

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

**SÓLOVÁ TVORBA PRO VIOLU 20. A 21. STOLETÍ SE
ZAMĚŘENÍM NA ČESKÉ AUTORY**

Kristina Nouzovská Fialová

Vedoucí práce: prof. Jan Pěruška

Oponent práce: Karel Špelina, prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.

Datum obhajoby: 6. 9. 2018

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Interpretation and theory of interpretation

DISSERTATION

**WORKS FOR VIOLA SOLO IN 20th AND 21th
CENTURY FOCUSED ON CZECH COMPOSERS**

Kristina Nouzovská Fialová

Supervisor: prof. Jan Pěruška

Examiners: Karel Špelina, prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.

Date of Graduation: 6. 9. 2018

Academic degree: PhD.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Sólová tvorba pro violu 20. a 21. století se zaměřením na české autory

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

Praha, dne 29. 6. 2018

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

Tato disertační práce se zabývá problematikou repertoáru sólové violy ve 20. a 21. století s ohledem na české autory a výběrem stěžejních děl zahraničních skladatelů. Pojednává také o vývoji sólové violy díky interpretům, bez kterých by tento nástroj neměl šanci na prosazení se na koncertních sólových pódíích.

Tato práce je členěna do čtyř hlavních kapitol, které jsou zaměřeny především na jednotlivé autory a skladby a je psána z pohledu interpreta.

Klíčová slova

viola, sólová viola, vývoj violy, interpret, violista, česká tvorba, sonáta, suite, monolog, rapsodie, dža more

Abstract

This dissertation is looking into a problematic of solo viola repertoire in 20th and 21th century focused on Czech composers and with a selection of major international works.

It deals also with a development of viola as a solo instrument thanks to its interpreters. It would be almost impossible to get on viola on solo concert stages without them.

This thesis is divided into four main captures, which are focused mostly on single pieces and it is written from an interpret's point of view.

Keywords

viola, solo viola, development of viola, violist, intepret, czech works, sonáta, suite, monologue, rhapsody, dzha more

Obsah

1. Úvod.....	10
2. Stěžejní díla pro sólovou violu českých autorů 20. a 21. století.....	12
2.1 Pavel Bořkovec – Sonáta pro violu sólo.....	12
2.2 Sylvie Bodorová – Dža more.....	16
2.2.1 Rozhovor se Sylvíí Bodorovou.....	20
2.3 Jan Klusák – Monolog „Ubi vult“	22
2.4 Zdeněk Lukáš – Sonáta pro violu sólo op.243.....	24
2.5 Klement Slavický – Rapsodie.....	29
2.6 Jiří Teml – Monolog.....	33
2.6.1 Rozhovor s Jiřím Temlem.....	35
2.7 Ladislav Vycpálek – Suita op.21.....	37
2.8 Seznam děl pro sólovou violu českých autorů 20. a 21.století.....	41
3. Neznámá díla známých autorů.....	44
3.1. Igor Stravinskij – Elegie.....	44
3.2 Miklós Rózsa – Introdukce a Allegro op.44.....	46
3.3 Aram Chačaturjan – Sonáta – Píseň.....	50
3.4 Benjamin Britten – Elegie	53
3.5 Ernst Křenek – Sonáta pro violu sólo.....	55
3.6 Miczyslaw Weinberg – 4 Sonáty pro violu sólo.....	57
3.6.1 Sonáta č.1 op.107.....	58
3.6.2 Sonáta č.2 op.123.....	61
3.6.3 Sonáta č. 3 op.135.....	64
3.6.4 Sonáta č.4 op.136.....	66
3.7 Ernest Bloch – Suita pro violu sólo.....	68
4. Vývoj sólové violy díky interpretům (Evropa, Česká republika) v 19. a 20.století.....	70
4.1 Niccolo Paganini.....	70
4.2 Lionel Tertis.....	72

4.3 Rebecca Clarke.....	74
4.4 William Primrose.....	75
4.5 Paul Hindemith.....	76
4.6 Yuri Abramovich Bashmet.....	78
4.7 Oskar Nedbal.....	81
4.8 Ladislav Černý.....	84
4.9 Karel Špelina.....	85
4.10 Lubomír Malý.....	87
4.11 Jan Pěruška.....	88
5. Skladba na objednávku: Daniel Chudovský – Suoni smorzati.....	89
5.1 Daniel Chudovský.....	89
5.2 Pohled skladatele na komponování pro sólovou violu.....	93
5.3 Otázky pro Daniela Chudovského.....	95
5.4 Rozbor díla – hudební.....	97
5.4.1 Forma.....	98
5.4.2 Harmonie.....	99
5.4.3 Rytmus a metrum.....	101
5.4.4 Barva a jiné prvky.....	101
5.5 Rozbor díla – interpretační.....	102
6. Závěr.....	104
7. Prameny a literatura.....	105
8. Přílohy.....	110

Použité zkratky

HAMU – hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze

AMU – Akademie múzických umění v Praze

ad. – a další

USA – Spojené státy americké

rev. – revize

flg. – flažolet

LP – dlouhohrající (gramofonová) deska

mj. – mim jiné

atd. – a tak dále

1. Úvod

Violu jako sólový nástroj je stále třeba zviditelňovat, podobně jako tomu bylo v minulosti například u violoncella. Historií vývoje violy, její minulostí i současností, se zabývám od dětství – a cítím morální povinnost se věnovat rozšiřování všeobecného povědomí o tomto, z mého pohledu velice zajímavém a nedoceneném nástroji. Ve 20. století se sice začalo hovořit o viole jako o plnohodnotném sólovém hudebním nástroji, avšak i přesto nadále zůstává ve stínu houslí či klavíru. Neprávem. Z toho vyplývá povinnost všech nás, interpretů-violistů, neúnavně

představovat nové skladby soudobých autorů, anebo těch, se kterými sice již do styku nepřijdeme, avšak je neoddiskutovatelné, že by jejich díla měla patřit ke stálému repertoáru violistů.

Pro svou disertační práci jsem si proto vybrala téma „Sólová tvorba pro violu 20. a 21. století se zaměřením na české autory“ a snažím se přitom nejen katalogizovat celou českou violovou tvorbu tohoto období, ale také blíže upozornit na vybrané skladatele a jejich díla.

Česká tvorba pro violu sólo je velice bohatá. Když jsem hledala informace o jednotlivých skladbách, často jsem se setkala se srovnáváním s Paulem Hindemithem. Proč právě s ním? Paul Hindemith je pro violisty fenomén světového věhlasu. Věnoval nám ohromné množství repertoáru, a proto je logické, že se nabízí srovnání, což je pro české autory veliká výzva, které úspěšně čelí. Mluvím například o skladbách Bořkovce, Slavického či Vycpálka. Česká tvorba pro sólovou violu nabízí opravdové skvosty a je velká škoda, že tato díla zatím my, čeští interpreti, neuvádíme na koncertních pódíích tak často, jak by si zasloužila.

Tuto práci píšu z pohledu aktivního interpreta. Nechci o sobě tvrdit, že jsem specialista na soudobou hudbu. Pro mě je vždy nejdůležitější krásná hudba a není podstatné, z jakého období pochází. Samozřejmě ale „Golden age“ pro violu má základnu ve 20. století, a proto velká část mého koncertního repertoáru je právě z tohoto období. Dovolím si tedy tvrdit, že mám vřelý vztah k české soudobé tvorbě a ráda bych touto prací přispěla pomyslnou „troškou do mlýna“ k propagaci a

zviditelňování nejen violy jako sólového nástroje, ale také českého (a nejen českého) soudobého repertoáru.

2. Stěžejní díla pro sólovou violu českých autorů 20. a 21. století

2.1 Pavel Bořkovec – Sonáta pro violu sólo (věnována Ladislavu Černému)

Pavel Bořkovec studoval skladbu nejprve soukromě u J. Kříčky a J. B. Foerster a poté nastoupil na Pražskou konzervatoř do mistrovské třídy Josefa Suka. Na první jeho díla měli jeho učitelé značný vliv, mezi ranou tvorbu patří například symfonická báseň *Stmívání* (1920), *Smyčcový kvartet č. 1* (1925) nebo *Symfonie č. 1 Des dur* (1927).

Od konce 1920 se začal prosazovat jako jeden z nejosobitějších českých hudebních inovátorů, kdy se v jeho tvorbě začaly objevovat různé styly, které čerpal z různých zdrojů – díky vlivu Stravinského či Honeggera se přiklání k avantgardě a komponuje více současnou hudbu. Byl také silně individuálně ovlivněn hudební řečí Paula Hindemitha. To se velmi projevuje v jeho *Sonátě pro violu sólo* (1931). Tato třívětá skladba je plná tempových kontrastů a výrazů a ušlechtilé melodičnosti – první věta je velice charismatická, až hrdě extrémní, druhá snivá či zádumčivá, a třetí je plná vášnivých pasáží bojovného charakteru. Skladba měla premiéru 18. května 1932 na koncertě *Modern Music Society*, který pořádal český přítel Paula Hindemitha a skvělý violista Ladislav Černý. Publikována byla v roce 1933 Hudební maticí Umělecké besedy (*Music Foundation of Arts Society*) v Praze.

Stal se členem známé skupiny *Mánes* (spolu s J. Ježkem, I. Krejčím, V. Holzknemtem, ad.), která propojovala moderní kulturní směry a výrazně se orientovala na francouzskou avantgardu.

Vrcholem Bořkovcovy tvorby je balet *Krysař* (1939), opera *Satyr* (1938) a *Concerto grosso* (1941-42). Osobní projev skladatele z doby okupace je *Nonet* (1941), kde symbolicky používá námět ze svatováclavského chorálu „Nedej zahynout nám ni budoucím“

Po skončení války Bořkovec nastoupil na Akademii múzických umění (1946-64), kde ve své třídě formoval mnoho významných českých skladatelů další generace (P. Eben, L. Fišer, J. Klusák či P. Blatný).

Zajímavá je jeho tvorba písňová, ve které se orientuje na soudobé básníky (Sedm písní na básně V. Nezvala, 1932-33, Pět písní na B. Pasternaka, 1935, Rozhovor na básně J. Seiferta, 1937, Sny na poesii Hany Proškové, 1962).

Sonáta pro violu sólo Pavla Bořkovce spojuje přímočaré rytmy s komplexními melodickými i harmonickými prvky. Má velice silný charakter a je srovnatelná se sólovou Sonátou op.25/1 Paula Hindemitha. Je to třívětá skladba, 11 minut dlouhá.

Úvod první věty Moderato je velice bouřlivý a energický, melodie je skrytá do náročných dvojhmatů a akordu. Je to velice působivý úvod skladby.



Bořkovec, Pavel – Sonáta pro violu, 1. věta, takt 1-13

Následuje zlom do jednoduché melodie, která využívá všechny barvy violy. Několikrát je tato jemná pasáž přerušena opět razantními akordy, které na chvíli přeruší tuto snovou atmosféru.

Následuje stupnice z C struny až do vysokých poloh, která stupňuje také dynamickou škálu směrem vzhůru a s velkým vrcholem tohoto úseku volně přechází do úvodního tématu, které ale již trvá pouze několik taktů a celá věta končí jásavým C dur akordem.

Druhá věta s označením Adagio začíná klidnou melodií bez větších vzruchů, prostá linka krásných tónů. V průběhu věty ale dynamika nabírá na intenzitě a poprvé se vyklene na vrchol, který je vypsán vysokými oktávami. Poté atmosféra opět spadne do úvodního klidu. Po lehké odmlce hudba opět nabírá sílu a tentokrát se dostává

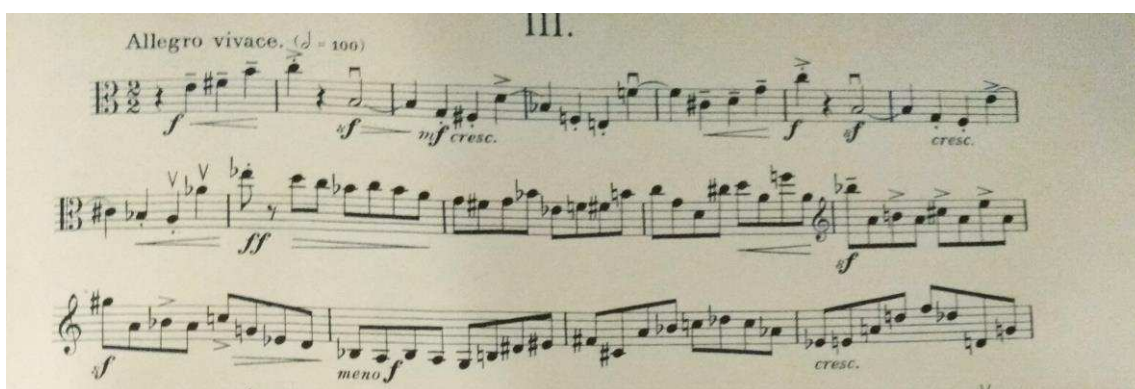
k hlavnímu vrcholu, kde skladatel využil lehkou parafrázi razantních akordů z 1.věty. Poté se hudba propadne do „mrtvé“ atmosféry a pomalinku se vytrácí.



Bořkovec, Pavel – Sonáta pro violu, 2. věta, takt 48-68

Bořkovec v této větě využívá krásné rejstříky violy a umí si vychutnat její témbur.

Poslední věta s tempovým označením Allegro vivace je ryze virtuózního charakteru ve dvoupůlovém taktu. Úvod je ve znamení ostrého tématu ve čtvrtových notách, které ale záhy přechází do virtuózní techniky v osminovém metru.



Bořkovec, Pavel – Sonáta pro violu, 3. věta, takt 1-16

Již se neobjevují tak často dvojhmaty a akordy, jako tomu bylo v 1.věte. Občas je tento plynulý tok narušen krátkou melodií či akordovitou pasáží, ale hlavní charakter

je neměnný. Ke konci věty opět zazní úvodní téma a předjímá tímto velké finále, které graduje pomocí akordů, rychlých pasáží a celá tato část je umocněna ještě malým accelerandem.

2.2 Sylvie Bodorová (1954) – Dža more (věnováno Kristině Fialové)

„Sylvie Bodorová je významná česká hudební skladatelka, která studovala v Bratislavě (konzervatoř) v Brně (JAMU) a v Praze (HAMU). Seznámila se důkladně s novodobými technikami na stáži v Sieně (Franco Donatoni), Polsku a Amsterdamu (Ton de Leeuw). V devadesátých letech působila pedagogicky jako „visiting professor“ na univerzitě v Cincinnati a na dalších místech v USA. Patří k nejvyhledávanějším a nejhranějším českým autorům, její skladby se prosadily v zahraničí a v podání významných interpretů a orchestrů (Thomas Hampson, Gabriela Beňačková, Soňa Červená, Štefan Margita, Ivan Kusnjer, Elmira Darvarova, Wiener Virtuosen, Izraelská filharmonie aj.) reprezentují soudobou českou hudební kulturu na významných pódiiích a festivalech.

Celosvětový ohlas získal například smyčcový kvartet "Terezín Ghetto Requiem s barytonovým sólem (1998)" – zněl na mnoha místech USA, ve Wigmore Hall, při oslavě „pádu zdi“ v Berlíně v Deutsche Oper, ve Warwicku, Coventry a jinde. Byl natočen i v USA (Christopheren Nomura). Pro festival Pražské jaro napsala Sylvie Bodorová celovečerní velmi úspěšné oratorium "Juda Maccabeus" (2002) a pro jubileum festivalu Smetanova Litomyšl zkomponovala další rozsáhlé oratorium "Mojžíš" (2008). Na objednávku Lucemburského velvyslanectví v Praze napsala v roce 2009 suitu Carmina lucemburgiana pro smyčce. V roce 2009 vytvořila projekt z oblasti balkánské a cikánské hudby JA RA LAJ pro tenoristu Štefana Margitu, housle, violu, klarinet, harfu, bicí a smyčce, který představuje osobitý pohled na oblast world music. Soubor Luxembourg Sinfonietta objednal v roce 2010 kompozici na texty Franze Kafky – Kafkas Träume. V posledních letech se Bodorová věnuje rozsáhlým symfonickým a vokálně symfonickým žánrům, pro Pražské symfoniky napsala v roce 2011 Symfonii č. 1 „Con le campane“, na objednávku Thomase Hampsona napsala cyklus „Lingua angelorum pro baryton a velký symfonický orchestr“ (2012), pro stejného pěvce a soubor Wiener Virtuosen upravila Dvořákovy Cikánské melodie (zazněly v premiéře v únoru 2013 v Musikverein) a v roce 2014 dokončila svoji první operu „Legenda o Kateřině z Redernu.“

Sylvie Bodorová je poučena důkladným školením v technikách tvorby dvacátého století, zejména důvěrnou znalostí polské školy, využívá ve své tvorbě spojení řady různorodých elementů, zejména tzv. heterofonie, klade důraz na témbrovou složku,

typické je časté užívání balkánských rytmů a vůbec je pro její tvorbu charakteristická práce s parametrem tónu a metroritmiky. V její tvorbě, která v posledním období inklinuje k neo-expressionismu, se objevují i různé typy modality – v horizontále i ve vertikále. Inspiruje se i oblastí romské (vlastní studium v terénu) nebo židovské hudby (studijní pobyt na kantorských školách v Izraeli). Nachází inspiraci i v soudobém přístupu k lidové (zejména východoevropské) hudbě, ale i k dalším segmentům soudobé hudby. V roce 1996 založila Sylvie Bodorová spolu s Lubošem Fišerem, Zdeňkem Lukášem a Otmarem Máchou tvůrčí skupinu "Quattro", v současné době působí v dozorčí radě OSA.“¹

Pro violu Sylvie Bodorová napsala v roce 1980 sólovou kompozici Gila Rome a v roce 1982 violový koncert Plankty. Když jsem před dvěma lety hledala sólovou skladbu pro své CD, požádala jsem paní Bodorovou, zdali by neměla nějaké nové dílo. Řekla mi, že ji napadlo, jak by zněla na violu její balada pro sólové housle Dža more a upravila mi toto dílo „do ruky“. Nešlo však přitom o pouhou transkripci z houslové do violové polohy – o kvintu níž. Typické houslové technické prvky autorka zaměnila za violové a více využila tmavý tón nástroje.

Úvod skladby **Dža more** (2014) je označen Quasi czardasz, tempo rubato, což poskytuje sólistovi značnou volnost v interpretaci. Pro mne je úvod velmi silným melodickým tématem, které je psáno několik dob „sul C“ ve forte a tím naplno využívá barvu nástroje.

Quasi czardasz
Tempo rubato ♩ = 66

Solo Viola

Vla

Bodorová, Sylvie – Dža more, takt 1-4

¹ Sylvie Bodorová: Životopis [online]. [cit. 2018-06-20]. Dostupné z: <http://www.bodorova.cz/cz/zivotopis/>

V úvodním tématu se střídají vstupy, které jsou v kontrastních dynamických stupních a vždy oddělené drobnou cézурou (nadechnutím) či pauzou. Tato úvodní plocha volně přechází do pasáže, kde nastupují flažolety. Nejdříve se melodie vynořuje prolínáním a vynášením jednotlivých tónů v průběhu šestnáctinových pasáží, poté melodickou funkci přebírají právě flažolety. Zde je evidentní podobnost s Bachovými invencemi.

Bodorová, Sylvie – Dža more, takt 9-15

Flažoletová pasáž končí v pianissimu a ve stejné dynamice nastupuje další melodie – jednoduchá, klidná, spíše statická, která nepřináší velké vzruchy. Postupně ale tato melodie graduje, stupňuje se i její naléhavost, přidávají se další efektní prvky – glissanda a akcenty, až tato pasáž končí na dlouhém tónu s korunou a velkým crescendem. Následuje obtížná pasáž s dvojhmaty, v níž je skryt čardášový rytmus, a poté se objevuje dvojhmatový běh s crescendem. Po dramatické pauze následuje pasáž s označením *Subito prestissimo*, která je opravdovou výzvou pro violistovu techniku – dvaatřicetinový rytmus a vysoké běhy musí být zřetelné díky označení *staccato* a zároveň *subito piano* podle požadované dynamiky.

Bodorová, Sylvie – Dža more, takt 24-25

Další část s názvem Tranquillo začíná jinou technikou, a to arpeggio, nejdříve ve dvaatřicetinovém rytmu a s melodickou linkou v horních notách, zatím stále v pianissimu. Poté se melodická, rytmická i dynamická linka mění. Melodie se přesouvá do spodní základny arpeggií, rytmus se mění na triolový a nastupuje také dynamická gradace. Intervaly v arpeggiích jsou stále větší, až je celá tato pasáž zakončena na vysokém tónu s korunou.

Poslední označení skladebného úseku je Feroce, kde dvojhmatová nepravidelná stupnice nastupuje ze spodních strun až do vysokých poloh na A struně, volně přechází do dvojhmatových tremoland a ty do rozložených akordů, které se šplhají výše a výše, až do nezřetelné výšky jednotlivých tónů. V závěrečné části se opět objevuje skrytý taneční rytmus, tentokrát již ve troj – až čtyřhmatech.

Bodorová, Sylvie – Dža more, takt

Následuje melodie ve dvojhmatech a celá skladba končí virtuózním během a závěrečným rozloženým akordem.

2.2.1 Rozhovor se Sylvíí Bodorovou²

„1. Váš violový „repertoár“ obsahuje Plankty pro violu a orchestr, Gila Rome pro sólovou violu a teď nově Dža more pro sólovou violu. Která ze skladeb byla první? Byly to skladby na objednávku, anebo jste se pro violu jednoduše rozhodla?

První skladbu, kterou jsem pro violu napsala, byla Gil'a, Rome!, meditace pro sólovou violu, cikánská balada o třech částech. Psala jsem ji ještě v době svých studií na JAMU v Brně (1978, první revize 1980) a dá se říci, že mi tato skladba otevřela hudební svět, protože po úspěchu na Mladém pódiu byla zařazena na festival Pražské jaro. Violu jsem vždy milovala pro její krásnou barvu a tato první skladba vznikla z čisté lásky k tomuto nástroji. Následoval koncert pro violu a symfonický orchestr Plankty (Pláč, 1981/2). Skladba několikrát zazněla s různými sólisty a po létech jsem se k ní vrátila a koncert revidovala. Při té příležitosti jsem udělala i verzi s komorním orchestrem. V roce 2005 jsem na objednávku Cameraty Bern napsala dvojkonzert pro housle, violu a smyčcový orchestr Bern Concerto Silber Wolke. Skladba má také komorní verzi s klavírem. Poslední v řadě je Dža more, původně skladba pro sólové housle, violová verze je z roku 2014. Cikánské téma je spojnicí obou sólových skladeb.

2. Odkud jste čerpala inspiraci při vybírání názvů a témat? Co znamená název Plankty?

Vždy, když píši pro jakýkoli nástroj, snažím se najít polohu, která je pro nástroj charakteristická. Hudební nástroje cítím jako lidské bytosti, mají svá specifika, charakter, který se musí akceptovat. Stejně tak důležité jsou technické možnosti. Před započítím práce se vždy snažím vniknout co nejvíce do všech detailů nástrojové hry. Musím být tak trochu do nástroje „zamilovaná“. U violy mi to nikdy nedělalo potíže. Viola je krásná, vždy v ní cítím smutek – snad proto také témata Plankty (Pláč) a cikánská inspirace.

² Rozhovor ze dne 27. 5. 2015, emailem

3. Nedávno jste vytvořila violovou verzi skladby houslové – Dža more, kterou jsem měla tu čest natočit na CD. Bylo to těžké rozhodování, zda tuto skladbu přepsat pro violu?

Dža more je virtuosní skladba pro sólové housle. Asi by mne, nebýt Vás, nenapadlo udělat transkripci pro violu. Vy jste dokázala, že viola není jenom krásným barevným nástrojem, ale v rukou skvělého hráče se dokáže projevit i jako nástroj výsostně virtuosní. Stala jste se pro mne podnětem a inspirací pro tuto transkripci a jsem za to vděčná!

4. Je těžké psát pro sólový nástroj? A je rozdíl, jestli píšete pro sólovou violu anebo například housle?

Pro sólový nástroj je vždy těžké psát. Každá nota je nadmíru důležitá. Pro autora je to velká škola a velká zkouška. Každý nástroj je jiný, a to je úžasné! Nekonečná inspirace a nekonečná práce. Housle jsou svítivější, viola barevnější...

5. Máte v plánu se viole ještě v budoucnu věnovat?

Violu miluji, a pokud bude příležitost, ráda se k ní ještě vrátím.“

2.3 Jan Klusák (1934) – Monolog „Ubi vult“ per viola sola (1987)

Jan Klusák, původním jménem Jan Filip Porges, je český hudební skladatel. Vystudoval skladbu ve třídě Jaroslava Řídkého a Pavla Bořkovce na pražské HAMU (1953-57) a od dob studií působí jako skladatel na „volné noze“. Jeho kompoziční styl prošel velkým vývojem. Zezačátku na něj působil vliv Igora Stravinského či Sergeje Prokofjeva a v tomto duchu napsal několik neoklasických děl. Díky spolupráci s dirigentem Liborem Peškem a jeho Komorní harmonií získal nové impulzy ke změně kompoziční orientace. Klusák začal tíhnout k tzv. Nové hudbě a západoevropské avantgardě. Pro Komorní harmonii zkomponoval několik skladeb, například Obrazy pro dvanáct dechových nástrojů, První invence či Čtyři malá hlasová cvičení na texty Franze Kafky.

Stále více je v jeho tvorbě znatelný vliv racionální tvůrčí metody Arnolda Schönberga (dodekafonie či seriální kompozice). Jedno z prvních děl, které vzbudilo v době své premiéry velký ohlas, byly Variace na téma Gustava Mahlera (1962). V průběhu 60. let působí Jan Klusák také u filmu jako skladatel, ale překvapivě také jako herec.

Po srpnu 1968 je Klusák nastupujícím normalizačním režimem značně perzekuován, jakýmsi zadostiučiněním mu byla spolupráce se satirickým divadlem Jára Cimrmana, kde mohl využít svých schopností nejen jako skladatel, ale i jako herec. Intenzivně pracoval na rozvíjení svého jedinečného kompozičního stylu (zejména v návaznosti na J. S. Bacha a jím pěstovanou formu invencí). Určitým mezníkem se v tomto ohledu stala jeho skladba Pátého smyčcového kvartetu (1975). Živil se hlavně psaním filmové hudby, občas přijal i objednávku z České televize, díky čemuž docílil svého velkého úspěchu s hudbou k seriálu Nemocnice na kraji města (1977).

Po roce 1989 se opět včleňuje do veřejného života, stává se mj. předsedou hudebního odboru obnoveného spolku Umělecká beseda, místopředsedou České hudební rady, byl zvolen do poradní umělecké komise festivalu Pražského jaro, byl repertoárovým poradcem Národního divadla. V roce 1995 obdržel prestižní ocenění "Classic 1995" za dosavadní kompoziční dílo s přihlédnutím k 5. smyčcovému kvartetu.

Na otázku, jaké své skladby považuje Jan Klusák za mezní, odpověděl skladatel takto: " Moje milníky? To by mohly být: 1954 Hudba k vodotrysku – našel jsem se v neoklasické notě, trochu pod vlivem Iši Krejčího. 1962 Variace na téma Gustava Mahlera – je to syntéza raného dodekafonního období, 1969 Šestá invence pro nonet - dořešil jsem svou vlastní formu, dávající materiálu tvar a stavbu a zároveň uvolňující metodu od uniformity dodekafonie jakousi nově vzniklou pseudotonalitou. 1975 Třetí smyčcový kvartet – další uvolnění formy a další fáze nalezení svého slohu, 1992 Tetragrammaton a 1998 Zemský ráj to na pohled - v těch jsem se snažil o další syntézu. A teď 2003 Axis temporum – zkouším zde něco, co jsem ještě nedělal, a jsem na to zvědav. Ale víc si řekneme až po premiéře."³

Klusákova sólová skladba pro violu – Monolog „Ubi vult“ je velice ojedinělá kompozice. Autor převzal název z Evangelia sv. Jana 3:8: „Spiritus flat, ubi vult“ neboli „Vítr vane, kam chce“⁴. Charakter hudby odpovídá názvu, takže skladba působí jako 21minutová kadence, kde se autorovi daří udržet napětí bez jasných strukturálních pokynů a je převážně na interpretovi, aby vytvořil iluzi spontánní improvizace. Nejedná se o skladbu virtuózního charakteru.

³ Rozhovor ze dne 8. března 2004, Časopis Harmonie [online]. [cit. 2018-06-27]. <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/fenomen-jan-klusak.html>

⁴Bible Kralická: Jan: 3,8-8 [online]. [cit. 2018-06-20]. Dostupné z: <http://bible.cz/public/kapitola.phtml?tema=1&kniha=39&hlava=91&kapitola=3025&minKapitola=3024&preference=>

2.4 Zdeněk Lukáš – Sonáta pro violu sólo op. 243 (věnována Karlu Špelinovi)

„Po absolutoriu na učitelském ústavu působil několik let jako učitel, v letech 1953-1964 zastával místo programového pracovníka v Československém rozhlasu v Plzni. Zde se začala rozvíjet jeho kompoziční činnost, kterou si mohl prakticky ověřovat mimo jiné ve spolupráci s Plzeňským rozhlasovým orchestrem a jeho předními sólisty a se sborem Česká píseň, který Lukáš založil v roce 1954 a vedl téměř dvacet let. Své skladatelské sebevzdělávání dovršil v letech 1961-1970 podnětnými konzultacemi u Miloslava Kabeláče a od roku 1964 se začal věnovat v Praze a v Jílovém soustavné činnosti kompoziční (s kratším pedagogickým působením na Konzervatoři v Praze a několikaletou sbormistrovskou činností v Československém státním souboru písní a tanců).

Lukášův skladatelský vývoj začíná od prostých stylizací autentického folkloru až k dílům, kde uplatňuje velmi osobitý přístup k lidovému umění. Okouzlení českým folklorem trvale provází jeho tvorbu a je pro něho typické. Nevyhnul se však zákonitě ani období, v němž si ověřoval novodobé kompoziční techniky a v němž tvořil i ve velmi dobře technicky vybaveném elektroakustickém studiu v Plzni. Osobitá kompoziční zralá syntéza, k jejímž základním rysům patří modální základ skladatelské práce a pro Lukáše typická metroritmická proměnlivost hudebního průběhu skladby, přinesla desítky skvělých kompozic a ocenění řady skladeb v nejrůznějších skladatelských soutěžích.

Skladatelská tvorba Zdeňka Lukáše je neobyčejně rozsáhlá, zahrnuje 354 opusových skladeb a bezpočet úprav lidových písní a tanců. Významný podíl v jeho tvorbě zaujímají skladby sborové, oblíbené u všech typů amatérských pěveckých sborů a povyšující Lukáše na nejprováděnějšího českého autora. Symfonická tvorba čítá přes dvacet kompozic, z toho sedm symfonií, hudebně dramatická tvorba jevištní vyvrcholila operou Falkenštejn a v Plzni provedenou shakespearovskou hudební komedií Veta za vetu. Mnoho skladeb v Lukášově tvůrčím vývoji tvoří díla koncertantního typu – koncerty s orchestrem téměř pro všechny nástroje, včetně např. koncertu pro smyčcový kvartet a symfonický orchestr. Bohatě je zastoupena tvorba pro komorní orchestr i desítky skladeb pro velký dechový orchestr, jakož i téměř sto kompozic hudby komorní v nejrůznějších kombinacích (pět smyčcových

kvartetů, dva klavírní kvartety, dva dechové kvintety, žesťový kvintet, skladby pro housle, violu, violoncello, cembalo, klarinet, flétnu, hoboje, fagot, harfu apod.). Více než dvě desítky skladeb jsou určeny sólovému hlasu s orchestrálním či jiným doprovodem.“⁵

Zdeněk Lukáš je výrazným skladatelem violové literatury, napsal celou řadu děl jak sólových, tak i komorních, včetně skvělého Koncertu pro violu a orchestr.

„Viola se v odkazu Zdeňka Lukáše vyskytuje často. Zcela nepochybně zde existuje inspirační moment v podobě violového tónu a velké muzikality Karla Špeliny. Tento pozdější koncertní mistr skupiny viol v České filharmonii začínal v Plzni původně jako houslista amatér, později přešel na violu. Dobře si vzpomínám, jak jeho výkony oceňoval dirigent Bohumír Liška v amatérském Orchesterálním sdružení. Karel Špelina později absolvoval konzervatoř a přešel na profesionální pole – hrál v Plzeňském rozhlasovém orchestru a v Plzeňském rozhlasovém kvartetu, které mělo v této době vynikající úroveň. V Praze pak kromě České filharmonie působil v komorních útvarech, pro něž Zdeněk Lukáš – jím zajisté inspirován – vytvářel své kompozice: v duu s houslistou Antonínem Novákem nebo v Klavírním kvartetu Bohuslava Martinů.

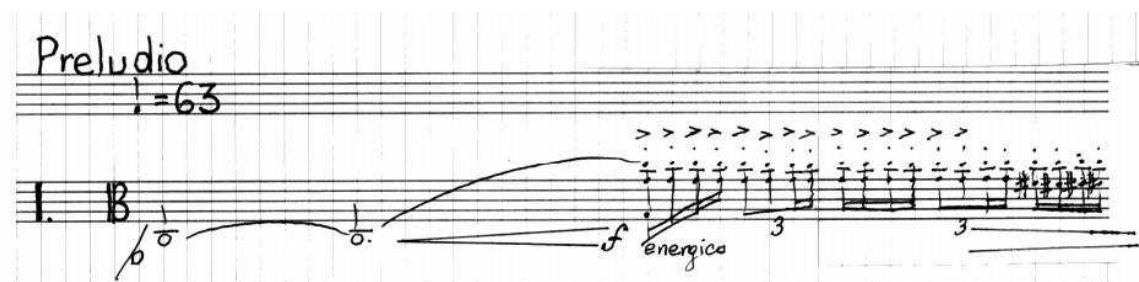
Sólové viole je v Lukášově odkazu věnována Sonáta, op.243, z roku 1991, dedikovaná „příteli Karlu Špelinovi k jeho 55.narozeninám“ a Koncert pro violu a orchestr, op.185, který Karel Špelina premiéroval a nahrál.“⁶

Čtyřvětá Sonáta pro sólovou violu je velice virtuózně napsaná, na sólovou skladbu je poměrně dlouhá a komplikovaná – trvá cca 12 minut.

První věta Preludium je ve velmi volné, až kadencovitě formě. Začíná z *piana* dlouhým tónem, avšak s rychlým *crescendem* do rytmických dvojhmatů, které jsou hlavním charakterem celé věty.

⁵ www.zdenek-lukas.cz

⁶ Článek Komorní Tvorba, [online]. [cit. 2018-06-27] doc. PhDr. Vlasta Bokůvková, CSc., <https://www.zdenek-lukas.cz/cs/%C4%8D%C3%A1nky-articles/komorn%C3%AD-tvorba-doc-phdr-vlasta-bok%C5%AFkov%C3%A1,-csc.html>



Lukáš, Zdeněk: Sonáta pro violu sólo, 1. věta, 1. strana

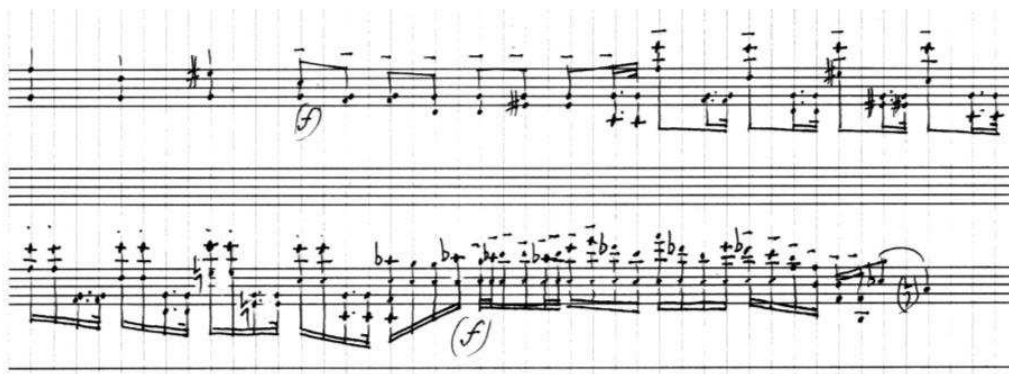
Rytmické a energické pasáže se střídají s rychlými běhy, velký důraz je kladen na nárazové změny dynamik. V této větě autor využívá všechny základní rejstříky nástroje, je vidět, že violu již dobře zná.

Druhá věta Interludio je velmi melodická, místy připomíná lidové písně, a je zde zřejmé, kde Lukáš čerpal inspiraci. Úvod je v krásném, barevném tónu, je zde ale důležitá melodická linka hudebně vystavět, k čemuž ale samotná hudba přímo vybízí. Melodickou linku dvakrát přeruší přetečkované dvojhmaty, které na chvíli odvedou pozornost od sladké atmosféry. Poprvé se jedná vyloženě o rytmický prvek.



Lukáš, Zdeněk – Sonáta pro violu sólo, 2. věta, 5. strana

Ke konci věty se rytmus opět navrací, tentokrát to je již rytmická variace folklórních melodií, které můžeme v této větě lehce najít.



Lukáš, Zdeněk – Sonáta pro violu sólo, 2. věta, 6. strana

Konec věty se vytrácí do nádherného ticha.

Zajímavá je věta třetí Moto Perpetuo, která již svým názvem napovídá, v jakém duchu se bude odehrávat. Souvislý tok šestnáctinových not naruší pouze několik pomyslných taktů akordů. Konec věty je ještě vygradován akcentovanými dobami a posledních 5 dob skladby je v synkopickém rytmu.

Lukáš, Zdeněk – Sonáta pro violu sólo, 3. věta, 9. strana

Závěrečná část Postludium e finale začíná jednoduchou jakoby pastýřskou melodií. Oproti třetí větě je to ohromný kontrast, žádný spěch, jen plynulý tok tónů. Nárazově

je tato atmosféra přerušena fortovými pasážemi, až se vrací opět k tématu první věty a to energickým, pevně artikulovaným dvojhmatům. V tomto duchu i celá věta končí, je krásným závěrem celého díla.

2.5 Klement Slavický – Rapsódie pro violu solo (1987)

Slavický je stále nedostatečně vyhledávaným autorem mimo svou rodnou zemi, ale postupem času si jeho skladby nacházejí zasloužený zájem interpretů i posluchačů u nás i v zahraničí.

Pocházel z rodiny s širokým hudebním zázemím. Jeho otec, který dokonce studoval u Leoše Janáčka, byl houslařem, sbormistrem a varhaníkem. V roce 1927 byl Slavický přijat na Pražskou konzervatoř, kde studoval hru na klavír a na violu, dirigování a skladbu. Poté svůj talent dále rozvíjel u Václava Talicha a svého hudebního vzoru Josefa Suka. Během tohoto studia napsal Slavický své první velké kompozice – Fantazii pro orchestr se sólovým klavírem (1931) a 1.smyčcový kvartet (1932). V obou dílech se již projevují výrazné rysy Slavického tvorby – energie, dramatický výraz a také interpretační náročnost.

Po dokončení studií Slavický pracoval jako hudební režisér a dirigent v Rozhlase, stále ale komponoval. Jeho tvorba během válečného období mají společné prvky – odbojný až protestní akcent a zvýrazněnou národní linku. Po válce Slavický zkomponoval závažnou kantátu s názvem Lidice (1945) na text Františka Halase.

Napsal také virtuózní skladbu pro klavír TI-i (1947), která sice měla úspěšnou premiéru na festivalu Pražské Jaro v roce 1947, ale již v roce 1949 bylo dílo označeno za formalistické a celý jeho tištěný náklad byl zničen. Později si ale skladba našla místo v soudobém repertoáru a byla opakovaně provedena v zahraničí.

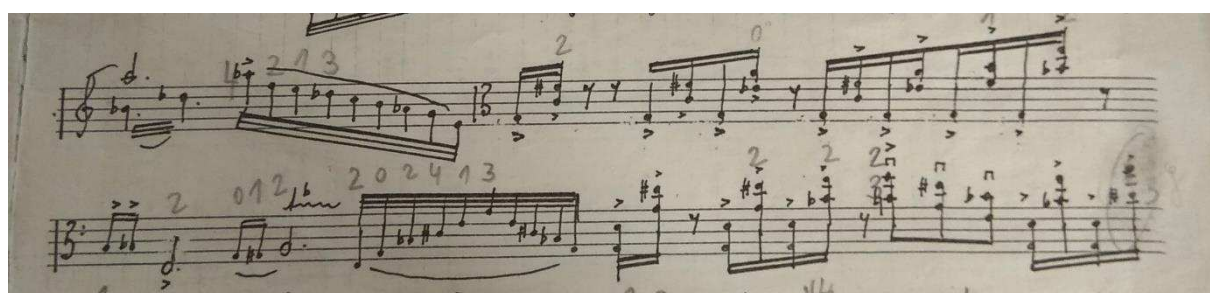
Zásadní zlom v životě Klementa Slavického nastal v roce 1951, kdy po odmítnutí stranictví v komunistické straně byl vyloučen ze Svazu československých skladatelů a tím by odstříhnut od hudebního života. Nikdy nezkomponoval jediné „politický“ motivové dílo, ale věnoval se oblasti, kterou měl rád, a to byl moravský folklór. Napsal Moravské taneční fantazie pro orchestr, které se hrály mnohokrát i v zahraničí, a Rapsodické variace pro orchestr, velmi úspěšné byly písně na moravskou lidovou poezii Ej, srdénko moje (1954).

V "normalizačním" procesu byl opět na seznamu politicky nevhodných osob a jeho tvorba byla na delší čas vyloučena z českých koncertních pódíí.

V symfonické tvorbě se Slavický věnuje Symfonietám, přičemž v pořadí čtvrtá je připsána 40. výročí vzniku OSN a Klementu Slavickému za ní byla v roce 1985 udělena zlatá pamětní medaile OSN, kterou provázal osobní dopis generálního tajemníka OSN Javiera Péreze de Cuellar. Ve stejném roce udělila autorovi zlatou pamětní medaili k jeho pětasedmdesátinám Palackého univerzita v Olomouci.

S obnovenou tvůrčí i organizační energií se Klement Slavický začlenil do veřejného života i po listopadovém převratu v roce 1989. Byl zvolen předsedou Sukovy společnosti a starostou obnovené Umělecké besedy. Jeho umělecky závažné a humanistické dílo bylo opět v celém rozsahu přístupno veřejnosti.

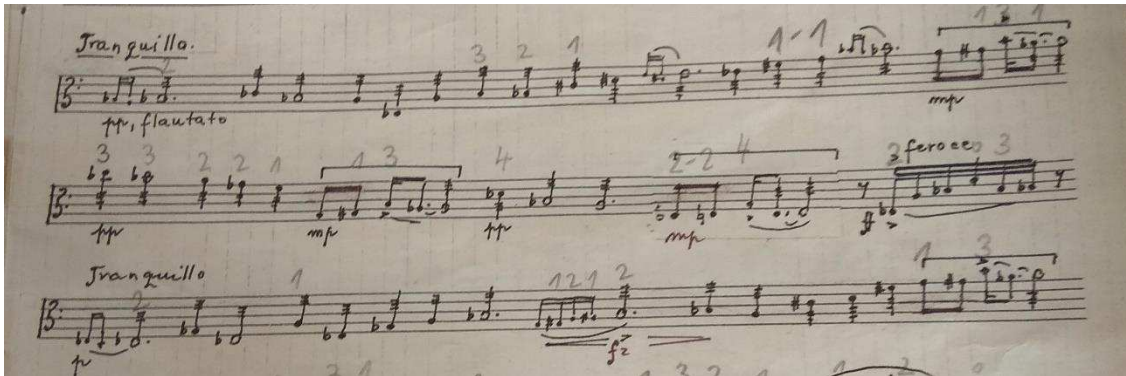
Rapsodie pro violu sólo je třívětá skladba, která trvá 11 minut. První věta Preludio Rapsodistico začíná silně, drsně až syrově. Střídají se zde krátké, úsečné akordy spolu s technickými stupnicemi či rozloženými akordy. Místy zvuk viola připomíná charakterově až bicí nástroj – díky ostrému a krátkému spiccato na spodních strunách.



Slavický, Klement – Rapsodie pro violu, 1. věta

Slavický často používá i pizzicato pro zajímavou zvukovou obměnu. ale střední část ukáže potlačovanou lyričnost, sólová viola má krásné melodie.

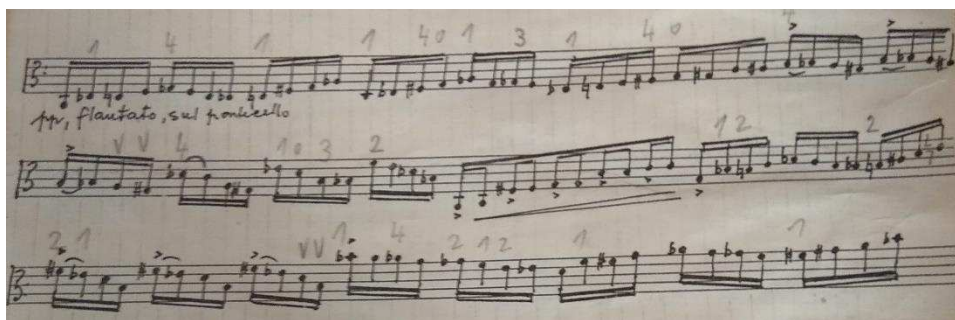
Druhá věta s titulem Dialogo drammatico přináší velice kontrastní úvod – jedná se o jemnou melodii, která se hraje slabým a nekonkrétním protrhávaným smykem. Z ničeho nic protrhne snovou atmosféru syrová připomínka motivu z předchozí věty. poté se ale charakter opět navrácí ke klidu.



Slavický, Klement – Rapsodie, 2. věta

Nastupuje krásná melodická část, kde se melodie krásně vine a vyvíjí, až je opět narušena ostrou parafrází. Řekla bych, že tato prolínání mají evokovat souboj dvou charakterů. Tyto dva světy se střídají pravidelně celou větu. Skladatel zachází do takových extrémů, že melodickou linku napsal například to flažoletové vysoké polohy v pianissimu. Drsné akordy, které tuto pasáž přeruší, zní opravdu jako ostrý nůž. Věta končí stejně, jako začíná – protrhávaným, delikátním smykem, kdy se poslední noty vytrácí již na hranici slyšitelnosti.

Hudebně jednodušší je závěrečná část Finále bravura, která je plná virtuozy a je zde zcela zřetelná hudební výstavba. Začátek je psán sul ponticello, a tak celková úvodní plocha zní opravdu „plechově“. Úvodní část tvoří pouze slet šestnáctinových tónů, které tvoří dojem valící se masy.



Slavický, Klement – Rapsodie, 3. věta

V prostřední části vplujeme do melodického úvodu, který ale není charakterově vzdálený od úvodního úseku. Nejedná se o lyrickou fantazii, ale zvukově výraznou plochu, kde se k jednoduché melodii na začátku přidávají i dvojhmaty a akordy. Po této střední ploše nastupuje opět repríza, která přechází volně do závěrečné cody, kde intenzita se vystupňuje na maximum a skladba končí teatrálními, efektními akordy.

2.6 Jiří Teml (1935) – Monolog pro violu sólo (věnováno Janu Pěruškovi)

Byl v letech 1976-80 hudebním dramaturgem a vedoucím hudebního vysílání Čs. rozhlasu v Plzni, od roku 1980 působil jako dramaturg symfonické, vokální a komorní hudby v pražském rozhlase. Ze začátku své skladatelské dráhy konzultoval svá díla především s Jiřím Jarochem.

Jeho tvůrčí východiska byla začátkem jeho umělecké dráhy jednoduchá a přirozená – Teml se inspiroval velkými skladateli soudobé hudby 20. století – především Stravinským, Martinů a později Janáčkem. Vliv na něm zanechal také blízký kontakt s díly vycházející z okruhu kolem českého skladatele Miloslava Kabeláče. Soustředěným studiem nejnovějších proudů soudobé tvorby, zejména tzv. polské školy, dospěl autor k novému estetickému názoru a sbíral síly ke změně své umělecké orientace. Nejprve si své teorie a koncepce ověřoval na poli komorní hudby, mluvíme o skladbách jako například Tři bagately pro housle, hoboj, klarinet a klavír (1977), 1. dechový kvintet (1978).

Nová linie Temlovy tvorby brzy vyústila do kompozice velkých děl – zejména do Houslového koncertu (1979). Po těchto zkušenostech si již skladatel byl jistý, že jeho nastolený směr je ten správný. Velice pracoval na barevnosti svého stylu, zvýraznil jeho invenčnost a získal tak nový prostor pro osobitý styl, který se každým novým dílem více profiloval. V novějších skladbách se k těmto charakterům Temlovy kompozice připojuje ještě další – autor se vědomě snaží dodat své hudbě český přízvuk, zakódovaný v melodii a rytmech jeho hudby, ale také v určité volbě instrumentačních kombinací.

Druhou významnou linií Temlovy tvorby jsou skladby vokální. V nich autor, s přihlédnutím na vesměs amatérské sbory, jejich hudební zaměření a technické možnosti, setrvává v tradiční sféře, nadržuje se však pouze konzervativních metod. Často vychází z folklorních témat, stylizuje výrazné prvky lidové melodiky a rytmu, dá vynít přirozené zpěvnosti a jednoduchému výběru textových předloh, které jsou většinou převzaty z lidové poezie. Tuto řadu doplňují i úspěšné cykly dětských sborů. V roce 2006 měla v Praze úspěšnou premiéru jeho dětská opera Císařovy nové šaty v nastudování Kühnova dětského sboru, v roce 2008 následovala další dětská opera

Kocour v botách. Autor je znalcem českého folkloru a už řadu let spolupracuje s lidovým souborem plzeňského rozhlasu na vokálních i instrumentálních úpravách lidových písní a tanců.

Monolog pro violu sólo (1981) začíná velmi výrazným tématem tří tónů a variací na ně. Poté nastupuje melodie, která je občas přerušena ostrými, rytmickými osminami. Melodie se postupně vytrácí, až končí v pianissimu. Poté nastupuje melodie ve dvojhmatech, která má klasickou gradační vlnu směrem nahoru i dolů. Po pomlce následuje ostrý, dramatický triolový rytmus pravidelně kombinovaný s čtvrtovými notami. Tato plocha se střídá se lkavou melodií, která je evokována drobnými přírazy k dlouhým notám. Po ukončení rytmické plochy nastupuje opět melodie, tentokrát ve dvojhmatech s prázdnou strunou. Nastupuje ostrá staccatová plocha, která má spolu s trylkou až trochu hysterický charakter.

Najednou se vynoří třítónové téma ze začátku díla, opět s obměnami. Gradace nastupuje s melodickou linií směrem nahoru, kde k tomu napomáhají i tremola a ve vysokých pasážích i trojhmaty či oktávy. Po dramatické pauze následuje tremolo v pianissimu, které je hrané částečně sul ponticello. I díky tomuto výrazovému prvku se najednou charakter hudby změní – viola již nemá typický vřelý tón, ale takřka ledovou ostrost. Po tremolandech následuje ostré pizzicato, které se v díle objevuje poprvé. Přechází přímo opět do tremola, tentokrát to však je tremolo v plném zvuku, ve dvojhmatech a triolovém rytmu. Po jednotlivých taktech se zde střídá úpěnlivá melodie a tremolový rytmus. Až se z jednoho tremolového úseku vyvine technická, virtuózní pasáž, která je vygradována ve vysokých polohách dlouhými akordy.

Po dlouhé pomlce následuje opět jemná část, kde se objevují dvojhmaty s prázdnou strunou. Dlouhá melodická část dynamicky graduje ke svému vrcholu, poté opět směrem dolů melodie odeznívá do pianissima. Objevují se zde reminiscence na předchozí části. V závěru se střídají jednoduché dvojhmaty, při nichž levá ruka brnká prázdné C.

Celá skladba končí ve chvíli, kdy dvojhmaty hrané arco již nezní a do ticha se ozývá pouze několikrát pizzicato prázdné struny C.

2.6.1 Rozhovor s Jiřím Temlem⁷

„1. Pro violu jste napsal několik skladeb – Monolog pro violu sólo, Koncertní hudbu pro violu a klavír a Meditace a rozkoše pro violu a cembalo. Jakým způsobem si vybíráte violu jako nástroj pro své skladby? Co Vás při výběru violy ovlivňuje?

Můj vztah k viole se začal více profilovat při psaní 1. smyčcového kvartetu. Zde už měla viola své specifické místo a bylo třeba se zabývat jejími zvukovými a technickými možnostmi.

2. Co pro Vás bylo rozhodující při výběru violy pro Vaši sólovou skladbu Monolog? Jak se píše pro sólový nástroj?

Monolog byl mojí první skladbou pro sólovou violu. Vznikla v souvislosti s výzvou Jana Pěrušky, který mne o možnostech nástroje významně poučil a půjčil mi i nějaký notový materiál. Pamatuji se, že mne tehdy mimořádně zaujala skladba B. Brittena Lachrymae pro violu a harfu. Pokud jde o psaní pro violu, protože nástroj neovládám, tak mám určité problémy s volbou dvojhmatů, pokud je potřebuji, ale rozpaky postupem času mizí, protože dobrý interpret si v této situaci většinou nějak poradí a nehratelné je možno opravit.

3. Co pro Vás viola jako nástroj znamená?

Viola je i podle mého názoru vhodná k tlumočení nejintimnějších hudebních myšlenek a poselství. Tento nástroj umí sice vyhovět interpretovi i ve virtuózní exhibici, např. Pendereckého Cadenza, ale sametová meditativní poloha jí sluší nejvíce.

4. Často se o tomto nástroji říká, že má melancholický hlas a autoři tento nástroj využívají, když chtějí psát smutné skladby. Souhlasíte s tímto názorem?

⁷ Rozhovor ze dne 31. 5. 2015, emailem

Tato otázka těsně souvisí s mojí předchozí odpovědí. Smutné hudby tlumočí viola jistě mnoho, jistě oprávněně a působivě, ale nelze tento nástroj kvalifikovat výhradně pro jednu výrazovou polohu. Viola se umí vyjadřovat i velmi dramaticky a rapsodicky: připomeňme si tu Suka, Berlioze, Hindemitha, ale i Bohuslava Martinů.

5. Skladbu Meditace a rozkoše jste napsal pro trochu nezvyklé obsazení – violu a cembalo. Inspirovaly Vás k těmto nástrojům obrazy Jana Zrzavého anebo jste violu a cembalo vybral z jiného důvodu?

Pro skladbu Meditace a rozkoše jsem záměrně použil cembala místo klavíru. Pastelové barvy Mistra Zrzavého podle mého názoru nejlépe korespondují s trochu impresionistickou sličností a ušlechtilým zvukem tohoto nástrojového spojení. Výběr nástrojů vždy důsledně promýšlím.

6. Co jste ještě napsal pro violu?

Kromě Monologu a Meditací a rozkoší jsem napsal ještě Komorní hudbu pro violu a klavír a také Koncert pro violu a komorní orchestr, který dosud proveden nebyl. Slíbil jsem ho napsat výtečnému violistovi, ale než jsem se k této práci dostal, uplynulo deset let a obdarovaný již sólově nevystupoval.“

2.7 Vycpálek, Ladislav (1882–1969) - Suita pro violu sólo op. 21 (věnována Jiřímu Heroldovi)

Od svých šesti let se učil hře na klavír a housle (během studií na gymnáziu a Univerzitě Karlově hrál v několika smyčcových kvartetech). V letech 1908–1912 studoval soukromě skladbu u Vítězslava Nováka.

Od roku 1907 pracoval v univerzitní knihovně (dnešní Národní knihovna). V roce 1922 zde založil hudební oddělení a stal se jeho prvním vedoucím. Byl veřejně činný a pomáhal rozvíjet umělecké kruhy.

„Skladatel Ladislav Vycpálek působil v poradním výboru Národního divadla v Praze, ale prioritu měla jeho dlouholetá aktivita v Umělecké besedě, významném a vlivném kulturním spolku, kde zastával přední funkce. Plných 35 let byl zaměstnán v Univerzitní, dnešní Národní knihovně v Praze. Kromě běžných povinností se zde iniciativně soustředil na problematiku hudebních dokumentů, zejména notového materiálu. Toto systematické úsilí vyústilo v založení zdejšího hudebního oddělení, vskutku moderního pracoviště svého druhu, kde Vycpálkova základní koncepce, ale i nejedna pracovní zásada a metoda, včetně členění fondu, platí dodnes.“⁸

Dílo Ladislava Vycpálka je v první řadě dílem vokálním (melodram Tichá usmíření (1907), písňové cykly Tichá usmíření (1908-1909), Světla v temnotách (1910), V boží dlani (1916)). Texty k písním čerpal především ze Sovy, Březiny, Theera a moravské lidové hudby (vliv Nováka). Věnoval se také tvorbě komorní (smyčcový kvartet (1909)). V době 1. světové války se hlouběji zabýval lidovou písní a sociální tematikou. Po roce 1918 vytvořil Vycpálek svá nejvýznamnější díla (Kantáta o posledních věcech člověka (1921), kantáta Blahoslavený ten člověk (1933), České requiem (1940). Vycpálek je typický svou tvůrčí rozvahou, myšlenkovým soustředěním a přísnou skladatelskou kázní. Od Nováka přejal hlubokou lásku k Moravě a moravské lidové písni.

„Ve svých skladbách se vždy snažil o vyjádření duchovního vztahu k člověku a vyjádření ušlechtilého lidství (časté náboženské a mystické motivy). Hudební myšlení

⁸ Julius Hůlek: Skladatel LADISLAV VYCPÁLEK [online]. [cit. 2018-06-20]. Dostupné z: <https://www.nkp.cz/o-knihovne/odborne-cinnosti/hudebni-oddeleni/oh-vycpalek>

Ladislava Vycpálka je především vokálně – polyfonické, které se stává východiskem i jeho melodiky a harmonie. Typická je pro něho důslednost v harmonické výstavbě a ve vedení hlasů. V polyfonickém myšlení má základ i jeho polyharmonický systém, jímž se stal jedním z předchůdců polytonality a nového hudebního myšlení, založeném na melodickém a harmonickém lineárním systému.⁹

Na konci dvacátých let nastal ve Vycpálkově tvorbě, do té doby téměř výhradně vokální, obrat k instrumentální hudbě. Během tří let vznikly krátce za sebou čtyři rozměrné skladby pro housle a violu: Sonata in D „Chvála houslím“ pro housle, klavír a mezzosoprán (1927-28), Duo pro housle a violu (1929), Suita pro sólovou violu (1929) a Suita pro sólové housle (1930). Na oba nástroje Ladislav Vycpálek hrál a vzdal jim těmi sólisticky propracovanými komorními kompozicemi osobní poctu.

Ve čtyřvěté, zhruba 17 minut trvající **Suitě pro sólovou violu op. 21** vytvořil nástrojově i obsahově velmi závažné dílo, které je srovnatelné se sólovými Sonátami Paula Hindemitha. Suita je věnována českému violistovi Jiřímu Heroldovi, který ji také premiéroval 14. dubna 1930 v Praze na koncertě Spolku pro komorní hudbu. Téhož roku vyšlo dílo v nakladatelství Hudební matice Umělecké besedy v Praze.

Úvod první věty s tempovým označením „Moderato Assai“ začíná heorickými akordy, které předpovídají, v jaké stylu se bude věta odehrávat. Tempo věty není rychlé, ale prolínají se náročné dvojhmatové pasáže s energickými, většinou triolovými, běhy a celková interpretační náročnost věty je vysoká.

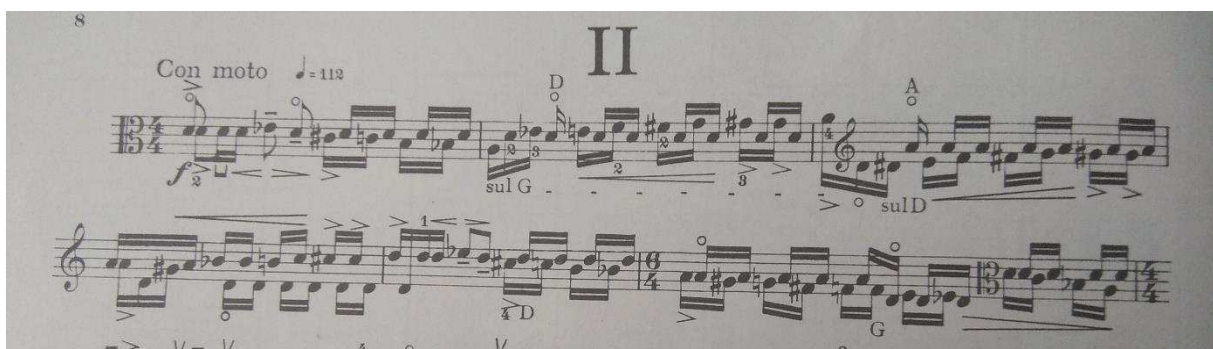
⁹ Český rozhlas: Vydavatelství a nakladatelství: Vycpálek Ladislav [online]. [cit. 2018-06-20]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/nakladatelstvi/autori/_zprava/vycpalek-ladislav-1882-1969--688076



Vycpálek, Ladislav – Suita op.21, 1. věta, takt 1-6

Důležité také je neopomenout melodickou linku, která je vždy skryta v náročných dvojhmatech či akordech.

Druhá věta s názvem „Con moto“ je pravý opak věty první. Jedná se o kontinuální, motorickou techniku, základní dynamika celé věty je forte.



Vycpálek, Ladislav – Suita op.21, 2.věta, takt 1-7

Pouze na dvou místech je tato plynulá technika narušena triolovými stupnicemi, nicméně konec věty opět nabírá na intenzitě v šestnáctinovém rytmu a závěrečné dvojhmaty dodají závěru velkolepý charakter.

Třetí věta s označením „Lento“ je velkým kontrastem k předchozí hudbě. Je to velice tlumená hudba, s pomalou až bázlivou melodickou linkou. Pouze na jednom místě v celé větě se dočkáme dynamické vlny do forte, je to ale jiný způsob silné dynamiky. Jedná se spíše o měkký, široký zvuk, než ostrý a silný zvuk. Celkový dojem této věty je sonorní, klidný, zádumčivý.

Poslední část s názvem „Allegro ma non tanto, poco rubato“ střídá v průběhu celé věty (která trvá více než 10 minut) několik druhů technik. Hned v úvodu se jedná o akcentované akordy či dvojhmaty, velice artikulované čtvrté či osminové noty.



Vycpálek, Ladislav – Suita op.21, 4. věta, takt 1-13

Po této úvodní části následuje melodická, kontrastní pasáž, kde jsou pod dlouhý legátem spojované melodické linky. Po klidovém úvodu se intenzita stupňuje, až je legato rozvázáno a vracíme se na chvíli do podobného stylu, jako byl začátek věty a tuto část zakončují ostré triolové stupnice.

Poté přichází zlom do nové části věty a do pianové, technické pasáže s označením „meno veloce, rubato“. Poté zazní doslovná repríza celé expozice, pouze na úplný závěr skladatel přidal jeden akord navíc k umocnění grandiózního závěru.

2.8 Seznam děl pro sólovou violu českých skladatelů ve 20. a 21. století

1. Bartoš, Jan Zdeněk (1908-1981) – Partita pro violu sólo op.36 (1944)
2. Bartoš, Jan Zdeněk (1908–1981) – Fantasie pro violu sólo (1980)
3. Bláha, Ivo (1936) - Sonata introspektiva per viola (1989, rev. 2003)
4. Bodorová, Sylvie (1954) – Gil'a, Rome! (1978/80)
5. Bodorová, Sylvie (1954) - Dža more (2014)
6. Bořkovec, Pavel (1894–1972) - Sonáta pro sólovou violu (1931)
7. Děd, Jan (1936) – Sonatina pro violu sólo, op. 43
8. Douša, Eduard (1951) - QUOUSQUE...? Sonata per viola solo (2011)
9. Emmert, František Gregor (1940–2015) – Sonáta pro sólovou violu
10. Haas, Roman (1980) – Skotská fantazie pro violu sólo (2017)
11. Hájek, Aleš (1937) – Suita pro violu sólo (1984)
12. Hanuš, Jan (1915–2004) – Diptych pro violu sólo, op. 115/2 (1988-89)
13. Havelka, Svatopluk (1925–2009) – Tichá radost pro sólovou violu (1985)
14. Hálek, Václav (1937) – Pařížská suita pro housle nebo violu sólo
15. Hlaváč, Miroslav (1923–2008) – Partita monologica per viola solo
16. Chudovský, Daniel (1991) – Suoni smorzati per viola solo (2015)
17. Ištván, Miloslav (1928–1990) - Canto I. Pro violu sólo
18. Juřica, Leon (1935–2014) - Tartatos. Cyklus pro sólovou violu
19. Katmeridu, Afrodita (1956) - Reminiscenza I, II per viola solo
20. Klein, Gideon (1919-1945) – Preludium pro violu sólo (1940)
21. Klusák, Jan (1934) – Monolog „Ubi vult“ per viola sola (1987)
22. Klusák, Jan (1934) - Partita pro sólovou violu (1954)
23. Knížák, Milan (1940) - Sonáta pro violu sólo
24. Kopelent, Marek (1932) – Toccata pro violu sólo (1978)
25. Krček, Jaroslav (1939) – 15 skic k počtě Bohuslava Martinů pro sólovou violu
26. Křížek, Milan (1926) - Sonáta pro sólovou violu (1996)
27. Kubík, Ladislav (1946) - Sonáta pro violu sólo (1991)
28. Kučera, Václav (1929–2017) – Elegie pro sólovou violu (1988)
29. Kučera, Václav (1929-2017) - Elegiaco Appassionato per viola sola

30. Kukul, Ondřej (1964) – Violiana op.36 pro violu sólo (2014)
31. Kurz, Ivan (1947) - Ranní modlitby pro violu sólo (1988)
32. Kurz, Ivan (1947) – O ptáčkovi, který se bál létat (2017)
33. Kymlička, Milan (1936–2008) - Rubato and agitato pro violu sólo
34. Lukáš, Zdeněk (1928–2007) – Sonáta pro violu sólo (2001)
35. Mařatka, Kryštof (1972) – Labyrint pro violu sólo (2000)
36. Matějů, Zbyněk (1958) - Podobenství pro violu sólo (1990)
37. Matoušek, Lukáš (1943) - Intimní hudba (pro sólovou violu)
38. Matys, Jiří (1927–2016) - Sonáta op. 38 pro violu sólo (1969)
39. Matys, Jiří (1927-2016) – Hudba pro violu sólo (1980)
40. Matys, Jiří (1927-2016) – Monology pro violu sólo (1996)
41. Matys, Jiří (1927-2016) - Duše mého kraje, díl II.
Čtyři meditace pro violu sólo (1988)
42. Modr, Antonín (1898–1983) – Partita pro violu sólo (1962)
43. Michl, Josef (1899–1982) – Suita pro sólovou violu
44. Piňos, Mikuláš (1976) - Prázdninové vzpomínky pro violu sólo (1994)
45. Podešva, Jaromír (1927–2000) - Kruh – Sonáta pro violu sólo (1982)
46. Pokorný, Petr (1932–2008) - Canto d´estate pro violu sólo (1999)
47. Pokorný, Petr (1932–2008) – Hudba k slavnostem jarních návratů pro sólovou violu, op. 68 (1999)
48. Pokorný, Petr (1932–2008) – Metamorfózy pro sólovou violu (1958)
49. Růžičková, Kateřina (1972) - "Něco pro violu " (1995)
50. Schreiber, Josef (1900–1981) - Sonáta pro violu sólo (1969)
51. Slavický, Klement (1910–1999) – Rapsodia pro violu sólo (1987)
52. Slavický, Milan (1947–2009) - Vyzývání I. Pro sólovou violu (1984)
53. Smolka, Jaroslav (1933–2011) – „Milha sklíčenosti“ pro sólovou violu, fantazie na poslední skizzu B. Smetany (1985)
54. Smutný, Jiří (1932) – Elegie pro sólovou violu
55. Sýkora, Tomáš (1979) – Pět kusů pro violu (2014)
56. Šnajdr, Pavel (1975) – Fantazie pro violu
57. Štěpánek, Jiří (1917–2012) – Ladění violy

58. Teml, Jiří (1935) – Monolog pro violu sólo (1981)
59. Tichý, Vladimír (1946) – Exklamace pro violu sólo
60. Vycpálek, Ladislav (1882–1969) - Suita pro violu sólo op. 21 (1929)
61. Zámečník, Evžen (1939-2018) – Ortel samoty. Sonáta pro sólovou violu

3. Neznámá díla známých autorů – sólové skladby pro violu zahraničních autorů

3.1 Igor Stravinskij – Elegie pro violu sólo

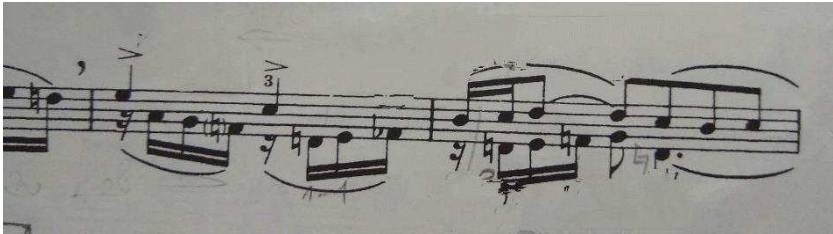
Igor Stravinskij napsal svoji Elegii pro sólovou violu v roce 1944 pro violistu Germaina Prevosta, člena Pro Arte Quartet, jako památku na prvního houslistu tohoto tělesa Alphonse Onnou, který zemřel v roce 1940. Prevost byl velice sentimentální muž, a proto na památku svého kolegy objednal skladbu nejen u Stravinského, ale také u jeho přítele Dariuse Milhauda, který napsal tři skladby pro violu a klavír.

Dva rukopisy, které se po válce uschovaly v Library of Congress ukazují, jak jasně a racionálně Stravinskij přemýšlel o komponování této skladby. První verze je napsána ve dvouřádkové notové osnově a budí tedy dojem, že byla původně zamýšlená pro dva nástroje. Druhá verze, ačkoliv se skládá ze stejných notací a poznámek, je již zapsána v jedné notové osnově, tudíž pro jednu sólovou violu. Verze první byla Stravinským bezpochybně vytvořena jako vizuální pomůcka pro složitou polyfonii, především ve střední části.

Tato skladba je psána v jednoduché ABA formě, ve které první část se skládá z klidné pohřební hymny s jednoduchou doprovodnou linkou. Část B navazuje dojem fugy, kdy na samém začátku zazní jednoduché téma, které se vzápětí přemění do technicky komplikovaného několikahlasého zápisu. Vzhledem k velkému počtu přechodů mezi jednotlivými hlasy, je přímá konstrukce jedné z melodických linek často překryta ligaturou. Když posloucháte prazvláštní nesouzvuky vytvořených dvou linek, uvědomíte si, že Stravinského záměrem je zprostředkovat intenzivní a přirozené vyjadřování namísto dokonalé exhibice svého hudebního řemesla. Na vrcholu fugy inverze tématu odpoví sobě bezprostředně v dalším taktu kontrapunktem. Jako spoj do závěrečné sekce tam působí poslední takt, který se skládá z řady akordů – malá sexta, čistá kvinta, čistá kvarta, velká tercie a zvětšená sekunda, to vše v přímé ose diminuenda. Viola hraje celou skladbu „con sordino“, což vytváří zasněnou, někdy až tajuplnou atmosféru, kterou přeruší jen několik dynamicky výraznějších míst.

Interpretačně je tato skladba vrcholně náročná, ačkoliv navenek působí vcelku nevinně. Již v první části je velmi znát, že komponování pro sólový smyčcový nástroj

bylo pro Stravinského velmi neobvyklé. Obsáhnout všechny dvojhlasy ve správné melodické linii vyžaduje důkladné řešení daných prstokladů, které jsou mnohokrát velice kostrbaté – kvintu je nutno hrát dvěma prsty nebo přirozený prstoklad v základní poloze nahradit velmi krkolomným, protože jinak interpret nedosáhne na následující akord.



Stravinskij, Igor – Elegie, takt 21-22

Díky nezvyklým technickým obtížím tato skladba potřebuje čas na to, aby se interpretovi tzv. „dostala pod kůži“. To stojí dost úsilí a detailní práce. Dle mého názoru ale zcela zaslouženě. Tato skladba je velmi výjimečná jak v repertoáru violistů, tak v celkovém díle Igora Stravinského.

Elegie pro violu sólo je jediná skladba Igora Stravinského pro sólový smyčcový nástroj. Jediné upravené dílo pro sólové housle je La Marseillaise z roku 1919.

3.2 Miklós Rózsa – Introdukce a Allegro op.44

Tato mistrovská jednovětá skladba pro violu sólo brilantně ukazuje možnosti tohoto nástroje. Jedná se o jedno z posledních děl mistra skladatele proslaveného nejvíce filmovou hudbou.

Toto dílo je poslední v pozoruhodné sérii sólových skladeb, které Rózsa složil téměř deset let poté, co ukončil svou skvělou kariéru jako filmový skladatel. Byl k tomu donucen zdravotními důvody po roce 1981. V polovičním důchodu, kdy již jeho zdraví bylo výrazně horší, napsal řadu pozoruhodných skladeb pro sólové nástroje (flétna, housle, klarinet, kytara, Martenotovy vlny a hoboj – v uvedeném pořadí). Začal skladbou pro sólovou violu, která tvoří součást této řady. Jak sám často říkal, viola byla jeho oblíbený nástroj, na který v mládí sám hrával.

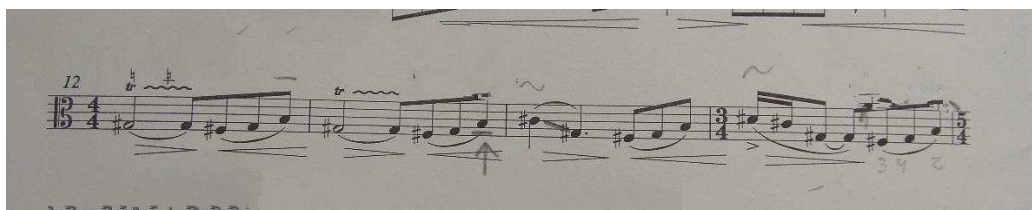
V této době ho postihla mozková příhoda, a zjistil, že držet tužku v ruce a pečlivě kreslit tečky a řádky psané hudby, bylo na něj příliš. Také se mu zhoršil zrak, což mu komponování také neulehčilo. Tyto zdravotní komplikace nastaly v době, kdy měl již načrtnutou druhou část skladby Allegro a chystal se začít úvodní pomalou část Introdukci.

Naštěstí dva Rózsovi přátelé zmíněné dílo zachránili. První ze zachránců byl kytarista Gregg Nestor, který byl interpretem Rózsovy Sonáty pro kytaru. Nestor našel náčrtky díla na skladatelově klavíru a byl jimi doslova ohromen. Věděl také, že Rózsov oblíbený a respektovaný filmový hudební autor a aranžér je Christopher Palmer, který sám napsal biografii o Rózsovi a publikoval ji v roce 1975.

Nestor tedy poslal skicu violové skladby Palmerovi, a to bez autorova vědomí této skutečnosti, a doufal, že Palmer najde způsob, jak skladbu dokončit. Palmerovi se podařilo vymyslet šťastné řešení - pomalou část Allegra přetvořil do pomalého úvodu následného původního Allegra. Rózsa byl výsledkem nadšený a byl Palmerovi velmi vděčný, že jeho dílo takto bravurně dokončil. Na skladbě není viditelný zásah dvou autorů a zní konceptuálně. Rózsa v této skladbě opět pozdvihl technické i hudební vlastnosti violy jako sólového nástroje. V tomto díle se viola představí jako ryze virtuózní, ale zároveň ve volných částech zdůrazní dokonalou barvu a určitou svoji charakteristickou zádumčivost.

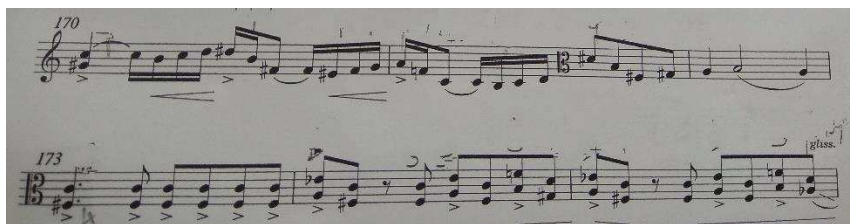
Introdukce a Allegro pro violu vzniklo nedlouho poté, co Rózsa napsal svůj fantastický Violový koncert. V obou dílech se odráží podobné prvky i technické postupy, zároveň je ale velmi znát, že skladatel byl sám violista a tomuto nástroji rozuměl. Ačkoliv jsou obě skladby nesmírně obtížné jak po technické, tak i hudební stránce, vše je velmi logicky a „violově“ napsáno.

Úvodní Introdukce je ve velmi volné formě, je zde dostatek prostoru pro fantazii. Rozehrává se zde klidná melodie, beze spěchu lze modelovat jednotlivé fráze, a naopak rozvážný charakter tomuto vstupu velice sluší. Rózsa část píše jemné dynamické vlny v rozmezí jednoho taktu. Dle mého názoru to značí často spíše směřování fráze než neustálé změny dynamiky.



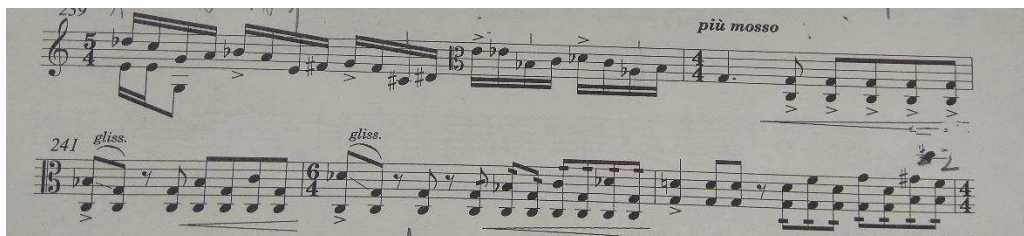
Rózsa, Miklós – Introdukce a Allegro, takt 12-15

Po kadencovitém úvodu nastupuje část *Piú mosso*. Stále jsme ještě v Introdukci, ale klidný puls skladby se mění do zpěvné, tempově pohodlné, nálady. Autor již předznamenává příchod rychlé části věty a po 20 taktech takřka lidového nápěvu přidává *animato* s *crescendem* a intenzita skladby se stupňuje. Přidané *tremollo* ve *fortissimu* značí nástup virtuózní části. *Allegro* s *přídavkem* *vigoroso* (neboli rázně, vitálně) charakterizuje celou tuto část. Pouze na dvou místech je konkrétní, virtuózní charakter přerušen lyrickými, zpěvnými, částmi s evidentním odkazem na úvodní Introdukci. *Allegro* klade na hráče vysoké technické nároky, objevují se zde krkolomné dvojhmaty, Rózsovy oblíbené kvinty či rychlé šestnáctinové běhy.



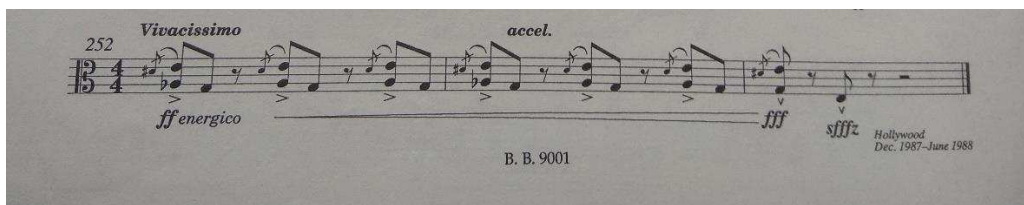
Rózsa, Miklós – Introdukce a Allegro, část Allegro, takt 170-175

V této větě je velice důležité držet pevný rytmus a přesnou artikulaci. Jinak by se z technicky obtížných míst stal nesouvislý tok zvuků. Často se zde objevují akcentované noty, ne vždy tomu tak ale je na prvních dobách v taktu.



Rózsa, Miklós – Introdukce a Allegro, část Allegro, takt 239-243

Finále skladby vrcholí postupným accelerandem nejprve schodovitě (Tempo I, Piú mosso) a poté již závěrečné zrychlení vyústí to Vivacissima, které má ještě zrychlovat až do úplného konce spolu s maximálním crescendem.



Rózsa, Miklós – Introdukce a Allegro, část Allegro, takt 252-254

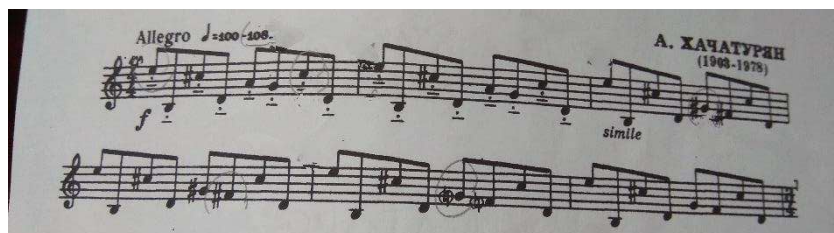
Tvorba Miklóse Rózsy je v USA velice dobře známá a například jeho Violový koncert bývá často jako povinná skladba na soutěžích, stejně jako jeho Introdukce a Allegro pro sólovou violu. Doufám, že i u nás si k tomuto autorovi najdeme cestu, nejen ve violovém repertoáru.

3.3 Aram Chačaturjan – Sonáta – Píseň

Sonáta pro sólovou violu Aram Chačaturjan je pozdní dílo skladatele – pravděpodobně jedno z posledních, které napsal. Tato skladba vznikla v roce 1976, pouhé dva roky před Chačaturjanovou smrtí. Toto dílo autor napsal dva roky po své Sonátě pro violoncello sólo. Sonáta – Píseň nepatří mezi typické skladby tohoto arménského skladatele. Je to velice obtížná a temně zabarvená skladba. Má více než 12 minut a skládá se z několika částí, každá je velmi odlišná. Je náročné toto dílo osobitým způsobem uchopit a interpretovat. Když pomínu technickou náročnost, hudební výstavba vyžaduje hodně času. Tato Sonáta je velice ojedinělé dílo pro sólovou violu, je ale nejprve třeba si k této hudbě najít svoji cestu.

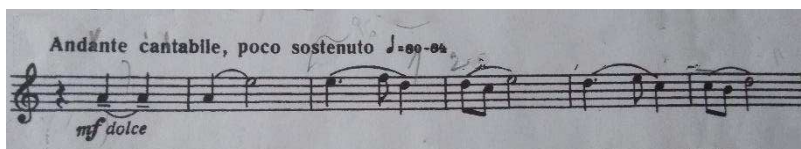
Sonáta – Píseň dává velký prostor interpretovi, nejsou předepsané od autora striktní pokyny. Je na každém muzikantovi, jak zápis pochopí. Existuje řada nahrávek, každá je trochu jiná. Pro mě byla tato skladba velkým otazníkem, očekávala jsem něco ve stylu Chačaturjanova Houslového koncertu. To, co jsem viděla v notách, mě dost překvapilo. Tato Sonáta je vnitřně členěná na 7 částí.

Pochopení této skladby je relativně dlouhý proces. Již úvod je – na Chačaturjana řečneme – netradiční. Ostré intervaly, nepřilíš melodické, osminové noty spolu s portamentem, přesto se zde skrývá jednoduchá melodie.



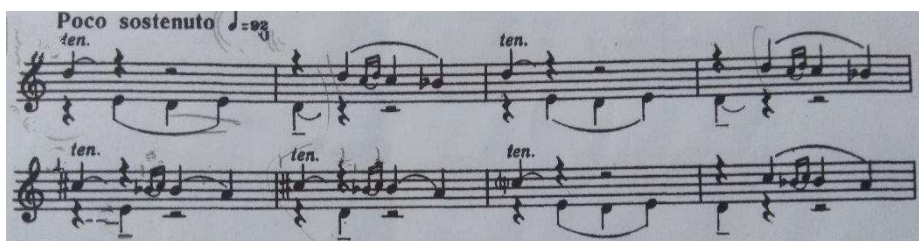
Chačaturjan, Aram – Sonáta Píseň, strana 1

Celkově působí první část jakoby útržkovitě, bez konkrétní spojitosti jednotlivých frází, jako by spolu některé takty vůbec nebyly hrané dohromady. Důležité je správné načasování a také odsazení či oddělení některých nesourodých momentů. První krásná melodie přichází až v úvodu části druhé – Andante cantabile, poco sostenuto. Úvod je najednou jakoby z jiného světa.



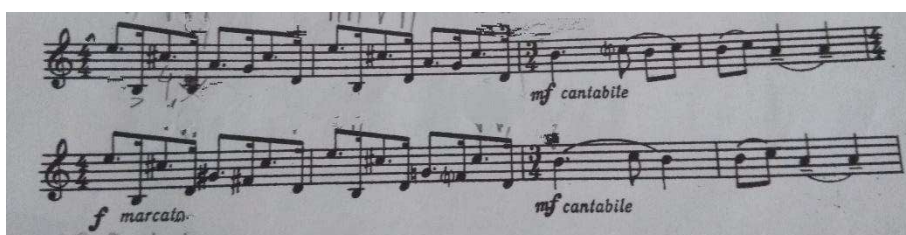
Chačaturjan, Aram – Sonáta Píseň, strana 2

Jemná melodie postupně graduje až do syrového vrcholu, který je znázorněn dvojhmatovým sestupem směrem dolů a po uklidnění následuje část třetí – Poco sostenuto. Tato plocha je napsána tak, aby bylo jasné, že se jedná o dvouhlasou melodii, kde se sice oba hlasy nikdy nepropojí, ale dokonale na sebe musí navazovat.



Chačaturjan, Aram – Sonáta Píseň, strana 4

Subitem nastupuje nová pasáž – Poco più mosso, která je výrazně rytmičtější, opět působí útržkovitě hlavní metrum je tečkovaný rytmus. Zazní i lehá variace na 'vodní téma, tentokrát však právě v tečkovaném rytmu.



Chačaturjan, Aram – Sonáta píseň, strana 5

Pátá část s názvem Recitando espressivo vyloženě vybízí k volné kadenci. Autor zde píše ve dvou řádcích, aby byl zde jasný dialog mezi melodickými tóny a pizzicatovými akordy. Celá tato pasáž stupňuje intenzitu až k takřka hysterickému vrcholu, které

končí dlouhým tónem s korunou. Poté Chačaturjan napsal pizziccatové akordy ve fortissimu na tři doby. Samozřejmě, že to nelze provést otrocky dle zápisu – sebe silnější pizzicato nevydrží znít tři doby. V tomto místě ale má úžasný efekt právě maximálně naražený akord, který relativně rychle dozní a následuje chvíle ticha. A pak znovu a znovu. Poté se tato kadencovitá plocha rozvíjí ještě do jednoho vrcholu, kdy po triolových akordech následuje prudký, rozložený akord směrem nahoru a zde je virtuózní pasáže šestnáctinových not, které se postupně uklidňují až do Tempa I.

Předposlední část začíná doslovným opakováním úvodu a jedná se o klasickou reprízu, která ovšem lehce vpluje do závěrečného Sostenuata, kde se již neobjeví žádné velké vzruchy, jen lehké tempové pohyby, kdy skladatel vytváří vlny pomocí třítaktového poco stringenda a opět zpět a tempo, což zopakuje několikrát.

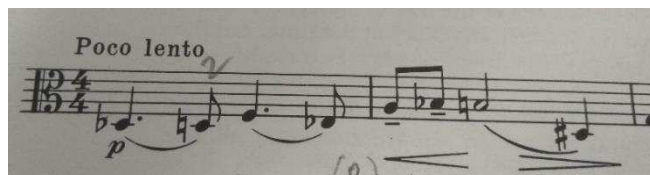
Úplný závěr skladby se vytrácí postupně s melodií směrem vzhůru a končí na přirozeném flažoletu.

3.4 Benjamin Britten – Elegie pro violu sólo

Tvorba Benjamin Brittena má základ především v orchestrálních dílech, operách či koncertantních skladbách. Sólové skladby nemají v jeho tvorbě příliš velké zastoupení. Příběh této Elegie pro sólovou violu je navíc velice záhadný. Tato skladba byla objevena relativně nedávno – zazněla ve světové premiéře v roce 1984, ačkoliv ji skladatel zkomponoval již v 1. srpna 1930, kdy mu bylo teprve 16 let. Elegii napsal toho dne, kdy odešel z Grehamovy školy, kde studoval jen dva roky a nelíbilo se mu tam. Tato Elegie pravděpodobně vyjadřuje související pocity mladého autora. Ještě se nejedná o typickou hudbu jeho pozdějšího, nejslavnějšího, období. Skladbu pravděpodobně napsal sám pro sebe, protože hrál na violu od svých 10 let.

Celková délka skladby je cirká šest minut a je to první dílo Brittena, kde lze sledovat pouze sólovou, jednoduchou melodii. Pravděpodobně na tuto skladbu navázal ve své cellové Suitě o mnoho let později.

Elegie je psána v pochmurném charakteru, odpovídající názvu, tempové označení je poco lento. Celou skladbou prochází úvodní, dvoutaktový motiv, který je v průběhu rytmicky či tonálně lehce variovaný.



Britten, Benjamin – Elegie, takt 1-2

Britten, píšící pro svůj vlastní nástroj, využívá všech vlastností sólové violy. Zná dobře registr, ve kterém nástroj zní nejlépe. Používá dlouhé fráze, které od úvodního *piano* postupně nabírají na intenzitě a gradují k vrcholu. Po tomto okamžiku se charakter skladby opět zlomí k tesknému úvodu, tentokrát je barva violy umocněna sametovým ténbrem díky pokynu „*con sordino*“.



Britten, Benjamin – Elegie, takt 69-74

V posledních 16 taktích se již nedočkáme žádné aktivní dynamiky, naopak se dílo vytratí do ztracena. Elegie je velice niternou skladbou, v podstatě osobním vyznáním mladého Brittena a možná proto zatím nezaujímá stejnou pozici ve světovém repertoáru jako například tři suity pro sólové violoncello.

3.5 Ernst Křenek (1900-1991) – Sonáta pro violu op.92/3 (1942)

„Křenek napsal svoji Sonátu pro violu op.92 v srpnu roku 1942, čtyři roky poté, co emigroval do USA. Dílo, které je rozděleno do čtyř vět, je adaptace a expanze sériových technik vyvinuté Arnoldem Schönbergem a Druhou Vídeňskou školou. V této skladbě Křenek použil inovativní přístup založený na dodekafonickém postupu. Oddělením dvanáctitónové řady do dvou šesti půltónových řad nebo hexakordu, provedl promyšlený postup, který nazval „řadová rotace“. Tato metoda transpozice a transformace se pohybuje od začátku série do konce a získává barevné a harmonicky variované sady dvanáctitónové řady. Výsledek je velmi liberální dizonantní hudební jazyk, ve kterém Křenek dosáhl zajímavé rovnováhy mezi konzonancí a dizonancí.“¹⁰

Tato Sonáta, třetí v kompletu pěti skladeb op.92, byla poprvé vydána v roce 1954 vydavatelstvím Boelke-Bomart Publications. Tato Sonáta byla premiérována violistou Germainem Prévostem v roce 1942 na Univerzitě v Chicagu. Hned po vyslechnutí této sonáty si violista Michael Mann styl Ernsta Křenka velmi oblíbil a vyžádal si další skladby pro violu. Často hrával v USA i po Evropě Křenkovu výjimečnou Sonátu pro violu a klavír op.117. Vedle nepublikované Sonatiny pro flétnu a violu op. 92a jsou obě Křenkova díla pro violu velkým přínosem pro violový repertoár 20.století.

Sonáta pro violu sólo má 4 věty – Allegro moderato, Adagio, Scherzo a Chaconne a celková minutáž je 14-15 minut.

První věta je založena na jednoduché formě – dvě témata, provedení a rekapitulace. Témata jsou označena jako Tempo I a Tempo II. Pomalá věta Adagio je melodickým zastavením mezi dvěma rychlými větami, často se zde prolíná dvojhlasá melodie, která je přerušována pizzicatem. Scherzo má klasickou formu Scherzo s repeticí – Trio – Da Capo al Fine. Scherzo je dle tradice virtuózní, převážně v triolových či šestnáctinových hodnotách. Trio je označeno molto espressivo, appassionato. Nejedná se ale o konkrétní melodii, ale spíše precizním rytmem, který také díky házenému spiccatu připomíná až hru bicích nástrojů.

¹⁰ Universal Edition [online]. [cit. 2018-06-27]. <https://www.universaledition.com/sheet-music-shop/sonata-for-viol-a-krenek-ernst-ue34941>

Při pohledu na název poslední věty „Chaconne“ se neubráníte myšlence na Chaconnu J. S. Bacha. Řekla bych, že tato věta je osobitá skladatelova parafráze barokního stylu. V této závěrečné části se samozřejmě objevují moderní postupy, ale celá věta je v plném zvuku, často i pesante, základní dynamikou je fortissimo, závěr je dokonce vygradován do forte fortissima.

3.6 Mieczysław Weinberg (1919–1996) – 4 Sonáty pro violu sólo (1971-1983)

Weinberg byl polský skladatel narozen ve Varšavě v hudební rodině. Po roce 1939, kdy během invaze do Polska nacisté vyvraždili celou jeho rodinu, uprchl do Ruska a poté dále do Uzbekistánu. Když poslal pozdrav Dimitriji Šostakovičovi spolu s rukopisem jeho První symfonie, Šostakovič byl nadšen jeho hudbou a zařídil mu oficiální pozvání do Moskvy. Weinberg se ale prohlašoval pouze za žáka Šostakoviče, nikdy by si nemyslel, že by mu mohl jakkoli konkurovat. Šostakovič Weinbergovi věnoval svůj 10.smyčcový kvartet a když byl Weinberg uvězněn v roce 1953, Šostakovič okamžitě začal psát dopisy s žádostí o propuštění jeho drahého přítele. Poté, co byl Weinberg propuštěn, žil v Moskvě a působil jako skladatel a koncertní pianista. S Dimitrijem Šostakovičem žili blízko sebe a často se scházeli nad svými skladbami a diskutovali své hudební postupy.

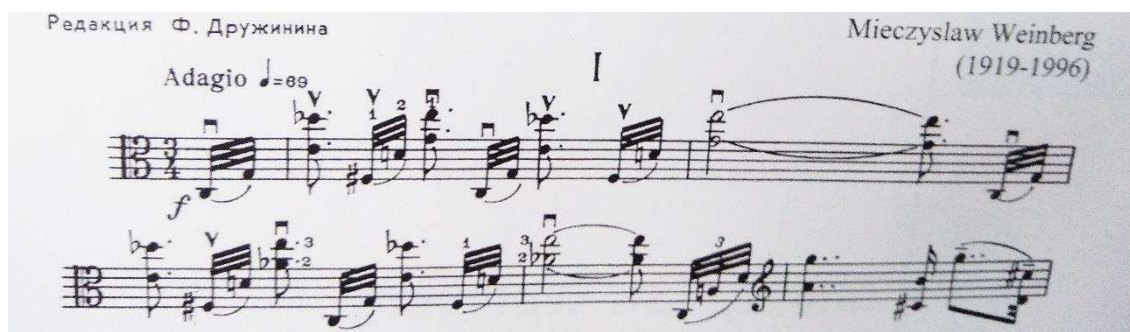
Weinberg byl velmi plodným autorem a list jeho děl je opravdu dlouhý – jen příkladem 26 symfonií, 17 smyčcových kvartetů, 7 instrumentálních koncertů anebo více než 150 písní. Jeho díla interpretovali významní ruští umělci jako například Emil Gilels, Leonid Kogan, Kirill Kondrashin či Mstislav Rostropovich.

V tvorbě Weinberga jsou velmi patrné vlivy Dmitrije Šostakoviče. Například Sonáta pro violoncello a klavír je toho velmi konkrétním důkazem. Naopak cyklus 4 Sonáty pro sólovou violu má již styl odlišný. Jedná se pozdější díla skladatele a jeho styl je již více moderní až avantgardní.

3.6.1 Sonáta č.1 op.107 (1971)

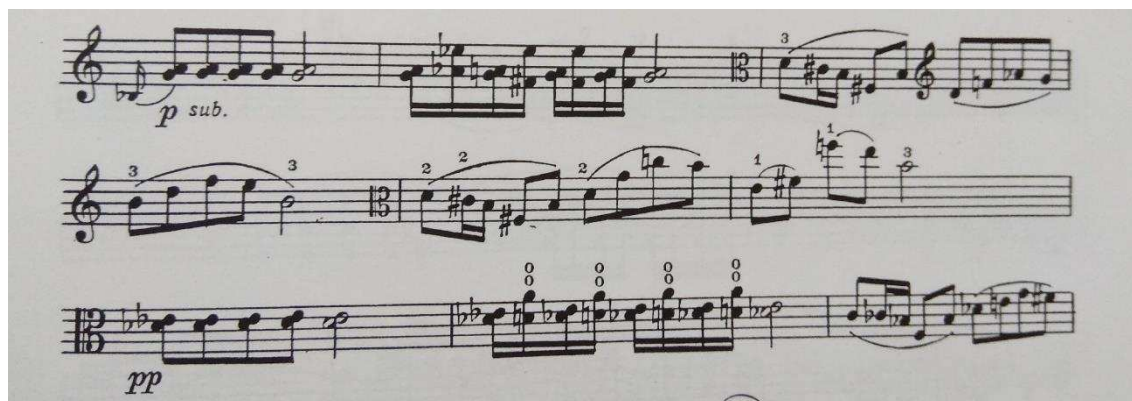
První Sonáta je věnována slavnému ruskému violistovi Fedorovi Drushininovi (kterému i Šostakovič dedikoval svoji slanou Sonátu pro violu a klavír) a který také sám komponoval. Lze tedy předpokládat, že Weinberg Sonátu v průběhu komponování s Drushininem konzultoval. Tato skladba má čtyři věty – Adagio, Alegretto, Adagio a Allegro. Celková durrata je cca 26 minut.

Úvodní Adagio začíná velice heroisticky – rychlým dvojhmaty s předrazy ve forte, které vůbec neevokují představu pomalé a klidné věty.



Weinberg, Mieczyslaw – Sonáta č. 1, 1. věta, takt 1-5

Tyto rytmické figury se objevují v drobných obměnách celou první třetinu věty, která je stále v celkové dynamice forte či fortissimo. Poté nastupuje teprve nová plocha subitem pianem, kde se ale stále střídá rytmický charakter s melodickými pasážemi.



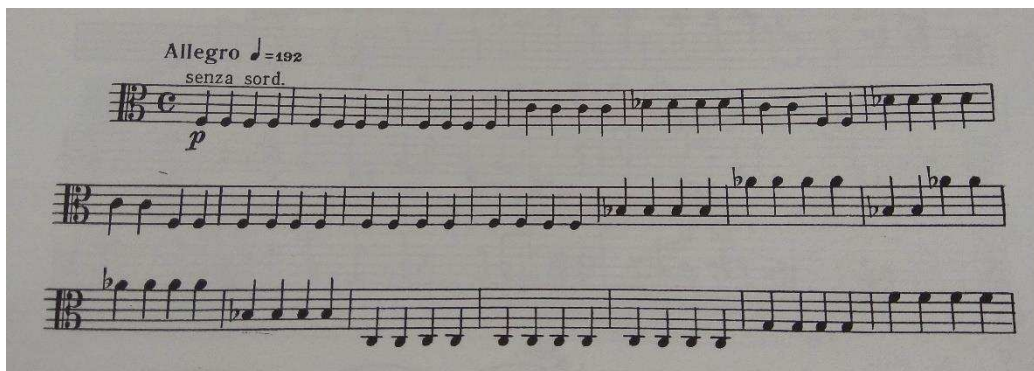
Weinberg, Mieczyslaw – Sonáta č.1, 1. věta, takt 29-37

Závěr věty je v podobném charakteru jako její úvod, avšak zůstává dynamika již v piano a končí do ztracena dlouhými tóny. Propojení vět je psán attacca.

Druhá věta Allegretto má hlavní dynamiku piano či pianissimo. Je koncipována kontrastně k větě první. Ačkoliv je rychlejší, působí velmi odlehčeně, pouze jako jemné střídání melodických toků či rytmických motivů. Pouze jednou se tato věta vygraduje do fortissimo, velmi záhy se ale dramatická linka opět ztlumí do pianissima. Tato věta přechází opět attacca do věty třetí.

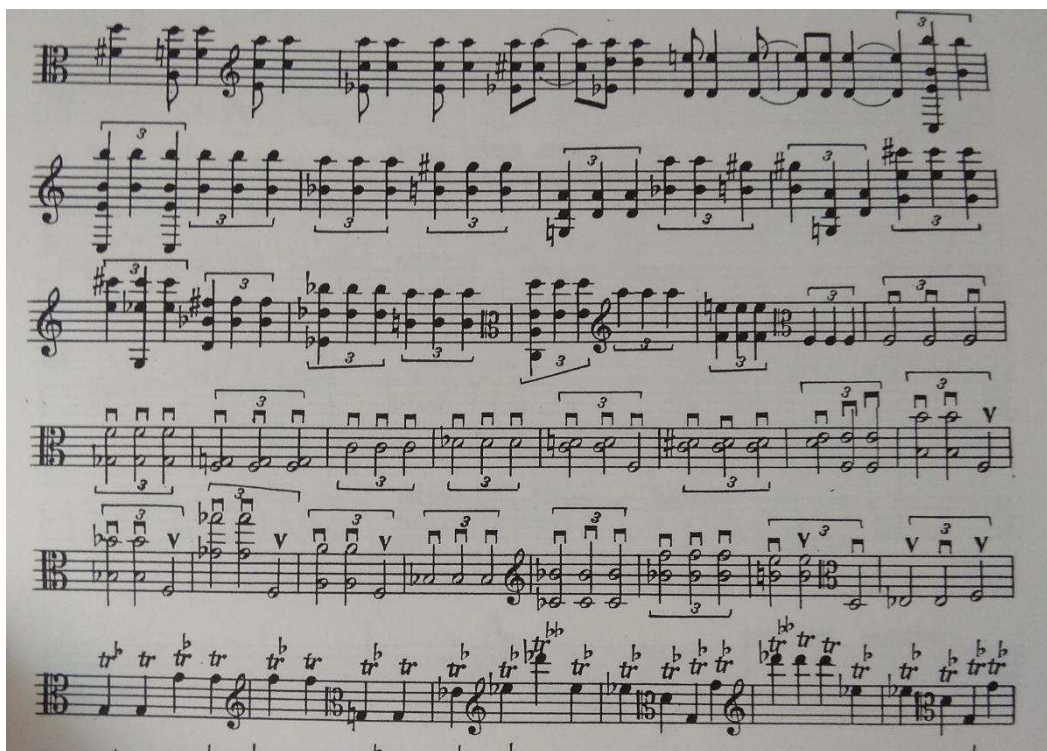
Věta třetí nese tempové označení Adagio začíná konkrétním úvodem ve forte. Opět se zde objevují podobné motivy dvojhmatů s předrazem jako v první větě, po výrazném úvodu ale přichází změna charakteru i tempa v části Andantino, které je hráno „con sordino“. Charakter je velmi jemný, melodické linky jsou přerušovány pouze občasným pizzicatem. Opět třetí věta přechází do poslední věty attacca.

Poslední – čtvrtá – věta s označením Allegro je založena na pravidelném opakování určitého rytmického metra. Melodie je v této větě druhořadá. V úvodu to jsou jednoduché čtvrté tóny, jejichž pravidelnost občas naruší dvě osminové noty či triola.



Weinberg, Miczyslaw – Sonáta č.1, 4. věta, takt 1-21

Postupně se opakující metrum zrychluje až do pravidelných šestnáctinových not, kde je jejich tok občas narušen pět čtvrtými tóny. Následuje akordovitá plocha synkopického rytmu, na kterou navazuje plocha velkých triol, další plocha je trylková.



Weinberg, Miczyslaw – Sonáta č.1, 4. věta, takt 185-219

Skladatel do konce věty ještě použil další efekty jako umělé či přirozené flažolety, dvojhmaty či pizziccatové akordy. Vždy je ale každý nový efekt zakomponován v delší, opakující se, ploše.

3.6.2 Sonáta č.2 op. 123 (1978)

Sonáta druhá je věnována Dmitriji Schebalinovi a je jednovětá. Celkový čas této skladby je cirká 16 minut. Vnitřní členění je na několik částí – dle tempových změn jich je celkem 5. Sonáta č.2 je v podobném duchu jako ta první. Základ je v opakování hudebního motivu, který se objevuje vždy ve větší ploše, často se úvodní motiv opět v průběhu skladby navrácí. Také je zde založený celkový efekt na rytmickém metru spíše než na melodické lince, na zřetelných změnách charakteru i nálady.

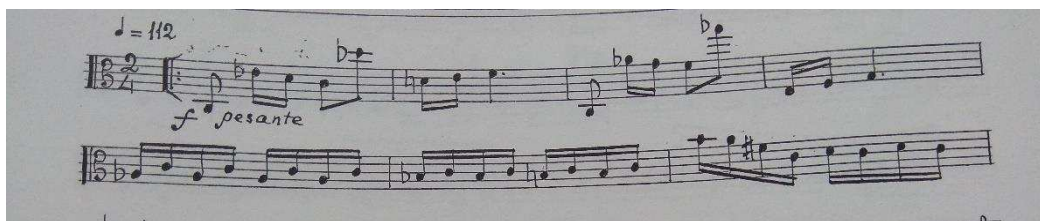
Úvodní část této skladby je v lehkém duchu a jednotném rytmu. Dynamika je piano a rytmus celého úvodu je osminová nota s tečkou a poté tři šestnáctiny.



Weinberg, Mieczyslaw – Sonáta č.2, takt 1-6

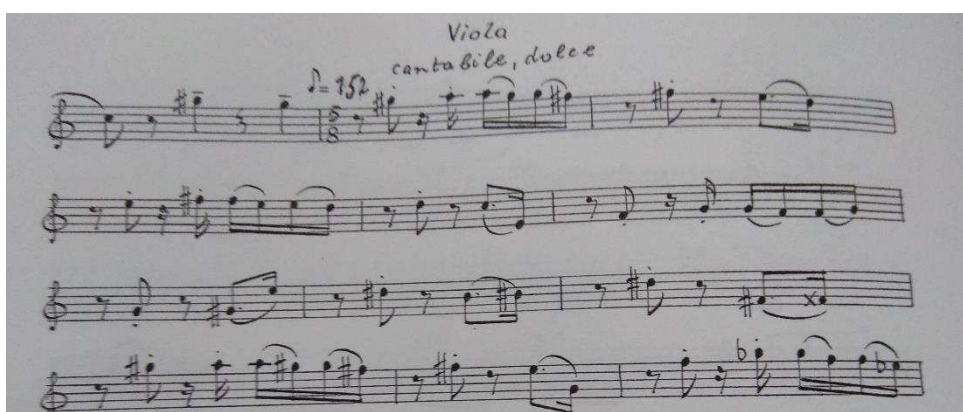
Poté je tento konstantní rytmus narušen dlouhými čtvrtovými hodnotami s tečkou, které jsou ale místy střídány opět úvodním rytmem, pouze obohaceným o dvojhmaty. Tato část končí dlouhými dvojhmaty v piano pianissimu.

Další část má rychlejší tempové označení a začíná velmi konkrétním úvodem, který ještě umocní označení „pesante“.



Weinberg, Mieczyslaw – Sonáta č. 2, takt 113-119

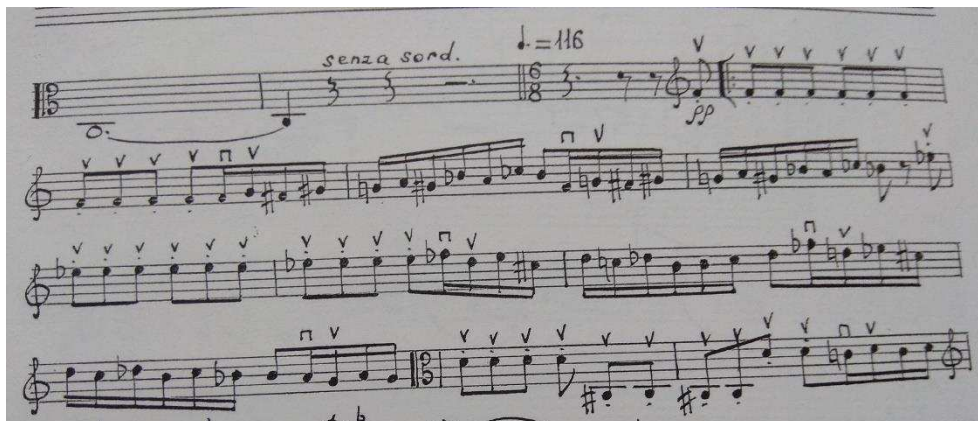
Rytmus je šestnáctinový a je posléze kombinován s triolami a dvojhmaty – většinou se jedná o septimy, sekundy či kvinty. Tyto rytmické a charakterové hodnoty se v této části střídají až do konce, kdy další část nastupuje ve fortissimo, osminové noty jsou popsány jako „grand détaché“ a celý tento krátký úsek má velice striktní, až metronomický charakter. Zlom přichází několik taktů před začátkem čtvrté části, kdy, ačkoliv dynamika zůstává ve fortissimo, autor píše „con sordino“ a získává tak zajímavý odstín fortové dynamiky, která se okamžitě výrazně zabarví. Teprve po několika taktech se i předepsaná dynamika uklidní do pianissima a přímo přechází do čtvrté části. Ta je celá hraná se sordinkou a je předepsaná „cantabile, dolce“. Velmi zvláštní charakter této části umocňuje prazvláštní rytmický tok, který zní jako neustále přerušovaná melodie. Celý tento úsek působí až trochu groteskně.



Weinberg, Mieczyslaw – Sonáta č.2, takt 236-246

Kontrastem k této části je krátký, propojovací úsek následující – dlouhá, rovná melodie, která roste nahoru v gradaci a je poté opět přerušena subitem pianissimem, stále hráno „con sordino“. Závěrečná část je velmi odlišná od všechno,

co doposud v Sonátě zaznělo. Hned úvodní figura má velmi ostrý charakter v pianissimu, smyk je předepsaný pouze od špičky; již hráno bez sordinky.



Weinberg, Miczyslaw – Sonáta č.2, takt 297-307

Celkově je závěrečný úsek virtuózního charakteru. Skladatel používá různé efektní techniky – pizziccatové akordy, trylky, přirozené flažolety, ricochet, sul ponticello či tremolový smyk.

3.6.3 Sonáta č. 3 op.135 (1982)

Třetí i čtvrtá Sonáta jsou věnovány Michailovi Tolpygovi, byly napsány pouze rok po sobě. Pravděpodobně tento interpret Weinberga inspiroval či si přímo díla vyžádal.

Sonáta č.3 je nejrozsáhlejší ze všech violových sonát. Má pět vět a celková durrata je cca. 32 minut.

První věta je psána ve velmi rychlém tempu, čtvrtová nota = 192, převažují zde ale především čtvrtové a osminové noty, proto tato věta nepůsobí vyloženě virtuózně. Celkově je forma této věty velmi přehledná a oproti prvním dvěma Sonátám jednoduchá. Styl je blíže k neoklasicismu než avantgardě, která byla spojovacím prvkem prvních dvou sonát.

Druhá věta je opět psaná „con sordino“ a je v tempu lehkého Allegretta. Celková dynamika celé věty je pianissimo s ojedinělými vzruchy to vyšších dynamik. Charakter je melodický, místy dokonce až žertovný. Tuto náladu evokuje skladatel házeným spiccatoem v pianu či dvojhmaty s jemnými glissandy. V této větě Weinberg používá také přirozené flažolety či techniku sul ponticello. Všechny tyto techniky dokreslují jemnou atmosféru celé věty.

Věta třetí připomíná charakterem moto perpetuo. Šestnáctinové skupiny not pod legatem evokují nekonečný stroj.



Weinberg, Miczyslaw – Sonáta č.3, 3. věta, takt 1-8

Na několika místech je tok notových skupin přerušen dvojhmaty, většinou se jedná o kvinty, septimy či kvarty. Závěr skladatel vygraduje v tečkovaném rytmu a zakončí s velkým crescendem, které přechází attacca do fortissimového úvodu čtvrté věty, který je zahájen tenutovými tóny v pomalém tempu. Po tomto výrazném začátku se dynamika opět nárazově propadá na pianissimo a začíná tichá melodie založena na střídání triolového a šestnáctinového rytmu. Několikrát se zde objeví náznak gradace, vždy je ale opět dynamika subitem vrácena zpět do piano. Až v polovině věty intenzita nabere vrcholu a opět se zde objeví podobná pasáž jako v úvodu věty – dlouhé, konkrétní tóny, s tenutovými znaménky. Po dokončení této vrcholné pasáže se opět hudba propadá do pianissima a již v podobném charakteru jako před gradací melodie odchází v pianissimu. I tato věta přechází attacca do věty poslední.

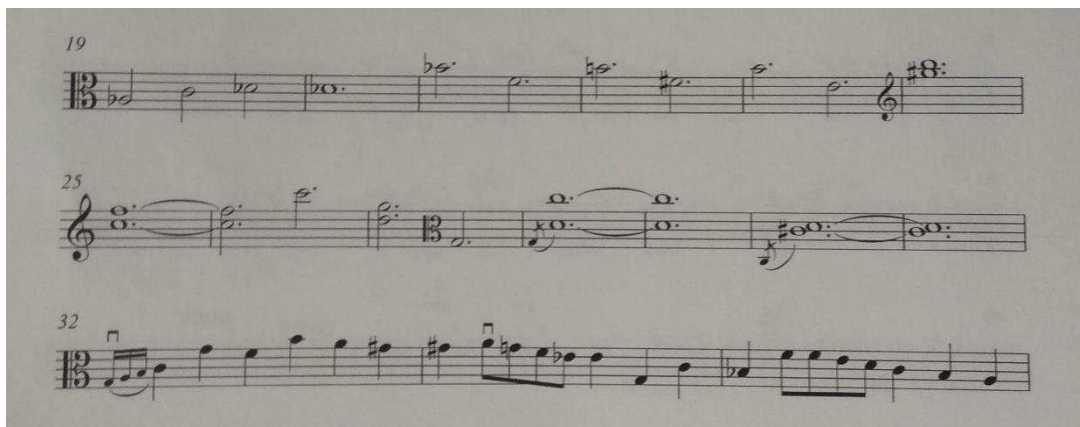
Pátá věta této Sonáty je nejrozsáhlejší částí skladby. Trvá více jak 10 minut a sama o sobě by mohla být samostatnou skladbou. Velice se podobá jak stavbou, tak charakterem poslední větě Hindemithovy Sonáty pro violu sólo op.11/5 – Passacaglia.

V této větě se objevují především plošné změny metra – osmina a dvě šestnáctky, synkopické rytmy, poté malé i velké trioly či kvintoly. Tato část má jak virtuózní části, tak melodické. Střídají se charakter i nálady, technické plochy v šestnáctinových notách nahradí lomené akordy, po kterých zazní krásná melodie v pianissimu. Dle mého názoru je tato poslední věta nejlepší částí ze všech 4 Sonát Weinberga. Myslím si, že by stejně jako Passacaglia Paula Hindemitha i tato pátá věta mohla být hrávána samostatně.

3.6.4 Sonáta č. 4 op. 136 (1983)

Poslední sonáta pro violu sólo Miczyslawa Weinberga má tři věty a celková minutáž je 20 minut. První věta je psána v zajímavém předznamenání – šest křížků. Díky této tonalitě Weinberg vytváří velmi zajímavé harmonie, ačkoliv hudba není příliš komplikovaná. Odehrává se v klidové atmosféře, pomalé tempo a jemnou dynamiku občas naruší jen přetečkovaný rytmus.

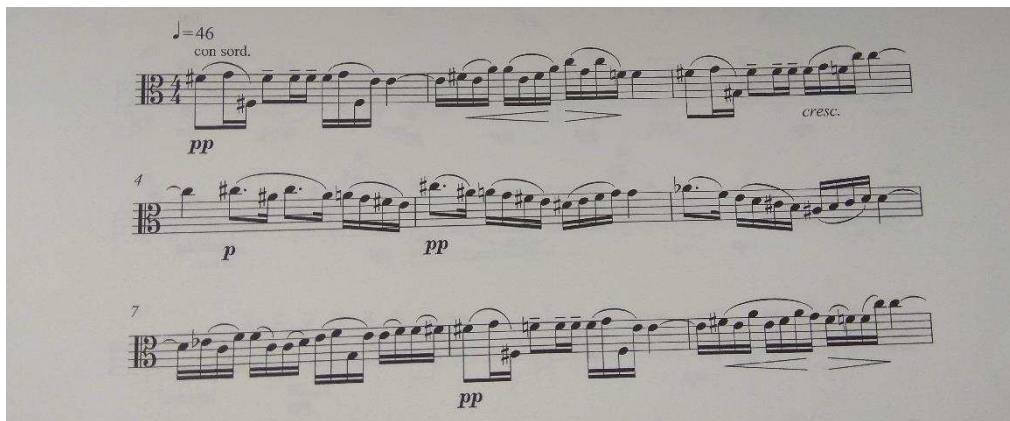
Druhá věta začíná rovnou melodií v půlových notách, po které nastupuje drobný pohyb čtvrtových a osminových not. Tato věta celkovým charakterem evokuje charakter fugy – nejdřív hlavní téma, které se obměněné ve větě objeví ještě několikrát – a poté nastupuje vedlejší téma.



Weinberg, Mieczyslaw – Sonáta č.4, 2. věta, takt 19-34

Střídání dlouhých, tematických not s rychlým pohybem každopádně charakterizuje celou tuto větu.

Poslední věta čtvrté Sonáty je psána ve velmi pomalém tempu a jedná se především o melodickou větu, ačkoliv při pohledu do zápisu vidíme především šestnáctinové noty. Při zadaném tempu čtvrtová nota = 46 se ale opravdu jedná o melodickou linku.



Weinberg, Miczyslaw – Sonáta č.4, 3. věta, takt 1-9

Opět má interpret za úkol v této větě hrát se sordinkou. Celá tato věta má dynamické zadání v rozmezí piana pianissima až mezzopiana. Ale 15 posledních taktů je najednou psáno ve fortissimo, které je doprovázeno opět pokynem molto tenuto a noty jsou často s akcentem.

Tyto cyklus čtyř Sonát pro violu sólo ve mně evokují podobnost s Hindemithovými Sonátami, které pro sólovou violu napsal také čtyři. Především třetí Sonáta Weinberga je psána podobným kompozičním styl jako Hindemithova Sonáta op.11/5 a je zde také podobnost posledních vět, které evokují k samostatné interpretaci.

3.7 Ernest Bloch (1880-1959) – Suita pro violu sólo (nedokončená, 1958)

V roce 1957 Ernest Bloch napsal sólové suity pro violoncello a housle navzdory svému zhoršujícímu se zdravotnímu stavu. Komponování těchto děl bylo několikrát přerušeno hospitalizací skladatele. Po dokončení těchto děl se Bloch rozhodl napsat dílo nejkomplicovanější, s vlastním výrazným osobitým stylem.

Práce na jeho posledním díle – Suitě pro violu sólo – byla v roce 1958 přerušena náročnou operací Ernesta Blocha a již nebyla nikdy dokončena. Poslední fráze ve čtvrté (poslední) větě je jasně přerušena a neuzavřená. Po smrti skladatele byl rukopis této suity nalezen v jeho ložnici na nočním stolku. Existují různé verze úprav konce poslední věty, většinou si tyto úpravy vytvořili sami violisté, kteří Suitu interpretovali. Existují ale i nahrávky interpretů, kteří natočili pouze to, co Bloch napsal, tudíž opravdu končí Suitu uprostřed fráze.

Suita pro sólovou violu má cirká 8 minut a je psaná jednovětou formou, která má vnitřní členění na 4 části: Andante, Moderato, Andante, Allegro deciso.

Hned v úvodu skladby slyšíme tklivou melodii bez větších vzruchů, která je občas ozvláštněná dvojhmaty. Úpěnlivá melodie lehce graduje v místě s pokynem poco animato. Druhá část Moderato začíná lehkou melodií bez vnitřní intenzity, rychle ovšem nabírá na síle a klene melodií střídavě nahoru a dolů. Po dlouhé koruně a malém odsazení začíná třetí část Andante. Jednoduché tóny na začátku působí jako zřetelné kroky bez hudební nástavby. Tu Bloch ale opět brzy vymodeluje, celá tato část je plná malých dynamických vln, drobných tempových změn, až s velkým allargandem „vpluje“ do poslední části Allegro deciso. Tato závěrečná část je od začátku energická, rychlá, střídají se lomené akordy s virtuózní technikou. Bohužel z této části skladatel napsal pouze 25 taktů a poslední takt opravdu končí uprostřed hudební myšlenky.

The composer's manuscript ends here.

B. B. 3060

Bloch, Ernest – Suita, 4.věta, takt 15-25

Existují úpravy interpretů, které ale přepisují celou větu od začátku. Samozřejmě je škoda skončit celou skladbu, jak je psáno. Na druhou stranu si myslím, že ideální řešení by bylo zachovat kratší délku poslední části a zakončit ji jednoduchým závěrem v Blochově stylu. Nicméně i přesto, že má tato Suita hendikep neúplného konce, myslím si, že je krásným zpestřením sólového repertoáru violistů.

4. Vývoj sólové violy díky interpretům (Evropa a Česká republika), 19.

a 20. století

Vývoj sólového nástroje vždy záležel na interpretech. Zda budou propagovat současné i minulé skladatele a jejich díla, zda budou objednávat díla nová u soudobých autorů a jestli budou pracovat na zviditelňování svého nástroje jako sólového. V období romantismu chyběl sólista, který by vznik violových skladeb – především koncertů s orchestrem – inicioval. Proto máme v tomto období nedostatek děl. Co naplat, že například Antonín Dvořák byl sám violistou? Pravděpodobně neviděl potenciál ve violovém koncertu či dokonce si neuměl violu jako sólový nástroj představit. První „vlaštovku“ v podobě dnes již slavného „Harolda v Itálii“ pro violisty „zařídil“ paradoxně houslista, a ne nikdo menší než Niccoló Paganini. Poté se již 20.století stalo „líhni“ skvělých violistů, kteří po celém světě začali violu prosazovat jako sólový nástroj.

4.1 Niccoló Paganini (1782-1840)

Italský fenomenální houslista houslista Niccoló Paganini vlastnil nádhernou violu, kterou postavil Antonio Stradivari. Proto ho lákala představa zahrát si velký koncert za doprovodu orchestru také na tento nástroj. S údivem ale zjistil, že neexistuje žádný koncert pro violu a orchestr, který by jeho představy uspokojil. Poté, co slyšel Fantastickou Symfonii Hectora Berlióze, rozhodl se o Violový koncert požádat právě jeho. Když se Paganini s Berliózem setkal o tři roky později, houslový virtuóz skladateli sdělil, že od nikoho jiného by si takovou skladbu neobjednal. Berlióz byl přáním slavného umělce potěšen a pustil se do komponování.

Začal tvořit skladbu se sólovou violou, ale zároveň dílo, kde orchestr nebude nijak upozaděn či zmenšován a zachová si všechny efekty orchestrálních partů.

Skladatelova představa byla symfonická báseň se sólovou violou, a ne violový koncert. Když Paganini viděl první náčrt, byl zklamán. Řekl Berliózovi, že předpokládal, že sólový part bude hrán konstantně bez přerušení a že bude více virtuózní. Zrušil svoji objednávku a oba umělci se nerozešli v dobrém.

Harold v Itálii zazněl ve světové premiéře v roce 1834 a Paganini toto dílo neslyšel až do roku 1838. Když ovšem tuto symfonii vyslechl na koncertě, byl Berliózovou

hudbou naprosto uchvácen. Vyběhl na pódium ihned po poslední notě, poklekl před ním skladatelem – ten večer i dirigentem – a políbil mu ruku teatrálním způsobem sobě vlastním. Několik dní poté Paganini Berliózovi údajně poslal smluvenou částku 20.000 franků za objednané dílo. Houslista Niccolo Paganini se společně s Hectorem Berliózem zasloužili o vznik největšího romantického díla se sólovou violou.

Ferenz Liszt poté napsal úpravu pro violu a klavír.

4.2 Lionel Tertis (1876–1975)

Byl to anglický violista, který jako jeden z prvních dosáhl mezinárodního renomé coby sólista – průkopník sólové violy, který se výrazně zasadil o zviditelnění tohoto nástroje jako sólového. Svému „poslání“ v podstatě zasvětil celý život.

Studoval housle v Lipsku a později na Royal Academy of Music v Londýně. Ještě jako houslista se snažil dokázat, že viola může znít dobře i ve vysokém registru a upravil si pro violu Houslové koncerty Mendelssona a Wieniawského. Když slyšel hrát skvělého houslistu Fritze Kreislera, byl velmi zaujat (mimo jiné) jeho vibratem a začal tanto způsob aplikovat i na violu. Na doporučení ředitele akademie a díky vlivu Oskara Nedbala (slyšel jej hrát na koncertě) se rozhodl vyměnit housle za violu a velmi rychle se etabloval jako sólový violista své doby a absolvoval řadu turné po Evropě a USA. V roce 1900 se stal profesorem na Royal Academy of Music v Londýně, dočasně nahradil Oskara Nedbala ve slavném Českém kvartetu. Později převzal pozici violisty v Gerald Walenn Quartet.

Inicioval celou řadu kompozic pro sólovou violu. Skladatelé jako Arnold Bax, Frank Bridge, Gustav Holst, Benjamin Dále, York Bowen a William Walton mu věnovali svá díla. Waltonův Violový koncert ale Tertis nepremiéroval. Myslel si, že je tato skladba pro něj příliš náročná k pochopení a osobní interpretaci a možnost premiéry přenechal Paulovi Hindemithovi. Na tomto koncertě byl ale samozřejmě přítomen a ohodnotil výkon sólisty jako dobrý, ale příliš chladný. Tertis mnohem více upřednostňoval vřelý tón a expresivní interpretaci. Později litoval, že se premiéry tohoto výjimečného koncertu přeci jen neujal.

Vlastnil krásnou italskou violu postavenou Domenicem Montagnanou v roce 1717, na kterou hrál do roku 1937. Tertis preferoval velké nástroje, ale věděl, že je těžké najít kvalitní nástroje této velikosti, na které by nebylo tak obtížné hrát. Vyvinul proto svůj vlastní Tertis model, který měl vlastnosti nástroje velikosti cca 43,5, ale měl velikost cca 41,7 cm.

V roce 1936 oznámil odchod z koncertních pódíí, aby se mohl koncentrovat na učení. Pouze jednou sólově vystoupil, a to v roce 1949, kdy se konal koncert na podporu vzniku nových kompozic pro violu.

Tertis napsal řadu skladeb pro violu a také mnoho děl, které nebyly v originále pro violu, mj. Koncert pro violoncello a orchestr Edwarda Elgara. Je také autorem řady publikací o hraní na violu a o svém životě. Napsal dvě autobiografie – Už nikdy více Popelkou (1954) a Má viola a já (1974) – tuto knihu napsal ve svých 97 letech. V těchto publikacích Tertis vysvětluje historii violy a popisuje její možnosti na koncertních pódíích.

Po Lionelu Tertisovi je pojmenovaná prestižní violová soutěž na Isle of Man ve Velké Británii.

4.3 Rebecca Clarke (1886–1979)

Byla anglickou violistkou a skladatelkou. Vystudovala Royal Academy of Music a Royal College of Music v Londýně a stala se jednou s prvních žen, která hrála v profesionálním orchestru.

Studovala u Lionela Tertise, který byl považován za jednoho z nejlepších violistů té doby. Stala se jednou z prvních žen, která hrála v profesionálním orchestru – v roce 1912 byla vybrána sirem Henrym Woodem do Queen's Hall Orchestra. V roce 1916 se přestěhovala do USA, kde pokračovala ve své sólové dráze.

Více se věnovala i komponování. Protože jako žena nebyla stále ještě respektována jako samostatná umělkyně, skladbu pro violu a klavír „Morpheus“ podepsala pseudonymem Anthony Trent. Toto dílo bylo přijato s velkým úspěchem, a proto se Clarke rozhodla napsat Violovou sonátu, kterou v roce 1919 přihlásila na skladatelskou soutěž. Díky tomu, že se skladby posuzovaly anonymně, Sonáta Rebecce Clarke byla zařazena na první místo společně se skladbou slavného a respektovaného Ernesta Blocha. Poté, co organizátoři zjistili autory vítězných skladeb, vyhlásili jako jediného vítěze Ernesta Blocha. Kolovaly také spekulaci, že Rebecca Clarke je pseudonym pro Blocha či že Clarke svoji skladbu nepsala sama, protože není možné, aby žena napsala takto krásné dílo.

Premiéra Violové sonáty se uskutečnila v roce 1919 a to s velkým úspěchem. V návaznosti na tuto sonátu Rebecca Clarke zkomponovala své klavírní trio a Rhapsodii pro violoncello a klavír. Tyto tři skladby jsou základními pilíři tvorby této anglické violistky. Clarke také komponovala často písně. Ačkoliv její tvorba nebyla příliš četná, její specifický styl komponování – často přirovnáván ke stylu Clauda Debussy – Rebecce Clarke přinesl mezinárodní skladatelské renomé.

4.4 William Primrose (1904–1982)

Primrose byl skotský violista, který navázal na sólové úspěchy Lionela Tertise.

Nejprve vystudoval housle na Guildhall School of Music v Londýně, kterou absolvoval v roce 1924 s nejvyšším možným vyznamenáním, ačkoliv jej housle příliš nenaplňovaly. Poté se Primrose přestěhoval do Belgie, kde studoval u Eugena Ysaÿe v letech 1926-1929. Když Ysaÿe slyšel Primrose hrát na Amatiho violu (kterou vlastnil jeho otec a na kterou mu také zakazoval hrát), doporučil mu přejít z houslí na violu.

Primrose zahájil kariéru sólového violisty až v roce 1941. V roce 1944 si objednal Koncert pro violu a orchestr u Bély Bartóka. Bohužel Bartók Koncert nestihl dokončit a Primrose musel čekat další 4 roky, než skladbu dokončil Bartókův žák Tibor Serly. V roce 1946 byl prvním violistou, který natočil Berliózova Harolda v Itálii a tato nahrávka je stále vysoce ceněna. V roce 1950 Benjamin Britten napsal pro Primrose Lachrymae.

Když Primrose slyšel poprvé hrát na koncertě slavný houslista Jascha Heifetz, rozhodl se, že Primrose je pro něj ideální partner a natočili spolu řadu nejlepších skladeb pro housle a violu, například Halvorsenovu Passacaglii nebo Mozartovu Koncertantní Symfonii.

Primrose byl známý svoji excelentní technikou. Hrával Capriccia Nicola Paganiniho, napsal mnoho transkripcí z houslí pro violu, většinou technicky náročných, například Paganiniho La Campanella. Napsal také řadu knih o hraní na violu a violové technice – Umění cvičení, jak hrát stupnice (1954), Technika je paměť (1960), Housle a viola (kterou napsal spolu Yehudi Menuhinem a Denisem Stevens 1976) a Hrát na violu (1988).

Věnoval se také pedagogice, vyučoval na mnoha amerických univerzitách (Curtis Institute of Music ve Philadelphii, University of Southern California, Tokyo University of the Arts či Juilliard School) a vychoval řadu skvělých violistů.

Po Primrosovi smrti se jeho obrovská sbírka notového materiálu pro violu stala základem William Primrose International Viola Archive. Primrose má také svoji hvězdu na Chodníku slávy v Hollywoodu. Jedna z nejprestižnějších violových soutěží na světě nese jméno Williama Primrose.

4.5 Paul Hindemith (1895-1963)

Byl to německý violista, skladatel a dirigent. Studoval housle ve Frankfurtu, v roce 1921 založil Amar Quartet, kde již zaujal pozici violisty a s tímto kvartetem absolvoval několik turné po Evropě. V roce 1927 přijal místo profesora na Hochschule für Musik v Berlíně. V roce 1929 premiéroval Violový koncert Williama Waltona, původně napsaný pro Lionela Tertise. Během třicátých let Hindemith pravidelně navštěvoval Turecko, kde se podílel na reorganizaci tureckého hudebního školství. Na konci 30. let Hindemith absolvoval několik turné po Americe jako sólový hráč na violu a violu d'amore.

Hindemith měl velice komplikovaný vztah k nacistům. Nazývali jeho hudbu „degenerativní“ a ministr propagandy Joseph Goebbels jej během proslovu v Berlíně v roce 1934 nazval „atonálním výrobcem hluku“. Hindemith v roce 1938 emigroval do Švýcarska a poté do Turecka také z toho důvodu, že jeho manželka byla Židovka. V roce 1940 Hindemith odcestoval do USA, kde začal vyučovat na Yale University, Buffalo University a Wells College. V roce 1946 se stal americkým občanem, ale o 7 let později se vrátil zpět do Zurichu a vyučoval na zdejší univerzitě.

Paul Hindemith je jedním z nejvýraznějších německých skladatelů své doby. Jeho raná tvorba je v pozdně romantickém duchu, později se přesunul k expresionismu. Jeho nový styl se projevil v sérii děl nazvaných Kammermusik, které napsal v letech 1922-1927. Každá část cyklu je napsána pro malý instrumentální ansámbl, většina z nich má velmi neobvyklé složení. Například Kammermusik č. 6 je Koncert pro violu d'amore, nástroj, který od dob baroka nebyl příliš často využíván.

V roce 1935 Hindemith dokončil svůj Koncert pro violu a orchestr „Der Schwanendreher“. Když v lednu 1936 připravoval premiéru tohoto díla v Londýně, dozvěděl se o smrti krále Jiřího V. Na jeho počest v podstatě před noc napsal známou Trauermusik pro violu a smyčcový orchestr a tato skladba měla premiéru ve stejný večer jako „Der Schwanendreher“.

Viola Paul Hindemith věnoval ještě 7 Sonát, přičemž čtyři z nich jsou sólové. Nejznámější z nich je Sonáta op.25/1, která má 5 vět a obsahuje slavnou virtuózní čtvrtou větu, která nese tempové označení – čtvrtá nota = 600–640 a je u ní připsané doporučení, že nejdůležitější je rychlost, a ne kvalita tónu. Další často hrávaná Sonáta je op.11/5, která je proslulá především poslední větou s názvem

Passacaglia, která se pravidelně hrává i jak samostatná skladba. Ostatní dvě Sonáty (op.31/4 a 1937) nejsou na koncertních pódíích příliš uváděny, a především u Sonáty 1937 je to velká škoda. Dále Hindemith napsal 3 Sonáty pro violu a klavír, ze nichž je nejznámější Sonáta op.11/4. Na první poslech se jedná o ranou tvorbu Hindemitha, dílo je spíše impresionistické než avantgardní a je to jedna z nejkrásnějších skladeb, která byla pro violu kdy napsána. Zajímavé je, že ačkoliv sólová Sonáta op. 11/5 byla zkomponována záhy po této Sonátě s klavírem, jsou tato díla velice odlišná jak stylem, tak i celkovým charakterem. Další Sonáta s klavírem s označením 1939 je již typická pro Hindemithovu vrcholnou tvorbu. Jedná se o velice komplikovanou sazbu nejen po technické stránce. Je náročné tuto skladbu hudebně uchopit a interpretovat tak, aby nepůsobila zmatečně. Toto dílo klade extrémní technické požadavky na oba hráče. Poslední Sonáta pro violu a klavír op. 25/4 zatím nepatří do hlavního repertoáru violistů. Nicméně tvorba pro violu Paula Hindemitha dodnes patří mezi stěžejní violový repertoár 20. století.

4.6 Yuri Abramovich Bashmet (1953)

Je to ruský sólový violista, pedagog a dirigent. Absolvoval hudební školu ve Lvově v roce 1971 a v letech 1971 až 1976 studoval na Moskevské konzervatoři, nejdřív ve třídě profesora Vadima Borisovského, po jeho smrti v roce 1972 studium dokončil u profesora Fyodora Druzhinina. Druzhinin byl také jeho školitelem během Bashmetova postgraduálního studia v letech 1976-1978.

V roce 1972 Bashmet získal violu milánského houslaře Paola Testoreho z roku 1758, na kterou hraje dodnes. Na konci 70. let Yuri Bashmet rozvinul svoji sólovou kariéru, když absolvoval německé turné s Moscow Chamber Orchestra, brzy debutoval na významných koncertních pódiiích po celém světě. Byl prvním violistou, který odehrál sólové recitálech v sálech jako Concertgebouw Amsterdam, sál Berlínské filharmonie, La Scala Miláno či Barbican v Londýně.

Vystoupil společně s dirigenty jako Yehudi Menuhin, Charles Dutoit, Neville Marriner, Paul Sacher, Michael Tilson Thomas, Kurt Masur, Bernard Haitink, Kent Nagano, Simon Rattle, Yuri Temirkanov, Nikolaus Harnoncourt, Rafael Kubelík, Mstislav Rostropovich, Seiji Ozawa, Valery Gergiev, Gennady Rozhdestvensky, Colin Davis či John Eliot Gardiner.

Bashmet zahájil také kariéru dirigenta v roce 1985, což při jeho tehdejší reputaci světového sólisty byl velký risk. V roce 1992 Bashmet založil orchestr z mladých muzikantů, kteří vystudovali Moskevskou konzervatoř a pojmenoval jej Moscow Soloists. Tento orchestr společně s Yuri Bashmetem absolvuje pravidelně mezinárodní turné a jejich koncerty jsou přenášeny rádiem BBC, Bayerischer Rundfunk, Radio France či Radio Luxemburg. Orchestr nahrál řadu CD, například Trojkoncert Alfreda Schnittke pro housle, violu, violoncello a orchestr, kde jako sólisté hráli Gidon Kremer, Yuri Bashmet a Mstislav Rostropovich. Tento disk vydala společnost EMI. Jiné CD, které obsahovalo nahrávku Kvarteta č. 13 Shostakoviče kvintet Brahmsa a bylo vydané společností Sony Classics, získalo cenu časopisu The Strad za nejlepší CD roku 1998 a bylo nominované na Grammy Award.

Jako sólista a dirigent se Yuri Bashmet představil s nejlepšími orchestry světa, mezi něž patří Berlínská filharmonie, Berlínští symfonikové, New York filharmonie, Vídeňská filharmonie, Chicago symfonický orchestr atd.

Bashmet vystoupil na svých recitálech společně s umělci jako Sviatoslav Richter, Isaac Stern, Anne-Sophie Mutter, Martha Argerich, Mischa Maisky, Shlomo Mintz, Oleg Kagan či Viktor Tretiakov. Především spolupráce se Sviatoslavem Richterem byla nádherná. Dva umělci rozdílné generace, ale podobných hudebních názoru spolu pravidelně vystupovali, fenomenální je jejich nahrávka Šostakovičovy Violové Sonáty či Hindemithovy Sonáty op.11/4. Po hudební i lidské stránce si Yuri Bashmet rozuměl i s Mstislavem Rostropovičem.

Díky Bashmetovi violová literatura získala obrovské množství děl. Pro Bashmeta bylo napsáno více než 50 violových koncertů či jiných skladeb. V tomto velkém množství vynikají díla jako A. Schnittke – Koncert pro violu a orchestr a "Monologue", S. Gubaidullina – Koncert pro violu a orchestr, G. Kancheli – "Liturgy " a "Styx", A. Tchaikovsky – dva Koncerty pro violu a orchestr, Barkauskas – Koncert pro violu a orchestr, A. Eshpay – Koncert pro violu a orchestr, P. Ruders – Koncert pro violu a orchestr, A. Schnittke – "Koncert pro tři" (věnováno Mstislavu Rostropovičovi, Yuri Bashmetovi a Gidonu Kremerovi), E. Denisov – Koncert pro violu a orchestr, D. Tavener – "The Myth Bearer", M. Pletnev – Koncert pro violu a orchestr, A. Golovin – "Sonata-breve". A. Raskatov – Sonáta pro violu a klavír a mnoho dalších.

Yuri Bashmet upravil Smyčcové trio Alfréda Schnittkeho pro smyčcový orchestr, tuto verzi vydalo nakladatelství Sikorsky ve Vídni pod jménem Trio Sonáta. Bashmet proslavil také violovou verzi slavné Chaconny J. S. Bacha.

Jedno z největších uznání se Yuri Bashmetovi dostalo ve chvíli, kdy obdržel nabídku na pozici uměleckého ředitele hudebního festivalu Prosincové večery v Moskvě. Toto místo přebíral po sedmnáctiletém působení Sviatoslava Richtera.

V roce 2006 Yuri Bashmet založil Yuri Bashmet International Music Festival v Minsku (Bělorusko), je zakladatelem a předsedou poroty Mezinárodní soutěže pro violisty v Moskvě. Je prezidentem Lionel Tertis International Viola Competition a členem porot soutěží jako ARD Mnichov či William Primrose Viola Competition.

Televizní společnosti různých zemí (například Francie, Rusko nebo Velká Británie) natočily řadu dokumentů o jeho umění. Yuri Bashmet vystupovat například na velkých benefičních koncertech – v Carnegie Hall (s Eltonem Johnem a Stevie Wonderem), v Londýně (jako vzpomínka na Lady Dianu) anebo na koncertech podporujících oběti přírodních katastrof v Arménii či Japonsku.

Bashmet se také podílel na založení International Chartity Fund, kde vymyslel cenu Dimitri Shostakovich International Award pro mimořádnou uměleckou osobnost. Držitelé této ceny jsou například Gidon Kremer, Thomas Quasthoff, Valery Gergiev, Anne – Sophie Mutter, Natalia Gutman či Evgeny Kissin.

4.7 Oskar Nedbal (1874–1930)

Oskar Nedbal patří vedle Josefa Suka a Vítězslava Nováka k nejznámějším žákům Antonína Dvořáka. Pocházel z jihočeského Tábora, kde se narodil v rodině hudbymilovného advokáta a nadšeného hudebníka – amatéra Karla Nedbala.

Nejdříve Oskar Nedbal studoval na gymnáziu, když ale jeho otec zjistil, že má velký zájem o hudbu, přihlásil jej na Pražskou konzervatoř. Ve škole se Nedbal seznámil s Josefem Sukem, se kterým v roce 1891 založili České kvarteto. Nedbal v tomto souboru působil 14 let jako violista a schopný manažer.

Všestranně talentovaní Josef Suk i Oskar Nedbal se věnovali také kompozici. A Nedbal našel také zalíbení v dirigování. První velkou příležitost jako dirigent dostal při zahajovacím koncertu druhé sezóny České filharmonie 24. listopadu 1896, brzy následovala pozvání do Berlína, do Paříže a do Ruska – a nabídka na vedení České filharmonie.

„Nedbal ji nepřijal, snad z obavy z přílišné zodpovědnosti k orchestru, jenž na tom nebyl existenčně nejlépe, spíše však z ohledů ke kolegům v kvartetu. Vše změnil vztah k manželce primária souboru, k níž Nedbal přilnul po smrti své ženy; ztratil ji stejně brzy jako Josef Suk svou Otilku. Nedbal opustil České kvarteto a s Marií Hoffmannovou přesídlil roku 1906 do Vídně. S hlavním městem habsburské monarchie je spojena další etapa jeho kariéry, činnost dirigenta a skladatele. Vídeň už Nedbala jako dirigenta znala. 26. srpna 1902 řídil v zábavním parku v Prátru tzv. Obří orchestr, s nímž provedl poprvé ve Vídni celou Smetanovu Mou vlast. Ve Vídni působily dva profesionální symfonické orchestry – Vídeňští filharmonikové a Orchester koncertního spolku, ale vídeňské publikum mělo zájem o další hudební těleso.“¹¹

Na podzim roku 1907 tak vznikl – na základě veřejného zájmu – Orchester hudebních umělců (Tonkünstlerorchester). První koncert se uskutečnil 10. října 1907 a podíleli se na něm tři dirigenti, ze kterých měl vzejít nový šéfdirigent – Nedbal, Bernhard Stavenhagen a Hans Pfitzner. Zvítězil Nedbal a jeho pravidelné koncerty byly po třináct let vídeňskou tradicí.

¹¹ Český Rozhlas [online]. [cit. 2018-06-27]. http://www.rozhlas.cz/klasika/skladatele/_zprava/oskar-nedbal--1295979

Záhy po příchodu do Vídně dostal ještě další nabídku, a sice od ředitele Lidové opery (Volksooper) na místo jejího dirigenta. Nedbal nabídku přijal a s úspěchem nastudoval Wagnerova Bludného Holanďana. Premiéra byla 4. října 1908 (v den jmenin císaře Františka Josefa, k jejichž oslavám se divadla pravidelně připojovala). Brzy však Nedbal divadlo opět opustil. Jeho odchod se později vysvětloval averzí a intrikami rakouských nacionalistů vůči českému dirigentovi, Nedbal se však především chtěl věnovat svému orchestru. A také skladbě.

Měl už za sebou úspěšnou premiéru baletu Pohádka o Honzovi v pražském Národním divadle (1902) a jeho právě tak úspěšné uvedení ve vídeňské Dvorní opeře (1903). Balet Z pohádky do pohádky, uvedený v Národním divadle roku 1908, byl ještě úspěšnější. Svůj hlavní obor však skladatel našel nakonec jinde. 14. září 1910 měla v Divadle na Vinohradech premiéru Nedbalova první opereta Cudná Barbora.

„Jeho největším úspěchem se ale stala opereta Polská krev, premiérována 25. října 1913 ve vídeňském Carlově divadle: „Dávno již zde ve Vídni nepronikla žádná opereta tak jako Nedbalova, a to jak textem, tak hudbou,“ psalo se. „Nedbalovy nápady nesly vždy značku lehkého slohu, byly svižné a nescházelo jim srdečnosti a citovosti.“ Nebo: „Slovansky zbarvená hudba nadchla všechny posluchače. Celá opereta je založena hudebně na vysokém uměleckém niveau, což jednomyslně i kritiky uznávají.“¹²

Brzy poté vypukla První světová válka. Nedbal se naštěstí osvobodil z vojenské povinnosti. Přišly další jeho úspěchy, a to s operetou Vinobraní. Díky koncertům Orchestru hudebních umělců vídeňští posluchači mohli přijít na jiné myšlenky než na zprávy z bojiště, ale nad Oskarem Nedbalem se pomalu začaly stahovat mraky. Patřil ve Vídni k nejčastěji uváděným autorům a reprízy jeho operet dosahovaly trojčiferných čísel.

Často se objevovaly narážky na „počešťování“ vídeňského kulturního života v souvislosti s jeho tvorbou, byly ale vyvažovány obdivem k jeho dirigentskému umění.

¹²Český Rozhlas [online]. [cit. 2018-06-27]. http://www.rozhlas.cz/klasika/skladatele/_zprava/oskar-nedbal--1295979

Tvrdým nacionalistickým útokům musel Nedbal čelit naopak po návratu do v nově založené Československé republiky. Úspěchy ve Vídni Nedbalovi doma neprospěly, nebyl zde vítán. Vyčítal se mu odklon od vlasti, „pokleslá“ opereta, loajalita s monarchií a mnoho dalších věcí. Jeho úspěchy jako dirigenta při uvádění české hudby byly zapomenuty a u českých orchestrů o něj nebyl zájem.

V této atmosféře ztrácel svoji skladatelskou „múzu“ a nebyl schopen najít vhodný námět. Jeho tvůrčí vrchol zůstal daleko, někde před rokem 1914. Nedbal převzal vedení nově založeného Slovenského národního divadla v Bratislavě a tuto instituci za pár let výrazně umělecky pozvedl. Tak jak byl kdysi rychlý start jeho kariéry, tak nyní následovalo dlouhé skomírání. Znaven útoky a vyhrožování, se Oskar Nedbal 24. prosince 1930 rozhodl k dobrovolnému odchodu ze života.

„V atmosféře pomluv, zášti a intrik byl na konci všech sil a myslel jen na své jméno a čest. Ráno na Štědrý den roku 1930 Oskar Nedbal spáchal sebevraždu skokem z okna v budově divadla v chorvatském Záhřebu. Ještě večer předtím zde řídil premiéru své Pohádky o Honzovi. Byl pohřben na tamním hřbitově Mirogoj.“¹³

V roce 2006 byly ale ostatky Oskara Nedbala převezeny do České republiky.

„Myšlenka na převezení skladatelových ostatků zpět se zrodila v hlavě houslového virtuosa Josefa Suka, s jehož dědečkem Oskar Nedbal hrával v Českém kvartetu. Za pomoci ministerstva zahraničí byly jeho ostatky převezeny a Oskar Nedbal byl 12. května 2006 pohřben na pražském Slavíně.“¹⁴

¹³Životopis osobností, [online]. [cit. 2018-06-27]. <https://zivotopis.osobnosti.cz/oskar-nedbal.php>

¹⁴ Wikipedia, [online]. [cit. 2018-06-27]. https://cs.wikipedia.org/wiki/Oskar_Nedbal

4.8 Ladislav Černý (1891–1975)

Černý nejprve vystudoval housle na Pražské konzervatoři a později se stal zástupcem koncertního mistra v České filharmonii. Nicméně poté úspěšně vykonal konkurz do operního orchestru v Ljublani, ovšem ne jako houslista, ale již jako sóloviolista. Během svého působení ve Slovinsku, Černý vyučoval také na Ljubljanské konzervatoři a založil zde Zikovo kvarteto, a to společně s Richardem Zikou a jeho bratrem Ladislavem a slovinským houslistou Karlem Sancinem. Kvarteto se vrátilo po několika letech zpět do Prahy v roce 1921, kde se rozhodli změnit název, a to na Československé kvarteto a později, od roku 1929, na Pražské kvarteto. Černý v tomto kvartetu hrál 46 let a absolvoval s ním více než 1300 koncertů po celém světě až do roku 1966, kdy soubor ukončil svoji činnost.

V letech 1940-1952 Černý vyučoval violu a komorní hudbu na Pražské konzervatoři, stejně jako na Akademii múzických umění v Praze, kde působil v letech 1946-1958. Později, když se jeho pohyblivost poněkud zhoršila, stalo se z jeho bytu centrum hudebního dění, kde se setkávala většina hudebních osobností té doby. Černý vychoval řadu skvělých violistů jako Lubomír Malý, Karel Řehák či Karel Doležal stejně jako mnoho komorních souborů.

„Ladislav Černý jako průkopník sólové hry na violu v tehdejší Československu mnohokrát provedl sólový part Berliozova Harolda v Itálii a další skladby světového repertoáru. Paul Hindemith, s nímž se spřátelil na festivalu soudobé hudby v Donaueschingenu 1922, mu věnoval svou Sonátu pro sólovou violu op.25/1. Zejména od roku 1966 se Ladislav Černý intenzivně věnoval provádění českých novinek včetně technicky avantgardních (Miroslav Krejčí, Pavel Bořkovec, Alois Hába, Iša Krejčí, Jindřich Feld, Jiří Jaroš, Jiří Matys, Josef Matěj, Jan Kapr, Jan Tausinger a jiní), z nichž některé byly psány z jeho podnětu a byly mu věnovány. Černého hra vynikala virtuozitou techniky, temperamentem, výrazností i krásou a nosností tónu. V rámci hlubokého studia skladby někdy provedl i přes nesouhlas autora zásahy ve prospěch její působivosti.“¹⁵

Černý hrál na velký na velmi krásný německý nástroj vyrobený slavným houslařem – Giovanni Battista Grancino.

¹⁵ Český hudební slovník, [online]. [cit. 2018-06-27].

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=4722

4.9 Karel Špelina (1936)

„Hře na housle se učil od roku 1942 soukromě u Reginy Řehákové a Karla Šnebergra; po studiu na Vyšší průmyslové škole papírenské (1951–55), do roku 1962 pracoval v Západočeských papírnách v Plzni; od 1962 byl členem a 1967 vedoucím skupiny viol v Plzeňském rozhlasovém orchestru, na Konzervatoři v Plzni byl posluchačem Jana Pechmana v oboru hry na violu (absolvoval 1967). 1966–70 současně působil jako hráč na violu v operním orchestru Divadla Josefa Kajetána Tyla v Plzni. 1970–2002 byl členem orchestru České filharmonie (od 1972 zastával funkci zástupce vedoucího skupiny, od 1990 skupinu vedl). Od roku 2002 pracoval v archivu České filharmonie (do 2009), poté v archivu Pražského filharmonického sboru (do 2015).

Je nositelem Ceny města Plzně, udělené za reprezentaci českého výkonného umění ve vlasti i za hranicemi Plzeňskému rozhlasovému kvartetu v roce 1968, jehož byl Špelina členem.

Špelina se uplatnil jako komorní hráč v Plzeňském komorním orchestru (1962–70), v Plzeňském rozhlasovém kvartetu (1962–70), ve Dvořákově komorním orchestru (1974–89), v souboru Ars rediviva (1970–2002) a v Klavírním kvartetu Bohuslava Martinů (1979–2002). Dále spolupracoval se souborem Collegium musicum Pragense, se Sukovým kvartetem; jako sólista vystupoval s Plzeňským rozhlasovým orchestrem, se Symfonickým orchestrem Českého rozhlasu, s Karlovarským symfonickým orchestrem, s Filharmonií Bohuslava Martinů Zlín, s Komorní filharmonií Pardubice, s Českou filharmonií, s Českým národním symfonickým orchestrem a dalšími, s nimiž provedl četné koncertantní skladby pro sólovou violu (mimo jiné díla Antonína Vranického, Francesca Geminianiho, Ernsta Blocha, Georga Philippa Telemanna, Josefa Schuberta, Jana Křtitele Vaňhala, Jana Václava Stamice, Hectora Berlioze, Zdeňka Lukáše, Christiana Graupnera a dalších. Jako člen komorních souborů účinkoval Špelina rovněž v Anglii, v Německu, ve Švédsku, v Dánsku, v Rakousku, ve Švýcarsku, v Rusku atd.

Poprvé provedl řadu skladeb soudobých českých (Ivo Bláha, Zdeněk Lukáš, Jan Málek, Jaroslav Krček, Miroslav Hlaváč, Jan Slimáček, Jiří Bažant, Bořivoj Mikoda, Josef Bartovský, Antonín Devátý, Jan František Novák, Václav Felix, Věroslav Neumann, Jan Klusák, Milan Slavický) i světových autorů (Sonátu pro violu a klavír

op. 25 č. 4 Paula Hindemitha – 1977, Sonátu pro violu a klavír op. 147 Dmitrije Šostakoviče – 1975) a jiné.

Od roku 1994 byl Karel Špelina pedagogem Pražské konzervatoře, kde vyučoval obory hra na violu a komorní hra (ukončil 2014). Působil rovněž jako lektor Mezinárodní komorní hudební akademie Sándora Véghe; do roku 2002 byl lektorem Mezinárodní komorní hudební akademie Ameropa. Řadu let působil jako člen nebo předseda porot soutěží ZUŠ.

Špelina nahrál pro firmy Supraphon, Panton, Pony Canyon, Clarton a Arco Diva na gramofonové desky a kompaktní disky mimo jiné Koncert pro violu a orchestr Josefa Rejchy, komplet Sonát pro violu a cembalo / klavír Jana Křtitele Vaňhala, Klavírní kvartet Bohuslava Martinů (Supraphon), Variace pro housle, violu, violoncello a klavír Karla Husy či Koncert pro violu a orchestr, Divertimento pro housle a violu a Meditaci pro violu a klavír Zdeňka Lukáše (Arco Diva).

Špelina rovněž psal příležitostné články pro odborná periodika. Recenze o jeho interpretačních výkonech byly od roku 1963 publikovány v Hudebních rozhledech, Harmonii, Opus musicum, Rudolfinum Revue, v centrálním i regionálním tisku.¹⁶

¹⁶ Český hudební slovník, [online]. [cit. 2018-06-27].

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1002824

4.10 Lubomír Malý (1938)

Patří v současné době k mistrům hry na violu. Jeho celoživotní směřování k vrcholnému uměleckému výkonu započalo již během studií první cenou a titulem laureáta na mezinárodní soutěži v Helsinkách.

Celý svůj umělecký život je propagátorem české hudby doma i ve světě. Malý je šířitelem především hudby Bohuslava Martinů. Za gramofonovou nahrávku jeho Rapsodie pro violu získal v roce 1980 cenu Zlatý štít Pantonu. Natočil mnoho LP či CD pro české i zahraniční nahrávacími společnostmi (Supraphon, Panton, Multisonic, Vars, Nippon Columbia, EMI). Pro Deutsche Grammophon nahrál s Kvartetem města Prahy kompletní kvartetní dílo Antonína Dvořáka.

Po ukončení studia na pražské konzervatoři (1952–58) absolvoval Hudební fakultu AMU v Praze (1958–62 u Ladislava Černého). Jako hudebník spolupracoval s mnoha světovými orchestry, často také účinkoval na Pražském jaru. Krátce byl členem České filharmonie, Pražského komorního orchestru a Symfonického orchestru hlavního města Prahy FOK. Od roku 1963 působil jako koncertní mistr Symfonického orchestru Československého rozhlasu v Praze, od roku 1982 sólista Symfonického orchestru hlavního města Prahy FOK. Dlouhodobě byl členem Kvarteta města Prahy (1968–2002). Během své koncertní kariéry se dočkal mnoha významných ocenění: Státní cena (1968), Diapason d'Or Paris (1977), Grand Prix du Disque Academia Charles Cros Paris (1978), Wiener Fletenur Wien (1977 a 1978), Světová cena mezinárodní kritiky „High fidelity Grand Prize Salzburg“. V roce 1988 byl jmenován Národním umělcem.

Po 12 letech vyučování hry na violu na Pražské konzervatoři (1967–79) působí od roku 1978 na hudební fakultě AMU v Praze, kde získal titul profesora (2001). Jako pedagog se také představil na mnoha mezinárodních mistrovských kurzech: Reichenau Semmering (Rakousko), Denver (USA), Asolo (Itálie), Morelia (Mexiko), Orlando (Holandsko), Yale University (USA), Mushashino a Geidai University (Japonsko).

4.11 Jan Pěruška (1951)

„Je absolventem ostravské konzervatoře a pražské Akademie múzických umění. Na svém kontě má laureátství interpretačních soutěží Ministerstva kultury ČR v letech 1975 a 1979, vítězství na Mezinárodní violové soutěži v Markneukirchenu (1981). V letech 1977–1985 působil jako sóloviolista Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK a od roku 1985 je členem Stamicova kvarteta, se kterým zvítězil v Mezinárodní soutěži smyčcových kvartet v Salcburku (1986), pořádané EBU a OIRT. Tímto vítězstvím začala velká umělecká dráha kvarteta, provázená celou sérií úspěšných, mezinárodně ceněných, gramofonových nahrávek – Grand prix du Disque Charles Crosse (1988 a 1991) a Diapason d'Or v roce 1992. Pro Bayer Records natočilo Stamicovo kvarteto komplety smyčcových kvartetů Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka, Bedřicha Smetany, Bohuslava Martinů a Aloise Háby. Pro firmu Panton komplety Leopolda Koželuha, Pavla Vranického op.16 a Jana Klusáka. Jako sólista Jan Pěruška vystupuje s řadou významných uměleckých osobností: Josefem Sukem, Janem Panenkou, Dagmar Peckovou, Talichovým, Kocianovým a Pražákovým kvartetem. Pro firmu Panton natočil violové koncerty rodiny Stamiců, pro Lotos Dvořákův klavírní kvintet s Josefem Sukem, Ivanem Ženatým, Josefem Hálou a Jiřím Bártou, s Dagmar Peckovou pak Písně nelaskavé Petra Ebena. Jan Pěruška je vyhledávaným interpretem skladeb 20. století. V roce 2000 zaujal obnovenými premiérami Koncertu pro violu a orchestr Aloise Háby a Flos Campi R. V. Williamse pro violu, komorní sbor a orchestr. Nejnovějším počinem je natáčení violových skladeb pro vydavatelství ARTESMON; z této řady zatím vyšla CD s názvy Mistrovské kusy pro violu a kontrabas aneb Šílenství 1, Krásná viola, Ruská viola, Viola Bohuslava Martinů, Chvála violy a Neznámá viola. Jan Pěruška byl jmenován v roce 2006 profesorem violové hry na AMU.

V současné době se věnuje natáčení význačných děl violové literatury a všechny nahrávky vzbudily pozornost odborné kritiky (mj. Mistrovské kusy pro violu a kontrabas, Krásná viola, Ruská viola, Viola B. Martinů). Doposud premiéroval asi 30 skladeb, jemu věnovaných (mj. I. Řezáč, S. Bodorová, M. Hlaváč, J. Teml, S. Havelka, L. Kubík, I. Bláha, Z. Lukáš, I. Kurz, Kl. a M. Slavičtí, P. Pokorný, J. Hanuš, Z. Šesták, J. Filas, J. Kalach, M. Oswald, J. Matys, J. Burghauser, J. Feld, I. Hurník,

J. Gemrot, J. Rút, J. Kříčka, J. Vičar a Tučapský, Pavel Staněk, Pavel Slezák, Petr Fiala, Václav Kučera či Otomar Kvěch).“¹⁷

¹⁷ Jan Pěruška, [online]. [cit. 2018-06-27]. http://www.peruska.cz/99_biografie

5. Daniel Chudovský – Suoni smorzati

5.1 Daniel Chudovský (1991)

„Je česko-slovenský hudební skladatel a klavírista profilující se na poli soudobé umělé hudby. Je autorem mnoha komorních, orchestrálních i koncertantních skladeb. Jako klavírista se významně podílí na premiérách soudobé hudby v České republice i v zahraničí. Jeho kompozice uvedli přední české orchestry jako Komorní filharmonie Pardubice, Moravská filharmonie Olomouc, Jihočeská filharmonie, Orchester Quattro či Plzeňská filharmonie. Chudovského tvorba se stala také součástí festivalů jako je Melos Étos, International Prague Shakuhachi festival, Orfeus, Örebro Contemporary Music Festival, Ze Stínů či Noc kostelů v České republice i na Slovensku. Jako klavírista i skladatel obdržel za svou práci řadu ocenění. Poslední autorské počiny směřují k systematickému popírání temperovaného ladění a k využití mikrointervalových struktur.

Narodil se 13. července 1991 v Banské Bystrici. Do styku s hudbou se dostal jako osmiletý, když se jako autodidakt věnoval varhanní a chrámové hudbě. Sakrální prostředí a studium vokálního kontrapunktu se projevilo v jeho zájmu o vokální interpretaci a sborovou hudbu. O pár let později začal studovat na Základní umělecké škole v Lipt. Hrádku (SR) obor akordeon, později zpěv. Z tohoto období pocházejí jeho první drobné skladby pro varhany, ale také vokálně-instrumentální kompozice *Missa brevis* pro sbor a varhany. Jako 15letý začal studovat na Konzervatoři v Žilině. Zde studoval obor operní zpěv u MgA. Emílie Sadloňové, PhD., později u Mgr. Jána Vaculíka, PhD., a obor klavír u Mgr. art. Ľudmily Krškové, později u slavné pedagožky MgA. Dariny Švárné. Během studia na Konzervatoři v Žilině se zúčastnil řady interpretačních vokálních kurzů, jako například u maďarské sopranistky Adrienn Miks, dále u Ľubice Rybárské či Evy Blahové. Jako lyrický tenor se specializoval na interpretaci barokní a soudobé hudby. Jako jeden z mála tenorů také oživoval zapomenuté skladby autorů jako je Juraj Beneš, Eugen Suchoň, Alexander Moyzes aj. V době studia na konzervatoři spolupracoval se Sborem J.L.Belly v Banské Bystrici. S tímto tělesem se v roce 2007 zúčastnil Mezinárodního hudebního festivalu v Cantonigros (ES), kde se stal absolutním vítězem. V letech 2007 a 2008 podnikl

koncertní a studijní cesty do Itálie, Francie a Španělska. Od roku 2006 paralelně studoval skladbu u Mgr. art Pavla Kršky. Krškova metoda vedení ho přivedla k přísné koncentraci na formu, tektoniku a precizní tvar díla. Během studia u Kršky získal také čestné uznání na Soutěži konzervatoří za skladbu Analýzy pro hoboj a klavír.

Od roku 2007 přijížděl za studiem skladby do Bratislavy, kde komponoval pod vedením prof. Juraje Hatrika. Silný filosoficko-psychologický apel Hatrikova myšlení ovlivnil do značné míry i Chudovského tvorbu. V tomto období tak vznikají i první skladby s uplatněním mluveného slova, sprechgesangu či neurčitých vokálních gest. V roce 2010 jako skladatel a klavírista ukončil své studium na Konzervatoři v Žilině skladbou Reflexe I. pro dva klavíry a flétnu. Rok 2010 také znamenal přijetí na Hudební a taneční fakultu AMU v Praze, do skladatelské třídy prof. Ivana Kurze a klavírní třídy prof. Hanuše Bartoše. Silná preference mimohudebních a společensko-politických podtextů Chudovského tvorby vyústila k převážné tvorbě s uplatněním mluveného slova. V roce 2012 se jako klavírista a skladatel zúčastnil Mezinárodní soutěže v interpretaci koncertního melodramu, kde získal 2. cenu za interpretaci a cenu za skladatelský přínos v tvorbě melodramu za dílo Lunapark mysle. Od roku 2012 také úzce spolupracuje se Společností Z. Fibicha a autorsky se podílí na Mezinárodním festivalu koncertního melodramu v Praze. Zde v roce 2013 odezněla jeho skladba (Über)Untermenschen pro recitátora, psací stroj, klavír a smyčcový orchestr, která byla navržena na cenu Gideona Kleina. Jeho kompozice uvedli přední české orchestry jako Komorní filharmonie Pardubice, Moravská filharmonie Olomouc, Orchester Quattro či Plzeňská filharmonie. Ve své tvorbě mimo jiné preferuje i zájem o violu jako koncertantní nástroj, a od roku 2007 spolupracuje s violistou Ilyou Chernoklinovem, pro kterého napsal řadu komorních i koncertantních skladeb. Zvláštní zastoupení v autorově tvorbě mají také kompozice pro bicí nástroje, primárně napsané ve spolupráci s katedrou bicích nástrojů HAMU. Aktivně spolupracuje s Šimonem Veselým (bicí nástroje), který interpretoval řadu jeho děl. Od roku 2012 započal spolupráci s festivalem "Rajecká hudobná jar", pro který napsal soutěžní skladbu Idiosynkrázia pro trubku a klavír. Skladba odezněla v rámci koncertů festivalu několikrát, a to po celé Evropě. Chudovského tvorba se stala také součástí festivalů jako je Melos Étos, International Prague Shakuhachi festival,

Orebro Contemporary Music Festival, Odkrývání židovských archivů či Noc kostelů v České republice i na Slovensku.

V roce 2015 absolvoval pražskou HAMU skladbou Vesica Piscis pro smíšený sbor a symfonický orchestr. Chudovského tvorba se především zaměřuje na aplikaci mimohudebních podnětů do kompozice, často s přidaným mluveným slovem. Silný podtext verbálního sdělení je však záměrně potlačován desémantizací či neortodoxním interpretačním podáním. Autorova tvorba v sobě integruje komorní hudbu, no těžiště najdeme především v tvorbě orchestrální a koncertantní. Jeho komorní skladby uvedl nespočet profesionálních interpretů či těles jako např. Karel Dohnal (klarinet), Jan Dušek (klavír), Soňa Vetchá (klavír), Rudolf Kvíz (recitace), Markéta Hruběšová (recitace), Vilém Petras (violoncello), FAMA Quartet, Pražští pěvci aj. Chudovský je také autorem několika elektroakustických skladeb, často komponovaných v duchu interakce živého hraní a živé elektroniky. Poslední autorské počiny směřují k systematickému popírání temperovaného ladění a k využití mikrointervalových struktur.

V roce 2015 popsal vlastní teoretickou explikaci mikrointervalové hudby (Autorská východiska pro uplatnění mikrotonality, 2015), kde popisuje tzv. centrální reaplikaci, jakožto novou tvůrčí estetiku vlastních kompozic. Od roku 2014 je také členem Umělecké besedy. V roce 2015 získal zvláštní cenu a prémií Nadace Leoše Janáčka za vynikající studijní výsledky a ojedinělý kompoziční přístup k závažným otázkám hudební současnosti.

Daniel Chudovský působí také jako klavírista a interpretačně se podílí na premiérách soudobé hudby. V roce 2016 se stal společně s Kristínou Mihalovou absolutním vítězem Mezinárodní soutěže v interpretaci melodramu, taktéž získal zvláštní cenu za novinku v oblasti melodramu za skladbu "Smilstvo". V roce 2016 byl navržen na cenu Bauše Ruysové. Od roku 2016 působí jako klavírista mnoha komorních ansámbľů, zejména v České republice a v Belgii. Aktivně spolupracuje se švédským skladatelským sdružením Föreninger Musik Spektra. Ve svém volném čase se věnuje editorské a notografické činnosti.¹⁸

¹⁸ Wikipedia, [online]. [cit. 2018-06-27]. https://cs.wikipedia.org/wiki/Daniel_Chudovsk%C3%BD

5.2 Pohled skladatele na komponování skladby pro sólovou violu

„Skladba *Suoni smorzati* pro sólovou violu vznikla na objednávku Kristiny Fialové v roce 2015.

Jednalo se o zvláštní úkol, jelikož komponování skladeb pro sólový nástroj je pro skladatele určitou výzvou. Jako autor jsem se musel vypořádat s řadou kritérií, mezi něž spadají například samotná "zvukovost" violy, barva, technické možnosti i mimohudební záměry vystupující na pozadí. Také jsem musel pracovat s jakousi redukcí exaktní práce s harmonií – což znamená, že se zde rozhodujícím faktorem stává harmonie latentní. Hned v prvopočátku komponování skladby se vynořil požadavek na subtilní a citlivé zacházení s detailem, také velmi sensitivní touha po zcela melancholickém zvukovém světě. Rovněž u skládání této kompozice jsem ve svém nitru musel najít finální tvar skladby: jakýsi architektonický plán, který je dán invencí. V tomto případě byla invence zamklá, téměř nezněla, mlčela.

Napadlo mne tedy vycházet z mimohudebního obsahu, konkrétně z citátu z knihy Job: "*Nebudeš-li mít co říci, poslouchej mě, mlč a já ti zprostředkuji moudrost.*"¹⁹

Proto jsem skladbu pojmenoval "*Suoni smorzati*", což v překladu z italštiny znamená "utlumené zvuky". Harmonický svět jsem vystavěl na základě latentního přeznívání melodicky rozložených tetrachordů, které jsem konstruoval na základě centričnosti.

Tato centričnost vychází z podporování centrálních tónů za pomoci mikrointervalových odchylek směrných melodických tónů. Nerozvedené septimové souzvuky ve své následnosti vytvářejí komplexní akordy, vůči nimž protikladně vystupuje ústřední a tematický souzvuk cis, g, gis, a, d, b, f. Jednotlivá melodicko-harmonická gesta nesou s sebou náznak jakési patetičnosti, kterou jsem se snažil navodit triolovou sekundovou anticipací. Triola tak zaznívá kompletně, anebo s vynecháním prvního tónu. První díl skladby považuji za ryze expoziční, vytvářející terén pro kontrastní plochu, která následuje.

Statičnost gestikulace je v dalším dílu vystřídána kinetickou plochou. Tato plocha využívá frenetického staccatového pohybu, který je přerušován mikrointervalovým vychylováním tónu f. Závěrečný díl je jakousi finální reminiscencí na úvodní díl: přináší však definitivní jádro kompozice a jakousi katarzi.

¹⁹ Bible, [online]. [cit. 2018-06-27]. <http://bible.patroni.cz/index.php?id=13684>

Plocha je připravena pouze flažolety a flažoletovým glissandem. Poté přichází melodická anticipace harmonického materiálu a finálně expresivní harmonická plocha doznívající až do nejnižší dynamiky. Ve své tvorbě považuji skladbu Suoni smorzati za velmi intimní záležitost a rovněž za jakýsi krok do jiné strany, ohlédnutí se za jiným řešením kompozice, a taktéž osobní a velmi niternou výpověď.²⁰

²⁰ Citace z emailové konverzace, dne 26.5.2016

5.3 Otázky pro Daniela Chudovského

1. Komponování pro sólový nástroj – je to výhoda či nevýhoda? Máš při skládání pocit absolutní volnosti, nebo je fakt, že komponuješ pro pouze jeden nástroj, svazující?

Komponování pro sólový nástroj není vůbec jednoduchá záležitost a přináší s sebou pro skladatele řadu úskalí. Neřekl bych, že je tento typ komponování svazující, představuje však posedlost detailem, velkou koncentrovanost a určitá omezení.

Jelikož mnoho skladatelů si omezení vytváří zcela vědomě a záměrně, je tento přístup i značně produktivní a prospěšný. Pocit absolutní volnosti tak zcela nefunguje: autor musí brát v potaz okleštění jeho primárních a fantazijních záměrů. Každý nástroj má určité technické možnosti a limity. Zde je potřeba vždycky uvažovat vstřícně vzhledem k interpretovi, který je v celém procesu zrodu skladby snad nejdůležitějším článkem. Za sebe mohu říct, že komponování pro sólové nástroje moc nevyhledávám, dokonce sám jako klavírista jsem nenapsal žádnou skladbu pro sólový klavír. Suoni smorzati je moje první skladba pro sólový nástroj a spoustu věcí jsem se na ní naučil.

2. Víím, že jsi již napsal několik skladeb pro violu. Co pro Tebe tento nástroj vyjadřuje a jak se Ti komponovala první skladba pro sólovou violu?

Ano, to je pravda. Pro violu jsem napsal dva koncerty s orchestrem, mám rozepsaný třetí koncert. Také jsem violu uplatňoval v komorní hudbě, kde si vždycky "vrzla" nějaké to sólo či trochu vyčnívala. Pamatuji si také svůj klavírní kvintet "Na troskách dvou stran", kde základní myšlenku a téma přináší během skladby pouze viola.

Viola se stala i sólovým nástrojem v komorní skladbě „Plížení“ pro menší ansámbl s recitátorem. Viola mne vždy fascinovala svým zvukem: cítil jsem z tohoto zvuku jakousi magickou melancholii i velkou citovou otevřenost. Na druhé straně viola dokáže snad nejlíp vyjádřit obě roviny rozpoložení lidského ducha – směrem ven i směrem dovnitř. U smyčcových nástrojů je viola pro mne tajemnou bytostí, která v sobě skrývá nespočet zázraků, ale nedává to tak extrémně najevo. Pro violu jsem komponoval také z důvodu mého dlouhého přátelství s violistou Iliou Chernoklinovem, který kompletně premiéroval všechny moje skladby, kde figuruje

viola. Také z jeho popudu jsem napsal dvě koncertantní skladby s orchestrem a ta připravovaná třetí bude dedikována právě jemu.

Moje první skladba pro sólovou violu se mi komponovala velmi obtížně, protože jsem se musel vnitřně vypořádat s nedostatkem invence. Posléze jsem si však uvědomil, že se pokusím o generování samotné představy detailním komponováním. Potom už to šlo samo, a nakonec jsem se vnořil do procesu natolik, že jsem do skladby tak trochu otiskl své momentální myšlenky a citové rozpoložení. Na chvíli jsem se opět dostal k jakémusi preciznímu konstruování, aniž bych psal jakousi "absolutní hudbu".

*3. Co Tě inspirovalo k názvu *Suoni smorzati*?*

Inspirace vyšla hlavně z povahy samotné violy a také z obsahu samotné skladby. Tento název jsem skladbě přidal až po jejím dokončení. První inspirací byl citát z Bible: "Nebudeš-li mít co říci, poslouvej mě, mlč a já ti zprostředkuji moudrost." (Job 33:33).

Povaha dvou dílů ve skladbě je velmi intimní, a proto jsem se rozhodl pro toto pojmenování. Italštinu jsem použil proto, že je mi velmi blízká a svým vyzněním ve mne navozuje pocit vzletné čistoty a tajemnosti, rovněž jako viola.

4. Jakým způsobem se rozhoduješ, pro který nástroj danou skladbu napíšeš? Tedy pokud nepíšeš přímo pro konkrétního interpreta?

Většinou to vychází z požadavků dané skladby: často potřebuji konkrétní výrazové prostředky, a tak hledám i správný nástroj, který se svými možnostmi co nejvíc přibližuje mé představě. Také je to však i preferencemi: pokud to tak mohu říct, nejraději mám violu, violoncello a bicí nástroje. Moje tvorba je dost konkrétní, píšu především koncertantní skladby a skladby pro symfonický orchestr. V tom se cítím doma. I proto byla skladba pro sólovou violu úplně jiným světem, od všech nástrojů jsem musel přesedlat na jeden nástroj. Často se stane, že nástroj se nabídne sám. Nedávno jsem psal skladbu pro symfonický orchestr a během komponování jsem si všiml, že part violoncella je jaksi dominantní. Poté jsem part překomponoval na sólový, vznikl tak koncert pro violoncello a symfonický orchestr s názvem Mohendžodaro a Harappa.

5.4 Rozbor díla - hudební

Kompozice vychází na jedné straně z mimohudebních podnětů a asociací, na straně druhé operuje s konkrétní tónovou soustavou a speciálním přístupem k organizaci materiálu, který autor popisuje jako „*Centrální reapiikace mikrointervaliky*“ (tento přístup autor popsal v práci „*Autorská východiska pro uplatnění mikrotonality*“). Jedná se o organizaci materiálu dle pravidel preferujících neustálé směřování hudebního toku k centrickému bodu na základě různých typů práce s mikrointervaly. Autor na začátku kompozice uvádí jako inspirační zdroj citát z knihy Job: *Nebudeš-li mít co říci, poslouchej mě, mlč a já ti zprostředkuji moudrost*“ (Job 33:33).

Ačkoliv skladba je vnitřně členěna podle systematických pravidel, její „zvukovost“ a způsob práce s materiálem jsou touto mimohudební inspirací značně potlačeny. Koneckonců samotný název skladby znamená v překladu do češtiny „*utlumené zvuky*“. Ono tlumení se ve skladbě odráží pouze v kompoziční práci, nikoliv v technickém vybavení violy (např. sordina atp.). Způsob zrodu hudebního materiálu nevycházel pouze z pravidel „*centrální reapiikace*“, ale také z jakéhosi generování tónových skupin a jednotlivého směřování k „*centrálním tónům*“. Povaha jednotlivých hudebních gest a tónových množin je natolik redukována, že v hlavních dílech skladby nedochází k rozbíjení pocitu tonality, právě naopak je zde velmi evidentní a celkové plochy jsou složeny ze značně konsonantních souzvuků.

5.4.1 Forma

Celá kompozice je vnitřně členěna na tři tektonické plochy: díly A – B – C.

Díl A představuje expoziční plochu, která uvádí základní materiál a rozklad latentně znějícího souzvuku vyšší C, DES, F, A. Rozsah dílu je 43 taktů. Jednotlivé úseky jsou rozděleny na části podle počtů taktů: 6 – 7 – 6 – 8 - 10, přičemž některé z nich se občas prolnou.

Plocha tektonicky staví na stičnosti a přízvukování center, zároveň jsou často centrální tóny a souzvuky připravovány triolovou rytmickou anticipací, např. v taktu 34: tato gestikulace je generována již od taktu 21, kde jsou patrné neúplné trioly.

Tektonickým vrcholem je úsek v rozmezí taktů 38 – 43, jimiž úsek také končí.

Od taktu 44 nastupuje díl B, který je připraven motivickou spojkou, vytvořenou z již popisované triolové anticipace. Díl B působí kontrastně vůči dílu A, využívá rychlá frenetická a staccatová gesta kinetického charakteru. Pojítkem každé dílčí fráze se stává model f – nižší ges – f patrný v taktu 52. V taktu 69 tento motiv nahrazuje hlavní motiv z dílu A a materiál zde obsažený je často zpracováván ostinálně. Plocha se od taktu 78 postupně rozpadá a nabývá nový materiál (spíše barevného rázu). Tento materiál staví na flažoletech, volné hře a využití harmonických tónů.

Od taktu 92 nastoupí díl C, který převážně čerpá z harmonického materiálu prvního dílu A. Ačkoliv je gestikulace tohoto dílu opět statická a neměnná, práce s materiálem již představuje evoluční přístup k jeho využití. Souzvuky jsou opět generovány za přítomnosti latentní harmonie, nakonec zaznívají i harmonicky v reálném čase. Od taktu 117 do konce se objeví reminiscence na spojku mezi díly A a B, skladba ale následně končí.

5.4.2 Harmonie

Harmonická struktura skladby Suoni smorzati vychází především z předem určených harmonických koster, které jsou uváděny přímo, nebo pomocí latentního přeznívání tónů.

Základní konstrukce souzvuků jsou:

1./ vyšší C, DES, F, A

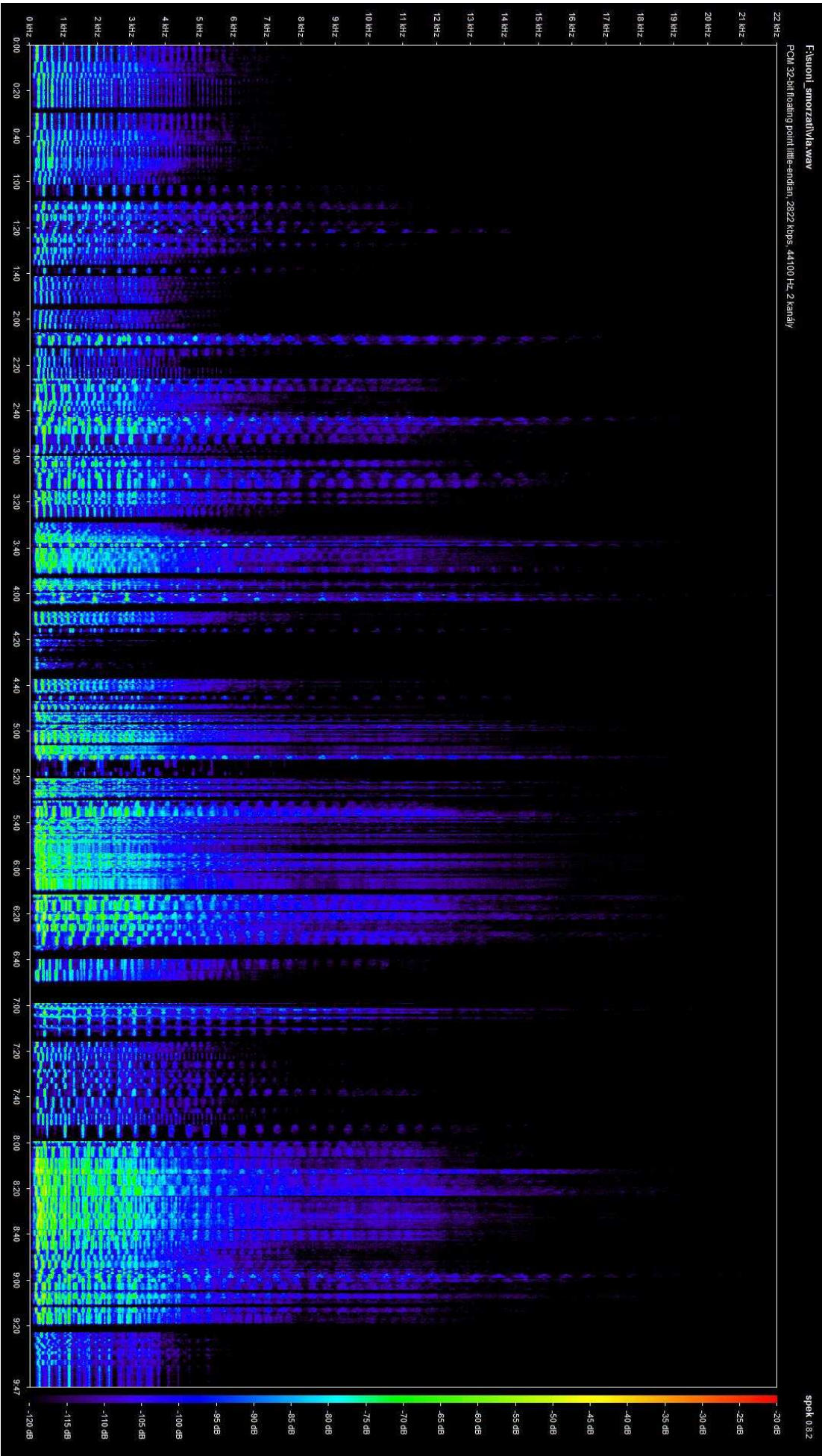
2./ CIS, G, GIS, A

3./ D, C, E, nižší A

4./F, G, B

Z těchto tónových skupin jsou vytvářeny transpozice, případně jsou alterovány z prázdných či konsonantních intervalových vztahů na zvětšené či zmenšené, v závislosti na „gravitaci“ centrálního tónu. To znamená, pokud u třetí množiny D, C, E, nižší A bude stát centrální tón Fis, nižší se bude k tomuto tónu přibližovat a promění se na tón E, ten se promění na vyšší E, tón C na vyšší C atp.

Tyto tónové výběry, nebo množiny, jsou ve své jakosti téměř identické, harmonie tedy působí kompaktním dojmem a nevyužívá kontrastní protipóly, právě naopak, vsází na sevřenost a působení mikrointervalů. Dokazuje to také spektrální analýza skladby, kde je vidět, že křivky markantně nekolísají, jen na základě dynamiky:



5.4.3 Rytmus a metrum

Rytmické členění skladby vychází z její formy a členění na díly. První díl A nevyužívá složité rytmické struktury, z nepravidelných pouze triolu. Metrum v celé skladbě zůstává stabilní a staví na 4/4 taktu, který je tříštěn spíše frázováním a posouváním modelů k sobě či od sebe v čase. Druhý díl skladby jako jediný využívá 32 rytmické hodnoty a podstatně víc tečkovaného rytmu, přírazů, a i drobnějších triol – dalo by se říct, že se jedná o diminuci rytmických hodnot. Třetí díl se navrácí k stejnému řešení, jaké obsahuje díl A.

5.4.4 Barva a jiné prvky

Skladatel ve své kompozici preferuje tradiční způsob notace, i celkové „zvukovosti“ nástroje. Neobjevují se zde složité či atypické nástrojové techniky. Využití přirozených možností nástroje je optimální: jsou zde přítomné arco a pizzicato, přitom arco převažuje v značné míře. Barevné možnosti nástroje jsou využity spíše technikami smyčce a také artikulačními možnostmi jako spiccato, ostré staccato, změna tlaku na strunu. Ve skladbě nacházíme minimum harmonických tónů (flg.) a práce s nimi: pouze od taktu 84 do taktu 90 se na krátkou dobu objevuje témbrová plocha.

5.5 Rozbor skladby – interpretační

Suoni smorzati je moderní skladbou, kde nalezneme mnoho hudebních efektů. Její tempo je pomalé, čtvrtěová nota se rovná 50. Hned úvodní dlouhé noty začínají v pianissimu a s lehkou dynamickou vlnou končí v piano pianissimu. Zároveň je začátek hrán sul tasto, ale konec je již sul ponticello. Tento druh smyku vyžaduje velkou koncentraci, aby změna barvy a charakteru byla zřetelná. Takovýto efekt dává začátku poněkud tajemný nádech. Celkový úvod skladby (cca 30 taktů) je držen ve velmi nízké dynamice – od piana pianissima do piana. Ke konci úvodní pianové plochy se již objevují dvojhmaty a akordy, složitější rytmické figury a několik čtvrttónů. V taktu 34 se objevuje poprvé vyšší dynamika, a to mezzoforte. Je to jakýsi malý vrchol úvodní části, který je ale okamžitě opět stažen do piana. V této části se pravidelně objevuje triolový rytmus a dvojhmaty jsou většinou v intervalu nóny. Od taktu 44 následuje plocha velikých kontrastů – protrhávané noty začínají v pianissimu a během jednoho taktu vygradují do forte fortissima a zase zpět. Zde je potřeba dynamiky střídat skoro skokem, aby byl efekt co největší. Následují dynamicky a charakterově totožné takty, rytmus je ovšem vypsáný dvaatřicetinový, což zvyšuje napětí. Pro větší efekt jsou již přidány opět dvojhmaty. Tato výrazná plocha se uklidní v taktu 53, kde se dynamika zeslabuje až do piano pianissimo a tato část je zakončena korunou. Od taktu 54 následuje dramatická pasáž – je zde nový výrazový prvek – střídá se zde pizzicato a arco. Dynamické kontrasty jsou opět velké – v rámci jednoho taktu dynamika kolísá mezi piano pianissimem a forte fortissimem. Rytmus je komplikovaný, převažují dvaatřicetiny, střídané s triolami a protrhávanými notami, objevují se zde také trylky. Tato část vyžaduje opravdu maximální pozornost a pečlivou výstavbu. V taktu 67 se poprvé objevují akcenty na každé notě v taktu. Tímto taktem začíná závěrečná kontrastní část – rytmus se zahušťuje, dynamické kontrasty se střídají stále rychleji, objevuje se mnoho akcentů, sforzand a protrhávaných not, až vše vygraduje velikým vrcholem ve forte fortissimu na protrhávané septimě c–h v taktu 76.

Poté následuje prázdný 2/4 takt na uklidnění atmosféry. Skladba ale pokračuje ještě ve fortissimu, tudíž dynamika klesá postupně. Rytmus je již klidný, jsou zde převážně čtvrtěové či půlové noty. Během pěti taktů se dynamika dostane do pianissima. Autor zde opět používá pizzicato a poprvé se zde objeví flažolety, které jsou napsané tak, že se střídají dva flažolety po dobu cca 25 sekund.

Od taktu 92 je hlavní dynamika piano a rytmus je převážně v půlových notách. Dramatická atmosféra již odezněla a teď se jen dotváří tichý konec skladby. Je potřeba se po dramatickém středu skladby zklidnit a vytvořit patřičnou atmosféru odcházejícího konce. V taktu 104 je poslední forte skladby, jedná se již ale o jiný druh forte než v předchozí dramatické části, je to již spíše vzpomínka. Objevují se zde stále akordy, ale spíše jako melodické tóny. Posledních pět taktů začíná protrhanými triolami sul ponticello, tento rytmus se během dvou taktů uklidní na protrhávané půlové a poslední celou notu. Dynamicky skladba končí v piano pianissimu, sul ponticello zůstává až do konce.

Tato skladba dává poměrně mnoho volnosti pro interpretaci. Sice je jasně daná dynamická a rytmická škála, ale načasování a přesná výstavba je již v rukách interpreta.

Skladba Daniela Chudovského byla premiérována v listopadu 2015 v Galerii HAMU a setkala se s velmi pozitivní odezvou publika.

6. Závěr

Jeden z hlavních cílů mé disertační práce je přiblížit a podrobněji popsat repertoár pro sólovou violu ve 20. a 21. století. Existuje velké množství impozantních děl, a tudíž můžeme mluvit o štěstí, že máme z čeho vybírat. Soudobá tvorba pro violu není prozatím příliš často uváděna na koncertních pódíích. Byla bych moc ráda, kdyby moje práce mohla trochu usnadnit studentům či interpretům orientaci v tomto druhu repertoáru.

Ačkoliv sama pravidelně uvádím díla soudobých autorů, byla jsem překvapena, kolik autorů se viole ve 20. a 21. století věnovalo. Jejich díla si zaslouží pozornost nejen nás interpretů, ale také odborné veřejnosti a v neposlední řadě publika.

Na svém první profilovém CD, které je také součástí této disertační práce, jsem natočila průřez soudobé tvorby pro sólovou violu skladatelů z východní Evropy a sama jsem díky vybírání dramaturgie objevila skryté skvosty.

Moc dobře jsem si vědoma faktu, že mnou popisovaná díla jsou pouhý zlomek moderního violového repertoáru. Proto bych se ráda tomuto tématu věnovala i v budoucnu a pokračovala nejen v iniciování vzniku skladeb nových, ale také nastudování děl již existujících, se kterými jsem se zatím blíže neseznámila.

7. Prameny a literatura

1. Literatura

BOKŮVKOVÁ, Vlasta – Portréty plzeňských skladatelů – Jiří Teml, Západočeská univerzita v Plzni, 2008

BUCHNER, Alexander. Oskar Nedbal, Praha, Panton, 1986, ISBN 35-086-86

ČERNÝ, Miroslav K. - Čeští skladatelé současnosti - Praha 1985

PALMER, Christopher. Miklós Rózsa, London and Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1975, ISBN 3-7651-0084-6

RÓZSA, Miklós – Double Life, Kent, the Baton press, 1982, ISBN 0–85936-209-4

ŠEDA, Jaroslav - Česká hudba 1945 - 1980 - Hudební věda 1981, č. 3

TERTIS, Lionel – My Viola and I, Boston, Crescendo Publishing, 1974, ISBN 0875970982

VIČAR, Jan et alii – Generace ?, Nakladatelství AMU, 2017,

ISBN 978-80-7331-461-3

VIMR, Zdeněk (ed.) - Zdeněk Lukáš, hudební skladatel. Praha 2010, ISBN 978-80-85468-00-7

Internetové adresy

http://ernestbloch.org/home.cfm?dir_cat=80729

http://www.ernestbloch.org/home.cfm?dir_cat=79290

<https://www.musica.cz/cz/composers/show?itemId=71>

<https://www.musicbase.cz/skladatele/439-klusak-jan/>

<https://www.musica.cz/cz/composers/show?itemId=139>

<https://www.musicbase.cz/skladatele/866-slavicky-klement/>

<https://www.musicbase.cz/skladatele/1005-templ-jiri/>

http://www.rozhlas.cz/nakladatelstvi/autori/_zprava/templ-jiri-nar-1935--46995

<https://www.musica.cz/cz/composers/show?itemId=158>

http://www.rozhlas.cz/publishing/authors/_zprava/vycpalek-ladislav-1882-1969--694790

http://www.antologiehudby.cz/autori.php?id_skladatele=41&prijmeni=Bo%C5%99kovec

http://www.rozhlas.cz/nakladatelstvi/autori/_zprava/borkovec-pavel-1894-1972--101033

http://www.czechmusic.org/osobnosti.-2.vy_53

http://www.rozhlas.cz/klasika/skladatele/_zprava/klement-slavicky--1698589

<http://www.krenek.at/ab/ernst-krenek/about-krenek/>

http://www.peruska.cz/99_biografie

www.music-weinberg.net

<https://zivotopis.osobnosti.cz/igor-stravinskij.php>

<https://hc.sk/hudobny-zivot/clanok/skladba-skladatel-mesiaca/941-igor-stravinskij-1882-1971/>

<https://www.classicfm.com/composers/britten/guides/britten-facts/benjamin-britten-health/>

<https://www.bbc.co.uk/music/artists/49ae5227-605a-47a8-9b8e-cd89bf01a97c>

<http://www.roh.org.uk/people/benjamin-britten>

<https://www.britannica.com/biography/Ernest-Bloch>

www.classical.net

<http://www.bodorova.cz/cz/zivotopis/>

www.zivotopis.osobnosti.cz

<http://zdenek-lukas.cz/cs/>

www.musicweb-international.com

www.antologiehudby.cz

www.czechmusic.org

<https://www.nkp.cz/o-knihovne/odborne-cinnosti/hudebni-oddeleni/oh-vycpalek>

www.ceskyhudebnislovník.cz

http://www.rozhlas.cz/nakladatelstvi/autori/_zprava/vycpalek-ladislav-1882-1969--688076

<https://www.zdenek-lukas.cz/cs/%C4%8DI%C3%A1nky-articles/komorn%C3%AD-tvorba-doc-phdr-vlasta-bok%C5%AFkov%C3%A1,-csc.html>

<http://bible.cz/public/kapitola.phtml?tema=1&kniha=39&hlava=91&kapitola=3025&minKapitola=3024&preference>

<https://www.universaledition.com/sheet-music-shop/sonata-for-viol-a-krenek-ernst-ue34941>

http://www.rozhlas.cz/klasika/skladatele/_zprava/oskar-nedbal--1295979

<https://www.verbierfestival.com/en/artiste/yuri-bashmet/>

http://www.bashmet-festival.com/eng/festival_info/bashmet

<http://www.hindemith.info/en/life-work/biography/>

<http://www.amati.com/magazine/107-instrument-articles/immortals-william-primrose/>

<https://www.rebeccaclarke.org/her-life/>

<http://bible.patroni.cz/index.php?id=13684>

www.classical-music.com

https://cs.wikipedia.org/wiki/Daniel_Chudovsk%C3%BD

<https://zivotopis.osobnosti.cz/oskar-nedbal.php>

<http://www.viola-in-music.com/Lionel-Tertis.html>

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=4722

<https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/fenomen-jan-klusak.html>

2. Prameny

A. Osobní rozhovory

Rozhovory s autory Sylvie Bodorová, Daniel Chudovský, Jiří Teml

B. Notové materiály

Rózsa, Miklós – Introduction and Allegro p.44, Broude Brothers Limited, New York 1990

Vycpálek, Ladislav – Suita pro violu sólo op.21, Supraphon o.p., Praha, 1985

Stravinskij, Igor – Elégie, Shott Music GmbH and KG. Mainz, 1945

Weinberg, Mieczyslaw – 4 Sonatas for viola solo, Peermusic Classical GmbH, Hamburg, 2009

Britten, Benjamin – Elegy, Faber Music, London, 1985

Chačaturjan, Aram – Sonata – Pjeseň, Zen on, ISBN 4113361037

Křenek, Ernst – Sonate für Viola, Universal Edition, Wien, 2009, ISBN 978-3-7024-6825-5

Bodorová, Sylvie – Dža more, osobní tisk

Lukáš, Zdeněk – Sonáta, rukopis kopie

Teml, Jiří – Monolog, rukopis kopie

Bloch, Ernest – Suite, Broude Brothers, New York, 1962

Bořkovec, Pavel – Sonáta pro violu, Hudební Matice Praha, 1933

Slavický, Klement – Rapsodia, originál rukopis

C. Nahrávky

CD „Chvála violy“

Klement Slavický: Rapsodie per Viola Solo

Zdeněk Lukáš: Sonata per Viola Solo Op. 243

Jan Pěruška – viola, vydal Artesmon v roce 2007, Praha

CD „Ruská viola“

Aram Chačaturjan: Sonáta – Píseň pro violu

Jan Pěruška – viola, vydal Artesmon v roce 2007, Praha

CD „Druzhinin & Weinberg – Viola Sonatas“

Mieczyslaw Weinberg – 4 Sonáty pro violu

Julia Rebekka Adler – viola, vydal Neos v roce 2010

CD „Excursions“

Ernst Křenek – Sonata für Viola

Ernest Bloch – Suite für Viola

Benjamin Britten – Elegy

Jürgen Weber – viola, vydal Musicaphon v roce 2007

8. Seznam příloh

1. Slavický, Klement – Rapsodie pro violu sólo, originál rukopis
2. Bořkovec, Pavel – Sonáta pro violu sólo
3. Vycpálek, Ladislav – Suita op.21 pro violu sólo
4. Bodorová, Sylvie – Dža more
5. Lukáš, Zdeněk – Sonáta
6. Chudovský, Daniel – Suoni smorzati

I

Preludio rapsodistico.

Drammatico.

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Preludio rapsodistico" by Franz Liszt. The score is written on ten staves, with the first two staves in bass clef and the remaining eight in treble clef. The music is highly technical, featuring numerous slurs, triplets, and dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "Allegro feroce". The notation includes many accidentals and fingerings, characteristic of Liszt's style. The piece is marked "Drammatico" and "Allegro feroce".

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is heavily annotated with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 0, 2, 2, 4, 1, 2, 2, 4, 3, 2, 1) and accents (V). The second staff includes dynamic markings such as *pp.*, *fz*, and *sfz*, along with the instruction *1^{da} Vln*. The third staff features *fz* and *dim* markings. The fourth staff has *pp.* and *fz* markings. The fifth staff includes *fz* and *sfz* markings. The sixth staff has *fz* and *sfz* markings. The seventh staff includes *arco*, *fizz.*, and *arco* markings. The eighth staff has *fz* and *sfz* markings. The ninth staff includes *fz* and *sfz* markings. The tenth staff begins with the instruction *Pesante* and a *f* dynamic marking. The notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper.

II.

Dialogo drammatico.

This page contains a handwritten musical score for a dramatic dialogue. It consists of ten staves of music. The first staff is marked 'Tranquillo' and 'pp, flautato'. The second staff includes 'mp' and 'ff' markings. The third staff is marked 'Tranquillo' and 'fz'. The fourth staff is marked 'feroce' and 'f'. The fifth staff is marked 'p. ordinario' and 'mf'. The sixth and seventh staves continue the musical notation with various fingerings and accents. The eighth staff is marked 'feroce' and 'f'. The ninth staff is marked 'Tranquillo' and 'ff'. The tenth staff is marked 'feroce' and 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout.

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1:** Contains rhythmic markings such as "1+", "3", "3", "2 3", and "2 1 2".
- Staff 2:** Features the tempo marking "Tranquillo" and the dynamic marking "p".
- Staff 3:** Includes the tempo marking "Feroce" and rhythmic markings "1", "2 1", "4 3", "3 2", "1 2 4 3".
- Staff 4:** Contains the tempo marking "Erotico" and the dynamic marking "f".
- Staff 5:** Includes the tempo marking "Feroce", the word "Quico", and the dynamic marking "Con sord.".
- Staff 6:** Features the tempo marking "Tranquillo molto" and the dynamic marking "mp".
- Staff 7:** Includes the tempo marking "Con sord." and the dynamic marking "mp".

The notation is dense with notes, rests, and articulation marks, typical of a detailed musical manuscript.

III.

Finale bravuro.

(Etude)

Molto vivo.

Handwritten musical score for "Finale bravuro" (Etude) in 3/4 time, marked "Molto vivo". The score consists of eight staves of music. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The key signature has one flat (B-flat). The score is heavily annotated with fingering numbers (1-4), slurs, accents, and dynamic markings like "ff" and "f". The first staff has the instruction "ff, flautato, sul ponticello". The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Sempre in tempo

f sonore

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. The score is annotated with numerous performance instructions and fingering numbers.

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes dynamic markings *f* and *ff*, and fingering numbers like 1, 4, and 3-3. A star symbol is at the end.
- Staff 2:** Bass clef, dynamic marking *for*, and fingering numbers 1, 4, 1, 4, 3, 1, 3, 4.
- Staff 3:** Bass clef, dynamic markings *f* and *marc.*, and fingering numbers 1, 3, 2, 1, 4, 2, 3, 0, 7.
- Staff 4:** Bass clef, dynamic markings *f* and *mp*, and fingering numbers 2, 2, 1, 2, 1, 1, 1, 4, 1.
- Staff 5:** Bass clef, dynamic markings *f* and *mf*, and fingering numbers 1, 2, 4, 1, 1, 1, 4, 1.
- Staff 6:** Treble clef, dynamic markings *f* and *mf*, and fingering numbers 2, 3, 4, 3.
- Staff 7:** Bass clef, dynamic marking *f* and *sonore*, and fingering numbers 2, 4, 0, 4, 2, 1, 2, 2, 3, 3, 2, 3, 4.
- Staff 8:** Bass clef, dynamic marking *f*, and fingering numbers 1, 2, 0, 1, 2, 2, 1, 2.
- Staff 9:** Bass clef, dynamic marking *f*, and fingering numbers 1, 2, 1, 2, 2, 2, 2.
- Staff 10:** Treble clef, and fingering numbers 0, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 2.

SONATA PRO VIOLU SOLO.

Poprvé provedeno Lad. Černým ve Spolku pro mod. hudbu 18. V. 1932.

I.

PAVEL BOŘKOVEC, op. 12.

Moderato (♩ = 60)

mf

cresc.

fff poco a poco string.

p Più mosso *espress.*

cresc.

ff poco stringendo

a tempo *subp cresc.* *ff* poco rit.

a tempo *p* *pp cresc.*

poco accelerando *ff* più animato

Musical score consisting of ten staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and complex rhythmic patterns. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). Performance instructions include *dim.* (diminuendo), *ritard* (ritardando), *a tempo*, *poco a poco*, *sempre cresc.* (sempre crescendo), *poco ritardando*, *Tempo I.*, and *accel.* (accelerando). The score features numerous slurs, accents, and dynamic markings such as *f*, *sub p*, *fff*, and *pp*.

II.

Adagio. (♩ = 48)
semplice

Musical score for a string quartet, movement II, Adagio. The score consists of 12 staves of music for two violins, two violas, and two cellos. It includes various dynamics (pp, p, f, ff), articulations (cresc., dim., ritard.), and performance instructions (poco a poco string., poco più animato, affettuoso). The piece concludes with a 'Tempo I.' marking.

III.

Allegro vivace. (♩ = 100)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff is in bass clef with a 2/2 time signature and contains dynamics *f*, *sf*, *mf cresc.*, *f*, *sf*, and *cresc.*. The second staff is in bass clef with dynamics *ff* and *f*. The third staff is in treble clef with dynamics *f*, *meno f*, and *cresc.*. The fourth staff is in treble clef with markings *ritard.*, *a tempo*, and *più f*. The fifth staff is in treble clef with dynamics *cresc.*, *f*, and *ff*. The sixth staff is in treble clef with dynamics *f* and *sf*. The seventh staff is in bass clef with dynamics *dim.* and *p*. The eighth staff is in bass clef with *cresc.*. The ninth staff is in treble clef with a *3* (triple) marking and a *D* (fermata) marking. The tenth staff is in treble clef with a *dim.* marking.

pp
cresc.
mf
cresc.
f
sempre cresc.
fff
f
sub. p
cresc.
f
sf
sf
sempre cresc.
ritard.
sf
sf
a tempo
sf
fff
dim.
cresc.
ff
mf

This musical score consists of ten staves. The first staff is in treble clef and contains dynamic markings *f*, *f*, *f*, and *f*. The second staff is in bass clef and includes *cresc.*, *ff*, and *p*. The third staff is in bass clef with *marc.*. The fourth staff is in bass clef with *cresc.*, *ff*, and *f*. The fifth staff is in bass clef with *f*, *f*, and *f*. The sixth staff is in bass clef with *p*. The seventh staff is in bass clef with *cresc. molto* and *ff*. The eighth staff is in bass clef with *f* and *f*. The ninth staff is in bass clef with *cresc.*, *fff*, and *f*. The tenth staff is in treble clef and includes *stretto*, *meno f*, *cresc. molto*, *ff*, *ritard.*, and *secco*. The score features various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Mistru Jiřimu Heroldovi
SUITA
 PRO SÓLOVOU VIOLU
I

LADISLAV VYCPÁLEK, op. 29
 (* 1882)

Moderato assai *stringendo un poco*

f *mf* *cresc.*

riten. *in tempo* *come sopra*

f *mf* *cresc. sempre*

riten.

in tempo *tranquillo*

f *mp*

poch. con anima

cresc.

animando poco a poco

mf *cresc. sempre*

Più mosso, animoso

al f *espr.*

riten. *Tempo I., poco più largamente*

mf *ma espr.*

p cresc. poco a poco *sostenuto* *mp*

cresc. e animando

riten. *Tempo I.* *accel. poco a poco*
al f *mf*

cresc. *f*

ritenuto *come sopra* *meno f*

cresc. *f*

Più mosso, con passione *cresc.* *espr.*

riten. *Pochino meno* *più f* *meno f ma espr.*

sim. 2 *cresc.*

f *string. poco a poco*

più string. *cresc. sempre* *riten. assai*

Meno mosso *più f* *cresc.* *al molto f* *(pizz. m. s.)*

II

Con moto $\text{♩} = 112$

Musical score for guitar, Op. 3729, Part II. The score consists of 12 staves of music in 3/4 time. It features various guitar techniques such as *sul G* and *sul D*, and includes dynamic markings like *mf*, *poco f*, *cresc.*, *decresc.*, *p*, *mf*, *mp*, and *molto f*. Performance instructions include "Con moto", "in tempo", "poco a poco", "riten.", and "appassionato". The piece concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

D1
 restez
 impetuoso
 f
 1D
 3A
 cresc.
 ff
 meno f
 simile
 ritenuto
 poco più largamente
 sul G
 cresc.
 ff

This musical score is written for guitar and consists of 12 staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff includes the instruction "D1" above the first measure and "restez" below the first measure. The second staff is marked "impetuoso" and "f". The third staff has "1D" above the first measure and "3A" above the eighth measure. The fourth staff has "cresc." below the eighth measure. The fifth staff has "ff" below the eighth measure. The sixth staff has "meno f" below the eighth measure. The seventh staff has "simile" below the eighth measure. The eighth staff has "ritenuto" below the eighth measure. The ninth staff has "poco più largamente" below the eighth measure. The tenth staff has "sul G" below the eighth measure. The eleventh staff has "cresc." below the eighth measure. The twelfth staff has "ff" below the eighth measure. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

III

Lento $\text{♩} = 52$ *mf* *sonoro e con espr., quasi parlando* *sempre sul G* *(poco gliss.)* *rit.* *Più lento* *pp* *mezza voce* *Tempo I.* *mp* *come sopra*

cresc. *mf* *riten.*

Tempo II. *Tempo I.* *con passione* *sempre sul G* *mp* *pp* *p* *mf* *cresc.*

al poco f *p sub.* *cresc.* *poco f* *riten.*

Tempo II. *Tempo I.* *animando un poco* *f* *pp* *mp* *sul C* *cresc. sempre*

sempre sul G *f e più espr.*

sul G *più f e disperato* *ritard.*

accel. un poco *meno f* *1* *1* *cresc.* *allarg. molto* *molto f* *Tempo II.* *pp*

riten. *Tempo I.* *p* *cresc.*

tranquillo, ma triste *mp* *dim.* *p* *sul C*

allarg. poco a poco *più p* *p* *pp* *Tempo II.* *perdendo* *pp*

IV

Allegro ma non tanto, poco rubato ♩ = cca 144

gaio
f
mf
f
mp
cresc.
al f
mf
cre-
scendo
f
restez.
p
cresc.
mf
cresc.
f
mf
cresc.
ten.
mf
cresc.
ten.
meno f
espr.
in tempo
mf
allarg. un pochino
cresc.
in tempo
f
mp
cresc.
allarg.
in tempo
f
cresc.
sem - pre
simile
allarg.
Meno mosso
f
cresc.
al molto f

stesso tempo Poco più mosso, *semplice*

mf *dimin.* *p*

cresc., ma pochino

sostenuto *in tempo, non affrettarsi*

al mp *p*

mp

cresc.

sostenuto

al mf

meno veloce, rubato

mp

mf

cresc.

al f

sostenuto

espr. *più espr.*

riten. *sempre*

Tempo I., deciso e ritmico

ff *mf*

The musical score consists of ten systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system has two staves. The third system has two staves. The fourth system has two staves. The fifth system has two staves. The sixth system has two staves. The seventh system has two staves. The eighth system has two staves. The ninth system has two staves. The tenth system has two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments. Dynamics range from *mf* to *ff*. Tempo markings include *stesso tempo*, *Poco più mosso*, *Tempo I.*, and *meno veloce*. Articulations include *sostenuto*, *espr.*, and *più espr.*. The piece concludes with a *ff* dynamic and a *mf* dynamic.

Musical score for piano, page 13. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of *f*. It features various rhythmic patterns and dynamic changes, including *mp* and *cresc.*. The second staff continues with *f*, *mf*, and *cresc.* markings. The third staff has *f* and *mf* dynamics. The fourth staff starts with *f* and *p*, followed by *cresc.*. The fifth staff is in bass clef, starting with *mf* and *cresc.*, and ending with *f*. The sixth staff is in bass clef, marked *meno f* and *calando poco a poco*. The seventh staff is in bass clef, marked *sosten. un poco*, *espr.*, and *in tempo*. The eighth staff is in treble clef, marked *cresc.* and *f*, with the lyrics "ri - te - nu - to" above it. The ninth staff is in treble clef, marked *in tempo*, *mp*, and *cresc.*, with the tempo marking *allarg.* at the end. The tenth staff is in treble clef, marked *f*, *in tempo*, *mf*, and *cresc.*, with the lyrics "sem - pre" above it. The eleventh staff is in treble clef, marked *simile*, *f*, and *cresc.*, with the tempo marking *allarg.*. The final staff is in treble clef, marked *Meno mosso*, *al molto f*, and *ff*.

L'accento valido soltanto per una nota.
Except for tied notes, accidentals only apply
to the notes to which they are attached.

Dža more (Dzha more)

Sylvie Bodorová

Rev. Pavel Šporcl

Quasi czardasz
Tempo rubato ♩ = 66

Solo Viola

Vla

Vla

Vla

Vla

Vla

Vla

Vla

Vla

3 2 3 1 1 1 4-

f sul C *mf*

Espressivo 2- 2 -3 -2

3 3 3 3

f

Ritmicamente sul C

5 3 -3 3 3 1 1 2

7 3 3 0 3 1 1 3 4

9 3 -2 1 -2 Semplice

rit. *p*

11 4 1 1 0 2 3 1 3 3 4 2 1 1 D

13 4 1 1 3 3 4 (2 3) 4 1 2 3

15 4 0 3 1 4 flag. 3 2

3 0 1 0 2- 1 2

2 Tempo rubato

Dža more

Vla 16 sul C *p*

Vla 17

Espressivo

Vla 18

poco a poco cresc.

Vla 19

A

Vla 20 *f* rit. V

Vla 21 a tempo *f*

Vla 23

Vla 24 Subito prestissimo *subito p* flag. V V

Vla 25 flag.

Tranquillo

Dža more

3

Vla

26 3

pp

Vla

Vla

3

1 4

Vla

Vla

6 6 6 6

6 6 poco a poco cresc. 6 6 6 6

Vla

4

3 2

6 6 6 6

Vla

4 3

6 6 6 6

(3 2 2 1)

(3 6 1)

6

©1990/2010 Sylvie Bodorová

Zdeněk Lukáš:

Sonata per viola solo

durata ca 12'30"

Preludio

$\text{♩} = 63$

Handwritten musical score for the Preludio of a Sonata for Viola Solo by Zdeněk Lukáš. The score is written on six staves. It begins with a first ending bracket labeled "I. B" and a key signature of one flat. The music features a variety of textures, including melodic lines, triplets, and dense chordal passages. Performance markings include "f", "energico", and "simile stacc.". The piece concludes with a final chord and a fermata.

245

f sub.

(B) *ff sub.* *smile*

(B)

mf

(B)

f energico

0 sub.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a sequence of chords and triplets. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings like 'f' and 'p'. A 'sub' marking is present at the end of the staff.

Handwritten musical notation on a staff, showing a melodic line with slurs and dynamic markings such as 'f' and 'p'.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a complex sequence of chords with many accidentals and dynamic markings like 'ff' and 'p'.

Handwritten musical notation on a staff, showing a melodic line with slurs and dynamic markings like 'f' and 'ff'.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a melodic line with dynamic markings 'dim.', 'mf', and 'f'.

Handwritten musical notation on a staff, showing a melodic line with slurs and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a sequence of chords with many accidentals and dynamic markings like 'p', 'mp', 'mf', and 'f'.

3
ff

3/40''

Interludio

♩ = 52

espress. molto

f

f mf

Handwritten musical notation on a staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of several measures of notes, some with stems pointing down. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *p* (piano) again. There are also some markings that look like *8* or *9* below the staff.

Handwritten musical notation on a staff. It starts with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes notes with stems pointing down and some slurs. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Handwritten musical notation on a staff. It features a treble clef and a key signature of one flat. The music includes notes with stems pointing down and some slurs. Dynamic markings include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano).

Handwritten musical notation on a staff. It features a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense with many notes, some with stems pointing down, and includes various accidentals (sharps and flats).

Handwritten musical notation on a staff. It features a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes notes with stems pointing down and some slurs. A dynamic marking of *(f)* (forte) is present.

Handwritten musical notation on a staff. It features a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes notes with stems pointing down and some slurs. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Handwritten musical notation on a staff. It features a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes notes with stems pointing down and some slurs. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a half rest, followed by a half note chord with a flat sign and a circled *b*. This is followed by another half rest and a half note chord with a circled *b*. The piece then continues with a series of eighth notes, each with a flat sign, and a final eighth note with a flat sign.

Handwritten musical notation on a single staff. It starts with a half note chord with a sharp sign, followed by a half note chord with a flat sign. The notation continues with a series of eighth notes, some with flat signs, and ends with a half note chord with a flat sign.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a half note chord with a sharp sign, followed by a half note chord with a flat sign. The notation continues with a series of eighth notes, some with flat signs, and ends with a half note chord with a flat sign.

Handwritten musical notation on a single staff. It starts with a half note chord with a sharp sign, followed by a half note chord with a flat sign. The notation continues with a series of eighth notes, some with flat signs, and ends with a half note chord with a flat sign.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a half note chord with a sharp sign, followed by a half note chord with a flat sign. The notation continues with a series of eighth notes, some with flat signs, and ends with a half note chord with a flat sign.

Handwritten musical notation on a single staff. It starts with a half note chord with a flat sign, followed by a half note chord with a flat sign. The notation continues with a series of eighth notes, some with flat signs, and ends with a half note chord with a flat sign.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a half note chord with a flat sign, followed by a half note chord with a flat sign. The notation continues with a series of eighth notes, some with flat signs, and ends with a half note chord with a flat sign.

Handwritten musical notation on a staff. It begins with a dynamic marking of *mf* and a slur over a series of notes. A dynamic marking of *f* appears later. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. There are also some handwritten symbols like a tilde and a plus sign.

Handwritten musical notation on a staff. It features a slur over a note with the word "lunga" written above it. There is a fermata over a note. The notation ends with a double bar line and the marking "4 15''".

Moto perpetuo

$\text{♩} = 132$

Handwritten musical notation for the beginning of the "Moto perpetuo" section. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *f*. The notation consists of a series of eighth notes.

Handwritten musical notation for the second line of the "Moto perpetuo" section. It continues the eighth-note pattern with various accidentals and slurs.

Handwritten musical notation for the third line of the "Moto perpetuo" section. It includes a dynamic marking of *f* and a slur over a group of notes.

Handwritten musical notation for the fourth line of the "Moto perpetuo" section. It continues the eighth-note pattern with various accidentals and slurs.



♩ = 52

♩ = 132

Handwritten musical score for two staves. The top staff contains a melodic line with various notes, rests, and accidentals, including a key signature change to one flat. The bottom staff contains a bass line with chords and a final measure with a double bar line and a '2' below it.

Postludium e finale

$\text{♩} = 60$

Handwritten musical score for 'Postludium e finale' in B-flat major, 3/8 time. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff continues the melody with some accidentals. The third staff features a series of eighth notes with slurs and accents. The fourth staff continues with similar rhythmic patterns and includes a key signature change to two sharps.

Handwritten musical score on ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "(f)" and "dim.". It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and includes a key signature change to B-flat major in the lower half of the page.

$\text{♩} = 63 (66)$

f sub. energico 3

240''

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 63 (66). The music is marked *f* sub. energico and features a series of triplet patterns. The second staff continues the triplet patterns, with some notes marked with accents (>). The third staff shows more complex triplet patterns, including some with accidentals (sharps and flats). The fourth staff contains four measures of guitar-specific notation, each starting with a double bar line and a >>> marking, indicating a specific playing technique. The fifth staff concludes the piece with a double bar line and a 240'' marking.

Daniel Chudovský (*1991)

Suoni smorzati

per viola

2015

*"Nebudeš-li mít co říci, poslouchej mě,
mlč a já ti zprostředkuji moudrost"
(Job 33:33)*

Suoni smorzati

per viola

Daniel Chudovský (*1991)

$\text{♩} = 50$

sul tasto senza sul pont. press. sul tasto

Viola

pp *ppp* *pp*

9 senza press. nat.

Vla.

ppp *ppp* *pp*

16

Vla.

21

Vla.

26

Vla.

p *ppp* *p*

32

Vla.

mp *mf* *p*

38

Vla.

p

43
Vla. *non legato sul pont.* *pp* *f* *nat.*

48
Vla. *pp* *fff* *liberamente*

50
Vla. *nat.* *ff*

52
Vla. *mf* *p* *ppp* *p* *pizz.* *3*

56
Vla. *arco* *mf* *p* *ppp*

60
Vla. *arco* *mf* *fff* *3*

62
Vla.

64

Vla.

6

pp

tr

Detailed description: This musical staff begins with a six-measure rest, indicated by a '6' above the staff. The notation then resumes with a series of eighth notes in the bass clef, followed by a half note in the treble clef. The piece concludes with a tremolo effect over a half note in the bass clef.

67

Vla.

ff

Detailed description: The staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, primarily in the bass clef, with some notes in the treble clef. The dynamic marking is *ff*.

68

Vla.

pizz.

arco

p

Detailed description: The staff shows a sequence of notes with accents. It includes a *pizz.* (pizzicato) marking and an *arco* (arco) marking. The dynamic marking is *p*. A long horizontal line is drawn below the staff, extending across the final notes.

70

Vla.

fff

Detailed description: The staff contains a series of notes with accents, primarily in the bass clef. The dynamic marking is *fff*. A double horizontal line is drawn below the staff.

71

Vla.

3

Detailed description: The staff features a triplet of notes in the treble clef, marked with a '3' above. The rest of the staff contains notes with accents in both clefs.

72

Vla.

Detailed description: The staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, primarily in the bass clef, with some notes in the treble clef.

73

Vla.

sf sf sf sf sf sf sf sf sf

Detailed description: The staff contains a series of notes with accents, primarily in the bass clef. The dynamic marking is *sf* repeated multiple times.

75

Vla.

fff

Detailed description: The staff contains a series of notes with accents, primarily in the bass clef. The piece ends with a *fff* dynamic marking. The time signature changes to 2/4 and the key signature changes to C major.

78
Vla. *ff*

82
Vla. *pizz.* *mp* *arco* *pp* *cca 25 s*

88
Vla. *voci armoniche* *mf* *ppp*

92
Vla. *pp*

97
Vla. *mf*

104
Vla. *f*

112
Vla. *mf*

117
Vla. *sul pont.* *pp* *ppp*