

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra hudební výchovy

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Klavírní kompozice minimalismu

Minimalist piano pieces

Vojtěch Kouřil

Vedoucí práce: doc. MgA. Jana Palkovská

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: B ČJ-HV

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Klavírní kompozice minimalismu potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 14.4.2024

Rád bych poděkoval za obětavou pomoc s vedením práce paní doc. Palkovské a přátelům za dlouhé a časté, zato však inspirující a záživné konverzace, které jsme v uplynulých měsících o daném tématu vedli.

## **ABSTRAKT**

Cílem práce je prokázat na konkrétních případech klavírních kompozic rozmanitost minimalismu jako hudebního směru, k čemuž je využito kromě rozborů harmonických, rytmických nebo melodických také, a možná především, komparace různých, leckdy velmi specifických metod kompozice u nejznámějších skladatelů. Pro nastínění širšího hudebně-historického kontextu, jehož pochopení je zde leckdy pro správné porozumění a interpretaci záměrů skladatele nezbytné, se analýze budu věnovat vždy po úvodní části, ve které tento kontext přiblížím společně s filozofií tvorby daného autora tak, jak ji chápou hudební historici, hudební publicisté a muzikologové.

Abychom mohli porovnat jednotlivá díla konkrétních představitelů, je dle mého názoru v úvodní části třeba nejprve přiblížit obecně platné pilíře, na kterých stojí myšlenky jejich tvorby a celkový přístup k hudebnímu materiálu a určit také obecně platné základy minimalismu jako směru uměleckého, filozofického nebo architektonického tak, jak je stanovují autoři publikací a prací, ze kterých čerpám. Pro přiblížení se k cíli práce je přínosné popsat kulturní a historickou situaci dvacátého století, z čeho daný umělecký směr pramení a na co je reakcí. Další část bude věnována klavírní tvorbě minimalistů, zkušenostem vybraných pedagogů, tj. vyučujících nástroje, s minimalistickými „vzorci“ a s jejich využitím ve výuce. V závěru bude stručně zhodnoceno, jestli a za pomoci jakých metod se podařilo dosáhnout vytyčeného cíle.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

minimalismus, klavír, rozbor, 20. století

## **ABSTRACT**

The aim of this thesis is to demonstrate by means of specific piano compositions the diversity of minimalism as a style of modern music, for which harmonic, rhythmic and melodic analyses are going to be used as well as (and maybe most importantly) comparison of famous composer's methods of compositions, that are often very specific. In order to outline the broader music-historical context, which is often key for proper understanding and interpretation of composer's intentions, I will always deal with analysis after the introduction part in which I will present this context together with the philosophy of the composer's work as it is understood by music historians, music publicists and musicologists.

In order to be able to compare the individual works of specific representatives, in my opinion, the introduction part must first outline the generally applicable pillars underlying the ideas behind their work and their overall approach to musical material, and also identify the generally applicable foundations of minimalism as an artistic, philosophical or architectural movement as set out by the authors of the publications and works which I use as sources. In order to approach the aim of the thesis, it is useful to describe the cultural and historical situation of the twentieth century, from which a given artistic movement stems and to which it is a reaction. The next section (or part) will be devoted to the piano works of the minimalists, the experiences of selected teachers, i.e. those teaching the instrument, with minimalist "formulas" and their use in teaching. Finally, a brief assessment will be made as to whether and with the help of which methods the set goal was achieved.

## **KEYWORDS**

minimalism, piano, analysis, twentieth century

## Obsah

Úvod .....	7
1 Definice minimalismu (nejen) v hudbě .....	10
1.1 Hudební minimalismus, jeho odklon od evropské formy a hudebního myšlení ..	11
1.2 Minimalismus a čas .....	12
1.3 Minimalismus a opakování .....	13
2 Minimalismus a klavír .....	16
3 O autorech – jejich motivace, filozofie, způsoby kompozice.....	18
3.1 Americká škola .....	19
3.1.1 Steve Reich.....	19
3.1.2 Philip Glass.....	20
3.1.3 Terry Riley.....	21
3.1.3 La Monte Young.....	22
3.2 Projevy hudebního minimalismu v Evropě .....	23
4 Rozbory vybraných kompozic.....	25
4.1 Steve Reich: Piano Phase.....	25
4.1.1 Rozbor partitury.....	25
4.1.2 Další Reichovy klavírní kompozice .....	29
4.2 Philip Glass: Metamorphosis .....	31
4.2.1 Rozbor partitury – první část .....	32
4.2.2 Rozbor partitury – druhá část .....	34
4.2.3 Komparace s již známým (Reich) .....	37
4.3 Ještě jeden Glass – úvodní část z Glassworks .....	39
4.3.1 Stručný rozbor .....	39
4.3.2 Komparace s Metamorphosis a Reichem .....	41

4.4	Evropští autoři – Arvo Pärt: Für Alina .....	41
4.4.1	Rozbor partitury.....	42
4.4.2	Komparace s dalšími autory .....	43
4.5	John Adams: China Gates.....	44
4.5.1	Rozbor partitury – první pohled .....	45
4.5.2	Shrnutí .....	49
4.5.3	Komparace.....	50
4.6	Terry Riley: Keyboard Study No.2.....	51
4.6.1	Rozbor partitury.....	52
4.6.2	Studiové nahrávky .....	53
4.7	La Monte Young – vybrané kompozice .....	53
	Závěr .....	56
	Seznam použitých informačních zdrojů .....	58

## Úvod

20. století bylo obdobím hektických společenských proměn. Krize a diktatury se staly zdroji nejistot, které vedly ke ztrátám víry v to, co bylo tradiční, a zároveň ke snaze o tvoření nového, nepoznaného. Svět umění se otřásá v základech, někteří autoři kritizují společenský i umělecký úpadek. Nad'a Hrčková ve své knize *Dějiny hudby* uvádí shrnující text o několika ohrožených hodnotách, které se v této nové hudbě projevují. Patří mezi ně odsunutí autora do pozadí, redukce krásna nebo hudební subtilnosti.<sup>1</sup> Řada autorů nabízí řešení, jak z podobné „krize umění“ ven. Mnoho skladatelů na druhou stranu nachází v takovémto světě sama sebe, někteří autoři publikací o hudební historii dokonce stírají rozdíly mezi hudbou artificiální a nonartificiální. Mimo jiné Alex Ross, který v předmluvě své knihy *Zbývá jen hluk* píše následující. „Vážná hudba dvacátého století... připadá mnohým jako hluk. Jedná se z velké části o nezkrocené umění, o neasimilovaný underground. Zatímco abstraktní střikance Jacksona Pollocka se na trhu s uměním prodávají za miliony dolarů, ne-li víc, a experimentální díla Matthewa Barneyho či Davida Lynche jsou předmětem nejrůznějších studentských debat, jejich obdoba v oblasti hudby stále budí v posluchačích rozpaky a její viditelný vliv na okolní svět je minimální... Lidi někdy překvapí, když se dozvědí, že dnes (vážnou hudbu) ještě někdo skládá.“<sup>2</sup>

Již zde v úvodu, při citování Nadi Hrčkové, je třeba určit a vymežit termíny, které se budou v práci objevovat. Autoři totiž stejné nebo podobné termíny používají v různých významech. Hrčková píše o rozdělení hudby na „východní“ a „západní“ v souvislosti s geopolitickým rozdělením světa železnou oponou. Výše zmíněná krize umění se dle autorky publikace odehrává jak na Východě, tak na Západě – například u bodu týkajícího se vytlačení sakrálního rozměru hudby na okraj autorka píše následující. „Na jedné straně probíhal vývoj směrem k profánnosti kultury na Západě, na straně druhé její „komunizace“ na Východě.“<sup>3</sup> Jiní autoři (Ross, Štoudková) pracují s termíny zcela odlišně. Pokud se daná publikace věnuje primárně americkým experimentátorům, termínem „západní“ je myšleno převážně „americké“, zatímco termín „východní“ se užívá ve spojení například „východní myšlení“ – hudba východní je tedy hudba mimo jiné indická nebo indonéska, ze které

---

<sup>1</sup> HRČKOVÁ, Nad'a a ROUBÍČEK, Vít. *Dějiny hudby. VI., Hudba 20. století*. Praha : Ikar, 2007, str. 15-17

<sup>2</sup> ROSS, Alex a KOPET, Petr. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*. Praha : Argo. 2011, str. 9-10

<sup>3</sup> Tamt., str. 17



umělci často čerpali. V této práci budou tyto pojmy užívány primárně druhým z těchto dvou způsobů, pokud by tomu bylo jinak, bude na to upozorněno.

Dále mohou nejednoznačně působit pojmy „minimal music“ a „minimalismus“. Pod termínem „minimal music“ je v rámci práce myšleno to, co Wim Mertens ve své publikaci chápe jako tvorbu čtveřice nejznámějších amerických minimalistických skladatelů (Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley, La Monte Young)<sup>4</sup>, ekvivalentně lze použít označení v češtině „americká minimalistická škola“, jako je tomu například na české Wikipedii<sup>5</sup> (rozumíme tedy tímto opět čtveřici autorů). Termín „minimalismus“ je zastřešující pro veškeré umění minimalismu (viz níže) a lze ho aplikovat ve spoustě případů. V rámci práce bude tedy o kompozicích evropských a amerických nespádajících pod tvorbu zmiňované čtveřice referováno jako o minimalistických, protože tento termín může značit vyšší nebo menší míru ovlivnění americkou minimal music. V některých případech se pro danou kompozici hodí označení jiné, které přibližuje míru tohoto ovlivnění / inspirace, například „hudba s minimalistickými prvky“.

Obecným tématem práce je tedy minimalismus. Pokud se vrátíme k ohroženým hodnotám, o kterých píše Hřčková, lze spekulovat o tom, do jaké míry minimalismus pod tuto stížnost spadá. Lze u něj vyvrátit některá konkrétní z těchto tvrzení. Redukce krásna zmíněná v prvním odstavci zde, dle názoru autora práce, do značné míry neplatí. Minimalisté se totiž nebojí líbivosti, nebojí se toho, co je hezké – v pozdější části práce se právě tohoto týká citace z práce Petra Kofroně. Další z kritických bodů, který Hřčková uvádí, je zmizení subtilnosti, intimního. To opět dle názoru autora práce nelze minimalismu přičknout, lze to usoudit z rozboru ukázek v pozdější části práce. Některé další body souvisí dle názoru autora se subjektivním vnímání hudby a nelze je proto s úplnou platností hudbě minimalismu přičknout nebo naopak. Obecně (opět dle názoru autora) lze říci, že řadu bodů zde lze vyvrátit, tím myšleno, že minimalismus jejich velkou část nespĺňuje. Za zamyšlení stojí například následující odstavec z práce Soňy Štoudkové. „Postmoderní uchopení světa překonává antitradiční modernismus, uvolňuje a relativizuje všechny

---

<sup>4</sup> MERTENS, Wim; HAUTEKIET, J. a NYMAN, Michael. *American minimal music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Londýn : Kahn & Averill. 1983, str. 11

<sup>5</sup> Příspěvatelé Wikipedie, Minimalismus. Wikipedie. (online). Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Minimalismus&oldid=23516539>

doposud vytvářené hodnoty, které nepopírá, ale naopak je uchovává a osvětluje v jiných a nových kontextech. Hudba nehledá nový materiál, využívá tradičních hodnot a všech dosud nalezených postupů.“<sup>6</sup> Nyní tedy z části bylo řečeno, čím minimalismus není. V následujících kapitolách bude rozebráno, čím minimalismus je.

Takovýto obecný úvod slouží jako základ pro dosažení cíle práce. Jak je již uvedeno v abstraktu, cílem je prokázat rozmanitost hudebního minimalismu. Inspirací i motivací autorovi práce bylo právě hledání rozmanitosti v opakování – samotná minimalistická premisa, tj. opakování a redukce nadbytečného, může při prvním letmém seznámení s minimalistickou hudbou v praxi nebo v teorii působit tak, že umělci budou vykrádat sami sebe i ostatní, neboť by mohl potenciální posluchač uvažovat způsobem: repetitivní = primitivní. Po uvedení základní filozofie minimalistů se však autor práce (a potažmo čtenáři) obrátí ke konkrétním autorům, přičemž již zde bude prokazována bohatá pluralita přístupů, která bude později (v praxi) ukázána na jednotlivých dílech.

---

<sup>6</sup> ŠTOUDKOVÁ, Soňa. *Evropské podoby hudebního minimalismu*. Doktorská práce, 2008. Masarykova univerzita, Brno, str. 9

## 1 Definice minimalismu (nejen) v hudbě

Spolehlivé definice směru ve svých pracích píše mj. Štoudková a Milošová. Minimalismus vzniká v 60. letech 20. století ve Spojených státech. Projevuje se v umění hudebním i výtvarném, rozšiřuje se však také do oblasti designu, architektury, filmu nebo filozofie. Jeho princip spočívá v elementarizaci, zjednodušení daného uměleckého objektu za účelem vyniknutí pravé podstaty.<sup>7</sup> Toto zjednodušení má různé konkrétní realizace. Minimalistická díla neoplývají přebytečnými emocemi a patosem, jsou reakcí na expresionismus.<sup>8</sup> Zatímco ten byl směrem evropským, minimalismus je spjat převážně s kontinentem severoamerickým, byť označující termín pro hudební minimalismus poprvé použil britský skladatel a hudební kritik Michael Nyman.<sup>9</sup> Zajímavostí zůstává, že ani jeden ze skladatelů americké minimalistické školy svou hudbu jako minimalistickou neoznačoval, Glass například o vlastní tvorbě mluví jako o „hudbě s repetitivními strukturami“.<sup>10</sup>

Americká kultura nejen hudební má oproti Evropě blíže ke kulturám africkým nebo asijským, což se v minimalismu projevuje. Například v architektuře inspirací Japonskem, co se hudby týče, Young, Riley a částečně Glass nacházejí inspiraci v indické kulturní tradici, Reich zase v Africe a Indonésii.<sup>11</sup>

Minimalismus ve výtvarném umění se nejprve projevuje v malbě a později se rozšiřuje do sochařství. Mezi nejslavnější výtvarníky tohoto směru řadíme umělce jako Ad Reinhardt nebo Frank Stella, obdobně jako u hudebníků i jejich zjednodušování mívá různé konkrétní realizace. Díla minimalistů zahrnují diváka jako relevantní součást uměleckého objektu, vystupují nad rámec samotného předmětu.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> MILOŠOVÁ, Jana. *Minimalismus se zaměřením na Philipa Glasse*. Diplomová práce, 2012. JAMU, Brno, str. 8

<sup>8</sup> Příspěvatelé Wikipedie, Minimalismus. Wikipedie. (online). Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Minimalismus&oldid=23516539>

<sup>9</sup> MILOŠOVÁ, Jana. *Minimalismus se zaměřením na Philipa Glasse*. Diplomová práce, 2012. JAMU, Brno, str. 8

<sup>10</sup> HRABALIK, Petr. *Alternativa – Minimalismus a ambient*. (online, cit. 06.03.2024). Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/alternative-rock/clanky/76-alternativa-minimalismus-aambient/>

<sup>11</sup> Tamt.

<sup>12</sup> Tamt.

## 1.1 Hudební minimalismus, jeho odklon od evropské formy a hudebního myšlení

Jak je již zmíněno v předchozích odstavcích, hudební myšlení spjaté s minimalismem a jeho geografickým ukotvením, tedy převážně Spojenými státy, má v lecčems blíže k filozofickým směrům, které bychom mohli označit jako východní, než je tomu u umění evropského.

Nad'a Hrčková píše následující: „Specifikum amerického minimalismu a to, co jej nejvíce odlišuje od veškeré ostatní hudby – především evropské, statické -, určují dva jeho znaky: krátkometrážní synchronní repetitivnost a modální kvazitonálnost.“<sup>13</sup>

Petr Kofroň píše o rozdílnosti evropského hudebního myšlení a filozofii, která staví základy minimal music. Zatímco hudební evropské myšlení je dle něj více racionální a staví na kontrastech a odlišnostech, což můžeme mimo jiné pozorovat v klasických hudebních formách (hlavní a vedlejší téma), minimal music nazývá materiálovým monolitem. Vykazuje znaky strojovosti, Kofroň však zdůrazňuje, že cílem této strojovosti není posluchače „ponížit ke stroji, ale naopak povýšit na součást všehomíra“<sup>14</sup>. V předcházející úvodní části jsem se zmínil o alternativních názvech k minimalistické hudbě, jedním z takových názvů je hudba meditativní.<sup>15</sup> Toto označení se dle Kofroně Evropanům přičítá, protože jeho význam leckdy dezinterpretují tím, že si pod daným pojmem představí hudbu, která je prostředkem pro meditaci, zatímco kvalitní meditační hudba a potažmo minimal music je de facto hudbou meditaci vyžadující.

Toto jde ruku v ruce s dalším bodem, ve které tento směr stojí v opozici v poválečné avantgardě, tentokrát nejen geograficky ukotvené v Evropě. Tento rozdíl dle názoru autora práce dokáže při poslechu a komparaci rozpoznat i úplný laik. Skladatelé poválečné avantgardy leckdy minimalisty inspirují, velká část jich jsou přáteli Johna Cage, někteří dokonce žáci (Cage bude v rámci práce ještě zmíněn), dále tento směr v mnoha ohledech navazuje na Webernův punktualismus atd. Rozdíl je však mimo jiné v následujícím:

---

<sup>13</sup> HRČKOVÁ, Nad'a a ROUBÍČEK, Vít. *Dějiny hudby. VI., Hudba 20. století*. Praha : Ikar, 2007, str. 224

<sup>14</sup> KOFROŇ, Petr. Estetika hudebního minimalismu. In: DORUŽKA, Petr. *Hudba na pomezí*. Praha : Panton, 1991, str. 165

<sup>15</sup> ŠTOUDKOVÁ, Soňa. *Evropské podoby hudebního minimalismu*. Doktorská práce, 2008. Masarykova univerzita, Brno, str. 4

avantgardisté vyjadřují hudbou určitou syrovost, snaží se leckdy posluchače šokovat. „Avantgarda prezentovala hudbu buď jako něco, co musí být takové, jaké to je, ať k tomu máme vztah jakýkoliv, nebo vyjadřovala hudbou spíše nelibost (ze světa, hudby v něm a podobně).“<sup>16</sup> Na rozdíl od tohoto přístupu, minimal music se nebojí líbivých melodií, v některých případech až omšelých harmonických schémat (jako je tomu u Philipa Glasse), která ale dostávají využitím specifických prostředků nový význam. Určitá odnož minimální hudby splývá s hudbou nonartificiální (řada autorů artificiální hudby s jejími autory spolupracovala)<sup>17</sup> a Kofroň uvádí jako analogii k opakovaným melodiím kompozice Andyho Warhola, vrchního představitele směru pop-art.<sup>18</sup>

Ross píše o rozdílné koncepci avantgardistů a minimalistů co se týče líbivosti následující: „Když bylo v roce 1969 v Darmstadtu uvedeno In C Terryho Rileyho, řadoví avantgardisté spustili mohutný pískot. Pouze několik evropských skladatelů si uvědomovalo, že v americké hudbě dochází k něčemu revolučnímu. Jedním z pozorovatelů byl György Ligeti, který do svých *Three Pieces for Two Pianos* (Tři kusů pro dva klavíry) zařadil i hravou repetitivní větu nazvanou *Autoportrét s Reichem a Rileym* (a je tam i Chopin)“.<sup>19</sup>

## 1.2 Minimalismus a čas

Zcela stěžejní je pro minimalisty práce s časem, která je v rámci nám blízkých kultur netradiční a jiná, což jde ruku v ruce s filozofií a kulturou zmiňovanou v předchozích odstavcích, kterou Ross označuje jako nezápadní.<sup>20</sup> O tomto se zmiňují Ross, Kofroň nebo Milošová. Hudba těchto kultur často nepracuje s časovou osou způsobem, na jaký jsme zvyklí. Příkladem může být tradiční hudba některých zemí afrických, při které čas plyne velmi pomalu nebo se úplně zastavuje a repetitivní opakování krátkých melodických nebo

---

<sup>16</sup> KOFROŇ, Petr. Estetika hudebního minimalismu. In: DORŮŽKA, Petr. *Hudba na pomezí*. Praha : Panton, 1991, str. 161

<sup>17</sup> ŠTOUDKOVÁ, Soňa. *Evropské podoby hudebního minimalismu*. Doktorská práce, 2008. Masarykova univerzita, Brno, str. 6

<sup>18</sup> KOFROŇ, Petr. Estetika hudebního minimalismu. In: DORŮŽKA, Petr. *Hudba na pomezí*. Praha : Panton, 1991, str. 165

<sup>19</sup> ROSS, Alex a KOPET, Petr. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*. Praha : Argo. 2011, str. 474

<sup>20</sup> Tamt., str. 436

rytmických úseků může navést u posluchačů pozměněný stav mysli. Milošová píše, že „minimalistické skladby působily, jako by neměly začátek a konec“<sup>21</sup>. Absentuje zde tedy vnímání probíhající na klasické časové ose, která je horizontální. Kofroň zdůrazňuje, že minimal music horizontální rozměr vůbec nemá a je tudíž permanentní přítomností.<sup>22</sup>

Hudbou a filozofií nezapadl byl okouzlen i skladatel John Cage, avantgardista úzce spjatý s americkou minimalistickou školou (byť se v některých směrech často názorově rozcházel). O jeho přístupu k času v rámci hudby svědčí jeho slavné tvrzení „Beethoven se mýlil“, o kterém Ross píše následující.

„I když se Cage od roku 1950 ve své hudbě vyhýbal tonalitě i opakování, vznášel se nad radikálním křídlem americké hudby jako duch svobody. Měl už za sebou přípravné práce k odstranění evropské módní hlubokomyslnosti, jak tomu říkal. V roce 1952 pohoršil posluchače na Black Mountain Collage prohlášením, že Beethoven zavedl celé generace skladatelů na scestí, protože hudbu konstruoval v harmonických narativích zaměřených na výsledek, místo aby ji rozvíjel postupně v každém okamžiku.“<sup>23</sup>

Konkrétní přístupy jednotlivých skladatelů k tomuto fenoménu budou přiblíženy podrobněji u jednotlivých ukázek klavírních děl.

### 1.3 Minimalismus a opakování

Repetitivnost ovlivňující vnímání prostoru, ve kterém se člověk (posluchač, divák nebo třeba návštěvník galerie) nachází, je jedním ze základních rysů minimalismu nejen v hudbě, ale i třeba v umění výtvarném. Nejedním příkladem udává Jiří Valoch: „...jsou to tvůrci, kteří pomocí identických nebo velmi podobných prvků, uspořádaných podle určitého pravidla, ale nejčastěji v obyčejné sérii, artikulují prostor. Kovové krabice Dona Judda (později některé kovové plochy vystřídalo barevné plexisklo) jsou toho

---

<sup>21</sup> MILOŠOVÁ, Jana. *Minimalismus se zaměřením na Philipa Glasse*. Diplomová práce, 2012. JAMU, Brno, str. 18

<sup>22</sup> KOFROŇ, Petr. Estetika hudebního minimalismu. In: DORŮŽKA, Petr. *Hudba na pomezí*. Praha : Panton, 1991, str. 169

<sup>23</sup> ROSS, Alex a KOPET, Petr. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*. Praha : Argo. 2011, str. 436-437

nejradikálnějším případem – upevněny v pravidelných odstupech na stěnu propojují plochu a prostor, determinují naše vnímání interiéru.“<sup>24</sup>

V minimal music funguje opakování obdobně. Základním kamenem bývá krátký úryvek, výrazný a snadno zapamatovatelný melodicko-rytmický model, který se po mnohonásobném opakování začne nepatrně měnit.<sup>25</sup> Tyto modely samostatně nejsou důležité, nabývají významu až akcí, která je s nimi prováděna. Jsou rovnocenné, nepodléhají žádné hierarchii. Opět se zde odpoutáváme od samotného materiálu.<sup>26</sup> Jak píše Kofroň, „dřívější evropská hudební forma byla statická. Tvůrce nejvíce zaměstnávalo, jak „vyplnit“ formová schémata (sonátová forma...) originální materiálem. Co dát tam a co onam. Případné procesy ve formě byly opět schematické (např. gradace). V minimalismu není podstatné, co dát tam a co onam, ale jak se z tohoto „tam“ dostat do toho „onam“.“<sup>27</sup> V opakování a drobných změnách tedy spočívá význam tvorby americké minimalistické školy. Jednotlivé operace s výše zmíněnými modely jsou důležitější než modely samotné.

Zajímavá je také úvaha Roberta Finka, který ve své knize pokládá opakování za jeden ze základních principů fungování současné společnosti a nachází k tvorbě minimalistů (potažmo k opakování vyskytující s v jejich tvorbě) několik analogií, například diskotékovou hudbu nebo reklamy. Fink tvrdí, že je opakování základním kamenem každodenní rutiny našeho světa nutným pro jeho fungování. Byť naše dny mívají pravidelně stejnou náplň, všechny jsou od sebe méně nebo více odlišné. Následující pasáž je přeložena autorem práce. „Utváříme a regulujeme svá já prostřednictvím rozmanitých zkušeností s opakováním.“<sup>28</sup> Zde tedy podoba jednoho ze základních principů minimalistických autorů s životní zkušeností.

Miloš Schnierer v *Hudbě 20. století* píše o minimalismu (mimo jiné) následující slova. „Základním prvkem třeba i ve funkci motivu je zpravidla kratší melodicko-rytmický

---

<sup>24</sup> VALOCH, Jiří. Minimální a konceptuální umění. In: DORŮŽKA, Petr. *Hudba na pomezí*. Praha : Panton, 1991, str. 199

<sup>25</sup> TKADLČÍKOVÁ, Martina. *Brian Eno: Interaktivní hudební aplikace jako kreativní nástroj ambientní hudby*. Diplomová práce, 2016. Masarykova univerzita, Brno, str. 14

<sup>26</sup> MILOŠOVÁ, Jana. *Minimalismus se zaměřením na Philipa Glasse*. Diplomová práce, 2012. JAMU, Brno, str. 18

<sup>27</sup> KOFROŇ, Petr. Estetika hudebního minimalismu. In: DORŮŽKA, Petr. *Hudba na pomezí*. Praha : Panton, 1991, str. 159

<sup>28</sup> FINK, Robert. *Repeating ourselves American minimal music as cultural practice*. Berkeley : University of California Press. 2005, str. 4

snadno zapamatovatelný model, který se po delší době opakování jen mírně obměňuje, doplňuje nebo krátí s nenápadnými změnami dynamiky. Jednotícím pozadím je obvykle pravidelná neměnná pulzace přísně závislá na metru. Tím je tento hudební projev symptomatický s pop hudbou typu disco, techno, ale s tím rozdílem, že zde nejde o metro-rytmickou a decibelovou extázi, nýbrž právě o přesný opak. Podle některých teoretiků (u nás Ctirada Kohoutka) může být posluchač přiveden také s interprety do zvukově omamného stavu.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění Brně. 2005, str. 172



## 2 Minimalismus a klavír

Tato kapitola je zaměřena převážně na články klavírních učitelů popisující své zkušenosti a význam minimalistických kompozic při učení žáků. První z nich vychází v *The American Music Teacher* a jeho autorem je Alexander Sanchez-Behar.

Podle něj je jak pro studenty, tak pro učitele, ale i pro běžné posluchače na minimalismu atraktivní to, že oproti starší avantgardě nevyžaduje důkladné seznámení se svou filozofií k tomu, aby ho kdokoliv dokázal ocenit, je tedy přístupný širokému publiku. Sanchez-Behar dále úspěchy minimalismu přisuzuje jeho kompatibilitě s jinými hudebními žánry a s hudbou z různých období. Toto je pro minimalismus stěžejní, fakt, že řadu počinů můžeme označit zastřešujícím termínem „hudba s prvky minimalismu“. Autor článku předkládá několik příkladů: Arvo Pärta a jeho minimalismus hluboce spjatý s pravoslavnou vírou, amerického skladatele Michaela Torkeho a jeho syntézu minimalismu s jazzem. Petr Dorůžka uvádí příklady obdobných syntéz v rámci hudby nonartificiální - skupiny Police, King Crimson, Talking Heads, Pink Floyd, Tangerine Dream a řadu dalších slavných jmen<sup>30</sup>(publikace pochází z 90. let minulého století, některé skupiny novější tedy nejsou zmíněny). U všech z nich lze najít minimalistické prvky v rámci jejich tvorby.

Podle autora článku může být pro učitele nástroje v současné době obtížné vybrat studentům repertoár představující kompromis mezi skladbami představující určité výzvy a skladbami dostatečně přitažlivými pro studenty. Učitelé musí leckdy překlenout určité předsudky (autor užívá termín „overcoming their biases“<sup>31</sup>), obavy vůči neznámým skladbám a autorům.<sup>32</sup> Minimalismus však nabízí těm, kteří se rozhodnou pod něj spadající skladby studovat, bohatý a hodnotný repertoár a dokáží dokonalit řadu schopností způsobem, který se od tradičnějších skladeb liší.

„Tvrzení, že minimalismus je silně repetitivní, by nemělo být vnímáno jako něco špatného, ale jako nejcharakterističtější a nejlákavější vlastnost tohoto stylu. Změnu můžeme vnímat

---

<sup>30</sup> DORŮŽKA, Petr. Mezi hudbou minimální a populární. In: DORŮŽKA, Petr. *Hudba na pomezí*. Praha : Panton, 1991, str. 139

<sup>31</sup> SANCHEZ-BEHAR, Alexander. Engaging Piano Students With minimalism. Online. *The American Music Teacher*. 2012, roč. 62, č. 2, str. 22

<sup>32</sup> Tamt., str. 22-23

přesněji, když je jemná a postupná. Z pohledu klavíristy umožňuje opakování arpeggia, ostinata nebo jiného hudebního vzoru soustředit se na technické obtížnosti včetně vyvážené dynamiky mezi jednotlivými tóny, polohy a pohybu ruky nebo legata a dalších typů artikulace. Při hraní opakovaných krátkých hudebních vzorů<sup>33</sup> si žáci snadněji zapamatují noty, a tím věnují více času správnému provedení hudby, protože se ujistí, že jejich ruce se nezabývají nežádoucími pohyby nebo jinými zlovyky. Svědomité opakování hudebního vzoru se při správném přístupu promítá do lepší koordinace při hře na klavír. Promyšlené, uvědomělé opakování vštěpuje účinnou metodu cvičení, která je snadno přizpůsobitelná všem hudebním stylům.

Minimalismus představuje jedinečnou klavírní výzvu. Mnohé skladby sice nejsou obtížné z technického hlediska, ale představují různé problémy týkající se synchronizace, které prověřují klavíristovo sluchové vnímání. V klasickém repertoáru předchozích staletí se organický růst projevuje mimo jiné melodickým vývojem, ale růst v minimalistické hudbě je vnímán jako jemné proměny opakujících se vzorců. Tyto vzorce mohou působit matoucím dojmem, studenti musí vynaložit dostatečné úsilí, aby zajistili provedení přesného počtu opakování pro každý hudební vzorec, protože hraní méně nebo více opakování nese důsledky pro formální strukturu skladby. Hra z listu tento problém neřeší, protože opakující se hudební vzory při ní působí vizuálně jednotvárně a může je tedy být náročné sledovat bez klopýtnutí.<sup>34</sup> (Přeloženo autorem práce.)

Očima jiného učitele klavíru: Liguang Zhou píše o tvoření podobných „vzorců“ pro své studenty. Tyto vzorce staví na technických nedostatcích žáků, které je třeba vylepšit. Z nich dále stavěl komplexnější minimalistická díla založená na technickém zdokonalování, vzorce transponoval a přidával nové. Jeho pedagogická díla se zaměřují na problémy žáků, mezi které patří nesprávné držení zápěstí a prstů. Co se harmonie týče, Zhou transponuje jednotlivé vzorce podle známých a užívaných harmonických schémat (uvádí dominanta-tónika nebo subdominanta-dominanta-tónika), někdy se jich však nedrží, což odpovídá harmonické volnosti hudby 20. století.

---

<sup>33</sup> V angličtině „pattern“, poznámka autora práce

<sup>34</sup> Tamt., str. 23

Konkrétní příklad uvádí Zhou u Beethovenovy Sonáty op. 27 č. 2 cis moll, kterou učil jednoho ze svých žáků. Ten měl problém s nedostatečnou jemností při hraní triol v první větě. Zhou napsal skladbu založenou na opakování těchto triol, ale v C dur s následnou transpozicí do Cis dur, nikoliv cis moll. Harmonicky stavěl na výše uvedených jednoduchých schématech. Dle slov autora článku tato skladba uspěla, kromě kompozičního úspěchu si tak mohl připsat úspěch pedagogický, neboť problémy žáka se tímto snadno vyřešily.<sup>35</sup>

Skladatelé minimalismu přistupují ke klavíru, podobně jako k jiným nástrojům, z různých pozic. Zatímco pro některé (Glass) znamená základ, ve kterém mohou komfortně experimentovat s minimalistickými schémata rytmičnými, melodickými a harmonickými, pro některé je klavír roven s jinými nástroji, experimentují s ním po stránce sonického využití, nechávají na hráči, zda klavír využije či ne (Reich, Young) nebo pro ně znamená klavírní kompozice koncept, hra na něj se ani nemusí uskutečnit (Young). Konkrétní příklady zmíněného se objeví v rozborech kompozic.

V následující kapitole je ovšem třeba úvodem přiblížit životy jednotlivých autorů a jejich filozofické základny, aby bylo možné při rozboru na toto odkázat. Ačkoliv, jak bylo již zmíněno, oproti starší avantgardě si minimalismus pro svou líbivost velmi často nevyžaduje zvláštní vysvětlení (tj. je líbivý i pro široké masy), pro dosažení cíle je vhodné pochopit bohatou rozmanitost, ale taky společný základ vycházející z myšlenek skladatelů a jejich inspirací.

### **3 O autorech – jejich motivace, filozofie, způsoby kompozice**

Největší pozornost bude zde věnována čtveřici autorů spadající pod americkou minimalistickou školu, neboť jsou průkopníky tématu, kterým se práce zabývá. U

---

<sup>35</sup> ZHOU, Liguang. A New Approach in Piano Teaching: We Teachers Can Compose Repertoire in Minimalism for Students. Online. *Naukovi zapiski*.

jednotlivých jmen není cílem obsáhlá biografie autorů – kromě toho, že by se tím autor a potažmo čtenáři vzdalovali cíli práce, kvalitní biografie k těmto jménům už byla několikrát napsána. Cílem u jednotlivých jmen bude vybrat to, co autorovi práce přijde zajímavé, napříč několika publikacemi.

### **3.1 Americká škola**

Jak již bylo zmíněno, ačkoliv řada umělců využívá prvky minimalismu ve své tvorbě, čtveřice Američanů (Reich, Young, Riley, Glass) zůstávají specifičtí. Spojuje je nejen užívání zásadní limitace, co se týká hudebního materiálu, ale také reálie dobové a geografické související mimo jiné s kulturní rozmanitostí daného regionu.

#### **3.1.1 Steve Reich**

Steve Reich se narodil v roce 1936 v New Yorku, studoval filozofii a skladbu. Nějaký čas strávil v San Franciscu, po návratu založil (rok 1966) svůj ansámbl. Podstatná pro jeho tvorbu je inspirace etnickou hudbou, v sedmdesátých letech například studoval techniky bubnování v Ghaně. Reichovo spojení s etnomuzikologií ho přesahuje, řada lidí z jeho ansámblu studovala první otevřený program s ní spojený, který byl otevřen v rámci univerzit ve Spojených státech.

Reichova raná tvorba je spjata s prací s magnetofonovými páskami a slovem na nich zaznamenaným. Reich využívá mimo jiné například rozhovory nebo sportovní komentáře. Inspirován Rileyem začal Reich později využívat smyčky z pásek (tzv. tape loops). Při práci se dvěma smyčkami běžícími téměř dohromady si všiml, že neběží zcela současně a že je mezi jejich jednotlivými fázemi časový odstup. Tento princip následně několikrát zkoušel, nechal běžet více pásek současně a pozoroval vzniklé „mezery“. Fázový posun v čase použil už u jedné ze svých nejznámějších kompozic, *It's Gonna Rain* z roku 1965.

O dva roky později už Reich využívá fázový posun u instrumentálních skladeb, v roce 1967 skládá *Piano Phase*, skladbu s jednoduchou a průhlednou strukturou, která bude v rámci této práce později rozebrána. Ve *Violin Phase*, další Reichově kompozici, už nacházíme složitější užití fázového posunu, charakteristické pro Reichovy pozdější kompozice. Fázový posun již zde neústí opět do unisona jako u *Piano Phase*, není cyklický. Při poslechu jako by posluchač zaznamenával objevující se „patterns“, vzorce, které vznikají tím, že se „potkávají“ různé nástroje v různých fázích. Reich obdobný princip použil například ve známé kompozici *Drumming* (1971). Dále experimentuje s elektronikou. *Pendulum Music* (1968) spočívá v několika zavěšených mikrofonech zapojených do zesilovačů s reproduktory. Mikrofony jsou svěšeny ze stropu a houpají se nad reproduktory, ke kterým jsou připojeny. V momentě, kdy mikrofon prolétne nad připojeným reproduktorem, ozve se zpětná vazba. Účinkující umělci na začátku vystoupení drží mikrofony a spustí je ve stejný moment, aby vznikla harmonie složená z konkrétních frekvencí zpětné vazby ozývající se z reproduktorů. Vystoupení končí tím, že mikrofony zůstanou viset nad reproduktory v bodě, kde je zpětná vazba nejsilnější, ta se tedy ozývá nepřerušovaně.

Reichovy kompozice (i ty využívající stejné techniky) se mezi sebou značně liší, každá z nich představuje specificky utvořenou promyšlenou mozaiku. Po slavném *Clapping Music* Reich upouští od hudby s fázovým posunem, používá nové techniky práce s rytmickými schémata. Slavné jsou Reichovy práce pro větší ansámby, zejména *Music for 18 Musicians*. Tato kompozice staví na vztahu melodie + harmonie a rytmu. Opakující se melodie se změnami rytmu dostává do jiných harmonických „situací“.<sup>36</sup>

### 3.1.2 Philip Glass

Publikací věnující se Glassovi převážně jako autorovi filmové hudby sklouzávajícímu k přílišné „popovosti“ je mnoho. Jak bylo avizováno v úvodu kapitoly, nejen, že by se tím autor i čtenář vzdaloval od svého cíle, ale také by nebylo představeno nic nového.

---

<sup>36</sup> MERTENS, Wim; HAUTEKIET, J. a NYMAN, Michael. *American minimal music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Londýn : Kahn & Averill. 1983, str. 47-64

Přínosnější dle názoru autora práce bude podrobněji se podívat na „zvláštního“ Glasse, vyzdvihnout to, co není tolik známo. O tom píše Dorůžka.

Philip Glass se narodil v americkém Baltimoru v roce 1937, jako mladý se seznámil se slavným indickým hudebníkem Ravim Shankarem a v šedesátých letech ho při pobytech v Indii a Tibetu inspirovaly repetitivní struktury tamní hudební kultury.<sup>37</sup>

Glassovo hudební „znovuzrození“ se nesetkalo na domácí půdě vždy s úspěchem, jeho tvorbu oceňovali více výtvarníci než hudebníci. V tuto dobu se setkává v New Yorku s Reichem, stejně jako on zakládá vlastní hudební těleso (Philip Glass Ensemble). Jak píše Dorůžka, „hudební minimalismus bývá často charakterizován jako „ne-vypravěčská“ forma, na rozdíl od hudby evropské tradice, která sleduje určitý děj vedoucí k vyvrcholení a k cíli.“<sup>38</sup> Toto tvrzení lze na Glasse s jistotou aplikovat. Na základě svých vlastních slov vnímá hudbu jako něco bez jasného začátku a konce. Ke Glassově operě Einstein on the Beach divadelní stránku tvořil Robert Wilson pracující podobným způsobem. Jeho hra Ka Mountain and Gardenia Terrace; A Story about Some People Changing z roku 1972 trvala při své inscenaci v Iránu sedm dní. Jednotlivé scény Glassovy opery nemají mezi sebou zjevné návaznosti. Představitel hlavní role stojí mimo děj a vokály jsou jen čísla nebo slabiky.

S operou však Glass slaví úspěchy, je zlomem v jeho kariéře. Ačkoliv si stále přivydělával jako taxikář, akceptoval nabídku na druhou operu pro Královskou operu v Rotterdamu. Druhá opera byla mírnější, v sanskrtu a hlavní představitelem byl Mahatma Gándhí. Jiná Glassova opera čerpá z egyptské mytologie a je zpívaná mimo jiné ve staroegyptštině.

### 3.1.3 Terry Riley

Terry Riley si v mládí financoval kalifornská studia kompozice díky práci ragtimového pianisty. V mládí také založil improvizální skupinu se slavnou zvukovou filozofkou a inovátorkou Pauline Oliveros, spolupracoval v tomto věku také s La Monte Youngem (s ním měl také stejného učitele, indického hudebníka Pandithu Pran Natha). Při porovnání

---

<sup>37</sup> Tamt., str. 67-68

<sup>38</sup> DORŮŽKA, Petr. Mezi hudbou minimální a populární. In: DORŮŽKA, Petr. Hudba na pomezí. Praha : Panton, 1991, str. 149

s Youngem zjistíme, že ačkoliv oba zajímaly psychologické efekty hudby, přístup obou hudebníků v konkrétních bodech se liší. Například zatímco Young používá repetici jako nástroj kontroly, utvrzení (viz dále rozbor skladby *Arabic Numeral*), Riley používá repetici k utváření nového materiálu.

V šedesátých letech začíná experimentovat s elektronickými nástroji, v roce 1967 mimo jiné hraje na koncertě saxofonové sólo trvající osm a půl hodiny. Podobně jako jiní používal v sólové tvorbě smyčky z magnetofonových pásek.

Na některé z následujících stránek bude rozebrána Rileyho Klávesová studie č.2, která byla určitou předzvěstí jeho největšího díla, tj. *In C*.

Pro celé *In C* je podstatná pulzace, c opakující se v pravidelných čtvrt'ových hodnotách. Nad ním se rozprostře 53 variant tzv. „cells“, buněk (viz níže u rozborů). Hráč se dostává z první buňky k poslední, je ovšem na něm, kdy začne a jak dlouho udrží kterou buňku v repetici. Každá performance *In C* je tedy jiná než všechny ostatní. Kompozice je určena hudebnímu ansámblu, počet účinkujících nebo nástrojové obsazení však není dáno (nutné je jen, aby všechny nástroje byly schopny zahrát všechny tóny). Všechny buňky jsou si rovny, nikdo není sólista, dynamika je co nejvíce jednotná.<sup>39</sup>

Dle autora práce stojí za zmínku i za poslech Rileyho album *A Rainbow in A Curved Air* (1967) a LP s hudebníkem z kapely Velvet Underground Johnem Caleem, *Church of Anthrax* (1971).

### 3.1.4 La Monte Young

La Monte Young byl od útlého věku dle vlastních slov přitahován přírodními zvuky, šuměním listí ve větru, hmyzem a dalším. V padesátých letech se začal zajímat o jazz, tvorbu Johna Cage a navštěvoval semináře Karlheinz Stockhausena v Darmstadtu. V New Yorku studuje elektronickou hudbu a potkává se s Georgem Maciunasem, leaderem hnutí Fluxus. V šedesátých letech si bere svojí spolupracovnici, umělkyni Marian Zazeelu, se kterou zakládá ansámbl *The Theatre of Eternal Music*.

---

<sup>39</sup> MERTENS, Wim; HAUTEKIET, J. a NYMAN, Michael. *American minimal music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Londýn : Kahn & Averill. 1983, str. 35-45

Mertens dělí Youngovu tvorbu do tří období. V padesátých letech využívá seriální techniku, druhá fáze je práce s Fluxem a pro období od roku 1962 užívá Martens označení „repetitive period“, repetitivní období. Tyto období se však částečně prolínají.

V díle z roku 1958 String Trio se již objevují dlouho táhlé tóny eliminující melodickou linku. Můžeme tedy zde trasovat počátky tzv. drone music. Samotné táhle noty nehrají roli a nemají samy o sobě funkci, slouží k tvoření zvukového spektra. Young byl zastáncem autonomie tónů, zdůrazňoval podstatu jejich vlastní existence nezávislé na vůli člověka. Nepotřebuje být spojen s jinými zvuky a jen při jeho dlouhém znění lze docenit jeho kvality.

Young ve svých kompozicích boří všechny konvence (viz rozборы dále). V Kompozici 1960 č. 3 zní zadání oznámit posluchačům, kdy je konec a kdy začátek (je to však dobrovolné, není třeba stanovovat ani jedno z toho) a v průběhu kompozice si každý může dělat, co se mu zlíbí. Pod číslem 6 (stejně číslo kompozice) se skrývá zadání, která nařizuje vystupujícím umělcům sedět a koukat na diváky stejným způsobem, jakým koukají oni na ně, jen na pódiu.<sup>40</sup>

### **3.2 Projevy hudebního minimalismu v Evropě**

Impulsy utvářející evropocentrické hudební myšlení našeho kontinentu vychází dle Štoudkové především z vlastního dějinného vývoje. Evropa se odklání od snahy zničit všechno tradiční, naopak si tradiční hodnoty půjčuje a dodává nový významový kontext. Štoudková dále dělí evropskou tvorbu s prvky minimalismu na tvorbu inspirující se americkou minimal music a tvorbu sdílející podobný myšlenkový koncept, na čtveřici Američanů však nezávislou.

V šedesátých letech, respektive na jejich počátku, se v Británii objevují umělci, jejichž inspirace leží v New Yorku (Cage, Fluxu, minimalisté a další). Jedním z nich je Michael Nyman, jehož jméno už padlo, neboť je autorem termínu „minimal music“. Inspirace ní je u Nymana znatelná, používá mimo jiné hudbu s fázovým posunem. Další charakteristické

---

<sup>40</sup> Tamt., str. 19-32



v rámci jeho tvorby je používání hudby napříč hudebními styly. S youngovským konceptuálním minimalismem přichází Gavin Bryars, mezi jeho nejznámější dílo patří *Sinking of the Titanic*.

Známým jménem je Louis Andriessen, holandský (nejen) hudební revolucionář. Do své hudby přináší mimohudební fenomény, pořádá politické protestní akce a koncerty. Minimalistický styl je u něj jedním z mnoha.

Ze střední a východní Evropy lze zmínit například Maďary Zoltána Jeneyho nebo Lászlo Száryho, konkrétně z Česka pak Martina Smolku nebo Miroslava Pudlaka. Tito všichni vytvářejí vlastním způsobem analogie k tvorbě americké minimalistické školy.

Po vlastní trase jde několik známých skladatelů, kteří ke čtveřici Američanů inklinují méně, jejich tvorba má s nimi však částečně společné rysy.

Kompozice Karla Goeyvaertse, belgického skladatele, pochází již z doby před americkou školou. Jeho učiteli byli Milhaud, Messiaen a Martenot, tito zároveň určují jeho hudební směřování. Svérázný styl skladeb s minimalistickými prvky tvoří dle Štoudkové „obdivuhodné paralely k americké minimal music.“<sup>41</sup>

Arvo Pärt, estonský skladatel, jehož tvorba je úzce spjata s jeho vírou. Zajímá se o gregoriánský chorál a církevní hudbu raného novověku. Nachází svůj specifický styl, tintinnabuli (tj. zvony), tichý a klidný, pracující s velmi omezeným tónovým materiálem. První skladbou, kde autor tintinnabuli používá, je *Für Alina*, která bude součástí rozborů skladeb.

Dalším příkladem spjatosti silného náboženského zanícení a minimalistického hudebního cítění je polský skladatel Henryk Mikolaj Górecki. Charakteristická je opět silná limitace tónového materiálu.

---

<sup>41</sup> ŠTOUDKOVÁ, Soňa. *Evropské podoby hudebního minimalismu*. Doktorská práce, 2008. Masarykova univerzita, Brno, str. 20

## 4 Rozbory vybraných kompozic

### 4.1 Steve Reich: Piano Phase

#### 4.1.1 Rozbor partitury

První kompozicí je Reichovo Piano Phase. Důvod tohoto výběru byl (kromě instrumentálního určení) takový, že se jedná o názorné použití hudby s fázovým posunem, jeho užití je přehledné a zřejmé, neboť je skladba určena pouze dvěma nástrojům, klavírům, případně marimbám. Při čtení partitury je pro správnou interpretaci skladby důležité přečíst si i k ní připojené instrukce od Reicha, ve kterých poměrně detailně popisuje, jak má vypadat performance. Délka provedení se může lišit, Reich však stanovuje ideální délku na 20 minut. Postavení klavírů by mělo odpovídat následujícímu obrázku:



Obr.1: Postavení klavírů podle instrukcí S. Reicha

V případě hry na dvě marimby Reich povoluje hru o oktávu níže a nazvučení mikrofonem pro velkokapacitní sál.

Na internetu lze rovněž najít několik záznamů vystoupení, ve kterých figuruje pouze jeden klavírista hrající party obou nástrojů současně. Dva nástroje svírají úhel devadesát stupňů a hráč sedí mezi nimi, přičemž každou rukou hraje na jeden z nich.<sup>42</sup> V dostupné literatuře se autorovi práce však nic podobného nepodařilo dohledat.

Co se týče formy samotné skladby, je složena z jednotlivých „fází“, které jsou očíslovány. Mohli bychom jí rovněž rozdělit na část s opakováním a „fázováním“ prvního motivu (fáze 1-15), druhého motivu a alternativního motivu druhého hráče (fáze 16-26) a úryvku druhého motivu (od fáze 26a do konce). Taktové označení i předznamenání chybí. Ačkoliv

<sup>42</sup> Zmiňované záznamy lze nalézt na serveru Youtube.

[https://www.youtube.com/watch?v=AnQdP03iYIo&ab\\_channel=RobKovacs](https://www.youtube.com/watch?v=AnQdP03iYIo&ab_channel=RobKovacs)

[https://www.youtube.com/watch?v=sCKwbDcT10w&ab\\_channel=PaulDavidKean](https://www.youtube.com/watch?v=sCKwbDcT10w&ab_channel=PaulDavidKean)

bychom si vzhledem k užitým tónům mohli myslet, že se nacházíme v h moll, bylo by takové uvažování zcestné. O kadenci, která by nás utvrdila v tom, že se nacházíme v dané tónině, zde nemůže být řeč. První motiv je složen z dvanácti šestnáctinových not, lze by mu tedy šlo přiřadit taktové označení 6/8, což by ovšem nebylo vhodné vzhledem k tomu, že se v průběhu taktů s accelerandem jakákoliv pulsace rozpadá. Druhý motiv obsahuje šestnáctin osm, mohli bychom tedy uvažovat o taktové označení 2/4, i zde by to ovšem nebylo vhodné. Ve fázi 26a jsou v jednom taktu jen dvě šestnáctiny, takovéto rozvržení je patrně zvoleno proto, že v následujícím taktu i předchozím taktu se nachází „smyčka“ určena k mnohonásobnému opakování, tato fáze (26a) je výjimkou. V závěrečné části Reich pracuje se čtyřmi opakujícími šestnáctinami v každém taktu. Taktové označení by lze tedy postrádalo smysl, takty zde slouží především k tomu, aby byly ohraničeny repeticemi a skladatel je tak mohl použít ve smyčce. Postrádáme lze také rozdělení na těžké a lehké doby, každý takt je materiálově „monolitem“, jak ho nazval Kofroň.<sup>43</sup> Žádný tón nevyčnívá a nehrajeme ho výrazněji než jiný.



Obr. 2

První dva takty kompozice vypadají takto. Začíná hrát první hráč. Tempo udává Reich 72 úderů za minutu za čtvrtku s tečkou neboli šest šestnáctin. Počet repetice taktu je psán mezi čtyřmi a osmi, Reich v pokynech apeluje na hráče, aby repetice nepočítal, ale přešel na další takt, až bude mít pocit, že je to vhodné.

<sup>43</sup> KOFROŇ, Petr. Estetika hudebního minimalismu. In: DORŮŽKA, Petr. *Hudba na pomezí*. Praha : Panton, 1991, str. 165



Obr. 3

Ve druhé fázi se přidává druhý nástroj. Reich doporučuje v rámci nácviku skladby hráči číslo dvě přidat se až ve fázi následující, čímž si naslouchá a nacvičí fázi, ve které již sám hraje o šestnáctinu napřed (viz níže), a poté pro něj bude snazší „vyprostit“ se z počátečního unisona ve fázi druhé. Z vlastní zkušenosti je tento přechod z jedné fáze na druhou velmi složitý. Ve druhém taktu začíná druhý hráč zrychlovat, podle Reichových instrukcí velmi mírně.



Obr. 4

Ve třetí fázi už je druhý hráč posunutý o jednu šestnáctinu a drží opět původní tempo, po několika repetičích opět zrychlujeme a dostáváme se do fáze čtvrté, ve které je druhý hráč posunut o osminu a opět se vrací k původnímu tempo.



Obr. 5

Tento postup opakujeme až do fáze čtrnácté, kdy se oba hlasy opět setkávají a hrají v unisonu. Druhý hráč decrescendem mizí do ztracena, první hráč v další fázi opakuje motiv sám a následně začne hrát motiv nový. Hráč číslo dvě se k němu připojuje tentokrát s motivem vlastním a fázově se od něj začne „vzdalovat“, obdobně jako v první části.



Obr. 6

Ve fázi dvacáté páté se oba hráči opět setkávají, tentokrát odeznívá do ztracena hráč číslo jedna (v první části to bylo obráceně). Reich následně motiv druhého hlasu rozparceluje a dá do smyčky druhý až čtvrtý jeho tón.



Obr. 7

Obr. 8

První hráč se přidává v unisonu, druhý začíná po mnoha repetičích opět mírně zrychlovat a o čtyři fáze později se nacházíme opět v unisonu. Reich určuje jako závěr kývnutí hlavou jednoho z hráčů, po kterém následují čtyři poslední repetice.<sup>44</sup>

#### 4.1.2 Další Reichovy klavírní kompozice

Reich v rámci svých kompozic neužívá fázového posunu v čase, na kterém stojí Piano Phase, vždy. Kontrastně k Piano Phase tedy v další části následuje rozbor kompozice Six Pianos, kde už název napovídá, jaké bude nástrojové obsazení. Podobně jako u předchozí kompozice, i zde Reich přikládá návod, jak skladbu správně hrát. Zůstává komunikace mezi jednotlivými hráči v podobě kývání hlavou. V rámci not samotných zůstávají jednotlivé fáze, kterými hráči procházejí, už zde ale není accelerando posouvající hráče o rytmické hodnoty dopředu. Jinak je ovšem princip obdobný, fáze jsou v mnohonásobných repetičích, hráči mezi sebou v průběhu hraní komunikují pomocí očního kontaktu.<sup>45</sup> Tentokrát nechybí taktové označení ani předznamenání. Co se harmonie týče, kompozice se drží stabilně jedné harmonické funkce, tóniky, obohacovanou o různé stupně tóniny (sedmý, šestý, druhý...). Užití těchto různých stupňů při poslechu však jako kdyby unášelo posluchače dál od tonálního centra. Při poslechu vnímáme tónorod a časté užívání některých intervalů (čisté kvarty). Není jasné, zda se kompozice nachází v h moll nebo v její paralelní dur (D). Celá kompozice funguje jako velká mozaika, na níž má každý hráč svůj podíl. V některých částech výrazně vyniká motiv některého z hráčů (nebo některé jeho části), jindy vyniká motiv mozaikovitě složený více hráči, zatímco v jiných částech

<sup>44</sup> REICH, Steve. Piano Phase [hudebnina]. 1980. Velká Británie, Universal Edition. UE 16156L

<sup>45</sup> REICH, Steve. Six Pianos [hudebnina]. 1992. USA Hendon Music. Inc. ENB 375

kompozice v tomto ohledu působí ploše, bez melodie, která by vynikala. Takto vypadá první fáze u všech šesti nástrojů najednou:

First system: Treble clef, 4/4 time, key signature of two sharps (F# and C#). Tempo marking:  $\text{♩} = \text{ca. } 192$ . Measure 1 contains a circled '1' and '(6-10x)'. The melody consists of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5, B4, A4, F#4. Dynamics: *mf*. The bass line is silent. Label: Player 5.

Second system: Treble clef, 4/4 time. Measure 2 contains '(6-10x)'. The melody continues: G4, F#4, E4, D4, C#4, B3. Dynamics: *mf*. The bass line is silent. Label: Player 5.

Third system: Bass clef, 4/4 time. Measure 3 contains '(6-10x)'. The melody consists of quarter notes: B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Dynamics: *mf*. The bass line is silent. Label: Player 5.

Obr. 9

First system: Bass clef, 4/4 time, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 1 contains '(6-10x)'. The melody consists of quarter notes: F#3, A3, B3, C#4, B3, A3, F#3. Dynamics: *mf*. The bass line is silent. Label: Player 3.

Second system: Bass clef, 4/4 time. Measure 2 contains '(6-10x)'. The melody continues: G3, F#3, E3, D3, C#3, B2. Dynamics: *mf*. The bass line is silent. Label: Player 3.



Obr. 10

Fází je v této kompozici 163 a jsou kratší, závěr Reich vymyslel podobně jako u Piano Phase, hráč číslo jedna pokyne hlavou, což značí dvě poslední repetice závěrečné fáze.

Při porovnání dvou Reichových klavírních děl lze tedy vyčíst řadu odlišností prokazujících rozmanitost Reichových děl i pouze v rámci kompozic pro klavír, zároveň je patrný autorský rukopis. V obou dílech je mimo jiné podstatná neměnná pulzace a statická harmonie.

## 4.2 Philip Glass: Metamorphosis

Hudba Philipa Glasse, jak bylo řečeno výše, staví na jednoduchých harmonických schématech známých z popové hudby, často se jí dostalo uznání u mainstreamového publika a byla použita v řadě filmů. Metamorphosis vydal Glass na vlastním albu Solo Piano v roce 1989<sup>46</sup> a skládá se z pěti částí. Na první pohled jsou patrné rozdíly oproti tvorbě Reichově.

V následující části nebude cílem rozebrat celou kompozici Metamorphosis a určit všechny harmonické funkce napříč dílem, ale na konkrétních příkladech dokázat tvrzení Kofroně (viz předchozí i následující strany) a v souvislosti s tím poukázat na harmonickou i rytmickou přehlednost, často předvídatelnost, která však minimalistickým přístupem k hudebnímu materiálu dostává nový význam. Toto prokázání zároveň bude důležitým bodem pro následnou komparaci.

---

<sup>46</sup> Příspěvatelé Wikipedie, Solo Piano (Philip Glass album). Wikipedie. (online). Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Solo\\_Piano\\_\(Philip\\_Glass\\_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Solo_Piano_(Philip_Glass_album))



#### 4.2.1 Rozbor partitury – první část

Moderate (♩ = 108-112)



Obr. 11

V úvodních taktech první části (Metamorphosis One) nacházíme akordický motiv, který se neobjeví v průběhu skladby jen jednou. Začínáme na tónickém kvintakordu (že se jedná o tóniku (e moll) je potvrzeno v dalším průběhu první části, ačkoliv Reich nestanovil odpovídající předznamenání. V mírném tempu nastaveném zopakovaným kvintakordem pokračuje kvartsextakord paralelní durové tóniny zahráný stejně v obou rukách. Obdobně přichází akord šestého stupně s přidanou velkou septimou (Cmaj7) a odebranou tercií. Glass následně mění velkou septimu na malou (C7) a zařazuje tak tón nespádající do tóniny (b).



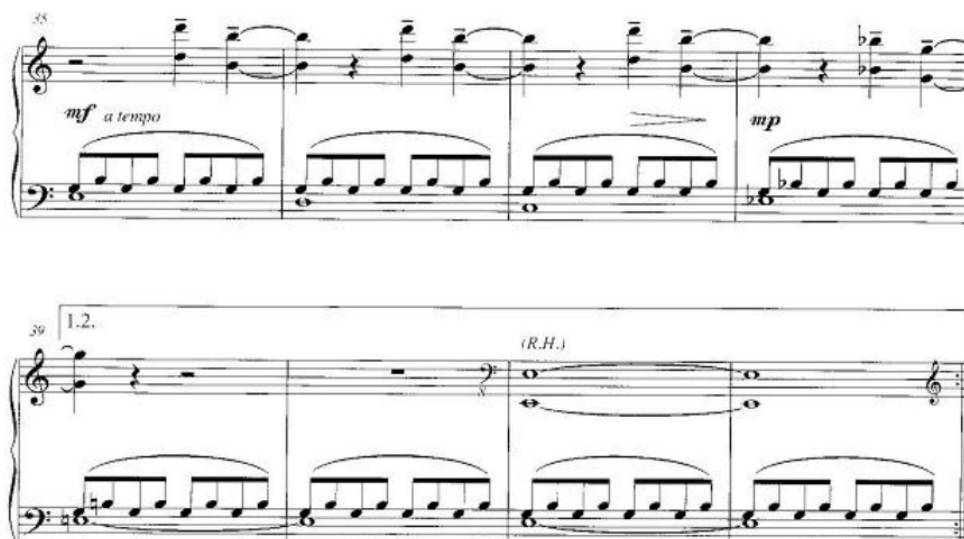
Obr. 12

Glass pokračuje poklidným ostinatem na tónice a posléze vrací akordický postup, který se objevil na začátku. Kofroň píše o tom, že Glass užíváním popových a často užívaných harmonických postupů dává těmto nový význam.<sup>47</sup> Tato kompozice je toho příkladem.

<sup>47</sup> KOFROŇ, Petr. Estetika hudebního minimalismu. In: DORUŽKA, Petr. *Hudba na pomezí*. Praha : Panton, 1991, str. 163

Autor se nebojí očekávaného, známého, popového. Opakováním totiž dodává nadužívaným harmonickým postupům a očekávatelným ostinátům kouzlo.

Po zopakování sledu akordů se vrací opět jednoduché ostinato na tónice. Co se formy týče, mohli bychom tedy po dvou prvních řádcích (viz snímky z not nahoře) vložit repetici, kterou ale autor nepoužil.



Obr. 13

Ostinato je dále doprovázeno jednoduchou melodií v pravé ruce. Ostinato zde tentokrát sleduje akordický postup použitý v úvodu a ve čtvrtém taktu opakovanou melodií, složenou ze dvou tónů, je tomu adekvátně upraveno (abychom byli harmonicky přesní, ve čtvrtém taktu tohoto úryvku chybí v porovnání s úvodním akordním sledem spodní C, tudíž se jedná o zcela mimotonální akord Es dur, po němž se vracíme zpět na známé tonální centrum, tj. zpět do e moll).

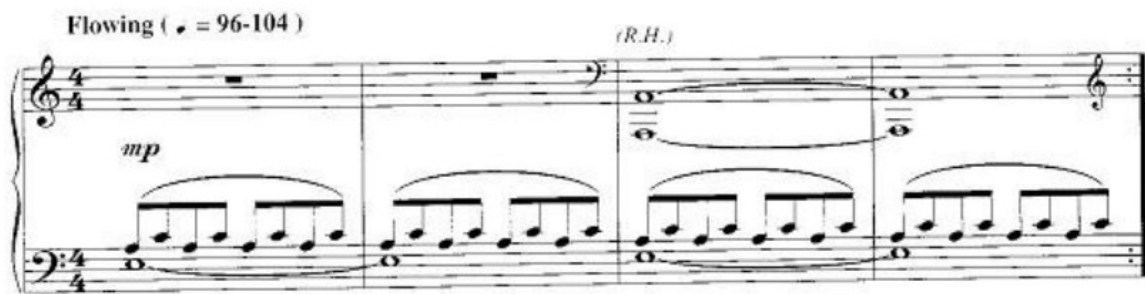
Zbytek první části staví Glass opakováním. Jediné vybočení z „očekávaného“ přichází v taktu 51 (poslední dva takty v úryvku), kdy se prostřední hlas v obou rukou posouvá z e na fis, čímž se v akordu objevuje druhý tón nespádající do dané tóniny v rámci jednoho akordu. Ten je tedy složený ze dvou kvart nad sebou (jedné zvětšené a jedné zmenšené), jeho harmonické určení je však obtížné, jelikož po něm následuje opět tónický kvintakord. Glass, jako kdyby si uvědomoval vzniklou disonanci, nechává akord znít déle než ostatní.



Obr. 14

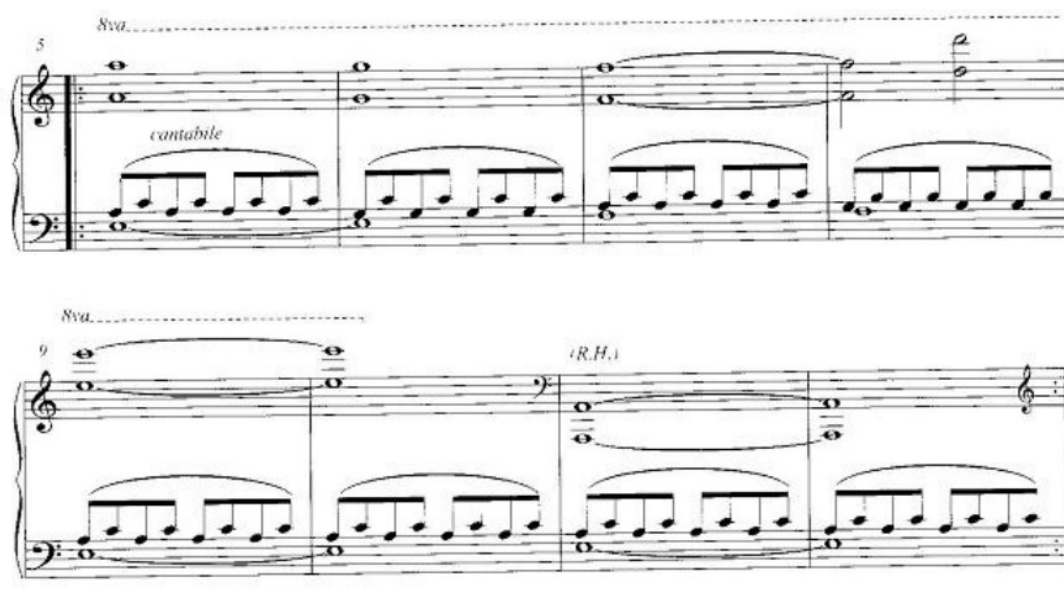
#### 4.2.2 Rozbor partitury – druhá část

Ačkoliv není v plánu rozebírat celé dílo Metamorphosis, uznal autor práce za vhodnou komparaci s druhou částí a mírně také s částmi následujícími.



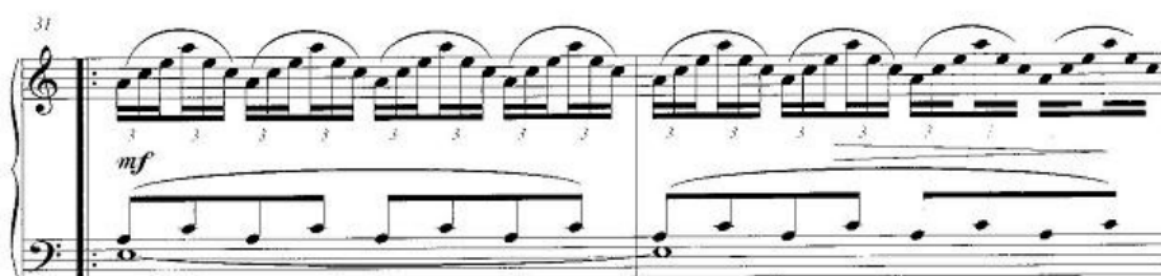
Obr. 15

Už v úvodní části je vidět jasná návaznost na část první, srovnatelná s podobností jednotlivých částí slavného díla velikána Erika Satieho, Gymnopédie. Glass tentokrát uvádí skladu kvartsextakordem, jinak je ale podobnost zřejmá.



Obr. 16

Dále je harmonie i oproti první části více než jednoduchá – mollová tónika, paralelní dur od třetího stupně tóniny (sextakord), šestý a sedmý stupeň, na druhém řádku jen tónika. Ostinato zůstává podobné. V dalších mnoha taktech není představena ani jiná harmonická funkce, ani jiný rytmický koncept. Pravá ruka pokračuje v lehké melodii v rámci harmonie, v oktávách.



Obr. 17

Až v taktu 31 Glass představuje rozklady akordů v triolách odpovídající levé ruce. Nový koncept rytmický ani harmonický není již v této části představen.

V tomto ohledu o něco bohatší jsou části třetí a čtvrtá, viz následující úryvek (čtvrtá část):

7 (R.H.) mp

10

Obr. 18

V desátém taktu se objevuje mimotonální dominanta k subdominantě, později (v taktu dvanáctém, později ještě více) se objevují další méně předvídatelné harmonické funkce. Přejdeme k závěrečné části, tj. páté.

Moderate (♩ = 108-112) mp

5 (♩ = 120) mp

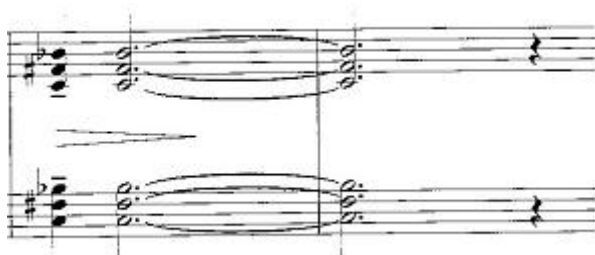
9 (R.H.) mp

Obr. 19

Tyto motivy jsou pro nás již důvěrně známe, Glass se vrací v závěru zpět k první části, nic nového v něm (harmonicky, rytmicky, melodicky...) představeno není.

#### 4.2.3 Komparace s již známým (Reich)

Při zaměření na to, co mají kompozice společného, dostáváme se opět k základnímu kameni minimalistické hudby popsanému v první části práce. Obě práce pracují s opakováním, zatímco Reich vkládá do smyčky jednotlivé takty, Glass se vrací k motivům z první části jako k dlouhému zapomenutému leitmotivu. V obou kompozicích nalezneme repetitivní ostinata. Glass eliminuje zbytečné tóny v melodii, nechává znít velmi jednoduché melodie v oktávách a opakuje je, Reich tvoří z taktové fáze základní jednotku a omezuje tak význam a harmonickou, tonální a rytmickou funkci jednotlivých tónů a akordů použitých v rámci ní, jako kdyby každá repetice byla jednou samostatnou dobou a místo počítání dob v taktech bychom počítali pouze do jedné – dle mého názoru je toto důvod, proč chybí v kompozici taktové označení a nedávalo by zde smysl. Oba autoři pracují velmi opatrně a střídavě s „nelibivým“ hudebním materiálem, disonancemi (těmi, které vnímáme jako ostře disonantní).



Obr. 20

Glass například nechává tento několikrát opakovaný disonantní akord vždy znít oproti jiným déle, hned poté ale vždy nastupuje zpět do konsonantní harmonie. Oba autoři staví na líbivosti, nenechávají se zviklat jednoduchostí, „popovostí“, případně je pro ně vyloženež základem.

Na první pohled zřejmých odlišností je při porovnání partitur Reichových klavírních partů s fázovými posuny či bez a Glassových téměř popových kompozic hned několik. Pokud se zastavíme u harmonie, Reich pracuje více se samotným tónorodem a opakováním vybraných intervalů. Určovat v každém bodě harmonické funkce by bylo zbytečné nebo přímo špatně. Kompozice působí tak, že nejmenší dále nedělitelný prvek je takt v repetici, případně celá fáze. Důležitější než rytmus je pulsace, která se při fázovém posunu chvílemi ztrácí, o to důležitější je ale v momentě, kdy se následně objeví. Reichovy kompozice působí živěji, i když zároveň monotónně. Notový zápis *Piano Phase* i *Six Pianos* (v použité verzi rozepsáno po jednotlivých partech) je víc odchýlený od běžného notového zápisu skladeb vzhledem k užití specifických skladatelských metod a netradičních hráčských technik, které vyžadují částečně odlišné dovednosti oproti skladbám tradičnějším – hráči se musí při nácviu i vystoupení odpoutat od tradičního uvažování, kdy tempové vybočení od ostatních hráčů znamená „příliš spěchám, musím zastavit, zpomalit“ atd., toto se snaží Reich hráčům usnadnit díky přiloženým poznámkám, které rovněž v takovémto rozsahu u tradičních skladeb nebývají. Každé vystoupení je oproti Glassovi více unikátní, má oproti ostatním odlišnou délku, je specifickým zážitkem a propojením jednotlivých hráčů díky důležitosti vzájemné komunikace.<sup>48</sup>

Glassovy kompozice jsou oproti Reichovi tempem strnulejší, notový záznam na první pohled tradičnější. Jednotlivá provedení jsou si podobnější<sup>49</sup>, harmonie je čitelná, jasná, popová, jak bylo již řečeno, chvílemi předvídatelná. Rytmus je jednoduchý. Co se obtížnosti týče, těžko lze Reichovu a Glassovu kompozici porovnat. Reich si vyžaduje specifickou hráčskou dovednost, ale co do přečtení samotných not a dalších atributů, podle kterých posuzujeme běžně obtížnost skladby (prstoklady, tempo), obtížná není. Glass obdobnou (ani jinou) specifickou dovednou nevyžaduje, obtížnost samotné skladby obecně je rovněž nízká.

---

<sup>48</sup> Podklady pro toto tvrzení jsem (mimo jiné) čerpal z videozáznamu vystoupení: Steve Reich, Steve Chambers, Nurit Tilles, Glen Velez, Timothy Ferchen, James Preiss – *Six Pianos*, 1976, Holland Festival, Amsterdam

<sup>49</sup> Podklady pro toto tvrzení jsem (mimo jiné) čerpal z poslechu následujících alb: Branko Parlić – *Metamorphosis* (autor hudby: P. Glass), 2006, B92, Srbsko. Philip Glass – *Solo Piano*, 1988 (vydáno znovu: 2003), Sony Classical, Německo (původní vydání: USA)

Resumé komparace těchto dvou děl mezi sebou je tedy takové, že ačkoliv je pojí základní minimalistická filozofie, její konkrétní umělecká realizace je v obou případech velmi odlišná. Postupně se v práci objeví porovnání skladatelů mezi sebou, čímž se její autor pokusí dosáhnout zmiňovaného cíle, tudíž prokázat a zmapovat obrovskou rozmanitost hudebních skladatelů minimalismu, která ovšem sdílí stejné kořeny.

### 4.3 Ještě jeden Glass – Úvodní část z Glassworks

#### 4.3.1 Stručný rozbor

Glassovi však bude věnována ještě následující kapitola. Ačkoliv tato kompozice není čistě klavírní a později se přidávají další nástroje, tento její klavírní úvod je pro účely této práce přínosný z důvodů popsaných níže. Známy motiv z úvodní části Glassworks (Opening, tj. Úvod) vypadá v notovém zápisu následovně.

The image shows a musical score for Philip Glass's 'Glassworks' (Opening). The score is in 4/4 time, marked '♩ = 96'. It features a piano introduction with a 'con Ped' instruction. The music consists of a repeating rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with triplets indicated above the right-hand notes. The composer's name 'PHILIP GLASS' is written in the upper right corner.

Obr. 21



Zajímavé a relativně známé ostinato je tvořeno opakováním triol v pravé ruce a osmin v ruce levé. Tuto rytmickou kombinaci Glass používá po celou dobu úvodní klavírní pasáže.



Obr. 22



V následující části se objeví subdominanta, akord šestého stupně a mollová dominanta (obrázek nahoře). Později (obrázek dole) se objeví i akord třetí stupně, paralelní dur k f moll, tj. As dur.



Obr. 23

Zajímavostí je, že ve vydání not z roku 1982, ze kterého jsou pořízeny tyto snímky, chybí taktové označení a předznamenání, ačkoliv je zde tonální centrum opět jasně znatelné a dané a rytmus je pravidelný a de facto zřetelný. Po poslední repetici se celé klavírní intro dvakrát opakuje, potřetí v závěru do klavírního partu, respektive do jeho posledního taktu, již zasahuje lesní roh.

#### **4.3.2 Komparace s Metamorphosis a Reichem**

Úvod z Glassworks je oproti předchozí kompozici zajímavější rytmicky. Minimalistické opakování tam najdeme ve větším i menším měřítku – třikrát opakujeme celý takto dlouhý úsek, navíc složený z neustále stejných rytmických hodnot. Pulsace v Opening nevynechává. Autorův rukopis je ostinato v různých podobách a líbivá harmonie. Podobně jako v Metamorphosis se vrací hlavní motiv kompozice.

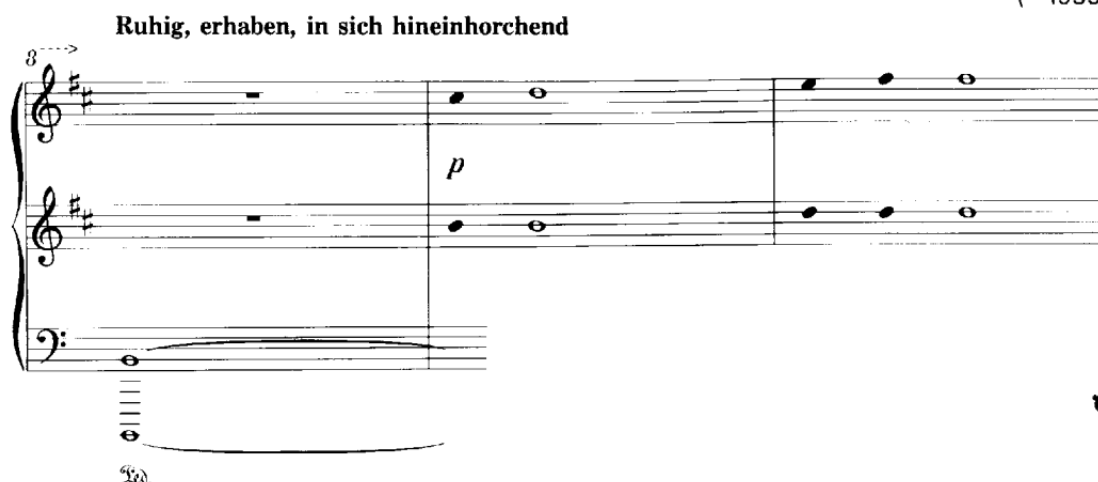
Podobu s Reichem najdeme v opakování krátkých pasáží, ve „strojovém“ opakování rytmických vzorců nebo v polyrytmičnosti Opening, která může připomínat accelerando užívané k vytvoření fázového posunu v Piano Phase.

Porovnání lze uzavřít s tím, že je na komparaci dvou Glassových ukázek vidět rozmanitost jen v rámci tvorby jednoho skladatele. Zatímco velká část Metamorphosis stojí na určité strnulosti, Opening svým příznačným ostinatem působí hybněji.

#### **4.4 Evropští autoři – Arvo Pärt: Für Alina**

Odlišnosti evropských autorů inspirovaných minimalismem od americké školy byly již v této práci popsány. Následující částí bude rozbor díla Für Alina a jeho následné porovnání s jinými autory.

#### 4.4.1 Rozbor partitury

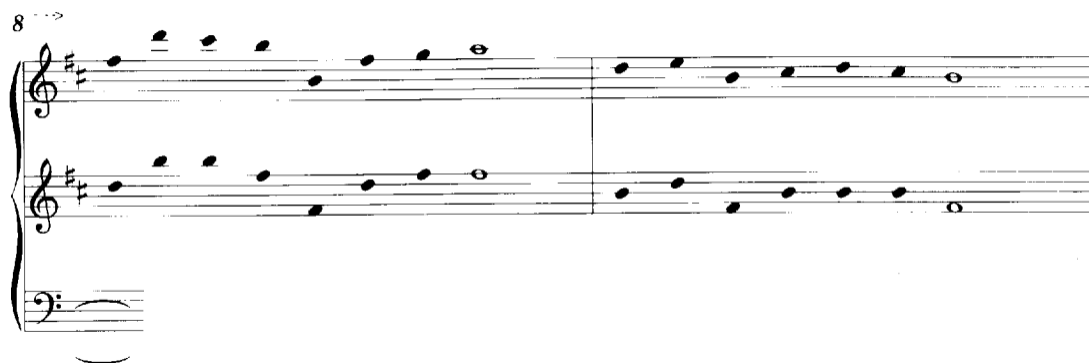


Obr. 24

Tempo je velmi pomalé, určuje ho označení „ruhig, erhaben, in sich hineinhorchend“, v překladu „klidný, vznešený, naslouchající sobě“. Na první pohled zaujme chybějící notová osnova a nožičky not. Spodní basové tóny zní, dokud to jde, vybarvená a nevybarvená bříška značí relativní poměry mezi délkami not, hráči si přesné délky interpretují velmi volně.<sup>50</sup> Zvláštní notace je totiž dílem tintinnabuli, to bylo zmiňováno o několik kapitol zpět. Für Alina je onou první skladbou, ve které tento kompoziční styl Pärt použil. Notace připomíná gregoriánský chorál. Omezený hudební materiál, se kterým skladatel pracuje, jeho tintinnabuli, ho přibližuje k americké minimalistické škole. Skladba Für Alina je toho dobrý příklad, kompozice je dvojhlasá, což je pro tintinnabuli typické (jeden nebo dva hlasy)<sup>51</sup>.

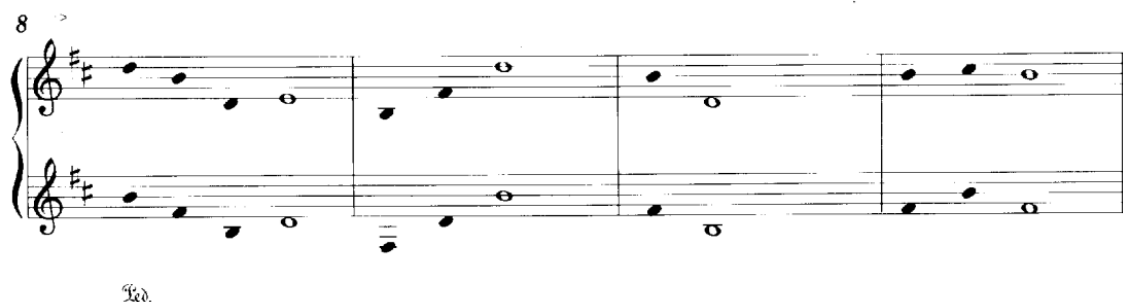
<sup>50</sup> Podklady pro toto tvrzení jsem (mimo jiné) čerpal z poslechu alba: Jürgen Kruse – Arvo Pärt: Collection (autor hudby: A. Pärt), 2021, Brilliant Classics, Nizozemí

<sup>51</sup> ŠTOUDKOVÁ, Soňa. *Evropské podoby hudebního minimalismu*. Doktorská práce, 2008. Masarykova univerzita, Brno, str. 21



Obr. 25: takty 8-9

Úvodní h, které nás utvrzovalo v tónině, skoro po celou skladbu doznívá. Chápání tóniny je zde ovšem velmi volné, každý takt funguje jako samostatná fráze obdobně jako u gregoriánského chorálu, v rámci jednotného modu, tóniny.



Obr. 26, závěr

V závěru skladby posluchače Pärt opět utvrzuje v tónině závěrečnou tónikou. Atmosféra skladby je kromě úvodního h zcela statická. Nekoná se žádné crescendo, změna tóniny, nic nečekaného, hudba plyne mírně.

#### 4.4.2 Komparace s dalšími autory

Co se týče formy, skladbu nelze rozdělit na menší díly (například A a B), je monolitem. První analogii k minimalistům lze vytvořit však tím, že můžeme uvažovat o jednotlivých taktech (podobně jako Reich) jako o samostatných velmi krátkých dílech (analogicky

k Reichovým fázím). Na konci každého taktu v podstatě zůstává hráč na koruně, je zde čas na „nadechnutí“, odpočinutí před taktem dalším.

S minimalisty ale Pärta spojuje především střídme užívání hudebního materiálu. Někteří skladatelé střídme užívají střídání tónových výšek nebo rytmu (Young například oboje ze svojí „drone“ music úplně vyřadil), Pärt nachází klid v jediném tónu nebo tichu.<sup>52</sup>

#### **4.5 John Adams: China Gates**

Adams za inspiraci k tomuto dílu označil déšť padající na střechu jeho sídla v San Franciscu.<sup>53</sup> Meditativní charakter China Gates podtrhují autorovy poznámky k charakteru skladby, obdobné jako psal Reich k Piano Phase, jen o poznání kratší. Adams v nich zdůrazňuje, že dynamika nemá nikdy překročit mezzoforte a hráč by měl věnovat dostatečné úsilí tomu, aby obě ruce zněly stejně nahlas, čímž se dosáhne jejich ideálního zvukového prolínání. Dále Gates mimo jiné píše o podstatné funkci dlouho drženého pedálu (v notách označení *sempre*, viz níže). Nad názvem samotného díla nechybí věnování, „for Sarah“.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Tamt.

<sup>53</sup> John Adams Video Diary (Part 2) - 'China Gates'. Youtube. (online). 4.6.2020. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=UGY0ShqJnEQ&ab\\_channel=DeutscheGrammophon-DGISTories](https://www.youtube.com/watch?v=UGY0ShqJnEQ&ab_channel=DeutscheGrammophon-DGISTories). Kanál uživatele Deutsche Grammophon –

<sup>54</sup> ADAMS, John. China Gates [hudebnina]. 1977. USA, Associated Music Publishers, Inc.

#### 4.5.1 Rozbor partitury – první pohled



Obr. 27

Skladbu lze rozdělit na několik menších částí, chceme-li frází, podle změn tóniny, tónorodu, a s těmito spojené změny v charakteru. Při pohledu na prvních pár taktů rozpoznáme opakování motivu mozaikovitě složeného z levé a pravé ruky. Zajímavé na první pohled je, že ačkoliv bychom se podle předznamenání měli nacházet v Des dur, opakující se motiv i úvodní basový tón odpovídají rozkladům akordu As dur (tedy dominantě) s přidáním čtvrtým stupněm (Des). Pokud však uvažujeme „modálním“ způsobem, zjistíme, že se Adams pohybuje v mixolydickém modu As (toto tím pádem vysvětluje i 5b v předznamenání).



Obr. 28

Nepřerušovaně držený pedál je znázorněn označením „sempre Ped.“ a trvá až do začátku nové části, fráze. Hudba dostává repetitivní charakter, nelze už jednoznačně odlišit začátek a konec motivu.



Obr. 29

Enharmonickou záměnou, tónem gis namísto as v base, se dostáváme do druhé fáze složené z rozkladů akordu gis moll, později (poslední z této čtveřice taktů) obohacenou o šestý stupeň tóniny, čímž nám vzniká disonantní interval malé sekundy, při poslechu snadno rozpoznatelný. Nepůsobí však tak disonantně, jako by mohl v jiných případech užití tohoto intervalu, protože tón e zde působí při poslechu jako průchodný tón melodické linky směřující k dis, zatímco pravá ruka (se kterou disonantní interval svírá) působí díky opakovaným rozkladům jako konstantní zvuková plocha.<sup>55</sup>

Co se harmonie týče, po přechodu do gis moll už rozkládaný akord odpovídá tónice dané tóniny (o tom opět více později), pohybujeme se v gis moll aiolské. Výše zmíněný na disonanci založený úryvek, šestý stupeň svírající disonanci v podobě malé sekundy a ústící do pátého stupně, se v následujících taktech opakuje, rytmicky se mění a stává se méně předvídatelným, při poslechu výrazně vyniká nad ostatními tóny, které působí opět jako zvukové pozadí.



Obr. 30

<sup>55</sup> Podklad pro toto tvrzení jsem (mimo jiné) čerpal z poslechu alba: Yuja Wang, Gustavo Dudamel, Los Angeles Philharmonic – Must the Devil Have All the Good Tunes? (autor hudby: J. Adams), 2020, Deutsche Grammophon GmbH, Německo

Stále držíme pedál až do konce fráze. Poté se rázem dostáváme mixolydického modu As, tentokrát však přidáváme jiné tóny. Odlišnost oproti první části je mimo jiné znatelná z velké sekundy dolů přicházející po druhé době, čímž je do rozkladu vnesen charakteristický sedmý stupeň, který svírá velkou sekundu s horním as v pravé ruce.



Obr. 31

Adams si postupně s tímto úryvkem v podobě sekundového postupu pohrává, vytváří rytmické variace:



Obr. 32

Postupně se ho však zbavuje, hudba bez něj působí opět dojmem pozadí, ploše, což trvá pouze dva takty a kousek, po čemž následuje prudký přesun do jiné tóniny a rázná změna v atmosféře.



Obr. 33





Obr. 34, navazuje na předchozí obrázek

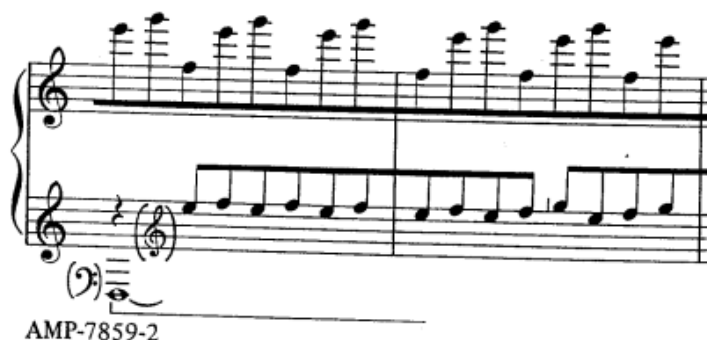
Dostáváme se opět do gis moll, fráze se stávají čím dál tím kratšími. Zde je opakovaná smyčka založená na akordu, který lze akordickou značkou označit jako G#m9 (gis, h, dis, fis, ais) a vzniká ve skladbě spojením basového tónu na začátku a repetitivním ostinatem pravé ruky. To je postupně obohacováno novými tóny ve dvoučárkované oktávě, které hraje ruka levá. Přidáváním dalších tónů z tóniny a střídáním rytmů skladba působí čím dál tím méně předvídatelně, „mozaiky“, které vznikají kombinací levé a pravé ruky, se velmi často mění a při jejich poslechu vyniká pokaždé něco jiného. Charakteristické je časté střídání tónorodu. Po několika frázích Adams začíná pracovat s harmonií velmi volně, ruší předznamenání a volně přechází mezi různými rozklady akordů, nezávisle na jejich harmonických funkcích. Nepravidelná je i frekvence jejich změn, viz následující úryvek:



Obr. 35

Adams se poté dostává do tóniny Ges dur, drží se jí však velmi volně, hned v prvních taktech rozkládá hráč v pravé ruce akord, který můžeme považovat na první pohled za

sextakord Des dur, v levé ruce v kontra oktávě rezonuje tón f. Při bližším prozkoumání zjistíme, že se Adams pohybuje v lokritském modu od f. Dále je průběh harmonie již těžko sledovatelný, stává se méně přehledným. Adams se opakovaně znovu zbavuje předznamenání, tóny v kontra oktávě (převážně kontra f) doplňují často se střídající ostinata (viz druhý obrázek níže).



Obr. 36

#### 4.5.2 Shrnutí

Díky celkové meditativní náladě skladby nebo dlouho drženému pedálu skladba vykazuje určité rysy ambientní hudby. Neklid do onoho meditativního nádechu vnáší v China Gates prvky „rozrušující“ dur / moll harmonii, která je nám blízká, tj. církevní mody s charakteristickými intervaly, dále například zmiňovaná část, ve které Adams začne zcela volně přecházet mezi jednotlivými akordy (viz o tři obrázky výše), rovněž časté přecházení

mezi jednotlivými tónorodými v poslední části doprovázené basovými tóny. Mírný, ovšem částečně znepokojující nádech má při poslechu samotný závěr skladby (viz níže):



Obr. 37

### 4.5.3 Komparace

V návaznosti na předchozí odstavce je třeba dodat, že je skladba harmonicky ze všech již rozebraných nejzajímavější. Lze v ní nalézt bohatou práci s mody, enharmonické záměny, modulace. Při poslechu rozpoznáváme jednotlivé smyčky, nelze však vždy určit jejich začátek a konec, tvoří „hudební pozadí“, zatímco výrazně působí rytmické alterace a nově se objevující tóny v rámci ploch, které tvoří pomyslnou vůdčí melodii.

V harmonii stojí například Adams ve výrazné opozici ke Glassovi. Zatímco Glass staví na opakování popových a předpokládaných akordických schémat, Adams pracuje jinak. Využívá (stejně jako Glass) bohatě ostinato, jehož vývoj však lze fakticky předpovědět jen velmi těžko a je zároveň neustále proměnlivé. Adamsova hudba není příliš proměnlivá co do výrazu hry, dynamičnost však dohání neustálými harmonickými proměnami, složitostí harmonie, její nepředvídatelností, podobně je tomu částečně u rytmu. I přes ostinátní opakování Adams s notovým materiálem nešetří. Zatímco Reich, podobně jako další skladatelé minimalisté americké školy, změny téměř eliminuje, minimalizuje je, čímž přidává každé jedné z nich na důležitosti, Adams se rázných změn nebojí, naopak jich využívá velmi často. Celá skladba působí proměnlivě, nekonstantně.

I při porovnání s jinými skladateli, které rovněž nejsou součástí tradiční americké školy a pouze čerpají z její filozofie, je Adams unikátní. Arvo Pärt se svým tintinnabuli nachází smysl v tichu, ideálně jednohlasých nebo dvouhlasých kompozicích, kdy je spousta prostoru si každý jednotlivý tón vychutnat a zastavit se u něj (viz výše). V komparaci s ním působí Adams v tomto ohledu odlišně, jednoduše řečeno: tónů používá mnoho.

To, kterých myšlenek a skladatelských metod typických pro minimal music se John Adams drží, je při poslechu a pohledu na notový zápis patrné - nepřetržitá ostinata „unášející do jiných světů“, opakování, ze kterého zde zřetelně vyčnívají rytmické nepravidelnosti a nově se ozývající tóny. Oproti Reichovi, Glassovi nebo Pärtovi se však Adams projevuje víc jako skladatel v pravém slova smyslu, s náladou posluchačů experimentuje pomocí neobvyklých harmonických přechodů, ačkoliv celková nálada zůstává meditativní, atmosféra v každém okamžiku se stává v průběhu poslechu čím dál tím hravější. Adams nepřichází se změnou mírně a postupně, ale naopak náhle, bez varování, přichází se změnou razantní, neočekávatelnou, a tímto způsobem postupuje velmi často.

#### **4.6 Terry Riley: Keyboard Study No.2**

Touto kompozicí se v rámci rozborů dostáváme k více experimentálním dílům, se kterými jde často ruku v ruce netradiční pojetí harmonie, tonality, formy nebo rytmu jako konceptů prostupujících hudbou napříč. V rámci rozboru se tedy pokusíme tato netradiční pojetí charakterizovat, pojmenovat, dále se více zaměříme především na pravidla a možnosti, která pro dané dílo platí, na odlišnosti napříč různými interpretaci díla atd.

Jak je již v práci víckrát zmíněno, není cílem zcela dopodrobna rozpitvat jednotlivá díla harmonicky, rytmicky, melodicky a podobně, pokud toto autora i čtenáře práce nepřiblíží k pravému cíli práce, tzn. pokud toto nepřinese poznatek, který by sloužil k pochopení díla a/nebo jeho komparaci s jinými klavírními kompozicemi. Zatímco u předchozích skladeb měl například harmonický rozbor svou funkci a vedl k objasnění specifických rysů dané skladby, zde by však podobný nebo hlubší rozbor minimálně zcela postrádal smysl. (Nejen) Riley svými kompozičními metodami otevírá dveře náhodě, každá (klavírní) interpretace je jiná než ostatní a dává prostor novým kombinacím rytmů a tónů, tvoří unikátní mozaiku. Pokud lze například vypořádat často se objevující interval, který se objevuje na nahrávkách nebo koncertech často a je důležitou zvukovou složkou při poslechu, má dle názoru autora práce smysl tento charakteristický interval uvést. Nemá však leckdy smysl a nepomůže autorovi ani čtenáři při dosahování cíle práce určování možných kombinací intervalů (není řeč pouze o této skladbě) nebo hledání nejasného tonálního centra, pokud to nespočívá s konceptem dané skladby, který je v podobných experimentálních kompozicích často tím hlavním.

#### 4.6.1 Rozbor partitury



Obr. 38

Podobně jako ve slavném „In C“, i ve druhé „Klávesové studii“ pracuje Riley s jednotlivými „buňkami“ (překlad z angličtiny, cells) a určuje pravidla, kterými se hráč řídí. Při prvním pohledu je zřejmé, že místo klasických not zde máme pouze hlavičky, obdobně jako u Pärta. Riley mimo jiné v partituře stanovuje, co se s těmito hlavičkami smí a nesmí: v rámci jedné buňky jsou všechny stejně dlouhé, lze však libovolnou buňku hrát s polovičními (případně ještě menšími) nebo dvojnásobnými (případně ještě většími) hodnotami oproti buňce jiné. Riley dále stanovuje také pro některé případy poměry notových hodnot, které máme při kombinaci dvou různých buněk využít. V rámci kterékoliv buňky také můžeme hrát melodii utvořenou notovými hlavičkami nejen o oktávu výše nebo níže, ale lze ji posunout o neomezený počet oktáv (Riley ho nestavuje). Stanoveny jsou také různé specifické kombinace, které lze hrát za dodržení určitých podmínek, například hraní stejné buňky ve dvou různých oktávách.

Podstatnější je však to, že lze hrát buď jednu nebo dvě buňky zároveň, hráč se může také držet jen sloupečku vlevo, vpravo, nebo případně také může kombinovat oba sloupečky dohromady. Každá buňka se může opakovat dle libosti, podle Rileyho ideálně vždy několik minut. Důležité také je, že se hráč může připojit k již hrané buňce (tím myšleno

začít hrát buňku jinou souběžně) nejen na první notovou hlavičku v buňce, ale na jakoukoliv.

#### 4.6.2 Studiové nahrávky

Podobně jako u slavné kompozice „In C“ založené na obdobném principu, i zde bude každé provedení unikátní. Hráč mimo jiné také určuje tempo kompozice, které není dané. S tím souvisí první zajímavý příklad nahrávky, na albu od ansámblu GERM, Rileyho a Pierra Mariétana z roku 1970<sup>56</sup> zvolili hráči Gérard Frémy a Martine Joste (GERM)<sup>57</sup> tempo závratně rychlé. Společně se specifickou produkcí alba, kdy kompozice zní, jako by ji posluchač slyšel „z dálky“, strnulostí dynamiky a nekončícím opakováním buněk, působí nahrávka jako jedna velká zvuková masa, čímž se opět naskýtá porovnání s hudbou ambientní. V této mase se posluchač ztrácí a změny v rámci skladby snadno přestává rozlišovat, všechny tóny splývají dohromady.

Kontrastně k tomu působí například verze pianisty Bruce Brubakera z jeho studiového alba vydaného roku 2018, který se rozhodl první buňku hrát několikanásobně pomaleji oproti ostatním (také o oktávu níže, než je psaná, což je opět v souladu s instrukcemi Rileyho). Ačkoliv je tempo celkově výrazně pomalejší, trvá tato verze pouze okolo dvou a půl minut, zatímco verze od GERM má okolo dvaceti pěti minut.<sup>58</sup>

### 4.7 La Monte Young – vybrané kompozice

La Monte Young byl členem hnutí Fluxus a nekonvenčním skladatelem, jak již bylo nastíněno v teoretické části práce. Jednotlivé Youngovy kompozice se mezi sebou zásadně liší technikami hry, délkou, ale také třeba prostorovou náročností. V rámci práce bylo zvoleno několik vybraných, které budou krátce rozebrány a porovnány mezi sebou stejně jako s kompozicemi jiných autorů.

---

<sup>56</sup> GERM, Terry Riley, Pierre Mariétan – Keyboard Study 2 / Initiative 1+ Systèmes, 1970, BYG, Francie

<sup>57</sup> Terry Riley / Pierre Mariétan - GERM (6) – Keyboard Study 2 / Initiative (+Systèmes) Discogs.com. (online, cit. 02.03.2024) Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/727517-Terry-Riley-Pierre-Mari%C3%A9tan-GERM-Keybord-Study-2-Initiative-Syst%C3%A8mes>

<sup>58</sup> Bruce Brubaker – Codex, 2018, InFiné, Francie

Partitura Piano Piece for David Tudor #1 (Klavírní dílo pro Davida Tudora č.1) spočívá v do bloku zarovnaném textu následujícího znění (přeloženo autorem práce):

„Přines na pódium balík sena a kyblík vody,

aby se mohl klavír najíst a napít.

Účinkující posléze může klavír nakrmit,

nebo ho nechat, aby se najedl sám.

Pokud zvolíš první možnost,

vystoupení skončí, až se klavír nakrmí,

pokud zvolíš druhou možnost,

vystoupení skončí, až se klavír nakrmí

sám, nebo až se rozhodne, že nechce.“<sup>59</sup>

O harmonickém, melodickém nebo rytmickém rozboru se zde nedá mluvit. Při zvolení druhé možnosti se klavír samozřejmě nerozhodne sám sebe nakrmit, lze toto konstatovat i po zhlédnutí několika vystoupení na internetu. Většina dostupných vystoupení na serveru Youtube spočívá (zřejmě kvůli divácké atraktivitě) v různých způsobech vkládání sena a vody do klavíru nebo na klavír. Na jednom z videí účinkující místo klavíru používá keyboard. Na jiném videu klavírista přikryje plachtou struny uvnitř křídla a následně do něj několik hrstí sena nasype, celé vystoupení dle názoru autora práce skutečně nápadně připomíná krmení králíků. Na závěr vystupující křídlo uzavře a odchází.<sup>60</sup>

Youngovo dílo Arabic Numeral (Any Integer), v překladu Arabská číslice (Jakékoliv celé číslo), známé také pod názvem X for Henry Flint (X pro Henryho Flinta), nařizuje hrát na

---

<sup>59</sup> YOUNG, La Monte. Piano Piece for David Tudor #1 [hudebnina]. In: MERTENS, Wim; HAUTEKIET, J. a NYMAN, Michael. *American minimal music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Londýn : Kahn & Averill. 1983, str. 23

<sup>60</sup> Veškerá zmiňovaná videa lze nalézt na serveru Youtube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=LorSihazGsk&ab\\_channel=cwolencki](https://www.youtube.com/watch?v=LorSihazGsk&ab_channel=cwolencki)  
[https://www.youtube.com/watch?v=HdbXe6o6xqo&ab\\_channel=KatieTonkinson](https://www.youtube.com/watch?v=HdbXe6o6xqo&ab_channel=KatieTonkinson)  
[https://www.youtube.com/watch?v=G4P0qCqDqug&ab\\_channel=KarenThompson](https://www.youtube.com/watch?v=G4P0qCqDqug&ab_channel=KarenThompson)

klavír loktem po dlouhou dobu, která není blíže určena.<sup>61</sup> Na nahrávce pořízené přímo La Monte Youngem, která vyšla jako součást alba *Draw a Straight Line and Follow It*<sup>62</sup> (v češtině „Nakresli rovnou čáru a následuj ji“, rovněž zadání v jedné z kompozic), se Young opírá v téměř pravidelných intervalech po dobu dvaceti tři a půl minuty.

Jedna z nejznámějších Youngových kompozic pokládá základy drone music: zápis Kompozice 1960 #7 spočívá v dohromady zahráné kvintě h a fis s datem, s podpisem autora a podstatným komentářem „to be held for a long time“ (držet dlouhou dobu). Hráči není určeno, jaký nástroj si má zvolit, tím pádem u klavírní interpretace trvá kompozice řádově většinou desítky sekund (je rovněž podstatné, jestli hráč zvolí hru s pedálem nebo bez, což Young samozřejmě také neurčuje), zatímco například u využití magnetofonové pásky nebo elektronických nástrojů lze nechat kvintu znít donekonečna.

Nejsofistikovanější Youngovo klavírní dílo, *The Well-Tuned Piano*, se výrazně liší od všech zatím zmíněných. Autor si při jejím provedení nárokoval měsíc příprav v místě konání a provedení samotné trvalo dva měsíce. Samotný koncept práce zabírá sedm hodin, některé akordy trvají hodinu.<sup>63</sup> Název je narážkou na Bachův Dobře temperovaný klavír a hraje se na klavír v čistém ladění.<sup>64</sup>

Při komparaci s kompozicemi jiných autorů lze snadno říci, že Youngova tvorba je ze všech ostatních „nejextrémnější“. Často redukuje všechny hudební prostředky do takové míry, že zbyde jen koncept reprezentující skladbu. Odlišnost oproti ostatním umělcům zde dle názoru autora není třeba dále dokazovat, protože je zcela očividná.

---

<sup>61</sup>TOMÁŠEK, Zdeněk. *La Monte Young: Radikální minimalismus a cesta k Dream House*. Bakalářská práce, 2013. Masarykova univerzita, Brno, str. 31

<sup>62</sup> *La Monte Young – Draw a Straight Line and Follow It*, 2020, Otherside Recordings, Japonsko

<sup>63</sup> TOMÁŠEK, Zdeněk. *La Monte Young: Radikální minimalismus a cesta k Dream House*. Bakalářská práce, 2013. Masarykova univerzita, Brno, str. 39

<sup>64</sup> DORUŽKA, Petr. Mezi hudbou minimální a populární. In: DORUŽKA, Petr. *Hudba na pomezí*. Praha : Panton, 1991, str. 141



## Závěr

Ačkoliv nebylo možné (nebo leckdy nutné) se uchýlit k harmonickému, melodickému nebo rytmickému rozboru kompozice, při jejímž nacvičování ani vystoupení například nemusíme vůbec na nástroj zahrát (Young), dle mého názoru lze jistě usoudit, že se rozmanitost nejen rozborů, ale i výňatky z biografí autorů a jejich filozofií prokázat podařilo. Každý ze čtveřice spadající pod minimal music využívá společné charakteristické metody a ideje po svém, skladatelé inspirující se jimi, skladatelé s prvky minimalismu, si adaptují určité prvky a přejímají je ve vlastním kontextu. Mohli bychom tedy říct, že v opakování je rozmanitost. Bohatě působí nejen tvorba skladatelů při porovnání mezi sebou, ale také kompozice jednotlivých autorů v rámci kontextů vlastní tvorby.

Má motivace k psaní o tomto tématu souvisí přímo s vlastní hudební zkušeností. Není dle mého názoru třeba uvádět, že je minimalismus mou oblíbenou kapitolou dějin hudební historie, neboť je to už ze selekce tohoto tématu zřejmé. Rád bych zde však v závěru zmínil fakt, že se v praxi jako vystupující hudebník i autor kompozic věnuji (mimo jiné) nonartificiálnímu „dvojčeti“ hudby minimalistické, tj. hudbě ambientní. Vždy mě na ní fascinovalo propojení s hudbou filmovou tvořící stabilně proměnlivý podklad ke každodennímu životu, fakt, že je „stejně zajímavá jako ignorovatelná“, jak píše na obalu své desky Ambient 1: Music for Airports průkopník tohoto žánru Brian Eno.<sup>65</sup> Co se týče mojí zkušeností s artificiálním bratrem ambientu, o které pojednává tato práce, minimalistické kompozice jsem nikdy v rámci klavírních koncertů nehrál, byť bych toto do budoucna rád napravil.

Nejen při poslechu, ale i (nebo možná především) při práci na vlastní tvorbě, mě fascinovaly nekonečné možnosti, jakými se dají zvuky a tóny využívat, kombinovat a redukovat k tvorbě zvukových „obrazců“ s neobvyklým efektem na posluchače. Právě to mě inspirovalo a motivovalo k prozkoumání těchto metod v rámci akademické práce a dokázat na rozbořech kompozic to, co jsem přirozeným cítěním tušil a obdivoval.

---

<sup>65</sup> Brian Eno – Ambient 1: Music for Airports, 1978, Polydor, Velká Británie

Důležitou kapitolou v rámci práce byly pohledy vyučujících nástroje na využití některých z těchto metod ve výuce. Z osobní zkušenosti můžu říct, že jejich užívání rozvíjí odlišné oblasti dovedností, než je tomu u hraní „klasičtějšího“, rozvíjejí kreativní citění s mimohudebním přesahem. Jsem rád, že tomuto mému tvrzení dali pedagogové za pravdu a uvedli konkrétní příklady. Vlastní příklad aplikovaného využití při výuce nemám, protože jsem se výuce hry na nástroj samotný věnoval vždy především okrajově, ale jsem celkově potěšený, že se moje myšlenky potkaly s pracemi nejen těchto pedagogů, ale i dalších autorů, z jejichž publikací jsem v práci čerpal.

## Seznam použitých informačních zdrojů

### Literatura

- DORUŽKA, Petr. *Hudba na pomezí*. Praha : Panton, 1991. 294 s. ISBN 80-7039-125-1
- FINK, Robert. *Repeating ourselves American minimal music as cultural practice*. Berkeley : University of California Press. 2005. 297 s. ISBN 1-282-35817-0.
- HRČKOVÁ, Nad'a a ROUBÍČEK, Vít. *Dějiny hudby. VI., Hudba 20. století*. Praha : Ikar. 2007. 543 s. ISBN 80-249-0808-5.
- KOSTKA, Stefan M. a SANTA, Matthew. *Materials and techniques of post-tonal music*. New York, Routledge. 2018. 338 s. ISBN 1-315-22948-X.
- MERTENS, Wim; HAUTEKIET, J. a NYMAN, Michael. *American minimal music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Londýn : Kahn & Averill. 1983. 128 s. ISBN 0900707763.
- ROSS, Alex a KOPET, Petr. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*. Praha : Argo. 2011. 578 s. ISBN 978-80-257-0558-2.
- SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění Brně. 2005. 294 s. ISBN 80-86928-06-3.

### Diplomové, bakalářské a jiné kvalifikační práce

- MILOŠOVÁ, Jana. *Minimalismus se zaměřením na Philipa Glasse*. Diplomová práce, 2012. JAMU, Brno.
- ŠTOUDKOVÁ, Soňa. *Evropské podoby hudebního minimalismu*. Doktorská práce, 2008. Masarykova univerzita, Brno.
- TKADLČÍKOVÁ, Martina. *Brian Eno: Interaktivní hudební aplikace jako kreativní nástroj ambientní hudby*. Diplomová práce, 2016. Masarykova univerzita, Brno.
- TOMÁŠEK, Zdeněk. *La Monte Young: Radikální minimalismus a cesta k Dream House*. Bakalářská práce, 2013. Masarykova univerzita, Brno.

## Články v časopisech

SANCHEZ-BEHAR, Alexander. Engaging Piano Students With minimalism. Online. *The American Music Teacher*. 2012, roč. 62, č. 2, s. 22-25. ISSN 0003-0112. [cit. 2024-03-29].

ZHOU, Liguang. A New Approach in Piano Teaching: We Teachers Can Compose Repertoire in Minimalism for Students. Online. *Naukovì zapiski*. ISSN 2415-7988. Dostupné z: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-195-46-48>. [cit. 2024-03-29].

## Hudebniny

ADAMS, John. *China Gates* [hudebnina]. 1977. USA, Associated Music Publishers, Inc.

GLASS, Philip. *Glassworks* [hudebnina]. 1982. USA, Dunvagen Music Publishers. Inc., DU 10021

PÄRT, Arvo. *Für Alina* [hudebnina]. 1990. Rakousko, Universal Edition A.G., UE 19823

REICH, Steve. *Piano Phase* [hudebnina]. 1980. Velká Británie, Universal Edition. UE 16156L

REICH, Steve. *Six Pianos* [hudebnina]. 1992. USA Hendon Music. Inc. ENB 375

RILEY, Terry. *Keyboard Study No.2* [hudebnina]. 2015. USA, Associated Music Publishers, Inc.

## Internetové zdroje

HRABALIK, Petr. Alternativa – *Minimalismus a ambient*. (online, cit. 06.03.2024).

Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/alternative-rock/clanky/76-alternativa-minimalismus-aambient/>

John Adams Video Diary (Part 2) - 'China Gates'. Youtube. (online). 4.6.2020. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=UGY0ShqJnEQ&ab\\_channel=DeutscheGrammophon-DGISTories](https://www.youtube.com/watch?v=UGY0ShqJnEQ&ab_channel=DeutscheGrammophon-DGISTories). Kanál uživatele Deutsche Grammophon –

Prispěvatelé Wikipedie, Minimalismus. Wikipedie. (online). Dostupné z:  
<https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Minimalismus&oldid=23516539>

Prispěvatelé Wikipedie, Solo Piano (Philip Glass album). Wikipedie. (online). Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Solo\\_Piano\\_\(Philip\\_Glass\\_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Solo_Piano_(Philip_Glass_album))

Terry Riley / Pierre Mariétan - GERM (6) – Keyboard Study 2 / Initiative (+Systèmes)  
Discogs.com. (online, cit. 02.03.2024) Dostupné z:  
<https://www.discogs.com/release/727517-Terry-Riley-Pierre-Mari%C3%A9tan-GERM-Keyboard-Study-2-Initiative-Syst%C3%A8mes>

## **Seznam obrázků**

Obr. 1-8 – Reich: Piano Phase

Obr. 9-10 – Reich: Six Pianos

Obr. 11-20 – Glass: Metamorphosis

Obr. 21-23 – Glass: Glassworks

Obr. 24-26 – Pärt: Für Alina

Obr. 27-37 – Adams: China Gates

Obr. 28 – Riley: Keyboard Study No.2