika případech jedné a v jediném případě pěti. Tento prostor je vždy ohraničen několikadobou pauzou. Ve druhém dílu úlohu bubínku přejímají woodblocks o dvou výškách a malý bubínek, který hraje velmi zřídka – až do konce skladby 1 – 2 údery, které jsou od dalšího nástupu izolovány několika dobami pauzy, a kopíruje tak funkci hi-hat. Jejich nástupy ovšem nepřicházejí současně. Rytmická linka přejatá ve woodblocks je v tomto dílu od toho předešlého odlišná hlavně díky většímu propauzování, použití tečkovaných a synkopovaných rytmů a izolovaného jednoho tónu nebo skupiny dvou. Od taktu č. 46 se na jedné výšce opakují nejvíce čtyři tóny, dále se např. dvakrát za sebou opakuje dvojice vyššího a nižšího tónu (a naopak), vykytuje se zde skupina tří opakovaných šestnáctin jedné výšky a jedné šestnáctiny výšky druhé (a naopak). Celkově se rytmická faktura partu tohoto hráče přibližuje faktuře xylofonu. Faktura partu woodblocks je ovšem často narušována nástupy hi-hat a malého bubínku na druhé osmině nebo

na poslední šestnáctině v době. Třetí díl v partu druhého hráče neobsahuje žádnou tektonickou gradaci (ta totiž probíhá na ploše celého druhého dílu) - rytmická hustota je podobná od taktu 64 až po konec této části, který proběhne společným úderem na všechny nástroje účastníci se třetího dílu.

## 6.7 Bogusław Schaffer – Construction for Vibrafone

Tato skladba byla napsána v roce 1982 polským experimentátorem, hudebním teoretikem a dramatikem Bogusławem Schaefferem. Skládá se ze čtyřiceti segmentů, které mají spolu být kombinovány co nejvíce organicky a jejichž zápis se oproti výše uvedeným skladbám liší převahou grafického způsobu notace. Interpret pak má dosáhnout co nejvěrnějšího zvukového připodobnění k danému „obrazu“. Skladatel sám v poznámkách ke skladbě upřesňuje následující interpretační požadavky:

- v případě potřeby změnit co nejrychleji způsob hry
- nechat zvuk doznít před tím, než bude zahájen další úsek
- nepotlačovat kontrastní efekty při přechodu ze segmentu do segmentu: čím větší kontrast, tím déle trvá přechod k dalšímu segmentu (maximálně 4“)
- chápat některé segmenty spíše jako postupné akce než jako statické události

Kompoziční styl této skladby by se dal vyjádřit slovy jejího autora, která ve své knize *Novodobé skladebné směry v hudbě* uvádí Ctirad Kohoutek: „*Křižme vše se vším! Uplatňujme nové metody práce, hudební montáže, efektní hodnoty.*“<sup>16</sup>

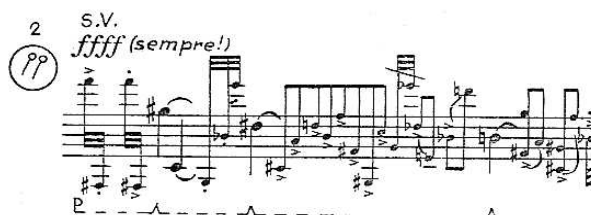
Segmenty lze rozdělit do následujících skupin dle notace (jejich pořadí ve skladbě není shodné s číslováním níže):

1. Uvolněná klasická notace (obr. 1). Jde o segmenty č. 1, 2, 3, 11, 12, 36 a první třetina segm. č. 40. Není zde uveden takt, je použit houslový klíč,

---

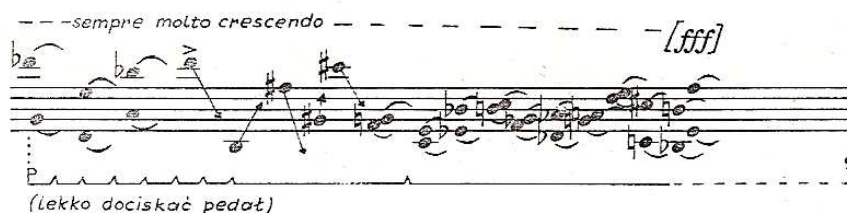
<sup>16</sup> KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné směry v hudbě*, Státní hudební vydavatelství Praha, 1965, str. 9

zachovány jsou pouze rytmické hodnoty, u obdélníkových „celých“ not je jejich délka uvedena ve vteřinách.



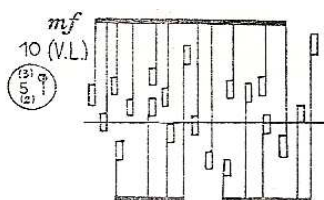
Obr11}

2. Klasická notace s nedefinovanými rytmickými hodnotami (obr. 2), jde o segmenty č. 7, 26 a druhá třetina segm. č. 40 – taktéž bez uvedení taktu, zachovává pouze tónové výšky.



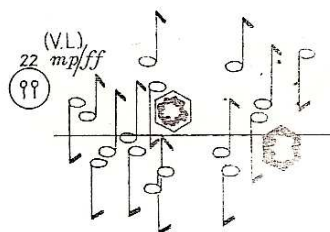
Obr22}

3. Notace symbolizující nahodilé výšky a rytmus pomocí notových znaků (obr. 3) Jedná se o segmenty č. 10, 15 -19, 21, 23, 29, 33) – kvůli lepší orientaci zachována jedna až tři linky osnovy.



Obr. 3

4. Notace symbolizující nahodilé výšky a rytmus pomocí jinak neplatných notových znaků (obr. 4) je použita v segmentech č. 22, 24, 32.



Obr. 4

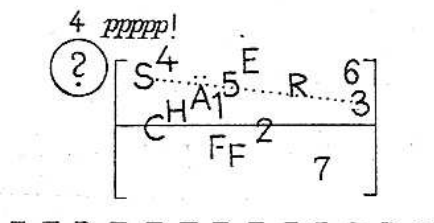


5. Metamorfóza tvaru notových hlaviček v segmentu č. 20 (obr. 5).



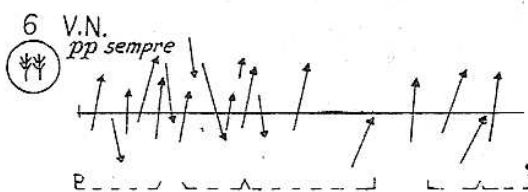
Obr. 5

6. Notace písmenná a číselná – je v této skladbě zastoupena pouze segmentem č. 4, který obsahuje kryptogram autora a jehož čísla pravděpodobně označují pořadí, v němž mají být dané tóny zahrány (obr. 6).



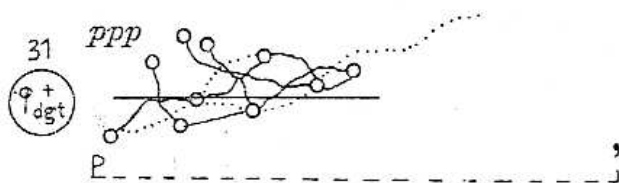
Obr. 6

7. Notace pomocí nehudebních znaků (segmenty č. 6, 8) – v podobě šipek ukazujících různý směr, pravděpodobně glissando (obr. 7).



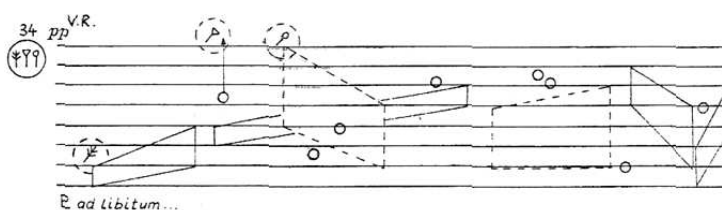
Obr. 7

8. Notace pomocí různých typů čar, coby nehudebních symbolů (segmenty č.5, 9, 14, 20, 26, 27, 28, 31, 32) – spojitá, nepravidelně vlnitá čára, čerchovaná, nepravidelně vlnitá čára, čerchovaná šikmá čára.



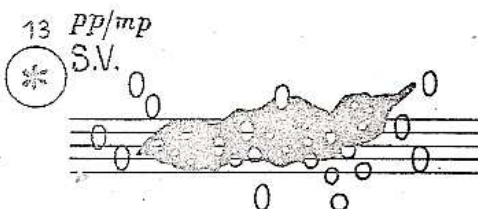
Obr. 8

9. Notace pomocí geometrických tvarů (segmenty č. 30, 34 a 35) – malé kružnice, půlkružnice, půlkruhy a velké kosodélníky v osmilinkové osnově



Obr. 9

10. Notace pomocí obrazců složených z různorodých tvarů (segmenty č. 13, 15, 20 – 22, 24 – 28) – jsou zasazeny do 1 - 5 linkové notové osnovy.



Obr. 10

Tyto segmenty v průběhu skladby vykazují postupné uvolňování notace – od výše uvedeného typu 1 až k typu 10, přičemž zde dochází k jejich kombinacím. Poslední šestina je zapsána převážně klasickým typem notace č. 1 v kombinaci s typy č. 2 a 7.

Dynamický rozdíl v závislosti na délce segmentu a zvláštním způsobu hry je vyjádřena následující tabulkou:<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Legenda: grad = gradace, degrad = degradace, sub = subita

Segm.	Délka	Způsob hry	Dynamika	Změna dynamik	
1	dlouhý	plstěné paličky	pp - ff	grad, degrad, sub	
2		dřevěné paličky	ffff	leží	
3		tvrdé vibrafonové paličky	ppp - fff	grad, degrad, sub	
4	krátký	neurčeno	ppppp!	leží	
5	středně dlouhý	kovové paličky	ff - mp - pppp	degrad sub	
6		metličky	pp	leží	
7		kovové paličky	pppp! - [fff]	grad	
8		prsty	"ff"	leží	
9	velmi krátký	tvrdá vibr. palička + metlička	ppp		
10	krátký	10x polotvrdé vibrafonové paličky	mf		
11	středně dlouhý	polotvrdé vibrafonové paličky	pp	leží	
12	krátký	kovové paličky	p		
13		ad libitum	pp/mp		sub
14		bříška prstů	mf		leží
15		dřevěné paličky	mf - p, ffff		grad, degrad, sub
16		plstěné paličky	pp/f		sub
17	středně dlouhý	tvrdé vibrafonové paličky	f	leží	
18		bříška prstů	p		
19		metlička + polotvrdá vibr. palička	ff		
20		tvrdá, dřevěná a plstěná palička	p	grad, degrad	
21	krátký	prsty	ppp	leží	
22		plstěné paličky	mp/ff	sub	
23		bříška prstů	p/mf		
24		plstěná, polotvrdá a tvrdá palička	p/mp		
25		metličky	f	leží	
26	středně dlouhý	polotvrdé vibrafonové paličky	fff, mp	sub	
27		tvrdé vibrafonové paličky	pp	leží	
28		ad libitum	p	grad, degrad	
29	velmi krátký	dřevěné paličky	f	leží	
30	dlouhý	ad libitum	ppp - mp	ad lib	
31	velmi krátký	polotvrdá palička + bříško prstu	ppp	leží	
32	krátký	dřevěná a plstěná palička	p/f	sub	
33		polotvrdé vibrafonové paličky	mp	leží	
34	středně dlouhý	metlička + tvrdá a plstěná palička	pp		
35	dlouhý	ad libitum	mp		degrad
36	krátký	polotvrdé vibrafonové paličky	f		
37		plstěné paličky	p	leží	
38		kovové paličky	mf	leží	
39		plstěné paličky	mp	grad	
40	velmi dlouhý	kovové paličky	ffff - ppp	grad, degrad, sub	

Z této tabulky můžeme vypožorovat, že kontrasty se v této skladbě dějí ve všech rovinách. Nejprudší kontrasty se dějí ve změnách dynamiky, po nich následují změny způsobů hry a nakonec délka samotných segmentů. U způsobů hry autor respektuje jejich přirozené dispozice, tedy např. u hry prsty dává *ff* do uvozovek, neboť prsty i přes svou plochu nejsou schopny vyprodukovat tuto dynamiku v její skutečné síle. Ve hře bříšky naopak respektuje fakt, že se jedná o způsob hry uplatnitelný pouze v nižší dynamice. Navíc přidává k této hře i plstěnou paličku, která svou barvou nejméně překrývá tón zahrany bříškem prstu. Dřevěným paličkám díky jejich průraznému zvuku naopak připisuje forte, ovšem není to podmínkou. Kombinací metličky a tvrdé vibrafonové paličky zachází až do okrajových dynamik *pp* a *ff*, využívá kombinace i tří druhů paliček současně, pro klastry pak požaduje deset polotvrdých vibrafonových paliček. Tato skladba je po stránce témbrových rozdílů vibrafonu napsána velmi citlivě a tím je také rozšířen a obohacen prostor pro kontrast a vyznění odlišných tónových struktur, které jsou v ní obsaženy.

## Závěr

V této práci jsme stanovili, co již dnes lze pokládat za standardní zvuk jednotlivých nástrojů a jak ho dosáhnout. Dozvěděli jsme se základní informace o vývoji těchto nástrojů, který ukazuje, že bicí nástroje jsou obecně nejmladší skupinou nástrojů, neboť prošly rychlým vývojem až v minulém století. V něm se též zařadily do instrumentáře umělé hudby jako plnohodnotné nástroje, na něž jsou hráči schopni dosáhnout virtuózní sólistické hry.

Z notačního hlediska jsme našli mnoho odlišností jak mezi základními typy značení paliček, tak ve způsobech značení zvláštních způsobů hry, které již plně závisí na autorově znalosti či neznalosti symboliky uvedené v předchozích skladbách ostatních skladatelů. Z tohoto důvodu se práce zabývala notační stránkou zvláštních způsobů hry. Autoři by měli být lépe seznámeni s různými možnostmi symboliky a nebyli by pak nuceni vymýšlet stále nové znaky, které mohou být v některých případech až matoucí, pokud využívají znaků, které jsou mezi bicisty ustáleny pro jiné způsoby hry.

Zjistili jsme, že existuje celá řada zvláštních způsobů hry na melodické bicí nástroje, hlavně však na marimbu a vibrafon. Tyto způsoby hry jsou různými autory používány různým způsobem. Mohli jsme se seznámit s díly skladatelů, kteří pojímají tyto způsoby hry jako zvukové ozvláštňování na pozadí principů logického hudebního uspořádání (M. Ištvan), které si klade za cíl sdělení určité myšlenky či postoje k jím dané tématice (K. Abe, F. Emmert, M. Kagel). Zjistili jsme, že zvláštním způsobem hry nemusí být pouze hra na nástroj, ale i dramatický projev interpreta, který skladatel ovlivňuje tak, aby působila buď účelně (M. Kagel) nebo samoučelně – divadlo v divadle (A. Bröder). Přesvědčili jsme se, že četnost výskytu zvláštních způsobů hry se u každého autora liší dle jeho vlastní poetiky (srov. např. zde uvedené skladby Keiko Abe a Bogusława Schöffera) a že i míra kontrastu dosaženého diferenciací různých způsobů hry je u každého autora odlišná a probíhá i jinak v čase (srov. např. zde uvedené skladby F. Emmerta a Bogusława Schöffera).

K psaní této práce mě motivoval primárně dlouhodobý zájem o bicí nástroje jak umělé, tak etnické hudby. Jelikož jsem se etnickými bicími nástroji v minulosti již blíže zabývala, zvolila jsem tentokrát opačný hudební pól. Tvorba

tohoto textu byla pro mě velmi obohacující jak po stránce informační a teoretické, tak po stránce analytické, kdy jsem se setkala s nejrůznějšími kompozičními přístupy a způsoby myšlení, a též stránce praktické, hlavně při tvorbě obrazových příloh, kdy mi byly vybrané způsoby hry ukázány živě a byla mi tak představena jejich zvuková barva. Konzultace s interpretem při tvorbě skladby je její neoddělitelnou součástí a pro instrumentační schopnosti skladatele je nedocenitelná a naprosto zásadní. Tímto tedy znovu děkuji doc. MgA. Martinu Opršálovi za věnovaný čas při předvádění praktických ukázek, za trpělivost při konzultacích a za poskytnutí četných notových materiálů, rad a vysvětlení, bez nichž by tato práce nemohla vzniknout.

Bicí nástroje pro mě zůstávají stále otevřeným tématem, neboť tvoří spojnici mezi hudbou artificiální, non artificiální, jazzem i etnickou hudbou. Je to nástrojová skupina velice atraktivní a s velkými výhledy do budoucna pro další generace skladatelů.

## Seznam použitých pramenů a literatury

1. ABE, Keiko. *Works for solo marimba, vol. II : Voice of Matsuri Drums*, Tokyo: Xebec Music Publishing c2007. ISBN 9784916114037.
2. BRÖDER, Alois. *Ent/Lang/Tast/End*, Köln : Tonger, 1995. M-005-245991-9
3. BECK, John H.: *Encyclopedia of percussion*, New York : Garland Publishing, 1995. ISBN 0-8240-4788-5.
4. CIKRYTOVÁ, Jitka. *Skladatelé, sólisté a jejich tvorba pro melodické bicí nástroje [rukopis]*, Brno: knihovna JAMU, 2000.
5. EMMERT, František. *Vanutí, Vuarmarens* : Editions Bim, c2008. BIM PERC34 Editions Bim
6. EMMERT, František. *Poznámky k instrumentaci. 2., Použití bicích nástrojů, kytary, mandolíny a tamburašských nástrojů, cimbálu, harfy, cembala, celesty, akordeonu a smyčcových nástrojů, 2. dopl. a rozšíř. vyd.* Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2001. ISBN 8085429535.
7. HENZE, Hans Werner. *Five Scenes from the Snow Country for marimba solo*, Mainz : Schott, c1982. OCLC 77402549
8. CHENOWETH, Vida – *Marimbas of guatemala*, [Lexington] : University of Kentucky Press, 1974
9. IŠTVAN, Miloslav. *Capriccio pro vibrafon, marimbu a bicí nástroje*, [rukopis] Brno: knihovna JAMU, rok neznámý.
10. KAGEL, Mauricio. *Rrrrrrr...*, Frankfurt : Henry Litolff's Verlag: C.F. Peters, 1985. 31327 Litolff/Peters
11. KAGEL, Mauricio. *Dressur*, Frankfurt : Henry Litolff's Verlag, 1983
12. KOTEK, Miroslav. *Bicí nástroje*, Praha : Panton, 1983
13. KRÁLÍK, Rudolf. *Melodické bicí nástroje: historie, výroba, techniky hry, držení paliček, nová čtyř-paličková technika hry [rukopis]*, Brno: knihovna JAMU, 1999.
14. LEEUW, Ton de: *Midare*, Amsterdam : Donemus, 1973. Don 0050 Donemus
15. MASLANKA, David: *Variations on Lost Love*, New York : Marimba Productions, ©1983. OCoLC 639459543
16. RYCHLÍK, Jan: *Moderní instrumentace : vyšší orchestrální technika jednotlivých hudebních nástrojů / Jan Rychlík a kolektiv*, Praha : Panton, 1968

17. SCHÄFFER, Bogusław: *Construction for vibraphone*, Celle : Moeck, Cop. 1974. OCLC 472235613
18. STEVENS, Leigh Howard: *Rhythmic Caprice*, Asbury Park : Keyboard Percussion Publications, c1989
19. STRIGHT, Robert: *Six Poems for Marimba*, Cleveland: Ludwig Music Publications, c1991. S-16C89
20. Wikipedia. Melodic percussion instrument [Online] [Datum: 20. 5. 2012.]  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Melodic\\_percussion\\_instrument](http://en.wikipedia.org/wiki/Melodic_percussion_instrument) [Online]
21. Wikipedia. Harry Partch [Online] [Datum: 20. 5. 2012.]  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Harry\\_Partch](http://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Partch)
22. Wikipedia. Clair Omar Musser [Online] [Datum: 20. 5. 2012.]  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Clair\\_Omar\\_Musser](http://en.wikipedia.org/wiki/Clair_Omar_Musser)
23. Wikipedia. George Hamilton Green [Online] [Datum: 20. 5. 2012.]  
[http://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Hamilton\\_Green](http://en.wikipedia.org/wiki/George_Hamilton_Green)
24. Wikipedia. List of train songs [Online] [Datum: 20. 5. 2012.]  
[http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_train\\_songs](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_train_songs)
25. Wikipedia. Marimba [Online] [Datum: 20. 5. 2012.]  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Marimba>
26. NewbandInstrumentarium [Online] [Datum: 20. 5. 2012.]  
<http://www.newband.org/instruments.htm#partch%20instruments>
27. DAVIS, Hugh. Microtonal instruments [Online] [Datum: 20. 5. 2012.]  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47628?q=quarter+tone+marimba&search=quick&pos=13&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47628?q=quarter+tone+marimba&search=quick&pos=13&_start=1#firsthit)
28. How products are made, Volume 6 [Online] [Datum: 20. 5. 2012.]  
<http://www.madehow.com/Volume-6/Xylophone.html>
29. Overview of four mallet grip [Online] [Datum: 20. 5. 2012.]  
<http://www.uh.edu/~tkoozin/projects/WanHwaLow/Overview.html>
30. PATERSON, Robert. Composer. [Online] [Datum: 20. 5. 2012.]  
[http://www.robpateron.com/writings/essay-introduction\\_to\\_my\\_six-mallet\\_technique.html](http://www.robpateron.com/writings/essay-introduction_to_my_six-mallet_technique.html)
31. ADAMS MUSICAL INSTRUMENTS – Ludwig Albert [Online] [Datum: 20. 5. 2012.]



<http://www.adams-music.com/vn/reference/artists/detail/?8348FF51DBB943CDB063A96F1867C76B>

32. Official Blog of Yamaha Percussion, Six-Mallet Independence [Online]  
[Datum: 16. 5. 2012.] <http://yamahapercussion.wordpress.com/2012/05/03/six-mallet-independence/>
33. BRÖDER, Alois. *vlastní webové stránky*. [Online] [Datum: 16. 5. 2012.]  
<http://www.alois-broeder.de/en/Kommentare/Kommentarentlangtastend.html>
34. WALKER, James. *Extended Techniques for Vibraphone*, © 2001 [Online]  
[Datum: 12. 5. 2012.] [http://www.malletjazz.com/lessons/ext\\_tech.html](http://www.malletjazz.com/lessons/ext_tech.html)
35. JAM Percussion, [Online] [Datum: 16. 5. 2012.]  
[http://www.jampercussion.com/dept/vibraphone-marimba-mallets-sticks\\_d0160.htm](http://www.jampercussion.com/dept/vibraphone-marimba-mallets-sticks_d0160.htm)

## Seznam příloh

Příloha A Hra smyčcem na vibrafon od žabky, obrazová příloha

Příloha B Hra smyčcem na vibrafon od špičky, obrazová příloha

Příloha C Preparace vibrafonu mincemi, obrazová příloha

Příloha D Hra na ozvučné trubice, obrazová příloha

Příloha E Hra špičkou prutu na střed kamene, obrazová příloha

Příloha F Hra středem prutu na kraj kamene, obrazová příloha

Příloha G Hra paličkou shora dolů kolmo na kámen, obrazová příloha

Příloha H Hra marimshotu, obrazová příloha

Příloha I Hra marimbového flažoletu, lehký dotyk paličkou, obrazová příloha

Příloha J Hra marimbového flažoletu, lehký dotyk prstem, obrazová příloha

Příloha K Technika podlad'ování na vibrafonu, obrazová příloha

## Přílohy



Příloha A Hra smyčcem na vibrafon od žabky



Příloha B Hra smyčcem na vibrafon od špičky



Příloha C Preparace vibrafonu mincemi



Příloha D Hra na ozvučné trubice



Příloha E Hra špičkou prutu na střed kamene



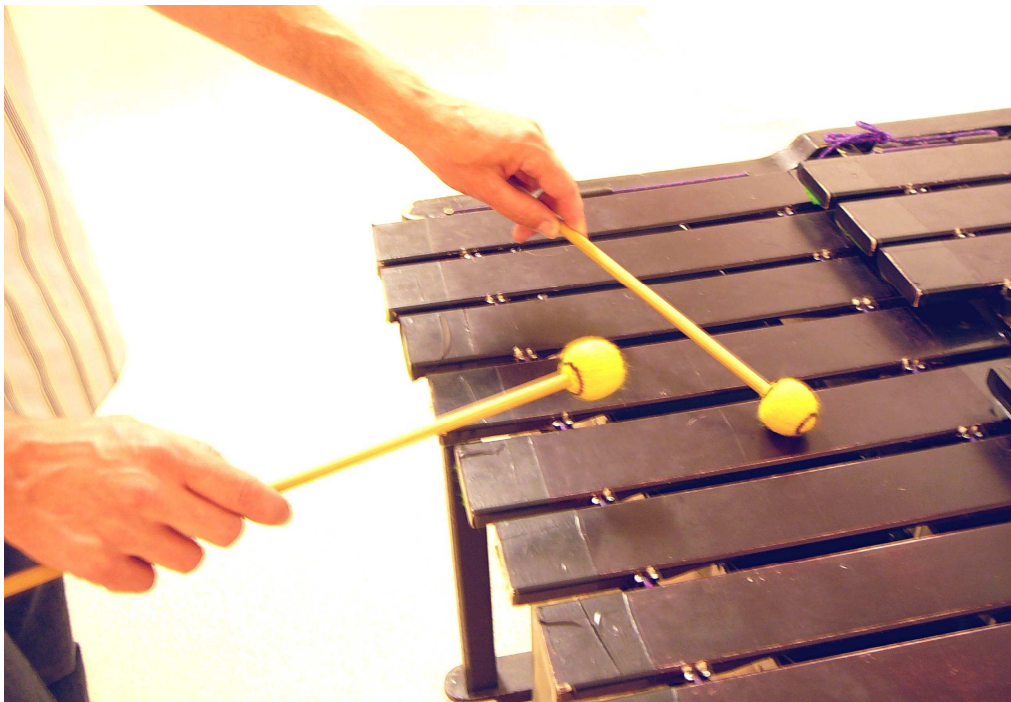
Příloha F Hra středem prutu na kraj kamene



Příloha G Hra paličkou shora dolů kolmo na kámen



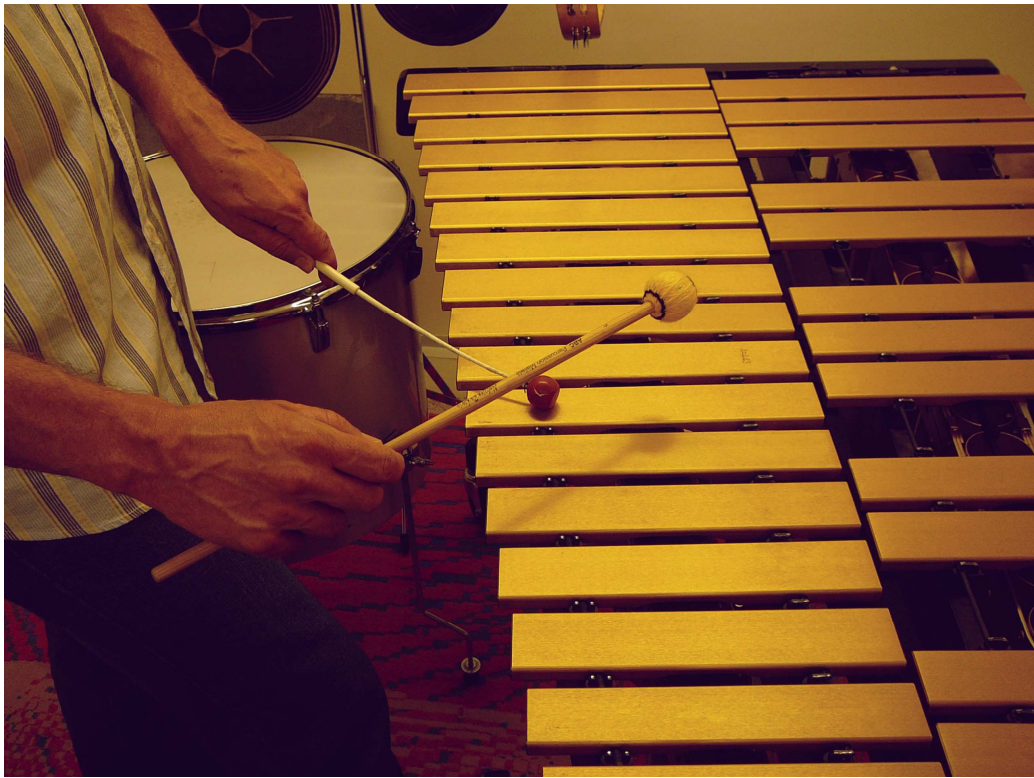
Příloha H Hra marimshotu



Příloha I Hra marimbového flažoletu, lehký dotyk paličkou



Příloha J Hra marimbového flažoletu, lehký dotyk prstem



Příloha K Technika podlaďování na vibrafonu