



OTOMAR KVĚCH

ZÁKLADY KLASICKÉ HUDEBNÍ KOMPOZICE

TOGGA

TOGGA

Otomar Kvěch

Základy klasické hudební kompozice

Poznámky pro budoucí skladatele

TOGGA 2013

Vydání publikace bylo umožněno díky projektu Partnerství OSA.



S laskavou finanční podporou Hany a Zdeňka Kadlecových.

Otomar Kvěch

Základy klasické hudební kompozice. Poznámky pro budoucí skladatele

Vydalo vydavatelství Togga, spol. s r. o., Radlická 48, Praha 5

Jazyková korektura: Vendula Kadlečková

Překlad anglického resumé: Stephen Hatterslay

Překlad německého resumé: Silke Klein

Obálka: Lukáš Příbaň

Typografie a sazba z písma Comenia: Dušan Neumahr

Vyrobila: Togga, spol. s r. o., Radlická 48, Praha 5

© Otomar Kvěch, 2013, heirs, 2022

© TOGGA, 2022

Vydání první jako e-kniha, Praha 2022

ISBN 978-80-7476-023-5 (print)

ISBN 978-80-7476-256-7 (ebook pdf)

Obsah

Introdukce	9
1 Předpoklady – talent, zázemí pro práci	11
<i>Intermezzo I – O učení se kompozici</i>	15
2 Skladatelův pracovní materiál	17
3 Motiv	23
<i>Intermezzo II – O skladatelově pracovně a knihovně</i>	39
4 Rozvíjení motivu. Téma	43
5 Periodická a neperiodická věta, melodie	47
<i>Intermezzo III – O skladatelových teoretických vědomostech a o školních osnovách jeho studia</i>	55
6 Vícehlas	59
7 Cesta k „modernějšímu“ hudebnímu jazyku	67
<i>Intermezzo IV – O skladatelově všeobecném vzdělání</i>	75
8 Malé formy. Problematika kontrastu	77
9 Expoziční a evoluční hudba	89
10 Gradace, vrchol, sestup z vrcholu, hudební „tah“	91
11 Malá třídílná forma. Repríza	101
12 Úvody, cody, mezihry	107
<i>Intermezzo V – O skladateli a jeho hře na nástroj, o interpretaci hudby</i>	113
13 Vztah mezi formou a stavbou	117
14 Vyšší kurs harmonie a kontrapunktu	119

15 Malé formy – závěr	123
<i>Intermezzo VI – O skladateli a zápisu jeho kompozice</i>	127
16 Instrumentace I. (sóla, malé ansámby)	133
<i>Intermezzo VII – O vztahu skladatele a interpreta</i>	179
17 Velké formy	185
<i>Intermezzo VIII – O skladateli a hudební analýze</i>	195
18 Vokální hudba	197
<i>Intermezzo IX – O vážné a populární hudbě</i>	219
19 Skladatelské etudy	223
<i>Intermezzo X – O různých stylech vážné hudby</i>	231
20 Variace	235
21 Rondo	243
<i>Intermezzo XI – O skladatelově vztahu k posluchači</i>	251
22 Instrumentace II. (komorní soubory)	257
<i>Intermezzo XII – O skladateli v nahrávacím studiu</i>	271
23 Fuga	275
24 Sonátová forma	281
25 Kombinované a volné formy	305
<i>Intermezzo XIII – O retuších ve skladatelově díle</i>	311
26 Cykly	313
<i>Intermezzo XIV – O umění a politice</i>	317

27 Druhy a žánry hudby	321
<i>Intermezzo XV – O skladateli a etice</i>	327
28 Instrumentace III.	331
<i>Intermezzo XVI – O skladateli a době, v které žije</i>	347
29 Jevištní hudební díla	349
<i>Intermezzo XVII – O skladateli a hodnotě uměleckého díla</i>	371
30 Skladatelova tvůrčí dráha	375
Coda: Subjektivní závěrečné vyznání	381
Poděkování	388
Seznam příkladů	389
Rejstřík osob	399
Summary	403
Zusammenfassung	405
Seznam literatury	407
O autorovi	413

Introdukce

Hudba – tento nádherný lidský vynález – nás provází dnes doslova na každém kroku. Každou hudbu musel někdo vytvořit – byl to skladatel. Hudebním skladatelem může být do jisté míry každý, kdo disponuje alespoň minimální mírou muzikalit. Zdaleka ne každý, kdo vymyslel nějakou hudbu, je však profesionálním skladatelem. I když je v laické veřejnosti značně rozšířen názor (který velice podporují sentimentální filmy o hudebních skladatelích), že k tomu, být mistrem stačí pouze mít nadání, a vše ostatní jde jaksí samo, ve skutečnosti musí opravdový skladatel disponovat ohromnou dávkou znalostí a praktických dovedností získávaných léta trvajícím důkladným školením. Popsat základy toho, čím vším by měl skladatel-profesionál projít, co vše by si měl teoreticky i prakticky osvojit – o to se pokouší tento spis. S jistou mírou nadsázky lze konstatovat, že každý odstavec v této knize obsahuje myšlenku, kterou by se měl profesionální skladatel zabývat a kterou by měl umět bez problémů ve své kompoziční práci řešit.

Tento spis je určen hlavně začátečníkům: zájemcům o hudební kompozici, těm, kteří cítí puzení k tomu, vytvářet hudební struktury. Proto je zde užit obecně srozumitelný, terminologicky místy i záměrně „lidový“ slovník, který by vrcholné muzikology neuspokojil. Těm však není práce určena.

Vzorem pro metodický postup spisu jsou osnovy (nověji se říká standardy) patřičného studijního oboru na konzervatořích. Vlastní odborná kompoziční problematika je střídána kapitolami, které se týkají „věcí okolo“, které jsou však pro skladatele a jeho profesionální růst neméně důležité.

I když se spis snaží vytvořit prostor pro všechny, nezapře samozřejmě autorovo východisko. Opírá se o jeho zkušenosti skladatele vážné hudby, skladatele žijícího ve střední Evropě v určité době, o zkušenosti učitele hudební teorie i kompozice, dílčím způsobem i o další životní zkušenosti korepetitora, rozhlasového redaktora, dramaturga, hudebního režiséra a příležitostného interpreta, organizátora hudebního života.

1 Předpoklady – talent, zázemí pro práci

Ke každé odborné lidské činnosti je třeba mít nadání. Natož pak k tak vysoce specializované práci, jakou je hudební kompozice. Zájemce o skladatelskou práci musí být vybaven řadou schopností, které jsou mnohokrát popsány v patřičných odborných spisech a které jsou vyžadovány při přijímacím řízení na patřičné školy.

Jen velmi malá část populace se vyznačuje takzvanou amúzií, tj. totální neschopností jakkoliv vnímat či provozovat hudbu (uvádí se 2–3%). Setkáme-li se s nerozvinutým hudebním nadáním, může to mnohem častěji znamenat jeho dosavadní zanedbávání. Právě rychlé a uvědomělé rozvíjení prvotních dispozic – dostavují-li se správné impulsy – je jedním ze znaků správného talentu.

Hudební sluch

Od adepta na hudební obor se očekává, že bude mít takzvaný hudební sluch. Podstatným znakem hudebního sluchu je schopnost rozeznat od sebe různé tónové výšky a umět porovnat jejich vzdálenost. Tato schopnost se ověřuje v praxi tak, že necháme patřičného jedince zpívat předehrávané tóny. Složitějším úkonem je přenášení předehraného, na rozsah lidského hlasu příliš vysokého, či nízkého tónu do „své“ polohy. Tímto úkolem se ověřuje, zda zkoušený „rozumí“ výšce tónu. Ještě složitější úkony pak jsou zpívání vrchního, spodního, případně středního tónu z dvojzvuku nebo vícezvuku. Tím vším poměrně snadno zjistíme, jak uchazeč o studium hudby slyší a jaká je míra rozvoje jeho sluchu. Je třeba ovšem počítat s tím, že se lze setkat s jedincem (bývají to zejména chlapci v pubertálním věku), který může dobře slyšet, mít dobrou hudební představivost, ale neosvojil si ovládnání hlasivek, a tudíž neumí svou správnou představu projevit navenek v podobě zpěvu.

Vyšší stádia rozvoje sluchu jsou kombinována s jiným základním předpokladem dobrého talentu: s hudební pamětí. Talentovaný hudebník musí být schopen udržet v paměti delší hudební úseky, což je předpoklad správného chápání hudebních útvarů všech velikostí. Proto se například při přijímacích zkouškách na hudební školy všeho typu zadává úkol zopakovat předehranou melodii nebo rytmus.

Speciálním „vybavením“ hudebního sluchu je tonální citění. Jde jednak o schopnost rozeznat základní „klidový“ tón předestřené melodické kombinace tónů, jednak jde o schopnost jeho udržení v paměti i přes rušivé momenty naslouchaných, či aktivně provozovaných jiných tónů. Tonální citění umožňuje snazší orientaci v tónovém terénu

a je také velmi často jedním z nutných předpokladů pochopení smyslu hudebních děl jistých stylových epoch.

Absolutním sluchem označujeme schopnost poznat a bez jakékoliv předchozí tónové opory pojmenovat konkrétní tón. Tato schopnost mnohé fascinuje a jedinec absolutním sluchem neoplývající může mít pocit jakéhosi manka v talentu. I když je absolutní sluch u zájemce o studium hudby vítaný, není nikterak pro studium hudby nutný. U řady hudebníků se často dostavuje jen jeho dílčí část získaná postupně vstřebávanými sluchovými zkušenostmi (například rozeznávání výšek jen v jisté barvě: při hře klavíru, symfonického orchestru apod.). Mnohem důležitější, ba základní, je pro hudebníka sluch relativní, tj. sluch rozeznávající vztahy mezi tóny, akordy, tóninami.

Postupně rozvíjené sluchové schopnosti by měly vést i k bezpečnému „harmonickému“ sluchu, tj. schopnosti umět sluchem „číst“ jednotlivé souzvuky a také jejich vztahy. Zájemce o studium skladby nesmí tento požadavek odradit: harmonická schopnost sluchu se dostavuje až po dlouhotrvajícím výcviku a po mnohočetných posluchačských, interpretačních i kompozičních zkušenostech.

Neméně důležitou složkou hudebního sluchu je smysl pro časové parametry hudby, pro rytmus a metrum. Proto se u přijímacích zkoušek na hudební školy zadávají také úkoly spočívající v žákově opakování předebraného rytmu, určení metra hrané ukázky (např. určit, zda je hraná ukázka na dvě, nebo tři doby), rozeznat různá tempa apod.

Postupně cvičení sluchu s sebou nese také tříbení smyslu pro hudební barvu. Profesionální hudebník by měl umět bezpečně sluchem rozeznat barvu jednotlivých nástrojů a poloh těchto nástrojů (zda hrají ve své vysoké, nízké, střední poloze). U skladatele se pak předpokládá i umění rozeznání specifické barevné techniky toho neb onoho nástroje (na které struně hraje smyčcový nástroj, zda hraje trubka s dusítkem, zda má vibrafon zapnut motor nebo ne, jakými paličkami hraje tympánista apod.). I tato schopnost vyžaduje dlouhodobé zkušenosti a není třeba být netrpělivý, když jí adept na hudebního skladatele ihned nevládne.

Souhrn všech sluchových schopností vede k takzvanému vnitřnímu sluchu. Pro skladatele je vnitřní sluch přímo podmínkou práce. Skladatel musí mít hudební představivost i bez opory hudebního nástroje. Měl by umět časem bezpečně číst partituru jen ve své představě, měl by si umět vybavovat bezpečně svou hudbu bez potřeby ověřování si představy na hudebním nástroji. U skladatele začátečníka lze předpokládat, že nebude ještě vládnout svými představami tak bezpečně, aby si nemusel „v hlavě“ vytvořené hudební struktury ověřovat na hudebním nástroji. I když o tomto problému bude ještě nejdříve řeč, je nutno již zde poznamenat, že při dnešních složitých hudebních prostředcích je do jisté míry třeba vždy ověřování mnohých struktur reálným zvukem. Pouhá vnitřní představivost – zejména u nestabilizovaných hudebních prostředků – může zradit.

Pomoc techniky při rozvoji hudebního talentu

Technický rozvoj nás vybavuje řadou přístrojů, které mohou pomoci jedinci „dohánět“ jeho manka v rozvinutí schopností. A to zejména právě v oblasti vnitřního sluchu. Na jedné straně jde o přínosný jev, neboť tyto přístroje mohou urychlit rozvoj talentu. Není pochyb, že záznamová technika umožnila skladateli mnohem bohatěji poznávat hudební díla. Dnes si již nedovedeme představit, že se všichni skladatelé přibližně do

1. světové války učili jen poslechem na nečetných koncertních akcích a čtením partitur. Učení se čtením partitur může být však dokladem toho, že technika nemusí být pro skladatele vždy jen přínosná. Pouhý poslech kompozice z nahrávky nedá skladateli zdaleka onu míru hloubky informace o díle, jako pečlivé studování jejího notového zápisu. Schopnost dnešních přístrojů skladateli ihned jeho skladbu předvést, byť v náhražkovém zvukovém rouchu, může vést ke zrychlení autorova vývoje, může však také vést k zakrňování jeho vnitřní představitivosti ve všech aspektech hudební tvorby. Proto je třeba užívat všechnu techniku s úvahou. Využívat jí tam, kde nám pomáhá, ale uvědomovat si, kde do jisté míry umí nebezpečně nahrazovat jedinci jeho ne zcela rozvinutý talent, což se v konečné fázi vývoje skladatele stejně nakonec projeví.

Hudební znalosti nutné pro zahájení studia kompozice

Ke studiu kompozice, na rozdíl od prvních kroků při učení se hře na hudební nástroj, nelze přistoupit bez jisté míry získání předchozích hudebních zkušeností. Přivedou-li rodiče – jak to nejčastěji bývá – své dítě za učitelem hudby se žádostí o vyučování hry na nástroj, zkusí učitel míru vrozené hudebnosti postupy popsanými výše, zjistí eventuálně fyziologické předpoklady pro hru na konkrétní nástroj (stavba ruky u požadavku hry na klávesový nástroj, tvar rtů a posazení zubů v ústní dutině u požadavku hry na dechový nástroj, vlastnosti hlasivek u budoucího zpěváka apod.) a začne od začátku: vyučováním notového písma, seznámením s prvními hudebně odbornými termíny, zcela prvními kroky nutnými pro ovládnutí nástroje (postavení ruky při hře na klavír, vytváření tónu při hře na žesťový nástroj apod.).

I když to nelze zcela vyloučit, těžko lze předpokládat, že bude chtít někdo komponovat, aniž by se před tím alespoň v minimální míře neseznámil se hrou na nějaký hudební nástroj. Zájemce o studium kompozice nutně potřebuje hned od prvních krůčků poznávání tohoto oboru bezpečně ovládat notové písmo a jisté teoretické minimum. Ovládnutí terminologie a vytváření jednotlivých intervalů, základních akordů a jejich obrátů, kvintového a kvartového kruhu tónin jsou předpokladem, bez kterého lze stěží zahájit výuku kompozice. Základy hry na nějaký nástroj mu tuto potřebnou teoretickou výstavu současně s prvním proniknutím do obsahu hudby dají.

Podobně jako u vyhledávání předpokladů pro hru na hudební nástroj zkoumáme fyzické dispozice jedince, můžeme hovořit o obecných předpokladech pro skladatelské povolání. Nejde zde o nějaké fyzické dispozice, spíše o jisté inteligenční předpoklady. Skladatel by měl oplývat velikou dávkou inteligence, neboť jeho činnost je z velké části řízena rozumem. Zároveň by však měl být schopen žít bohatým citovým životem. I jeho emoce budou spoluvytvářet díla. Jeho vzdělání by mělo mít široký záběr, zejména u příbuzných oborů by pak mělo jít do hloubky.

V hudbě samotné by pak měl být skladatel vrcholným odborníkem. Jak ve znalosti „encyklopedických“ vědomostí, tak v jejím chápání. Jen při bohaté znalosti hudebních děl všech epoch, jejich místa ve vývoji hudebního umění, jejich specifik, atd. se nestane autorovi, že takzvaně „objeví Ameriku“, tj., že bude považovat za originální něco, co už dávno vytvořil někdo před ním. K opravdovému, co nejhlubšímu pochopení hudebního díla je také třeba jistého talentu a skladatel by jím měl oplývat ve vrcholné míře. Jen tak – při bezpečném vcitování se do již vytvořených děl, při neomylném nalézání jejich obsahu, významu a smyslu – si skladatel nastaví správně svou vnitřní „hodnotovou látku“.

Nejde samozřejmě o malé úkoly, ale životopisy významných skladatelů nás přesvědčují o tom, jak velicí to byli znalci svého oboru. To vše vyžaduje od budoucího skladatele ohromná kvanta vynaložené práce. Skladatel musí nejen pilně pracovat na svých dílech a na rozvíjení svého hudebního talentu, ale také na neustálém rozvíjení a obohacování svých všeobecných znalostí. Proto je u profese skladatele velkým požadavkem pracovní píle. Platí zde v plné míře Einsteinovo: Génius = 1% talentu a 99% práce. Opravdovému skladateli by všechny zmiňované úkoly jeho profese neměly dělat těžkosti. Jistým předpokladem jeho práce je, že ho skladatelská činnost se všemi vedlejšími studijními úkony bude těšit, že ji bude vyhledávat, ba že mu bude rozkoší, bez které nemůže existovat. Jistý pracovní fanatismus je tu na místě.

Předpoklad tvůrčího myšlení a neustálého rozvoje skladatelské osobnosti

Nedílným znakem této vší činnosti musí být u skladatele „tvořivost“, tj. schopnost vytvářet nové, neopakovatelné. O tom, jak chápat nové a tvořivé, lze vést různé spory a v tomto spise na tento problém nejednou narazíme. Faktem je, že netvořící duch, který neumí vytvořit nové kombinace již známého, který neumí opustit naučené mechanismy, by měl dost možná ještě uvážít, zda má smysl věnovat se nadále skladatelské profesi.

Jak bylo řečeno, skladatel musí neustále rozšiřovat své obzory, a tak si tříbit skladatelské vědomí. Tento nezbytný proces rozvoje skladatelské osobnosti vede často k tomu, že autor přestane být spokojen se svou prací. Zde musí nastoupit jistý etický předpoklad osobnosti: je nutné, velí-li nám tak skladatelské svědomí, to, s čím jsme nespokojeni, zaměnit lepším, mnohokrát i bolestně lepším hledat a hned nenalézat a nepustit svou práci na veřejnost, dokud sami nemáme vnitřní pocit „jistoty“. A to i když je pozlátka možnosti momentálního úspěchu sebelákavější. V první fázi většinou škrtá žákovi učitel, neboť má díky svým větším zkušenostem vytríbenější hudební myšlení. Je však záhodno, aby si sám mladý skladatel osvojil tuto techniku opouštění „hlušiny“ a hledání „zlaté žíly“ a uplatňoval ji i v dospělosti, kdy již nebude chráněn křídly učitele. Etickým požadavkem na skladatele je tedy umět vůli přinutit sám sebe i přes „nepohodlnost“ takového pohledu k lepším výkonům.

Mladí zájemci o hudební kompozici většinou nemají hlubší představu o tom, co všechno jejich vyvolené životní povolání vyžaduje. Pokud je hudební tvorba přitahuje a spontánně pracují na svých prvních skladatelských krocích, je zde již jistý předpoklad pro popisovaný náročný profesionální rozvoj. Umělecký talent je však přes všechny jeho teoretické průzkumy věc ošidná. Nelze proto nikdy vyloučit, že talent vyhasne nebo že jedinec nedostojí všem požadavkům na něj kladeným. Není pak chybou nastoupenou cestu opustit. Ve světě umění vládne tvrdá konkurence a nestoprocentní profesionál nemá naději na plnohodnotné uplatnění.



Intermezzo I

O učení se kompozici

Umělecká činnost, kterou hudební kompozice bezpochyby je, byla kdysi jedním z řemesel. Učednictví probíhalo u řemesla tak, že mistr vzal do učení žáka, který nejprve přihlížel, jak mistr pracuje, později byl připouštěn k pomocným pracím a teprve na konci učednické doby mohl pracovat samostatně. Pak obdržel od důvěryhodného mistra certifikát, a tím se stal sám samostatným mistrem. Takto prakticky se vyučovala i hudební kompozice. Mistr ukazoval především, jak pracuje sám. Žáci se stávali malými kopiemi svých mistrů. V dobách, kdy kompozice byla oním řemeslem, pak mnozí nepocítovali potřebu pozměňovat cokoliv na tom, co se naučili. Ještě na přelomu 18. a 19. století píše Vojtěch Jírovec, že jeho symfonie považovali ve Francii za díla Haydnova, a cítí se tím polichocen. Svědčí to o tom, že tento skladatel neměl nejmenší potřebu překračovat dobový ideál či se stát s jinými nezaměnitelným autorem.

Postupující historismus v recepci uměleckých děl přinesl změnu: učitel kompozice již nebyl mistrem, který měl být napodobován, ale stal se zprostředkovatelem umění řady předchozích i současných skladatelů. Umění skladatelské a učitelské se do jisté míry oddělilo. Existovali skvělí učitelé skladby, kteří byli velmi průměrnými autory, existovali kompoziční géniové, kteří neuměli ze svého umění předat druhým nic. Dvacáté století tento proces prohloubilo. Dnes není absolutně možné učit někoho skladbu pouhým poukazem na to, jak to „dělám já“. Evropská hudba se rozdrobila na řadu často protichůdných směrů a povinností skladatelského profesionála je znát všechny, byť si vybere svou vlastní cestu nakonec podle svých nejnvtřnějších „choutek“.

Jak učit skladbu v té přehršli současných směrů a v praxi žijícím celku evropské hudby, v době postupujícího propojování všech kultur světa, za situace, kdy stále více hudební prostor zaplňuje pop-music? Jistý základ evropské hudby stále platí.

Klasická harmonie stále žije s jejím pojetím tonálního centra, s jejími hlavními harmonickými funkcemi a jejími dalšími postupy. I když tato disciplína neplatí pro středověkou hudbu a neplatí pro mnohé směry soudobé hudby, svědčí o tom život populární hudby užívající prvoplánově stále základů evropského harmonického myšlení. Svědčí o tom stále provozovaná a posluchači přijímaná evropská „vážná“ hudba vytvořená v epochách od doby baroka po 20. století.

Většina posluchačů hudby touží po jevu, který nazýváme nápadem, motivem. Již ti malinko „vycvičení“ v poslechu hudby se orientují při vnímání několika pásem hudby. Podle míry svých zkušeností a svého založení jsou schopni vnímat delší a delší plochy. To vše jsou „vynálezy“ evropské hudby a v jejich zvládnání byli skladatelé cvičeni. Tato klasická báze pak musí být samozřejmě při výuce kompozice rozšířena o vše, co postupný vývoj do současné doby přinesl.

Konstatovali jsme, že umění bylo kdysi řemeslem. I když tuto skutečnost překrylo romantické vidění umělce jako někoho obdařeného vyššími schopnostmi, jako někoho, kdo díky svému posvěcení ani vlastně nemůže za to, co umí, zůstalo ve svém základu umění stále oním řemeslem. Dokonce bychom mohli říci, že právě ti nejgeniálnější autoři byli těmi nejlepšími řemeslníky. Právě oni byli v nejvyšší míře vycvičení v tom, jak rozeznat kvalitu svých nápadů, oni byli v nejvyšší míře vycvičení v tom, jaký hudební prostředek na jakém místě použít, oni byli nejlépe vycvičení v tom, co a jak napsat pro nástroj, byli vycvičení, jak hudebně uchopit text atd. Být dokonalým

řemeslníkem vyžaduje vyučit se a mít praxi. Proto má smysl učení se skladbě. Občas šířené názory, že kompozici učit nejde, jsou velmi neprofesionální.

Osobnost učitele, bez jehož korekcí se nemůže žák obejít, je faktorem, který jistě ovlivní další život žáka. Může vzniknout otázka, zda je lepší dlouholeté vedení jedním kantorem, nebo střídání několika učitelských pohledů. Každý z názorů má svá pro a proti: hlubší studium versus již ustálené soužití učitele se žákem, naopak žákovo poznání různých pohledů versus povrchnější výsledky, kdy student nestačil vstřebat všechna učitelova poselství. Záleží také jistě na žákově osobnosti. Někteřímu sedí více změna a je schopen zvládnout procesy, které provázejí výměnu učitele. Při změně pedagoga totiž většinou dojde k přesunu priorit, na které byl kladen důraz. Jeden učitel zdůrazňuje hlavní prvotní invenci, jiný nejvíce sleduje detailní vztahy rozebíraných struktur, další se věnuje spíše celku než detailu, jeden komponuje za žáka, aby ukázal, „jak na to“, jiný naopak ze zásady za žáka nenapíše ani notu s názorem, že žákovi je prospěšné přijít na vše sám. Někteří student může být změnou vyučovací metody a změny pohledů tak otřesen, že to vede k jeho tvůrčí krizi. Platí zde všeobecně známá zkušenost, že při styku dvou individualit, kterými by měly osobnost pedagoga a žáka být, nelze stanovit neměnná pravidla. Žáci se ostatně vyvíjejí a i u pedagoga lze sledovat obohacení ze styku s mladší generací. Nelze proto na začátku studia předvídat, ani jak se bude vyvíjet talent žáka, ani jak se bude vyvíjet konkrétní vztah učitel – žák. Jisté je jen, že ze strany učitele musí jít o tvůrčí přístup k pedagogické profesi. Učitel skladby musí hodně přemýšlet o tom, jak konkrétního žáka v dnešní až nepřehledné změti stylů a kompozičních filosofí směřovat. Od žáka se zase očekává jistá důvěra v učitele. Byť je revolta mládí vlastní, přece jen by měl žák alespoň „uvnitř“ uznávat realitu toho, že jeho učitel – starší profesní kolega – má více zkušeností, které stojí za vstřebávání. Bez těchto předpokladů není možná vzájemná spolupráce. ≡

2 Skladatelův pracovní materiál

Před prvými skladatelskými kroky je užitečné popsat materiál, s kterým skladatel pracuje. Jsou jím zvuky, které vznikají chvěním hmoty. I když jsou součástí hudby i zvuky starou terminologií označované jako šramoty (zvuky bez konkrétní výšky), popíšme si nejdříve tónový prostor užívaný zvuky vyznačující se pravidelným kmitáním (tóny s konkrétní výškou). V první fázi si tento prostor představme jako dvourozměrný: máme zde výškový rozměr, který si lze představit jako osu odzola nahoru, a máme zde faktor probíhajícího času, který si díky způsobu jeho zápisu můžeme představit jako osu zleva doprava.

Výškový parametr tónového prostoru

Ohraničení zvukové výšky a hloubky je dané vnímacími schopnostmi lidského ucha. Krajní polohy toho prostoru se pak užívají zřídka, spíše jako doplňkové. Pro laickou představu ohraničení tohoto prostoru si lze prostudovat klaviaturu běžného klavíru. Jen nemnoho nástrojů užívá vyšších nebo hlubších tónů než těch, které nabízí klavír. Takto ohraničený prostor je rozčleněn na konkrétní výšky. Zájemce o to, jak vznikl náš tónový systém a jaké jsou kolem něj problémy (různé typy ladění apod.), nalezne odpovědi v patřičných odborných spisech. V našem praktickém spise se spokojme s konstatováním, že prostor evropské hudby je v hrubém pohledu rozdělen stabilními vzdálenostmi, kterým se říká půltóny. Množinu tónů vzdálených od sebe o zmiňovaný půltón můžeme různým způsobem členit a organizovat. Jedno z nejdůležitějších dělení je dáno vzdáleností dvanácti půltónů. Této vzdálenosti říkáme oktáva. Důležitost oktávy spočívá v akustickém jevu: každá vyšší oktáva má dvojnásobný počet akustických kmitů. (Má-li tedy tón a^1 , podle kterého se většinou ladí, 440 kmitů za sekundu, a^2 má kmitů 880 atd.) Rozlišení jednotlivých oktáv pojmenovaných stejným písmenem se děje přívlastkovým označením: máme c^1 (c jedna), c^2 (c dvě), malé c atd. Dalšími vzdálenostmi, které jsou v rámci tónových výšek důležité díky přírodním akustickým zákonitostem, jsou čistá kvinta (vzdálenost sedmi půltónů, poměr kmitočtů daných tónů je 3:2 – vyšší tón v kvintě má tedy $1,5 \times$ více kmitů než tón spodní), dále je to čistá kvarta (vzdálenost 5 půltónů, poměr 4:3), velká tercie (vzdálenost 4 půltóny, poměr 5:4), tercie malá, (3 půltóny, poměr kmitočtů 6:5) atd. I tyto intervaly organizují tónový prostor. Kvinta je po oktávě druhá nejdůležitější dělicí vzdálenost. Čím složitější poměr kmitů je u jednotlivé tónové vzdálenosti, tím klesá její schopnost být „organizačně-tónovým“ předělem. Znalost pojmenování jednotlivých vzdáleností, kterým říkáme odborně intervaly, je na-

prostým předpokladem skladatelovy práce od prvních krůčků. Právě tak, jako znalost pojmenování jednotlivých tónů.

Drtivá většina evropské hudby, v jejímž rámci se pohybujeme, je takzvaně tonální. Znamená to, že skladatel určitými operacemi, určitým výběrem tónů dá najevo posluchači, který tón považuje za centrální, za tón, vůči kterému se poměřují ostatní tóny. Tento „hlavní“ tón nazývaný tónika se v určitém období dostal i do názvu skladeb jako jisté rozlišující kritérium: například Beethoven má *Symfonii Es dur, D dur* apod. Ustálení určitého tónu za centrální utvoří v tónovém prostoru pomyslný rastr, na jehož abstraktním pozadí se odehrává hra skladatelem vytvořených tónů. Při vnímání hudby komponované na tonální bázi s definovaným centrem určitého tónu pak dochází v oblasti výšek k dvojímu hodnocení: Patříčná melodická linie obsahuje sama o sobě různé vzdálenosti měřené mezi sebou od jednoho tónu k druhému: například hlavní melodie volné věty Dvořákovy *Symfonie č. 9 „Novosvětské“* – slavné *Largo* – obsahuje malou tercii vzhůru, opakovaný tón, malou tercii dolů, dvě velké sekundy za sebou směrem dolů atd. Zároveň ale na pozadí popsaného abstraktního rastru je melodie posazena určitým způsobem: začne o velkou tercii výše nad centrálním tónem, vzepne se k tónu vzdálenému o kvintu, vrátí se na tercii, dvěma sekundovými kroky klesne k centrální tónice. Zrovna tak, jak by ovlivnila tvářnost melodie změna kteréhokoliv tónu, změnilo by její vyznění, kdybychom jí beze změny posunuli v daném tonálním centru někam jinam – třeba o čistou kvartu výše, jak to vidíme na transpozici vstupního motivu na počátku 5. taktu této melodie.

Příklad 1 Tóny melodické linie ve vztahu k tonálnímu centru

A. Dvořák: Symfonie č. 9 e moll, op. 95 „Z Nového světa“, 2. věta

(originál Des dur)
Motiv

v.3 č.5 č.5 v.3 v.2 č.1

m.3 č.1 m.3 v.2 v.2

Tonální centrum = C

Motiv posunut o č.4

v.6 č.8 č.8

m.3 č.1

Tonální centrum = C

Skladatelé velmi často této „dvojí možnosti“ ve vnímání melodických linií užívají ve svých dílech a tato dvojí možnost dává ohromné možnosti pro skladatelovo vyjádření.

Ve 20. století se začala užívat řada prvků, které existenci onoho pomyslného centra všelijak komplikovaly, eventuálně jistými operacemi bylo zabraňováno jeho vzniku, a že se tyto jevy považované nejprve za experimenty staly trvalou součástí hudební řeči.

Příklad 2 Melodická linie na pozadí neexistujícího tonálního centra

A. Webern: Symfonie op. 21, 2. věta

atonální melodie (bez tonálního centra)

odsud v raku a v transpozici o zv. 4

Časový parametr tónového prostoru

Hudba je umění, jehož vnímání probíhá v čase. I časový rozměr je organizován, a to ještě složitěji než rozměr výškový. Poslech díla se odehrává na pozadí obecného vnímání času, kterému říkáme astronomický. Tento čas je při hodnocení jeho kvality (dlouhé – krátké) poměřován našimi obecně lidskými zkušenostmi, u hudby pak také samozřejmě zkušenostmi s vnímáním hudby. To, co zkušený posluchač může vnímat jako nedlouhou kompozici, může náhodnému posluchači nemajícímu nejmenší styk s hudebním uměním připadat nekonečně dlouhé. Stačí si vybavit malé děti, jak rychle ztratí pozornost při poslechu hudby. Při konkrétním poslechu spolupůsobí také náš momentální psychický stav: spěcháme-li někam, může nás tato skutečnost ovlivnit zcela zásadně v pocitu délky uměleckého díla.

Probíhající astronomický čas je při vnímání hudebního díla obecným pozadím a hraje svou roli. Podobně, jak je organizován zvukový prostor v oblasti výšek, organizuje skladatel v mnoha rovinách i osu časovou. Jestliže je celek díla rozčleněn na několik, tichem od sebe oddělených částí – odborně říkáme vět, jde o skladatelovu organizaci časových délek celku na nejvyšší úrovni. Právě tak jednotlivé, bez přerušení provozované části bývají rozděleny na několik od sebe rozpoznatelných dílů. Takto můžeme postupovat stále hlouběji k menším a menším rozčleněním.

Hudební proud se většinou odehrává na pozadí pomyslného rastru, rastru do jisté míry analogického rastru tonálního. Určitým předestřením časové posloupnosti tónů skladatel vytváří v posluchačově mysli pomyslný tep úderů, kterým se říká v hudební terminologii doby. Tyto doby jsou pak kvůli lepší přehlednosti sdruženy do malých celků po dvou, třech, čtyřech, nebo i jiném počtu. Tomuto opatření říkáme, že hudba probíhá v dvoudobém, třídobém atd. metru. Delší metra (5, 6, 7 a více, ale i pomalu probíhající 4) bývají „uvnitř“ členěna na menší celky. Například sedmidobé metrum může být členěno: 2 + 3 + 2. Zápis metra se většinou kryje s taktovým označením, nemusí tomu tak ale být: určité metrum může být zapsáno v jiném taktu. Doby, a tím i metrum, pak probíhají různě rychle, což měří posluchač oním zmiňovaným astronomickým časem (při všem výše popsaném vědomí subjektivního hodnocení této skutečnosti) a také svými zkušenostmi. Rychlost tepu dob určuje takzvané tempo. Díky vynálezu metronomu je možné měřit tep dob velmi přesně. Je však nutné si uvědomit, že rychlost tepu dob je

Příklad 3 Melodická linie na pozadí probíhajícího metra a tempa

A. Dvořák: Symfonie č. 9 e moll, op. 95 „Z Nového světa“, 2. věta

Largo

+ = těžká doba o = akcent v polovině taktu / = lehká doba

užití motivu z 2. věty ve 4. větě
Allegro con fuoco

Allegro con fuoco

Zapsáno ve dvojnásobně rychlých hodnotách,
vzhledem k rychlému tempu, výsledný dojem tentýž

Zde dojem rychlejšího pohybu,
byl napsáno jako v Largo

také posluchačem poměřována relativně vůči tepu předchozímu. To, co na jednom místě působí relativně pomalu, může v jiném případě působit jako rychlejší tempo. Prvá doba metra je vnímána jako důležitější, jako „hlavní“, říká se jí těžká.

Skladatelé využívají všech možností, které skýtá souhra všech časových mír, ke svým vyjádřením. Jinak působí astronomicky stejně dlouhé noty na pozadí rychlého tempa, jinak na pozadí tempa pomalého. Jinak působí tentýž motiv hraný od těžké doby, jinak hraný od lehké doby. Díky působení pomyslného rastru dob se v předestírané hudbě totiž přeskupí „hlavní“ a „vedlejší“ noty – jde o v časové rovině analogický jev s výše zmíněným posunutím celé melodie v rámci výškového rastru. Příkladů takovýchto operací bychom v hudební literatuře našli mnoho.

Příklad 4 Změna podoby melodické linie přeskupením jejích těžkých a lehkých dob

L. v. Beethoven: Symfonie č. 3 Es dur, op. 55 „Eroica“, 4. věta

Allegro molto

dolce *cresc.* *sf*

jiné místo téže věty *+ = zkrácené notové hodnoty*

totéž téma posunuté o dobu dává v poměru k těžké době jiný hudební obraz (akcenty jsou přesunuty)

Podobně, jak někteří skladatelé 20. století hledali nové možnosti v oblasti tónových výšek, zkoumali i nové dosud neobjevené možnosti v oblasti časové organizace hudebního díla. Analogické zrušení „tonálního“ rastru se může jevit zrušení tepu dob, užívané mnohými autory. Nejrůznější průzkumy byly prováděny i v dalších oblastech všech úrovní časového členění hudby.

Příklad 5 Melodická linie záměrně rušící metrum, anebo probíhající na pozadí nevytvořeného metra

a) L. Nono: Il canto sospeso

Melodická linka, při jejímž poslechu nenastane pocit metrického dělení

b) W. Lutosławski: Kniha pro orchestr, 1. kapitola

Ametrická melodická linie zapsaná ve volném taktu, takzvaná "proportionální" notace - grafické vzdálenosti ukazují přibližný rytmický průběh

f *dim.*

Souhra horizontální a vertikální osy tónového prostoru

Obě popisované „osy“ tónového prostoru, výšková i časová, se vzájemně ovlivňují. Jejich souhra či eventuálně záměrná nesouhra je prostorem pro skladatelské vyjádření. Například ustavení centrálního tónu – tóniky může podpořit jeho exponování na „hlavních“ – těžkých dobách. Naopak pocit rastru dob (dvoudobé, třídobé apod. metrum) může být nastolen díky exponování těžkých dob na tónice a lehkých na dobách vedlejších. Souhry obou rastrů užívají velcí mistři s originalitou. Mnohé překvapivé efekty slavných skladeb jsou právě založeny na spolupůsobení osy časové a výškové.

Příklad 6 Hudební plocha, jejíž účín je mj. založen na souhře horizontální a vertikální osy tónového prostoru

L. v. Beethoven: Symfonie č. 9 d moll, op. 125, 1. věta

průběh hudby budí dojem toniny a moll

Allegro non tanto

pp

cresc.

ff

definitivní utvrzení tóniky d moll (umocněný nástup unisono tutti orchestru)

Budoucí skladatel by měl studovat a analyzovat posazení jednotlivých hudebních struktur v obou rastroch: jak horizontálním, tak vertikálním. Odměnou mu budou mnohá poznání, která může užít ve vlastní tvorbě.

Své první opusy komponují většinou studenti skladby pro „universální“ klavír. V daném stádiu vývoje začínajícího skladatele bývá tolik problémů s prací v oblasti výškového a časového parametru, že se skladatelská práce s ostatními stránkami hudebního projevu – barvou a dynamikou řeší jen druhotně. Nicméně barva i dynamika jsou též podstatnou oblastí skladatelských „starostí“. Na rozdíl od podrobně popsaných parametrů výškového a časového však jsou lidským uchem přesně neměřitelné, což je do jisté míry omezuje v přesnosti užití. Na patřičných místech se bude tento spis samozřejmě i problematikou užití barvy a dynamiky zabývat podrobně.

3 Motiv

Netrpělivý adept na hudebního skladatele nebude s největší pravděpodobností mít valnou chuť příliš dlouho se zabývat abstraktním teoretickým popisem tónového prostoru, byť by byl sebejednodušší. Výše předestřené skutečnosti je třeba připomínat po celou dobu studií, aby se staly zcela nedílnou součástí základních skladatelových zkušeností.

Po zevrubném poznání materie, s kterou skladatel pracuje, lze přistoupit k prvním úkolům. Za základní buňku klasického evropského hudebního myšlení je považován útvar zvaný motiv. Ačkoliv v jeho definici nejsou teoretici zdaleka jednotní, panuje víceméně shoda v tom, co motiv je. Rozměrem jde o z hlediska hudebního smyslu již dále nedělitelný útvar. Z hlediska obsahu jde o originální útvar, takovou kombinaci tónů, která je nezaměnitelná s jiným motivem. Z hlediska emocionálního působení by mělo jít o výrazně působící sled tónů. Ukázkové motivy nalezneme v patřičné kapitole každé učebnice hudebních forem. Vhodným materiálem pro studium motivického materiálu řady stylových epoch jsou v české literatuře průvodci orchestrální tvorbou (prvé díly vytvořil M. Očadlík, v 90. letech 20. století na tomto poli pokračoval M. Schnierer), podrobnější životopisy skladatelů obsahující i notové ukázky. Motivy nalezneme samozřejmě v partiturách děl samých.

Dokazovat racionálně myšlenkovou či emocionální působnost motivu je velmi obtížné. Různost hudebních pohledů jednotlivců vede i k tomu, že co jednomu připadá jako působivé, připadá jinému jako nevýrazné. Hodnotové kritérium zde spoluvytváří zkušenost, hloubka obeznámenosti s hudební literaturou všeho typu. Většina slavných hudebních motivů minulosti je již historií ustálena ve svém významu. Vzpomeňme například na motiv Bachovy Toccaty d moll pro varhany, motiv Osudové symfonie Beethovenovy, motiv Smetanova Vyšehradu ...

Příklad 7 „Slavné“ motivy

a) J. S. Bach: Toccata d moll pro varhany, BWV 565



b) L. v. Beethoven: Symfonie č. 5 c moll, op. 67 „Osudová“, 1. věta



c) B. Smetana: Vyšehrad, symfonická báseň



d) I. Stravinskij: Svěcení jara, 1. část



e) J. Šlitr: Babeta



f) P. McCartney: Yesterday



Jak uvidíme v dalších kapitolách, důležitou roli v uznání závažnosti motivu hraje to, jak s ním skladatel zachází v průběhu kompozice.

Vytváření motivu

Posuzování závažnosti motivu je výchozím bodem skladatelovy práce v rámci klasického myšlení. Student by měl tedy pokusně vytvářet množství motivů všeho typu. Dávat návod k této činnosti je nejednoduché. Neexistuje totiž spolehlivá metoda, jak motiv vytvořit. Tvorba motivů (součást předpokladu „mít nápady“) se považuje za jeden z podstatných znaků skladatelského talentu. Zejména romantické vidění práce umělce podporovalo intuitivní proces tvorby. Jeden z pravzorů romantiků L. v. Beethoven napsal: „Tážete se, odkud čerpám své myšlenky. To nemohu spolehlivě říci; přicházejí nečekaně, přímo nebo nepřímo ve volné přírodě, v lese, na procházkách, v nočním tichu, za časného jitra, vzněcovány náladami, které jsou básníky přeměňovány ve slova a mnou v tóny.“ Mnohem méně iracionální a také více pochybující je Bohuslav Martinů: „Téma je záhadná věc; často záleží na náhodě, dané dispozici.“ (I když je myšlenka vyřčena na adresu většího útvaru – tématu, platí i pro motiv.)

Beethovenova slova jsou svědectvím někoho, kdo měl ono přirozené nadání (jak se říká: od přírody, od Boha) a nápady mu přicházely samy. Jsou ale také svědectvím někoho, kdo ve svých myšlenkách žil neustále hudbou, jeho mozek se téměř nezabýval ničím jiným, byl v jistém stavu vznícení, při kterém se otvírají nové obzory, což vede právě k výsledkům při tvůrčí práci. Zde je tedy první návod, jak postupovat při vytváření

motivů (a nejen jich): je třeba se daným problémem intenzivně zabývat. Je prostě třeba vůli chtít motiv vytvořit. Jistá námaha vzniklá ne třeba vždy zcela vítanou potřebou odstraňovat v mysli jiné – mnohdy pohodlnější – myšlenky je časem odměněna: je-li v našem vědomí dostatek nadání, mozek začne pracovat žádoucím směrem.

Kromě nepřímých zdrojů „vyvolávání“ motivů, jakým jsou pro Beethovena procházky po lese, bloudění přírodou (pro jiného může být takovouto „inspirací“ – vytvářením vhodných vnějších podmínek pro aktivní práci mozku cokoliv jiného), nabízí Beethovenův text také jiný přímý inspirační zdroj: zmiňuje se o vzněcování citovými náladami. Takovouto situaci můžeme navodit sami za pomoci paralel s obecně životními zážitky: můžeme zkusit vytvořit motiv vhodný k bujaré náladě, ke smuteční chvíli, motiv znázorňující horské velikány, nebo východ slunce, motiv k nějakému konkrétnímu textu či divadelní scéně atd. I když toto romantické vyvolávání hudebních nálad dnes nevyznávájí zdaleka všichni, může někomu pomoci.

Příklad 8 Motivy navozující záměrně konkrétní „náladu“

- a) L. v. Beethoven: Symfonie č. 7 A dur, op. 92, 4. věta

Allegro con brio
houste

f sf f sf

"Bujarý motiv"

- b) L. v. Beethoven: Symfonie č. 3 Es dur, op. 55 „Eroica“, 2. věta

Adagio assai
smuteční pochod
houste

pp

- c) R. Strauss: Tak pravil Zarathustra, symfonická báseň

východ slunce
Sehr breit
trubky

p mf f p f p f

- d) L. Janáček: Taras Bulba, 2. část, Smrt Ostapova

Tarasův syn Ostap nemůže snést mučení a s nařikáním volá otce
Meno mosso
es-klarinet

trubky

ff

e) J. Suk: Radúz a Mahulena, hudba k dramatu J. Zeyera

Mahulena projeví soucítí se zajatým Radúzem
Andante

mf

V době baroka existovala takzvaná afektová teorie, která dávala návody k navození konkrétních hudebních nálad za pomoci ustálených melodicko-rytmických formulí. Jistou analogií této teorie je později některými skladateli užívaná „filosofie“ tónin, kde určité tóniny se zdály být vhodné pro vyjádření určitého obsahu, určité nálady nebo k takovému obsahu či náladě alespoň skladatele inspirovaly. Známa jsou Mozartova „melancholická“ g moll, Beethovenova heroická Es dur, pastorální F dur, lyrická As dur, slavnostní a vítězná C dur atd.

Lze se také inspirovat motivy předchozích skladatelů. Například J. S. Bach se prý uváděl do „inspiračního“ stavu tak, že si hrál díla svých předchůdců. Je zde samozřejmě obrovské riziko přílišného napodobování. Nicméně, lze si například stanovit za cíl vytvořit motiv pro varhany, který se „zařízne“ do ticha chrámového prostoru obdobně jako vstup Bachovy *Toccaty d moll*, přičemž si dát za úkol neopakovat žádný z prvků Bachova motivu (ani melodický, ani rytmický obrys atd.). Podobně jako J. S. Bach i I. Stravinský píše: „Někdy si přehrávám staré mistry, abych se rozhýbal.“

Někteří skladatelé v minulosti ve snaze přiblížit se lidovému vyjadřování užívali jako motivy obraty odpozorované z lidových písní. I tuto metodu lze užít, ve výsledném tvaru by však měl být znát „zásah“ autora (pokud samozřejmě není autorským záměrem užít citátu nebo nápodoby lidové písně).

Příklad 9 Motivy využívající intonační okruh lidových písní

a) B. Smetana: Hubička, 1. dějství

Záměrná nápodoba lidové písně
Andante

p

b) B. Martinů: Kytice, část Koleda

Motiv inspirovaný lidovou písní
Poco vivo

mf

Ve 20. století zanechal zajímavé svědectví o vzniku výchozího materiálu – motivů pro své skladby Olivier Messiaen ve spise *Technika mé hudební řeči*. Otevřeně přiznává záměrné užívání analogií melodických obrátů vypozařovaných v hudbě M. P. Musorgského a R. Wagnera, dále užívání odposlechnutých motivů z ptáčích komunikace a racionálně předem vytčené užívání nových Messiaenem uměle vytvořených modů (laicky bychom

řekli stupnic) a rytmů užívaných v indické hudbě. V období postmoderny (zhruba od 70. let 20. století) se velmi často využívá odkazů na umění minulosti. Proto se poměrně často stává impulsem nové skladby citace motivů z děl již vytvořených. Ať už doslovná, nebo k poznání změněná.

Příklad 10 Metody vytváření motivického materiálu ve 20. století

a) O. Messiaen: Turangalila, Jardin du sommeil d'amour

"ptačí motiv"
Très modéré

klavír

p

3

b) Gregoriánský chorál

Pu - - - er na - - - tus est no - - - bis

O. Messiaen: Zrození Páně pro varhany

Un peu vif

"novodobá" transkripce gregoriánského chorálu

2

3 3

c) L. v. Beethoven: Sonáta Es dur, op. 81

G. Ligeti: Trio pro lesní roh, housle a klavír

Adagio

Le - - - be wohl!

Adagio

p

p

"Varianta" Beethovenova motivu

d) W. A. Mozart: Don Giovanni, árie Leporella

Allegro

p

M. Nyman: In Re Don Giovanni

"Postmoderní" inspirace "starou" hudbou

Allegro

f

Existuje řada racionálních metod, jak vytvořit motiv. Jednou z nejstarších bylo užití písmen určitého slova a jejich převedení na názvy jednotlivých not, nebo solmizačních slabik (starší systém označování jednotlivých tónů slabikami: do (ut) – re – mi – fa – sol – la – si). Tak vznikl třeba jeden z motivů Schumannovy skladby *Karneval*: A – s – c – h (německy psané bydliště milované ženy). Johann Sebastian Bach se „podepsal“ ve svém *Umění fugy* motivem B–A–C–H. Později tento motiv použila řada dalších skladatelů jako výraz úcty k tomuto skladateli. Ve 20. století je slavný motiv užívaný Dmitrijem Šostakovičem: D – eS – C – H (německy napsané skladatelovy iniciály).

Příklad 11 Vytváření motivů za pomoci takzvané kryptofonie

a) J. S. Bach: *Umění fugy*, BWV 1080, Contrapunctus XV



b) D. Šostakovič: *Smyčkový kvartet č. 8 c moll*, op. 110 – *Symfonie č. 10 e moll*, op. 93, 3. věta



Při tvorbě motivu si lze zadat jisté omezení. Igor Stravinskij píše, že ho vždy na začátku práce nad novým dílem děsí to, že může udělat cokoli, že jeho možnosti jsou bezbřehé. Omezení třeba na určitý typ intervalu (udělám motiv jen ze sekund a kvart), na určitý rytmus (použiji důsledně tečkovaný rytmus) apod. vymezí našemu mozku jisté mantinely, což fantazii navede určitým směrem. Stravinský píše: „... začnu improvizovat rytmické prvky na předběžné tónové řadě, která se může stát řadou definitivní.“

Používají se i metody převzaté z jednoduchých vzorců matematického myšlení. Nejrůznějším způsobem získané číselné řady (třeba z data narození, z telefonního čísla, z nejrůznějších astrologických operací apod.) se aplikují na výškové i rytmické prvky. Většinou zcela jednoduchým způsobem: patřičné číslo znamená patřičný interval (počítáno po půltónech: 1 = malá sekunda, 2 = velká sekunda, 3 = malá tercie atd.) a kdy určená rytmická hodnota (třeba osminová nota) znamená měrnou jednotku. (Pak tedy číslo 2 znamená čtvrtovou notu, číslo 3 čtvrtovou s osminkou, 4 půlovou atd.) Existují ovšem i případy, že byly při tomto způsobu práce s tónovým materiálem užity mnohem složitější matematické operace. Jistým rizikem je zde vytvoření značně složité struktury, která je hudebníkem těžko interpretovatelná a sluchem ne zcela pochopitelná. A také zde může hrozit jistá spekulativnost kontrastující značně s představami posluchače o autorově přirozené, inspirované a talentované hudebnosti.

Příklad 12 Racionální metody vytváření motivu

a) W. Lutosławski: Smuteční hudba

Adagio

p

Užity jen zv. kvarty (zm. kvinty) a m. sekundy

b) D. Šostakovič: Symfonie č. 14, op. 141, 2. věta

Allegretto

p cresc.

Motiv vzniklý úvahou : stále drobnější rytmické hodnoty

c) O. Messiaen: Danse de la fureur

*V každém taktu je retrogradní rytmus (pozpátku je stejný, jako zepředu)
Melodie opakuje 16ti tónový model
Modéré*

p

Melodický model po 2.

Melodický model po 3.

Melodický model po 4. (nedokončen)

Motivická buňka, impuls, pattern

Užití složitějších matematických operací padá do doby, kdy již nejčastěji nemluvíme o vytváření motivů. Princip práce je u takto vytvářené hudby totiž dosti odlišný od práce v klasické hudbě. Termín motiv, tak jak ho chápe evropská hudba od doby baroka po 20. století, se ostatně neužíval vždy a na mnohou hudbu – třeba středověkou, ale i některá díla hudby barokní – se nedá beze zbytku použít. Zde je často hudební proud iniciován tak malým a v podstatě nevýrazným motivem, že je zde spíše vhodné užít termín buňka. Lze též užít termín ražený C. Kohoutkem: impuls. Na základě takové buňky (impulsu) třeba staví J. S. Bach 1. větu svého *Braniborského koncertu č. 3*. I slavné *Preludium C dur* z 1. dílu *Temperovaného klavíru* je vystavěno spíše na takové buňce. Oněch pár tónů pro svou jistou nevýraznost – a také pro další monotónní užití, kdy smysl hudby tkví hlavně ve sledu užitých souzvuků – těžko lze nazvat motivem. Podobným stylem práce s buňkami pak začali pracovat skladatelé ve 20. století. Při užití buněk jako základního staviva pro delší hudební plochu ovšem záleží velice na tom, jak s buňkou skladatel nakládá při jejím rozvíjení, což ovšem platí i pro rozměrnější a výraznější motiv.

Jeden ze stylů poslední čtvrti 20. století zvaný minimalismus pracuje také s takovými buňkami, které mnohokrát opakuje nejprve v nezměněné podobě a po té v drobných změnách. Zde je zvykem výchozí melodicko-rytmický materiál nazývat model nebo pattern, někdy potkáme též termíny „loop“ nebo „Baustein“.

Příklad 13 Melodické buňky, patterny

a) J. S. Bach: Braniborský koncert č. 3 G dur, BWV 1048, 1. věta

Buňka *opakování buněk*

b) J. S. Bach: Dobře temperovaný klavír, I. díl, Preludium C dur, BWV 846

zajímavé opakování z hlediska metra

c) B. Martinů: Symfonické fantazie, 3. věta

buňky
Allegro
smyčce
pp

d) I. Stravinskij: Symfonie in C, 3. věta

buňky a zajímavá metrická práce s nimi
Allegretto
dechy
f

e) J. Adams: Předsedův tanec, foxtrot pro orchestr

Relax tempo slightly
pattern
harfa, klavír, housle
f
jeho variace

Vytváření různých variant jednoho motivu

Dobrým cvičením při rozvíjení skladatelových motivických schopností je vytváření různých variant jednoho motivu. Lze například užít melodické intervaly vytvořeného motivu jako abstraktní sled tónů a jejich jiným rytmizováním vytvořit motiv zcela odlišný. Taktéž lze užít stejný rytmus (je-li dostatečně nosně „nápadný“) a změnit melodický obrys. Takovýchto, svým způsobem umělých operací užívala hudba již v baroku, od 19. století pak poměrně často zejména s cílem zaručit jednotu užívaného materiálu u rozlehlých skladeb.

Příklad 14 Různé varianty jednoho motivu

- a) B. Smetana: Z českých luhů a hájů, symfonická báseň

motiv (zajímavé metrické členění)
A B C D E F G H A D E F G A A B C C D E E F G H

Tutti **ff** *klarinety* *p* *Tutti* **ff**

hoboje, fagoty **p**

- b) A. Corelli: Sonata da chiesa g moll

2. věta 3. věta

pp **f**

- c) B. Bartók: Hudba pro strunné nástroje, bicí a celestu

1. věta *Andante* 2. věta *Allegro*

pp **f**

4. věta *Molto moderato* *transponováno*

f *změna intervalu*

- d) I. Stravinskij: Symfonie in C, 1. a 4. věta

Moderato alla breve *smyčce a dechy* *housele*

p **f** **p** **f**

motiv

hoboj *p* *f* *ff*
 dechy
 housle
 lesní roh *p* *f*
espressivo
 račí postup
 trubky a pozouny
 housle *f*
 lesní roh *mf*
 violoncella a kontrabasy
Tutti *f*
 dřeva *p*
pp *ppp* *p*

e) S. Prokofjev: Symfonie č. 5 B dur, op. 100, 2. věta

(sleduj též frázování)
 klarinet *mp* *f*
 housle *mp*
 2 hoboj
 fagot a klavír unisono *f*
mf *p* *f* *mf*
 housle

The image shows a page of a musical score with seven staves. The instruments and dynamics are as follows:

- Staff 1: Flute (housle), dynamics *f* and *p*.
- Staff 2: Clarinet and Horn in unison (hoboj a klarinet unisono), dynamics *mp*, *cresc.*, *mf*, and *f*.
- Staff 3: Flute (housle), dynamics *mp*, *mf*, *f*, and *p*. Includes the instruction "2. fl.=legato, 1. fl stále stacc."
- Staff 4: Flute (housle), dynamics *f*, *mf*, and *f*. Includes the instruction "housle a dechy".
- Staff 5: Trumpet (trubka), dynamics *p* and *sf*.
- Staff 6: Trumpet (trubka) and Horns (2 hoboje), dynamics *p*, *sf*, and *mf*.
- Staff 7: Flute (housle), dynamics *sf* and *mf*. Includes the instruction "dechy".

Mnohá hudba 20. století vycházející především z odkazu 2. vídeňské školy (Schönberg, Berg, Webern) pak za výchozí materiál považuje takzvanou řadu či sérii, tj. abstraktní sled tónů (v 1. fázi užívání této techniky vytvářený za použití určitých pravidel zaručujících nevytvoření pocitu tonálního centra), který pak autor s nejrůznějšími modifikacemi užívá při vytváření hudby. Ve své podstatě je tato skladatelská technika blízká výše naznačené metodě vytváření mnoha motivů z jednoho prazákladu. O dodekafonii a serialitě viz patřičné pasáže v kapitolách 5. a 7.

Motiv rytmický, souzvukový, barevný, koncepční

Za motiv považujeme většinou melodický útvar užívající konkrétní rytmické hodnoty. Je třeba připomenout, že motivy mohou být také postaveny třeba na sledu několika akordů, že motivem může být určitý rytmus, motiv může být rozložen mezi dvě pásma, která jsou nerozlučně spjata, může jít o určitý barevný nápad (třeba užití nezvyklé polohy nástroje), že může jít také o nápad takzvaně koncepční, tj. o nějaké originální stavebné řešení plochy (například začlenění vokální složky do finále *Symfonie* č. 9 L. v. Beethovena

bylo ve své době velmi nezvyklým nápadem – motivem). S motivy – nebo přesněji řečeno motivickými jádry – nezaloženými prvotně na melodickém či rytmickém dění, ale vyznačujícími se celistvou souhrou všech složek hudebního vyjadřování, kdy nelze dost dobře od sebe při hledání působnosti daného materiálu oddělit jednotlivé složky (melodickou linii, rytmus, barvu), pracují mnohé směry hudby 20. století. Takovéto malé plochy se jeví jako jakési barevné skvrny s vnitřním pohybem. Při výkladu takovýchto hudebních ploch lze užít analogii s pohyblivými se barevnými abstraktními objekty užívanými v moderním výtvarném umění.

Příklad 15 Motivy založené na jiném, než melodickém prvku

a) A. Dvořák: Symfonie č. 9 e moll, op. 95 „Z Nového světa“, 2. věta

Motiv postavený na souhře souzvuků
Largo

(psáno enharmonicky, originál "pravopisně" heses dur a ges moll)

šesté, klarinety, fagoty

ppp **f**

b) L. Janáček: Taras Bulba, Smrt a proroctví Tarase Bulby, závěr

Motiv postavený na souhře souzvuků neodmyslitelný však bez vrchního pásma

Grave

trubky

dřeva a varhany

f **ff**

c) G. Mahler: Symfonie č. 6 a moll

souhra rytmu, harmonie a barvy a její změny (dynamika dechů)

hoboje **p** **ff**

trubky **ff** **pp**

tympány, malý bubínek

d) K. Penderecki: Dies irae

barevná "skvrna", hráči hrají nezávisle na sobě

opakovat do znamení dirigenta

2 saxofony, 3 fagoty

Motivy ve vedlejších hudebních pásmech

Je třeba si také uvědomit, že motivem–nápadem musí být vlastně v hudební tkáni vše. Vytvoření zajímavého motivu opatřeného „tuctovým“ pozadím, nejběžnějším doprovodem do jisté míry snižuje celkovou hodnotu vytvořeného díla. Proto je přínosné věnovat se od prvních kroků i invenčnímu vytváření „vedlejších“ pásem. Lze tedy vyzvat začínajícího skladatele, aby se pokusil vytvořit nejen „hlavní“ materiál, ale aby vymýšlel i různé typy doprovodů, stylizací.

Příklad 16 Různé typy vedlejších „doprovodných“ pásem

a) A. Diabelli: Sonatina pro klavír G dur, op. 151, 1. věta

běžný doprovod z období klasicismu

mf

b) J. Lanner: Schönbrunští. Valčík op. 200

běžný valčíkový doprovod (tzv. "příznávkový")

p

c) M. Ravel: Valčíky vznešené a tesklivé, č. IV

zajímavě řešený valčíkový doprovod
Assez animé

p

d) F. Schubert: Symfonie C dur, „Velká“, 4. věta

Allegro vivace
dechy

smyčce
p

8^{vb} (jen bas)

zajímavý doprovod

8^{vb} (jen bas)

e) C. Debussy: Moře, 1. část Od jitra do poledne na moři

impresionisticky "rozmlžený" doprovod
Modéré, sans lenteur

mf
dřeva
p
smyčce + harfa

f) L. Janáček: Sinfonietta, 2. část, závěr

doprovod spjatý intervalově s motivem
hoboje + klarinety
Allegretto

p
smyčce
pozouny

g) A. Honegger: Symfonie č. 3, „Liturgická“, 1. věta

3 odlišená pásma: motiv (od 3 taktu), doprovodný rytmus a secco akordy
Allegro

p
dřeva
zesté
smyčce

Posuzování kvality motivu

Při vytváření motivů skladatelem–začátečníkem je nezaměnitelná role učitele. Je přirozené, že student v počátečním stadiu svého profesního rozvoje nemá ještě zdaleka tolik zkušeností, aby mohl objektivně posuzovat svou práci. Učitel musí se žákem motivy posuzovat, diskutovat o nich, navrhnout eventuální vylepšení. Rovněž by měl žákovy práce třídit podle hodnoty, poukazovat na to, že některé se zdají být takzvané nosnými, jiné méně, upozorňovat, kde je hodnocený motiv silně ovlivněn motivy vytvořenými předchozími skladateli. Při všem vědomí relativnosti pojmu epigon, nového pohledu dnešní postmoderny, i dnes již často kritizovaného neplodného honu za „originalitou za každou cenu“, je zde je namístě velmi intenzivně připomínat žákovi existenci tuctových autorů, kteří bezduše napodobovali práci jiných skladatelů.

Rozšířený laický názor, že skladatelův talent se projevuje hlavně vytvářením motivů, vede také k jakémusi „fatalismu“ v tom smyslu, že prvotní motiv je neměnně daný. Zachované náčrtníky a rukopisy řady skladatelů nás však přesvědčují o opaku. Mnohé

slavné motivy vznikly usilovnou myšlenkovou prací, kdy skladatel hledal ještě přesnější podobu vytvářeného motivického materiálu. Antonín Dvořák v jednom ze svých novínových rozhovorů říká: „Když mi napadne nějaká myšlenka, snažím se pokud možno ujasnit si ji v mysli dříve, než vůbec něco zapíši. Hraji si ji dvacetkrát, třicetkrát nebo i stokrát, až mám přesně to, co si přeji.“

Příklad 17 Hledání „správné“ podoby motivu

a) L. v. Beethoven: Symfonie č. 3, op. 55 „Eroica“, 2. věta

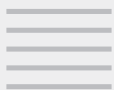
b) A. Dvořák: Symfonie č. 9 e moll, op. 95 „Z Nového světa“, 2. věta

Nedílnou součástí „práce s motivy“ je analýza motivů v mistrovských dílech. Žák s učitelem by měli v diskuzi zkusit najít příčiny toho, proč jsou studované motivy účinné, měli by studovat jejich užití a schopnost skladatele rozeznat jejich „nosnost“. Je třeba učit žáka rozeznávat různé druhy invence z hlediska plánovaného užití: jiný typ invence je určen malým skladbičkám, jiný velkým plochám, jiné jsou motivy pro vokální hudbu, jiné pro hudbu instrumentální. Je třeba si všimnout, že invenci ovlivňuje to, pro který nástroj byl daný motiv určen. Při studiu motivů je dobré rovněž užít „stylový klíč“ – tj. analyzovat materiál z hlediska jeho dobové typičnosti. Možností je samozřejmě bezpočet a záleží na učiteli a do jisté míry i na sklonech žáka, co se bude konkrétně rozebírat.

Koncepční invence

Vytváření motivů je základem skladatelské práce. Začínající komponista se na této práci učí cizelovat prvou fází své činnosti. Umělecké dílo je možné ovšem vytvářet „z opačné strany“: od celku postupovat k detailům. Začátečník nebude nejpravděpodobněji schopný takovouto metodu použít. Přesto je dobré od prvních lekcí upozorňovat žáka na nutnost koncepce vytvářeného díla. I když není zvykem takováto cvičení při lekcích skladby zadávat, je možné vyzvat žáka k vytváření abstraktních koncepcí. Arthur Honegger vzpomíná, že jako mladý plánoval řadu skladeb, které hodlal napsat jako vyzpělý skladatel, a zaznamenával si jejich průběh. Teoreticky může začínající skladatel také vymýšlet budoucí „velká plátna“. Učitel by pak měl žáka s použitím svého většího rozhledu upozorňovat na různá úskalí jeho plánů: kde již někdo něco obdobného vytvořil, kde bude velmi obtížné abstraktní koncepci naplnit konkrétní hudbou apod.

Někdy musí učitel „bojovat“ s „netrpělivým srdcem“ studenta. Nastupující umělec je plný chutě vytvářet díla, kterými ohromí, a nechce se mu pracovat na nejmenších hudebních útvarech, v podstatě na cvičeních. Tu a tam lze také slyšet ze strany žáka odkaz na neúčinnost takovéto práce, protože nemá konkrétní užití. Zde musí nastoupit učitelova trpělivá vysvětlující práce s poukazem na nutnost „tréninku“ v jiných oborech: nemluvě o sportu, lze mluvit třeba o „zbytečných“ etudách instrumentalistů, nebo o hereckých etudách u adeptů herectví. Možným způsobem „obhajoby“ samostatného vytváření motivů je poukaz na existenci motivických náčrtníků řady skladatelů. Beethoven, Smetana, Prokofjev a další si zaznamenávali své nápady, aniž by pro ně v daný moment měli užití. Některé z nich použili později, jiné zůstaly ladem. Tato činnost mimo jiné ukazuje, jak tito skladatelé neustále v mozku žili hudbou, i když třeba momentálně nepracovali na konkrétním díle. Je ovšem nutné být vůči žákovi citlivý a neodradit ho. Jeho nadšení je dobrým stimulem pro práci. Proto je třeba někdy i „povolit“ a cizelování vstupních motivů, buněk provádět během další, „vyšší“ práce.



Každá profese potřebuje ke své činnosti své zázemí. Fotbalista potřebuje stadion, řemeslník svůj „vercajk“, svůj „ponk“. I skladatel potřebuje zázemí ke své práci a jisté vybavení. Říká se, že komponista potřebuje pouze tužku a gumu. Zmiňovaná guma je odrazem známé zkušenosti, že skladatel musí nejen něco vymýšlet, ale také předělávat, domýšlet, zlepšovat. Nicméně ona potřeba pouhé tužky a gumy není tak zcela pravdou. Pokud nepočítáme k tužce a gumě také potřebu notového papíru (nahraditelného obyčejným papírem, či dnes při užívání počítače paměťovým médiem), je zcela jistě nezbytností nějaký nástroj, který je schopen skladateli dát alespoň částečnou představu o vytvářených hudebních strukturách. Je žádoucí, aby to byl nástroj umožňující mnohohlasou hru. Nejběžnější je jistě klavír, víme ale, že Janáček na Hukvaldech komponoval u harmonia, lze komponovat v kostele u varhan. Dnešní doba nabízí řadu elektronických nástrojů a notační programy pro počítače, které umí zapsané zahrát. Tyto přístroje mají své výhody (například připojitelnost na sluchátka, možnost nahrání a opakování jistého úseku hudby, možnost transpozice, zrychlení nahrané ukázky), ale stále oplývají „umělým“ zvukem, který nedává reálnou představu o živě hrané hudbě. Skladatel by neměl při své práci s nástroji „otročit“, tj. měl by si zachovat svobodnou hlavu neomezovanou možnostmi a také jistými stylizačními klišé nástroje. Nicméně bez možnosti ověřovat si v hlavě nakomponované se minimálně v počátečních stádiích svých studií (ale spíše po celou svou skladatelskou dráhu) těžko obejde.

Běžná technická zařízení pro práci se zvukem patří dnes neodmyslitelně k našim životům. Skladateli slouží nejen k zábavě, ale i k práci. Dnes se skladatel neobejde bez nějakého přístroje umožňujícího poslech a také nahrávání hudby. CD přehrávač, díky kterému lze studovat hudbu všech typů, magnetofon, MP 3 a další zařízení umožňující nahrávání (vývoj zde jde velmi rychle) – to jsou přístroje, které by měly být samozřejmou výbavou skladatelovy pracovny. Dnes však všechny z nich umí zastat již průměrně vybavený počítač. Základní nahrávací i přehrávací výbavu lze samozřejmě dovybavovat složitějšími přístroji. Řada skladatelů má doma celá nahrávací studia, která umožňují nejen nahrávání, ale úpravu nahrávek všeho typu (stříh, dohalování apod.). Takovéto studio však vyžaduje nejen přístroje, ale i patřičnou přestavbu prostoru, především jeho odhlučnění a akustickou úpravu.

Skladatel potřebuje také jisté zázemí v hudebněteoretické literatuře. Pro začátek studia budou jistě nezbytné učebnice tradičních teoretických disciplín – harmonie, kontrapunktu, hudebních forem, instrumentace. Tyto knihy si lze samozřejmě vypůjčovat v knihovnách, je však mnohem lepší je vlastnit. K učebnicím instrumentace se skladatel vrací po celý život, aby si ověřil ten či onen hmat na nástroji, aby si ověřil rozsah některého zřídka užívaného nástroje apod. Skladatelé se často stanou učiteli hudby. V ten moment je nutné být vybaven patřičnými učebnicemi. Doba studií je vhodná k postupnému získávání takových knih. Mnohé z těchto učebnic nejsou bohužel na trhu k dispozici. Je praktické navštěvovat pravidelně antikvariáty a neváhat kupovat vše, o čem si myslím, že bych mohl jednou potřebovat.

K doporučeným teoretickým spisům v českém jazyce lze počítat:

- všeobecná nauka: L. Zenkl, S. Jelínek, vstupní kapitoly Harmonie J. Kofroně, Italské hudební názvosloví (J. Válek);
- harmonie: učebnice J. Kofroně, Z. Hůly, K. Janečka, V. Tichého, M. Svobody;
- kontrapunkt: učebnice Z. Hůly, S. Jelínka;
- formy a analýza: učebnice K. Janečka, K. B. Jiráka, V. Poše, E. Hlobila, L. Zenkla, M. Honse;
- instrumentace: učebnice O. Jeremiáše, J. Rychlíka a kolektivu, V. a D. C. Vačkáře, J. Zicha, sborník studií Orchestrace jako otevřený proces;
- dějiny hudby: spisy G. Černušáka, J. Smolky a kolektivu, M. Navrátila, N. Hřčkové, L. Kačice, B. Vítka (zde ve stručné, spíše slovníkové podobě);
- různé práce slovníkového charakteru;
- o vlastní kompozici: kromě starších spisů existuje drobný spisek S. Jelínka: *Skladba* – úvod do hudební kompozice;
- speciální spisy o hudbě 20. století: hlavně C. Kohoutek, I. Loudová (notopis), P. Kofroň (úvahy o nejmodernější hudbě), M. Navrátil ad.

Patřičná knihkupectví a antikvariáty tu a tam nabízejí i cizojazyčné odborné spisy. Hlubšího poznání chtivý student by si měl opatřovat cokoli, co mu umožní nový pohled na jeho obor. Zahraniční spisy jsou z tohoto hlediska velmi cenné. Dnes není problém vyjet za sháněním odborné literatury kamkoliv, anebo ji objednat přes internet.

Student skladby musí prozkoumat řady partitur. Ty si lze vypůjčovat, mnohem přínosnější však je je vlastnit. Tak se lze k partiturám často vracet, upevňovat své znalosti, zkoumat stále nové a nové detaily. Studium partitur nemůže nic nahradit. Ani sebepilnější obeznámení se s teoretickou literaturou. Je záhodno postupně si vybudovat knihovnu základních děl hudební literatury. I když to není v souladu s autorskými právy a v podstatě jde o „pirátství“, je dnes velkým pomocníkem skladatele kopírovací technika. Pro studijní potřebu je ale kopírování tolerováno. Stále větší množství partitur i odborných knih je k dosažení na internetu. Lze doporučit si noty vytisknout. Už od středně velkých partitur totiž obrazovka počítače neukazuje celý zápis. Přitom je nanejvýš nutné zápis přehlédnout v celku. Jen tak se dozví čtenář partitury, jak se např. chová flétna vůči houslím, jak fagot vůči violoncellu, atd., což jsou pro sazbu celku věci velmi důležité. Množství informací na internetu je také třeba umět třídit. Vzhledem k tomu, že na něj může zavěsit v podstatě kdokoliv cokoli, lze tu lehce potkat pseudoobdobnosti, ba i nesmysly.

Kromě materiálního vybavení potřebuje skladatel jednu z nejpodstatnějších věcí pro svou práci: ticho a klid. O patro níže v domě hrající hlasitá hudba může zcela paralyzovat skladatelovu práci, neboť stále vstupuje do jeho vnitřních představ. Telefon zazvoní v momentě, kdy jsme těsně před koncem přehrání své nové skladby při ověřování její stavby, je velmi kontraproduktivní. Totéž může způsobit maminka, manželka, sestra (atd. ad libitum), která volá naléhavě ke stýdnoucímu obědu. Skladatel si musí někdy i razantně sjednat pro svou práci klid. V tomto bodu alespoň částečně pomáhá dnešní technika vynálezem přístrojů hrajících na sluchátka. Sluchátka na uších nás mohou (ale bohužel také nemusí) odizolovat od nežádoucích zvuků, ale pomáhají také odizolovat nás od okolí. Takový skladatel hrající nahlas dokola své pro okolí nezvyklé výplody bývá dost obtížný a není řídkým jevem, že si na jeho činnost sousedé stěžují. I když podle