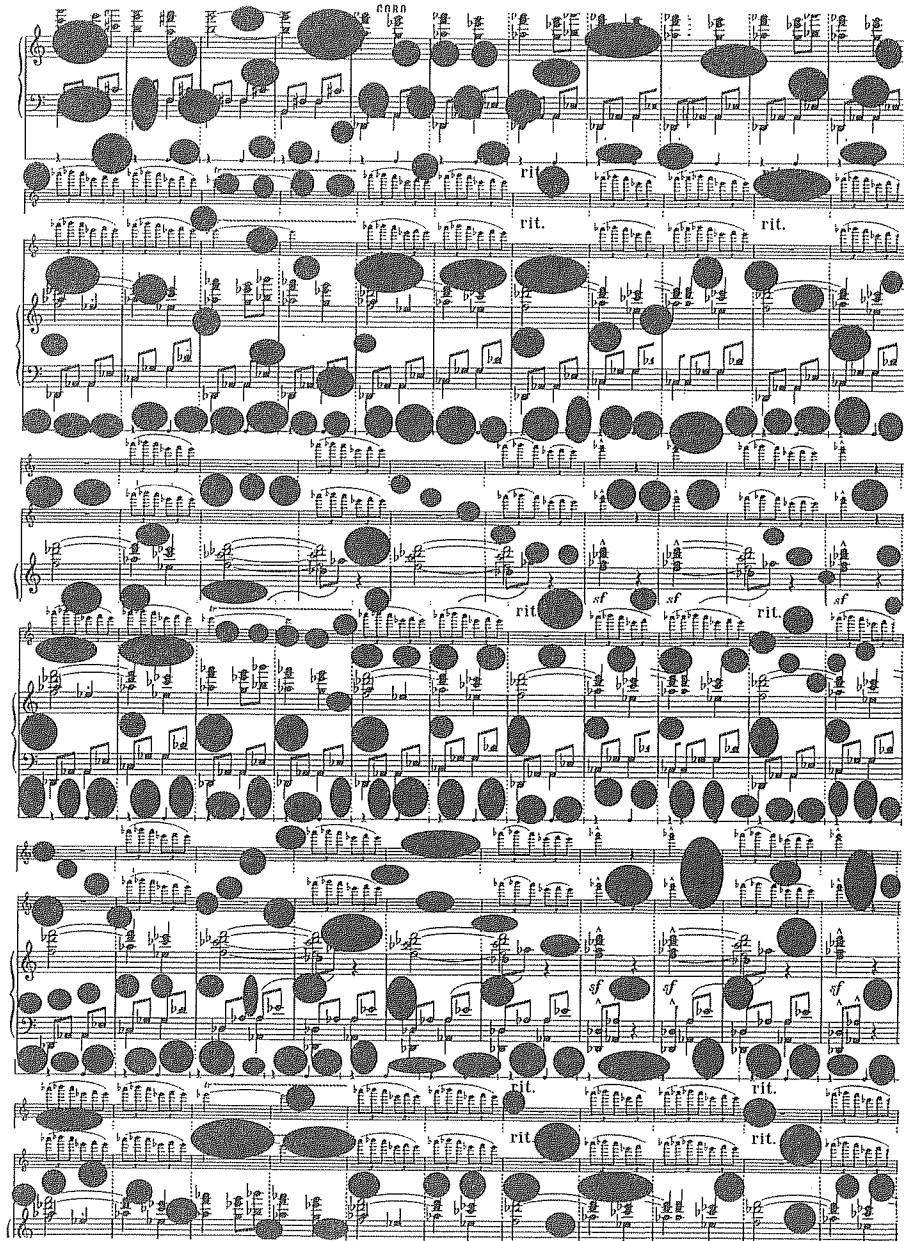
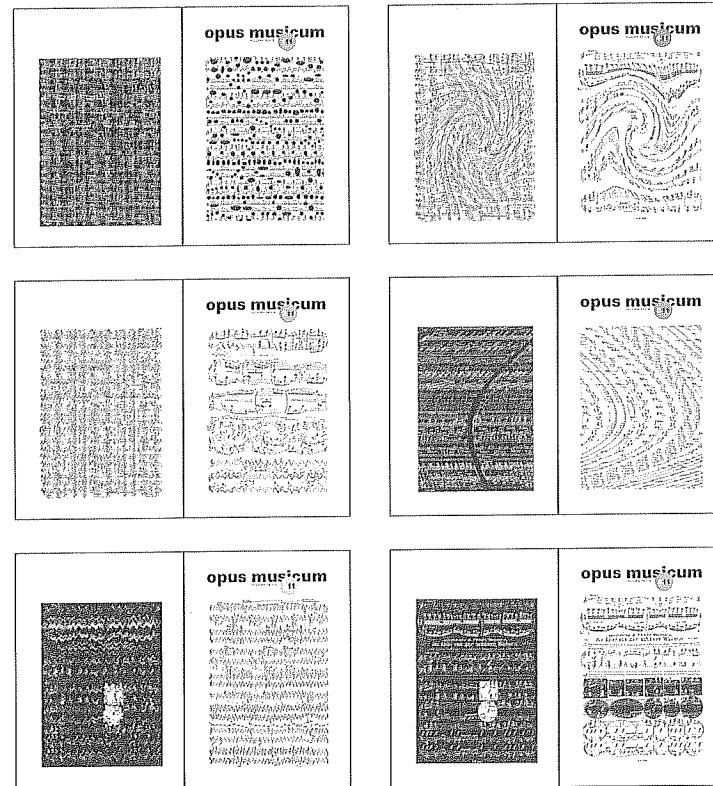


opus musicum

HUDEBNÍ REVUE

111





Obálky letošního ročníku časopisu *Opus musicum* budou věnovány tvorbě malíře, grafika, sochaře a fotografa Eduarda Ovčáčka (nar. 5. 3. 1933). Ač jeho soukromý a profesní život je spojen s Ostravou, význam tohoto tvůrce přesáhl hranice regionu. Z Ovčáčkovy široké umělecké tvorby připomeňme alespoň lettristické práce, především propalované koláže, vypalované dřevěné desky a objekty. Je také autorem vizuálních a fonetických textů, asambláží, obrazů, serigrafí, v nichž jsou základním motivem fragmenty textů, písmo, číslice nebo znaky. V roce 2008 se zúčastnil výstavy Druhotvary. Vyzvaní autoři se inspirovali hudebními díly Leoše Janáčka a vytvořili autentické výtvarné partitura na téma Janáčkova díla. Tak vznikl i Ovčáčkův cyklus partitur na téma opery Leoše Janáčka *Z mrtvého domu*. Jde o počítačové zpracovaní fragmentů klavírního výtahu stejnojmenné Janáčkovy opery.

OBSAH

Studie	Dětská opera Brundibár • Veronika Fousková	6
	Minimal music a kreativní přístupy v hudební výchově • Gabriela Všetičková	25
	Príspevok k novodobým dejinám slovenskej populárnej hudby • Oskar Lehotský	40
Události	Hudebněvědná kolokvia v Brně z pohledu česko-rakouských vztahů • Jiří Vysloužil	53
	Lulu (S,s)chwarz versus panská pozitiva • Kristýna Celhofferová	59
	Und es ward Licht aneb Haydnovo Stvoření na brněnském jevišti • Kateřina Hnátová	64
	Janáčkovské hudební Druhotvary • Květoslava Horáčková	68
Rozhovor	Novákův stoletý klavírní Pan a jeho interpret Martin Vojtíšek • Ludmila Peřinová	72
Recenze	Christopher Hailey (ed.), <i>Alban Berg and his World</i> • Martin Flašar	84
	Martin Horyna, <i>Graduale ecclesiae Sancti Michaelis Opatoviensis Neo-Pragae. Pars 18.</i> • Vladimír Maňas	86
	Dagmar Zelenková, <i>Pedagogické aspekty interpretace barokní opery</i> • Vítězslav Šláhař	88
Infoservis		90

Minimal music a kreativní přístupy v hudební výchově

GABRIELA VŠETIČKOVÁ

Summary

The opera Brundibár was composed in 1938 by the composer Hans Krásá and the librettist Adolf Hoffmeister and submitted to a competition announced by the Society for Music Education. With respect to the contemporary political situation the competition had never been evaluated. Adolf Hoffmeister emigrated and Hans Krásá was transported to Terezín on August 10, 1942. The first performance of the work was held in Hagibor, Prague, in 1943 (the precise date is unknown) and conducted by Rudolf Freudenfeld. The opera was mostly played by Jewish children from an orphanage. On July 5, 1943 Freudenfeld, too, was sent to Terezín together with the children. In the ghetto the composition was produced again and performed about fifty-five times. Most of children performers, including the composer, died in Auschwitz. After the war the work experienced the biggest boom as late as in 1990's and today it is the most often played children opera in this country as well as abroad. The composition has the nature of German „Lehrstück“; in the opera the composer ingeniously combined folk and modern elements.

V nedávné době se objevily tendenze propojit v rámci hudební výchovy prvky hudebního minimalismu s elementárním komponováním a dalšími kreativními činnostmi. V tomto smyslu je nutné se zamyslet nad klády a záporý tohoto hudebního směru. Na příkladu dvou konkrétních zahraničních projektů se pokusíme analyzovat a popsat možnosti práce s kompozičními principy minimal music na základě dvou základních přístupů – reprodukčního a produkčního.

1 Hudební minimalismus neboť Minimal music je také označován termínem pulse music, repetitive music, trance music, pattern music, systemic music ad.

2 Fázový posun vzniká překryváním dvou stejných hlasů, přičemž druhý se odvíjí jiným tempem než první (nebo je vždy o dobu krácičí prodloužován). Dochází tak k vzájemnému posouvání obou hlasů, které se po určité době opět dostanou do společné východní podoby. Reich tento proces použil například ve skladbě Clapping Music popisuje takto: „The solution was to have one performer remain fixed, repeating the same basic pattern throughout, while the second moves abruptly, after a number of repeats, from unison to one beat ahead, and so on, until he is back in unison with the first performer.“ (REICH, Steve: Writings on Music. 1965–2000, Oxford 2002, s. 68.)

Hudební minimalismus¹ se zrodil v Americe 60. let 20. století a v souvislosti s ním jsou nejčastěji zmiňována jména čtyř skladatelů – Steva Reicha, Philipa Glasse, Terryho Rileyho a La Monte Younga. Minimalismus se vyznačuje několika kompozičními principy, které jsou pro tento proud charakteristické. V první řadě k nim patří opakování (především kratších hudebních vzorců, tzv. patternů). Tyto vzorce vytváří pocit jisté statičnosti hudby, která se nevyvíjí a nikam nesměřuje. Dále je to tzv. princip fázového posunu,² který experimentálně vytvořil Steve Reich. Častými metodami práce jsou také adice, subtrakce a substituce, tedy postupné přidávání, odebírání tónů v různých variantách nebo nahrazování pomlknutí a naopak. Důležitá je práce s rytmem, vytváření polyrytmických a izorytmických struktur, křížení hlasů apod. Všechny tyto metody ve svém důsledku přispívají k odlišnému vnímání času a vytváření psychoakustických jevů, kdy posluchač vnímá zvuky, které však nejsou součástí partitura a které vznikly významnou interakcí jednotlivých zvukových vrstev. Znakem minimalismu je samozřejmě také redukce výchozího hudebního materiálu, ať již po stránce melodické, harmonické nebo rytmické. Autoři zároveň často čerpají svou inspiraci v mimoevropské hudbě (africké, indické či javánské). Hudební minimalismus se v současné době (především zásluhou Philipa Glasse či Michaela Nymana) těší značné oblibě. Příčinu můžeme spatřovat například ve skutečnosti, že minimalismus stojí svým charakterem velice blízko populární hudbě. Skladatelé mají své vlastní soubory (jako ekvivalent rockových či populových kapel) a píší filmovou hudbu. Výše zmíněné kompoziční principy a postavení minimalu na průsečíku vážné a populární hudby vytváří předpoklad k využití tohoto směru pro nejrůznější tvořivé aktivity v rámci hudební výchovy ve školách, a především pro elementární komponování dětí. Zde se budeme zabývat dvěma projekty, které v sobě zahrnují několik možných pedagogických přístupů k tomuto tématu. Jejich autoři jsou Ulli Götte (Německo) a Diana Blom (Austrálie/Nový Zéland).

1. Ulli Götte

Ulli Götte (1954) je přední německý hudební skladatel, pianista, muzikolog a hudební pedagog. V letech 1984–2000 pracoval jako vysokoškolský pedagog na univerzitách v Oldenburgu, Duisburgu či Kassel, a v současnosti působí v posledně zmíněném městě jako svobodný umělec. Již od roku 1985 je uměleckým vedoucím souboru *in process*,³ který se zaměřuje na interpretaci (nejen) minimalistické hudby. Zároveň v roce 1997 stál u vzniku hudebního festivalu s názvem *Deutsches Minimal Music Festival* (od roku 2007 nese název *Internationales Minimal Music Festival*), který se od té doby pravidelně koná v jeho domovském městě.

Inspirativním hudebním souborem je Ulli Götte, který se věnuje minimálnímu hudebnímu procesu. Inspirovat minimální hudební procesem je Ulli Götte nechává i ve své vlastní kompoziční tvorbě. V té se snaží o uplatnění základní myšlenky hudby jako neustálého vyvíjejícíhoho procesu („music as a gradual process“, formulované již dříve Stevem Reichem), ve spojení s aspekty a elementy evropské i mimoevropské hudby (především africké hudby, javánského gamelanu a jazzu). „Meine eigene kompositorische Arbeit kreist (überwiegend) um die Idee des Prozesses, um die Weiterführung primär Reichscher Ideen, ohne dessen Arbeiten kopieren zu wollen. Vielmehr entstehen meine Stücke aus ganz unterschiedlichen Ansätzen: spezifischen Tonmaterialvorgaben und Satzstrukturen, singulären außereuropäischen Einflüssen sowie einigen Jazzidiomen und einer spezifischen Vorliebe für polyphone Musik.“⁴

Götte je autorem četných orchestrálních i komorních děl, skladeb pro sólové nástroje, jazzových kompozic či zvukových instalací.⁵ Vedle činnosti kompoziční a umělecké se Ulli Götte aktivně věnuje také práci na poli hudební pedagogiky. Je logické, že se v této oblasti střetávají a vzájemně propojují aspekty pedagogické s bohatými zkušenostmi autora z oblasti kompozice a interpretace. Podobně jako ve své vlastní tvorbě, i zde vychází z hudebního minimalismu a jeho základních kompozičních principů.

Minimal music a kreativní projekty

Podle názoru Ulliho Götta je právě hudební minimalismus vhodný pro první seznámení se soudobou hudebou, neboť má vlastnosti, které „sie als einen günstigen Repräsentanten neuer Musik im Unterricht erscheinen lassen: Sie besitzt Affinitäten zur Jazz- und Rockmusik, sie erwuchs aus der Idee der Nachvollziehbarkeit musikalischer Strukturen, sie macht Elementarisierung und Vereinfachung, wesentliche pädagogische Prinzipien bei der Vermittlung (nicht nur) neuer Musik, unnötig und

3 Více o souboru na www.minimal-music.com.

4 GÖTTE, Ulli: Minimal Music. Geschichte – Ästhetik – Umfeld, Wilhelmshaven 2000, s. 279.

5 Více na www.ulligotte.de.

6 GÖTTE, op. cit., s. 273.

7 GÖTTE, Ulli: Minimal Music. Musikpraxis in der Schule, Kassel 2002, s. 50.

8 Ibid., s. 49.

9 GÖTTE, Ulli: Minimal Music. Geschichte - Ästhetik - Umfeld, Wilhelmshaven 2000, s. 276.

10 Ibid., s. 277.

11 GÖTTE, Ulli: Der weltweite Reiz der Einfachheit, Musik und Unterricht, č. 77, 2004, s. 45.

12 Ibid., s. 46.

13 GÖTTE, Ulli: Schön einfach - einfach schön. Spielen und Komponieren im Sinne der Minimal Music, Klasse Musik, č. 1, 2005, s. 37.

sie ist praktisch erfahrbar, also „spielbar“.⁶ Minimalismus právě tím, že stojí na jakémusi pomyslném rozhraní mezi tzv. vážnou a populární hudebou, dokáže mladé lidi zaujmout a oslovit a je pro ně mnohem přijatelnější než jiné směry hudby uplynulého století. Překračuje kulturní hranice, bourá bariéry a tím „nährt die Hoffnung, dass sie Horizonte zu öffnen imstande ist.⁷ A to je podstatné zejména při snahách o zapojení soudobé hudby do hodin hudební výchovy. K dalším přínosům minimal music pak patří „*weltmusikalische Implikationen, neue Formen des gemeinsamen Musizierens, Zeit in der Musik, Musik und Kunst - Minimal Music und Minimal Art, rhythmische Erfahrungen, Einstieg in das Komponieren.*⁸ Jak uvedených formulací vyplývá, vedle zřejmého zaměření na vztah hudby a výtvarného umění („*Wohl selten waren sich in diesem Jahrhundert zwei Künste derart ähnlich.*⁹“), stojí elementární komponování u Götta spíše v pozadí zájmu – je pouze jedním z možných kreativních přístupů. Větší prostor věnuje reprodukčním aktivitám, a to interpretaci skladeb hudebního minimalismu v jejich původním znění, nebo kompozicí vlastních (k těm patří i zjednodušené verze originálních opusů). Jako vhodné skladby k možnému hraní bez úprav se mu jeví například Reichovy *Music for Pieces of Wood* a *Clapping Music*, Glassovy *One + One*, *Music in Similar Motion* či *Façades*, Rileyho *In C* a *To be what we are to be about*, Youngova *Composition 1960 No.7*, nebo případně Rzewského *Les moutons de Panurge*.¹⁰ Provedení těchto skladeb představuje pro hráče zcela novou hudební zkušenosť. Vedlejším efektem je pak procvičování rytmu, metra a tempa. Götte si ale uvědomuje, že nastudování skladeb je dosti náročné a vyžaduje od účastníků nemalé instrumentální dovednosti. Jejich uplatnění v běžných hodinách hudební výchovy je tudíž sporné.

Z tohoto pohledu podnětnější je autorova tvorba vlastní, která jednoduchým způsobem využívá kompoziční principy vrcholného minimalismu – redukci hudebního materiálu, adici, subtrakci a substituci či fázový posun. K provedení tak nabízí například skladbu *In D*¹¹ (tedy variaci průkopnické Reilyho kompozice *In C*), která se v jeho verzi skládá z 16 jednoduchých vzorců (místo původních 53). Princip provedení zůstává stejný – každý pattern je hráčem ve skupině opakován podle libosti, než přejde k dalšímu patternu atd. Tímto způsobem se jednotlivé hlasy postupně rozejdou a vytvoří určitý druh „kánonu“. Tento princip lze samozřejmě tvůrčím způsobem použít i v jiných situacích.

Podobným způsobem Götte upravil mj. i Reichovu *Clapping Music*,¹² která využívá techniku fázového posunu. Tento charakteristický kompoziční princip hudebního minimalismu autor využívá poměrně často, a to v té nejjednodušší možné podobě – jako například ve skladbě *Immer einen Schritt voraus*¹³ pro

dva hráče (nebo dvě skupiny hráčů), nebo v kompozici pro hlas a papír s názvem *Flüttitiss...*,¹⁴ která je určena pro nácvik nezávislosti jednoho hlasu na ostatních.

Göttovy skladby jsou určeny malým, ale i početnějším skupinám (komorním orchestrem) a mnohé z nich jsou dosti obsáhlé. Využívá při tom téměř výhradně tradiční notový zápis (odhlédneme-li od občasného slovního zadání), což značně omezuje možnost zapojení těch, kteří notaci neovládají. Kompozice jsou určeny především pro reprodukci – jako nácvik nových a nezvyklých postupů a jako „*neue Ensemble-Erfahrung*¹⁵“ a neposkytují mnoho prostoru pro vlastní tvůrčí přínosy hráče. Lze je ovšem chápát jako inspiraci pro vymýšlení vlastních verzí a her, jež by byly využitelné pro všechny děti bez rozdílu.

Kompoziční cvičení

Jak již bylo řečeno, elementární komponování chápe Ulli Götte pouze jako jednu z možností, jak se seznámit s minimální hudebou a jejími principy. Je to ale podle něj spojeno s určitým rizikem, které leží v její zdánlivé jednoduchosti. Neboť „*obwohl kompositorische Grundelemente der Minimal Music, wie Einfachheit, Reduktion etc. unmittelbar ästhetisch konkret werden, ist die Qualität einer minimalistischen Komposition, die ja durchaus komplex sein kann, nicht a priori mit Kriterien der Einfachheit messbar.*¹⁶“ Přesto je podle něj tato hudeba jako východisko pro první kompoziční pokusy vhodná.

Důležitý je ale výběr výchozího materiálu. Ten by měl být z důvodu ulehčení tvůrčí práce značně redukovaný. „*Die Vielfalt des musikalischen Materials wirkt oft erdrückend, behindernd oder gar blockierend. Es scheint daher ratsam, mit sehr reduziertem Material das eigene musikalische Erfinden zu starten.*¹⁷“ Na úvod je také nutný základní rytmický trénink s pomocí jednoduchých her a cvičení (například *Namensspiel*, *Metrum-Spiel* či *Ostinato-Spiel*¹⁸), které ale již samozřejmě vycházejí z kompozičních principů minimal music.

Oproti skladbám určeným k interpretaci jsou kompoziční cvičení vhodná i pro začátečníky a méně zkušené. Zaměřují se na principy redukce hudebního materiálu, na postupné rozvíjení tématu (formou nahrazování pomlk tóny), na „*pozvolnost v hudbě*“ (tedy uvědomování si, vnímání změn zvuku v čase), využívají metodu fázového posunu respektive kánonu po vzoru Rileyho *In C*. Jejich zadání není příliš obsáhlé a lze je tudíž na tomto místě citovat v úplnosti:

14 GÖTTE, Ulli: Schön einfach – einfach schön. Spielen und Komponieren im Sinne der Minimal Music, Klasse Musik, č. 1, 2005, s. 36.

15 GÖTTE, Ulli: Der weltweite Reiz der Einfachheit, Musik und Unterricht, č. 77, 2004, s. 46.

16 GÖTTE, Ulli: Minimal Music. Musikpraxis in der Schule, Kassel 2002, s. 52.

17 GÖTTE, Ulli: Minimal Music. Geschichte - Ästhetik - Umfeld, Wilhelmshaven 2000, s. 278.

18 GÖTTE, Ulli: Minimal Music. Musikpraxis in der Schule, Kassel 2002, s. 54.

„Redukce:

Vytvoř melodii pouze ze tří tónů. Velice pozvolna zahrá jeden tón po druhém. Mysli stále na to, že i pauzy patří k hudbě. Jak vnímáme příchod nového tónu, když předtím několik taktů zněl pouze jediný tón? Možné kombinace tónů: (c, d, e), (d, f, g), (c, cis, d). Komponuj rytmus, které se skládají výhradně ze čtvrtových a osminových not. Nejdříve vytvoř jeden hlas, později přidej druhý a nakonec ještě třetí. Použij také pomalky! Dbej na instrumentaci a dynamiku.

Postupná výstavba modelu:

Vymysli (nebo převezmi) jednoduchou melodii. Nechnej nejprve zaznít pouze jeden tón melodie – zbytek je nahrazen pomalkami. Postupně celou melodii vytvoř pomocí principu „nahrazení pomalky“. Pozoruj, když je možné výchozí melodii rozpoznat!

Pozvolnost:

Vytvoř řadu tříhlasých akordů, a to tak, že vždy dva sousedící se od sebe liší pouze jedním tónem. Můžete si úkol rozdělit do tří skupin: A má na starosti první, B druhý a C třetí hlas. Postupně se prostřídejte (nebo nechejte rozhodnout hrací kostku), každý určuje pouze ve vztahu k vlastnímu hlasu, který nový tón může být zahrán. Pokus se zkomponovat skladbu, ve které dlouhou dobu zní jen jeden tón, pak je k němu přidán druhý atd., až jsou konečně použity všechny tóny (některé stupnice nebo celé chromatické škály). Tip: Začne se tónem d, pak se připojí svrchní kvinta a, poté spodní kvinta g, a dále podle tohoto vzoru e, c, h, f... Každý nový tón celkový zvuk doplňuje (a nenarušuje).

Fázový posun:

Vezmi (nebo vymysli) krátkou melodii. Tu hraj nejprve spolu s ostatními. Poté v jednom hlase melodii prodluž o jednu dobu. Hraj je obě tak dlouho, dokud se obě opět nedostanou do společné výchozí pozice. Vyzkoušej to také se dvěma různými melodiemi.¹⁹

Kányony:

Konečně se k rozvíjení nabízí základní myšlenka skladby In C, tedy proces určitého kánonu na základě různých, podle chuti opakovacích vzorců. Kompoziční vzor, který může být veskrze individuálně pojatý.²⁰

Projekty jsou zaměřené v první řadě na rozvoj vnímání (průběhu hudebního toku v čase, jeho postupného proměňování) a rytmus, tedy patrně na dvě nejvýraznější vlastnosti hudebního minimalismu. Je z nich zřejmé, že i komponování chápe Ulli Götte spíše v tradičním

19 GÖTTE, Ulli: Schön einfach – einfach schön. Spielen und Komponieren im Sinne der Minimal Music, Klasse Musik, č. 1, 2005, s. 39.

20 GÖTTE, Ulli: Minimal Music: Musikpraxis in der Schule, Kassel 2002, s. 104. Z německého originálu přeložila autorka.

smyslu – na základě znalostí notace – a pravděpodobně též nepředpokládá využití jiných než obvyklých hudebních nástrojů. I přes tato specifika přináší tento autor řadu cenných podnětů i pro práci s dětmi bez větších hudebních zkušeností – nastíněné postupy je možné upravit a přizpůsobit konkrétním potřebám a požadavkům.

2. Diana Blom

Diana Blom (nar. 1947) je hudební skladatelka, klavíristka a cembalistka původem z Nového Zélandu, ale žijící v současnosti v Austrálii, kde působí na University of Western Sydney. V 80. letech žila a pracovala ve Spojených státech, Honkongu a Malajsii a hudební inspirace, které v těchto zemích načerpala, se otiskly i do skladeb z tohoto období. Je autorkou četných klavírních a komorních skladeb pro různá obsazení, písni, ale například i dětské opery s názvem *The Pied Piper*.²¹ Elementární komponování, pro které autorka používá termín „creative composing activities“, chápe v první řadě v kulturním a sociálním kontextu. „When the student's learning environment is based on the culture of contemporary art and popular musics through composing activities, connections between the student and contemporary society are activated.“²² Je potřeba nalézt vazbu k soudobé hudbě a tím i ke společnosti, ve které žijeme. Tento úkol nalezi především učiteli, který by měl mít zájem o (a důvěru v) soudobou hudbu a umění a tento kladný vztah by se měl snažit přenést i na své žáky. „There is a need for teachers at all levels to develop an interest in, to keep up to date and engage students with, contemporary music, the music of contemporary society.“²³ I z toho důvodu by měly být tvůrčí aktivity (nejen elementární komponování) pevnou součástí hodin hudební výchovy na všech typech škol.

21 Více na www.dianabлом.com

22 BLOM, Diana: Engaging Students with a Contemporary Music – Minimalism – Through Composing Activities. Teachers' Approaches, Strategies and Roles, International Journal of Music Education, May 2003, s. 82.

23 BLOM, Diana: Minimal Music: Roles and Approaches of Teachers Engaging Students with a Contemporary Art Music through Composing Activities, disertační práce, Sydney 2001, s. 419. Dostupné z: <http://adt.caul.edu.au>.

Minimal music

Výhody využití minimalismu v pedagogickém procesu jsou zřejmé. V první řadě minimalismus svými přesahy do oblasti populární hudby umožňuje nalézt styčné body mezi hudebními preferencemi žáků a studentů s učiteli. Druhým důvodem (a velkou výhodou) je skutečnost, že minimalismus navazuje na to, co již studenti znají – tedy tonalitu, harmonii, repetitivní struktury a ostinata (vlastní i populární hudbě), nebo také na různé technologické aspekty současné hudební produkce. „Minimal music is often characterized by multi-repetition, unchanging pulse, fast tempo, slow-moving harmonies and gradually changing

- 24 BLOM, Diana: Engaging Students with a Contemporary Music – Minimalism – Through Composing Activities. Teachers' Approaches, Strategies and Roles, International Journal of music Education, May 2003, s. 82.
- 25 BLOM, Diana: Minimal Music: Roles and Approaches of Teachers Engaging Students with a Contemporary Art Music through Composing Activities, disertační práce, Sydney 2001, s. 1. Dostupné z: <http://adt.caull.edu.au>.

The Pulse Music Album²⁶

Soubor kompozičních cvičení s názvem *The Pulse Music Album*²⁷ autorka vytvořila jako podklad pro výzkum v rámci své disertační práce (zaměřený na přístupy a strategie učitelů ke komponování ve vztahu k hudebnímu minimalismu u dětí různého věku). Album je rozděleno do osmi tématických kapitol. Šest z nich se věnuje nejvýraznějším minimalistickým kompozičním postupům, jako je fázový posun, aditivní a subtraktivní rytmické konstrukce, izorytmické překrývání modelů, vzorce vzniklé opakováním akordů, práce s patterny po vzoru Rileyho *In C* a kánony. Dvě poslední části jsou pak věnovány africkým rytmům (v návaznosti na hudbu kmene Ewe v Ghaně, která ovlivnila tvorbu Steva Reicha) a gamelanu (v tomto případě malajském, který je podle slov autorky strukturálně jednodušší než gamelan balinéský či indonéský). V každé kapitole jsou zadány parametry, které by kompozice měla dodržet (jako je metrum, počet hráčů, nástroje, rytmus atd.) a základní metoda práce. Navíc je zde uvedeno vždy několik konkrétních příkladů – autorkou vytvořených krátkých skladeb – které v sobě zahrnují také podněty k přímé reprodukci, případně k analýze. Tyto nabízené příklady ale nejsou povinné, slouží pouze jako možná inspirace a vodítko. Záleží pouze na učiteli, zda je použije, nebo si

vytvoří varianty vlastní. Základní pravidlo pro práci s projekty zní: „Choose whatever ingredients (i.e. note values, metre, dynamics, pitch or harmony, tempo etc.), sound sources, number of players you want to work with.“²⁸

Celý soubor projektů je určen pro děti a studenty značného věkového rozpětí (od 9 do 18 let) a tedy mající různou úroveň hudebního vzdělání a zkušeností. Autorka si proto uvědomuje, že „the music exercises and pieces in the album offered for performance and as compositional model did not suit all age groups. Teachers had to be prepared to adapt and develop the project material, to write their own 'models', to simplify or extend the music exercises and pieces, or to expand the material from the album exercises and pieces through their own or the students' compositions.“²⁹ Úkolem učitele je přizpůsobit jednotlivé úkoly potřebám svých žáků.

Kompoziční projekty jsou uzpůsobeny pro práci s celou třídou, ale lze je aplikovat i v menších skupinách (některé dokonce ve dvojicích či individuálně). Pouze v případě cvičení s názvem *Gamelan* je obsazení určeno počtem osmi a více hráčů. K provedení cvičení lze využít pestrou škálu hudebních nástrojů, v první řadě perkuse a bicí nástroje všech typů, ale také keyboardy nebo nástroje tradiční (především zobcové flétny a klavíry). Uvedené projekty vychází z tradiční notace, pouze u nemnohých si lze představit i použití alternativního záznamu, například grafických symbolů.

1. Fázový posun (Phase Shifting; Reich)³⁰

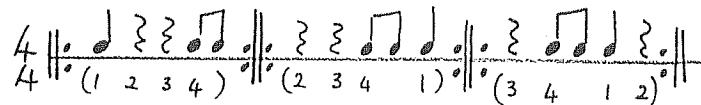
Prvním kompozičním principem, které album nabízí ke zpracování, je fázový posun. Základem je jeden rytmický vzorec, zde ve čtyřdobém taktu. Z něj je nejprve několikanásobným opakováním vytvořena základní linka. Z té je poté odvozena vrstva druhá (již s uplatněním fázového posunu), a to tím způsobem, že v každém následujícím taktu (vždy několikrát opakováném) se první nota přesune na jeho konec. Tento proces se opakuje tak dlouho, dokud není opět dosaženo výchozího rytmického modelu. „The second measure is constructed by placing the first note at the end of the measure and moving beats 2, 3 and 4 along one place to the left. Continue this process with the following measures until the original measure is re-established.“ Další možnosti je užití všech rytmických permutací zároveň (zde v šesti hlasech), „each starting on different beat and each revolving similarly, but at the same time.“ Třetí nastíněnou variantou je použití všech rytmických modelů, ale bez neustálého vývoje. „Instead, each layer takes turns to replace rests with appropriate notes, thus allowing a slow, even build up [...] of texture throughout the piece.“ Zároveň je zde doporučeno jako nástroje užít zobcové flétny – každý hráč používá dva různé tóny, čímž se vytváří statická harmonie.

28 BLOM, Diana: Minimal Music: Roles and Approaches of Teachers Engaging Students with a Contemporary Art Music through Composing Activities, disertační práce, Sydney 2001, Appendix for Chapter Five, 5B, s. 17. Dostupné z: <http://adt.caull.edu.au>.

29 BLOM, Diana: Engaging Students with a Contemporary Music – Minimalism – Through Composing Activities. Teachers' Approaches, Strategies and Roles, International Journal of music Education, May 2003, s. 84.

30 BLOM, Diana: Minimal Music: Roles and Approaches of Teachers Engaging Students with a Contemporary Art Music through Composing Activities, disertační práce, Sydney 2001, Appendix for Chapter Five, 5B, s. 18-20. Dostupné z: <http://adt.caull.edu.au>.

Př. 1



2. Melodický fázový posun (*Phase Shifting Melodies*; Glass, Shrapnel)³¹

31 Ibid., s. 20-21.

Druhá kapitola se také zabývá fázovým posunem, ale tentokrát zakotveným ve statické harmonii a vytvořeným dvěma (či více) vrstvami, které nejsou stejně dlouhé. Zadání úkolu zní konkrétně takto:

„Write a phrase of music of x measures length. Write a second phrase of music (within the same harmonic framework if tuned instruments are to be used) with a different number of bars from the first phrase, and play the two phrases together, beginning at the same time and repeating each phrase until the original starting point is reached or until you wish to stop the piece.“

Stejný princip lze samozřejmě využít nejen s hlasůmi melodickými, ale i rytmickými (v případě použití neladěných perkusí nebo jiných bicích nástrojů). Skladba s názvem *Argument*, „...uses one measure for the two rhythmic layers, each measure having a different number of beats in it.“

Př. 2

Fast and vigorous!

32 Ibid., s. 22-24.

3. Přidej a odeber (*Add and Subtract*; Glass)³²

Část třetí se věnuje principu aditivních a subtraktivních rytmů v návaznosti na tvorbu Philipa Glasse, a to s využitím minimálně dvou rozdílných výšek tónu, respektive série rozložených akordů. Základ tvoří jeden krátký rytmický nebo melodický pattern (například dvě

34~35

čtvrtové noty stejné výšky), několikrát opakováný. V návaznosti na něj „establish the pulse unit and add one pulse unit to form a new cell. For the following cells, either add or subtract one pulse unit. Repeat each cell a prearranged number of times. If using untuned percussion (e.g. drums) use high-medium-low pitches. If using tuned instruments, choose a pattern of related chords which can then be repeated as often as required. [...] All players start and end at the same time.“ Cvičení tohoto typu nabízí nekonečné množství možných řešení. Vedle vlastních nápadů nabízí autorka k provedení také původní Glassovu skladbu *1 + 1* pro jednoho hráče, která využívá dva jednoduché rytmické modeley hrané prsty na ozvučenou desku stolu.

Př. 3

Drum "Talk."

Instruments: high and low pitched drums.
Repeat each cell six times.

Fast as possible.

33 Ibid., s. 24-26.

4. Harmonické hranoly (*Harmonic Prisms*; Glass)³³

Tento tematický oddíl je jediný v celém albu, který není primárně založený na práci s rytmem, nýbrž s harmonickými strukturami. „Choose a series of chords which make an attractive sound unit, ensuring that the pitch range fits the instruments to be used. Next, choose a series of repeated rhythm patterns which interlock from layer to layer into one pulse unit and specify the number of repetitions of the pulse unit for each chord.“ Počet hlasů záleží na počtu tónů ve zvolených akordech. Všechny hlasů pak hrají v různých, ale vzájemně kompatibilních rytmech (a tím tvoří zmíněný „hranol“ v názvu kapitoly).

34 Ibid., s. 26-28.

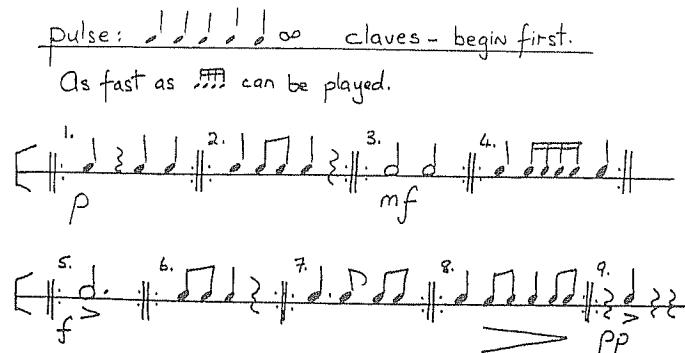
5. Vlnění (Music Waving; Riley)³⁴

Autorka neopomněla začlenit do svého projektového alba ani náměty vycházející z kompozičního principu, který jako první použil ve své slavné skladbě *In C* Terry Riley. I zde je základem vytvoření řady různých patternů a jejich postupné opakování podle libosti hráče.

“A number of one, two or three measure cells are written, each enclosed by repeat signs. [...] Each player enters at will, beginning with cell one, repeating it as often as he/she wishes (or a specified number of times, if preferred) then moving onto the next cell. [...] Continue in this manner, letting one’s ear be the guide as to when to move to the next cell. The piece is finished when all players are on the last cell.” Jednotlivé vzorce mohou být založeny nejen na rytmu, ale též na akordech či funkční harmonii. Lze do nich začlenit i další zde uvedené kompoziční postupy, jako například fázový posun.

Př. 4

Repeat each measure as often as you like.



35 BLOM, Diana: Minimal Music: Roles and Approaches of Teachers Engaging Students with a Contemporary Art Music through Composing Activities, disertační práce, Sydney 2001, Appendix for Chapter Five, 5B, s. 28-30. Dostupné online na <http://adt.cauf.edu.au>.

36 Ibid., s. 31-32.

6. Kánon (Canon; Reich)³⁵

Kánon jakožto tradiční kompoziční metoda je zde představen v nových souvislostech. Může být dvou, tří, ale i vícehlásý a doplněn je doprovodem. „Write a canon in two or more parts using rhythm only, or static harmony or slow moving harmonies. Use either Phase Shifting, Phase Shifting Melodies or Music Weaving to shape an accompaniment.“

7. Africké rytmusy (African Rhythms)³⁶

Část sedmá pracuje se základními principy africké hudby, které jsou charakteristické vzájemně se doplňujícími a překrývajícími rytmu a multimetrickou strukturou.

„Choose a metrical unit [...] and compose a number of interlocking rhythmic layers within the unit. Use cross rhythms and give each layer its own downbeat.“

Pro provedení ve třídě autorka doporučuje využít více různých bicích nástrojů (jako dostupné ekvivalenty původních nástrojů afrických).

8. Gamelan (The Gamelan)³⁷

Poslední kapitola přibližuje zájemcům srozumitelným způsobem základní kompoziční prvky gamelanu, tedy hudby typické pro jiho-východní oblasti Asie. Na jeho výsledném zvuku se podílí množství různých bicích nástrojů (tradičních metalofonů, xylofonů, gongů a bubnů). Každý nástroj plní svůj přesně stanovený úkol (ať již po rytmické nebo melodické stránce) a přispívá tak k výslednému zvuku. Autorka se v tomto případě věnuje každému nástroji jednotlivě a popisuje jeho funkci a způsob hry na něj. Pro inspiraci zde také uvádí kompozice jak v tradiční číselné notaci, tak i převedené do evropské notace.

Může se zdát, že komponování na základě komplexních a méně obvyklých rytmických struktur (ať již afrických nebo asijských) není pro práci zejména s mladšími dětmi příliš vhodné. Autorka ale poukazuje na skutečnost (kterou prokázaly mnohé výzkumy),³⁸ že již děti v osmi letech jsou schopné nezvyklé rytmu a metra používat. V tom směru podporuje také názor, že je pro ně potřeba vytvořit mnohem podnětnější hudební literaturu, než jakou mají učitelé v současnosti k dispozici.³⁹

Diana Blom v úvodu *The Pulse Music Album* upozorňuje na to, že učitel nemá postupovat od úkolu k úkolu v přesném sledu, nýbrž by měl celý soubor využít jako nabídku k volnému výběru nápadů a činností. Cvičení nemají být chápána striktně jako „ready-mades“, ale pouze jako základní vzor pro možné úpravy a nutná přizpůsobení daným potřebám. Prostor by měl být dán také pro vlastní hudební, rytmické a harmonické nárazy dětí.

Vedle vytváření vlastních kompozic hraje podle názoru autorky důležitou roli také jejich veřejná prezentace, která studenty motivuje a přináší jim pocity úspěchu (a při té příležitosti vylepšuje obraz školy). V této souvislosti připomíná, že je možné pokusit se mnohé minimalistické skladby s žáky nastudovat v původní verzi. Je však potřeba mít na zřeteli, že především menší děti mají problém s udržením stálého a rovnoměrného tempa po delší dobu (a zároveň je pro ně jednodušší hrát v tempu rychlém než v pomalém).⁴⁰

Samotní učitelé své zkušenosti s *The Pulse Music Album* a hudebním minimalismem hodnotí takto:

„the projects offered sound ideas with potential for skills learning, for listening, creativity, group work, demanded performance

37 Ibid., s. 32-36.

38 Například DITTEMORE, E. E.: An investigation of some musical capabilities of elementary school students, In: GORDON, E.(ed): Experimental Research in the Psychology of Music. Studies in the Psychology of Music, Vol. VI, Iowa 1970. MARSH, K.: Children's singing games: composition in the play-round?, Research Studies in Music Education, June 1995, s. 2-11.

39 BLOM, Diana: Minimal Music: Roles and Approaches of Teachers Engaging Students with a Contemporary Art Music through Composing Activities, disertační práce, Sydney 2001, s. 97. Dostupné online na <http://adt.cauf.edu.au>.

40 Ibid., s. 98.

*control and were useful as intermediary ideas leading to other material. The material was inherently adaptable yet many felt there was a need to provide evidence of this adaptability, to suggest music activities and use simpler directions, examples and language especially for primary level.*⁴¹

⁴¹ Ibid., s. 442.

Zároveň z výzkumu autorky vyplynulo, že připravovat pouze jediný projekt určený pro odlišně věkové skupiny není příliš efektivní. Jednotlivé úkoly je proto nutné již na počátku více strukturovat a přizpůsobit potřebám dětí různého stáří. *The Pulse Music Album* je jedinečné v tom ohledu, že v sobě zahrnuje všechny základní kompoziční postupy minimalismu, včetně vazeb na mimoevropskou hudbu. Nabízí inspiraci pro děti všech věkových kategorií a úrovní hudebního vzdělání – cvičení mohou být od velice jednoduchých po komplexní, od krátkých po časově náročnější. Zároveň je velice přehledné a srozumitelné, s dostatkem konkrétních kompozičních příkladů. Je tudíž potěšitelné, že se Diana Blom chystá jeho rozšířenou a mírně přepracovanou verzi publikovat.

Zhodnocení

Tyto dva projekty zosobňují dva základní přístupy k elementárnímu komponování ve vztahu k hudebnímu minimalismu, které v různých obměnách nalézáme i u projektů dalších. V prvním případě převládá spíše princip interpretační – nastudování konkrétních skladeb nebo postup podle přesně daného schématu. Zatímco v případě druhém je kladen důraz na vytváření vlastních skladeb, a autorkou uvedené vzory slouží pouze jako základní inspirace. Konkrétní rozdíl lze vidět například při zpracování kompozičního principu podle vzoru Rileyho skladby *In C*. Zatímco u Götta se jedná o zjednodušení skladby na 16 patternů a posléze její předložení studentům jako jím připravený a hotový produkt k nácviku, Diana Blom nabízí pouze výchozí pracovní postup – další je již na učiteli a kreativitě dětí. A stejně je to i v dalších případech. Společným znakem obou těchto autorských projektů je jejich návaznost na použití tradiční notace (odhlédneme-li samozřejmě od slovních pokynů). Je to dán charakterem hudebního minimalismu a jeho kompozičních postupů. I z dalších podobně zaměřených projektů⁴² vyplývá, že tyto postupy prakticky vylučují (i když ne zcela) znázornění skladeb grafickou notací. Ta v tomto případě není dostatečně přesná a výstižná, aby dokázala veškeré procesy zachytit. Výhodou jsou také předchozí hudební zkušenosti a dovednosti, především hra na hudební nástroj, které poskytují dostatečnou rytmickou průpravu. Z výše uvedených skutečností lze usoudit, že počáteční předpoklad o vhodnosti hudebního

⁴² Například NIMCZIK, Orwin Einfach zählen! Spielerische Annäherungen an das Phänomen der Phasenverschiebung, Musik und Bildung, č. 3, 2000, s. 47–49. RUSSO, William – AINIS, Jeffrey – STEVENSON, David: Composing Music. A New Approach, New Jersey 1983. FÖRSTEL, François: Schweizer Käse, fast food und Klangwörter-Menü. Neue Musik selber komponieren, In: BÄBLER, H. (ed.): Brücken. Musikunterricht im geeinten Europa, Mainz 2001, s. 89–96.

minimalismu k elementárně kompoziční práci dětí byl potvrzen, ale se zmíněnými výhradami. Kompoziční principy tohoto směru jsou mnohdy značně náročné k napodobení, zejména ty spojené s komplikovanou rytmickou strukturou, a zejména pro menší děti. Podobné projekty vznikají nejen pro použití ve školách, ale v rámci svých animačních programů si je vytvářejí také nejrůznější hudební instituce (London Sinfonietta, Berliner Philharmoniker, Metropolitan Opera a další), především s využitím konkrétních referenčních skladeb. Cílem všech těchto snah je podporovat a rozvíjet tvořivost dětí, otevřít jim svět současné hudby a vychovávat si tak budoucí zasvěcené publikum.

Text vznikl v rámci projektu GA ČR 408/09/0121 *Výzkum post-indeterministických kompozičních metod: komponování v hudebních animačních programech a v hudební výchově*, a s podporou studentského grantu č. PdF_2010_030 *Hudební minimalismus jako prostředek i cíl při komponování dětí v hudební výchově*.

Gabriela Všetičková je postgraduální studentkou na Katedře hudební výchovy PdF UP v Olomouci. Zabývá se tématem elementárního komponování v souvislosti se současou hudebou, především hudebním minimalismem.

Summary

The article deals with the connections between music minimalism, elementary composing and other creative activities within music education. In this sense it discusses the positives and negatives of this music genre. Based on two particular foreign projects it analyzes and describes the possibilities of work with compositional principles of minimal music and establishes two basic approaches - reproductive and productive.