

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2012

Kamila Kozáková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Hoboj

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Isang Yun a jeho skladby pro hoboj

Kamila Kozáková

Vedoucí práce: Mgr. Jana Brožková

Oponent práce: prof. Jiří Mihule

Datum obhajoby: 06/06/2012

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2012

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music art

Oboe

MASTER THESIS

Isang Yun and his works for oboe

Kamila Kozáková

Leader: Mgr. Jana Brožková

Examiner: prof. Jiří Mihule

Date of Graduate: 06/06/2012

Academy Degree: Magister of Arts (MgA.)

Prague, 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Isang Yun a jeho skladby pro hoboj

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Diplomová práce na téma Isang Yun a jeho skladby pro hoboj představuje osobnost korejského skladatele Isanga Yuna se zaměřením na jeho skladby věnované hoboji. První kapitola obsahuje shrnutí zásadních mezníků pestrého života komponisty. V následující kapitole se práce stručně zabývá charakteristikou tradiční korejské hudby, vlivem západní kultury na korejskou hudbu a jejich vzájemné prolínání. Na ni navazuje kapitola popisující skladebný styl Isanga Yuna, ve kterém se jedinečným způsobem snoubí prvky obou odlišných kultur. Jeho tvorba je zde rozdělena do pěti stylistických etap a dílčí podkapitola nabízí vhled do některých skladatelových kompozičních postupů. Poslední kapitola obsahuje rozbor pěti skladeb, které Isang Yun věnoval hoboji, a to konkrétně Piri, Doppelkonzert pro hoboj a harfu, Rondell, Quartett pro hoboj a smyčce a Bläserquintett.

Abstract

Isang Yun and his works for oboe is a title of this master thesis. It introduces a personality of a Korean composer Isang Yun and it focuses on his works for oboe. The first chapter contains resumé of principal moments of the composer's life. The next chapter briefly touches characteristics of a traditional Korean music, how the western culture is displayed in the Korean music, what is her influence on the Korean music and their inosculation into each other. The following chapter describes a compositional style of Isang Yun in which elements of both different cultures combine in a unique way. Yun's work is divided here into five stylistic periods and in this chapter one fractional subchapter is also introduced where an insight into a few compositional techniques of the composer, can be found. Final chapter contains analysis of five compositions, which Isang Yun wrote for oboe – Piri, Doppelkonzert for oboe and harp, Rondell, Quartett for oboe and strings and Bläserquintett.

Obsah:

1. Úvod	1
2. Biografie Isanga Yuna	2
2.1 Korea 1917-1956	2
2.2 Evropa 1956-1967	3
2.3 Uvěznění 1967-1969	5
2.4 Exil 1969-1995	7
3. Korejská tradiční hudba	11
3.1 Vlivy Západu na korejskou tradiční hudbu	11
3.2 Prolínání západních a východních prvků v hudbě Isanga Yuna	12
4. Skladebný styl	16
4.1 Stylistické etapy	16
4.2 Kompoziční proces	18
5. Rozbor skladeb pro hoboj	22
5.1 Piri	22
5.1.1 Piri – hudební nástroj	23
5.1.2 Piri pro sólový hoboj	25
5.2 Doppelkonzert pro hoboj a harfu	29
5.3 Rondell	31
5.4 Quartett pro hoboj a smyčce	34
5.5 Bläserquintett	37
6. Závěr	42
7. Seznam použité literatury	43
8. Přílohy	44
8.1 Seznam skladeb věnovaných hoboji	44
8.2 Obrázková příloha	46

1. Úvod

Svou magisterskou prací bych ráda věnovala korejskému skladateli Isangu Yunovi. Jeho osobnost, životní příběh, filozofie, jedinečnost kompozičního stylu a v neposlední řadě dvacet děl věnovaných hoboji, to vše mne vedlo ke zvolení tohoto tématu. Ráda bych svou prací představila tuto výjimečnou osobnost, která je v Čechách známa jen úzkému kruhu „zasvěcenců“. Příležitost slyšet jeho hudbu na koncertním pódiu je u nás spíše vzácností. I přes množství skladeb, věnovaných hoboji, jen málokterý z hobojistů zařadí některé z Yunových děl do svého repertoáru. Důvodů může být hned několik, od neznalosti autora, přes nesympatii k jeho hudbě až k extrémně vysokým nárokům, které jsou v jeho skladbách na interpreta kladeny. Z mého pohledu může být jednou z hlavních překážek také nedostatečné porozumění skladatelské estetice jeho děl. Toto porozumění je velmi důležitým klíčem k nalezení cesty a k celkovému pochopení jeho skladeb. Interpretovi je potom nezbytným vodítkem pro jejich správnou interpretaci.

V této práci bych chtěla, kromě životních mezníků a stručného rozboru některých z jeho hobojevých děl, osvětlit základní znaky zcela originálního skladebného stylu Isanga Yuna, ve kterém se jedinečným způsobem snoubí inspirační prvky dvou „světů“ - Východu a Západu.

2. Biografie Isanga Yuna

(1917-1995)



2.1 Korea: 1917-1956

Isang Yun se narodil 17. září 1917 blízko Tongyeongu, (dříve nazývaného Chungmu), pobřežního města ležícího v dnešní Jižní Koreji. Yunova rodina původem pocházela z Číny.

Několik generací před jeho narozením emigrovala do Koreje. Otec Isanga Yuna byl statkářem a vlastnil malý obchod s nábytkem, avšak jeho největší vášní byla poezie, filozofie a čínská literatura a historie. Yunova matka, Sundal Kim, pocházela z farmářské rodiny a vzhledem k jejímu nižšímu původu nebyly její vztahy s manželovou společensky výše postavenou rodinou vůbec ideální.

Isang Yun vyrůstal v Koreji v době japonské okupace (1905-1945). Otec se snažil vést Isanga od mala k národnímu uvědomění a sblížení s korejskými a čínskými tradicemi, to vše na protest kultury japonské. Jako zanícený vlastenec a odpůrce okupace otec odmítal s Japonci obchodně spolupracovat a tím se jeho společenské vlivy stejně jako materiální situace rodiny značně zhoršily. Isang navštěvoval 3 roky tradiční základní čínské školy, kde se učil mimo jiné čínským tradicím, filozofii, literatuře, tradičnímu čínskému písmu, avšak ne hudbě. Poté pokračoval na obecné škole evropského stylu, kde získal první hudební zkušenosti. Miloval zpěv a ve třinácti letech se naučil základy hry na housle a začal komponovat své vlastní písně. Už tyto první kompozice se dočkaly veřejné produkce, byly hrány v přestávkách mezi němými filmy.

Yun později popsal celou řadu vlivů, které na něj v té době působily. Od písní rybářů, přes kočovné operní společnosti z korejských dvorů, šamanskou hudbu, buddhistické písně až k hudbě tradičních korejských festivalů.

Jako mladý muž začal navštěvovat školu podnikání, ale brzy, ve věku sedmnácti let, odešel z domova do Soulu studovat hudbu. I přes silné otcovy námitky, pokračoval ve studiu hry na violoncello, hudební teorie a kompozice v Osace (1933-36) a v Tokiu (1938-41). Během 2. světové války byl Yun stoupencem proti-japonského hnutí odporu. Byl uvězněn a mučen po dobu dvou

měsíců, paradoxně však ne kvůli své odbojové činnosti, ale kvůli korejské hudbě, kterou komponoval a která byla Japonci zakázána. Po propuštění ve své dřívější činnosti pokračoval, avšak z bezpečnostních důvodů se ukrýval pod jinou identitou v Soulu. Z důvodů onemocnění tuberkulózou byl nucen podstoupit hospitalizaci a v nemocnici zůstal až do konce války.

Během následujících let se věnoval nejen komponování, ale také výuce hudby, a to jak v Tongyongu tak v Pusanu, kde se potkal a později v roce 1950, jen několik měsíců před vypuknutím korejské války, oženil se svou ženou Soo-Ja Lee. V této nelehké době se jim narodily dvě děti.

V roce 1956 získal Cenu kultury za svůj Smyčcový kvartet No.1 a Klavírní trio. Toto ocenění přineslo Yunovi možnost dalších studií v zahraničí.

2.2 Evropa: 1956-1967

Dychtivý studovat a komponovat v centru západní hudební kultury, Yun odcestoval do Evropy. Jeho největším snem bylo Německo, konkrétně hlubší studium atonálních technik II. vídeňské školy. Neměl bohužel žádné osobní kontakty na tuto oblast, a tak se díky jednomu korejskému příteli, stala jeho cílovou destinací (i když jen na jeden rok) Paříž. Pro Yuna to bylo těžké období. Jeho žena i s dětmi byla nucena zůstat v Koreji. A tak to zůstalo dalších pět let, kdy v roce 1961 Soo- Ja nakonec přijíždí do Evropy. Jejich děti však z finančních důvodů zůstávají v Koreji ještě dalších 6 let.

Z Paříže vedla Yunova cesta na Musikhochschule v západním Berlíně. Velmi brzy se mu podařilo důkladně se seznámit a sblížit s tradiční hudbou velkých evropských mistrů, stejně jako s novými styly, které reprezentovala díla Schoenberga, Weberna, Berga či Bartoka. Působily na něj vlivy jednotlivých osobitých stylů soudobých skladatelů, jakými byli Messiaen, Stockhausen, Boulez, Cage a další. Avšak Yunovo kompoziční úsilí se stále neseťkávalo s očekávanou odezvou. Jak sám poznamenal, bylo pro něj velmi těžké, jako pro člověka, který se narodil ve východní Asii a který pochází z naprosto jiného hudebního světa bez jakýchkoli tradic polyfonie, komponovat s pomocí kontrapunktu a harmonie.

Hlavními profesory byli Isangu Yunovi Boris Blacher-skladba, Pierre Revel-teorie, Tony Aubin-analýza, Josef Rufer-dodekafonie, Reinhard Schwarz-Schilling – kontrapunkt. Boris Blacher pro Yuna znamenal velmi mnoho. Byl to právě on, který v mladém skladateli podněcoval hledání vlastního osobitého stylu, otevření se a

využití tradic země, ze které pocházel. Blacher sám vyrůstal v Číně, i proto mohl více než kdokoli jiný rozumět hudebnímu zázemí a zvukové jedinečnosti Východu.

Yunův původní záměr byl zůstat v Evropě pouze tři roky, ale kvůli postupně vzrůstajícím úspěchům svůj návrat do Koreje odložil. První uznání Yunovy práce přineslo provedení jeho dvou skladeb: dodekafonní skladby *Musik fiir sieben Instrumente* a *Fünf stücke* pro klavír v Darmstadtu na letních kurzech v roce 1959. Po tomto úspěchu se Yun rozhodl v Německu zůstat a pracovat na své skladatelské kariéře.

V roce 1960 se přestěhoval do Freiburgu, kde dostal příležitost prostřednictvím rozhlasového vysílání seznamovat posluchače s tradiční východoasijskou hudbou, zejména s klasickou hudbou Číny. Právě v této době, díky této práci, si Yun poprvé silně uvědomuje odkaz, který mu jeho rodná kultura zanechala a asijská hudba, formy a nástrojové techniky se mu stávají hlubokým inspiračním zdrojem.

V roce 1961 přijíždí do Německa Yunova žena Soo-Ja. Celkově bylo toto období pro Yuna nelehké. Potýkal se s nedostatkem práce a uznání a starosti mu dělalo také nelehké aklimatizování se jeho ženy do zcela cizího evropského prostředí. V roce 1964 se mu podařil získat grant od Fordovy nadace.¹ Ten s sebou přinesl nejen finanční podporu, ale také publicitu a koncertní příležitosti po celé Evropě. Yun se usadil v západním Berlíně, kde podepsal smlouvu s vydavatelstvím Bote&Bock. To začalo publikovat jeho skladby a příležitosti k nahrávání a objednávky začaly přicházet častěji.

V této době, po premiéře Yunova orchestrálního díla *Reak*, se jeho skladby začaly setkávat s mezinárodním uznáním.

V roce 1966 se Yunovi naskytla možnost odcestovat na dva měsíce do USA, kde vyučoval v San Franciscu, Los Angeles, Chicagu, New Yorku, Tanlewoodu a Aspenu. Jeho finanční situace se zlepšila natolik, že roku 1967 mohly do Německa přicestovat obě jeho děti.

V letech mezi koncem korejské války a vojenským pučem generála Park Chung-hee² v roce 1961 se Yun považoval za „naprosto apolitického“. Když však

¹ Fordova nadace – soukromá nadace se sídlem v New Yorku, založena v roce 1936 Edselem a Henrym Fordem.

² Park Chung-hee – (1917-1979) generál a prezident Jižní Koreje v letech 1961-1979. Byl mnohdy kritizován za své tvrdé autoritativní postupy.

Park převzal moc, Yunova potřeba politicky se angažovat opět vyvstala: „Tento puč byl pro mne velikým šokem. V ten okamžik mé politické vědomí bylo najednou znovu probuzeno“ ³(Byeon 119). Na základě těchto událostí Yun spolu se svými přáteli, korejskými studenty žijícími v Německu a některými velvyslanci z Bonnu založil Korejskou společnost. Dvakrát ročně se konal seminář, na kterém se diskutovalo o potřebě a možnosti obnovení jihokorejské demokracie.

Yun si dělal starosti s integritou demokratického vývoje Jižní Koreje, ale nejvíce ze všeho jej trápilo rozdělení jeho rodné země. Nikdy nebyl komunistou a ani nikdy nepracoval jako tajný agent pro Severní Koreu. Yun navštívil Pchjongjang (ležící v Severní Koreji) v dubnu 1963, avšak ne z politických důvodů.

Hlavním důvodem byla návštěva korejských přátel, se kterými se seznámil během studií v Japonsku. Chtěl také vidět na vlastní oči, co se severokorejskou společností udělala 2. světová válka a přál si spatřit nástěnné fresky slavných hrobek nacházející se mimo Pchjongjang. Tento korejský historický poklad později inspiroval vznik jeho kvartetu pro flétnu, hoboj, housle a violoncello „*Images*“.

2.3 Uvěznění: 1967-1969

Po deseti letech strávených v Německu byla 17. června 1967 jihokorejskou tajnou službou (KCIA-Korean Central Intelligence Agency) na Yuna uvalena vazba. Byl převezen do Soulu, kde byl uvězněn a mučen pro podezření z vlastizrady. Jeho žena Soo-ja Lee byla uvězněna pět dní nato. Yun byl jedním z umělců a intelektuálů, kteří byli uneseni z Německa v rámci tajné operace dnes známé jako „*East Berlin Spy Incident*“. Jihokorejská vláda tehdy prohlásila, že umělci, intelektuálové a studenti v Evropě s různými politickými názory byli zapojeni do špionážní činnosti pro Severní Koreu tím, že pravidelně navštěvovali severokorejskou ambasádu ve východním Berlíně. Dva z celkově 66 lidí byli odsouzeni k smrti a čtyři, včetně Isanga Yuna, odsouzeni k doživotnímu vězení. Ředitel KCIA prohlásil tuto špionážní síť za část severokorejského programu pro dosažení případné „komunizace“ Jižní Koreje. Zdroje KCIA také tvrdily, že

³ Byeon, Jiyeon. *The Wounded Dragon: An Annotated Translation of Der verwundete Drache, the Biography of Composer Isang Yun*, by Luise Rinser and Isang Yun, Kent State University, 2003., str. 119

komunisté plánovali v horizontu dalších 10 let nasadit až 500 tajných agentů do intelektuálních kruhů v Jižní Koreji.

Když všechny tyto okolnosti vešly ve známost mezi Yunovými přáteli a kolegy, začaly se organizovat protestní akce. V říjnu 1967 byl prezidentu Parkovi poslán dopis s celou řadou podpisů světově uznávaných hudebníků. V dopise mimo jiné stálo:

Isang Yun je ceněným předním skladatelem, a to nejen v Evropě, ale prakticky v celém světě.(...)Jeho práce a osobnost je nedocenitelná z pohledu zprostředkování korejské kultury širšímu podvědomí v západním světě. Bez něj bychom o vaší zemi věděli jen velice málo. Jako nikdo před ním nám skrze své umělecké snahy zprostředkoval cestu k porozumění a lásce ke korejskému způsobu myšlení.

Americký skladatel Elliot Carter poslal dopis americkému státnímu sekretáři Deanu Ruskovi, ve kterém se dožadoval zásahu Spojených států, s odkazem na Yunův vztah s Fordovou nadací.

Hudebníci bojkotovali svá vystoupení v Soulu, pořádali veřejné koncerty a proslovy a podepisovali petice za Yunovo osvobození.

Ve vězení podstoupil řadu dlouhých a důkladných výslechů, byl mučen a nucen žít v extrémně špatných podmínkách. V červenci roku 1967 se dokonce pokusil o sebevraždu.

Ani v tomto vypjatém období však nepřestal pracovat. Na naléhání jeho vydavatelství Bote&Bock jihokorejská vláda Yunovi povolila ve vězení komponovat. Vznikla zde opera *Die Witwe des Schmetterlings*, která měla premiéru v Norimberku roku 1969 v době, kdy byl Yun stále uvězněn, a dále dvě komorní díla *Riul* a *Images*.

Yunův trest byl postupně snižován na deset let vězení a v únoru roku 1969 jihokorejská vláda byla nucena ustoupit silnému mezinárodnímu nátlaku a propustit Isanga Yuna na svobodu.

Dobré jméno Isanga Yuna jako skladatele i profesora po návratu do Berlína ještě posílilo. Získal profesorský post na Hochschule für Musik v Berlíně a v Hannoveru. Kromě různých ocenění, která získal, se mu dostalo i jiné veliké cti. Byl požádán, aby zkomponoval operu k nadcházejícím Olympijským hrám, které se konaly roku 1972 v Mnichově. Motto her znělo: Jednota všech kultur. Yun jako námět pro tuto operu použil prastarý korejský příběh o Sim Tjungovi, vycházející z filozofie konfucialismu, buddhismu a taoismu.

2.4 Exil: 1969-1995

Yunův únos byl samozřejmě v jeho životě zlomovým bodem. Tato velmi tvrdá životní zkouška změnila jeho myšlení, hudbu, ideologii, celkový životní přístup. Jeho hudba nabrala na závažnosti; v jeho skladbách se jakoby zračilo utrpení korejských lidí.

Yunovi již nikdy nebylo dovoleno vrátit se do své vlasti. V roce 1971 přijal německé občanství. Hluboká láska k rodné zemi a smutek nad nuceným odloučením jej však provázela až do smrti.

Po zbytek svého života zůstal politicky aktivním. V roce 1973 se připojil ke korejské exilové organizaci. Kvůli jeho aktivitám jihokorejská vláda plánovala Yunův opakovaný únos z konference v Tokiu roku 1976, které se skladatel účastnil. Zásah byl naštěstí odvolán.

Hlavním cílem a největším Yunovým přáním bylo opětovné sjednocení Severní a Jižní Koreje a nastolení demokratické vlády. V roce 1977 se stal předsedou evropské větve Asociace pro korejské demokratické znovusjednocení.

S proměnou Yunovy osobnosti se pochopitelně proměnil i jeho kompoziční styl. Své umění používal jako prostředek k vyjádření svých postojů a myšlenek usilujících o lidská práva, harmonii a mír. Jak řekl v rozhovoru s Bruce Duffiem⁴: „Myslím, že dnešní svět velmi nutně potřebuje hudbu, která nás spojí, zejména proto, že jsme obklopeni tolika závažnými problémy, se kterými jsme nuceni se vyrovnávat.“⁵

V jiném rozhovoru s Luisem Rinserem⁶ řekl: „V zásadě umění a politika jsou pro mne dvě zcela odlišné pojmy. Jsem pouze hudebníkem, nic jiného a jako hudebník nemám s politikou nic společného.[...] Ale nezapomeňte, co jsem Vám vyprávěl o svém otci: byl vzdělaný, ale nic víc, usadil se, a jen četl a psal poezii. Ale když přišla povodeň, která ohrozila jeho dům, zvedl se a pomohl postavit hráz. I umělec

⁴ Bruce Duffie – (1951) americký, producent, rádio hlasatel, hudební skladatel, učitel hudby, dirigent.

⁵ <http://www.bruceDuffie.com/yun.html> - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987

⁶ Luise Rinser -(1911-2002) německý spisovatel, politický aktivista a blízký přítel Isanga Yuna. V roce 1977 byla vydána jeho biografická kniha o I. Yunovi *Der verwundete Drache*.

v případě katastrofy je vždy jen člověkem jako každý jiný a musí dělat něco pro všechny, i kdyby to mělo znamenat jeho politickou angažovanost.“⁷

Pár jeho děl je těmto slovům příkladem: kantáta *An der Schwelle*(1975), dílo za utrpení všech obětí politického útlaku, *Exemplum: in memoriam Kwangju*, dílo vzniknuvší jako reakce na vojenský masakr v Kwangju v Jižní Koreji v květnu 1980, a *Symphony No. 1* (1982-83), o hrozbě nukleárního věku, skladba premiérována Berlínskou filharmonií. Jeho *Koncert pro violoncello* byl inspirován osobními zážitky z vězení. Jak sám poznamenal, role sólisty stojícího proti orchestru pro něj představoval boj jednotlivce proti politickému útlaku.

Ačkoli Yun ve své tvorbě nezřídka používal závažná témata, jeho celkový hudební odkaz nevyznívá pesimisticky.

Sám autor popisoval své balancování mezi vyjadřováním utrpení a naděje ve své tvorbě následovně:“Jsem velmi optimistický. Proto také komponuji. Nikdy jsem se nevzdal naděje. I přesto, že často pracuji s velmi negativními a tragickými tématy, nikdy jsem se osobně neocítl v situaci, kdy bych cítil depresi či nejistotu. Na konci práce na každé skladbě, ať je její téma či okolnosti kolem něj jakkoli tragické, vždy v ní ponechávám možnost nalezení naděje.“⁸

Po jeho uvěznění v Jižní Koreji zesílil Yunův vztah k Severní Koreji. Přijal nejednou pozvání k návštěvě této země a vždy byl vysoce považován, dokonce mu bylo umožněno setkat se i s Kim II Sungem.⁹ Roku 1984 byl v Pchjongjangu založen Hudební institut Isanga Yuna (Yun Isang Umak Yon'gushil) a tamtéž v roce 1990 vznikl orchestr Isanga Yuna.

Nicméně, vztah Yuna s diktátorským režimem v Severní Koreji nemohl nikdy být idylický. Yun komponoval ve stylu avantgardy, která se odmítala jakkoli přizpůsobovat politickým režimům či nátlakům a mimoto Yun byl přece německým občanem plně začleněn do německé demokratické společnosti. Yun se stal

⁷ Byeon, Jiyeon. *The Wounded Dragon: An Annotated Translation of Der verwundete Drache, the Biography of Composer Isang Yun*, by Luise Rinser and Isang Yun, Kent State University, 2003, str. 298

⁸ <http://www.bruceDuffie.com/yun.html> - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987

⁹Kim II Sung – (1912-1994)politický vůdce Severní Koreje od jejího vzniku (1948) až do své smrti.

předsedou „Overseas Headquarters of the National Alliance“, organizace pro znovusjednocení Koreji.

Yun byl držitelem celé řady ocenění a vyznamenání. V roce 1985 mu byl udělen čestný doktorát Univerzity v Tübingenu. Z dalších ocenění jmenujme například Kiel Culture Prize (1970), German Distinguished Service Cross (1988), Medaile akademie v Hamburku (1992) a Medaile Goetheho Institutu (1994). Stal se čestným členem mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu.

Byl také uveden do významné Akademie umění, a to jak v Hamburku, tak v Berlíně. V roce 1977 byl jmenován profesorem na Musikhochschule v západním Berlíně, kde působil jako vyhledávaný pedagog skladby. Mnoho z jeho studentů byli mladí lidé z asijského disentu.

Isang Yun zemřel v Berlíně 3. listopadu roku 1995 ve věku 78 let na zápal plic.

Jeho skladatelský odkaz čítá na 121 děl, z toho vedle ostatních je 22 skladeb orchestrálních, 4 opery, 10 koncertů, 40 děl komorních a 28 z nich věnoval Yun samostatnému nástroji.

I přesto, jakých úspěchů v životě dosáhl, zůstal Isang Yun skromným a pokorným člověkem. V rozhovoru s Luise Rinserem se zasníl nade dnem, kdy se vrátí do své rodné vlasti. Tento den bohužel nikdy nenastal: „Úspěch? Co je úspěch? Stín, který pomine. Víte, zda mne alespoň jedno z mých děl přežije? A vůbec, záleží na tom? Pracoval jsem mnoho a nejlépe, jak jsem mohl. A jednoho dne bych rád všeho nechal a vrátil se zpět do mé Koreje, posadil se na pobřeží, velmi tiše, a chytal ryby, poslouchal hudbu ve své mysli, bez jejího zapisování. A tam bych také chtěl být pohřben, v náručí své rodné země.“¹⁰

Mezi další pocty, kterým se Isangu Yunovi dostalo, patří například založení Mezinárodní společnosti Isanga Yuna v Berlíně, rok po jeho smrti. 5. prosince 1984 byl v Pchjongjangu založen Hudební institut Isanga Yuna na podporu Yunovy

¹⁰ Byeon, Jiyeon. *The Wounded Dragon: An Annotated Translation of Der verwundete Drache, the Biography of Composer Isang Yun*, by Luise Rinser and Isang Yun, Kent State University, 2003.

hudební činnosti. Zpočátku se výzkumné centrum soustředilo na studium Yunových skladeb, jejich teoretický rozbor. V roce 1990 vznikl orchestr nesoucí skladatelovo jméno a interpretující zejména jeho skladby. Dva roky nato následovalo otevření koncertní budovy taktéž nesoucí Yunovo jméno. Tato stavba zahrnuje dvě koncertní sítě, prostornou halu, mezinárodní konferenční sál, nahrávací studio, knihovnu a výstavní síň.

Orchestr Isanga Yuna koncertuje čtyřikrát do měsíce a každý rok v listopadu pořádá třídenní Festival Isanga Yuna. Na programu zaznívají nejen díla Yunova, ale také skladby jiných skladatelů, které mají spojitost se znovusjednocením Koreje.

The Isang Yun Peace Foundation je organizace založená v Soulu v roce 2005. Je vedena Yunovou dcerou Djong Yun. Nadace každoročně sponzoruje ceny skladatelských soutěží a jiné kulturní aktivity podporující mír.

3. Korejská tradiční hudba

Nejvýraznějším znakem korejské tradiční hudby je artikulační flexibilita. Nejrůznější artikulační odchylky, variace a improvizace tak stojí na kreativitě a estetických preferencích interpreta.

Melodie, rytmus a barva hrají vedlejší roli ve srovnání se západním pojetím hudby. Důraz je kladen na význam jedné samostatné noty. Tento náhled na roli tónu je společný pro celou asijskou hudební tradici.

Hwang Byung-ki, učenec, který napsal mnoho o korejské hudební estetice, vyzníval a zformuloval následující: Korejská hudba je založená na principu nazývaném *him*, znamenající universální životnost/vitalitu. Za prvé, každý hudební zvuk musí mít silnou vibrující tónovou barvu, spíše než barvu, která je jasná a sladká. Za druhé, každý hudební zvuk musí mít dynamiku, citlivě střídající barvu, hlasitost a výšku.

Rytmus v korejské hudbě, je znám pod pojmem *jangdan*. Jeho role je také významná. Převažuje třídobé metrum, každá doba je potom jakoby složená ze tří menších jednotek, což je jev, kterým se korejská hudba odlišuje od hudby sousedních států Japonska a Číny.

Barva korejských nástrojů a vokální hudba je velmi charakteristická. Většina nástrojů je vyráběna z přírodních materiálů – dřeva, bambusu, hedvábných nití na struny, atd. Přírodní materiály propůjčují nástrojům přírodní barvu zvuku, i proto pro Korejce hra na tyto nástroje představuje vyjádření jednoty člověka a přírody.

3.1 Vlivy Západu na korejskou tradiční hudbu

Gugak a *yangak*, to jsou dvě pojmenování, která vznikla k charakterizování nových stylů, které v Koreji vznikly po proniknutí západních vlivů. *Gugak* znamená nová hudba v tradičním stylu, *yangak* potom nová hudba v západním stylu.

První průniky západní kultury byly pro korejskou kulturu šokem. Způsobilo jej neznámé a heterogenní pojetí a až násilně, pro korejské vnímání, rychlá progresse hudby. Přesto se přirozeně našla cesta pro souběžnou existenci obou stylů a brzy i pro jejich vzájemné ovlivňování a prolínání. Většina význačných korejských

skladatelů si právě díky západním vlivům mnohem více uvědomila bohatství a jedinečnost kulturního odkazu své země.

Zájem o novou hudbu v tradičním korejském stylu začal vzrůstat na počátku 60. let 20. století.

Prvními pokusy byly úpravy lidových korejské hudby v novém západním stylu. 80. léta poté přinesla živou diskuzi směřující k překlenutí bariéry mezi západní a tradiční korejskou hudbou a mezi hudbou klasickou a populární. Od té doby se vyprofilovaly čtyři skladatelské tendence: 1) skladby hrané tradičními korejskými nástroji, spíše korejského tradičního charakteru, 2) tradiční korejská hudba využívající nových prvků jak skladebných, tak v orchestraci, 3) zjednodušené a „západním způsobem“ upravené tradiční melodie, využívané zejména pro televizi, film a divadlo a 4) pokusy o přepisy západních instrumentálních děl pro korejské tradiční nástroje.

V dnešní době vzniká mnoho skladeb, které jsou věnovány nejrůznějším uskupením a souborům tradičních korejských nástrojů. Svým charakterem se tato barevná a často vášnivá hudba velice podobá soudobé hudbě vznikající v jiných částech světa, a to zejména svou důkladně promyšlenou strukturou, heterofonií, složitými rytmy, absencí pravidelného pulsu a volnou tonalitou.

3.2 Prolínání západních a východních prvků v hudbě Isanga Yuna

Yunova role v široké historii kulturních setkávání a výměn je velmi důležitá. Byl jedním z mála asijských skladatelů, jejichž jméno a odkaz se v hudební sféře 20. století stalo uznávaným pojmem. Vedle Yuna můžeme jmenovat ještě Chou Wen-Chunga (nar. 1923) a Tan Duna (nar. 1957) z Číny, Jose Macedu (1917-2004) z Filipín a Toru Takemitsu (1930-1996) z Japonska.

Isang Yun byl skladatelem, v jehož tvorbě se rovnoměrně mísily vlivy obou oblastí - Východu i Západu. Ačkoli některá z jeho děl byla inspirovaná náměty čistě korejskými, nikdy se nesnažil přímo citovat nápěvy korejské tradiční hudby nebo doslova uvádět jiné inspirace korejské kultury. V katalogu Yunových děl nalezneme

spoustu titulů, které odkazují na korejskou hudbu, ale to vše spíše v abstraktní inspirační rovině.

Napříč celou jeho tvorbou je patrné hluboké spojení autora s taoismem, asijským filozofickým směrem, který považuje za nejvyšší princip všeho bytí Cestu („Tao“).

Yun komponoval svá díla s hlubokým podvědomím taoistického principu jin-jang, reprezentující rovnováhu a spojení těchto protikladů. Sám řekl, že během každé vteřiny jsou v jeho hudbě přítomny dva protikladné prvky. A v plynutí času, od začátku do konce jsou oba elementy neustále přítomny, navzájem se doplňují a nahrazují.

Prvek obecně chápán jako ornament v západním hudebním myšlení (např. trylek, glissando, příraz) vytvořil základ pro skladebný princip inspirovaný asijskou koncepcí jednoho tónu. Yun nazýval tento postup technikou *Hauptton*:

„Základ mé skladby je v samostatném tónu. Každý tón, mající moc chameleona, se stává spolu s ornamenty, vibrátem, akcenty a glissandy základem, který utváří zvukovou jednotku jediné noty. Tohle nazývám Haupttonem.“¹¹

Hauptton může být definován jako strukturovaná jednotka složená ze vzniku tónu často ozdobeného přírazem, nosné centrální tónové výšky a závěrečného gesta. Celý *hauptton* je běžně zdoben glissandy, trylky, vibrátem, dynamickými změnami a intonačními výkyvy. V Yunových skladbách je patrná v závěru mnoha *haupttonů* čtvrttónová odchylka, což je také znakem korejské hudby, objevuje se zejména v hudbě vokální. Ačkoli některé *haupttony* se soustředí na jednu centrální tónovou výšku, běžnější pro *haupttony* je vývoj napříč několika tónovými výškami. Je důležité pochopit, že úloha *haupttonu* by neměla být spojována s představou jediné centrální tónové polohy. Spíše, hlavní tón je zde organizujícím hudebním principem fráze, který prochází mnoha povrchovými změnami, avšak v jádru zůstává uceleným proudem.

Yun často používal metaforu tužky a štětce pro vysvětlení této své ideje.

¹¹ Fraker, E. Sara: *Oboe Works of Isang Yun*, Urbana, Illinois, 2009, str. 33

V evropské hudbě hraje rozhodující úlohu formová koncepce a jednotlivé noty se stávají důležitými, pouze pokud celá jejich skupina je horizontálně spojena jako melodie či vertikálně jako harmonie. Naopak tisíciletá tradice východoasijské hudby staví, jak již bylo řečeno, význam jediné noty do popředí. V evropské hudbě pouze skupina not dostává smysl, ale v asijské hudbě i jen jediná samotná nota je podstatná sama o sobě. Tyto tóny se dají přirovnat k tahu štětcem jako protiklad k jednomu tahu tužkou.

Technika „zdobení“ je pro korejskou hudbu typická, nazývá se *Nong-Hyun*. Od začátku do konce je každá nota předmětem k přeměně. Je ozvláštněna ozdobami, přírazy, glissandy (Yun říká, že jen glissand existuje v korejské hudbě na třicet druhů) a dynamickými změnami; nad tím vším je jako výrazový prostředek vědomě užívána vibrace každého jednotlivého tónu. Jeden ornamentální prvek je velmi výrazným znakem korejské hudby. A to konkrétně změna intonace směrem nahoru či dolů v závěru některých tónů. V korejské tradiční hudbě, držená nota se často „zhoupne“ o čtvrt-tón výše či níže. Změna intonace oběma směry může být také způsobena akcentem či crescendem/decrescendem. Akcent na začátku či konci držené noty připomíná, jak právě Yun zamýšlel, tah štětcem v dílech orientální kaligrafie.

Výměna noty, co se její výšky týče, má spíše funkci ornamentální (ne funkci intervalu tvořícího melodii, jak je tomu v evropské hudbě) a je považována za součást výrazového rozpětí jedné a té samé noty. Tato metoda zacházení s jednotlivými tóny odlišuje Yunovu tvorbu od ostatních soudobých děl. Dodává jí nezaměnitelný asijský nádech, který je zřejmý i necvičeným posluchačským uším.

Nic není výstižnějšího, než popis vývoje jediného tónu od samotného autora: „Prakticky každý tón začíná přírazem. Když je tón posazen, je to začátek, zcela bez vibráta. A tento tón chce žít dále a dále. Tento započatý stav chvíli pokračuje, a když již nelze jít dále, přidává se jemné vibrato. Jak vibrato narůstá, něco musí explodovat, tak aby jeho život mohl pokračovat dále. Tím něčím je závěrečné gesto nebo ornament; potom tón pokračuje v jiné úrovni. Znovu je zde nový začátek tak, že je tón znovu zkoncentrován, a tato nová koncentrace jej nese dále k životu; od teď je lidský dech téměř u konce. Zde je zapotřebí mocného závěru, a to ve formě

bud' akcentovaného ornamentu anebo jednoduše klesajícího či stoupajícího glissanda."¹²

Yun si dobře uvědomoval, že tento aspekt tvoří v jeho skladbách ten nejmarkantnější rozdíl mezi východním a západním přístupem k hudební kompozici a byla to také podstata, na které postavil své kompoziční postupy.

Nejen východní vlivy utvářely Yunovy skladby. Byl to například dodekafonní princip druhé vídeňské školy, který byl pro Yuna hlubokou a trvalou inspirací.

Bližší se seznámil také s aleatorikou (skladby Cage, Stockhausena a Bouleze) Někdy čas Yun cítil silné napětí mezi těmito dvěma protikladnými hudebními filozofiemi: přísným určením a neurčenou volností. Byly to zejména skladby Ligetiho a Pendereckeho, které v daném období Yuna podněcovaly k hledání jeho vlastního směru. Yun vždy rád naslouchal dílům svých kolegů, ale nikdy se neprohřešil proti svému vlastnímu stylu. Jak sám poznamenal, bylo pár skladatelů, kterých si velmi cenil: Lutoslawski, Stockhausen, Nono, Ligeti, Penderecki a Bernd Alois Zimmerman. Ale vždy s nimi kráčet jen chvíli a dále pokračoval svou vlastní skladatelskou cestou.

V jádru Yuna vlastně nezajímala otázka dvou polarit Východu a Západu. Jeho cílem bylo promlouvat hudebním jazykem, který byl jen jeho, tedy zcela originální. V komponování viděl „konání ducha“ a odmítal veškeré snahy o zařazování jeho hudby do nějakých kategorií.

„ Mým cílem není umělecké propojení dvou odlišných kultur, ale jsem přirozeně nucen tyto dva prvky propojovat. Z tohoto důvodu je nemožné kategorizovat mou hudbu buď spíše jako evropskou nebo jako asijskou. Jsem přesně uprostřed. Tam je můj svět a podstata mé tvorby.“¹³

¹² Fraker, E. Sara: Oboe Works of Isang Yun, Urbana, Illinois, 2009, str. 32

¹³ <http://www.bruceDuffie.com/yun.html> - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987

4. Skladebný styl

4.1 Stylistické etapy

Isang Yun sám rozdělil svá díla do pěti stylistických období. Období, které předcházelo jeho vyspělým dílům, nazývá „studentské“(1940-1958). Během této doby komponoval především písně, filmovou hudbu a orchestrální i komorní skladby. Tato díla, konzervativnějšího charakteru, vytvořená ještě v Koreji, byla později samotným autorem stáhnuta. Představovala pro Yuna éru nevyspělosti a neztotožnil se ani s neo-romantismem, na kterém tyto kompozice postavil.

Skladby z jeho prvního období (1959-65) zřejmým způsobem navazují na seriální kompozice Yunových evropských předchůdců. Yun však se serialismem pracuje osobitým způsobem, zároveň obohaceným východní estetikou.

Raná díla této éry jsou komponována přísnou dvanáctitónovou technikou, po roce 1961 však tento postup začal používat mnohem volněji. Současně stále konkrétněji jeho tvorbou prostupuje charakter tradiční korejské hudby. Yun následuje dobový evropský trend, užívá širokou paletu bicích nástrojů, do které zahrnuje i tradiční bicí nástroje korejské. Tyto počáteční pokusy o prolnutí evropské a východní hudební estetiky se postupně staly středovým bodem Yunovy tvorby.

Druhé období reprezentují především čtyři opery. Všechny mají německé libreto napsané na základě východoasijského příběhu. První opera, *Den Traum des Liu-Tang* ("Sen Liu Tanga,"r. 1965), je založena na čínském pohádkovém příběhu ze 14. století. Pro divadelní účely ji upravil německý libretista Winfried Bauernfeind. Opera byla objednána Deutsche Oper v Berlíně a provedena na festivale tamtéž roku 1966.

Na dalších operách spolupracoval Isang Yun s libretistou Haraldem Kunzem, německým kritikem a vydavatelem. Ten byl zároveň Yunovým nakladatelem a blízkým přítelem.

Die Witwe des Schmetterlings ("Motýlí vdova", r. 1967-68), jejich první společná opera, vyrostla z čínské povídky ze 16. století. Tato jednoaktovka, objednaná ještě před Yunovým únosem, byla dokončena ve vězení a provedena v Norimberku v době, kdy byl Yun ještě stále držen v Soulu.

Třetí operu *Geisterliebe* ("Láska duchů", r. 1969-1970) si objednala Opera v Kielu. Její premiéra zazněla na festivale v Kielu v roce 1971.

Největší úspěch však autorovi zajistila jeho čtvrtá opera *Sim Tjong* (1971-1972), která převypráví klasickou korejskou lidovou pohádku, ve které se dívka jménem Sim Tjong zasvětila bohům, aby vyléčila slepotu svého otce. Sim Tjong se nakonec znovu zjeví uvnitř obrovského lotosového květu a nakonec se vdá za císaře.

Opera byla objednána při příležitosti Olympijských her v Mnichově roku 1972.

Tato doba vzniku oper znamenala pro Yuna obrovský profesní růst. „Na začátku jsem se potýkal s hledáním své vlastní identity. Hledal jsem cestu k propojení naší národní tradice s moderní evropskou či mezinárodní technikou komponování; a potom, ve druhé fázi přišlo upevnění a mnohostranný vývoj mé vlastní techniky.“

Po tomto období změn jeho umělecký vývoj pokračoval. Třetí období, které se datuje do poloviny 70. let, Yun z velké části zasvětil sólovým koncertům. Jeho první dílo tohoto typu byl *Koncert pro violoncello* (1975). Byl napsán pro Siegfrieda Palma. Při práci na dalších koncertech spolupracoval s prominentními sólisty, jako byli např. Heinz Holliger, Ursula Holliger, Akiko Tatsumi, Karlheinz Zöllner a Eduard Brunner.

V téhle fázi zároveň jeho Hauptton technika dosáhla největší vyspělosti. Jeho zájem se plně soustředil na výrazové možnosti sólového hlasu. Sám autor poznamenal, že se jeho pojetí zvuku se zjednodušilo, zkonkrétnělo a projasnilo, a tím pochopitelně zpřehlednilo. Ruku v ruce s tímhle autorovým posunem šlo i zeštíhlení obsazení bicích nástrojů.

Čtvrté období reprezentuje řada orchestrálních prací, a to konkrétně pět symfonií, vzniknuvších v rozmezí pěti let. Symfonie pro Yuna představovaly příležitost plně rozvinout úsilí, které se v jeho zralé tvorbě vyprofilovalo jako stěžejní: taoistický princip jin a jang, bohatá tradice korejské hudby, hauptton technika a prvky humanismu.

Symfonie č. 1 je zrcadlem nukleární hrozby, nezodpovědného užívání atomové energie a ničení životního prostředí. *Symfonie č. 2* je obrázkem země ze vzdáleného místa někde ve vesmíru. *Symfonie č. 3* se zabývá protikladem nebe (ztvárněno smyčcovými nástroji) a pekla (nástroje bicí a žesťové). Lidský element zde ztvárňují dechové nástroje dřevěné. Lidská práva, především útlak žen, je tématem

*Symfonie č. 4. Poslední, Symfonie č. 5, využívající básně Nelly Sachs*¹⁴, je jakousi meditací nad překonáváním minulosti, výrazem smutku, usmíření a duševního míru. Přestože se každá zabývá zcela jedinečným tématem, všechny symfonie jsou svou povahou víceméně jednotné. Především proto, že všechny vznikly v tak časově zhuštěném období.

Páté období se v Yunově tvorbě vyznačovalo lyričtější stylem, výraznějším příklonem ke konsonanci a zdokonalením struktury skladeb. V pozdějších letech, zmíněné zjednodušení struktury a technických parametrů korespondovalo s autorovým příklonem k menším ansámblům a kratším skladbám.

To, co se vyjímá v Yunově tvorbě, je intenzita s jakou pracoval na jednotlivých žánrech, především operách (1965-1972), pěti symfoniích (1982-1986) a velkém počtu sólových koncertů zkomponovaných v letech 1975-84. Ukazuje to na jakousi vnitřní provázanost jeho hudby, zejména je to patrné u zmíněných oper a symfonií, které vytvářejí tematický cyklus. Yun zřejmě cítil potřebu zcela „vyčerpat“ jeden žánr, než se přesunul k další hudební formě. Jedno dílo jakoby nestačilo pojmout onu podstatu, která měla být vyřčena.

4.2 Kompoziční proces

Yun při své kompoziční práci spoléhal jednak na svou intuici, ale také své postupy pečlivě promýšlel. Skladbu komponoval od začátku do konce, bez přeskokování od jednoho k druhému a zřídkakdy něco opravoval či měnil po jejím dokončení.

Jeho vnitřní sluch, hudební představivost byly pro něj jediným vodítkem. Ke komponování nikdy jako pomoc nepoužíval žádný z nástrojů. Yun také vždy pracoval výhradně jen na jedné skladbě, především proto, že komponoval převážně na objednávku. V roce 1987 v jednom z rozhovorů dal nahlédnout do své skladatelské kuchyně. Na otázku, jak pozná, že je dílo hotovo, odpověděl:

„Má hudba nemá začátku ani konce, můžete spojovat a kombinovat jednotlivé prvky v rámci jednoho díla, ale i mezi více mými skladbami navzájem. Vychází to z filozofie taoismu. Hudba se vznáší v kosmu a já mám anténu, kterou jakoby

¹⁴ Nelly Sachs – (1891-1970), německá židovská básnířka a dramatička, která v roce 1966 obdržela Nobelovu cenu za literaturu

vystřihnu část tohoto nekonečného proudu. Tuto část uspořádám podle svých představ a zapíši ji na papír. Proto má hudba je stále pokračující, nikdy nekončící – stejně jako mraky, které jsou vždy stejné, ale nikdy není jeden jako druhý.“¹⁵

Pokračování hudby i poté, co zvuk dozní, je jedním z důležitých znaků korejské hudby. Existuje interpretační technika, spojená především se smyčcovými nástroji, kdy „tahající“ ruka pokračuje v pohybu i poté, co se zvuk dávno vytratil. Skrze toto vizuální gesto by si mělo publikum představit pokračování vibrací, tzn. pokračování života tónu.

Yun sám to komentuje tak, že poté co zvuk dozní, stále zůstává v naší paměti a představě a tím jeho znění pokračuje. Tento jev je úzce spojen s jeho kompozičními postupy a jeho vírou, že hudba nemá začátku ani konce.

Dále reagoval na dotaz, zda při komponování ovládá „svou“ hudbu či hudba ovládá jeho: „ Mé hluboko ležící vnitřní cítění mi diktuje, co psát. Nejsem si jist, zda to vychází ze mě samého, ale mám to štěstí, že mi byl dán Boží dar, který ve mně promlouvá. Může to znít velmi buddhisticky, nábožensky či filozoficky. Ale takhle já přemýšlím. Proto nepovažuji to, co dělám, za „komponování“. Jen zapisuji to, co mi mé nejhlubší vnitřní cítění a instinkt napovídají[...]“¹⁶

Je velmi zřejmé, jak zřetelné propojení s taoistickými principy Yun cítil. Během poslední dekády svého života často mluvil o vesmírném původu své hudby, o nekonečném proudu, který mu poskytl nesmírné množství materiálu.

Yunova hudba je pečlivě prokomponovaná. Hlavní stavebnou strukturou je kontrast nekonečného proudu hudby a Yunovy koncepce haupttonů. Důraz na jednotlivé noty namísto melodických sekvencí. V hudbě Východu je to právě samostatný tón, který je nositelem hudebního dění. Každý tón má svůj vlastní život.

Tato idea stále pokračujícího toku je hlavním bodem taoistické filozofie a zároveň velmi důležitým aspektem pro pochopení Yunovy hudby. Ta nestojí na tradičních postupech západní hudby, která klade do popředí harmonické vztahy a výrazná

¹⁵ <http://www.bruceduffie.com/yun.html> - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987

¹⁶ <http://www.bruceduffie.com/yun.html> - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987

tempová odlišení pro určení formální struktury. Formální struktura u děl Isanga Yuna stojí spíše na drobných detailech, melodii a dynamice.

Yun napsal, že struktura jeho skladeb není dána širokou paletou tempových proměn. V každém okamžiku jsou přítomny dva protikladné elementy. Jin a jang. Rychlé a pomalé vždy existuje vedle v sebe, jeden v druhém – pomalé tempo ve sledu haupttonů a rychlé tempo v jednotlivých ornamentech a ozdobách.

Nacházení rovnováhy v protikladných prvcích, uskutečňování mikrokosmu v makrokosmu v každém okamžiku hudby byl jedním z hlavních cílů Isanga Yuna. Připouštěl také, že si dělal poznámky, zapisoval své momentální nápady, které později rozšiřoval. Většinou se však pouštěl do komponování, až když cítil, že je dílo v jeho hlavě kompletní a ucelené.

Yun popisoval umění kompozice jako spojení inspirace a techniky. Jako potřebnou cítil kreativitu, čímž chápal napojení na hudbu kosmu, která je v neustálém pohybu a vývoji. Zároveň však jako podstatné viděl dostatek technických znalostí a dovedností pro práci s tímto materiálem. Na otázku, zda je skladba něco, čemu se dá naučit, odpověděl: „Představě přijímání myšlenek a inspirací skrze vaši anténu není zrovna snadné někoho naučit. Student musí být značně vyspělý po duševní i duchovní stránce.[...]Druhá věc je také složitá, a to zorganizovat a zapsat tyto nápady či inspirace, které skrze vaši anténu obdržíte. To je to, co nazýváme kompoziční technikou a aby vám to bylo dostatečně srozumitelné, potřebujete velmi zkušeného učitele.“¹⁷

Ačkoli byl velmi citlivý k vnímání vnitřních tvůrčích podnětů a potřeb a zároveň notně technicky zdatný, Yun sám přiznal, že se nejednou potýkal při komponování s obtížemi, a to zejména při úplných začátcích práce na jednotlivých skladbách. L. Rinserovi k tomu řekl následující: „Začátek je pro mne vždy velmi obtížný. Často zhruba až po třiceti, čtyřiceti taktech jsem schopen naskočit do svého kompozičního režimu.[...]Důležitý je zvuk prvních čtyřiceti taktů. V těchto

¹⁷ <http://www.bruceDuffie.com/yun.html> - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987

úvodních taktech jsou obsaženy všechny stavebné prvky celého díla. Pokud začátek funguje dobře, i celé dílo potom bude fungovat."¹⁸

Podrobnější studie Yunových děl ukazuje na dynamické propojení dvou různých prvků. Na jednu stranu Yun komponuje v duchu stále plynoucího toku bez jakýchkoli formových omezení. Samostatný život každé samostatné noty stojí nad melodií. Na druhou stranu je v jeho dílech patrný příklon k jasným a čistým proporcím frází a přísnosti dvanáctitónové techniky. Tyto dva rozdílné elementy se navzájem prolínají v každém z Yunových děl.

¹⁸ Byeon, Jiyeon. *The Wounded Dragon: An Annotated Translation of Der verwundete Drache, the Biography of Composer Isang Yun*, by Luise Rinser and Isang Yun, Kent State University, 2003., str. 303

5. Rozbor skladeb pro hoboj

5.1 Piri

Tuto skladbu Isang Yun věnoval sólovému hoboji. Dnes se svým významem na poli kompozic pro sólový hoboj řadí mezi skladby autorů jako například Luciano Berio, Heinz Holliger, Bruno Maderna, Niccolò Castiglioni a další.

5.1.1 Piri – hudební nástroj

Piri – korejský hoboj. Jak již bylo řečeno, piri je tradiční korejský lidový nástroj, který hrál jednu z hlavních rolí mezi melodickými nástroji v hudbě na korejských dvorech, v lidové hudbě a také v hudbě šamanské.

První zmínky piri (přesněji o jeho nástrojovém předchůdci) v Koreji pocházejí zhruba ze 7. století, ačkoli někteří tvrdí, že tento nástroj přišel do Koreje z centrální Asie (dnešní Číny) už asi v 6. století.

Od těch dob prošel nástroj několika proměnami. Vznikly také různé typy specifické pro interpretaci určitého repertoáru. V Koreji existují 3 tradiční podoby piri: *hyang-piri*, *seo-piri* a *tang-piri*.

Hyang-piri ("původní piri"), (viz obr. č. 3), je vyrobeno z cylindricky tvarované bambusové trubice dlouhé zhruba 25 centimetrů. Má osm tónových otvorů a hraje se na široký a dlouhý dvojitý plátek. Vydává hlasitý průrazný zvuk a hojně byl využíván zejména v dvorních kapelách, ve kterých početnější skupina hráčů na piri obstarávala vedoucí melodickou linku.

Rozhodujícím faktorem při hře na piri, je (mnohem více než u hoboju západního typu) manipulace rtů se strojkem. Ta, spolu s intenzitou dechu, je podepsaná pod výsledným zvukem, stejně jako pod výslednou podobou všech technických prvků od dynamických změn, přes glissanda až po barevné či rytmické změny.

Seo-piri („úzké piri“), (viz obr. č. 3), je svou délkou srovnatelné s *hyang-piri*, avšak bambusové tělo nástroje je rovnější. Měkčí zvuk tohoto typu piri z něj dělá ideální doprovodný nástroj, stejně jako nástroj pro komorní hudbu.

Oba zmíněné typy piri oplývají jen svým přirozeným rozsahem (tzn. bez přefuků) decimy, avšak až o čtyři stupně vyšších not lze dosáhnout zvýšeným tlakem rtů.

Výsledný rozsah je tedy od A do f.

Tang-piri („čínské piri“), (viz obr. č. 3), je vyrobeno z lehce kónického, tmavého a starého bambusu. Ve srovnání s předchozími dvěma má tento typ širší a kratší tělo a liší se drsnějším zvukem. Také jeho ladění je odlišné. Proto je používán pouze v omezeném repertoáru čínského původu, především v posvátné hudbě předků. Má rozsah zhruba od C do a.

Piri se nejednou stalo inspirací či přímo součástí hudby západního stylu. Například americký skladatel Lou Harrison jej použil do několika svých děl, například *Nova Oda* pro orchestr (1961-63), *Prelude pro piri a harmonium* (1962) a *Pacifika rondo* pro orchestr (1963). Navrhl také dokonce plastovou verzi piri laděnou na 440 Hz.

Celá řada jiných typů piri vznikla v Severní Koreji. Podobné jako *hyang-piri* je *so piri* („malé piri“) vyráběné z březového dřeva. Rozsah přesahuje dvě oktávy. *Tae-piri* („široké piri“) je také vyráběno z tvrdého dřeva, jeho tělo je cylindrického tvaru s kónicky tvarovanou hlavou, což vede k ještě většímu rozsahu.

Další typ *cho-piri* („basové piri“) je konstruován tak, že zní o oktávu níže. Podobá se proto spíše fagotu či basklarinetu.

5.1.2 Piri pro sólový hoboj

(1971)

Ze všech Yunových skladeb pro hoboj je právě Piri nejúžeji spjata s korejskou tradiční hudbou. Už sám název tomu napovídá.

Piri bylo zkomponováno pro Georga Meerweina (nar. 1932), bývalého prvního hobojistu a také hráče na anglický roh v Bamberuském symfonickém orchestru.

Meerwein premiéroval toto dílo v říjnu roku 1971 na koncertě, který uspořádal pro Isanga Yuna v Bambergu.

Skladba Piri je interpretována nejen hobojisty, ale do svých repertoárů ji zařazuje nejen jeden saxofonista či klarinetista. Eduard Brunner byl prvním hráčem, který provedl Piri na klarinet. Tato premiéra byla počátkem přátelského vztahu mezi Brunnerem a Yunem. Yun pro něj v roce 1981 napsal Koncert pro klarinet a orchestr.

Piri je nejnahrávanější Yunovou skladbou pro hoboj, provedla ji celá řada špičkových interpretů, např. Heinz Holliger, Burkhard Glaetzner, Omar Zoboli, Ingo Goritzki a mnoho dalších.

Intenzita a expresivita této skladby vyvolává silné asociace s lidským hlasem a lidskými emocemi. V korejské lidové hudbě byl právě nástroj piri považován za nejbližší lidskému hlasu nebo byl také tradičně považován za nástroj duše. Ve skladbě Isanga Yuna Piri nebylo skladatelovým záměrem pouze vypoodobnit zvuky tradičního korejského nástroje. Tato skladba vznikla jen pár let po Yunově propuštění z vězení a jak autor říká: hoboj zde ztvárňuje nářek vězněného.

Heinz Holliger, jeden z prvních interpretů Yunových děl, napsal, že Piri představuje podstatu Yunova kompozičního stylu: vznik-rozkvět-zánik (to vše však jen relativně, pozn. autora) zvuku, bohatý nárůst energie a postupné odeznívání. Jakoby rituální statě intenzivní až k téměř zuřivému rámusu. Epilog, jehož tóny se individuálně a průběžně prolínají jako chrámové zvony, mohou být vnímány jako verše buddhistického modlíčího. Nesmírně vysoký, dlouhý a intenzivní zvuk hoboje je jako traumatická vzpomínka: úzký paprsek zářícího světla pronikající temnotou vězeňské cely z nedozírné výšky.

Sám Yun potvrdil Holligerova slova: „Má hudba vždy stoupá ode dna až na samý vrchol. Toto vzestupné schéma pro mne znamená osvobození.“¹⁹

Vlastnost, která piri nejvíce přibližuje charakteru lidského hlasu je lehkost, se kterou se dokáže pohybovat, modulovat a spojovat jednotlivé tónové výšky. Tato výrazová pružnost mu umožňuje stát se tím hlasem vězněného, vyjadřujícím beznadějný smutek.

Yun shrnul estetiku Piri následovně:

„Je to příklad lineární struktury, která se, podle principu haupttonu, ale ve smyslu přirovnání k růstu zeleniny, natahuje směrem nahoru; a na svém vrcholu, se pokouší jít pořád dále a dále.“²⁰

Jeho záměrem bylo vnést zvuk i filozofický podtext korejského nástroje piri do západního hoboje. Používá celý rozsah od nejnižších po ty zcela nejvyšší tóny a zkoumá celé spektrum principu jin a jang. Rozdílná technika dýchání s sebou

¹⁹ Fraker, E. Sara: Oboe Works of Isang Yun, Urbana, Illinois, 2009, str. 36

²⁰ Fraker, E. Sara: Oboe Works of Isang Yun, Urbana, Illinois, 2009, str. 36

přináší nový zvuk. Yun vychází z nejzákladnější přirozenosti člověka, a to jeho potřeby dýchat. Jak sám zmínil, v podstatě je to náš duch, kdo dýchá.

Analýza

Piri je složeno ze čtyř rozdílných částí, každá z nich se rozprostírá na jedné stránce skladby.

Část 1 (čtvrtá nota = cca 60) je sledem dlouhých držených not s minimem ozdob. Pohybuje se v krajních mezích rozsahu hoboje. V druhé části se mírně zvyšuje tempo (čtvrtá nota = cca 66) a spolu s tempem vzrůstá i pohyblivost hudby. Charakter se zcela promění na začátku třetí části (čtvrtá nota = cca 78), kde sled šestnáctinových a dvaatřicetinových not vytváří plochu divokého až zuřivého charakteru (viz ukázka [dále jen uk.] č. 3). V taktu 120 se tempo dále zrychluje (čtvrtá nota = 100), avšak hudba se navrácí k dlouhým drženým notám se spoustou akcentů, glissand, trylků a dynamických vln. Závěr této části nabízí interpretovi volný prostor jak v otázce tempové, tak v samotném notovém zápisu (může být dokonce i vynechán). Poslední čtvrtá část je nadepsána *Langsam, misterioso* a jedná se o volnou improvizaci. Autorem jsou dány pouze jednotlivé tóny v dlouhých hodnotách a dynamické rozvržení a je na interpretovi, jaký způsob zdobení použije.

Piri je skvělým dokladem používání nejen techniky haupttonu, ale také techniky dvanáctitónové.

První hauptton začíná již na prvních dvou přípravných šestnáctinových notách a končí v taktu č. 9. První hauptton je tvořen třemi různými notami (es, c a cis) a je přerušen krátkými pomlkami. Jak Yun říká, každý samostatný tón je podřízen haupttonu, což je hlavní formující princip pro celou skupinu zvuků.

Nový hauptton začíná v taktu č. 9. Z hlediska techniky haupttonu, je představa pevné tónové výšky nepodstatná, dokud zvuk tvořený glissandy, multifoniky neodpovídá notě zapsané v partu.

Avšak z hlediska dvanáctitónové techniky, koncepce jednotlivých tónových výšek je naopak velmi důležitá. Tento rozpor mezi dvěma technikami vytváří ve skladbě zajímavé napětí.

V Piri je ve srovnání s ostatními Yunovými skladbami dvanáctitónová technika aplikována tím nejpřísnějším způsobem.

První dvanáctitónová řada končí v taktu 20. Obsahuje 3 haupttony. (viz uk. č. 1)

Ukázka č. 1

ca. 60 von Georg Meierwein

Další užití řady je celkem zřetelné, s několika výjimkami (např. výměna *B* a *F* v taktu 45).

V druhé části Yun stále užívá principu haupttonu, ale více jej varíruje a zhušťuje. Výsledkem je kratší doba trvání každého haupttonu. I přes jejich kratší délku, je charakter hudby, díky organizaci haupttonů do delších frází, zachován a posluchač má stále pocit dlouhých, rozvíjejících se tónů. (viz uk. č. 2)

Ukázka č. 2

ca. 66

Třetí část skladby představuje druhou dvanáctitónovou řadu, která se čtyřikrát zopakuje před návratem řady původní. I zde však najdeme výjimky, pasáže, které přesně nezapadají ani do jedné tónové řady (takt 113-135 a 140-144).

Ukázka č. 3

ca. 78

The musical score for Ukázka č. 3 consists of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking of 'ca. 78'. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sextuplets. Dynamic markings range from *fff* (fortississimo) to *mp* (mezzo-piano). The second staff continues the complex rhythmic patterns, with dynamic markings including *mp*, *f*, *ff*, *mf*, *f*, and *ff*. The third staff concludes the passage with dynamic markings such as *f*, *p*, *f*, *ff*, *fff*, *ff*, *f*, *ff*, and *fff*. The score includes various articulations like slurs and accents, and some notes are marked with 'tr' for trills.

V poslední čtvrté části lze znovu vyčíst první řadu i přesto, že původním záměrem autora bylo opatřit každý z jednotlivých tónů multifonikem.

Ukázka č. 4

Langsam, misterioso

Yun

Meerwein

Flageol. (leer!) Flatterzunge (bisbigl.) etc.

The musical score for Ukázka č. 4 is for a slow, mysterious piece. It features three staves. The first staff is for 'Yun' (Yunon) and the second for 'Meerwein' (Meerwein). The tempo is marked 'Langsam, misterioso'. The Yun part has dynamic markings of *p*, *pp*, *p*, *pp*, *f*, and *p*. The Meerwein part has dynamic markings of *mp*, *f*, *ff*, *pp*, *ppp*, *p*, *f*, *mp*, *pp*, and *ppp*. The Flageol. part has dynamic markings of *mp*, *f*, *ff*, *pp*, *ppp*, *p*, *f*, *mp*, *pp*, and *ppp*. The score includes various articulations like slurs and accents, and some notes are marked with 'm.s.' for mezzo-soprano.

Interpretační hledisko

Ze všech Yunových skladeb pro hoboj je právě Piri jednou z technicky nejnáročnějších. Největší obtížností skladby je zřejmě hledisko výdrže: udržet po celých zhruba 14 minut trvání skladby požadovanou intenzitu a napětí je největším oříškem pro většinu interpretů. Dlouhé, držené noty, mnohdy přes několik taktů, které mají mít svůj vnitřní vývoj, ale také vývoj v rámci fráze (či v rámci *haupttonu*), často v extrémně vysokých polohách, kladou velmi vysoké nároky na fyzické i psychické schopnosti interpreta. Hobojista provádějící Piri by si měl být vědom autorova záměru. Yun zřetelně spojuje techniku *haupttonu* s lidským dechem. Tímto spojením určuje vlastně lidský dech jako základní jednotku hudebního času, jak i sám techniku *haupttonu* definoval („znění po dobu trvání dechu“)

Samozřejmostí by mělo být zvládnutí moderních technik hry na hoboj, multifonik, *glissand*, *frullata*, dvojitých trylků, ale také například méně užívané techniky tzv. *rolling tones*, vytvořený silnější intenzitou dechu a sevřením strojku zuby. Efektem by měly být nárazy vytvořené přechodem zvuku z roviny monodické do roviny harmonické.

Závěrečná čtvrtá část předpokládá dostatečnou představivost a trpělivost pro nalezení jednotlivých zvukových efektů.

Yun se v jednom rozhovoru k otázce interpretace jeho děl vyjádřil tak, že by skladatelé měli rozumět, co je hratelné a co ne, nebo co bude v možnostech interpretů v budoucnosti při neustále se vyvíjející technice nástrojové i interpretační.

Na otázku, zda by dle jeho názoru měly být na interpreta kladeny vyšší a vyšší nároky, odpověděl, že určitě ne za účelem virtuozity, ale spíše za účelem hledání nových prostředků výrazových a zvukových. Často to prý vnímal také opačně- při spolupráci s interprety to byli právě oni, kdo mu kladli stále vyšší požadavky na technickou obtížnost.

Piri je ztvárněním emocí, které prýští z velmi intimních osobních traumatických zážitků autora.

Dalo by se říci, že se hoboj stal pro Isanga Yuna jedním z nejdůležitějších nástrojů, komponoval pro něj až do své smrti. Nebylo to pouze hlubokou sympatií

k výrazovým možnostem tohoto nástroje, ale poháněla jej také aktivní spolupráce a přátelství s předními evropskými hobojisty té doby.

5.2 Doppelkonzert pro hoboj a harfu

(1977)

Téma dvojkoncertu vychází z velmi starého korejského lidového příběhu o lásce pasáčka krav a tkadleny. Kořeny této původně čínské legendy sahají až k 6. století před naším letopočtem. Celá řada autorů se jí nechala inspirovat a vznikl bezpočet nejrůznějších úprav a verzí tohoto příběhu.

Princezna Jiknyeo, tkadlena a dcera nebeského krále, se zamiluje do pasáčka krav jménem Gyeonwu. Po svatbě však oba začnou zanedbávat svou práci. Rozzlobený král posílá princeznu na východ Mléčné dráhy, kde se z ní stává hvězda Vega, a pasáčka na západ, kde se proměňuje ve hvězdu Altair.

Celá pohádka se stala základem pro korejský svátek zamilovaných slavený 7. července.

Pro Yuna však legenda neměla pouze milostný podtext. Jejím zpracováním chtěl vyslovit svůj smutek nad rozdělením Severní a Jižní Koreje.

Dílo není prvním koncertantním opusem Isanga Yuna. Vzniklo na počátku roku 1977 a navazuje na skladby *Konzertanten Figuren* (1972), *Piece concertante* pro komorní soubor a *Koncert pro violoncello* (1975/76) a *Koncert pro flétnu* a komorní orchestr (1977).

Jako mnoho skladatelů doby (W. Lutoslawski, A. Jolivet, A. Schnittke a další) se také Isang Yun nechal inspirovat interpretačním uměním hobojisty Heinze Holligera a jeho ženy harfenice Ursuly a tento koncert jim dedikoval. Toto 34 minutové dílo poprvé zaznělo 26. září 1977 za doprovodu hráčů Berlínské filharmonie pod taktovkou Francise Travise.

Název koncert je spíše obrazný, formálně má skladba s koncertem společného velmi málo. Ačkoli je toto programní dílo jednověté, jde v podstatě o propojení jednotlivých epizod příběhu korejské legendy. Epizody jsou zřetelně čitelné, díky tempovým i charakterovým odlišnostem.

Orchestr je komornějšího ražení a sestává ze 2 fléten (obě střídají pikolu), 1 hoboje, 2 klarinetů, 2 fagotů, 2 lesních rohů, 1 trubky, 1 trombonu, smyčců a 2 hráčů na bicí nástroje. Každý nástroj, či nástrojová skupina má v příběhu svou roli. Ta se

v průběhu mění spolu s měnícím se dějem. Sólový hoboj je ztělesněním pasáčka Gyeonwu, harfa potom představuje princeznu.

Ukázka č. 5 z epizody „Objetí“, kdy pasáček (hoboj) přichází z dálky, vábí princeznu (harfa), až nakonec splynou v objetí.

Musical score for Example 5, featuring Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Harp solo, Oboe solo, and Violin (Vln.). The score is marked with a tempo of ca. 66. The Flute and Clarinet parts are marked with dynamics such as *p*, *mp*, and *mf*. The Harp solo part is marked with *p*. The Oboe solo part is marked with *f*. The Violin part is marked with dynamics including *ppp*, *p*, *mp*, and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Hoboj v orchestru je zpodobněním bájného ptáka Fénixe, představitele kladných vlastností a především harmonického spojení jin-jang. V koncertu často vytváří kontrastní protějšek drsným multifonickým pasážím hoboje sólového. (viz uk. č. 6)

Ukázka č. 6

Musical score for Example 6, featuring Oboe (Ob.), Harp Solo, and Oboe Solo. The Oboe part is marked with a tempo of (Flitzg.) and includes dynamics such as *ppp*, *pp*, and *f*. The Harp Solo part is marked with *norm.* and *bisbigli.* The Oboe Solo part is marked with *pp*, *ppp*, and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Celkový charakter skladby vyznívá spíše intimně. A to díky mnoha plochám, kdy jsou sólisté doprovázeni jen několika málo hráči a také díky kadenci, kdy se sólové nástroje ocitají až na celých 7 minut bez doprovodu.

Multifonika, mikrotonalita, frullata, rytmická souhra během sólových pasáží a délka skladby jsou zřejmě největšími výzvami této skladby.

5.3 Rondell

(1975)

Rondell²¹ z roku 1975 pro hoboj, klarinet a fagot se řadí k těm nejkonzervativnějším komorním dílům Isanga Yuna. Je to překvapivé především z toho důvodu, že v období vzniku této skladby (70. léta) autor komponoval skladby spíše experimentálního rázu. Pro Yuna obecně neobvyklým jevem je formové řešení skladby jako základní stavební princip. Je tomu však právě tak v Rondellu. Dalším aspektem, podporujícím klasičtější ráz díla, je minimální využití moderních technik jednotlivých nástrojů.

Trio bylo premiérováno 30. září 1975 v Bayreuthu Berlínským dechovým triem.

Formální struktura

Díky jasnému rozvržení tempovému i strukturálnímu je formové řešení tohoto díla poměrně čitelné. Skládá se ze dvou hlavních částí, které jsou odděleny krátkou mezihrou. Skladbu uzavírá stručná coda.

Oba hlavní díly stojí vedle sebe v rovnováze: oba jsou tvořeny třemi částmi s totožným tempovým rozvržením a jsou téměř stejně dlouhé (80 a 82 taktů).

Každému z nástrojů je poskytnut prostor pro sólové vyjádření. Hned v úvodu nad rytmickým unisonem klarinetu a fagotu zní sólo v hoboji (viz uk. č. 7). Vše je nadepsáno *dolce sostenuto* a až na pár drobných akcentů se nedočkáme žádné velké ornamentiky ani dynamiky.

²¹ Rondell – forma verše původně z francouzské poezie. Vznikla ve 14. století a později se začala používat i v jiných jazycích. Skládá se ze dvou čtyřverší a jednoho pětiverší či jednoho šestiverší.

Ukázka č. 7

Kontrast přichází v druhé části prvního dílu, a to z více hledisek. Nové emotivní vyjádření je podporováno akcentovanými vstupy, svižnějším tempem a přírazy. Každý nástroj hraje ve svém vlastním rytmu, nezávisle na ostatních dvou. Centrem pozornosti se stávají široké intervalové skoky v každém ze tří hlasů.

Ve třetí části prvního dílu se navrácí původní charakter. Sólová role je svěřena klarinetu, který se jí, i přes rytmické unisono a stejné dynamické určení všech tří hlasů, může přesvědčivě zhostit díky vyšší poloze.

Mezihra (takt 81-106) by se dala rozdělit na tři části. První (t. 81-94) je tvořena tremoly měnícími svůj charakter v souladu s dynamikou (viz uk. č. 8). V druhé části (t. 95-100) se zhušťují tremola a dvojité trylky, hudba nabývá na divokosti a stupňuje se až do třetí části (t. 101-106), kde se díky vysoké dynamice vytrácí melismatický charakter celé mezihry.

Ukázka č. 8

Druhý hlavní díl skladby (t. 107-188) uvádí, návratem k charakteru hudby úvodu skladby, sólo ve fagotu. Hoboj a klarinet v celém tomto dílu hrají shodnou úlohu. Druhou kontrastní částí dílu se nese sled frullat, glissand a trylků. Vnitřní uspořádání se zahušťuje a napětí stoupá až k taktu 162, kdy jsou všechny tři nástroje dohnány až na hranice svých rozsahů (viz ukázka č. 9). Zde se navrací již známý charakter - *sostenuto*, avšak s neutuchajícím nádechem dramatického napětí v popředí.

Ukázka č. 9

The image displays a musical score for three woodwind instruments: Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), and Bassoon (Fag.). The score is divided into four systems, each containing three staves. The first system is marked with a circled '150' at the top right. The second system includes a circled '155' and a reference to 'siehe Seite 12'. The third system is marked with a circled '160' at the bottom center. The fourth system includes a circled '165' and a tempo marking 'ca. 60'. The notation is dense, featuring many slurs, accents, and dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, and *pp*. The instruments play in unison, with the bassoon often taking the lead in the lower register.

Držené e 3 v hoboji je úvodem do cody (t. 188-206). Spolu s klarinetem a fagotem, dosáhnuvšími tohoto tónu, uzavírá tento drobnými glissandy krásný tón v jakémsi quasi-unisonu celou skladbu.

Díky jasnému a jednoduchému znění, není na první poslech zřejmé, že Yun zkomponoval tuto skladbu s využitím dvanáctitónové techniky, kterou však neužívá zdaleka tak přísně jako např. v *Piri*. Kombinuje ji stejně jako u právě zmíněné skladby s technikou *haupttonu*. Dají se zde dokonce nalézt místa hraničící s tonalitou (např. t. 174-179)

5.4 Quartett pro hoboj a smyčce

(1994)

Quartett pro hoboj, housle, violu a violoncello je posledním dílem Isanga Yuna (s výjimkou krátkého epilogu k chorálu *Engel in Flammen*). Premiéry už se autor nedožil. Konala se čtyři dny po jeho smrti 7. listopadu roku 1995 v rámci koncertního cyklu „Wien Modern“ ve Vídni. Sólisty byli Heinz Holliger, Christian Altenburger, Kim Kashkashian a Patrick Demenga.

Holliger, jemuž bylo dílo věnováno, vyjádřil překvapení po prvním zhlédnutí partitury v roce 1994. Byl okouzlen jakou vitalitu a nezlomnou energií dokázal Isang Yun propůjčit krajním větám navzdory jeho chatrnému zdraví. Prostřední věta na něj zapůsobila jako výpověď čisté duše.

Yun už byl dosti nemocný a na podzim v téže době kdy dokončil hobojový kvartet (10. -16. října 1994), zkomponoval druhý kvintet pro klarinet a smyčcový kvartet. Holliger poznamenal, že krátce po dokončení Quartettu se již komponování stalo pro Yuna v podstatě nemožným.

Formální struktura

Skladba se skládá ze tří vět hraných *attaca*. Toto členění je ne zcela zřetelné. I v partituře nejsou jednotlivé věty zcela zřejmé. Krajní věty jsou stejného tempa (čtvrtě nota = 60) i metra (4/4), shodují se i ve výrazu. První věta je jiskřivá a odvážná, zároveň však oplývá lyrikou.

Věta třetí je více chaotická a technicky náročnější (viz uk. č. 10). Kontrastní vnitřní věta má meditativní charakter, nese se v 6/4 taktu a tempo je přirozeně pomalejší (čtvrtě nota = 52)

Ukázka č. 10

The image displays two systems of musical notation for a woodwind quartet. The first system consists of three staves: a soprano staff (top), an alto staff (middle), and a bass staff (bottom). The second system also consists of three staves, with the top staff being a soprano staff and the bottom two being alto and bass staves. The notation includes various dynamics such as *pp sempre*, *mf*, *mp*, *p*, *f*, *ff*, and *fff*. There are also articulations like *tr* (trills) and *arco* (arco). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a final *fff* dynamic marking.

Hobojový kvartet nese mnoho znaků charakteristických pro pozdní Yunovu tvorbu. Jedním z rysů je pravidelnost formální struktury. Také rytmické členění je relativně přehledné a ne tolik komplikované jako v jiných dřívějších Yunových skladbách. Stejně tak se proměnila Yunova práce s melodickou linkou. Odklání se od dvanáctitónového systému a výsledkem je lyričtější hudební jazyk, který spoléhá více na výrazové vyjádření každého hlasu než na skupinovou barvu celého ansámblu.

Části hobojového partu jsou komponovány pro Yuna tradičně technikou *haupttonu* a jsou plny expresivních glissandových pasáží.

Hobojový part je v tomto kvartetu velmi dynamický. Na jednu stranu je to stále přítomné ztělesnění principu *jang*, dominující smyčcovému triu na poli tónu a melodické důležitosti. Na druhou stranu však, zejména v druhé a třetí větě, se musí hobojsista maximálně snažit o propojení se smyčci citlivou a pružnou hrou.

„Hybnost v nehybnosti“

Jedním z nejsilnějších aspektů kvartetu je vztah vytvořený mezi hybností a nehybností. Meditativní charakter díla je dán zejména dlouhými notovými hodnotami, útlumem rytmické energie a dynamickým označením od *mp* do *ppp*. Hlubavé náladě díla přispívá i volba metra (6/4 takt), často používaného i v tradiční korejské hudbě (viz uk. č. 11).

Ukázka č. 11

The image displays two systems of a musical score for a quartet. The first system begins with a rehearsal mark '100' in a box. The score is written for four staves: two treble clefs (likely for violin and viola) and two bass clefs (likely for cello and double bass). The music is characterized by long, sustained notes and dynamic markings ranging from *ppp* (pianissimo) to *p* (piano). The second system continues the piece, featuring similar dynamics and a 'pizz.' (pizzicato) marking in the bass line. The overall texture is meditative and static, consistent with the text's description of the work's character.

Důkazem Yunova příklonu k filozofii taoismu je i toto dílo. Spojení dvou navzájem protikladných principů v sobě zahrnuje veškeré složky. Všudypřítomnost zvuku a jeho přirozených vibrací (i přes zdánlivé ticho), které nikdy nezačínají a nikdy nekončí. Život a dynamika tohoto díla nikdy není statická, hudební linie neustále stoupají a klesají, proměňují se, tak jako taoistický stále se měnící tvůrčí princip. Sám Yun prohlásil, že práce se silami jin a jang je v jeho dílech velmi čitelná. Podle jeho představy centrálního tónu (haupttonu) je prvek jin zastoupen dlouhým stále přítomným tónem a prvek jang je ztvárněn vnitřními dynamickými změnami, melismaty a mikrotónovými proměnami centrálního tónu. Široký zvuk složený z dlouhých držených akordů představuje pro Yuna vesmír a artikulace, proměny,

ozdoby, atd. jsou zpodobněním člověka a dalších prvků přírody- tzv. mikrokosmos v makrokosmu.

5.5 Bläserquintett

(1991)

Stejně jako většina Yunových skladeb i *Bläserquintett* (Dechový kvintet) vznikl na objednávku. Zadavatelem byl Schleswig-Holstein Musik Festival, který se každoročně koná napříč různými městy severního Německa. Autor toto dvouvěté šestnáctiminutové dílo dedikoval Kvintetu Alberta Schweitzera a premiéra zazněla 6. srpna roku 1991.

Formální struktura

Přestože se Yun vždy přiklání ke kompoziční technice volně plynoucího hudebního toku, formové řešení této skladby je až překvapivě organizované. První věta je de facto sledem sedmi částí po šestnácti taktech. Každá z částí se vyznačuje novým motivem. V závěru většiny částí je díky dlouze držným tónům či odmlkám všech nástrojů patrné uklidnění.

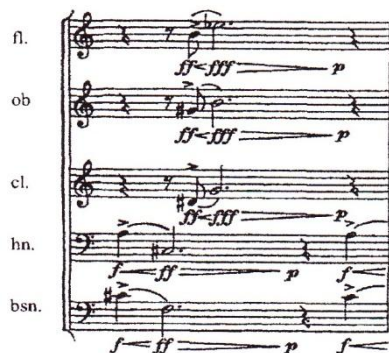
Úvodní část první věty má deklamační charakter, začíná „zvoláním“ lesního rohu (tato hornová melodie uvádí sekvenci tónů, kterou je později možno slyšet na různých místech věty) (viz uk. č. 12).

Ukázka č. 12



Téměř každý vstup obsahuje akcent nebo ostrý trylek (viz uk. č. 13)

Ukázka č. 13



Ve druhé části se propojováním not do větších oblouků hudba poněkud zjemňuje. Intenzita narůstá ve 3. části užitím tutti „zvolání“ a navzájem navazujícími trylky. Naprostá změna přichází s úvodem čtvrté části. Neustále modulující rychlé triolové skupinky slouží jako podklad pro práci s již dříve uvedenými motivickými nápady. Napětí se láme v páté části v expresivním hobojevém sóle zdobeném glissandy. Výskyt naléhavých staccatovaných gest téměř v každém z šestnácti taktů má na svědomí jízlivý ostřejší charakter šesté části. Poslední část první věty vyplňuje divoký duet klarinetu a flétny. Oba nástroje se zde pohybují na horní hranici svých rozsahů.

Stejně jako první věta se i druhá vyznačuje čitelným formovým plánem. Organizace frází je naopak ještě více zřetelná díky tempovému vyznačení každé části. Věta začíná čtyřmi částmi, každá po šestnácti taktech, následují dvě části po dvanácti taktech. V závěru se celá druhá věta posledními čtyřmi takty vrací k hudebnímu materiálu první věty.

Po bouřlivém konci první věty přichází velký kontrast. Druhá věta je ve svém charakteru hudbou rozjímání. Začíná jemnými drženými tóny hranými vždy dvěma nástroji: nejdříve zní čistá kvarta lesního rohu a fagotu, tu střídá malá sexta klarinetu a hoboje. Zatímco klarinet slábne v diminuendu, hoboj jde crescendem vstříc následujícímu taktu, ve kterém nastupuje flétna.

Toto vzájemné propojování a doplňování dlouhých držených not je možno vypořadovat v mnoha pomalých větách různých skladeb Isanga Yuna. Obecně v první části tvoří fagot s lesním rohem hluboko hrající duet kontrastující s výše se pohybující dvojicí flétny a hoboje. Klarinet zde hraje roli jakéhosi mostu mezi oběma dvojicemi. I přes zdánlivou statickosti této části neustále proměňující se dynamika vytváří vnitřní pohyb. Žádná z not zde nemá kratší hodnotu než

čtvrtovou. Ve dvanáctém taktu přináší více pohybu nástup synkopovaného rytmu (viz uk. č. 14)

Ukázka č. 14



Druhá část nastupuje v rychlejším tempu. Vysoká dynamika je podpořena akcenty. Poměrně hojný výskyt konsonantních intervalů a unison propůjčuje hudbě novou kvalitu ne příliš blízkou Yunovu běžnému stylu atonální kompozice. Klarinet se zde připojuje k flétně a hoboji a toto trio tvoří kontrapunkt ke spodním dvěma nástrojům.

K pomalému tempu a tišší dynamice se vrací třetí část. Šestnáctinové a dvaatřicetinové figury vytvářejí dojem zurčící vody.

V části čtyři deklamační zvolání lesního rohu opakuje hudbu první věty. Bohatší využití trylků, akcentů a nepravidelných rytmů dělá tuto část ostřejší a kousavější.

Pátá část, vedená flétnovým sólem, se otevírá v melodických gestech napříč většími intervaly.

Část šestá je codou. Nástroje zde hrají v paralelních pohybech. Jsou uspořádány do dvou skupin tak jako v celé větě. Flétna, hoboj a klarinet a proti nim fagot s lesním rohem. Obě skupiny zde hrají ve stejné poloze a vytváří tak krásný homogenní zvuk. Část je plná glissand na koncích tónů; zatímco jedna skupina tvoří glissanda směrem nahoru, druhá v kontrastu směrem dolů (viz uk. č. 15). Tato mikrotonální glissanda se nevyskytují nikde v druhé větě, proto jejich výskyt dodává codě nový výrazný charakter.

Ukázka č. 15

The image shows a musical score for a woodwind quintet, consisting of five staves: flute (fl.), oboe (ob.), clarinet (cl.), horn (hn), and bassoon (bsn.). The score is written in a single system with four measures. The flute part is marked 'intensiv halten' and features a melodic line with various dynamics (mp, p, mf, f). The other instruments provide harmonic support with similar dynamics. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings throughout.

Na rozdíl od dřívějších děl Isanga Yuna, které jsou někdy ve výrazu hůře srozumitelné a neprůhledné, tento dechový kvintet je přehlednější a jasnější. Spolu s Quartettem pro hoboj a smyčce tvoří jedno z nejvýznamnějších děl pozdního tvůrčího období skladatele. Tato dvě díla spolu sdílejí mnoho charakteristických prvků a jevů, včetně čitelného formového řešení a srozumitelného hudebního jazyka. Pro porozumění Yunovu pozdnímu kompozičnímu stylu je pochopení těchto konzervativních prvků na poli formové, melodické i rytmické struktury velmi důležité.

Interpretační hledisko

Nastudování této skladby obnáší několik výzev, které však při důkladné práci nejsou žádnou velkou překážkou. Všech pět hráčů by mělo důsledně dbát na zachování stálého vnitřního pulsu napříč oběma větami, neboť rytmické členění skladby je mnohdy velmi složité. Podrobná znalost partitury může pomoci k jednotnému citění vnitřního tepu.

Pomalé tempo 6/4 metra na začátku druhé věty vyžaduje maximální koncentraci a klade nároky také na fyzickou zdatnost hráčů. Mentálního soustředění je zapotřebí ke „spočítání“ dlouhých notových hodnot a pomlček mezi nimi; jemný, uvolněný způsob nasazení, kvalita artikulace a zřetel na plynulé prolínání hlasů vyžaduje jistou zdatnost fyzickou. Cílem je dosažení rovnováhy mezi hlasy, perfektní intonace a neslyšné výměny mezi jednotlivými zvukovými plochami.

Povědomí o formálním členění díla je pro interprety vždy prospěšným vodítkem, a to platí dvojnásob u hudby tohoto charakteru. Urychlí a zjednoduší představu o

frázích, směru hudby, modulacích, apod. A i přesto, že Yun své představy o dynamickém rozvržení vyznačil zcela podrobně (pohybují se od *ppp* do *fff*), znalost struktury díla může pomoci i ke zpřehlednění, která hudební myšlenka je důležitá a která naopak má roli spíše vedlejší.

6. Závěr

Ve své magisterské práci jsem se pokusila co nejstručněji a nejpřehledněji představit jednu z nejvýznamnějších skladatelských osobností 2. poloviny 20. století Isanga Yuna. Jeho humanismus, hluboká empatie a skromnost posilují jeho obraz nejen výjimečného skladatele, ale zejména výjimečného člověka.

V části věnované rozboru jsem pro bližší studii zvolila 5 skladeb, které autor věnoval hoboji, ať už sólovému či hoboji v rámci komorního uskupení. Každé z jeho děl jistě stojí za podrobnější zmínku, to však omezený prostor magisterské práce nedovoluje. Nicméně věřím, že tato práce může případného zájemce dostatečně navnadit pro individuální studium či pátrání po informacích, týkajících se dalších Yunových opusů. Zároveň mohu doufat, že může případné čtenáře - interprety inspirovat ke zvolení některé z jeho skladeb a že se tak budeme v budoucnu se skladbami Isanga Yuna setkávat na koncertních pódíích častěji.

7. Seznam použité literatury

Byeon, Jiyeon. *The Wounded Dragon: An Annotated Translation of Der verwundete Drache, the Biography of Composer Isang Yun*, by Luise Rinser and Isang Yun, Kent State University, 2003.

Fraker, E. Sara: *Oboe Works of Isang Yun*, Urbana, Illinois, 2009

Hauser, Laura: *A Performer's Analysis of Isang Yun Monolog for Bassoon with an Emphasis on the Role of traditional Korean Influences*, Louisiana State University, 2009

Heister, Hanns-Werner and Walter-Wolfgang Sparrer: *Der Komponist Isang Yun*, edition text+kritik GmbH, Munich 1987

Howard, Keith: *Creating Korean Music: Tradition, Innovation and the Discourse of Identity*, Hampshire: Ashgate, 2006.

Kim, Joo Won: *The Development of Contemporary Korean Music with Emphasis on Works of Isang Yun*, The Ohio State University, 2011

Jiné zdroje:

internet:

http://www.asien-zuhause.ch/Korea_Allgemein/Koreanische_Hochzeit.htm

<http://www.bruceDuffie.com/yun.html> - Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1987

<http://www.bruceDuffie.com/goritzki2.html> - Oboist Ingo Goritzki: A Conversation with Bruce Duffie." červenec 1997

<http://www.gotomidori.com/english/Newsletter/Newsletter4.html>

http://wn.com/Isang_Yun_Quartet_For_Oboe_And_String_Trio_IIpart

<http://www.yun-gesellschaft.de>

8. PŘÍLOHY

8.1 Seznam skladeb věnovaných hoboj

Musik fur sieben Instrumenten (1959)

flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh, housle, violoncello

Loyang (1962, rev. 1964)

flétna, hoboj, klarinet, fagot, bicí nástroje, harfa, housle, violoncello

Images (1968)

flétna, hoboj, housle, violoncello

Piri (1971)

hoboj sólo

Trio for Flute, Oboe, and Violin (1973)

Rondell (1975)

hoboj, klarinet, fagot

Double Concerto for Oboe and Harp (1977)

Sonata for Oboe (+d'amore), Harp, and Viola (1979)

Inventionen for Two Oboes (1983)

Duetto Concertante for Oboe/English Horn, Cello and Strings (1987)

Festlicher Tanz for Woodwind Quintet (1988)

flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh

Distanzen (1988)

flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh, 2 housle, viola, violoncello

Pezzo fantasioso (1988)

Dva nástroje s basem ad lib.: pro 2 flétny, hoboje, klarinety, nebo housle v jakékoli kombinaci; basový nástroj (basová flétna, fagot, kontrabas atd.)

Rufe for Oboe and Harp (1989)

Concerto for Oboe and Oboe d'amore (1990)

Blaserquintett (1991)

flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh

Espace II for Oboe, Cello and Harp (1993)

Blaseroktett (1993)

2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty, 2 lesní rohy, basový nástroj ad lib.

OstWest Miniaturen for Oboe and Cello (1994)

Quartett for Oboe, Violin, Viola, and Cello (1994)

8.2 Obrázková příloha

Obr. č. 1 - Isang Yun



Obr. č. 2 - Isang Yun



Obr. č. 3 – zleva Hyang-piri, Tang-piri, Seo-piri



Obr. č. 4 – hráč na piri