

Hudební řeč Thomase Simaku v jeho skladbě *Plenilunio*¹

Egli Prifti

Thomas Simaku (*1958) studoval v letech 1978–1982 skladbu na Státní konzervatoři v Tiraně pod vedením Tonina Harapiho². Ačkoliv dosáhl vynikajících výsledků, díky kterým dostal nabídku na zmíněné instituci i vyučovat, kvůli nedostatečné angažovanosti v rámci komunistické strany nemohl v Tiraně působit (nikdo z jeho rodiny nebyl členem komunistické strany). Po studiích byl jmenován ředitelem kulturního domu v malém městečku Përmet (4000 obyvatel) u hranice s Řeckem. V tomto období byl pod stálým tlakem, a to nejen kvůli ředitelské pozici, ale také právě kvůli blízkosti státní hranice, respektive potenciálnímu útěku na „západ“.³ Simaku, na rozdíl od jiných albánských skladatelů, kteří se chtěli živit hudbou, nenapsal v duchu komunistické ideologie žádnou skladbu; ve své hudbě cíleně nepoužíval ani propagované prvky albánského folklóru (nedělá to ani dnes)⁴. Tento fakt je do jisté míry paradoxní vzhledem k tomu, že Përmet je znám zejména svým folklórem; jde o místo, z něhož čerpali inspiraci významní albánští skladatelé jako Vasil Tole a Aleksandër Peçi. Otázku absence folkloru v umělecké tvorbě lze chápat jako protest – komunistický režim danou skutečnost registroval a často skladateli vyhrožoval dokonce vězením.

Po otevření albánských hranic v roce 1990 se Simaku přestěhoval do anglického Yorku, kde mohl svobodně studovat tvorbu a hudební řeč skladatelů, kteří byli v Albánii přísně zakázáni. V roce 1991 zde zahájil doktorské studium. Vedl ho britský skladatel David Blake, který v roce 1996 Simakovi doporučil setrvání v Anglii v pedagogické funkci

¹ Tato studie vznikla na základě finanční podpory AMU v rámci soutěže na podporu projektů Specifického vysokoškolského výzkumu.

² Tonin Harapi (1925–1991) byl velkou skladatelskou osobností Albánie. Sám studoval na Moskevské konzervatoři a učil na Tiranské konzervatoři již od jejího založení v roce 1962.

³ M. Korkuti et al., *Historia e popullit shqiptar* (Tirana: SHBLSH, 2002).

⁴ Občas je v jeho hudbě albánský folklór citit, a to ve skladbách pro sólové nástroje jako například flétnu, housle apod. Inspirace folklórem se neprojevuje v melodice nebo v kompoziční technice, ale například ve vibrační prodlévě, mikrotonálním pocitu, improvizáčním charakteru apod.

na hudební fakultě univerzity v Yorku. K tomu mu pomohly i úspěchy jako například Lionel Memorial Scholarship v roce 1993 – Simaku byl jediným kandidátem ze Spojeného království, který cenu v daném roce vyhrál. V roce 1996 vyhrál Leonard Bernstein Fellow in Composition v Tanglewood Music Center ve Spojených státech pod vedením Bernarda Randse. V roce 1998 se pod vedením Briana Ferneyhougha účastnil Composer's Workshop na California State University.

Uvedené úspěchy z albánského skladatele učinily úspěšného mezinárodního tvůrce. Z dalších ocenění je možné jmenovat Serocki International Prize, Lutoslawski Award,⁵ British Composer Award BASCA, cena Arts & Humanities Research Council, Leverhulme Fellowship, cena DAAD „Hanns Eisler“ Academy v Berlíně, University of York Anniversary Lectureship Award, Honorable Award od Accademia di Lettere, Arti e Scienze v Římě a další. Simaku často přednáší na různých univerzitách jako například: King's College and Royal Academy of Music v Londýně, „Hanns Eisler“ Academy v Berlíně, Vienna Conservatoire, Hong Kong University, Čínské Univerzitě v Hong Kongu, Univerzitě v Pekingu, Leeds University, Birmingham Conservatoire a dalších. Aktuálně je docentem na hudební fakultě univerzity v Yorku.

Plenilunio pro 12 smyčcových nástrojů⁶

Skladba vznikla na objednávku pro European Union Chamber Orchestra, který ji premiéroval v roce 1999. Později byla několikrát provedena Ansámblem Goldberg; v roce 2001 kompozici vybrala mezinárodní komise pro ISCM-World Music Days v Japonsku. Skladba je věnována britskému skladateli Davidu Blakeovi, školiteli Thomase Simaku.

Inspiračním východiskem díla se stala báseň *Plenilunio* (Plný měsíc) z cyklu *Lirici greci* (řecká lyrika). Jde o italskou verzi básně starořecké básnířky Sapfó.⁷ Simaku měl vždy zájem o jazyky, konkrétně o to, jak znějí. Skladba jako taková není programní a ani se nesnaží přenést báseň do zvukové podoby, vychází pouze z její melodie.⁸

Plenilunio lze rozdělit na 4 bloky:

Blok 1: takty 1–43

Blok 2: takty 44–73

Blok 3: takty 74–121

Blok 4: takty 122–170

⁵ Skladba byla vybrána mezi 160 skladbami z 37 zemí světa.

⁶ Pro7 houslí (1. skupina 3 housle a 2. skupina 4 housle), 2 violy, 2 cello a 1 kontrabas.

⁷ Autora zaujal hlavně překlad sicílského básníka Salvatora Quasimoda.

⁸ Programní slovo pro koncert European Union Chamber Orchestra v roce 1999.

1. Blok: takty 7-43

Skladba začíná jasně na tónu *d* (ve *sfz*), který se i později ukáže jako důležité centrum.⁹ V taktu 6 se postupným přidáváním not v různých nástrojích tvoří souzvuk *h c D e f*, který je symetrický 1221. Osou, respektive centrem je právě tón *d*.

Takty 1-3: v úvodu skladby vidíme důležitou notu *d*

Plenilunio
Dedicated to David Blake

Thomas Simaku

Handwritten musical score for "Plenilunio" by Thomas Simaku. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and includes various performance instructions and dynamics. A large circle highlights the first three measures, showing the initial 'd' note in the Violin I part. Other annotations include 'arco', 'cantabile', 'poco liberamente', 'sfz', 'pp', 'pizz', 'mettere sord.', 'con sord.', 's. pont.', 'gliss', 'sord.', 'arm.', 'arm. suono reale', and 'f'.

© University of York Music Press Ltd. – 1999

⁹ Viz dále.

h c d e f - 1221

sempre cresc.

Poco allargando

sempre cresc.

con sord. s.tasto

f

arco con sord. s.pont.

ppp

s.tasto

ppp

s.tasto

ppp

arco, con sord. s.tasto

ppp

con sord. s.tasto

c.sord. s.pont

ppp

s.tasto

ppp

pp

mf

p

mf

④

Takty 4-6: symetrický souzvuk *h c D e f* (1221); osou je tón *d*, který je zvukově posílen hrou v několika nástrojích.

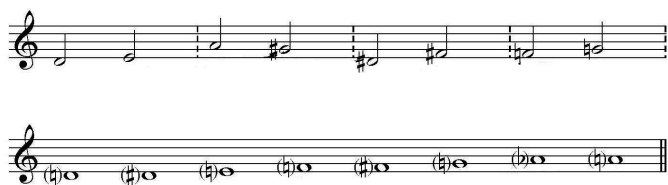
Tón *d*, který v úvodu skladby zní velmi jasně a pevně, je i základním tónem hlavního motivu. Tento motiv nejprve začíná v jedné skupině v houslích a pokračuje další skupinou. Tímto způsobem se tvoří motiv *d e a gis dis fis fg*. Z něho vyplývá i souzvuk *d dis e fis g gis* (v taktu 10), tedy 111111, který bude později fungovat jako řada. Zajímavý je i způsob, jakým se postupným držením not tvoří „křehký“ cluster.

Takty 7–10: řada ve své horizontální a vertikální podobě a cluster na konci

The image shows a handwritten musical score for Takty 7–10. It features multiple staves with musical notation. Above the staves, there are tempo markings: *Pochissimo più mosso* and *all tempo*. A circled section of the score is labeled "řada v horizontální podobě" (row in horizontal form). Another circled section is labeled "řada ve vertikální podobě" (row in vertical form). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte). There are also handwritten annotations in Czech, including "muttere sord." and "con sord. s. tasto". The score is written in a style that suggests it is a working draft or a composer's sketch.

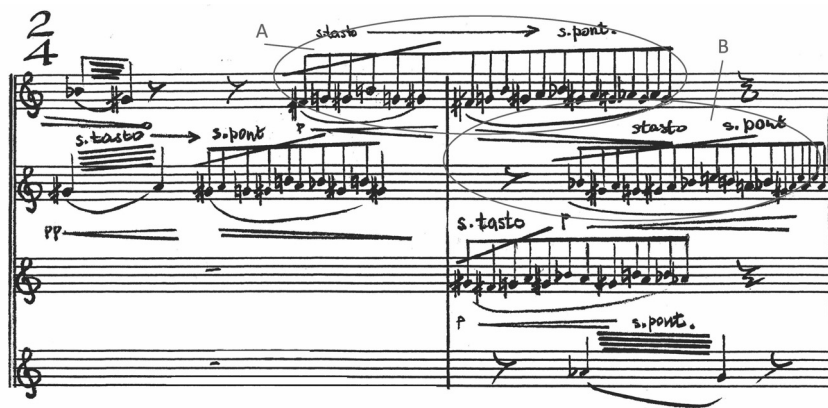
Z motivu se stává centrum, respektive cantus firmus, od něhož jsou odvozená i další centra v následujících částech skladby. Ve složení cantu firmu najdeme náznaky neúplného dórského modu (*d e fg a*) a neúplné pentatoniky (*dis fis gis*). Později Simaku často používá jejich části jako základ pro akordy, které dále slouží jako samostatná centra.

Hlavní motiv ve své původní podobě a v úpravě



V taktech 14, 15 a v dalších používá autor princip transpozice; skupina not je zde transponována a přenášena do jiných nástrojových skupin. Například první skupina (A) *fis g gis a b h*¹⁰ a druhá skupina (B) *g gis a b h c* tvoří stejný souzvuk 11111.

Takt 14-15: princip transpozice rozloženého souzvuku



Tato technika je používána i v melodii v celech od taktu 18 do taktu 23. Melodie *h ais gis a c d g* a b as des c h a b des*, vychází z řady *g gis a ais h c des d* (111111), která je vlastně transpozici hlavní notové řady. Zajímavý je i pohyb této melodie v celech, a to například od taktu 20, kde se v basu objevuje imitace úvodu daného motivu.

¹⁰ Odstraníme opakující se noty.

Takt 18–23: cellová a basová sekce – transpozice řady 1111111

Handwritten musical score for cello and bass, measures 18–23. The score is written on three systems of staves. The first system (measures 18–19) shows a cello staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The cello staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The second system (measures 20–21) shows the same instruments. The third system (measures 22–23) shows the same instruments. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include 'stasto', 'espressivo', 's. pont', and 'fizz'. Measure numbers 18, 20, and 22 are circled in the bottom staff of each system.

Takt 20–21: cellová a basová sekce – pohyb melodie, která imituje část hlavního motivu

Handwritten musical score for cello and bass, measures 20–21. The score is written on two systems of staves. The first system (measure 20) shows a cello staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The cello staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The second system (measure 21) shows the same instruments. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include '3' above a triplet in the cello staff of measure 21. Measure numbers 20 and 21 are circled in the bottom staff of each system.

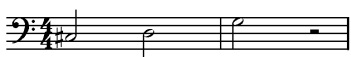
Hlavní motiv



Imitace v celích jako transpozice



Začátek motivu v basu



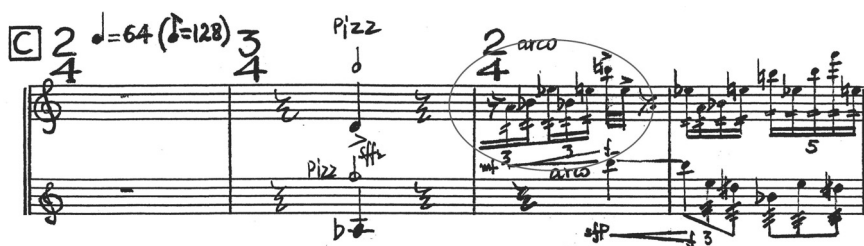
Další technikou v této části je použití akordů stejného druhu, ale v jiném rozložení not. Například v taktu 30 ve violách a cellech je akord *h c g* a* (221), který se později vyskytuje v houslích jako *g a h c*.

Tento blok končí imitací hlavního motivu v houslové sekci (od taktu 37) a držním not postupně po zaznění tónu (stejný princip jako při uvedení hlavního motivu), čímž se tvoří akord *d e f g fis gis a dis h c* (11111121, od taktu 40) na základě struktury *d e f g*, což je první tetrachord dórský.

2. Blok: takty 44-73

Druhý blok začíná novým a důležitým (v našem případě rozloženým) souzvukem v houslové sekci, a to *a* b es e h*, tedy nesymetrickým souzvukem **1141** (*a h b es e*). V další skupině je uveden druhý důležitý souzvuk: *c g* as des d*. Je to nesymetrický souzvuk **1411** (*g as c des d*), který je inverzí prvního souzvuku. S těmito souzvuky skladatel různými způsoby pracuje během celého bloku.

Takt 44-47: první skupina houslí – základní souzvuk 2. části

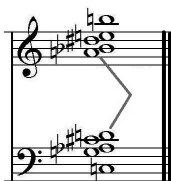


Takt 44-47: cellová skupina - inverze základního souzvuku



Všimněme si prvního tónu prvního souzvuku *d dis e f fis g as a*, kterým je tón *a*, tedy nejvyšší tón základní řady. Posledním tónem druhého souzvuku je *d*, který je i základním tónem. Uvedená skutečnost vylučuje náhodný výběr. Tyto tóny tvoří osu *d - a*, tedy čistou kvintu.

Souzvuk 1141 a jeho inverze; osa *d - a*



Původ tohoto akordu (hlavní akord, respektive souzvuk) *a b dis e h (a b h dis e)* bychom jistě našli v prvních pěti tónech hlavního motivu. Šlo by je rozložit na *a h e dis b*, z čehož je jasnější, že se jedná o transpozice prvních pět tónů hlavního motivu *d e a gis dis*.

Rozložený základní akord druhého bloku a hlavní motiv, z něhož je vyvozen



V této části Simaku různě pracuje s tímto souzvukem. Upravuje ho například přidáním noty nebo skupiny. Například v taktech 50 až 52 je rozložený souzvuk *a b es e f h fis* (114111). Jedná se o souzvuk složený ze dvou menších souzvuků, a to: *a b h es e* (1141) a *f fis*, z kterého vyplýne **1141+11**.¹¹ V další úpravě (v taktu 53) přidá například jen jeden tón. Souzvuk *b es e* f h fis* (11141) je v podstatě *e f fis b h* (1141) s přidaným tonem *es* tedy *es e f fis b h*, které bychom číselně vyjádřili jako **1+1141**.

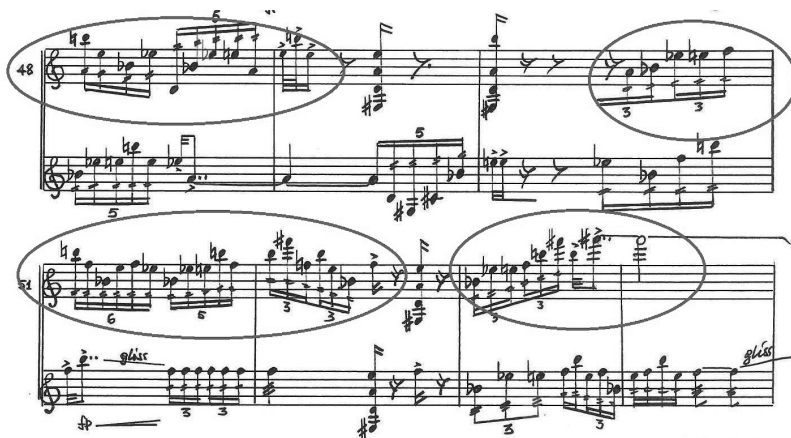
¹¹ Když je souzvuk pohromadě *e-f* tvoří vzdálenost 1.

Rozložený základní akord druhého bloku a jeho symetrická inverze



Vedle nesymetrického souzvuku Simaku v této části používá i souzvuk symetrický jako například v taktu 48: *h e b es d a** (11311), který je složen souzvuky *a b h + d es e*. První tón první skupiny (*a*) a první tón druhé skupiny (*d*) jsou posledním a prvním tónem základní řady. Důležitost těchto tónů je poznat i v použití v dalším souzvuku stejného druhu v taktu 53: *gis a b cis d es*. Zde máme dvě skupiny, a to *gis A b a cis D es*. Centrem každého souzvuku je nejvyšší a základní (nejnižší) tón základní řady, které potvrzují svoji důležitost v pojednávané skladbě.

Takt 48–54: houslová sekce: v taktích 1–2 symetrický souzvuk *h e b es d a** (11311), v taktích 50–52 rozložený souzvuk *b es e* f h fis* (1141+11), V taktích 53–54 rozložený souzvuk *es e f fis b h* (1+1141)



Se základní řadou skladatel pracuje i dále v tomto bloku, a to její úpravou a transpozicí. Tato úprava je používána několikrát například v taktích 55–62, kde souzvuk *h c cis e d es fis g* (1111121) představuje úpravu souzvuku *h c cis d es e f fis* (1111111, transpozice původní řady); tedy autor notu *f* zaměnil za *g*. K této úpravě je ve skupině taktu 61 přidán i tón *gis*, tedy je tu souzvuk *h c cis d es e fis g gis* (11111211).

Takty 54–56: houslová sekce – úprava původní řady



V taktu 63 (*Più mosso*), i když krátce, se poprvé objevuje souzvuk **gis a ais h c cis d dis e f fis g**, který představuje celou dvanáctitónovou řadu. Naznačuje to jakousi gradaci indikující blížící se konec bloku.

Takty 63–64: poprvé používá celou dvanáctitónovou řadu



Ve finále sekce *Presto* (od taktu 66) se vyskytuje ve vertikální podobě základní řada v transpozici **h c g ges b f* gis a** (1111111). V horizontální podobě je její úprava: **gis a b h c cis d** (je odebrán poslední tón), která je i několikrát opakována v různých skupinách nástrojů do konce bloku.

Takty 65–66: původní řada v transpozici (vertikálně) a úpravě (horizontálně) od druhého taktu příkladu

Presto ($J = 152$ ca) *colta punta d'arco non legato, (no accents!)*

65

66

Pizz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

3. Blok: takty 74–121

Na začátku tohoto bloku housle provádějí úpravu hlavní řady, stejně jako tomu bylo na konci 2. bloku (viz dřívější příklad); ve výsledku vytvářejí jakési pozadí pro nový motiv. Tento nový motiv obsahuje tóny *as ges fes*; motiv je představen v cellové sekci a opakuje se v tomto bloku několikrát¹². Jedná se o sestupující tetrachord dórský a dal by se chápat i jako rozložený symetrický souzvuk *es f ges as* (212). To se potvrzuje později, kde zní i jako akord, tedy ve vertikální podobě. V tomto bloku Simaku občas používá i imitaci pohybu základního motivu, případně jeho úpravu¹³.

Nový motiv, s nímž autor pracuje v nové popisované části



Také tento motiv je vyvozen ze základního motivu z úvodu skladby. Konkrétně se jedná o tóny 4–7.

Východisko motivu



Jeho podoba jako transpozice částí základního motivu



Od taktu 80 se v houslích objevuje řada *a d e g*, která později zní i jako souzvuk *a d* e g* (232). Jedná se o úpravu nového souzvuku *d e f g* (212, transpozici souzvuku *es f ges as*), kde tón *f* je nahrazen tónem *a*. Tato práce se ukazuje i v taktech 96–97 v cellech, kde souzvuk *fis gis h cis* (232) je úpravou hlavního souzvuku *fis gis a h* (212). Tedy místo původního *a* je používán tón *cis*. Zajímavé v této úpravě je, že tuto řadu můžeme pochopit i jako úpravu tetrachordu dórské (podle základního motivu tohoto bloku) i jako úpravu pentatonické stupnice *a d e g (c)*.

¹² Například v taktech 83–87.

¹³ Podobný princip používal v prvním bloku.

Takty 76-86: cellová sekce: nový motiv a práce s ním

(Cello primo poco in rilievo)

cantabile, espressivo

cantabile, espressivo

cantabile

mp *poco* *liberamente*

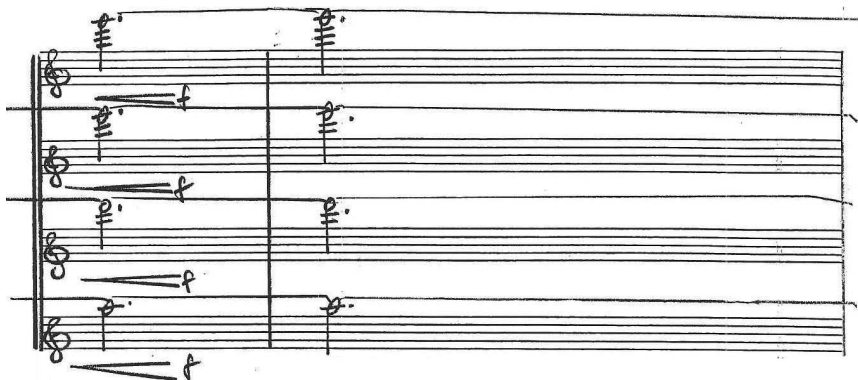
mp *poco liberamente*

Takty 78-82: houslový part: pokračující úprava z 2. bloku a úprava nového motivu v horizontální (třetí takt příkladu) a vertikální podobě (od čtvrtého taktu příkladu).

3/4 ord.

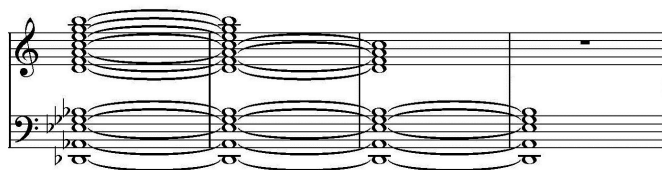
ord.

pp



Vrcholem tohoto boku a vlastně celé skladby je akord v taktu 98. Jedná se o dvanáctitónový akord *as cis es ges b d fa c g e h*, který se vyskytuje poprvé a vlastně i naposled jako jasný dvanáctitónový souzvuk. Je rozdělen do třech notových skupin nebo akordů. První notová skupina a základ akordu je plná pentatonická stupnice *as cis es ges* b* (2232). Základem je čistá kvinta *des - as* a mollový kvintakord *es ges b*. Druhá skupina *d fa* c* (323) je měkce malý septakord a třetí skupina *e g h* (34) je mollový kvintakord. Zajímavé je, že rozložení připomíná pentatonickou stupnici a dórský modus, které jsou modálním centrem skladby.

Dvanáctitónový souzvuk a postupné ubírání tónových skupinek



Takty 97-100: dvanáctitónový souzvuk

Handwritten musical score for measures 97-100, featuring a twelve-tone chord. The score is written on ten staves, with the first five staves representing a string ensemble and the last five staves representing a woodwind ensemble. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo/mood is marked *allargando* and *molto lunga*. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *f*, *ff*, and *fff*. The woodwind section includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (Cb.). The string section includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Kb.). The score is marked with a circled measure number 97 at the bottom left. The tempo/mood markings *allargando* and *molto lunga* are written above the first staff and below the last staff. The woodwind section includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (Cb.). The string section includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Kb.). The score is marked with a circled measure number 97 at the bottom left.

V taktu 101 skladatel z dvanáctitónového souzvuku odebere skupinu *e g h* a zůstává tak souzvuk: *as cis es ges b d fa c* (1121112); v dalším taktu odebere druhou skupinu *d fa c* a zůstane tak souzvuk *as cis es ges* b* (2232). Tím, že v různých hlasech zní „klasické“ akordy, vzniká iluze tonality.

Takty 101–105: odebírání skupin tónů

The image shows a handwritten musical score for measures 101 through 105. The score is written on five systems of staves, each with a different time signature: 3/4, 2/4, 3/4, 3/4, and 3/4. The key signature is F major, indicated by a box with 'F' and a key signature change to one sharp (F#) in the third system. The tempo is marked 'Poco rit.' and the metronome is set to 45. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *ppp*, and *ppp*. There are also performance instructions like 's. pont.' (soprano part), 'ord.' (order), and '(no tremolo)'. The notation includes notes, rests, and accidentals, with some notes marked with 'x' or 'y' to indicate specific articulation or emphasis. The score is a study in the removal of tone groups from a twelve-tone scale, as described in the text above.

Dále v tomto bloku Simaku pracuje s již zmíněnými technikami, jakými jsou kontrasty symetrických a nesymetrických souzvuků, jejich úpravy atp. Na jeho konci Simaku používá sestupující tetrachord dórský (horizontálně) a úpravu pentatonické stupnice (vertikálně).

Takt 118–121: sestupující tetrachord dórský *d c h a* a úprava pentatonické stupnice *es des b as (ges)*

4. Blok: takty 122–170

Na začátku posledního bloku se Simaku vrací k technice používané již ve druhém bloku, kde v houslové skupině představuje hlavní souzvuk: *gis a e* fis* (221) a ve violách a celcích jeho inverzi *fg d* es* (122). Stojí za povšimnutí, že ve spodním souzvuku je první nota *d* stejná (přepíšeme souzvuk na jeho základní podobu *d es fg*) jako první nota základní řady představené v prvním bloku. Ve vrchním souzvuku je poslední nota *a* (přepíšeme souzvuk na jeho základní podobu *d es fg*), která je i nejvyšším tónem hlavní řady představené na začátku skladby. Navíc i původ tohoto akordu bychom našli v hlavním motivu. Je to vlastně úprava jeho druhé části.

Kdybychom spojili tyto dva souzvuky $f g d^* es$ (*dis*) a $gis a e^* fis$, jejich osou by byl es (*dis*) gis (čistá kvarta). Právě tuto osu, ale v transpozici a rozložení ($fis h$), hraje druhá skupina houslí. Kromě toho, jejich spojení je vlastně také další podobou hlavního souzvuku 1111111.

Hlavní souzvuk 4. bloku a jeho inverze



Hlavní souzvuk 4. bloku a jeho původ v hlavním souzvuku



Takty 122–124: hlavní souzvuk *gis a e* fis* (221) v houslové sekci, ve violách a cellech v inverzi *fg d* es* (122). Druhá skupina houslí hraje transponovanou osu *fis h* (v dalších taktech).

Poco più mosso
s. pont.

G

Handwritten musical score for measures 122–124. The score is written on ten staves. The first four staves are for the first violin section, the next four for the second violin section, and the last two for the cello and double bass. The key signature is G major (one sharp). The tempo is "Poco più mosso" and the section is marked "s. pont." (suspension). The score includes various dynamics such as *sfz*, *pp*, *p*, and *fp*. There are also markings for "cantabile" and "s. pont." (suspension). The bottom of the page is marked with a circled "122".

Dále v taktech 128–134 se několikrát a v různých skupinách nástrojů ukáže souzvuk 212 (*d* f e g*, tetrachord dórský) a také 11 (*dis cis* d, gis b a*). Také se tu vyskytuje symetrický souzvuk 232 (*c d f g*, úprava pentatonické stupnice) v první skupině houslové. Na základě uvedeného lze potvrdit skladatelovu oblibu pro symetrické souzvučky a také pro úpravy dórské a pentatonické stupnice. Vyskytuje se zde také úprava jako například *f e* g* (12), která transformuje již zmíněný dórský tetrachord 212 (chybí nota *d*) a potom používá i několik jeho transpozic.

Od taktu 135 druhá skupina houslí hraje rozložený souzvuk *es f ges as* (212), který je vlastně souzvuk ze začátku třetího bloku (*as ges fes*). Od taktu 139 je také jasně vidět v první skupině houslí sestupující motiv *es des c b* (transpozice téhož motivu) jako jasně sestupující tetrachord dórský. Zde začíná kinetická gradace, která pokračuje až do konce skladby. Skupina not obsahující tóny prvního tetrachordu dórského se v různých podobách vyskytuje v houslových skupinách. Od taktu 139 je tetrachord jasně slyšet v první skupině houslí.

Dotyčná část pak velmi graduje, a to hlavně tím, že většina nástrojů hraje dvaatřicetiny, a kdybychom dali dohromady noty všech skupin, zazněly by nám všechny noty dvanáctitónové řady, což velmi přidává napětí. V této gradaci se vyskytují i rozložené souzvučky jako například *f h* c e fis* (1411), který je transpozicí nám známé inverze souzvučku *g as c cis d* (1411) z druhého bloku.

Takty 146–148: inverze souzvuku 1411 v horizontální a vertikální podobě v houslové sekci. Gradace použitím všech not dvanáctitónové řady v ostatních skupinách.

The image shows a handwritten musical score for measures 146-148. The score is written on ten staves. The first four staves are for a string quartet (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The last six staves are for a string quartet (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'arco'. A circled section in the first four staves highlights a specific musical phrase. The tempo is marked as '♩ = 90'. The measure number '146' is circled at the bottom left.

Kulminace přichází v taktu 151, kde zazní souzvuk *d a b h c e fis* (111222). Jde o dvě skupiny: *A b h c + D e fis*. Také zde hraje významnou roli první a poslední nota hlavního souzvuku. K tomu zazní v různých podobách souzvuk *d e s a gis* (151) a také další

symetrické souzvuky jako například: *c h b** (11) a také nám známý *e d cis h** (212)¹⁴. Dále v celcích je imitace pohybu hlavní melodie (od třetího taktu příkladu).

Takty 151–154: souzvuk *d a b h c e fis* (111222), *d es a gis* (151)

The image shows a handwritten musical score for measures 151-154. The score is written on four systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a treble clef and a key signature of one sharp. The third system has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth system has a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f). There are also handwritten annotations and circled areas highlighting specific parts of the score.

¹⁴ Opakuje se několikrát v různých podobách.

Od taktu 159 začíná druhá kulminace, a to neúplným dvanáctitónovým souzvukem (chybí tón *a*). Skupina viol a cell hraje *h cis d e*, tedy symetrický souzvuk 212 (sestupující tetrachord dórský). Tento souzvuk zní i dále ve dvaatřicetinách, čímž dochází k jeho zvýznamnění v rámci daného bloku i v kontextu celé skladby.

Takty 159–161: neúplný dvanáctitónový souzvuk, souzvuk 212 v sekci viola a cello; tetrachord dórský v podobě dvaatřicetin v houslích, stejně jako v taktu 140 (od třetího taktu příkladu)

The image shows a handwritten musical score for measures 159-161. The score is written on ten staves, with the first five staves representing the viola and cello section. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 24/8. The music features a prominent symmetrical 12-tone chord (h cis d e) in the viola and cello section, which is circled in red. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, mf). A circled measure number '159' is visible at the bottom left. The notation is handwritten and includes some annotations like 's. tasto' and 'C'.

Takty 166-170: souzvuk 212 v horizontální a vertikální podobě, dvanáctitónový souzvuk, tón *d*, který zahájil a ukončí skladbu.

87

Závěr

Skladba *Plenilunio* je zajímavou kombinací soudobých skladatelských technik a inspirací modální hudbou. Modalita se vyskytuje zejména ve složení hlavních motivů. Základem celé skladby je motiv představený v samotném úvodu, který v sobě nese všechny hlavní souzvuky, s nimiž skladatel pracuje i v následujících blocích. Tento princip „motivu složeného z dalších motivů“ používá i v souzvucích; také ty by se daly logicky rozčlenit na několik dalších. Za zmínku dále stojí stavba dvanáctitónového souzvuku, který lze analyticky vysvětlit jako kombinaci pentatonické stupnice a dórského modu, případně také jako pentatonickou stupnici, jejímž základem je čistá kvinta, měkce malý septakord a mollový kvintakord. I když samotný akord tvoří dvanáct tónů, v souzvuku je cítit zvukově zajímavý „harmonický řád“. Harmonický pocit je ještě více posílen, když se jednotlivé komponenty, respektive „akordy v akordu“ postupně odebírají, čímž je posluchač vystaven tonalitě jiného druhu. Uvedený princip, který Simaku používal i v jiných skladbách a který není dosud dostatečně teoreticky reflektován, bývá označován jako „statická modulace“. V celé skladbě se dále vyskytují motivy nebo souzvuky ve své horizontální a vertikální podobě. Patrný je skladatelův smysl pro symetrii, která se vyskytuje hlavně v případě použití inverze hlavního souzvuku stejně jako v rámci využívání symetrických souzvuků jako základu. Zajímavé je i „polyfonické“ cítění autora, když například jedna skupina hraje hlavní rozložený souzvuk, druhá hraje jeho inverzi a střední skupina hraje osu, čímž se tvoří vrstvy, respektive hlasy, které na sebe navazují. Kromě kompoziční techniky je tato skladba zdařilá i po stránce estetiky; objevuje se zde řada efektů, kontrastů a emocí, jejichž plné zhodnocení a umělecké ocenění je z velké části úkolem budoucnosti.

The Composition Techniques of Thomas Simaku in His *Plenilunio*

Abstract

The music of Thomas Simaku (born in 1958), widely played throughout Europe and abroad, has received the acclaim of critics for its unique interweaving of emotional labour and modern musical language. These qualities are also present in the composition *Plenilunio* for 12-string instruments, which was premiered in 1999 by the Goldberg Ensemble. *Plenilunio* (Full Moon) was inspired by the cycle *Lirici Greci* (Greek Lyrics), the Italian version of the poetry by the ancient Greek poetess Sappho. The author uses several of his characteristic techniques, for example symmetry and modally constructed melodies, from where he takes the main chords, which are used as pivots in the subsequent musical blocks. At the beginning of *Plenilunio*, Simaku presents the main motive in its vertical and horizontal position. In the second block, the 1141 chord is presented as the main pivotal element. He works with the 1141 chord in different ways, including inversion and combination with other chords. In the third block, Simaku presents the descending Dorian Tetrachord as the main chord while, at the apex of the block, introducing the

interesting concept coined by Simaku as “static modulation”. In the fourth and last block, the 122 chord features as the main chord taken from the final part of the main motive from the first block. The musical piece ends with a culmination of the 12-tone chord by introducing the Dorian Tetrachord for the first time in ascension. Simaku takes the pivotal chords from the main motive and works with them in a unique way, allowing room for the integrity of the piece despite the individuality of its constituent blocks.

Hudební řeč Thomase Simaku v jeho skladbě *Plenilunio*

Abstrakt

Hudba Thomase Simaku (narozen 1958) je uváděná po celé Evropě a oceňovaná kritikou pro unikátní prolínání emocionální intenzity a moderní kompozice. Tyto kvality má i skladba *Plenilunio* pro 12 smyčcových nástrojů, která měla premiéru v roce 1999 v podání ansámblu Goldberg. Skladba byla inspirovaná básní *Plenilunio* (Plný měsíc) z cyklu *Lirici greci* (řecká lyrika), která je italskou verzí básně starořecké básnířky Sapphó. Autor zde používá mnoho charakteristických prvků jako například symetrii nebo modálně složenou melodii, z které vyvozuje základní akordy jako pilíře pro bloky skladby. Hned v úvodu *Plenilunia* Simaku představuje hlavní motiv v jeho horizontální a vertikální podobě. Ve druhém bloku hlavní úlohu hraje souzvuk 1141, který je vyvozen z hlavního motivu. S ním autor pracuje různými způsoby, například používá jeho inverze nebo jej kombinuje s jiným souzvukem. Ve třetím bloku je sestupný tetrachord dórský uváděn v horizontální a vertikální podobě jako hlavní motiv, případně hlavní souzvuk, s nímž Simaku pracuje. V tomto bloku je uvedena i zajímavá Simakova koncepce „statické modulace“. Ve čtvrtém bloku hraje hlavní úlohu souzvuk 122, vyvozen z poslední části hlavního motivu, představeného v úvodu skladby. Skladba kulminuje s 12-ti tónovým souzvukem a poprvé sestupujícím tetrachordem dórským. I když má každý blok svou individualitu, skladba vynívá jako jeden hudební celek, a to i díky kontextu hlavního motivu.

Keywords

Thomas Simaku; *Plenilunio*; symmetry; motive; axis.

Klíčová slova

Simaku; *Plenilunio*; symetrie; motiv; inverze; osa.